

Körük T. (2024). Trajik deneyim üzerine bir inceleme: Kusursuzlar (2013), *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 6(1), 80-98.

TRAJİK DENEYİM ÜZERİNE BİR İNCELEME: KUSURSUZLAR (2013)

A Study Of The Tragic Experience: Kusursuzlar (2013) (The Impeccables)

Türker KÖRÜK^a

Doi: 10.53281/kritik.1437750

^a Dr., Bir Kuruma Bağlı Değil, koruk.turker@gmail.com, 0000-0002-3205-3700

MAKALE BİLGİLERİ

Makale:

Gönderim Tarihi : 15.02.2024

Ön Değerlendirme : 18.02.2024

Kabul Tarihi : 19.05.2024

Anahtar Kelimeler:

Kusursuzlar (2013), Trajik Deneyim,
Türk Sineması, Çerçeveleme Analizi,
Ramin Matin

Key Words:

The Impeccables, Tragic Experience,
Turkish Cinema, Framing Analysis,
Ramin Matin.

ÖZET

Bu çalışma *Kusursuzlar* (Ramin Matin, 2013) filminde ‘trajik deneyim’ olgusunun kadın karakterlerin ne tür eylemleri sonucunda yaşandığını ve bu deneyimin nasıl eylemlere yol açtığını ele almaktadır. Trajedinin günümüzde geçerliliğini ve uygulanabilirliğini analiz etmek çalışmanın ana hedefidir. Trajedi olgusu tartışmalarına odaklanan fikirlerle birlikte, trajedi olgusunu bir sanat, düşünce, gerçeklik ve ‘deneyim’ olarak evrensel ve sanatsal biçiminden ayrı ve özgün bir kavram olarak ortaya koymak, özellikle ‘kadın özne’ bağlamında bu deneyimin tarihsel-düşünsel yolculuğuna da ışık tutmaktadır. Film Goffman’ın Çerçeveleme Analizi yöntemine göre analiz edilmiş ve karakterlerin yaşadığı trajik deneyimlerin sunulduğu ana çerçeveler ve kilitler belirlenmiştir. Ayrıca eleştirel bir perspektiften, analiz edilen filmin kadın özne ve trajik eylemi hangi açıdan nasıl yansıttığı tartışılmıştır.

ABSTRACT

This study focuses on what kind of actions the female characters experience the phenomenon of ‘tragic experience’ in *Kusursuzlar (2013)* (The Impeccables) (Raimn Matin, 2013), and what kind of actions this experience leads to actions. The main goal of the study is to analyze the validity and applicability of the tragedy. Along with the ideas focusing on the discussion of the tragedy phenomenon, revealing the phenomenon of tragedy as an art, thought, reality and ‘experience’ as a universal and unique concept separate from its artistic form, sheds light on the historical intellectual journey of this experience, especially in the context of ‘female subject’. The film was analyzed according to Goffman's Framing Analysis method and the main frames and locks in which the tragic experiences of the characters were presented were determined. The film was analyzed according to Goffman's Framing Analysis method and the main frames and keys in which the tragic experiences of the characters were presented were determined. Additionally, from a critical perspective, it is discussed how the analyzed film reflects the female subject and tragic action.

© 2021- e-ISSN 2667-6850

GİRİŞ

Trajedinin sanat tarihindeki temsil biçimlerinin çeşitliliği birçok kuramcının trajedi kavramına farklı bakış açıları ve söylemler geliştirmelerine sebep olmuştur. Moretti'nin (2005, s. 84) trajedinin kültürel değerleri çiğnediği fikri, Paglia'nın (2004, s. 18) 'Batılı' bir nosyon olduğu düşüncesi, Fromm'un (1941, ss. 245-246) ölüm gerçeğinin farkındalığını ortaya koyduğu görüşü ve Williams'ın (2018, s. 207) trajedinin toplum ve birey arasındaki nihai ayrışma noktası olduğu gibi birçok özgün ve birbirinden ayrı fikirlerin oluşumu trajedinin akışkan bir tanıma sahip olduğunu gösterir.

Trajedinin kelimesi kelimesine bir tanımını yapmamakla birlikte, kavrama 'deneyim' olgusunu dahil eden göz ardı edilemeyecek düşünürler mevcuttur. Trajik deneyim olgusunun çeşitli bağlamlardaki tartışılabilirliği bu düşünürlerin tanımlarını ele almakla mümkündür. Örneğin Hegel'in 'trajik estetik' tanımını ya da Simmel'in 'kültürün trajedisi' gibi fikirlerin yanı sıra Eagleton (2003, s. 24) trajedi kavramını bir deneyim olarak inceler ve bu deneyimin nesiller arası aktarımını sorgulamaktadır. McCallum (2006, s. 12) trajediyi edebi olarak kısıtlamadan bir deneyim olarak modernite ekseninde tarihsel bağlamı içinde konumlandırır. Williams' a (2016, s. 45-46) göre trajedi deneyimler ve kurumlardan inşa edilen olgular bütünü, Orr (1981, s. 25) için kaybetmenin deneyimi, Aristoteles için ise duyguları kusursuzlaştırıp bir *katharsis* hissiyle seyirciyi etkileyen canlı bir deneyimdir

Freud'un ismini tiyatro tarihinin en büyük trajedilerinden birinden alan Oidipus Kompleksi yaklaşımını özgün bir perspektiften ele alan Estela V. Welldon bu deneyimin kadın yönüne dikkat çeker. Ana karakterlerinin tamamına yakını erkek olan tragedya oyunlarının yanında, Euripides'in Medea'sı, Sofokles'in Antigone'si ve Elektra'sı gibi güçlü ve proto-feminist kadın karakterler barındıran antik tragedyalara ek olarak, Shakespeare'in Hamlet'inden Ophelia, Othello'sundan Desdemona, Kral Lear'ından Cordelia gibi güçsüz kadın karakterler içeren, kadınların ana karakter olarak yer almadığı ama yaşanan trajik deneyimi erkek olan ana karakter kadar tecrübe ettiği birçok Orta Çağ tragedyası da vardır.

Trajik deneyim olgusunun karakterlere yönelik bir 'deneyim' olarak irdelenmesi düşüncesi bu çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Bu çalışmada klasik olarak niteleyebileceğimiz trajedi kalıbının dışına çıkılarak trajik deneyim *Kusursuzlar* (2013) filmi üzerinden kültürel, sosyal, duygusal ve bilişsel öğeler üzerinden incelenecektir. Bu çalışmada kadınlığın trajik bir paradigma ekseninde nasıl deneyimlendiği *Kusursuzlar* (2013) ile gösterilmeye çalışılacaktır. Çalışma trajedinin biçimsel olmayan yanına odaklanarak, bir deneyim olarak özneyi inşa eden ve özneyi eleştiren olgular olarak ele alınacaktır. Kadın temsilinin 'trajik' yönüne odaklanacak olan bu çalışmada, kadınlığın trajik boyutu bir

‘oluş-deneyim’^{††} faktörü olarak incelenecektir.

