



# Turkish Studies

Volume 14 Issue 3, 2019, p. 1823-1845

DOI: 10.29228/TurkishStudies.22677

ISSN: 1308-2140

Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY



INTERNATIONAL  
BALKAN  
UNIVERSITY

EXCELLENCE FOR THE FUTURE  
IBU.EDU.MK

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info/Makale Bilgisi

✍ Received/Geliş: 03.02.2019

✓ Accepted/Kabul: 10.06.2019

✍ Report Dates/Rapor Tarihleri: Referee 1 (14.02.2019)- Referee 2 (14.02.2019)- Referee 3 (20.03.2019)- Referee 4 (10.03.2019)

This article was checked by iThenticate.

## KISKANÇLIĞIN SİNEMADA ESTETİK VAROLUŞU: ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KISKANÇLIK

Selçuk ULUTAŞ\*

### ÖZ

Sinema filmleri diğer tüm sanat eserleri gibi alımlayıcıda birtakım düşünceler ve bu düşüncelere bağlı duygular üretmektedir. İzleyiciyi etkisi altına alacak duyguların filmde karakter eylemleri ve olaylar kadar film karakterlerin kendilerinin yaşadıkları duygularıyla da ilgisi bulunmaktadır. Filmlerde karakterlerin yaşadıkları nefret, hüzün, tiksime, neşe gibi duygular doğrudan izleyicide de benzer duygular üretme ve duygudaşlıklar yaratma potansiyeline sahiptir. Karakterin "kıskançlığı" üzerine üretilen sinema imgelerinin ise izleyen üzerinde yaratacağı duyguların diğer duygulara kıyasla farklılaştığı görülmektedir. Karmaşık bir duygu olan kıskançlık ile ilgili üretilen duygular farklı boyutlarda karşımıza çıkmaktadır. Kıskançlığın sinemada kullanımı bu boyutlar çerçevesinde sürekli değişir. Anlatılarda kimi zaman çatıyı ve genel kurguyu kıskançlık üzerine kurmak mümkünken diğer taraftan olay örgüsünün gelişimini sağlamak bağlamında da kullanımları görülmektedir. Sinemada bir tasarım olarak üretilen kıskançlık duygusu farklı etkilere neden olabilmektedir. Sinema filmlerinde kıskançlığın tasarımında pek çok başka unsur da devreye girer. Kıskançlığın tasarımında genel olarak arzu, garaz, mitolojik, mitojenik kavramları ile film olaylarının çekirdek veya uydu oluşları ile karakter varoluşları da etkilidir. Bu çalışma da kıskançlık duygusunun sinemada özdeşleşim (Einfühlung) teorisi ile ilgisi ve diğer estetik varoluş biçimleri araştırılmıştır. Bu araştırma sonucunda kıskançlık duygusunun tasarımlarının diğer duygulara kıyasla farklı duygular yaratmak için kullanıldığı ortaya konulmuştur. Çalışmada, üretilen teorik çerçeve kapsamında yönetmen Zeki Demirkubuz' un filmlerindeki kıskançlık duygusunun estetik varoluşu incelenmiş ve anlatı düzeyinde farklılıkları ortaya konulmuştur.



\* Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, E-posta: selcukulutas1980@gmail.com

**Anahtar Kelimeler:** Kıskançlık, Duygu, Duygulanım, Estetik, Özdeşleşim, Einfühlung, Garaz, Sinema, Zeki Demirkubuz

**THE AESTHETIC EXISTENCE OF JEALOUSY IN CINEMA:  
JEALOUSY IN THE CINEMA OF ZEKI DEMIRKUBUZ**

**ABSTRACT**

Cinema films, like all other works of art, leave thoughts imprinted in the minds of their audience and produce feelings related to these thoughts. The viewer is affected not only by the characters' actions and life events in the film, but is also influenced by the emotions felt by the actors displayed while portraying their role. Feelings such as hatred, sadness, disgust, joy experienced by a character has the potential to create the same emotions in the viewing audience. Cinema that focuses on the theme of jealousy tends to differentiate this emotion from other feelings experienced by characters. Affective images produced about jealousy, which is a complex emotion, appear in different dimensions. The use of jealousy in cinema constantly changes within these dimensions. While it is possible to build the roof and general fiction on jealousy, they are also used in the context of the development of the plot. The sense of jealousy produced as a design in cinema can cause different effects. Many other elements come into play in the design of jealousy in motion pictures. In the design of jealousy, the concepts of desire, grudge, mythological, mitogenic and the existence of the core or satellite of movie events and character existence are also effective. In this study, the role of jealousy in the theory of empathy (Einfühlung) and other forms of existential aesthetics in cinema has been investigated. In addition, the existence of jealousy in the films of director Zeki Demirkubuz is examined. As a result of this research, it is revealed that the design of jealousy is used to create different emotions compared to other emotions. In the study, within the framework of the theoretical framework produced, the aesthetic existence of the sense of jealousy in the films of director Zeki Demirkubuz has been examined and their differences have been revealed.

**STRUCTURED ABSTRACT**

If we had to struggle to take care of ourselves during our life in a forest, none of the problems which we cause as human beings wouldn't also exist. The owner of this idea, Rousseau, stated in his book called "*The Social Contract*" that human beings have an inclination towards the good as a result of its nature, the things which drift everything towards bad or evil such as having a grip on the others, competency, and the invention of money all emerged in cities along with the desire to live together. According to the philosopher, jealousy is related to urbanization and modernization (Warburton, 2016: 162). In one of Shakespeare's comedies called "As you like it", we encounter following expressions; "Isn't that forest safer than the jealous palaces? We merely experience the problems of mankind, the predatory nails, and hard touches of winter wind" and

starting from this point, we can witness that a reference was made to the discrimination of nature and civilization (cited. Timuçin, 2013:128). Numerous philosophers determine that the world of meaning expanded in cities along with civilization and caused more complicated thoughts for human beings. Within this context, we are reminded that Spinoza definitely associated the affection with thoughts, it was possible to mention about more complicated thoughts to be emerge through starting from the complicated thoughts emerging along with civilization would only be possible through transition to civilized societies. Jealousy is one of those complicated emotions.

Starting from the texts of both Hume and Spinoza and others philosophers, the first type of jealousy starts with desires and focuses on pleasure, the desire encourages getting into act however the act remains inconclusive or comes to nothing. Within this context, the pleasure is delayed or never achieved. For that reason, this conatus fails because of the jealousy which is a kind of sorrow according to the perspective of Spinoza and Hume. Increasing the conatus again can be associated with the harm on the other person or object having the object of desire. The jealous person is negatively influenced from the pleasure which he desires yet obtained by the others and he is also annoyed with the pleasure of others. Accordingly, it can be stated that the sense of hatred which was nursed against the others which Hume defines as "animosity" and desire to do evil to the others emerge. The sorrow of the person who owns the desired object will give pleasure to the person who employs animosity due to his jealousy. At this point, some negative events which the jealousy person might cause will occur as a result of animosity not due to the jealousy itself. Such events which may be conducted in order to finish the pleasure of the opponent and create sorrow bring along numerous problems related to the preferences. The jealousy person who has the potential of doing harm may not achieve the object he desires in the end yet he may harm himself or to the person he feels jealousy of the object he desires. Within this context, the harm of jealousy to the other creatures and person who physically feel jealous is related to the transition of the jealousy into animosity. In the novel of Puskin called "The Daughter of Captain", a similar occasion is narrated. The main character, "Pyotr Andreyiç", won the affection of the main female character, "Marya Mironov". Şvarbin who is the bad character of the novel feels jealousy about Pyotr Andreyiç since he can't achieve Marya Mironov. His jealousy turns into animosity and he emerges as the bad character of the novel due to the activities as a result of his animosity. Within the scope of the study, jealousy is analyzed from two perspectives. The first of them is the jealousy which emerges as a result of failing in achieving the object of desire while the other type is the jealousy about not to lose the object of desire of to keep it.

At first sight, it seems that providing identification to an envier (jealous) character among the works of art or creating just the contrary depends on the person who designs the work however the problematic aspects of those identifications emerge when a deep analysis is conducted. In the works which will generally be regarded as mythological, it can be stated that the envying characters are described as the people who give harm to the main character or heroes. In numerous works which were developed on the negative sides of being jealous, for that reason, it

wasn't planned that the watcher is identified with the envier person. On the other hand, there are other works in which the envier person is regarded in terms of mythology and an identification with the watchers is aimed. Throughout the film, the jealousy of the identified main character is a typical example of it. In such narrations where the jealousy is regarded as an emotional theme and a general identification is aimed with the character, it can be concluded that the existence of jealousy in those narrations create other affections, too. In general terms, it is possible to transfer the joy-based and sorrow-based more simple emotions to the watchers through works of art while it isn't possible to directly transfer the sense of jealousy no matter whether the identification occurs or not. This complicated sense is assessed through the effects it causes and it turns into the senses such as joy or sorrow.

Since the relationships between jealousy which can be defined as a complicated sense towards the object of desire and the object of desire is very low in the watcher, a gap emerges at this point. This gap is in relation with conatus. The affection of the film character who fails in achieving the object of desire is a strong and complicated sorrow. This sorrow causes a decrease in conatus. Since the connection between the watcher and the object of desire is broken, however, the same effect can't be achieved although the events which the character suffers from cause sorrow in the watcher. On the other hand, the development of empathy is different from the other senses due to the dominant discourse about the negativity of this sense. For that reason, the effort of the artist in his works which was objectivized in the works of art as an immaterial content with the sense of jealousy remain at mentally symbolic level and the fractures occur on empathy.

Volkelt who deals with identification from two perspectives mention about the same occasion while describing the second type. In such an identification, there is a gap and an unsettled fracture between the identified object and the subject. Volkelt calls this second type of identification which emerges as a result of this fracture "Mentally Symbolic Identification" (cited by Tunali, 1999: 42). It is possible to explain this occasion from the perspective of thought. In order to create the senses, it should be stated that the initiator thought is needed. For that reason, it can be pointed out that the thoughts which provoke the character of the film to envy don't occur in the watcher since the relationships between the object of desire and watcher is spaced and thus different senses may emerge. The thoughts emerging inside the watcher are the thoughts of an external person related to the occasion which the character encounters and thus it is impossible to observe the same senses with the character. The partial chaos experienced at this point is because that jealousy is a strong and complicated type of sorrow. The sorrow which the watcher encounters is simple and lower-powered. For that reason, it can be stated that it became more difficult to understand the jealousy of the characters in the cinema films. The directors need more plans or extra events in the narration in order to exactly emphasize the jealousy when compared other senses. In other words, it is impossible to define the jealousy and transfer it to the watcher through imagery while it is possible to transfer a simple sense such as fury through an image of affection in a single plan. Through various plans,

sound or music, it seems possible that the director can create a mentally symbolic identification with simple senses related to the envier character.

In the cinema films, two basic applications of jealousy are observed at the narration level at the beginning. The first of those utilizations is to attribute all the cause and effect relationships to jealousy through establishing the frame of the narration on the base of jealousy. Namely, the *raison d'être* (reason for being) of "animosity" as the major element which causes the change in the plot is jealousy in such works. For that reason, the relationship between the animosity and jealousy is too strong for the first type. The existence of envying in such films is generally employed in order to generate the negative activities of the envying person, namely, the animosity as Hume describes. The other one is employed as intermediate elements in order to provide contribution to the development of narration and the universe of events. In this sense, it can be said that the second use is more common. In such films, animosity can be ignored.

It is also possible to create the existence of jealousy in cinema within the context of sexuality or culture. It should be stated that sexuality isn't only a natural event but also sexuality and its social existence is implied. Cultural level should be considered as success-indexed. In the development of plots, it is possible that both levels cause animosity. However, it will be difficult for the watcher to recognize jealousy since especially animosity isn't revealed at cultural level.

It is possible to analyze jealousy created in the films in the light of all the elements within the framework of aesthetical existence of jealousy under following topics.

- Main- Interval theme,
- The relationship of jealousy with the object of desire,
- The relationship of jealousy with animosity,
- Natural and cultural forms of jealousy,
- Mythological and mitogenic existences of jealousy,
- The events in which jealousy is shown are core or orbit events,
- The characters of the film are created.

Jealousy which is regarded in the category of complicated affections is related to the existence of the civilized human beings. The possibility of failing in the satisfaction of achieving or protecting the existing one by the human being who desires to exist or losing the object of desire emerges. Jealousy is a sort of sorrow and it causes a decrease in conatus. This decrease is the main cause of the development of emerging animosity. Promoting conatus of the individual who desires yet fails is related to the sense of the individual who achieves the object of desire but feels the sense of sorrow. In order to provide the regret of the other individual who achieves the object of desire, the activities of the envier which gives harm creatures and are expressed as the concept of animosity emerge. Thus, this feeling for the envier should be regarded as the cause of another occasion, namely, animosity.

When we assess the cinema films through a reading which is based on an aesthetical philosophy, we can see that the directors desire to identify numerous feelings. Among all the other feelings, the existence of jealousy differs in terms of the aesthetical philosophy and empathy. As stated previously in this study, the empathy which is aimed to create related to jealousy still remain at symbolic level. On the other hand, the jealousy which isn't directly related to an activity refers to an immaterial event and a gap occurs between the watcher and character since the sense of jealousy is more complicated than the senses. Thus, the sense of jealousy which the character experiences can't be transferred even though the film character is a character who is generally identified with the film. The failure in transferring the sense of jealousy which the film character experiences is related to the relationship breakdown between the object of desire and the watcher. In that case, numerous senses of the film character such as sorrow or joy can be directly transferred to the watcher while it is impossible to speak similar about the sense of jealousy. Failing in the creation of jealousy as an affection or the identification with the watchers in different forms leads to various trials in narration.

The incomplete occurrence of identification results in that the directors keep the general immaterial structure through locating additional plans or events to the narration. It is extremely difficult and complicated to express the jealousy in terms of art. For that reason, presenting the jealousy of the envious in terms of art is mostly directly related to animosity. Therefore, it should be stated that jealousy is categorized in the class of animosity, namely, an activity that harms to creature in the films in terms of expanding narration and establishing a relationship between cause and effect. There are two reasons for the creation of jealousy which we have to face at every stage of human's life along with animosity in the cinema films. First of them is the displaying the negativity of the sense of jealousy in terms of existence while the latter is the legitimization of the animosity in the films where the activities of the characters are legitimized although the sense of jealousy is a sense which causes sorrow.

In this research, it is possible to create the aesthetical existence of jealousy in the cinema which we can see many examples in the films of Zeki Demirkubuz from numerous perspectives. Related to the desired general spirituality and affection, the cinema producers should focus on the following in terms of jealousy are the identifications between jealousy and general characters, the use of jealousy as main or interval themes, the relationships between jealousy and the object of desire, the relationship between jealousy and animosity, sexual and cultural forms of jealousy, the mythological and mitogenic formations of jealousy, the nucleus and orbital structures of the events and the perspective which character of the film is established (Victorian- Sartre). All of them will help the directors in presenting the location of jealousy in narration, identity of the characters, the values of the activity of the characters in terms of morality, presenting the senses which are aimed to create in the desired ways. On the other hand, the complicated structure of jealousy as a sense causes problems in terms of its aesthetical existence. For that reason, the aim of employing the sense of jealousy in the cinema should

be clearly determined by the directors and the narrative events and images to be created should be shaped in conformity with this purpose.

**Keywords:** Jealousy, Emotion, Affection, Aesthetics, Identification, Einfühlung, Grudge, Cinema, Zeki Demirkubuz

## Giriş

İnsanın tarihi her ne kadar aklın tarihi gibi sunulsa bile duyguların insan üzerindeki etkilerinin insanlık tarihinin şekillenmesindeki yerinin bir hayli önemli olduğu vurgulanmalıdır. Duygunun felsefesi veya sosyolojisi olarak basit bir şekilde kategorilendirilecek çeşitli çalışmaların yanında elbette doğrudan sanat vasıtasıyla duyguların insan bedeni üzerindeki etkisini inceleyen "Estetik Felsefesi" de insanın tarihsel varoluşunda duygu kavramının önemi hakkında kapsamlı bir literatür oluşturmaktadır.

Duyguların insan üzerindeki etkisini çalışmalarında sıkça vurgulayan Spinoza konu ile ilgili önemli bir kaynaktır. Spinoza duyguları sevinç ve keder olarak iki temel kategoride değerlendirmiştir. Sevgi ve nefret gibi birbirlerinin karşıtı görülen bu iki temel kategori diğer tüm duyguları altında toplamaktadır. Düşünürün sevinç ile anlatmak istediği zihnin daha yetkin bir hale geçmesiyle, keder ile zihnin yetkinliğinin azaldığı durumlar vurgulanmaktadır. Zihnin bu iki temel duygu durumundan etkilenişleri bedene de gönderme yapmaktadır. Bu yüzden etkilenen sadece zihin değil aynı zamanda bedendir. Sevinç düşünürün tanımıyla neşe, keder ise acı şeklinde de kullanılmaktadır. Korku, öfke, nefret, kıskanma gibi duygular kederle ilgilidir ve zihin ile bedenin eyleme kudretini azaltmaktadır. Gülme ve diğer eyleme kudretini arttıran duygular ise sevinçle bağlantılıdır (2012).

Duygunun sanat ile ilgisinin tam olarak anlaşılması için öncelikle duygu kavramından türetilen alt kavramları sınıflandırmak gerekir. Spinoza temelli bu sınıflandırmada bedenin maruz kaldığı etkinin farklılıklarının ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Buna göre duygulanış, duygulanım ve duygulam olarak üç temel kategoriden söz etmek mümkündür. Duygulanış bedenin doğrudan fiziki dünyadan etkilenmesi ile ilgilidir. Duygulanışta bir düşüncenin bedeni etkilediği ifade edilemez. Bu durum bedenin fiziki dünyada nesnelere girdiği ilişki ile ilgilidir ve bir çeşit maruz kalma durumudur.; gıdıklanma, sert bir cisme bedenin çarpması, sıcakın veya soğğun deriyi ve bedeni etkilemesi sonrasında ortaya çıkan hisler buna örnek verilebilir. Duygulanım ise düşüncelerle bağlantılıdır. Öfke, nefret, tikslenme, neşe, mutluluk gibi duyguların hissedilmesinin kökeninde insanın yarattığı anlam dünyası yatmaktadır. Bir duygulanım yaşayan kişi bu yüzden anlam dünyasının gücü ile karşı karşıyadır. Dahası düşünce olmadan duygulanımın var olmayacağını vurgulamak gerekir<sup>1</sup>. Duygulam ise Deleuze ve Guattary tarafından üretilmiş bir kavramdır ve fiziki dünyadaki duygulanımlarla sanat vasıtasıyla üretilen duyguları birbirinden ayırt etmek üzere kullanılmaktadır. Sanatsal fenomenlerin varoluş açısından fiziki dünyadaki fenomenlerden farklı olması nedeniyle yaratacakları duygu durumunun da farklı olması beklenir. Bu nedenle fiziki dünyada üzülen bir kişi ile bir sinema filminden ya da başka bir sanat eserinden etkilenerek üzüntü yaşayan kişinin aynı şeyi yaşamadıkları duygulam kavramı ile netleştirilir (Akt. Ulutaş, 2017). Örneğin sinemada kederlenen bir film karakterin zihinsel yetkinliği azalmaktadır ve eyleme gücü de bağlamda düşer ama bununla karşılaşan izleyen için salt bir duygudaşlık durumunda bile zihinsel yetkinliğin düşmesi ve eyleme gücünün azalmasından söz etmek sorunlu olacaktır. Aksine olumsuz duyguların yaratıldığı filmlerde bile izleyenin eyleme gücünün artması beklenir çünkü tüm sanat dalları gibi sinema da insan belleğine hükmetmekte ve virtüel bir bellek üreterek izleyenin varoluşuna katkı sağlamaktadır.

<sup>1</sup> Duygulanım için bir öncü düşünceye veya imgeye ihtiyaç duyulmaktadır. Düşünsellikten bağımsız bir duygusallığın söz konusu olamayacağını söyleyen Timuçin (2013: 100) de sevinç, acı, korku, öfke, sevgi, nefret, gibi temel duyguların çeşitli derecelerinin, değişik bileşimlerinden meydana gelen duygu demetleri olduklarını ve düşünce zemininde var olduklarını söylemektedir. Bu düşünce demetleri duygular şeklinde bilinci kaplamakta ve sürekli dönüşerek varlıklarını sürdürmektedir.

Kern de Spinoza'nın izinde duyguları sınıflandırmakta ve duyuma bağlı haz ve acı gibi duygular, korku ve öfke gibi nesne yönelimli duygular ve hırs, intikam ya da kıskançlık gibi karmaşık duygulardan söz etmektedir (2008: 270). Bu çalışmada "kıskançlık veya kıskanmak" olarak ifade edilecek ve fiziki dünyada karmaşık olarak tanımlanan duygunun diğer temel duygulardan yani duyum ve nesneye yönelik gelişen duygulardan farklı bir estetik varoluşunun olduğu ifade edilmektedir. Buna göre çalışmada sinema eserlerinde olay örgüsünün geliştirilmesi adına sıkça kullanılan kıskançlığın izleyen üzerinde potansiyel olarak oluşturacağı ve yönetmenler tarafından kontrol edilebilen duygular üzerine düşünülmektedir. Bu nedenle kıskançlığın felsefi olarak varoluşu ve estetik incelenmesi çalışmanın temel amaçlarından biridir. Çalışmanın varsayımı ise kıskanmanın diğer duygulara kıyasla duygular olarak farklı varoluşlara sahip olduğu yönündedir. Bu durumun ortaya konulması adına literatür taraması yapılmıştır. Son kısımda ise sinemada kıskançlık duygusunun yaratımı bağlamında Yönetmen Zeki Demirkubuz'un filmleri incelenmektedir. Film incelemesi kıskançlığın genel varoluşu ve sanatsal var oluşu üzerinden üretilen teorik bilgi ve kategoriler çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Bu inceleme ile filmlerde bir tasarım olarak karşımıza çıkan karakter duygularından kıskançlığın filmin estetik var oluşuna nasıl bir katılım sağladığı ve anlatıdaki yeri ortaya konulmaktadır.

### 1. Kıskançlığın Bir Duygu Olarak Fiziki Dünyada Varoluşu

Bir ormanda yaşayarak kendi başımızın çaresine bakmak için mücadele verseydik, insan olarak sebep olduğumuz pek çok sorun da olmayacaktı. Bu düşüncenin sahibi Rousseau, "*Toplum Sözleşmesi*" isimli eserinde insan varoluşunun doğası gereği iyiye meyilli olmasından ve diğerleri üzerinde hâkimiyet kurma, rekabet, paranın icadı gibi her şeyi kötüye doğru sürükleyen şeylerin şehirlerde, birlikte yaşama ile ortaya çıktığını söylemektedir. Düşünceye göre kıskançlık şehirleşme ve uygarlaşma ile ilgilidir (Warburton, 2016: 162). Shakespear'in komedilerinden birisi olan "As you like it" de "Bu ormanlar kıskanç bir saraydan daha güvenilir değil mi? Burada yalnızca Âdem'in sıkıntıları, buzların yırtıcı tırnakları ve kış rüzgârlarının katı dokunuşlarını yaşıyoruz" ifadesi geçmektedir ve buradan hareketle doğa ve uygarlık ayırımına gönderme yapıldığı görülmektedir (akt. Timuçin, 2013:128). Pek çok düşünür uygarlık ile anlam dünyasının şehirlerde yaşamla genişlediğini ve insanoğlu için daha karmaşık düşüncelere neden olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda Spinoza'nın duygulanımları mutlak surette düşüncelerle bağlantılandığını hatırlatarak, uygarlaşma ile gelişen karmaşık düşüncelerden yola çıkarak gelişecek olan daha karmaşık duygulardan söz etmenin uygar toplumlara geçişle mümkün ve daha görülür hale geldiği de iddia edilebilir. Kıskançlık da bu karmaşık duygulardan bir tanesidir.

Rousseau'yu ve Shakespear'i haklı çıkaracak şekilde kıskançlıkla ilgili ilk hikâyeler uygar toplumlarda karşımıza çıkan çok tanrılı inançlarda görülmektedir. Antik Yunan mitolojisinde çocuklarını kıskandığı için yiyecek Kronos ilk kıskançlık hikâyesinin ana figürüdür. Dionisos'un annesi olan ölümlü Semele'ye Zeus'u kıskandığı için kötülük yapan ve ölümüne neden olan Hera'yı başka pek çok kıskançlık krizinde de görmekteyiz. Psyche'i kıskanan Afrodit, Antigone'yi işkenceye gönderen kıskanç Eros, kıskanç ve öfkeli Zeus, Adonisi kıskanan ve bir domuza öldürten Ares gibi örnekleri Antik Yunan Mitolojisinde ve benzerlerini diğer mitolojileri örnek göstererek çoğaltmak mümkündür (Vernant, 2013., Erhat, 1996). Canetti (2006: 262-268) ise pek çok dinde ölümlerin yaşayanları kıskanmalarına yönelik temalara rastlandığını söylemektedir. Bedenden çıkan ruhun kıskançlığı temasında bu ruhun dirilere kıskançlık nedeniyle kötülük yapacağı inancının hâkim olduğundan söz edilmektedir.

Karmaşık bir duygu durumu olan kıskanmanın olumsuz olarak düşünülmesi sadece mitlere has bir durum değildir. Kıskanma üzerine çalışan pek çok düşünür ve bilim adamı da kıskanmanın nedenleri ve olumsuzluğu üzerine yoğunlaşmaktadır. Darwin "*The Expression of Emotions in Man and Animals*"<sup>2</sup> isimli 1872 yılında yayımlanan eserinde kıskançlığın atalardan kalma doğasını kabul etmiştir. Theodule

<sup>2</sup> İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi olarak Türkçeleştirilmiştir.



Ribot' *"La Psychologie des Sentiments"*<sup>3</sup> isimli 1886 yılında yayınlanan eserinde ve Alexander Bain'in 1889 tarihli *"The Emotions and the Will"*<sup>4</sup> isimli eserlerinde klasik duygu psikolojisi kaynaklarındaki kıskançlık konusuna değinmişlerdir. Tüm bu kaynaklarda kıskançlığın kökensel olarak insanın sorumluluğundan uzak olduğu ifade edilmiştir. Bu durum evrim teorisi bağlamında değerlendirilerek insanda kıskançlığın hayvanca çiftleşme rekabetinin bir kalıntısı olduğu ifade edilmiştir (Kern, 2008: 271). Kıskançlığın bu çalışmalarda hayvansılıkla ilişkilendirildiği söylenebilir. Bu durum çeşitli bakış açılarından eleştirilmeye ve yeni çalışmalar yapma girişimlerine elbette açıktır. Lakin Freud'un (akt. Geçtan, 1997: 146) ifadesiyle de kıskançlığın kökeninde mantık dışı ve bilinç denetiminden uzak bir durum yatmaktadır. Freud kıskançlığı fiziki dünyada herkesçe paylaşılan gerçeklikle orantısız görmektedir.

Freud ve diğerlerinden çok daha önceki bir zamanda Ortaçağ Hıristiyan<sup>5</sup> düşünürlerinden Aziz Augustinus da "Ben bir bebekte kıskançlığı gördüm ve ne anlama geldiğini bilirim, konuşacak kadar büyük değildi ama ne zaman üvey kardeşi meme emse hasetten sapsarı kesiliyor ona parlıyordu." şeklinde kıskançlığın insan doğasındaki yerini açıklıyordu (Tura,1996: 230). Günümüz kapitalist toplumlarında ise kıskançlığın başarı ilkesi ekseninde görünür hale geldiğini ifade eden Duhm, kapitalist toplumlarda insanların bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde başkalarının başarısızlığını istediğini, böylelikle başarı ilkesinin düşmanlığı körükleyerek kıskançlığı tetiklediğini belirtmektedir (2002: 78). Bu durumda kıskançlık duygusunun her ne kadar bir doğa durumu olarak yorumlanmasında ilk bakışta kusur bulunmasa bile günümüz toplumlarında bu durumun doğa durumunu bir hayli aştığı ifade edilmelidir. Nitekim bir kültür evreninde yaşayan insan için artık pek çok şey gibi duygularda çoğu zaman doğa durumunu aşarak kültür ve anlam evreninin ürünleri haline gelerek uygarlaşmıştır. Doğa durumundaki kıskançlığın özellikle en önemli örneği cinsel nedenlerle kıskanmadır. Bu durumun bile uygar toplumlarda saf haliyle kalması mümkün gözükmemektedir.

Kimi psikolojik rahatsızlıklar dışında insanın doğasının kıskanmaya müsait olduğu fikrini kısmen kabul ederek, doğa durumundaki hatta bir bebekte bile görülebilecek kıskançlıkla toplumsal öznenin uygar toplumlarla başlayan süreçte günümüz modern toplumları da dâhil olmak üzere kıskançlık duygusunu daha gelişmiş düşünceler ekseninde ve daha karmaşık bir duygu halinde yaşadığının belirtilmesi gerekmektedir. Hangi durumlarda kıskançlığın ortaya çıktığının ve kültürle, öznelere bağımlı olarak nasıl değiştiğinin anlaşılması son derece önemlidir. Bir bebeğin kıskançlığı elbette anlam dünyası değıştikçe farklılaşacak bunun için de bebek büyüdükçe kültürün ve öznel anlam dünyasının etkisinde duygulanımlar üretecektir.

Spinoza kıskanç bir insanın tanımını şu şekilde yapmaktadır: "Kıskanç bir insan için başkasının mutsuzluğu kadar cazip gelen başka bir şey yokken, başkasının mutluluğu kadar da üzücü gelen başka bir şey olmuyor; yani işin aslı, her birimiz her hangi bir şeyin iyiliğine, kötülüğüne, yararlılığına ya da yararsızlığına kendi duygularımızla karar veriyoruz." Düşünür aynı zamanda *"Etika"* isimli eserinde kıskançlığın nefret ve keder olduğunu bu yüzden de insanın eyleme geçme gücünü kısıtlayan bir duygu olduğunu söylemektedir. Ayrıca insanların doğaca birbirlerini kıskandıklarından yani emsallerinin acizliklerinden ötürü sevinç duydukları, meziyet ve iyi durumlarla karşılaşmalarından ötürü kederlendiğini söylemektedir. Bir başka açıklamasında ise düşünür kıskançlığı doğrudan bir insanın başkasının mutluluğuna kederlenmesi mutsuzluğuna sevinmesine neden olan nefret olarak yorumlamaktadır. En kıskanç kişiler ise düşünüre göre kendisini en çok küçük gören kişilerdir (2012).

<sup>3</sup> Duygu Psikolojisi olarak Türkçe'ye çevrilmiştir.

<sup>4</sup> Duygular ve irade olarak Türkçe'ye çevrilmiştir.

<sup>5</sup> Hıristiyanlığa göre "insanın hayatı boyunca sakınması gereken yedi günah vardır. Bunlar, Hıristiyanlar tarafından Yedi Ölümcül Günah, Temel Günahlar ve Kardinal Günahlar gibi isimlerle adlandırılır"(Sümer, 2016:484). Bu günahlardan biriside kıskançlıktır ve bununla ilgili pek çok hikaye üretilmiştir.

Stoa felsefesine göre kıskançlık arzularla ilgilidir ve bizim arzuladıklarımızı başkalarının elde ettiğini görmek kıskançlığa neden olur (Brun, 2003: 98). Stoahıların bu bakış açısı kıskançlığın anlaşılması adına günümüzde de bize ışık tutmaktadır. Bunun için arzu kavramının netleştirilmesi son derece önemlidir.

Sözlük anlamı "isteme" veya "istek" olan arzu kavramının felsefedeki anlamı ise sözlük anlamını bir hayli aşmaktadır. Spinoza felsefesinin önemli kavramlarından conatus, tek tek her şeyin var olduğu sürece kendi varlığını sürdürme çabasını anlatmaktadır. Conatus var olma gücünü, bedenleri harekete geçirmeye yarayan temel enerjiiyi, bedenin hareket ilkesini anlatmaktadır. Spinoza felsefesinde var olmak demek eyleme geçmek ve enerji harcamak anlamına gelir. Lordon'a göre bu enerji yani Conatus "arzunun" enerjisidir. Var olmak bir arzu varlığı olmayı, arzulamayı, arzu nesnesinin peşinden gitmeyi gerektirmektedir. Conatus kelimesinin kökeni girişmek veya başlamak anlamındaki latince "Conor" fiiline dayanmaktadır. Rönesans fiziğinde kullanılan "impetus" kelimesi gibi conatus da itme gücü anlamına gelmekte ve cismin sarsılmasına neden olan ve onu harekete geçiren temel enerji anlamına gelmektedir. Lordon bu yüzden Conatus'u insanın arzusunun peşinden gitmeye başlaması olarak yorumlar (2013: 20-21). Spinoza arzuyu metinlerinde bazen "kendinin bilincinde olan iştah" olarak tanımlamıştır. Bu tanımın Spinoza'daki arzu kavramının anlaşılması adına yetersiz olduğunu düşünen Deleuze de Lordon gibi arzunun Conatus olduğunu ifade etmektedir (2005: 28).

Kıskançlığın arzular ile ilişkisini bu bağlamda değerlendirmek de mümkündür. Arzulayan bir canlı olan insan arzuladığı şeye ulaşamama durumunda ona sahip olan bir kişiye yönelik olumsuz duygulanımlar geliştirmektedir. Arzulayan ama eyleme geçmesine rağmen elde edemeyen kişi bir tür varoluş sorunu yaşamaktadır. Bu varoluş sorunun temelinde ise keder ve nefret gibi olumsuz duygular veya bunların birliktelikleri yatmaktadır. Bazı durumlarda da arzu eyleme geçmek için yeterli olmayabilir. Arzulayan ama gerekli eylemi gerçekleştirilmeyen<sup>6</sup> bir kişinin yaşayacağı olumsuz duygulardan söz edebiliriz. Sahip olan kişi arzusunu elde edemeyen kişi için varoluşunun sekteye uğraması noktasında etkisiz olsa bile bu karmaşık duygulanımın yani kıskançlığın ortaya çıkması muhtemeldir. Arzunun yarattığı enerji yeterli güçle buluşmamıştır ve bu yetersizlik öznedeki öfke, hüznün, keder gibi temel duygulardan daha ileri düzey bir duygu olan kıskançlığa yol açmaktadır. Genel bir ifade ile var olmayı arzulayan beden başarısız olmuştur. Bu başarısızlık bedenin genel olarak varoluşunu sekteye uğratmakta ve Spinoza'nın ifadesiyle "conatus" ta bir düşüş yaşanmaktadır.

Kıskançlığın ortaya çıkması Hume'a göre kıskanan kişinin kendisini diğer kişiyle kıyaslaması ile ilgilidir. Buna göre sıradan bir gözlemlerle başka birisinin mutluluğu özneye mutluluk verirken, kendi ile bir karşılaştırma yaptığı takdirde acı üretmektedir. Diğer bir kişinin acısı kendi başına görüldüğünde o acıya ortak olabileceken, kıyaslama ile kendi mutluluğumuzun bir tasarım olarak yükselmesine ve hazzıya yol açar. Kıskançlığın hedefi Hume'a göre diğer kişinin yaşadığı hazzıdır. Hume de Spinoza gibi kıskançlık ve keder arasındaki bağlantıyı kurmaktadır. Düşünürce göre kıskançlık garaza<sup>7</sup>, garaz da kedere dönüşmektedir. Garaz karşılaştırmalardan bir haz elde edebilmek için bir başkasına yönelik kışkırtılmamış kötülük yapma isteği olarak tanımlanmaktadır (Hume,2009) Yukarıda Spinoza'nın da tanımladığı şekilde, var olanın kaybedilmesi veya kendinden küçük gördüklerinin kendisine yetişmesi ile ilgili ortaya çıkan kıskançlığı Hume şöyle anlatmaktadır:

Kıskançlığın hedefi olan haz genellikle kendi hazzımıza üstündür. Bir üstünlük doğallıkla bizi gölgeliyor görünür ve bize rahatsız edici bir karşılaştırma sunar. Ancak bir altta kalma durumunda bile, kendi tasarımımızı büyütebilmek için daha büyük bir uzaklık istemeyi sürdürürüz. Bu uzaklık azalırken, karşılaştırma daha az bizim lehimize olur; buna göre de bize daha az haz verir ve giderek rahatsız edici bile olur. Buradan insanların kendilerinden aşağıda olanların şan ve mutluluk peşinde kendilerine

<sup>6</sup> Bunun çeşitli nedenleri vardır. Genel anlamda öznenin güçsüzlüğü ile ilgili olduğu söylenebilir.

<sup>7</sup> Türkçe'de garaz bağlamak olarak kullanılan atasözü birisine karşı kin beslemek veya maksatlı kötülük yapmak anlamlarını taşımaktadır (TDK, 2018). Hume'a göre

yaklaştıklarını ya da kendilerini aştıklarını algıladıkları zaman duydukları kıskançlık türü doğar (2009: 253-268).

Gerek Hume ve Spinoza gerekse diğer düşünürlerin metinlerinden hareketle birinci tür kıskançlık arzu ile başlamakta ve hazza odaklanmaktadır, arzu eyleme geçmeyi teşvik etmekte fakat eylem sonuçsuz veya başarısız kalmaktadır. Bu bağlamda haz gecikmekte veya elde edilememektedir. Bu nedenle Spinoza'nın ve Hume'nin bakış açısından bir çeşit keder olan kıskançlık yüzünden conatus düşmektedir. Conatus'un yeniden yükseltilmesi arzu nesnesine sahip olan diğer kişinin veya nesnenin zarar görmesi ile ilişkilendirilebilecektir. Kıskanç insan kendi arzuladığı fakat başkasının elde ettiği şeyden dolayı başka insanların yaşadığı hazdan olumsuz etlenmektedir. Bu doğrultuda Hume'un "garaz" olarak tanımladığı yani başkasına beslenen kin duygusunun ve kötülük yapma isteğinin ortaya çıktığı söylenebilir. Arzu nesnesine sahip olan kişinin kederi ise kıskançlıktan dolayı garaz yaşayan kişiye mutluluk verecektir. İşte bu noktada kıskanç insanın neden olabileceği birtakım olumsuz eylemler kıskançlığın kendisiyle değil garaz ile söz konusu olmaktadır. Karşı tarafın hazzını sonlandırmak ve keder yaratmak için gerçekleştirilecek bu eylemler bir çeşit tercih sorununu karşımıza çıkarmaktadır. Kötülük yapma potansiyeli taşıyan kıskanç kişi sonunda arzuladığı nesneye ulaşamasa bile kendisine veya kıskandığı kişiye ya da nesneye garaz nedeniyle zarar verebilir. Bu bağlamda kıskançlığın diğer varlıklara ve fiziki olarak kıskanan kişiye zarar vermesi durumu kıskançlığın garaza dönüşmesi ile ilgilidir. Puşkin'in "Yüzbaşının Kızı" isimli romanında da benzer bir durum anlatılmaktadır. Ana karakter "Pyotr Andreyiç" ana kadın karakter "Marya Mironov" sevgisini kazanmıştır. Romanın kötü karakteri Şvarbin ise Marya Mironov'u elde edemediği için Pyotr Andreyiç kıskanmaktadır. Bu kıskançlığı garaza dönüştür ve garazın sonucunda gerçekleştirdiği eylemler vasıtasıyla romanın kötü karakteri olarak belirir.

Kıskançlık sonrası gerçekleştirilen eylemler arzu nesnesine sahip diğer kişinin bu nesne ile ilişkisine yöneliktir. Böylelikle kıskanan kişi kendi yerine hazzı elde ederek varoluşuna zarar verdiğini düşündüğü ve conatusunu düşüren diğer kişiye zarar vererek kendi yaşadığı kederi azaltmayı ve tekrar varoluş enerjisini onun kederi ile yükseltmeyi ister. Kıskanan kişinin burada arzu nesnesini elde edip edememesinden ziyade onu diğer bir kişinin elde etmesinin bir sorun olduğu da söylenmelidir. Örneğin âşık olduğu kadına hiç sahip olamayacağını bilse de âşık kişi, arzu nesnesine sahip olan kişinin bu sahipliğini sonlandırmak veya zarar vermek isteyebilir. Arzulasa bile arzuladığı nesneye ulaşacak gücü olmayan kişinin tutumu arzu nesnesine kimsenin sahip olmamasını istemesiyle ilgilidir. Bu nedenle onu elde edebilecek kişilerin kederleri bu kişi için bir tür neşeye dönüşmektedir ve bu durumun kaynağı kıskançlıktan eyleme geçme isteği garazdır.

Özetle çalışma kapsamında kıskançlık iki ayrı şekilde incelenmektedir. Bunlarda ilki arzu nesnesine ulaşamama sonucu ortaya çıkan kıskançlık diğeri ise arzu nesnesini kaybetmeme veya elinde tutmaya yönelik gelişen kıskançlıktır. Bu çalışmada kıskançlığın birinci türü olarak tanımlanan arzu ve sahip olamama ile ilişkilendirilen durumu Erik Fromm da incelemektedir. Düşünür kıskançlığı arzu temelli sahip olma ilkesi üzerinden ele almaktadır. Fromm'a göre "sahip olmak" demek, örneğin mal, mülk, şöhret, insan ve bilgiye "sahip olmak" demektir. Bu durum onları ele geçirmek, onlara egemen olmak ve istenildiği gibi kullanmak anlamını taşır. Bu maddesel bir varoluştur ve düşünüre göre bunun bir sonu yoktur. Bu yüzden insan hiçbir zaman arzularını tam anlamıyla giderecek kadar çok şeye sahip olamayacaktır. Fromm, bu çalışmada ikinci tür olarak ifade edilen kıskançlığı ise kendi sahip

olduklarına göz dikecekleri telaşı ile daha az şeye sahip olanlardan dolayı ortaya çıkacak korku ile anlatır<sup>8</sup> (2003: 8).



**Resim 1.** Goya'nın "Çocuklarını Yiyen Satürn" isimli eseri. Bu eserde çocuklarının kendi iktidarını ele geçireceği korkusuyla onları yiyen Kronos'un kıskançlığı gösterilmektedir.

Özetle fiziki dünyadaki kıskançlığın iki durumda karşımıza çıktığı söylenebilir. Bunlardan ilki "arzulanan nesneye ulaşamama durumu" diğeri ise "sahip olunan arzu nesnesini elinde tutma" şeklindedir ve bu çalışmada ikinci tür olarak tanımlanan kıskançlığa "Kronos benzeri kıskançlık" denilecektir.

Kıskanmanın olumsuzluğuna yönelik ilk söylenmesi gereken şey kıskananın kendisine vereceği zararla ilgilidir. Demokritos: "Kıskanç kişi düşmanına kötülük eder gibi kendine kötülük eder" demiştir (Timuçin, 2004: 82). Bu konu Durkheim'ın modern toplumlarda intihar olgusunu araştırdığı ve intiharın sosyolojik boyutlarını belirginleştirdiği aynı ismi taşıyan "İntihar" isimli eserinde işlenmektedir. Durkheim'e göre intihara neden olan etkenler arasında kıskançlık da bulunmaktadır. Eşlerin birbirlerini kıskanması veya sosyal ortamdaki kıskançlıkların intihar nedeni olabileceği Durkheim tarafından ifade edilmiştir (2013). Tarsem Singh'in 2006 yapımı "Düşüş" (The Fall) isimli filminde kıskançlığından dolayı arzu nesnesini kaybetmekten ötürü intiharı seçen bir karakter ile bu olgu imgeleşmektedir.

Kıskanmanın olumsuz olarak nitelendirilecek diğer sonuçları ise arzu nesnesine sahip kişiye, nesneye ya da sahip olmasından korkulanlara yönelik geliştirilecek garaz ve sonrasındaki olumsuz eylemlerdir. Ancak bu eylemlerin elbette fiziki dünyada birtakım değişikliklere neden olduğu da ortadadır. Diyalektik bir bakışla bu değişiklikleri genelleyerek olumlu veya olumsuz olarak ifade etmek zordur. Nietzsche (akt. Connolly, 1995: 7) kıskançlığın nefrete ve hasete dönüşmesi durumunu olumsuz olarak değerlendirirken kıskançlığın tartışmaya neden olduğu durumları ise olumlu olarak ifade etmektedir.

Nietzsche'nin de vurguladığı gibi kıskançlığın garaza dönüşmemesi durumunda kıskançlık olumlu etkilere de sahip olabilmektedir. Lakin insanlık tarihinin ürettiği pek çok hikâyede kıskançlığın yarattığı değişimin olumsuz olarak nitelendirildiği görülmektedir. Bu yüzden bu hikâyelerin ürettikleri imgelerin etkisinde gündelik hayatta da insanlar tarafından kıskanç kişiler çok büyük oranda olumsuz bir tutum halinde olan varlıklar olarak algılanmaktadır. Kıskanmanın kendisinden ziyade kıskanmanın sonrasında gerçekleştirilen olumsuz yani diğer varlıklara zarar verme boyutundaki eylemler ile birleştirilerek bu duygu değerlendirilmektedir.

<sup>8</sup> Kıskançlığın ikinci türü Spinoza tarafından aynı zamanda kişinin önceden arzuladığı ve sahip olduğu bir şeye tek başına sahip olma veya o şeyi kendisine saklama endişesi olarak da yorumlanmaktadır (God ve Welstand, 2015: 100). Kronos'un çocuklarını yemesini anlatan hikâye bu duruma örnek olacak ilk hikâyedir.

## 2. Kıskançlığın Einfühlung Teorisi Çerçevesinde Sinema da Estetik Varoluşu

Sanat eserlerinin estetik bir obje olarak varoluşları fiziki dünyadaki diğer varlıklardan bir hayli farklıdır. Sanat eserleri belirlenmiş içeriklerin nesneleşmiş halleridir. Fiziki dünyada fenomenlerin içeriklerinin kurucusu kültür bağlamında onları alımlayan özneyken sanat eserleri için belirlenmiş, verili (apriori) bir içerikten söz edilmektedir ki bu durumda anlamın ve duygunun kurucusunun veya bir yaratıcısı olduğu ifade edilebilir. Sanatçı anlamın ve duygunun yaratıcısı konumundadır (Hartman, 2010). Bu belirlenmiş içerikle sanatçı, eserini alımlayan özneyi belli düşünce ve duygulara yönlendirmektedir. Bu bağlamda sanat eserleri kendi kendine nesneleşen varlıklardan farklı bir ontolojiye sahiptir. Böylelikle kültürel anlamda sanatın uyguladığı kuvvetin gündelik hayatta karşılaştığımız fenomenlere kıyasla potansiyel olarak yüksek düzeyde olduğu da söylenebilir. Lakin sanatçının eserle uyguladığı kuvvet karşısında başlı başına bir öznenin bulunduğunu da belirtmek gerekmektedir. Sanatçı estetik özneyi belli şekillerde üretilen bir kurgusal gerçekliğin içine çekmek ister. Eserin sunduğu duygulamı hissedecek olan öznenin estetik katılımı bu noktada son derece önemlidir. Bu bağlamda sanatçı ve estetik öznenin arasında meydana gelen bir tür gerilimden söz edilebilir.

Özdeşleyim veya Einfühlung, estetik haz ile ilgilidir. Estetik haz, öznelerin bir objede kendi kendinden duyduğu haz olarak açıklanmaktadır. Bu durum öznenin dışında duyum alanında bulunan bir obje aracılığıyla öznenin haz duyması, kendini onda yaşaması veya var etmesi anlamına gelir. Bu teorinin günümüzde ciddi şekilde eleştirildiği görülmektedir. Özellikle plastik sanatlarda bir nesne olarak sanat eserinde kendini görme fikrinin tüm dönemler veya tüm sanat eserleri için genel geçer bir kuram olamayacağı yönündeki eleştiriler alanda kabul görmektedir<sup>9</sup> (Worringer, 2017: 16-17).

Estetik öznenin estetik katılımı ile ilgili objektif ve subjektif iki ayrı kutup bulunmaktadır. Subjektif kutupta öznenin estetik nesnede kendi ruh hallerinin yaşadığı "Einfühlung" teorisi çerçevesinde ifade bulur. Objektif kutupta ise özne estetik nesnede sanatçı tarafından yaratılan veya nesneleşen tını ya da şartları yaşamaktadır (Croceden Akt. Tunalı, 1973: 139). Bu durumda kıskançlık duygusunun yaratımını bu iki perspektiften de düşünmek gerekmektedir. Ancak çalışmanın sınırlılıkları nedeniyle subjektif perspektif çalışma dışı tutulmaktadır. Subjektif perspektif ayrı bir çalışmanın ve araştırmanın konusu olabilecek kapsamdadır. Bu nedenle çalışma objektif perspektife odaklanmakta ve yaratıcının tinselliği bağlamında özdeşleşme ele alınmaktadır. Özellikle tiyatro ve sinema gibi sanatlarda izleyicinin özdeşleşme durumunun plastik sanatlar alanındaki resim veya heykel gibi branşlardan farklı bir görüntüsünün olduğu da ifade edilmelidir.

Estetik özneyi odağa alarak geliştirilen özdeşleyim veya özdeşleşme ile ilgili plastik sanatlardaki tartışmanın edebiyat, tiyatro ve sinema alanında farklı bir seyri bulunmaktadır. Plastik sanatlarda estetik uzmanları tarafından bu özne temelli kuram geçerli görülmesi bile edebiyat, sinema ve tiyatro alanlarında objektif bakış açısıyla varlığını sürdürmektedir. Bu bakış açısında özdeşleşme her ne kadar özne temelli görülse bile sanatçı tarafından kontrol edilebilen bir olgu olarak algılanmaktadır ve üretilen soyutlamalar yani imgelerle özdeşleşmenin sağlanması veya tersi durum sanatçının tinselliği ile ilgili görülmektedir. Bu durumda özdeşleşme estetik öznenin kendi kontrolünde olan bir şeyden ziyade objektive edilmiş bir tınıya yönelik belirlenmiş bir katılımdır. Bir edebi eserde, tiyatro oyununda veya sinema filmlerinde özdeşleşme sanat eserinin nesnesi ile değil yaratılan tinselliğin taşıyıcısı karakterlerle ilgilidir ve tasarımı gerçekleştiren sanatçının eyleme gücü kapsamındadır. Buna göre sanatçı özdeşleşme sağlayabildiği gibi tam tersine özellikle özdeşleşmenin sağlanmaması durumunu da tasarlayabilir. Bu noktada çalışma özdeşleşmeyi tasarlanan bir durum olarak kabul etmekte ve öznelerin özerk durumlarını araştırmak yerine sanatçının yapıtındaki arzusuna odaklanmaktadır.

<sup>9</sup> Worringer Einfühlung teorisini eleştirmekte ve sanat tarihinin tümü için geçerli olmayacağını söyleyerek bu teori yerine soyutlama teorisini yerleştirmeye çalışmaktadır. Soyutlama bu anlamda yeniden imgelemek veya var olan imgeleri başka imgelere dönüştürmek için verilen mücadele olarak yorumlanabilir.

Estetik öznenin sinema eserleri karşısında yaşadığı özdeşleşme ise izlediği filmdeki bir kahramanın yerine kendisini koyması anlamına gelmektedir (Arslantürk, 2004: 39). Özdeşleşim teorisi bağlamında edebiyat, tiyatro ve sinema gibi sanatlarda fiziki dünyaya çok benzer bir gerçekliğin üretildiği ve izleyenin bu gerçeklik içinde var olan imgelerle düşüncelerinin ve nihayetinde duygularının sanatsal tasarımla yönlendirildiği sonucuna varabiliriz. Özdeşleşme bu sanat dallarında üretilen varlık imgesinin belli bir duygudaşlığı yaratması ve izleyenin kendini o varlığın imgesiyle birleştirmesinin sağlanmasıyla ilgilidir.

Bu konunun netleşmesi bağlamında en önemli kaynaklardan birisi ise Bertolt Brecht'tir. Tiyatro oyunlarındaki özdeşleşmeden söz eden Brecht, oyunların bilinçli bir gerçekliği üretmekte olduğunu ve bunun inandırıcılığının sağlanması için de bir tür illüzyon olan bu oyunlarda özdeşleşmenin kullanıldığını söylemektedir. Özdeşleşmenin sağlanması için hedef izleyicinininkine benzer bir yaşam sunulmaktadır. Kendisine benzettiği karakterlerde izleyicinin kendisini görebilmesi için tasarlanan oyunlarda özdeşleşme oyun kişisini sevmeye ona acıma veya bir yakınlık içinde olmayla ilgilidir. Özdeşleşmenin tasarlandığı oyunlarda sahnede yaratılan gerçekliğe izleyicinin katılmasından ziyade onu yaşamaya hedeflenmektedir. Seyirci edilgen bir konumdadır ve kendi duyguları ile oyundaki duygular arasındaki ayırım yok olmuştur. Bu duygusal yakınlığın sonucunda Brecht'e göre aklın denetleyici yönü işlev dışı kalmış ve seyirci kendisine sunulan gerçekliğe körü körüne inanarak kendi öz yaşamını ve eleştirel bakış açısını yitirmiştir (Akt. Şener, 2006: 209-283). Özdeşleşme Brecht'in bakış açısından tasarlanan bir objektif tin ile ilgilidir. Bir roman veya oyun yazarı ya da sinema yönetmeni özdeşleşmeleri tasarlayabilir. Bu açıdan bir karakter ile özdeşleşmenin sağlanması onun nasıl gösterileceği ile ilgilidir. Sanatçı sizi bir katille veya gündelik hayatta ahlaki görülmeeyen eylemler içindeki bir kişiyle bile özdeşleştirebilirken, tasarımında bu özdeşleşmeleri ortadan kaldırması da mümkündür<sup>10</sup>.

Tüm bunların ışığında ilk bakışta sanat eserleri içinde kıskanan (kıskanç) bir karakterle özdeşleşmenin sağlanması veya tam tersi durumu yaratmak eseri tasarlayan kişinin elinde gözükmemekte lakin derinlemesine bir incelemede bu özdeşleşmelerin sorunlu tarafı ortaya çıkmaktadır. Genellikle mitolojik<sup>11</sup> olarak tanımlanacak eserlerde kıskanan karakterlerin ana karaktere veya kahramanlara kötülük yapan kişiler olarak betimlendiği söylenebilir. Bu yüzden kıskanmanın olumsuzluğu üzerine geliştirilen pek çok eserde izleyenin kıskanan kişi ile özdeşleşmesi planlanmamıştır. Diğer taraftan kıskanan kişinin mitojenik<sup>12</sup> olarak ele alındığı ve izleyenle özdeşleştirilmeye çalışılan eserler de mevcuttur. Filmin genelinde özdeşleşilen ana karakterin kıskançlığı bu duruma örnektir. Kıskançlığın bir duygusal tema olarak ele alındığı ve karakterle genel olarak özdeşleşmenin yaratılmaya çalışıldığı bu anlatılarda kıskanmanın var oluşunun yine başka duygularını yarattığı ifade edilebilir.

Genel hatları ile sevinç ve keder temelli daha basit duyguları izleyene sanat eserleri ile aktarabilmek mümkünken özdeşleşme olsun ya da olmasın kıskançlık duygusunu doğrudan aktarabilmek ise mümkün görünmemektedir. Bu karmaşık duygu yarattığı etkiler ile değerlendirilerek sevinç ve keder türevi duygulara dönüşmektedir. Tek bir sinema imgesi ile duyuma veya nesneye yönelik basit duygular ile duygudaşlık kurdurmak bir yönetmenin elindedir. Deleuze'nin "Duygulanım imge"<sup>13</sup> olarak tanımladığı kadraj biçimi ile karakterin basit duyguları olan acısı, hüznü, mutluluk vb

<sup>10</sup> Brecht'in Yabancılaştırma efekti adını verdiği kuram gerek biçimsel olarak gerekse anlatı düzeyinde izleyenin özdeşleşmesini engellemek üzere birtakım girişimleri anlatmaktadır. Sinema için de geçerli olan ve "Yabancılaştırma etkisi" olarak ifade edilen kavram bu çalışmanın sınırlılığını aşmaktadır.

<sup>11</sup> