SELÇUK İLETİŞİM DERGİSİ
SELÇUK İLETİŞİM
JOURNAL OF SELCUK COMMUNICATION
DERGİ SAYFASI
JOURNAL PAGE

Volume: 18 Issue: Cinema Special - 2025 |
Cilt: 18 Sayı: Sinema Özel - 2025

Article Type | Makale Türü: Research Article | Araştırma Makalesi
Submission Date | Gönderilme Tarihi: 01.05.2025
Admission Date | Kabul Tarihi: 16.09.2025

Kuru Otlar Üstüne'de Dördüncü Duvar: Bir İnanılırlık ve Tutarlılık Analizi

Mehmet Sarı

ÖZ

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kuru Otlar Üstüne* (2023) filminde yer alan dördüncü duvarın yıkıldığı sahne, yönetmenin bilinen gerçekçi ve yalın üslubu göz önüne alındığında filmografisinde alışılmadık bir tercih olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, söz konusu sahnenin, filmin anlatısal bütünlüğünü V. F. Perkins'in inanılırlık (filmin kendi iç mantığına uygun bir dünya kurması) ve tutarlılık (anlatısal ve biçimsel unsurların uyumu) kavramları bağlamında nasıl etkilediği incelenmiştir. Çalışmanın analitik yaklaşımı, Perkins'in temel kavramlarını, bu kavramların (fonksiyonel inanılırlık gibi) güncel yorumları ve doğrudan hitap gibi ilişkili sinematik tekniklerle birlikte değerlendirmeye dayanmaktadır. Yakın okuma yöntemiyle gerçekleştirilen incelemede, sahne sadece tekil bir an olarak değil, filmin genel yapısal ve tematik dokusuyla (protagonist Samet'in ahlaken muğlaklığı, olay örgüsündeki muğlaklıklar ve diğer doğrudan hitap anları) bağlantılı olarak değerlendirilmiştir. Analiz, bu Brechtyen etkinin, Perkins'in klasik kriterlerini zorlasa da, filmin yarattığı estetik illüzyonu tam olarak bozmadığını ortaya koymaktadır. Sahnenin, izleyiciyi yabancılaştırmaktan çok anlatıya derinlik kattığı ve filmin baskın teması olan muğlaklıkla bütünleştiği görülmüştür. Sonuç olarak, bu beklenmedik sinematik tercihin, filmin inanılırlığını zedelemeyen, hatta tutarlılığını güçlendiren, post-Brechtyen nitelikte karmaşık bir işlev üstlendiği anlaşılmaktadır. Çalışma ayrıca, Perkins'in kuramsal araçlarının, esnek bir bakış açısıyla yorumlandığında, bu tür yenilikçi anlatım biçimlerini çözümlemede günümüzde de geçerliliğini koruduğunu göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Dördüncü duvarın yıkılması, Doğrudan hitap, İnanılırlık, Tutarlılık, Nuri Bilge Ceylan

MEHMET SARI
Dr. Öğr. Üyesi
İstanbul Üniversitesi
msari@istanbul.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6473-3543

Atıf: Sarı, M. (2025). *Kuru Otlar Üstüne*'de dördüncü duvar: Bir inanılırlık ve tutarlılık analizi. *Selçuk İletişim*, *18*(Sinema özel), 78-103. https://doi.org/10.18094/josc.1688636

About Dry Grasses and the Fourth Wall: An Analysis of Credibility and Coherence

Mehmet Sarı

ABSTRACT

The scene in Nuri Bilge Ceylan's film *About Dry Grasses* (2023) where the fourth wall is broken stands out as an unusual choice in his filmography, considering the director's known realistic and unadorned style. In this study, it was examined how the scene affects the film's narrative integrity in the context of V. F. Perkins's concepts of credibility (the film creating a world consistent with its own internal logic) and coherence (the harmony of narrative and formal elements). The study's analytical approach is based on evaluating Perkins's core concepts, along with contemporary interpretations of these concepts (such as functional credibility) and related cinematic techniques like direct address. In the close reading examination, the scene was evaluated not only as a singular moment but also in connection with the film's overall structural and thematic texture (the protagonist Samet's moral ambiguity, ambiguities in the plot, and other moments of direct address). The analysis reveals that although this Brechtian effect challenges Perkins's classic criteria, it does not completely break the film's aesthetic illusion. The scene is observed to, rather than alienating the viewer, add depth to the narrative and integrate with the film's dominant theme of ambiguity. Consequently, it is understood that this unexpected cinematic choice has a complex, post-Brechtian function that does not undermine the film's credibility, and even reinforces its coherence. The study also shows that Perkins's theoretical tools, flexibly interpreted, still maintain their validity today in analyzing such innovative narrative forms.

Keywords: Breaking the fourth wall, Direct address, Credibility, Coherence, Nuri Bilge Ceylan

MEHMET SARI
Asst. Prof. Dr.
Istanbul University
msari@istanbul.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6473-3543

Citation: Sarı, M. (2025). About *Dry Grasses* and the fourth wall: an analysis of credibility and coherence. *Journal of Selcuk Communication*, *18*(Cinema special), 78-103. https://doi.org/10.18094/josc.1688636

GİRİŞ

Nuri Bilge Ceylan'ın dokuzuncu uzun metrajı olan, senaryosunu Ebru Ceylan ve Akın Aksu ile kaleme aldığı 2023 yapımı *Kuru Otlar Üstüne* (Ceylan, 2023) yönetmenin önceki filmlerinden aşina olunduğu üzere, görsel anlamda derinlikli bir üslup aracılığıyla karakterlerin içsel ve dışsal çatışmalarının yansıtılarak insan doğasının keşfe çıkıldığı bir filmdir. Bununla birlikte, kimi eleştirmenler tarafından yönetmenin "en politik filmi" ya da "en karanlık filmi" olarak nitelendirilen film (Aydemir, 2023) çeşitli nitelikleri nedeniyle yönetmenin filmografisinde özgün bir yere sahiptir. Filmin sonlarına doğru gerçekleşen (Brechtyen bir yabancılaştırma tekniği olarak addedilen) dördüncü duvarı yıkma tekniği, yönetmenden (ve filmden) beklenmedik bir hamle olarak algılanmıştır. Sinemasında doğallığa ve gerçekçiliğe birincil derecede önem verdiği bilinen bir yönetmenin böylesine bir girişimi, sinemada bu tekniğin kullanım amaçlarına, yarattığı potansiyel anlamlara ve kurmaca dünyasının algılanışına dair keşifler yapmak için dinamik bir alan açmaktadır.

Yönetmen, filmden sonra gerçekleşen röportajlarda neden böyle bir tekniği tercih ettiğini açıklamıştır. Filmin ilk kez gösterildiği 76. Cannes Film Festivali'ndeki basın toplantısında sahnenin anlamına ilişkin gelen soruya verdiği cevapta, sahneden diğer senaristlerin haberinin olmadığını, bu sahneye benzer birkaç sahne daha çekildiğini ancak yalnızca bunun kullanıldığını belirterek, sahnenin "sinema sanatıyla bir oyun gibi" düşünülebileceğini, "filmin bir yapıntı olduğunu... sonuna kadar hissettiren bir şey" olduğunu söylemiştir. "Sadece yabancılaştırıcı bir şey" olarak kullanmak istemediğini, filmle "bir tür uyumlu" olmasını istediğini ve "filme yapışması ve iyi olmak zorunda" oluşunu vurgulamıştır (Festival de Cannes, 2023). Filmin Türkiye prömiyerinin yapıldığı 30. Adana Altın Koza Film Festivali'nde gerçekleşen söyleşide ise sahnenin, filmin duygusal olarak yükseldiği bir noktada "özdeşleşmeyi kırmak" gibi bir saikle yer aldığını belirten Ceylan, "belki sinemanın yapıntı olduğunu seyirciye söylemek ve buna rağmen filmden kopmamalarını istemek gibi bir şey" olabileceğini dile getirmiştir (Sinemori, 2023).

Mevzubahis sahnede kullanılan bu teknik, sinema tarihinde ana akım Hollywood sinemasından politik ve avangart sinemaya uzanan yelpazede, pek çok türde ve akımda kullanılagelmiştir. Göründüğü kadar basit ve zahmetsiz bir teknik olmamasının yanı sıra derinlemesine analizler gerektirebilmektedir. Nuri Bilge Ceylan ve *Kuru Otlar Üstüne* özelinde bu tür analizlere iyiden iyiye gerek duyulur zira ne yönetmenden ne de filmin kendisinden beklenen bir girişimdir. Filmin bütününe bakıldığında sahnenin ayrıksı duruşuna rağmen garipsenmemesi ve yüzeydeki sadeliği ile derindeki karmaşıklığı arasındaki gerilim nedeniyle daha derin bir okumaya davetiye çıkarır.

Bu noktada, sinema akademisyeni Victor Francis Perkins'in inanılırlık (*credibility*) ve tutarlılık (*coherence*) kavramları aracılığıyla bir çözümleme yapma olanağı doğar. Perkins'e göre bir filmin anlam üretme kapasitesi ve sahip olduğu değeri, anlatısal ögeler arasındaki ilişkilerin tutarlılığı ve izleyici tarafından nasıl algılandığıyla (ya da inanılır olup olmamasıyla) doğrudan ilişkilidir. Çalışmanın temel problemi, filmdeki bu tercihin, kurmaca dünyanın inanılırlığını zedelemeden, filmin kendi iç mantığında tutarlı bir anlatı aracı olup olmadığını ve yaklaşık bir dakikalık bu sahnenin filmin genel inanılırlık ve tutarlılığına etkisini araştırmaktır.

Dördüncü duvarın yıkılması, anlatının kurmaca doğasını ('yapıntı' oluşunu) açığa çıkararak izleyici-film ilişkisini dönüştürme potansiyeli taşır ve bu durum ilk bakışta Perkins'in inanılırlık-tutarlılık kriterleriyle çelişiyor gibi görünebilir. Ancak, Perkins'in kriterlerinin güncel tartışmalar ışığında daha esnek yorumlanmasıyla verimli bir analiz mümkün hâle gelir. Bu doğrultuda, öncelikle Perkins'in sinema anlayışı ve değerlendirme kriterleri; Carroll (1988), Smuts (2006), Walters (2011; 2022) ve Elsaesser & Buckland'in (2002) Perkins'e yönelik yorum ve eleştirileriyle birlikte ele alınarak, inanılırlık ve tutarlılığın yaratıcı sinematik müdahalelerle nasıl dengelenebileceği tartışılmıştır. Ardından, dördüncü duvarın yıkılması tekniği, Perkins'in kavramları çerçevesinde ve 'doğrudan hitap' (Brown, 2012) kavramı merkeze alınarak incelenmiştir. Perkins'in kriterlerinin günümüz sinema pratiklerini açıklamaktaki yeterliliği sorgulanırken, Brechtyen tekniklerin sadece yabancılaştırıcı unsurlar olmak yerine izleyiciyi anlatıya farklı bir düzlemde dahil edebileceği ve inanılırlık ile tutarlılığı sürdürmenin Perkins'in iddialarının ötesinde yollarının olabileceği irdelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde, *Kuru Otlar Üstüne*'nin ilgili sahnesi merkeze alınarak filmin inanılırlık ve tutarlılık kriterlerini ne ölçüde gerçekleştirdiği, yakın okuma yöntemi (Klevan, 2018; Walters, 2011) kullanılarak araştırılmıştır. Yönetmen Ceylan'ın sahneyi gerekçelendirirken öne sürdüğü argümanların geçerli olup olmadığı ve belirtmiş olduğu amaçların gerçekleşip gerçekleşmediği bu bağlamda incelenmiştir.

PERKINS'E GÖRE İNANILIRLIK VE TUTARLILIK

Sinema teorisyeni Victor Francis Perkins (1936-2016), en bilindik eseri olan 1972 tarihli *Film as Film: Understanding and Judging Movies* adlı kitabında film eleştirisinin temellerini anlamaya yönelik felsefi bir yaklaşımı benimsemiştir. Kendi deyişiyle bu kitap "filmleri yargılamak için kriterler sunmayı amaçlamaktadır" (Perkins, 1993, s. 7). Kitap, filmler hakkında yapılan değerlendirmelerin daha sağlam ve savunulabilir olmasını hedeflemektedir. Perkins'e göre, bir eleştiri, sadece öznel bir beğeni veya hoşnutsuzluk ifadesinden ibaret olmamalıdır. Bunun yerine, argümanların dayandığı kanıtların açıkça belirtilmesi ve bunların analiz edilmesi gerekir.

Ray (2022), Perkins'in sinema araştırmaları alanında uzun süre görmezden gelinmesinin, alanda 1970'lerde yaşanan teorik ve metodolojik dönüşümle ilişkili olduğunu vurgular. Bu dönemde, *Screen* teorisi (göstergebilim, yapısalcılık, psikanaliz ve Marksizm gibi araçlarla) hâkim bir yaklaşım hâline gelmiş ve *Movie* dergisinin temsil ettiği estetik değerlendirme, *mise-en-scène* analizi ve auteur teorisi gibi geleneksel yöntemleri marjinalleştirmiştir. *Screen* ekolü, filmleri genel kategorilere indirgeyerek analiz ederken, *Movie*, filozof Ludwig Wittgenstein'ın "detaylara odaklanma" felsefesine benzer şekilde, filmlerin somut örnekler üzerinden anlaşılmasını savunur. Perkins, *Movie*'nin yaklaşımını benimseyerek *Film as Film* adlı eserinde filmlerin detaylı, betimleyici analizine odaklanmış ve genel teorik çerçevelerden ziyade somut örnekler üzerinden ilerlemiştir (Ray, 2022, s. 84-86). Perkins'in görüşleri 'mistisizme' meyilli olarak görülürken kendisi ise öncül film kuramlarını mistik olarak görüyordu: Perkins'e göre film kuramları "biri görüntüye, diğeri ise kurguya dair iki mistik anlayışın cisimleşmesi olarak yerleşik hâle geldi" (Perkins, 2011, s. 42).

Perkins, geleneksel film kuramlarına karşı çıkarak özgün bir yaklaşım benimsemiştir. Carroll'ın vurguladığı üzere (Carroll, 1988, s. 174), Perkins, auteur kuramını dolaylı yoldan sorgular ve bir filmin değerinin, izlendiği hâliyle filme içkin olduğunu öne sürer. Filmlerin yapısal ve estetik detaylarının derinlemesine incelenmesini savunan Perkins, anlatı, sinematografi, kurgu gibi çeşitli unsurların uyum içinde nasıl çalıştığına ve birbirine bağlılığına odaklanan 'sentetik' bir yaklaşımı savunur. Anlam ve önem, bu unsurların tek başına değil, karmaşık etkileşiminden doğar. Perkins (1993, s. 133) için "Sentez, 'nasıl' ile 'ne'nin, içerik ile biçimin arasında hiçbir ayrımın olmadığı yerde, eğer filmle film olarak ilgileniyorsak bizi ilgilendiren şeydir." Dolayısıyla içerik ile biçimin bu ayrılmaz bütünlüğü, filmi sanat yapan 'filmsel' niteliğin temelidir. Lash'e göre (2017, s. 165), *Film as Film*'in metodolojisi, bir sanat eserindeki herhangi bir unsurun değerlendirilmesinin, o unsurun eserde ne ifade ettiği ve eserin bütünlüğünü nasıl etkilediği bağlamında yapılmasını zorunlu kılar.

Carroll'a göre (1988, s. 178) Perkins, film eleştirmenlerinin değerlendirmelerini rasyonelleştirmek için kullanabilecekleri bir dizi prensip türetmek amacıyla film kuramı için alternatif bir rol önermiştir. Kendinden önce gelen film kuramcılarının yaptığı gibi birtakım kurallar şart koşmak yerine eleştirmenin başvurabileceği belirli sinematik değer aksiyomları oluşturmaya çalışmıştır.

Perkins'in filmleri değerlendirmek için öne sürdüğü başlıca iki kriter bulunmaktadır: İnanılırlık (*credibility*) ve tutarlılık (*coherence*). Perkins, kriterlerini "bir filmin belirli unsurlarının daha geniş bir sanatsal amaca uygun olarak ne kadar iyi işlediğini değerlendirmek için" ortaya koymuştur (Smuts, 2006, s. 86). İnanılırlık kavramı kısaca, filmin kendi içinde inandırıcı bir dünya yaratmasını ifade eder. Tutarlılık

ise, anlam bütünlüğü anlamında olup, filmin anlamsal ve sembolik katmanlarının birbiriyle uyumlu olmasını ifade etmektedir. Smuts'a göre, inanılırlık temel kriterdir ve bir filmin anlamlı ve tutarlı olabilmesi için öncelikle inanılır olması gerekir (Smuts, 2006, s. 85). İnanılırlık kavramı vasıtasıyla bir filmin kurgusal dünyasının 'inanılır' veya 'makul' olup olmadığını sorgulanır. Perkins, bir filmin inanılırlığını, kurmaca yapısının içsel tutarlılığına ve bu dünyanın izleyiciyi ikna etme kapasitesine dayandırır. Bu bağlamda inanılırlık, filmin kurmaca dünyasının psikolojik bir gerçeklik hissi yaratması ve izleyicinin bu dünyayı inanılır bulmasını sağlar. Perkins'e göre tutarlılık seyircinin her sahnede yaptığı bilinçli ya da bilinçsiz "tutarlılık testi" sayesinde oluşur. Bu sürekli test hem görsel ögelerin akışını hem de zihinsel odaklanmayı yönlendirerek filmi anlamlı kılar (Perkins, 1993, s. 116). Perkins'e göre (1993, s. 121):

> Bir düzeyde, sinematik inanılırlık, diğer hikâye anlatım biçimlerinden beklediğimizden farklı değildir. Bu, yaratılan dünyanın içsel tutarlılığına bağlıdır. Bu tutarlılık korunduğu sürece, dayandığı öncüller sorgulanamaz: İnsanlar, enstrümantal eşlik olsun ya da olmasın, duygularını doğaçlama şarkılarla ifade edebilir; cansız nesneler irade sahibi ve kötü niyetli olabilir; Ölüm, satranç tutkunu biri olabilir. Ancak yaratılan dünya kendi mantığına uymak zorundadır.

Smuts (2006), Perkins'in inanılırlığı bir gereksinim olarak görmesinin arkasındaki temel neden olarak izleyicinin bir filmle olan duygusal ve entelektüel etkileşimini korumak ve izleyicinin kurmaca dünyanın içine çekilmesini (*immersion*) sağlamak oluşunu işaret eder. Perkins, bir filmin izleyiciyi etkileyebilmesi için öncelikle inanılır olması gerektiğini savunur. İzleyicinin filme olan inancı (*belief*), filmin kurmaca dünyasını kabul etmesini ve bu dünyaya duygusal olarak bağlanmasını sağlar. Eğer bir film inanılır değilse, izleyici filme olan inancını kaybeder ve bu durum filmin etkisini azaltır.

Perkins, tutarlılık kavramını, filmin farklı unsurlarının birbiriyle uyumlu ve anlamlı bir bütün oluşturması olarak ele alır. Bu yaklaşım, film analizinde görsel ve işitsel unsurların sadece estetik değil, aynı zamanda anlamsal bir işlevi olduğunu vurgular. Perkins'e göre tutarlılık "yalnızca bir başarı olduğunda ilginçtir, farklı ve potansiyel olarak çelişkili [ifade] unsurlarını bir araya getirmeyi başardığınızda" (Crouse, 2004, s. 23). Bu yaklaşıma göre bir filmdeki bir sahnenin yalnızca kendi başına değil, filmin bütünlüğü ve bağlamı içinde ele alınması gerekir. Dimitriadis'e göre, Perkins, tutarlılığı, filmin anlamlılık ve estetik bütünlük kazanması için gerekli bir ön koşul olarak tanımlar. Bu uyum, sinemanın kendi doğasına içkin unsurların karmaşık bir şekilde bir araya getirilmesiyle sağlanır. Perkins'e göre bir filmin unsurları, hem kendi başlarına var olan anlamlara sahiptir hem de bu unsurların bir araya getirilişiyle, yönetmenin sanatsal tercihleri doğrultusunda, yeni dinamikler ve anlam katmanları kazanır (Dimitriadis, 2018, s. 61-62).

Elsaesser ve Buckland (2002) Perkins'in görüşlerinden yola çıkarak mizansen (*mise-en-scène*) eleştirisi metodunu açımladıkları yazılarında, bir filmi analiz edebilmek için inanılırlığın gerekli bir koşul

olduğunu ancak tek başına yeterli olmadığını belirtirler. İkinci gerekli koşul ise tutarlılıktır: Bir film ne kadar tutarlıysa, o kadar iyidir. Tutarlılık ise "artmış anlamla" (*heightened significance*) ilişkilidir ve bu genellikle mizansen sayesinde olaylara eklenen sembolizm yoluyla yaratılır. Ancak, sembolizm yoluyla tutarlılık yaratma girişimleri inandırıcılığı zedelememeli, örtük ve göze batmayan bir şekilde olmalıdır: "Ekranda olan biten, dramatik durumdan kopuk bir yönetmen 'dokunuşu' olarak ortaya çıkmamalıdır; aksi takdirde izleyicinin eyleme olan inancı azalır veya tamamen kaybolur" (Perkins, 1972, aktaran Elsaesser & Buckland, 2002, s. 84). Bu nedenle, *Kuru Otlar Üstüne*'de yer alan ve Nuri Bilge Ceylan'ın bir 'dokunuşu' görünümüne sahip olan dördüncü duvarın yıkılışı sahnesinin bu bağlamda incelenmesi önem arz etmektedir.

Perkins'in *Film as Film* kitabında verdiği film örneklerinin ortak noktası, filme dair bir unsurun (örneğin bir şapka detayı ya da bir mekân ayrıntısı) hem hikâyenin gerçekliğinde inandırıcı bir yer edinişi hem de bundan farklı bir seviyede, 'yaratıcının yorumu' olarak simgesel ya da psikolojik bir anlam taşımasıdır. Bu bağlamda, Perkins, Sergei Eisenstein'ın *Battleship Potemkin* (1925) filmindeki aslan heykeli sahnesini hikâyeden kopuk, salt metaforik bir araç olarak görüp, *Elmer Gantry* (1960) filminde bir işçinin sigara izmaritiyle yükselen alevler ile bir ayinin yükselen coşkusunun peşi sıra yer alışını (dolayısıyla filmin dünyasında gerçek bir karşılığı olan olayın filmin temasına hizmet edişini) başarılı bir icra olarak değerlendirir (Carroll, 1988, s. 183-187). Carroll, Perkins'in film analizine olan yaklaşımını irdeler ve şöyle özetler: "İyi bir filmi değerlendirme prosedürü iki adımlı bir işlemdir: İlk önce inanılırlığını kontrol edin. Daha sonra, eğer inanılırsa, ne kadar tutarlı olduğuna bakın. Tutarlılık derecesi iyilik derecesine karşılık gelecektir" (Carroll, 1988, s. 183).

Walters, tutarlılığın karmaşık bir süreç olduğunun ve yönetmenin hem inanılırlık hem de anlamlı bir bütünlük sağlaması için hüner gerektiğinin altını çizer. Walters'a göre tutarlılık konusunda çalışmaları olan başka bir akademisyen John Gibbs, bir eserin bütünündeki uyum ile tek bir film anının farklı unsurları arasındaki uyum arasında bir ayrım yapmıştır; Walters her ikisinin de birbiriyle olan ilişkisinin önemini vurgulayarak, tutarlılığın tikel sekansların bağlantı kurması ve bir bütün oluşturmasıyla sağlandığını belirtir. Bununla birlikte, yönetmen filmdeki bazı ögelerin filmin kurmaca dünyasından sıyrılarak öne çıkmasını engellemekle mükelleftir. Perkins bu ögeleri "arızalı bir hoparlörden gelen aşırı yükseltilmiş sesler" olarak tanımlamış, Walters da 'aşırı yükseltmenin', anlamları filmin dokusu ve örüntüsü içinde bütünleştirme başarısızlığına yol açtığını iddia etmiştir (Walters, 2011, s. 40). Walters'a göre "eğer anlam bir filmin stilistik unsurlarının içsel yapısında elde ediliyorsa, anların, sekansların ve sahnelerin detaylı okunması, bunun ne ölçüde başarıldığını değerlendirmek için özellikle uygun bir yöntem olarak öne çıkar"

(Walters, 2011, s. 40). Bir filmin tutarlılığı tamamen filmin kendi yapısına bağlıdır ve dışsal unsurlardan bağımsız olarak ortaya çıkar. Filmdeki anlamlar, yönetmenin film dünyası içindeki ögeleri ifade edici bir biçimde düzenlemesiyle oluşturulur; toplumsal, tarihsel veya teorik bilgiler gibi dışsal kriterler bir filmin tutarlılığına katkıda bulunmaz. Bu sebeple, Walters'a göre, bir filmin tutarlılığını belirlemek için filmin kendisine odaklanılmalı, filmdeki ögeler arasındaki etkileşim dikkatli bir şekilde analiz edilmelidir (Walters, 2011, s. 40-41).

Perkins'in inanılırlık ve tutarlılık kavramları başta olmak üzere, filmlerin analizindeki hem detaycı hem de bütünsel yaklaşımı, sonraki bölümde de görülebileceği gibi, yeniden yorumlamaları ve birtakım eleştirileri beraberinde getirmiştir. Perkins'in teorik mirasının güncel sinema pratikleriyle olan bağı, bu makalede inanılırlık ve tutarlılık ölçütlerinin doğrudan hitap (*direct address*) özelinde işlerliği çerçevesinde ele alınmıştır.

İNANILIRLIK VE TUTARLILIK BAĞLAMINDA DOĞRUDAN HİTAP

Sinemada anlamın inşası, inanılırlık ve tutarlılık kavramları etrafında şekillenen bir tartışmayı beraberinde getirir. Smuts, Perkins'in inanılırlık kavramını, sinemanın anlam inşa sürecinde merkezî bir role sahip olarak görür, ancak bu kavramı daha esnek ve kapsayıcı bir çerçevede yeniden yorumlar. Smuts, Perkins'in bu kavramı üç farklı şekilde kullandığını ve aralarındaki ilişkinin muğlak olduğunu iddia eder. Bunlar, olağan anlamda inanılırlık, iç tutarlılık ve konvansiyonel inanılırlıktır (Smuts, 2006, s. 85-98). Olağan anlamda inanılırlık filmin gerçek dünyaya görsel ve fiziksel uygunluğunu ifade eder. Fotografik gerçekçilikten beslenen bu anlayış, izleyicinin görüntüleri gerçeğin doğrudan temsilleri olarak algılamaya eğilimli olduğu görüşüne dayanır. Örneğin, Michelangelo Antonioni'nin *Red Desert* (1964) filmindeki renklerin duygusal ifade amacıyla abartılı kullanımı (yatak direğinin renginin karakterin duygusal durumunu ifade etmek için manipüle edilmesi), izleyicinin gerçeklik beklentisini zorladığı için Perkins tarafından eleştirilir. Perkins, bu tür müdahalelerin "fiziksel inanılırlığı" tehdit ettiğini düşünür. İç tutarlılık ile filmin kendi kurallarına sadık kalması kastedilir. Perkins'in inanılırlık kavramı, sadece fiziksel gerçekçilikle sınırlı değildir; filmin kendi kurallarına uygun bir iç tutarlılığı korumasını da kapsar. Örneğin *The Wizard of Oz* (1939) filmindeki fantastik ögeler, baştan kurulan kurallarla uyumlu olduğu için kabul görür. Konvansiyonel inanılırlık ise tür ve seyirci beklentilerine dayalı bir kavramdır: Müzikal filmlerde şarkıların varlığı konvansiyonla açıklanırken, Antonioni'nin renk kullanımı bu tür bir ön kabulden yoksundur (Smuts, 2006, s. 92). Smuts, makalesinde Perkins'in inanılırlık kavramını "fonksiyonel inanılırlık" olarak yeniden yorumlar. Bu kavram, Perkins'in üç temel inanılırlık türünü (olağan, iç tutarlılık, konvansiyonel) birleştirerek daha tutarlı bir analiz aracı sunmayı amaçlar. Smuts, Perkins'in inanılırlık

kavramını "fonksiyonel bir araç" olarak değerlendirir: Belirli bir sanatsal hedefe (seyirciyi dahil etme) hizmet eder ancak "evrensel bir teori" sunmaz. Burada önemli olan, filmin sunduğu dünyanın, izleyiciyi farkında olmadan içine alacak şekilde filmi yapan kişi ya da kişileri "görünmez" kılmasıdır.

Smuts'a göre inanılırlık, filmin teması, karakterleri ve görsel dilinin uyumunu garanti ederek anlam katmanlarının derinleşmesine olanak tanır. *Battleship Potemkin* filmindeki aslan metaforu, devrim temasını desteklediği için inanılır kabul edilir (Smuts, 2006, s. 94). Ya da *Red Desert* filmindeki renk manipülasyonları, karakterin iç dünyasını yansıtarak izleyicide duygusal bir etki yaratır. Smuts, bu tekniklerin Perkins tarafından haksızca eleştirildiğini belirtir (Smuts, 2006, s. 88). Perkins, klasik anlatı sinemasının inandırıcılık kriterlerine sıkı sıkıya bağlı bir yaklaşım benimsemiştir. Bu, Hollywood'un görünmez kurgu tekniği ve sinematik gerçekçiliğine yakın bir anlayışı yansıtmaktadır. Smuts'a göre Perkins'in eleştirileri, filmin yapıntı oluşunu (*artifice*) açığa çıkaran unsurlara yöneliktir. Teknik hatalar veya alışılmadık uygulamalar, izleyiciyi hikâye dünyasından koparak film yapım sürecinin farkına varmalarına neden olur. Smuts'ın da vurguladığı gibi, bu yaklaşım sanatsal çeşitliliği ve modern teknikleri göz ardı eder. Salt gerçekçilikten ziyade anlatımsal ve duygusal bütünlüğe odaklanıldığında daha kapsayıcı bir değerlendirme mümkün olabilir.

Perkins, sinemada Brechtyen teknikleri "sanatçının görünürlüğünü" açığa çıkardığı ve izleyicinin filmin içine çekilmesini (*immersion*) bilinçli olarak baltaladığı gerekçeleriyle eleştirir.[1] Smuts'a göre (2006, s. 89), Perkins'in müzikallerdeki geleneksel doğallık karşıtı yaklaşımları kabul edip Brechtyen sinema uygulamalarını reddetmesi tutarsızdır. Zira modern ve deneysel sinema, Perkins'in inanılırlık bağlamında şiar edindiği bu kuralları sıkça ihlal eder. Smuts'a göre, bu tür teknikler de kendi içinde tutarlı ve konvansiyonel bir inanılırlık yaratabilir. Smuts, inanılırlığın bağlama ve sanatsal niyete göre şekillenmesi gerektiğini savunur (Smuts, 2006, s. 96). Smuts, Perkins'in inanılırlık gerekliliğini katı ve evrensel bir kural olarak sunmasını eleştirir. Ona göre inanılırlık, bağlama, türe ve sanatsal hedeflere göre esnek şekilde yorumlanmalı ve modern ve deneysel sinemayı da kapsayacak şekilde genişletilmelidir.

Smuts'ın Perkins ve inanılırlık hakkındaki görüşleri bağlamında, sinemada Brechtyen tekniklerden biri olan dördüncü duvarın yıkılması ele alındığında farklı bir bakış açısı elde etmek mümkündür. Bu bağlamda, kurmaca filmlerde karakterlerin izleyici olarak varlığımızı kabul ediyormuş gibi 'bize baktıkları' anları incelemek önem arz eder. 'Doğrudan hitap' olarak adlandırılan tekniğin, genellikle hikâye anlatımına dayalı sinema anlatıları için öykü dünyasının illüzyonunu yok ettiği ve izleyiciyi

[1] İngilizce '*immersion*' (filmin içine çekilme) terimi izleyicinin hikâyeye entegrasyonunu ve/veya filmin dünyasıyla duygusal/entelektüel bağ kurmayı ifade eder.

kurgudan uzaklaştırdığı varsayılır. Doğrudan hitap, hikâye evreni içinde ayrı katmanlarda bulunan varlıkların (örneğin bir üst anlatı seviyesindeki anlatıcı ya da bir alt katman kurgusal karakteri) kendi katmanlarındaki sınırları aşarak bir diğer varlık düzeyine geçmesi durumunu ifade eden "ontolojik metalepsis"in bir biçimidir (Gibbons & Whiteley, 2021, s. 107).

Tom Brown, sinemada doğrudan hitabı, karakterlerin "izleyiciler olarak varlığımızı kabul ediyor gibi görünmeleri; bize bakıyor gibi görünmeleri" (Brown, 2012, s. x) şeklinde tanımlar. Bu teknik, izleyicinin anlatı yapısını sorgulayıp eserin kurmaca olduğunun farkına vararak eleştirel bir yaklaşım geliştirmesine yol açabileceği gibi, Brown'a göre kurmacayla olan ilişkiyi yoğunlaştırabilir. Brown, doğrudan hitabın salt Brechtyen bir 'yabancılaştırma efekti' olarak görülmesinin Brecht'in estetik anlayışını daraltmak olduğunu savunur. Brecht'in popüler kültürden yararlanarak seyirciyle duygusal bağı tamamen kesmeden de yabancılaştırma yaratabildiğini ve eğlenceli unsurları koruyabildiğini belirten Brown, bu nedenle doğrudan hitabın sadece bir yabancılaştırma aracı olmadığını, aksine karakterlerle izleyici arasındaki bağı güçlendiren çok boyutlu bir yöntem olabileceğini iddia eder (Brown, 2012, s. 16). Brown'a göre (2012, s. 17-18) "Kurmaca karakterlerle duygusal bağ kurmamız ile onların kamera yoluyla bize hitap etmeleri arasında bir çelişki yoktur. Aksine, doğrudan hitap, kurgusal anlatıya ve karakterlerine olan takdirimizi zenginleştirebilir." Sonuç olarak, doğrudan hitap, anlatının bağlamına ve yönetmenin niyetine bağlı olarak karakter-izleyici ilişkisini güçlendiren ve hikâye anlatımına yeni katmanlar ekleyen çok yönlü bir araçtır.

Perkins'e göre inanılırlık, filmin etkisini korumak için gerçekçilik, tutarlılık ve seyirci psikolojisi arasındaki dengeden müteşekkildir denebilir. Bu nedenle Perkins, Brechtyen teknikleri filmin yapıntı oluşunun farkındalığını sağladıkları ve filmin anlamını ve etkisini zayıflattıkları için eleştirir. Bununla birlikte, Perkins'in Brechtyen teknikler karşısında aldığı tavrı, Brown'ın doğrudan hitap konusundaki iddialarıyla yeniden değerlendirmek mümkün hâle gelir. Zira doğrudan hitap, Perkins'in inanılırlık kriterine zarar vermeyeceği gibi, aksine onu güçlendiren bir unsur olarak pek çok filmde yer almaktadır. Doğrudan hitap tekniğinin sadece 'illüzyonu bozmak' için değil, kimi zaman tam aksine seyirci ile duygusal ve düşünsel bağlar kurmak veya filmin temasını derinleştirmek, karakterin iç yapısını güçlendirmek gibi amaçlarla kullanılabildiğini Brown tarafından savunulur (Brown, 2012).

Plantinga (2019), Brecht'in ilk dönemlerinde ortaya koyduğu "duygulara karşı akıl" önermesinin sonradan değişime uğradığını, geç dönem düşüncelerinde duyguyu tamamen dışlamak yerine duygunun belirli biçimlerini kullanmayı önerdiğini vurgulayarak, duygulanımın ve empatinin, seyircinin düşünsel katılımını engelleyebileceği gibi tam tersine besleyebileceğini söylediğini belirtir. Plantinga'ya göre,

günümüzdeki Brechtyen ekran hikâyeleri birer "bağlılık" (*engagement*) filmi olabilecekleri gibi "izleyicileri büyüleyebilir ve duygusal olarak etkileyebilirler" ve "yoğun bir dikkat ve kendini kaptırma hâlini" ve "karakterlere karşı güçlü sempati ve antipati duygularını" teşvik edebilirler (Plantinga, 2019, s. 166).

Perkins'e göre tutarlılık, "filmin biçimine dışarıdan eklenmeyen, aksine içinde bulduğumuz anlamlılıktır" (Perkins, 1993, s. 117). Tutarlı bir film kendi kurduğu dünyanın kurallarına uymalıdır, çünkü "her şeyin mümkün olduğu bir kurgusal dünyada, hiçbir şeyin anlamı veya önemi olamaz" (Perkins, 1993, s. 121). Güncel tartışmalar, dördüncü duvarın yıkılması ve doğrudan hitap gibi tekniklerin, Perkins'in ilk iddialarının aksine, inanılırlığı zedelememek bir yana, tutarlılığı güçlendirebileceğini ortaya koymaktadır. Walters'ın (2011, s. 32) vurguladığı gibi, tutarlılık kavramı, bir filmin başarılarının doğasını ve kalitesini değerlendirmek için pratik bir araçtır. Dördüncü duvarı yıkma girişimleri, izleyicide etki yaratmayı amaçlarken kurmaca dünyanın düzenini bozma potansiyeli taşıdıklarından tutarlılık açısından önemlidir. Perkins, tutarlılığı anlatının içsel mantığı ve izleyicinin güveninin korunmasıyla değerlendirir. Ona göre, kurmaca dünyayı zedeleme riski taşıyan müdahaleler bile, eğer anlamlı bir dramatik veya tematik bağlama oturtulursa, filmin genel tutarlılığını artırabilir. Walters da (2022) doğrudan hitabın, Perkins'in görüşleri bağlamında, bir yapımın inanılırlık ve anlamı nasıl dengelediğini (yani tutarlılığı) anlamak için güçlü bir araç olduğunu belirtir. Perkins'in eleştirel çerçevesinin, doğrudan hitabın izleyiciyle kurduğu dinamik ilişkiyi analiz ederek estetik ve anlatısal deneyimi zenginleştirdiğini savunur.

AMAÇ VE YÖNTEM

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kuru Otlar Üstüne* (2023) filminde yer alan ve yönetmenin alışılageldik gerçekçi üslubundan farklılaşan dördüncü duvarın yıkıldığı sahneyi analiz etmektir. Araştırma, bu sinematik tercihin, filmin anlatısal bütünlüğü ve estetik tutarlılığı açısından bir sorun teşkil edip etmediğini sorgulamaktadır. Bu sorgulama, V. F. Perkins'in *Film as Film* adlı eserinde ortaya koyduğu inanılırlık ve tutarlılık kavramları temel alınarak yapılmıştır. Çalışma, söz konusu sahnenin filmin kendi iç mantığı çerçevesinde inanılır olup olmadığını ve filmin genel biçimsel ve tematik yapısıyla tutarlı bir ilişki kurup kurmadığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Nihai olarak, bu Brechtyen tekniğin filmin kurduğu estetik illüzyonu ne ölçüde etkilediği ve anlatıya nasıl bir katkı sunduğu belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada kullanılan yöntem, bir nitel araştırma yöntemi olan 'yakın okuma' (*close reading*) olarak belirlenmiştir. Yakın okuma, bir eserin biçim ve üslubunun detaylı analizini içeren bir eleştirel pratik olarak hem edebiyat hem de sinema gibi disiplinlerde, bir eserin içsel yapısını anlamayı ve değerlendirmeyi amaçlayan titiz bir analiz yöntemidir. Metnin odağını yalnızca 'içeriğe' değil, biçimsel ve stilistik detaylara kaydırarak, eserin nasıl inşa edildiğini ve anlamın nasıl üretildiğini anlamaya odaklanır (Klevan, 2018, s. 82-89). Perkins, *Film as Film* adlı kitabında, sinema eleştirisinin sadece öykü veya diyalog analizine indirgenmemesi gerektiğini savunur: "Bütün anlamları kavrayabilmek için, sözel sinopsislerde veya görsel kodlarda mevcut olan anlam parçalarından ziyade, çekimin, sekansın ve filmin tüm içeriğine dikkat edilmelidir" (Perkins, 1993, aktaran Klevan, 2018, s. 89). Ona göre, bir filmin anlamı yalnızca diyaloglardan veya olaylardan çıkarılamaz; bunun yerine, görüntülerin düzenlenme biçimi, sekanslar arasındaki ilişkiler ve filmin tamamındaki anlatısal ve görsel bütünlük incelenmelidir. Walters, bu yöntemin sinema çalışmaları alanında "yakın metin analizi" (*close textual analysis*) olarak da adlandırıldığını belirterek, sinemanın kendine özgü biçimsel ve anlatısal unsurlarını detaylı bir şekilde inceleyen bir eleştirel yaklaşım olduğunu vurgular. Bu yöntem, bir filmin tikel sahnelerini, sekanslarını ve genel biçimini, anlatı yapısı ve görsel-işitsel bileşenleri bağlamında analiz ederek anlam üretme sürecini belirtir (Walters, 2011, s. 32-37). Bu yöntem Perkins'in yaklaşımıyla örtüşmektedir zira Martin'in de vurguladığı üzere, Perkins'in sinemaya yaklaşımı "tekil (*singular*) olanı" öne çıkarır: "tekil bir film ve onun içindeki tekil detaylar" (Martin, 2022, s. 39). Perkins her filmin kendine has dilini, detaylarını ve sorunsallarını merkeze alarak, filmin yalnızca kendi iç mantığı ve estetik dokusuyla ilişki kurulmasını savunmuştur.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, birkaç açıdan önem taşımaktadır. İlk olarak, sinemasında doğallık ve gerçekçiliği ön plana çıkaran yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın dördüncü duvarı yıkma gibi biçimci bir tekniğe başvurmasının nedenleri ve sonuçları çalışmada irdelenmektedir. İkinci olarak, Perkins'in inanılırlık ve tutarlılık kavramlarının, günümüz sinemasındaki anlatım biçimlerini analiz etmede hâlen geçerli ve işlevsel olup olmadığını tartışmaya açmaktadır. Çalışma, Perkins'in kuramsal araçlarının esnek bir yorumla bu türden post-Brechtyen sayılabilecek karmaşık sinematik tercihlere nasıl uygulanabileceğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bununla birlikte, Türk sinemasında Brechtyen estetiğin yansımalarının az sayıda örneklendiği düşünüldüğünde, bu filmin ilgili sahnesinin incelenmesinin alana

katkı sunması hedeflenmiştir.[2] Son olarak, çalışma, bir filmin estetik değerini ve anlatı bütünlüğünü değerlendirmede kullanılan kuramsal yaklaşımların güncel sinema pratikleriyle nasıl diyalog kurabileceğine dair bir örnek sunmaktadır.

KURU OTLAR ÜSTÜNE'DE İNANILIRLIK VE TUTARLILIK

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın 2023 tarihli, Türkiye, Fransa, Almanya, İsveç ve Katar ortak yapımı olan *Kuru Otlar Üstüne*, yönetmenin dokuzuncu uzun metraj filmidir. 197 dakika uzunluğundaki film, Doğu Anadolu'nun kırsal kesiminde resim öğretmenliği yapan ve İstanbul'a atanmayı bekleyen Samet'i (Deniz Celiloğlu) merkeze alarak, onun mesleki tükenmişliğini, içsel çatışmalarını ve öğrencileriyle ve çevresiyle olan karmaşık ilişkilerini derinlemesine inceler. Samet kendi okulundan başka bir genç öğretmen Kenan (Musab Ekici) ile aynı evi paylaşır. Samet ve Kenan'ın iki kız öğrenciye uygunsuz davrandıkları ithamıyla karşılaşması filmin temel çatışmasını meydana getirir. Samet'in, öğrencisi Sevim (Ece Bağcı) ile kurduğu samimi ilişki Sevim'in çantasından bir aşk mektubu bulununca karmaşık bir hâl alır. Filmin ana karakterlerinden birisi ise bombalı bir saldırıda bacağını kaybeden, başka bir okuldan İngilizce öğretmeni Nuray'dır (Merve Dizdar). Kenan ile Nuray'ı tanıştırmak isteyen Samet, Nuray'ın Kenan'a ilgisi olduğunu fark ettikten sonra Nuray ile yakınlaşır. Üçlü arasındaki ilişki filmin diğer çatışmasını teşkil eder.

Çalışmanın temel sorunsalını oluşturan sahne filmin sonlarına doğru (147. dakikada) gerçekleşir ve 1 dakika 23 saniye uzunluğundadır. Sahne, Nuray'ın evinde, Nuray ile Samet arasında gerçekleşen uzun diyalog sahnesinin ertesinde yer alır. Samet, Nuray'ın ışıkları kapatmasını istemesi üzere salona gelir, geri dönerken salondan kapıyı açarak çıkar ve banyoya girmek için kapıyı açtığında bir film seti ortamına girer. Set çalışanlarının arasından geçerek banyoya ulaşır. Kısa bir an kameranın olduğu yöne bakar ve akabinde cebinden çıkardığı (yüksek ihtimalle cinsel performans artırıcı) hapı suyla birlikte alır. Ardından banyodan çıkar ve birkaç saniyeliğine set ortamının çekiminin ardından Samet'in yatak odasına girdiği görülür.

Nuri Bilge Ceylan tüm filmlerinde 'doğallık' peşinde olan bir yönetmendir. Bu perspektifi filmlerinden anlaşılabildiği gibi film dışı bazı etmenlerle de (kamera arkası görüntüleri, röportajlar, vd.) teyit edilebilmektedir. Uzun diyaloglar, düşük tempolu kesme ritmi ve uzun planların varlığının

[2] Türkiye'de sinema alanında Brecht estetiğinin yansımalarının izini sürmenin kolay olmadığını vurgulayan Batu Anadolu'ya göre "birçok film ve yönetmen, Brecht'in ortaya attığı kavramlarla yakın ilişki içerisinde olsa da daha çok bir esinlenmenin varlığından söz edilebilir." Anadolu, *Umut* (1970), *Adı Vasfiye* (1985) ve *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986) gibi filmlerde Brecht estetiğinden izlerin olduğunu belirterek Brecht estetiğinin Türk sinemasındaki en belirgin örneğinin *Zengin Mutfağı* (1988) olduğunun altını çizer (Anadolu, 2020, s. 79-80).

hissedildiği, kendine has bir tarzı olsa da nihayetinde izleyicinin hikâyeye tamamen odaklanmasını amaçlayan, bir nevi görünmez (dikiş yerleri belli olmayan) bir kurgu anlayışına ve 'gözlemci gerçekçi' olarak adlandırılabilecek bir yaklaşıma sahiptir. *Kuru Otlar Üstüne*'nin neredeyse tamamına yakın kısmında yönetmenin bu alışılageldik tarzını görmek mümkündür. Diğer taraftan Ceylan, biçim ve içerik arasındaki dengeyi büyük bir maharetle kurabilen bir yönetmendir. Dolayısıyla Perkins'in yaklaşımıyla ve tasdik ettiği sinema anlayışıyla örtüşen bir tarza sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle dördüncü duvarın yıkılması gibi biçimci bir müdahale, onun yerleşik sinema diline bir meydan okuma niteliğindedir.

Perkins, inanılırlık kavramını, bir filmin bazı unsurlarının daha büyük bir sanatsal amaca katkısını değerlendirmek için bir kriter olarak ortaya koyar. Filmlerde mümkün olan her şeyin izin verilebilir olduğunu, ancak bu seçimlerin anlamının, hikâye yapısı ve sanatsal bütünlük içindeki rolüne göre değerlendirilmesini gerektiğini savunur. Temelde, bir yönetmenin ulaşmayı hedeflediği amaç -kurmaca dünyasının 'illüzyonunu' sürdürmek- bir ögenin inanılırlık taşıyıp taşımaması gerektiğini belirleyen ana unsurdur. Carroll'ın da vurguladığı üzere, "Perkins'e göre, bir film, bir saat boyunca renkleri doğal bir şekilde betimledikten sonra, renklerin sembolik bir kullanımına geçerse, inanılırlık kriterine aykırı davranmış olur" (Carroll, 1988, s. 224). Benzer bir durum *Kuru Otlar Üstüne*'deki sahne için de geçerlidir. Filmin büyük bir kısmında konvansiyonel bir hikâye anlatımı tercih edilmiş, senaryo bağlamında doruk noktası (*climax*) olarak işaret edilebilecek bölümün sonlarına doğru dördüncü duvarın yıkılmasının amaçlandığı sahne peyda olmaktadır. Bu sahne Perkins'in yaklaşımı bağlamındaki inanılırlığı ihlal etme denemesidir. Perkins'e göre (1993, s. 77), "perdede olanlar, dramatik durumdan kopuk bir yönetmenlik 'dokunuşu' olarak ortaya çıkmamalıdır; aksi takdirde izleyicinin eyleme olan inancı azalacak veya yok olacaktır. Yönetmenin yönlendirici eli ancak çok ağır olduğu zaman belirgindir." Ceylan'ın, diğer senaristlerden sakladığını iddia ettiği ancak filme koymaktan imtina etmediği bu sahne yönetmenin dokunuşu olarak okunma ihtimalindedir. Filmden ayrıksı durduğu için filme dışarıdan eklenmiş gibi duran, böyle bir inanılırlık kaybı riskini beraberinde getirmesi aşikâr olan ve Perkins'in itiraz etmesi muhtemel bir sahne olarak kavranabilir.

Perkins'in kriterleri, filmin bir yapıntı oluşunu ortaya çıkaran unsurları yadsıyarak, yönetmenin tekniğinin farkına varılmasından alıkoyan konvansiyonları yeğ tutan bir yanlılığa sahiptir (Smuts, 2006, s. 90). Schaefer'in vurguladığı üzere, Perkins'e göre yönetmenler, stilistik özellikleri bir amaç olarak kullanmamalı; bunun yerine, bu stilistik özellikleri filmin dünyasıyla ilişkilendirerek ve "filmin taşıyamayacağı bir retorik dayatma" tuzağından kaçınarak, inandırıcılık, netlik ve ekonomiye

odaklanmalıdır (Schaefer, 2015, s. 8). Perkins'in inanılırlık ile gerçekçi bir tarzı önceledi̇ği söylenebilir. Buradaki gerçekçilik ile fiziksel ya da bilimsel bir gerçekliğin kastedilmesinden ziyade, filmin, izleyicinin dünyayla ilgili algı ve beklentilerine uyum sağlaması kastedilmektedir. Bu bağlamda, bir anlatıda, herhangi bir evin içindeki bir kapı açıldığında birtakım insanların çalıştığı depo benzeri bir yere çıkılamayacağı bilgisi insanların zihninde yer almaktadır. Nuri Bilge Ceylan, meselenin özünde, bu algı ve beklentilerle oynamaya niyet etmiştir. Bununla birlikte, sahne, ana akım ya da sanat sinemasında alışılagelen dördüncü duvarın yıkılması girişimlerinden farklılık arz etmektedir. Öncelikle Samet set çalışanlarıyla herhangi bir iletişime girmemektedir. Samet'in arkasından bir takip çekimi gerçekleşir ve Samet yanlarından geçtiği insanlara göz ucuyla bakar. Banyoya girdiğinde kameranın olduğu yöne doğru kısa bir bakış atması doğrudan hitaptır, ancak kameranın varlığından haberdar olan bir film karakterinden söz etmek pek mümkün değildir. Samet'in mi yoksa Deniz Celiloğlu'nun mu kameraya baktığı net değildir. Film anlatısı dahilinde Samet'i canlandıran bir oyuncunun var olduğu apaçık bir biçimde sezdirilmez. Diğer taraftan, cebinden hap çıkarıp içenin Samet olduğu aşikârdır. Filmin içinde bulunduğu kurmaca dünyanın dışına çıkıldığı ve izleyicinin dünyasıyla temas edildiği söylenemez. Oyuncunun açığa çıkması ve en nihayetinde bir oyuncu olduğunun vurgulanması söz konusu değildir.

Perkins'in inanılırlık hakkındaki görüşlerini kerteriz alarak, doğrudan hitabı inanılırlık taşıyan ve inanılırlık taşımayan olarak ikiye ayırmak mümkündür. İnanılırlık taşımayan doğrudan hitap, filmin yapım sürecini faş ederek ve izleyicinin film tarafından sarmalanmasını ihlal ederek filmin etkisini azaltır. Filmin anlatısına herhangi bir katkısı yoktur. İnanılırlık taşıyan doğrudan hitap ise filmin dünyasına entegredir ve hikâye anlatımını güçlendirici bir unsurdur. Tutarlı bir şekilde kullanıldığında, karakter ile izleyici arasındaki bağı kuvvetlendirerek estetik illüzyonu devam ettirir. Plantinga'ya göre dördüncü duvarı yıkma tekniği, Brechtyen bir yabancılaştırma tekniğidir ve Brecht, (tiyatro özelinde) duygusal tepkilere şüpheyle yaklaşmış ve izleyiciyi oyundan uzaklaştıran bu tür teknikleri savunmuştur. Böylece izleyici için "karakterlerin iç dünyaları yerine toplumsal koşullara ve temsil biçimlerine odaklanacak eleştirel bir zihinsel etkinlik için alan" açılacaktır (Plantinga, 2018, s. 101). Perkins'in şerh koyduğu üslup denemesi budur. Nuri Bilge Ceylan'ın hem kendince söyleşilerde izah ettiği nedenler hem de ortaya çıkan sonuçtan ötürü, oyunbaz bir tavır içinde izleyicinin ters köşe edilmesinin amaçlandığı aşikârdır. Bu nedenle Ceylan'ın esasında post-Brechtyen bir yaklaşıma sahip olduğunu söylemek mümkündür. Post-Brechtyenizm, Brecht'in politik duruşunun sunduğu kesinliklerden uzak durarak, "'üretken' bir izleyicilik yaratmak amacıyla anlatının biçimsel olarak bozulması" olarak tanımlanır (Plantinga, 2018, s. 104). Daha çok, izleyiciye içsel ve psikolojik bir deneyim sunmaktır. Samet'in zihninin dehlizlerinde dolaşıyor

olduğumuzu söylemek mümkün olduğu gibi onu mahrem bir alanda göstererek onunla daha yakın bir ilişkiye girmeye davet edildiğimizi söylemek de olanaklıdır. Filmin içinde bulunduğu kurmaca dünyanın dışına çıkıldığı ve izleyicinin dünyasıyla temas edildiği söylenemez. Eğer karakterin kendini ifşa etmesinden söz edilecek ise, yalnızca, Nuray'dan gizlediği performans artırıcı hapın içildiği bilgisinin izleyici ile paylaşılması gösterilebilir. Bu doğrultuda film, fonksiyonel inanılırlık taşıyan bir doğrudan hitaba sahiptir.

Perkins'in kriterleri izleyicinin filme kapılmasını, filmin içine çekilmesini (*immersion*) temel alır ve önemser, ancak bu kavramın netleştirilmesi gerekmektedir. Perkins, bu terim ile izleyicinin kurmaca bir dünyaya angaje olmasını ve bu sürecin hem duygusal hem de entelektüel bir deneyim oluşunu kasteder. Perkins'in karşısında konumlandığı; izleyicinin tamamen hikâyeye daldığı ve duyguların seyir sürecinde etken olduğu sinema anlayışını eleştiren teorisyenler, izleyicinin bu deneyiminin aktif zihinsel süreçleri ve ahlaki değerlendirmeleri engelleyen bir duruma sebebiyet verdiğini savunagelmişlerdir. Oysa, karakterlerle (olumlu ya da olumsuz) duygusal bağ kurulan, hikâye dünyasına duygusal, zihinsel ve algısal olarak dahil olunan filmler de eleştirel düşünce ve etik farkındalık için de birer zemin teşkil edebilirler (Plantinga, 2018, s. 117-123). Plantinga'nın (2018, s. 122) vurguladığı üzere, filmin içine çekilme "aktif katılımdır" ve "hikâye içinde hipotez kurma, ahlaki yargılar geliştirme ve boşlukları doldurma gibi zihinsel faaliyetler gerektirir." Buna ilaveten herhangi bir biçimsel strateji içerikten ve bağlamdan bağımsız olarak ele alınmamalı, "izleyiciyi yabancılaştıran veya onun dikkatini dağıtan herhangi bir biçimsel tekniğin, doğası gereği ilerici olduğu" varsayılmamalıdır (Plantinga, 2018, s. 120). Ceylan'ın sinema anlayışı bu bakımdan ilgi çekicidir. Öncelikle yönetmenin anlatıları, bu film de dahil olmak üzere, izleyiciyi içine çeken, dikiş izleri belli olmayan kurguya sahip anlatılardır. İzleyicinin tüm dikkatini temsil edilen dünyaya odaklaması temel saiktir. Diğer taraftan, yönetmenin filmografisinde izleyicinin özdeşleşme yaşayabileceği türden protagoniste sahip filmlerin yer aldığını söylemek zordur. 'Olaysız' sayılabilecek hikâyeleri 'mesafeli' bir tarzda perdeye aktarır. Bu bağlamda, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin "estetik illüzyona" sahip filmler olduğu söylenebilir. Estetik illüzyon, bir eserin temsil ettiği hayali bir dünyaya alımlayıcının (izleyici ya da okuyucu) zihinsel ve duygusal olarak dahil olduğu karmaşık bir zihin durumudur. Bu durum, eserin gerçekliğinin farkında olunmasına rağmen, eserin dünyasına bir tür dalmayı içerir (Wolf, 2013, s. 14-19). İzleyici/okuyucu, temsil edilen dünyayı 'içinden deneyimleme' hisseder, ancak gerçeklikle bağını tamamen koparmaz; eserle olan mesafe korunur. Ceylan, dördüncü duvarın yıkılması denemesini filmin 'yapıntı' olduğunu göstermek için filme eklediğini belirtir. Yabancılaştırma hedefli anlatılar ve bunu savunan kuramcılar, izleyicinin kahramanlarla güçlü bir

özdeşleşme kurmasını, bu tür bir kimliklenmeyi engellemeyi hedeflerler. Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri bu türden duygular oluşturmaya hâlihazırda imkân tanımazlar. Estetik illüzyon kavramı ışığında değerlendirildiğinde, yönetmenin filmleri, seyirciyi hem filmin içime çekilme hem de mesafelenme duygularını eş zamanlı yaşatan karmaşık bir deneyime davet eder. Bu ikircikli yapının sonucu olarak, söz konusu sahne bilinen anlamıyla bir yabancılaştırma etkisi yaratmamaktadır.

Perkins'e göre (1993, s. 78), bir filmin anlam ve değeri, bileşenlerinin birbiriyle kurduğu ilişkiden doğar ve "filmleri bütünleşik bir biçim olarak algılamadığımız sürece takdir edilmeyecektir, çünkü bu sentezdeki unsurların hiçbirinin tek başına bir önemi yoktur. Parçalar, yalıtılmış hâlleriyle değil, birbiriyle ilişkilendirildikleri ölçüde ilgi çekicidir." Bu doğrultuda, filmdeki diğer doğrudan hitap olarak değerlendirilmesi muhtemel unsurların peşine düşmek gerekir. Bunun için, filmin protagonisti Samet'i incelemek önem arz etmektedir. Zira Samet, filmin başından sonuna kadar tüm sahnelerde yer alır ve böylelikle tüm hikâye kendisinin merceğinden izleyiciye yansıtılır.

Samet, mecburi hizmetinin tamamlanmasını ve başka bir yere, mümkünse İstanbul'a tayin olmayı bekleyen bir öğretmendir. Bulunduğu yere aidiyetsizliğini vurgulayarak, tatminsizliğini ve mutsuzluğunu her fırsatta dile getirir. Spesifik amaçlardan azade, hikâye boyunca net bir amaç gütmeyen bir karakterdir. İçinde bulunduğu varoluşsal çıkmazdan narsisizm ve nihilizm ile bir nevi kaçmaya çalışır; bu savunma mekanizmaları gerçek bir değişim ya da insanlarla bağlantı kurma çabalarını sabote eder. Yalnızca kendini tehdit altında hissettiğinde (taciz suçlaması ya da Nuray'ın Kenan'a yakınlık göstermesi) birtakım adımlar atar ama bu adımlar tamamen kendini kurtarma amacı taşır. Filme gelen tepkiler, bilhassa Samet karakterinin inşası nedeniyle, Nuri Bilge Ceylan'ın en 'karanlık' filmi olduğu yönündedir.[3] Samet'in film boyunca sergilediği birtakım eylemler ahlaken sorunlu oluşunu gösterir niteliktedir. Öğrencisi Sevim'e karşı yürüttüğü iktidar savaşı, öğrencilerine karşı nobran ve aşağılayıcı tavrı, Kenan ile Nuray'ın yakınlaştığını fark ettikten sonra peyda olan Nuray'la birlikte olma arzusu, Nuray'la birlikte olduktan sonraki gün (Nuray'ın açıkça söylemesini istemediğini belirtmesine rağmen) Kenan'a bunu anlatması Samet'in ahlaken onaylanması zor başlıca tutum ve davranışlarını oluşturmaktadır. Diğer taraftan Samet'in çevresine duyarlı bir insan oluşu bazı donelerle belli edilir. Okulun hademesinden (çocukları olduğunu gerekçe göstererek) yumurta satın almak istemesi ve bunu diğer öğretmenlere iletmesi, okulun çevresindeki uyuz köpekler için veterinerden yardım istemesi, işsiz ve iş bulma

[3] "Samet başta olmak üzere herkesin iyilik, doğruluk, ahlak konusunda kendince iddialı olduğu ama içindeki kötülüğü, bencilliği bastıramadığı bir film seyrediyoruz" (Açar, 2023), "Samet'in içindeki karanlık ortaya çıkar… Bu karanlık, filmin finaline kadar koyulaşır, başkalarının mutluluğuna duyulan bir kıskançlığa, o mutluluğu parçalama eylemine dönüşür" (Kazım, 2023).

konusunda kayıtsız Feyyaz'a borç para vermesi (ve sonrasında bunu umursamadığını söylemesi), bencil bir karaktere sahip olduğunun farkında oluşu ve bunu Nuray'a itiraf etmesi, Nuray'la birlikte olduğunu Kenan'a söyledikten sonra pişmanlık intibası uyandıran davranışlar (dalgın bakışlar, evde Kenan'a dikkat kesilmesi, vb.) gibi tutum ve eylemler bunlardan öne çıkanlardır. Buradan hareketle Samet için kötücül bir karakter demek yerine ahlaken muğlak bir yapıya sahip olduğunu söylemek gerekir. Ahlaken muğlak karakterler, geleneksel iyi-kötü ayrımını bulanıklaştırarak izleyiciyi düşünmeye ve hikâyedeki boşlukları doldurmaya zorlar. Plantinga'ya göre ahlaki muğlaklık (*moral ambiguity*), filmin içine çekilmenin mümkün olduğu ve duyguların işlev gösterdiği anlatılarda bile izleyicide kayıtsız şartsız kabullenme ya da reddetme yerine eleştirel düşünmeyi tetikleyebilir (Plantinga, 2018, s. 132). Ahlaki muğlaklık yalnızca Samet özelinde değildir; Kenan başta olmak üzere diğer yan karakterlere de atfedilebilir. Kenan'ın öğrencilere tacizde bulunup bulunmadığı bir soru işareti olarak kalır. Beden eğitimi öğretmeni Tolga'nın dedikoduları yayan asıl kişi olup olmadığı belirsizdir.

Muğlaklık (*ambiguity*), yalnızca karakterlerin kişilik özelliklerinde değil, olay örgüsü dahilinde de yer alan bir niteliktir. Sevim'in mektubunda neler yazdığı açıklanmaz. Feyyaz'ın nereye kaybolduğu bilinmez, belki gerilla olmak için dağa çıkmıştır belki de başka bir şehre yerleşmiştir. Adını unutup durduğu öğrencisinin babasının da dağda olduğu (yüksek bir ihtimal gibi dursa da) tam olarak kestirilemez. Samet'in Feyyaz'ı merak edişi (veteriner Vahit'in sorduğu gibi) kendisine olan borcu yüzünden midir yoksa kendisine gerçekten değer vermesinden midir anlaşılmaz. Samet, Nuray ve Kenan aralarındaki olumsuzluğu nasıl çözmüşler ve bir arada gezmeye çıkabilir duruma gelmişlerdir, muammadır. Yukarıda açıklandığı üzere, dördüncü duvarın yıkılması sahnesi dahi muğlak bir biçimde inşa edilmiştir. Karakterin doğrudan kameraya bakıp bakmadığı, kurmaca bir karakter oluşunu faş edip etmeyişi belirsizdir. Bir eleştirmenin de belirttiği gibi, "Set arkasından geçenin Deniz Celiloğlu olması gerekirken, bundan emin olamayız bir türlü. Aynaya bakıp saçını düzelten Celiloğlu'ysa da ereksiyon hapını içen kuşkusuz Samet'tir... Samet'ten çıkamayız; Celiloğlu'nu tam olarak kabullenemeyiz" (Kazım, 2023). Perkins'in film teorisinde bir filmin kurmaca dünyası içindeki içsel tutarlılığı ve anlatısal unsurların birbiriyle uyumunu ifade eden tutarlılık, filmin hem tematik hem de biçimsel ögelerinin bir bütün olarak işlevsel ve anlamlı bir şekilde birleşmesini ifade eder. Estetik bir değer olarak vücut bulan muğlaklık bağlamında da bu tür bir tutarlılıktan bahsetmek mümkündür.

Filmin, yukarıda Plantinga'dan (2018, s. 101) alıntılandığı gibi, "toplumsal koşullara ve temsil biçimlerine odaklanacak eleştirel bir zihinsel etkinlik için alan" açabilecek Brechtyen bir potansiyele sahip olduğu söylenebilir. Nuray'ın bir bacağını kaybetmesine neden olan olay (Türkiye tarihinin en kanlı terör

saldırılarından birisi olan) 10 Ekim 2015'te gerçekleşen Ankara Garı Saldırısıdır. Nuray, politik duruşa sahip, idealist bir karakter iken Samet apolitik, bencil ve kinik resmedilmiştir. Nuray'ın evindeki akşam yemeği sahnesi filmin doruk noktasını oluşturur. Nuray ve Samet arasındaki diyaloglar bağlılık, sorumluluk, özgürlük, kayıtsızlık ve karamsarlık kavramları eksenlerinde dönerken tartışmanın politik çerçevesi ise bireycilik ve kolektivizm etrafında şekillenir. Samet'in ve görüşlerinin afişe olması ve sorgulanışı Nuray sayesinde gerçekleşir. Yabancılaşmış ve hatta mizantropi derecesine varan bir karaktere sahip olduğu iyice açığa çıkar. Ceylan, klasik Brechtyen bağlamda değerlendirilecek olduğunda, toplumsal koşullara (Doğu-Batı gerilimi, politikleşmenin yarattığı sonuçlar, dayanışmanın önemi vb.) eleştirel bir mesafeden bakmaya bizi davet eder. Ancak Nuray'ın âdeta politik bir ajandayla konuştuğu ve repliklerinin kitabi olduğu bazı eleştirmenler tarafından dile getirilmiştir.[4] Diğer taraftan, dördüncü duvarın yıkıldığı sahnenin yalnızca Samet'le ilgili oluşu ve ikilinin tartışma sonrası yakınlaşarak birlikte olması politik bağlamdan sapmayı işaret eder. Samet'in, Nuray'ın temsil ettiği (toplumsal ve politik) 'gerçekler'den âdeta kaçarak film setine çıkışını Samet'in bireysel psikolojisi üzerinden (bir aydın yabancılaşması göstergesi olduğunu iddia ederek) toplumsal eleştiri olarak okumak olasıdır.[5] Ancak hem Nuray karakterinin yukarıda bahsedildiği gibi problematik temsili hem de filmin Samet'in bakış açısında mevzilenmesi dikkate alındığında, net politik bir dışavurumun yer aldığını söylemek zordur. Bu bağlamda da mevzubahis sahne filmin muğlaklık izleğinin bir uzantısıdır. Ne doğrudan (Brechtyen anlamda) izleyiciyi politik bilinçlendirme gayesi taşır ne de izleyicinin Samet'le duygusal bağ kurmasını teşvik eder. Politik olanla psikolojik olanı iç içe geçirerek, Post-Brechtyen olarak nitelendirilebilecek bir işleve sahiptir.

Samet'in anlatıdaki ağırlığı ve olay örgüsünü sırtlaması filmin sinematografisine de sirayet etmiştir. Ceylan mizansenlerde genellikle orta plan ve uzun çekim kullanmıştır. Karakterlerin mütemadi diyalog içinde olduğu, uzun süren bu sekanslarda Nuray, Kenan ve Sevim'in de kendi dünyalarını kurma şansı tanınır ancak kamera Samet'in bakışına hapsolmuştur. Örneğin Samet, Kenan ve Nuray'ın ikinci buluşmasında ikili birbirine yakınlaşırken kameranın ilgi odağı Samet'tir. İkiliye verdiği tepkiler ve Kenan'a attığı bakışlar mizah unsuru olarak kullanılmıştır. Geniş plan çekimlerinde (Samet'in köyde yaptığı yürüyüşler, vd.) olduğu gibi yakın planlara hızlı kesmeler de Samet merkezlidir. Kameranın bu şekilde konumlanışı ve kurgunun yapılandırılışı izleyiciyi Samet'in bakış açısına sürükleyerek olayları onun

[4] Nuray'ın resimlerindeki 'yaşamsallığın' sözlerine yansımadığını iddia eden Yücel'e göre (2023) "Nuray'ın replikleri, maalesef Samet'in zihninde kendine ve inançlarına dair şüphe uyandıracak güçte yazılmamış"tır ve nihayetinde Samet'in kinizmi baskın çıkmaktadır. Nuray karakterinin ve temsil ettiği politik duruşun zayıf oluşunu vurgulayan Yücel'e göre "Nuray, Samet'i zorlayamıyor, film de bizi" (Yücel, 2023).

[5] Samet'in Nuray'la birlikte olmadan önce performans artırıcı hapa ihtiyaç duyması, yani sahneye çıkmadan önce 'rolüne hazırlanmasının' eril kırılganlığını yansıttığı gibi feminist bir okuma da yapılabilir.

perspektifinden deneyimlemesini sağlar. Bu bağlamda da Samet'i izleyen takip çekimine sahip olan dördüncü duvarın yıkılma girişiminin filmin geneliyle tutarlı olduğunu savunmak yerinde olacaktır.

Filmde doğrudan hitabın çeşitlemeleri ile karşılaşılır. Samet, resim öğretmeni olmasının yanı sıra fotoğrafla da ilgilidir ve yöre halkından insanların (çocuklar, gençler, yaşlılar) fotoğraflarını çeker. Bu fotoğraflar sabit fotoğraf kareleri olarak filmde vücut bulur. Portresi çekilen insanlar doğrudan objektife bakarlar. Bu fotoğraf serisi ile filmde iki defa karşılaşılır. Bununla birlikte, filmin son anlarında Samet'in dış sesinden Sevim'e hitaben bir itiraf gerçekleşir. Bu sahnede kameraya bakan Sevim'in de doğrudan hitabı söz konusudur. Âdeta Samet'i dinler gibidir Sevim. Yukarıda belirtildiği üzere, tüm hikâye Samet'in bakış açısından anlatılmaktadır ve Samet başından sonuna tüm sahnelerde yer alır. Filme yayılmış olan doğrudan hitap anları vesilesiyle de dördüncü duvarın yıkılma girişiminin salt dışarıdan eklenmiş bir yönetmen müdahalesi olmasının ötesine geçerek ve anlatının içsel mantığının bir uzantısı olarak, filmin tutarlılığının bir göstergesine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kuru Otlar Üstüne* filminde yer alan dördüncü duvarın yıkılması tekniği, V. F. Perkins'in inanılırlık ve tutarlılık kavramları bağlamında ele alınmıştır. Perkins bu kavramları bir filmdeki ögelerin sanatsal amaca uygunluklarını değerlendirmek ve filmin değerini belirlemek için birer kriter olarak öne sürmüştür. Perkins'in kriterleri, konvansiyonel anlatı sinemasına ait görünür ve sanatsal deneyim sunan filmleri dışlıyor izlenimi yaratır, oysa esasında bu filmleri değerlendirmek için yeni kapılar açmaktadır. Brechtyen bir teknik olarak Ceylan'ın bu girişimi, doğrudan hitap kavramı çerçevesinde ele alınmıştır ve Perkins'in kriterleri bu doğrultuda araştırılmıştır.

Perkins'in inanılırlık anlayışı, kısaca, bir filmin kendi içinde izleyiciyi ikna edici bir dünya yaratmasını ifade eder. *Kuru Otlar Üstüne*'deki bu sahne ilk bakışta inanılırlık kriterini ihlal etme potansiyeline sahiptir. Perkins, izleyicinin hikâyeye dalmasını engelleyen girişimleri inanılırlığı zedeleyen etmenler olarak değerlendirmiştir. Oysa doğrudan hitap çerçevesinde ele alınabilecek bu girişim, filmin 'estetik illüzyonuna' halel getirmemektedir. Sahne, filmin genel anlatısı ve tematik yapısıyla uyumlu olup karakterin film genelindeki temsiliyle örtüşen bir unsur olarak işlev görmektedir. Klasik anlamda Brechtyen bir yabancılaştırmadan söz edilemez; bu bağlamda Perkins'in katı inanılırlık yaklaşımından ziyade Smuts'ın (2006) öne sürdüğü fonksiyonel inanılırlık anlayışının filmlerde aranması gerektiği düşüncesi baskın çıkar.

Tutarlılık açısından bakıldığında ise, sahnenin filmin genel yapısına aykırı düşmediği, bilakis anlatısal ve tematik açıdan tutarlılığı pekiştiren bir unsur olduğu tespit edilmiştir. Karakterin ahlaki muğlaklığı ve filmin geneline yayılan, estetik bir değer olarak muğlaklıkla uyumlu olan bu teknik, filmin anlam katmanlarını güçlendirmektedir. Bu durum, Perkins'in tutarlılık kriterinin yalnızca biçimsel bir uyumu işaret etmediğini, tematik ve estetik bütünlük açısından önem arz ettiğini göstermektedir.

Dördüncü duvarın yıkılması son yıllarda popüler televizyon dizilerinde ve filmlerinde sıklıkla karşılaşılan bir teknik hâline gelmiştir. Bu tekniğin farklı film türleri ve kültürel bağlamlarda nasıl uygulandığına yönelik karşılaştırmalı incelemeler yapılması önerilebilir. İzleyicilerin bu tür anlatı tekniklerine verdiği tepkiler (örn. ontolojik metalepsis deneyimleri) ampirik yöntemlerle ölçülürken, Perkins gibi filmlerin sanatsal değerini tartışan teorisyenlerin görüşlerinden faydalanmak mümkündür. Diğer taraftan, inanılırlık ve/veya tutarlılığın işlemediği filmlerin (örneğin "o kadar kötü ki, iyi" olarak adlandırılan kült filmler) başarıları potansiyel araştırma konusudur. Ahlaken muğlak protagoniste sahip filmlerin imgelem direnci (*imaginative resistance*) yaratıp yaratmadığı da bir başka araştırma konusu olarak düşünülebilir.

Sonuç olarak, *Kuru Otlar Üstüne* filmindeki bu sahne, izleyicinin gerçeklikle kurduğu bağlamı bilinçli olarak sarsarak, Perkins'in öne sürdüğü inanılırlık ve tutarlılık kriterlerini yeniden sorgulamaya açar. Perkins'in kriterleri bir filmin sanatsal bütünlüğünü değerlendirmek için günümüzde hâlen geçerli ve etkili bir çerçeve sunmaktadır ve sahne, salt Brechtyen bir yabancılaştırmadan öte sanatsal yaratım sürecine dair daha derin bir tutarlılık olgusuna işaret eder.

EXTENDED ABSTRACT

This study investigates an unconventional cinematic choice within the filmography of Turkish director Nuri Bilge Ceylan, known for his realistic style. His 2023 film, *Kuru Otlar Üstüne* (*About Dry Grasses*) (Ceylan, 2023), features a scene near the end where the protagonist seemingly breaks the fourth wall, momentarily revealing the film set's artifice. This unexpected moment prompts a critical inquiry into whether this scene compromises the film's narrative integrity and aesthetic consistency. This study analyzes this scene using Victor Francis Perkins's concepts of "credibility" and "coherence," examining whether the technique undermines the film's integrity or serves as a logical narrative tool.

V. F. Perkins, in *Film as Film* advocated for objective film criticism based on "criteria for judging movies" (Perkins, 1993), moving beyond subjective preference. He focused on detailed, descriptive analysis, critiquing earlier film theories for their abstractness. Perkins emphasized a "synthetic"

approach, where meaning arises from the interconnectedness of all filmic elements. His primary evaluative criteria were credibility and coherence.

Credibility refers to the film's creation of a believable internal world. This doesn't necessarily mean realism, but rather that the created world has to obey its own logic (Perkins, 1993). This internal consistency is vital for viewer engagement and immersion (Smuts, 2006). Coherence signifies semantic integrity, where a film's various elements and symbolic layers work harmoniously. For Perkins, coherence is an achievement when potentially contradictory elements are successfully unified (Crouse, 2004). Elsaesser and Buckland (2002) note that coherence is linked to "heightened significance," often achieved via mise-en-scène, but crucially, this symbolism must not compromise credibility by appearing as an overt 'director's touch' detached from the dramatic situation. Carroll (1988) summarized Perkins's evaluative procedure: first check credibility, then, if credible, assess its coherence, which corresponds to its quality.

The direct breaking of the fourth wall, particularly through "direct address" where characters seem to acknowledge the audience (Brown, 2012), poses an interesting challenge to Perkins's classical framework. Smuts (2006) re-evaluates Perkins by proposing "functional credibility," a more adaptable concept that considers whether a technique serves a specific artistic purpose, even if it disrupts surface realism.

Perkins was often critical of Brechtian techniques, viewing them as detrimental to immersion by highlighting the artist's visibility. However, contemporary theorists suggest a more nuanced understanding. Brown (2012) argues that direct address is not merely an alienating Brechtian device but can, in fact, intensify audience engagement with the narrative and characters. This aligns with Plantinga (2019), who notes Brecht's later acceptance of certain forms of emotion and engagement, suggesting that even techniques designed for critical distance can foster a deep connection. Thus, Brechtian devices like direct address might not inherently violate Perkinsian credibility if they contribute to a coherent overall artistic strategy, engaging the audience on a different but equally valid level. Walters (2022) also suggests that direct address can be a tool for understanding how a film balances credibility and meaning, thereby achieving coherence.

The research employs close reading (Klevan, 2018; Walters, 2011), a method aligned with Perkins's focus on a film's internal details, to analyze the fourth-wall scene in *About Dry Grasses*. The film follows Samet (Deniz Celiloğlu), a cynical art teacher in rural Anatolia, through his personal and professional frustrations. The controversial scene occurs late in the film: Samet, after a tense dialogue

with Nuray (Merve Dizdar), walks from her living room, opens a door, and inexplicably steps onto a film set. He walks past crew, enters a set bathroom, briefly glances at the camera, takes a pill, and then re-enters the diegetic space of his bedroom.

On a surface level, this break risks violating Perkins's credibility, appearing as the kind of 'director's touch' that pulls the viewer out of the narrative. However, the execution is ambiguous. Samet does not interact with the crew; his glance towards the camera is fleeting. Is it the character Samet or the actor Deniz Celiloğlu? This nuanced presentation prevents a complete rupture of the fictional world. Instead of shattering credibility, it arguably achieves Smuts's "functional credibility." The film plays with its constructed nature without entirely abandoning the aesthetic illusion (Wolf, 2013), a state that allows for both immersion and critical distance. Ceylan's intent seems post-Brechtian, aiming for an internal, psychological resonance rather than simple alienation. Samet's brief exit from his world could be seen as an externalization of his profound alienation or a glimpse into his carefully constructed self.

This interpretation gains strength when considering the film's pervasive thematic and stylistic ambiguity. Samet is a morally ambiguous character, neither wholly sympathetic nor entirely villainous. Many plot points remain unresolved, fostering an atmosphere of uncertainty. The fourth-wall scene, with its own ambiguities, coheres with this overarching aesthetic strategy. As one critic observed, the audience remains caught between Samet and Celiloğlu, unable to fully settle on one interpretation. This aesthetic of ambiguity, consistently maintained, allows the formally disruptive scene to become an integral part of the film's coherent design.

Furthermore, the film contains other, subtler instances of direct address. Samet is a photographer, and his portraits of local people, who gaze directly at his (and by extension, our) lens, punctuate the narrative. The film also concludes with Samet's voiceover confession to his student Sevim, who looks directly at the camera as if listening. These recurring moments create a pattern where the boundary between the observed world and the audience is subtly tested. The more overt fourth-wall break can thus be seen not as an isolated incident, but as a culmination or intensification of a technique woven into the film's fabric, thereby contributing to its overall coherence rather than detracting from it.

The fourth-wall-breaking scene in *About Dry Grasses*, when analyzed through a contemporized understanding of Perkins's concepts of credibility and coherence, does not necessarily undermine the film's artistic integrity. While it momentarily challenges classical notions of credibility by exposing the film's artifice, its ambiguous execution and alignment with the film's overarching themes of moral and narrative ambiguity allow it to achieve a functional credibility. The scene, rather than being an alienating

rupture, integrates into the film's coherent aesthetic design, which includes other instances of direct address and a pervasive sense of uncertainty. By prompting a re-evaluation of the narrative's construction and the protagonist's psyche, the technique adds a complex layer of meaning, demonstrating that Perkins's framework, when applied with flexibility, remains a valuable tool for understanding sophisticated contemporary cinematic practices.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest	Yazar çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir. /The author declares that there is no conflict of interest.
Yazarların Katkıları/Author Contributions	Makale tek yazarlıdır. /The article has a single author.

This work is licensed under **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License** (CC BY-NC 4.0).

KAYNAKÇA

Anadolu, B. (2020). Biri yer biri yapar, kıyamet ondan kopar: Zengin Mutfağı'nın beyazperdede "sahnelenmesi". In Z. Akmeşe, *Türk sinemasına özgül bakışlar: Kültür tarih gelenek* (ss. 71-99). Doruk Yayınları.

Aydemir, Ş. (2023, Eylül 22). *Kuru Otlar Üstüne: Karanlık, daha fazla karanlık!* Gazete Duvar. 20 Aralık 2024 tarihinde https://www.gazeteduvar.com.tr/kuru-otlar-ustune-karanlik-daha-fazla-karanlik-makale-1638965 adresinden alındı

Açar, M. (2023, Ekim 2). *'İnsan olduğu için…'*. Habertürk. 6 Ocak 2025 tarihinde https://www.haberturk.com/ozel-icerikler/mehmet-acar/3625275-insan-oldugu-icin adresinden alındı

Brown, T. (2012). *Breaking the fourth wall: Direct address in the cinema.* Edinburgh University Press.

Carroll, N. (1988). *Philosophical problems of classical film theory.* Princeton University Press.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2023). *Kuru Otlar Üstüne* [Sinema Filmi]. NBC Film, Memento Production, Komplizen Film.

Crouse, J. (2004). Fueled by enthusiasms: Jeffrey Crouse interviews V. F. Perkins. *Film International*, (9), 14-27.

Dimitriadis, G. (2018). Evaluating the coherence of a cinematic universe as a prerequisite for worldmaking in digital cinema. *Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media, 2*(2), 53-70.

Elsaesser, T., & Buckland, W. (2002). *Studying contemporary American film: A guide to movie analysis.* Arnold Publishers.

Festival de Cannes. (2023, Mayıs 20). *Les herbes sèches - Press conférence - EV - Cannes 2023*. YouTube. 29 Kasım 2024 tarihinde https://youtu.be/VOaH7DNg6IM adresinden alındı

Gibbons, A., & Whiteley, S. (2021). Do worlds have (fourth) walls? A Text World Theory approach to direct address in *Fleabag*. *Language and Literature: International Journal of Stylistics*, 105-126. https://doi.org/10.1177/0963947020983202

Kazım, M. (2023, Ekim 7). *"Kuru Otlar Üstüne": Apolitik vs politik*. Birikim. 12 Aralık 2024 tarihinde https://birikimdergisi.com/guncel/11514/kuru-otlar-ustune-apolitik-vs-politik adresinden alındı

Klevan, A. (2018). *Aesthetic evaluation and film.* Manchester University Press.

Lash, D. (2017). Film as Film in the twenty-first century: The function and evaluation of diegesis and disruption. *Screen, 58*(2), 163-179.

Martin, A. (2022). The phantom thread of Victor Perkins. *Movie: A Journal of Film Criticism*, (10), 35-45.

Perkins, V. F. (1993). *Film as film: Understanding and judging movies.* De Capo Press.

Perkins, V. F. (2011). İlk dönem sinema kuramının eleştirel bir tarihi. E. Yılmaz içinde, *Filmde yöntem ve eleştiri* (ss. 35-59). De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Plantinga, C. (2018). *Screen stories: Emotions and the ethics of engagement.* Oxford University Press.

Plantinga, C. (2019). Brecht, emotion, and the reflective spectator: The case of 'BlacKkKlansman'. *NECSUS: European Journal of Media Studies*, (8), 151-169.

Ray, R. B. (2022). Why did film studies ignore Perkins? *Movie: A Journal of Film Criticism*, (10), 84-88.

Schaefer, J. P. (2015). *An edgy realism: Film theoretical encounters with Dogma 95, new French extremity, and the shaky-cam horror film.* Cambridge Scholars Publishing.

Sinemori. (2023, Kasım 8). *Nuri Bilge Ceylan, herkesin merak ettiği sahneyi açıkladı!* YouTube. 28 Kasım 2024 tarihinde https://youtu.be/SOJICqdc4Y8 adresinden alındı

Smuts, A. (2006). V. F. Perkins' functional credibility and the problem of imaginative resistance. *Film and Philosophy*, (10), 85-99.

Walters, J. (2011). Sense and sensibilities: The value of coherence in the contemporary twist film. L. Hubner içinde, *Valuing films: Shifting perceptions of worth* (ss. 32-48). Palgrave Macmillan UK.

Walters, J. (2022). V. F. Perkins and television. *Movie: A Journal of Film Criticism*, (10), 74-83.

Wolf, W. (2013). Aesthetic illusion. W. Wolf, W. Bernhart, & A. Mahler içinde, *Immersion and distance: Aesthetic illusion in literature and other media* (ss. 1-63). Rodopi B.V.

Yücel, F. (2023, Ekim 7). *Kuru Otlar Üstüne: "Bir şeylere" inanmak üstüne*. Altyazı. 20 Kasım 2024 tarihinde https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/kuru-otlar-ustune-bir-seylere-inanmak-ustune/ adresinden alındı