1. Trajedi ve Deneyim

Platon’a göre trajedi gerçekçi değildir, bir taklidin salt taklididir ve ‘gerçek’, gerçekliğin içinde bulunduğu fikirler alanından uzaklaştırılmıştır. Olağanüstü dünyanın kendisi, bu aşkın alanda fikirlerin gölgesidir ve zavallı şairin kurguları sadece bir gölgenin gölgesidir (akt. Poole, 2013, s. 31-32). Aristoteles *Poetika* (MÖ. 320) adlı eserinde, trajedi kavramının bu bağlamda kuramsal bir tartışmasını yapar. Tiyatroyu mimetik bir eksene oturtan Aristoteles, tiyatrodaki eylemin karakterden önce geldiğini ve teatral trajedinin asıl ereğinin eylem içinde oluştuğunu söyler. Tiyatro sanatı eylemi taklit etmeyi bir anlatı aracılığıyla değil seyirciyi onlarda uyandırdığı acıma ve korku duygularından arındırarak başarır (Aristoteles, 2005, s. 25-30).

Klasik Dönemden Orta Çağ’a gelindiğinde ise diğer dönemlerle karşılaştırıldığında trajedi bağlamında göze çarpan bir etki mevcut değildir. Feodalizmin çöküş süreciyle birlikte yabancılaşma başlamış, artık tanrı ve dünya arasında kesin bir ayırım yapılmaya başlanmış ve antik tiyatrodaki nüfuzlu ailelerin yerini yalnızlık çeken ve düşüşe geçen aristokratlar almıştır. Williams (2018) bu feodal vurguyu trajik kahramanın doğuşunun başlangıcı olarak niteler

16. ve 17. ve 18. yüzyıl dönemleri tragediyaları Aydınlanma Çağı’nda Avrupa’ya egemen olan entelektüel ve felsefi hareketlerle şekillenmeye başlamış, Diderot, Voltaire ve Rousseau gibi düşünürlerin fikirleri başta tiyatro olmak üzere bütün sanat formlarını yeniden şekillendirmeye önderlik etmiştir. 19. yüzyılda ise yeni sanat akımları tiyatroya da sirayet etmiş ve tragediyaların çerçevesi giderek silikleşmiş ve formu 20. yüzyıla doğru giderek değişime uğramıştır.

Hegel’e (1975, s. 1196) göre trajik durum, ‘trajedinin özgün özü’, karşıt taraflardan her birinin kendi başlarına ele alındığında haklı olduğu fikrinde; her biri doğru ve olumlu içeriği ancak diğerinin eşit derecede haklı gücünü inkar ederek ve ihlal ederek kurulabildiği düşüncesinde yatar. Hegel için trajik eylemin gelişimi, karşılıklı çatışmalarında birbirini yok etmek için mücadele eden eylemi canlandıran güçlerin uzlaştırılmasından ibarettir. Modern trajedinin Hegel açısından en belirli yanlarından birisi evrenin karakter üzerindeki etkisizliğidir.

Nietzsche (2018) ise modernizm ve aydınlanmayı ahlaki bir çöküş olarak kavrar. Ona göre trajedi, modernitenin en üstün eleştirisidir; gerçek trajik sanatıyla ayırt edilemeyen bir çağda konunun

^{††} Oluş-deneyim terimi bu çalışmada trajedinin klasik trajedideki eylemden kaynaklanan tedirginliklere karşı bir duyarlılık değil, aynı zamanda sosyo-kültürel ve psiko-sosyal uygulamaların da buna dahil olduğunu açıklamak için kullanılmıştır. Bkz. Noë, A. (2009). “Conscious Reference”, İçinde *The Philosophical Quarterly* 59, 470 – 482.

bu kadar büyük görünmesinin bir nedeni de budur. Bu, mite karşı bilim, yaşama karşı ahlak, müziğe karşı söylem, ilerlemeden çok sonsuzluk, vasatlıktan çok kahramanlık, sivil ve kültürel olana karşı barbar, Apolloncu toplumsal düzene karşı Dionysosçu çılgınlık, etik-politik olanla savaş halindeki estetik meselesidir.

Trajediyi fenomenoloji perspektifinden inceleyen Max Scheler ise trajediyi evrene içkin ve her zaman evrende mevcut olan bir olgu olarak tanımlar. Scheler trajik olana estetik ve metafizik bir olgu olmanın dışında bir dünya görüşü ya da Nietzsche gibi dünyayı açıklamanın bir yolu olarak değil, bir yaşam olgusu olarak görür (Kuçuradi, 1997, s. 10). Scheler için trajik çatışmada önemli olan şey, birbiriyle çatışan değerlerin olumlu iki değer olması gerektiğidir. Scheler'in 'olumlu' ile kastettiği şey, trajik olanı meydana getiren çatışmaya ait değerlerin birbirlerinden üstün olmadığı, her ikisinin de trajediye aynı ölçüde temel olması gerektiği görüşüdür. Scheler'e göre trajik çatışmadaki değerlerin galibi yoktur. Nietzsche'nin (2014) "var olan her şey hem haklı, hem de haksızdır; ama her iki durumda aynı derecede haklı çıkar" fikri Scheler'in trajik çatışma kavramının bir özeti gibidir.

Kierkegaard (1987) modern trajedi ve antik trajedi arasındaki en büyük farkı, Antik trajediyi özel olarak karakterize eden şeyin, eylemin yalnızca karakterden kaynaklanmaması, eylemin öznel olarak yeterince yansıtılmaması, eylemin kendisinin görel bir acının karışımı olduğunu söyleyerek saptar. Antik trajik kahramanın akıbeti yalnızca eyleminin bir sonucu değil, aynı zamanda bir ıstıraptır; modern trajedi kahraman içinse bu akıbet bir ıstırap değil, bir eylemdir. Dolayısıyla modern dönemde eylem ve karakter baskındır.

Schopenhauer (1966), trajediye de aynı açıdan yaklaşır. İnsanın varoluşunu bir sefalet olarak nitelendirirken, trajedinin tüm darbelerini alan insanoğlunun asla trajik bir karakterin onuruna sahip olamadığını da belirtir. Onun trajik görüşü, irademizi hayattan uzaklaştırmaya, hayatı sevmekten vazgeçmeye zorlandığımız fikrini önerir. Trajik felaketin uyanmamız gereken bir düş olduğuna inanmamız gerektiğini belirtirken, trajedinin etkisi, dinamik olarak yüce olanın etkisine benzetir, çünkü trajedi iradeden üstündür ve insanı öyle bir ruh haline sokar ki insan iradeye doğrudan karşı çıkan şeyi görmekten zevk alır.

Heidegger için trajik olanın özü var olma halidir. Trajedinin bir var olma deneyimi ile ortaya çıktığını öne sürer ve var oluşun varlıktaki deneyimini ne kötümser ne de iyimser olarak niteler. Heidegger'e göre trajik olanın temel yapısı psikolojik ve estetik bir açıklamayla değil, ancak var olanın varlığını göz önüne almakla anlaşılabilir (1962, s. 20).

Belirli bir eylemin neden olduğu ilişki ve bağlantılardan oluşan 'deneyim' olgusu, modern dönem

trajedisinin en güncel aşamasını oluşturur. Bir trafik kazası, bir yangın, başarısızlık ya da hastalık gibi durumların kolayca trajik olarak nitelenebildiği günümüzde, trajik olarak tanımlanan şeyin onu deneyimleyen öznelere kadar çeşitli olduğu söylenebilir. Richards, hayatı tam olarak kavrayabilmek için trajediyi vazgeçilmez bir tecrübe olarak düşünür ve trajedinin önde gelen deneyimi ve temel değeri, tam gelişmiş bir hayat için kaçınılmaz olan bir tutum olduğunu söyler (2001, s. 264). Wilkoszewska trajik deneyimi ele alırken trajik deneyimde doğrudan doğruya ne bulduğumuzu sorgular ve deneyimi gerçekliğin insanda açığa çıkardığı parçalı ve tamamlanmamış bir iz olarak, varlığın kendisinde bulunan çatışkıyı ise trajik deneyime evrilen bir tecrübe olarak tanımlar. Wilkoszewska'ya (1986, s. 28-29) göre kendini deneyimde açığa vuran varlığın çelişkisi, öznenin zihinsel etkinliği nedeniyle, gerekli koşullarda bilinç düzleminde trajik (ya da paradoks, saçma, komik, felaket, vb.) olarak tezahür edebilir. Trajik insan, çatışma durumunda tüm entelektüel, duygusal ve istemli güçlerini kullanarak, trajediyi deneyimlerken, içinde bulunduğu durumun derin ve eksiksiz anlamını keşfetmeye çalışır. Williams'a (2018, s. 146) göre modern insan normalde trajedi yaratan sınırlara geldiğinde, onların doğasının bilincine varmıştır ve onları ortadan kaldırmaya başlamıştır. Bu feshetme hali toplumsal bir süreç olarak görüldüğünde, en azından 19. yüzyılda trajediye yol açmaz. Fakat bir kadercilik olarak kenara atılan trajedi fikri, kolektif trajedi ve trajik toplumun geniş çapta ve derinden deneyimlendiği çağımızda insanlığın peşini hala bırakmayan bir ironidir. Williams, modern trajediyi tanımlarken bizi geleneksel trajedi tanımlarına yönelten ihtiyacın, geleneksel trajedinin "hem deneyimsel hem de biçimsel olarak bir tür telif hakkının olduğuna ikna eden" geleneksel bir ideoloji olduğunu öne sürer. Williams, trajedi ve ideoloji ilişkisini tartışırken, en güçlü ideolojilerin artık var olmadığını düşündüğümüz ideolojiler olduğunu belirtir. Bu tanımları yaparken gelenek üzerine fazlasıyla düşünür. Gelenek adı verilen şeyin anlamının ne olduğunu ve trajedi geleneğiyle bugün genellikle trajik olarak tanımlanan deneyimler arasında ne tür ilişkiler olduğunu sorgular (2018, s. 37-101-259). Williams için kişisel yazgı, bir insanın gücünün tam da sınırında bir anlam özlemi; bilinen anlamlar ve yanıtlar, çelişkili deneyimlerle doğrulanmış ve yine de sorgulanmış, parçalanmış bir deneyim olgusudur. Williams'a (2018, s. 146) göre modern insan normalde trajedi yaratan sınırlara geldiğinde, onların doğasının bilincine varmış ve onları ortadan kaldırmaya başlamıştır. Bu feshetme hali toplumsal bir süreç olarak görüldüğünde, en azından 19. yüzyılda trajediye yol açmaz. Fakat Williams için bir kadercilik olarak kenara atılan trajedi fikri, kolektif trajedi ve trajik toplumun geniş çapta ve derinden deneyimlendiği çağımızda bir ironi halini almıştır.

Antik trajedide, ebedi adalete ulaşılmasında yalnızca çatışan kişilerin ve amaçların düşüşü yoktur. Bir birey, ilahi bir komuta altında amacından vazgeçebilir veya daha ilginç bir şekilde, kendi içinde bütünlüğe ve uzlaşmaya ulaşabilir. Modern trajedide ise çözüm sorunu daha karmaşıktır çünkü

karakterler daha kişiseldir. Adaletin kendisi daha soyuttur, hatta dış koşulların yalnızca bir rastlantısı gibi görünebilir ve bu nedenle yalnızca şok edici ya da acıklıdır. Uzlaşma söz konusu olduğunda, genellikle karakterin kendi içinde ve daha karmaşık, çoğu zaman daha az tatmin edici olacaktır, çünkü bu karakterin temsil ettiği etik tözün üzerinde vurgulanan şey kişisel kaddedir.

2. Trajedi ve Kadın

Antik Dönem trajedisinin kökenini tartışırken onu erkek egemen bir paradigmanın yükselişi ve düşüşü olarak tanımlayan Paglia, trajedide dramatik ve cinsel hazzın benzerliğine dikkati çeker. Paglia'ya göre bu haz erkek egemen yapının oluşturduğu temanın bir sonucudur. Trajedinin başlıca kadınlarından bahsederken (Euripides'in Medea'sı ve Phaedra'sı, Shakespeare'in Kleopatra ve Lady Macbeth'i, Racine'in Phedre'si) trajik kadının erkekten daha az ahlaki olduğu tespitinde bulunur. Paglia'ya göre trajedi erkek iradesinin sınanması ve saflaştırılması için batılı bir araçtır. Kadın kahramanları trajediye aşılamanın zorluğu, erkek önyargısının değil, içgüdüsel cinsel stratejilerin bir sonucudur. Paglia'ya göre kadın, trajediye dönüştürülmemiş bir vahşeti trajediye sokar, çünkü türün düzeltmeye çalıştığı esas sorun kadındır (2004, s. 19-20). Antikçağ trajedisinin ortadan yok oluşunu kaçınılmaz bir çatışmanın sonucu olarak gören Kojeve antik dünyanın yıkılmasında en önemli etkenin kadın olduğunu belirtir. Çünkü "ailesele ilkeyi; toplum olarak topluma karşı olan ve zafer kazanması, devletin, yani gerçek anlamıyla tümelin yıkılması demek olan tikellik ilkesini temsil eden varlık, kadındır" (Kojeve, 2001, s. 69).

1562 ve 1642 tarihleri arasında Elizabeth Dönemi'nde (İngiliz Rönesans Tiyatrosu olarak da bilinen dönemde) kaleme alınan ve tarihin en önemli trajedi eserleri arasında gösterilen William Shakespeare'in birçok trajik karakteri de (Leydi Macbeth (Macbeth), Juliet (Romeo ve Juliet), Cordelia (Kral Lear)) cinsellik, tutku ve Erdem temalı bu metinlerde erkekler tarafından canlandırılır. Kadın rollerini kadın kıyafeti giyerek ve makyaj yaparak oynamanın homoseksüel eğilimleri arttırdığı ve dine karşı olduğu ve düşüncesiyle sahnede kurallar zamanla esnetilir ve kadınların sahneye çıkması yasallaşır. 1662'de, kadınların rollerinin artık erkekler tarafından değil, kadınlar tarafından oynanacağına dair bir yasa çıkarılır.

Kadın trajedisi terimi ilk olarak 17. yüzyılın sonlarında ve 18. Yüzyılın başlarında gündeme gelen, masum ve erdemli kadınları konu edinen oyunlar için Nicholas Rowe tarafından kullanılmıştır (Marsden, J. I., 2006). Kadınların ev halinin ve özel alanlarının sahnede yer almaya başlamasıyla birlikte kadın deneyimi izlenebilir bir hale gelir. Kadın trajedileri, kadınların özel alanlarındaki psikolojisini ve davranışlarını gözler önüne sererek seyircinin dikkatine sunarken, kadınların sadece yardımcı karakterler yerine ana rollerde de yer almaya başlamasıyla yeni bir kavram halini alır.

18. yüzyıl ve 19. yüzyıl süresince özellikle Avrupa’da yaşanan değişimler, yeni bir kimlik modelinin oluşumunu da beraberinde getirmiştir. Kellner’e göre geleneksel toplumlarda kimlik birey için bir sorun teşkil etmez. İnsanlar kimlik karmaşası ya da bir kimlik bunalımı içinde bulunmazlar. Fakat modernitede ise “kimlik oldukça devingen, çok katlı, kişisel, öz düşünümsel, değişme ve yeniliklere açık bir hale gelir. Bununla birlikte modernitede kimlik, aynı zamanda toplumsal ve Öteki-bağlantılıdır” (2001, s. 187). Rousseau’nun akıl ve doğa düşüncesinde kadınların bir ‘örnekleyici’ olarak yorumlanmasının ana nedenini, doğanın akıl vasıtasıyla ulaşılması gereken bir hedef olarak belirlenmesinde buluruz. Rousseau’nun fikirlerinin doğa üzerine şekillenmesi, mitsel bir ütopyanın akılla birleşme çabasıdır. Bu çaba, kadının içinde taşıdığı, yani dışa vur(a)madığı trajik bir tema olarak erkeklere hizmet eder.

Modern yapıların eleştirisinden doğan postmodernizm, aydınlanma ve modernite fikirlerine karşı bir duruş sergileyen, kadın konusunda da teorik fikirlerin ve yaklaşımların fazlasıyla çeşitlendiği bir dönemin ya da sürecin adıdır. Özcülük ve temelcilikle suçlanan modern söylemlerin hedefi konumunda bulunan postmodernizm, modernizmin akılcı bir anlayışa sahip oluşu ve politik, ekonomik ve sosyolojik sorunlara çözüm üretme çabasında olan büyük anlatı sistemlerini hedef alır. Postmodernizm içinde ise trajedi ve trajik bir kahramanın yokluğundan söz edilmesinin nedenleri arasında kültürün tamamen tükenmeye yüz tuttuğu inancı (Eagleton, 2003, s. 370), sınıflar ve kategorilerin kesin olmaktan çok kaygan ve akışkan oluşları (Flynn, 2002, s. 39), bilginin meşrulaştırılması sorununun artık başka terimlerle ortaya konması, yani ‘büyük anlatılar’ın artık inanılabilirliğini yitirmesi (Lyotard, 2012, s. 74), kültürel söylemin yeniden tanımlanırken heterojenliğin ve farklılığın özgürleştirici güçler olarak öne çıkması (Harvey, 1997, s. 21) gibi birçok fikir sayılabilir. Ayrıca Rosenau’ya (2004, s. 6) göre postmodernizm, politik, dini veya sosyal olsun, küresel, her şeyi kapsayan dünya görüşlerine meydan okur. Antik Yunan, Rönesans, Modern Dönem ve diğer dönemleri konu eden trajik üzerine yapılmış araştırmaları içeren sayısız kaynak mevcutken, bu kaynakların neredeyse hiçbirinde postmodern bir trajedi kavramından söz edilmez.

3. Trajedi ve Melodram Ayrımı

19. yüzyıla kadar etkin bir konumda bulunan trajedinin etkisini giderek yitirmesi Shephard’a göre melodramın moderniteyi yansıtmada çok daha başarılı olmasıdır (akt. Brattan, 1994, s. 2). Laura Mulvey (1989, s. 41) melodram ve trajedi arasındaki başat farkın trajik kahramanın kaderinin bilincindeyken ve çatışan güçler arasında parçalanırken, melodram dünyasında karakterlerde aşkın farkındalığa veya bilgiye izin verilmediğini belirtir ve Heilman’ın (1968) trajedideki çatışmanın insanın içinde olduğu görüşünü paylaşır. Trajedi insanın doğasıyla, melodram insanların (ve şeylerin)

alışkanlıklarıyla ilgilidir. Bir alışkanlık normalde doğanın bir parçasını yansıtır ve o parça sanki bütünlük gibi işlev görür. Heilman'a (1968) göre melodramda parçayı bütün olarak kabul ederiz; bu melodram formu için bir uzlaşmadır.

Melodramın kadınsı bir tür olduğu düşüncesi ise melodram formunda varılan bir diğer uzlaşmadır. Öztürk (2006, s. 65) uzun süre hor görülen ve basit bir tür olarak görülen melodramların kadınlarla, trajedinin ise kötü kaderleri olan erkeklerle eş değer tutulduğunu söyler. Carpenter'ın fikirleri ise ironik bir yaklaşıma sahiptir. Ona göre bir erkeğin başına korkunç derecede üzücü şeylerin geldiği bir film trajedir (akt. Rowe, 1995, s. 98). Eğer korkunç derecede üzücü olayların bir kadının (ya da çocuklar ve yaşlılar gibi başka güçsüz grupların) başına geldiği bir film ise melodram. Üzücü olay dış mekânda gerçekleşiyorsa, bu bir trajedi ya da bir macera filmi, iç mekânda (ev mekânında) gerçekleşiyorsa, bir melodramdır.

Hayward'a (2000, s. 222) göre eylem değil duygu dünyasında olduğumuz melodramlarda ana karakter kadındır ve ayrıcalıklı olan kadının bakış açısıdır. Melodramın izleyici için çekiciliği (öncelikle kadın ama aynı zamanda erkek) kadın arzusunun temalaştığı, dolayısıyla kadın öznelliğinin üretildiği kadın arzusunun mizansenidir. Kaplan melodramları (özellikle kadınlara yönelik bir tür olarak aile melodramının) hem kapitalist çekirdek ailenin kadınlara dayattığı kısıtlamaları ve sınırlamaları ortaya çıkarmak hem de aynı zamanda kadınları bu kısıtlamaları kabul etmeleri için eğitmenin nasıl işlev gördüğünü göstermesi açısından önemli bulur ve melodramları tahakküm-teslim yapısının gerekliliğini sorgulamamız gereken bir noktada ele alır (akt. Akbulut, 2008, s. 80). Melodramlarda bakışın (kelimenin tam anlamıyla) eril olması gerekmez, ama dilimiz ve bilinçdışının yapısı göz önüne alındığında, bakışa sahip olmak ve onu harekete geçirmek eril bir konumda olmaktır. Film anlatıları, bilinçdışının diliyle paralellik gösteren erkek temelli bir dil ve söylem aracılığıyla düzenlendiği için, filmdeki kadınlar, sosyolojik eleştirmenlerin varsaydığı gibi, bir gösterilen (gerçek bir kadın) için gösterenler olarak işlev görmezler, gösteren ve gösterilen, erkek bilinçdışında bir şeyi temsil eden bir gösterge haline getirilmiştir. Doane (1984, s. 67-83) kadının birçok anlatı türünde cinselliği çağrıştırdığını ve erkek izleyici için erotik bir nesne olarak yansıtıldığını belirtirken, hedef kitlesinin kadın olduğu varsayılan melodram türü filmlerde bu durumun geçerli olmadığını fakat böyle bir yaklaşımla kadın seyircinin kendi bedeninden soyutlandığını öne sürer. Akbulut'a göre "melodramlar, merkezlerinde kadın karaktere odaklanmalarıyla ve izleyicilerinin büyük bir kısmının kadınlar olmaları nedeniyle bir "kadın türü" olarak değerlendirilir. Bu tanımlama ise melodramın, uzun yıllar boyunca "değersiz bir tür" olarak görülmesine neden olmuş ve onu film kuramlarında görünmez kılmıştır" (Akbulut, 2012, s. 92).

Tezgören'e göre "melodram hem gücü elinden alınmış aristokrasiyi özlemekte, hem de adalet,

eşitlik ve özgürlük şiarıyla biçimlendirilmeye çalışılan yeni toplumsal, sınıfsal ve ahlaki düzeni arzulamakta”dır (Tezgören, 2018, s. 1). Kısaca özetlemek gerekirse melodram bir ‘sınıf değiştirme arzusu’dur. Akbulut’a göre modernleşme melodramların alt kodunu oluşturur. Melodramlaraki kadınların, köy-kent, Doğu-Batı, yerli-yabancı, biz-öteki karşıtları üzerinden oluşturulduğunu ve ulusal kimlikleri üzerinden modernizm sorunsalının ortaya koyulduğunu belirtir (Akbulut, 2008, s. 355). Mutlu’ya göre Yeşilçam melodramları, geleneksel ve yapay modern/batılı yaşam tarzları arasında bir karşıtlık kurarak söylem üretir. Karşıtlıklar arasındaki gerilim sınıfsal bir gerilim olarak da tezahür eder ve modernleşme, batılılaşmış üst sınıf kentliler ve yukarı sınıf hareketliliği ile ilişkilendirilir. Farklı sosyal ve ekonomik sınıflardan oluşan heterojen nüfusun değişimi melodramların da değişmesine yol açmıştır. Kırsal kesimde geçen ve aynı sınıflar arasındaki heteroseksüel romantizm etrafında dönen 1950’lerin ‘köy melodramları’ yerini kentsel alanlardaki farklı sosyal ve ekonomik sınıflar (kırsal ve kentsel, zengin ve fakir) arasındaki ilişkilere bırakmıştır (Mutlu, 2010, s. 417–431). Erdoğan’a göre, “Batı’da melodram feodalizme karşı burjuvazinin yükselişini sergilerken Yeşilçam, melodramı “çeşitli sınıfsal konumları (kırsal/kentsel, üst sınıf/alt ve orta sınıflar) ve bu konumlar arasındaki geçiş olasılıklarını eklemekte... bir ‘arzu makinası’ gibi” kullanmıştır” (akt. Yüksel, 2011, s. 5). Arslan Yeşilçam melodramlarında taşra-kent ayrımının ve modernliğe dair sınırları belirleyen kadın olduğunu belirtir (Arslan, 2005, s. 49). *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1962), *Vahşi Gelin* (Nejat Saydam, 1965), *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968), *Feride* (Metin Erksan, 1971), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Mualla* (Nevzat Pesen, 1971), *Dağdan İnme* (Metin Erksan, 1974) gibi filmlerde cahil ve taşralı kadın modern kadına dönüşür ve erkeklerin onayını alır (Yüksel, 2011, s. 90). Kılıçbay ve İncirlioğlu’na (2003, s. 236) göre aşıklar arasındaki sınıf farkı, Türk sinemasında tipik bir melodramatik özelliktir. Bu melodramlarda üst sınıflar tipik olarak olumsuz gelenekler (ahlaksızlık, yozlaşma, acımasızlık) aracılığıyla tasvir edilirken, alt sınıfların üyelerine çeşitli olumlu nitelikler (masumiyet, fedakarlık, hümanizm) atfedilir. 1960 askeri darbesinin gerçekleşmesi ve yeni anayasanın toplumda yarattığı değişimler sonucu toplumcu gerçekçi filmlerin sayısı da giderek artmıştır. Bu artış filmlerdeki erotizmin azalmasına ve kadın sorunlarının yüzeye çıkmasında da pay sahibidir. Türk sinemasında 70’li yıllarla birlikte hareketlenen (özellikle işçi sınıfını konu edinen) ‘toplumcu gerçekçi’ filmler (Örn: Ertem Göreç, *Karanlıkta Uyananlar* (1965); Tunç Okan, *Otobüs* (1974); Şerif gören, *Endişe* (1974); Lütfi Ö. Akad, *Diyet* (1974); Yavuz Özkan, *Maden* (1978)) işçi sorunlarının ailevi ve sosyal bağlamdaki yeri ‘ezilen’ karakterler üzerinden aktarılmıştır. Kadınların ana karakter olarak yer aldığı toplumcu gerçekçi filmler arasında ise Lütfi Ö. Akad’ın *Gelin-Düğün-Diyet* üçlemesi; Atıf Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi* (1984); Şerif Gören’in *Almanya Acı Vatan* (1979) ile *Kurbağalar* (1985) filmleri öne çıkar. 70’li yıllar boyunca yaşanan sağ-sol çatışması ve siyasi kaos birçok alanda olduğu gibi sinemada da etkisini göstermiştir. 70’ler Türk sinemasında çekilen erotik filmler sebebiyle kadın temsillerinin sınıfsal bağlamları ve perdedeki

durumları tartışmaya açık hale gelmiştir. 70'ler boyunca toplumsal yapı ve iktidar ilişkileri ekseninde değişen düşünce yapısı muhafazakar kesim için dini filmler de üretmiştir. Göle İslami muhafazakarlığın orta ve kentli sınıflara nüfuz etmesiyle karma bir desen oluştuğunu belirtir. Tezgören'e göre bu melezleşme hali "kuramlarına özgü ikili karşıtlıklar, söz gelişi merkez-çevre, kırsal-kentsel, geleneksel-modern, sağ sol, gelişmiş-az gelişmiş, emek-sermaye, kuram-eylem, sosyalizm-liberalizm ayrımlarının silikleşmesine yol açar" (Tezgören, 2018, s. 79).

4. Çerçeveleme Yöntemi

Kusursuzlar (2013) filmi analiz ederken kullanılacak olan aşağıdaki kavramlardan, filmde deneyimlenen trajedinin hangi çerçevelerle seyirciye sunulduğu ve seyircide hangi algıyı yaratmak amacıyla kullanıldığını göstermek için yararlanılacaktır.

Frame Analysis adlı kitabında Erving Goffman (1974) çerçeve fikrini, insanların nesnelere ve olayları anlamlandırmasına izin veren, kültürel olarak belirlenmiş gerçeklik tanımları anlamına geldiğini belirtir. Goffman'ın yaklaşımı, sosyal ve doğal durumları anlamlandırmanın, anlama çerçeveleri aracılığıyla anlam inşa ederek yapıldığı fikrine dayanmaktadır. Goffman, çerçeveleri ya daha geniş bir kültürün ürünü ve bir kültür içindeki herkes tarafından paylaşılan 'birincil çerçeveler' olarak ya da bireyler tarafından kasıtlı olarak üretilmiş birincil çerçevelerin bir dönüşümü olarak görür.

A. Şaşırtıcılık: Gözlemcilerin olaylara genel yaklaşımlarından şüphe duymalarına yol açan bir olay meydana gelir veya meydana getirilir

B. (A)normallik: İmkansız olarak görülen fakat akıl dışı olarak tanımlanamayacak şeylerden oluşur (sirk, akrobatik gösteriler, heyecan yaratan bazı sporlar vs.).

C. Beceriksizlik: Kontrol altında olduğu sanılan bedeninin veya başka bir şeyin beklenmedik bir şekilde serbest kaldığı, rotasından saptığı veya başka bir şekilde kontrolden çıktığı, tamamen doğal güçlere tabi olduğu düzenli yaşamın bozulması olarak tanımlanır.

D. Tesadüf: Davranışlarını doğru bir şekilde yönlendiren bir birey, dünyanın doğal işleyişiyle tahmin edemeyeceği bir şekilde karşılaşır ve bu bir sonuç doğurur. Önemli bir olayın tesadüfen üretilmiş gibi görülebileceği anlamına gelir.

E. Gerilim ve şaka: Bazı etkiler, olayların kolayca görülebildiği bir perspektiften, resmi olarak geçerli olan tamamen farklı bir perspektife taşınır. Oturduğu bağlama göre bir durumun ne kadar ciddiye alınıp alınmayacağını belirler.

Goffman, çerçeve analizi için temel kavramlardan birini geliştirirken 'kilit' kavramından yararlanır. Goffman, birincil çerçeve ve kitleme kavramlarının gerçeğe benzerlik veya gerçeklik

kavramlarını açıklamak için kullanılabileceğini öne sürer. Kilitlerin önemli bir özelliği, dönüştürülmemiş kilitlere kıyasla sağladıkları farklı rollerdir. Goffman dört adet belirgin kilit tanımlar (Goffman 1974, s. 40-83):

A. İkna: Katılımcılar tarafından ‘gerçek’ etkinliklerin taklidi olduğu ve hiçbir pratik sonuç doğurmadığı kabul edilen hayal ürünü olaylar (Örn. Televizyon ekranında, gerçek nükleer patlamaların potansiyel gerçekliğine dayanan efektli görüntüler).

B. Mücadele: Kavga ve hakimiyet gösterilerinden türetilen, ancak saldırgan davranışın kapsamını kontrol etmek için sıkı bir şekilde çerçevenilmiş yarışmalar (Örn. Paintball gibi interaktif oyunlar).

C. Merasim: "Sınırlama işlevi gören, bir eylemin ve olayların olağan dokusundan sıyrılmasına ve bütün bir olayı dolduracak şekilde koreografiye tabi tutulmasına izin veren" (Goffman, 1974, s. 58) törenler (Örn. İnsan ve doğa için zararlı bir materyal icat etmesine rağmen Alfred Nobel adına verilen Nobel Ödülleri).

D. Teknik Okumalar: Günlük amaçları ve bağlamlarında faydacı amaçlarla (provalar, gösteriler, vs.) gerçekleştirilen herhangi bir faaliyet olan teknik tekrarlar (Nükleer savaşın bir simülasyonu olan nükleer savaş oyunları).

Bu kilitlere ek olarak Goffman bir alternatif kilit önerisinde daha bulunur (Goffman 1974, s. 40-83):

A. Yeniden Zeminlendirme: Bir faaliyeti yapan kişinin kökten farklı olduğu hissedilen nedenler veya güdülerle icra edilmesidir (Bir başbakanın kamera karşısında mangal yapması).

B. Yeniden Kilitleme: Bir eylemin ya da durumun bağlamını değiştirmektir (Domuz eti yiyen birinin dini sebeplerle domuz eti yemekten vaz geçmesi)

Goffman çerçevelere ek olarak ‘Çerçeve Dışılık’ kavramından da fazlasıyla yararlanır. Çerçeve Dışılık belirli bir şekilde çerçevenilmiş herhangi bir faaliyetin meydana gelmesi sırasında, kişinin başka bir faaliyet akışının sistematik olarak ilgisiz olduğu ve çerçeve dışı muamelesi gördüğü, herhangi bir ilgi veya dikkat gösterilmemesi gereken bir şeydir. "Olan şeyle" doğrudan ilgili olmayan çok sayıda etkinliği içerdiğinden, bu tür etkinlikler Goffman tarafından "çerçeve dışı" olarak kabul edilir. Goffman ayrıca başkalarının neler olup bittiğine dair yanlış bir inanca sahip olmalarını sağlamaya yönelik kasıtlı çabalara atıfta bulunmak için ‘Uydurmalar’ ismini verdiği kavramı kullanır. Bunun yanında sosyal etkileşim bağlamında ‘Deneyim Kırılmalılığı’ olarak tanımladığı, ilke olarak, sosyal etkileşimin kırılmalı olduğu ve

farklı bireylerin tek başına ve birlikte e(bilinçli olarak, yanlışlıkla veya diğer insanların izlenimlerini yeterince kontrol edemedikleri için) sürdürmediği sürece çökmeye yatkın etkileşim düzenini de kullanır.

5. *Kusursuzlar* (2013)

Kusursuzlar (2013) bir aile kuramamış, biri doktor diğeri eczacı üst orta sınıf, otuzlu yaşlarının ortalarındaki iki kız kardeşi konu edinir. Kardeşler anneannelerinden kalan Çeşme'deki yazlıklarına tatile gelmişlerdir fakat küçük kardeş Lale'nin davranışları en baştan sorunlu gözükür. Yasemin bir tatilde yapılması gereken her şeyi (çapkınlık, spor, yeni insanlarla tanışma, vs.) yapmaya uğraşırken Lale anneannesinin kıyafetlerini giyerek evden çıkmak istemez, aynı zamanda sırtındaki yaraların utancını ve suçluluğunu taşımaktadır.

A. Filmin sorunsalı

Lale'nin başına gelenlerin yanında aile geçmişlerinde de bir istismar durumu olduğu bellidir fakat bu seyircinin nazarında kesinlik kazanmaz. Yönetmen Ramin Matin bu durumu şöyle açıklar:

“Aslında ben orayı daha kapalı bırakmak istiyordum. Hatta kurgunun ilk birkaç versiyonu öyleydi. Sonra filmin o halini insanlara izletince –Emine'nin söylediği anaakım izleyiciden değil sinemacılardan, bizim çevremizdeki insanlardan bahsediyorum– baktım ki bir sürü insan anlamıyor. İlginç bir şekilde bazı kadınlar hemen, hatta filmin daha en başında anlıyorlar nelerin yaşanmış olduğunu. Fakat festival gösterimlerinde, şu andaki haliyle bile anlamayanlar var. “Ne oldu acaba” diye soruyorlar, çok kapalı geliyor. Dolayısıyla evet, öyle bir yola gittik. Evet, bir şey açıklanıyor ama diyaloglarda bunu didaktik bir şekilde yapmamaya çalıştık.” (Akt. Şensöz. A. D., S.; Göl, B., 2013)

Oluşan trajik deneyimler, birbirine sahip çıkamayan ama birbirine sahip çıkmaya çalışan iki kardeşin ortak bir suçlulukta buluş(ama)masında ortaya çıkar. Bu suçluluk kardeşi Lale'yi istismar eden kişiyi öldüren Yasemin ve Lale arasındaki sırrın film boyunca konuşulmayarak bir iletişimsizlik yaratması durumudur. *Kusursuzlar* (2013) ‘sır’ kavramını ‘istismar’ ve ‘kardeşlik’ bağlamında sorunsallaştırır.

B. Trajik deneyimler ve özne pozisyonları

İki kardeşin uzak geçmişte travmalarıyla başa çıkma gayretleri filmed onların erkeklerle olan ilişkilerinin de belirleyicisidir. Erkeklerle yaklaşımı her ne kadar cinsellik üzerine kurulu gözükse de Yasemin'in erkeklerle iletişim kurma çabasının yarattığı öfkeyi sözlü taciz ve soyunma kabinindeki sahnelerde görebiliriz. Yasemin'in başına gelen bu taciz olayından ve cinsel ilişki olayından kardeşi

Lale'ye bahsetmemesi Lale'nin onun için endişe etmesinden korktuğu için değil, kardeşinin 'mahremiyetin güvenilir olduğu' düşüncesini haklı çıkarmak istemediği içindir. Çünkü Lale Yasemin'in aksine kendi içine kapanık, ürkek ve yalnız kalmaktan hoşlanan bir kadındır. Bu tezatlık kapalı bir kıyafet giyen Lale'nin yaralarla kaplı sırtını ve Yasemin'in erkeklere bir arzu nesnesi olarak sunulan bronzlaşmış sırtını gösteren sahildeki sahnelerde de devam eder.



Görsel 1. Yasemin



Görsel 2. Lale

Filmde iki kız kardeşin ortak olarak yaşadığı yaşadığı trajedi suçluluk duygusu bağlamında deneyimlenir. Fakat incelendiğinde bu deneyim seyirciye gösterilmeyen bir çerçevede ele alınmıştır. Seyirci Yasemin'in neden cinayet işlediğini, öldürdüğü kişinin Lale'ye ne yaptığını, Lale'nin kocası mı yoksa sevgilisi mi olduğunu asla öğrenemez. Filmin sonundaki tartışma sahnesinde suçluluk deneyimini yaşayanın aslında istismara uğrayan Lale'den çok Yasemin olduğu ortaya çıkar. Lale'nin yaşadığı şeyi

saklamaya ve unutturmaya çalışan Yasemin'in deneyim bağlamındaki yükü, en az Lale'ninki kadar fazladır.



Görsel 3. Lale ve Yasemin

C. Sınırlar ve engeller

Filmde yaşanan ortak deneyimden ayrı olarak, iki kardeş arasındaki trajik çatışmayı yaratan şeyler arasında birbirlerinin sınırlarını ihlal etme eylemleri vardır. Her ikisi de diğerrinin rızası dışında planlar yapmıştır. Lale'nin korunaklı giyinmesi, evden çıkmak istememesi ve erkek arkadaşıyla ilgili bir şeyler paylaşmaması kendine özel bir alan yaratma gayretidir. Fakat Yasemin onun ne giyeceğine, ne yiyeceğine ve özel hayatıyla ilgili sorunlarına karışmaktadır. Yan komşuları Kerim'le arkadaş olup onu eve alması, Lale'nin erkek arkadaşına kaldıkları evin adresini vermesi, onun adına planlar yapması gibi eylemler Yasemin'in Lale'yi iyileştirmek için yaptığı şeyler olarak nitelenebilir fakat Lale bunları onun huzurunu bozmak ve sınırlarını ihlal etmek için yaptığını düşünür.



Görsel 4. Yasemin ve Lale

Bu eylemler kişisel sınırları ihlal ederek giderek artan bir çatışmaya neden olur. Lale komşuları Kerim'in Yasemin'den hoşlandığını Yasemin'e söyleyerek ablasının Kerim'e yakınlaşmasını sağlar. Fakat bundan habersiz olan Kerim bir akşam yemeğinde kendi kız arkadaşından bahsettiğinde Yasemin Lale'nin kendisiyle bir oyun oynadığını anlar ve Lale böylece Yasemin'den intikamını kendince almış olur.

D. Çerçevesel ve kilitler

Kusursuzlar (2013)'da, 'Şaşırtıcılık', '(A)normallik ve 'Tesadüf' çerçevelerine rastlanmamıştır. Ayrıca 'Mücadele', 'Merasim', 'Teknik Okumalar' ve 'Yeniden Kiltleme' kavramlarını karşılayacak kilitler de mevcut değildir.

Filmde yapmak istedikleri şeyleri yapamadıkları ve eylemlerinin hizmet etmesi gereken amaca ulaşamadıkları için iki karakterin de 'Beceriksizlik Çerçevesi'yle oluşturulduğu görülür. Gerçeğin ne olduğunun seyirciden her an gizlenmesi, gerçeğin kişiye (seyirciye) has ve parçalanabilir özellikte olduğunu örnekleme ise 'Deneyim Kırılganlığı'na bir örnek oluşturur. Kız kardeşlerin birbirlerine haber vermeden uyguladığı ve haberi olmayan kardeşi fazlasıyla rahatsız eden durumlar ise 'Gerilim ve Şaka Çerçevesi' olarak oluşturulmuştur. Yasemin'in Lale'nin sınırlarını kırma çabaları birer 'İkna Kiliti' olarak işlev görür. Ayrıca otomobilin ve su borularının bozulması, iki kardeşin iletişim bağlamında kamuya açılmasını gerektiren, ilişkilerindeki çatışmaları olumlu ya da olumsuz olarak bir düzene kavuşturan 'Yeniden Zeminlendirme Kilitleri' olarak hikayeyi biçimlendirir.

SONUÇ

Trajedinin klasik modelinin toplumsal yapının değişmesiyle birlikte giderek şekil değiştirmesi, trajedinin edebi bir biçim olmaktan ziyade hayata dair bir deneyim süreci içinde bulunduğunun nedenlerinden birisidir. Deneyim olgusunun modern dönem ve sonrasında önem kazandığını hatırlatarak, trajedi her ne kadar klasik bir anlatı biçimi olsa da artık bir iletişim, bir oluş-deneyim halini almış görünmektedir.

Kusursuzlar (2013) gizlenen bir suçun dışı vurulamadığı ve karakterler üzerinden başka şekillerde sirayet ettiği bir suç ortaklığını sorun olarak temeline alır. Trajik deneyim saklanan bir eylem sonrasında yaşanan süreçte meydana gelir. Ağır bir suçluluk duygusu altında ezilmekte olan karakterler, bu suçun yükünü birbirlerinin omzuna farklı şekillerde aktarmaya, bu yükten kurtulmaya ve rahatlamaya çalışmaktadır ama bu elbette mümkün olmaz. *Kusursuzlar* (2013) özellikle sınıf bağlamında karakterlerin eylemlerine aktif olarak etki eden bir yapı içermez. Filmdeki karakterler üst-orta sınıftandır

fakat hangi sınıftan oldukları filmin hikayesini ya da trajik deneyime sebep olan eylemi etkilemez. Film özneleri olumsuzlarken, trajik deneyimin sebebi-sonucu olan eylemi ise olumlar niteliktedir.

Çalışmada *Kusursuzlar*'ı (2013) seçmemizin en önemli sebebi, farklı normlar çerçevesinde şekillenen hikaye yapılarının çeşitliliği açısından verimli bir alan olduğunu düşünmemizdir. Ayrıca klasik anlatı yapılarının birörnek eylem ve özne yaratan yaklaşımından da kaçınmak, Feminist bir çerçeveden de alternatif kadın söylemleri üretmeyi başaran böyle filmleri, kadın karakterlerin temsili açısından farklı pratiklere yönlendirme imkanı da sunmaktadır.

Kusursuzlar (2013) filminde trajik deneyim olgusunu kadın sineması bağlamında incelediğimiz bu çalışma, trajik kavramını bir 'tür' olmaktan ziyade karakterle olan deneyimsel ilişki, bir 'kavram' olarak incelemektedir. Trajedinin birçok türü içerebileceği ve birçok türe dahil olabileceği gerçeği, trajik olanın politik, ekonomik, dini, ideolojik, ırksal vs. gibi birçok sorunsalı analiz etme imkanını başka çalışmalar için de elbette sağlamaktadır.

Filmin Künyesi ve Afışı

Yönetmen: Ramin Matin

Yapımcı: Emine Yıldırım, Oğuz Kaynak

Senarist: Emine Yıldırım

Oyuncular: İpek Türktan, Esra Bezen Bilgin, İbrahim Selim, Mehmet Ali Nuroğlu, Suna Selen, Elif Taşçıoğlu

Yapım yılı: 2013

Süre: 95 Dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe



KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Aristoteles. (2005). *Poetika* (Çev. Kalaycı, N.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Arslan, S. (2005) *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Berman, M. (2005). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Altuğ, Ü. & ve Peker, B.) İstanbul: İletişim.
- Shepherd, S. (1994). "Pauses of Mutual Agitation" içinde Bratton, J. & Gledhill, C. (Ed.) *İn Melodrama: Stage Picture Screen*. London: British Film Institute.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press.
- Burkert, W. (1966). "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual" *Greek Roman and Byzantine Studies* 7, 87-121.
- Byars, J. (1991). *All That Heaven Allows: Re-Reading Gender in 1950's Melodrama*. London: Routledge.
- Doane, M. A. (1984). *Women's Film: Possession and Address, Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. The American Film Enstitute.
- Eagleton, T. (2003). *Tatlı Şiddet* (Çev. Tunca, K.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Engels, F. (1990). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* (Çev. Somer, K.) Ankara: Sol
- Fanger, D. (1998). *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*. Northwestern University Press.
- Flynn E. A. (2002). *Feminism beyond modernism*. SIU Press.
- Fromm, E. (1942). *The Fear of Freedom*. London: Routledge & Kegan Paul.

- Gledhill, C. (1987). "The Melodramatic Field: An Investigation". İçinde Gledhill, C. (Ed.) *Home is Where The Heart Is* (s. 5-43). London: BFI Publishing.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row
- Göle, N. (2011). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hamilton, C. (1911). "Melodrama" *Old and New: II. The Bookman; a Review of Books and Life* 33, 3: 309-14.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Savran, S.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: Key Concepts*. London&New York: Routledge.
- Hegel, G.W.F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Trans. Knox, T.M.). Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger, Martin (1962) *Being and Time*, translated by J. Macquarrie & E. Robinson, Oxford Basil Blackwell
- Heilman, R. B. (1968). *Tragedy and Melodram*. Seattle: University of Washington Press.
- Kellner, D. (2001). "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası" *Doğu Batı* (15), 187-221.
- Kılıçbay, B. & Onaran İncirlioglu, E. (2003). "Interrupted Happiness: Class Boundaries and the "Impossible Love" in Turkish Melodrama" *Ephemera*, No.3, 236-249
- Kierkegaard, S. (1987). *Either /Or Part I* (Trans. Hong, H.V. an Hong, E. H.). New Jersey: Princeton University Press.
- Kojeve, A. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş* (Çev. Hilav, S.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuçuradi, I. (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Lawler, S. (1999). "Getting Out and Getting Away': Women's Narratives of Class Mobility". *Fem Rev* 63, 3-24.
- Lawler, S. (2005). "Disgusted Subjects: The Making of Middle-Class Identities" *The Sociological Review*, 53(3), 429-446.
- Lesky, A. (1979). *Greek Tragedy*. Londra: Barnes & Noble Books.
- Lytard, J. F. (2012). *Postmodern Durum* (Çev. Birkan, İ.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler* (Çev. Altok, Z.) İstanbul: Metis Yayınları
- Mulvey, L. (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Londra: Macmillan.
- Mutlu, D. K. (2010). "Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars, and their Audiences" *Middle Eastern Studies*, 46(3), 417-431.
- Nietzsche, F., (2014). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. (Çev. Eyuboğlu, İ. Z.), İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2018). *Ecce Homo* (Çev. Tüzel, M.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Orr, J. (1981). *Tragic Drama and Modern Society*. Totowa: Barnes & Noble Books.
- Öztürk, S. R. (2000) *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler* (Çev. Hazaryan, A. & Demirci, F.) Ankara: Epos Yayınları.
- Poole, A. (2013). *Trajedi*. (Çev. Gür, H.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Richards, I. A. (2001). *Principles of Literary Criticism*. London and New York: Routledge Classics.
- Rosenau, P. M. (2004). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri* (Çev. Birkan, T.). Ankara: Bilim ve Sanat/Ark Yayınları.
- Rowe, K. (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.
- Schopenhauer, A. (1966). *The World as Will and Representation - Volume I* (Trans. Payne, E. F. J.). New York: Dover Publications.
- Soykan, Ö. Ş. (2014, Mayıs). "Neoliberal Dönem Televizyon Dizilerinde Çalışan Sınıfın Çerçeveselenmesi." 5. *Uluslararası İşçi ve İletişim Konferansı*, Ankara.
- Şensöz, A. D. & Göl, B. (2013). "Ramin Matin ve Emine Yıldırım ile *Kusursuzlar* (2013) Üzerine Söyleşi." [https://altyazi.net/soylesiler/ramin-matin-ve-emine-yildirim-Kusursuzlar_\(2013\)i-anlatti/](https://altyazi.net/soylesiler/ramin-matin-ve-emine-yildirim-Kusursuzlar_(2013)i-anlatti/) adresinden elde dildi. Erişim Tarihi: 06.04. 2023.
- Tezğören, A. K. (2018). "2000'li Yıllar Türk Sinemasında Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodram" (Yayınlanmamış doktora tezi). *İstanbul Üniversitesi*, İstanbul.
- Wilkoszewska, K. (1986). *Trajik Deneyim Üzerine* (Çev. Körük, T.). Pathos (12).

Williams, R. (2018). *Modern Trajedi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yalamaç, E. (2011). "2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı*, İzmir.

Yüksel, S. E. (2011). *Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1.: <https://www.imdb.com/title/tt2394021/mediaviewer/rm3224681729/>

Görsel 2.: <https://www.imdb.com/title/tt2394021/mediaviewer/rm2738142465/>

Görsel 3.: <https://www.imdb.com/title/tt2394021/mediaviewer/rm2536815873/>

Görsel 4.: <https://www.imdb.com/title/tt2394021/mediaviewer/rm3124018433/>

EXTENDED ABSTRACT

The diversity of representation styles of tragedy in art history has caused many theorists to develop different perspectives and discourses on the concept of tragedy. Just as tragedy is the ultimate point of separation between society and the individual, the formation of many unique and distinct ideas shows that tragedy has a fluid definition. Although they do not provide a word-for-word definition of tragedy, there are thinkers who cannot be ignored who include the phenomenon of 'experience' in the concept. Discussibility of the phenomenon of tragic experience in various contexts is possible by considering the definitions of these thinkers.

Estela V. Welldon, who discusses Freud's Oedipus Complex approach, named after one of the greatest tragedies in theater history, from a unique perspective, draws attention to the 'female' aspect of this experience. In addition to tragedies with almost all male main characters, ancient tragedies with strong and proto-feminist female characters such as Euripides' Medea, Sophocles' Antigone and Elektra, Ophelia from Shakespeare's Hamlet. There are also many medieval tragedies that contain weak female characters, such as Desdemona from Othello and Cordelia from King Lear, where women are not the main characters but experience the tragic experience as much as the male main character.

The idea of examining the phenomenon of tragic experience as an 'experience' for the characters constitutes the essence of this study. In this study, we will go beyond the classical tragedy pattern and examine the tragic experience through cultural, social, emotional and cognitive elements through the movie *Kusursuzlar* (2013) (The Impeccables). In this study, we will try to show how femininity is experienced on the axis of a tragic paradigm, with the film. By focusing on the non-formal side of tragedy, the study will be discussed as an experience that constructs the subject and criticizes the subject. In this study, which will focus on the 'tragic' aspect of female representation, the tragic dimension of femininity will be examined as a 'becoming-experience' factor.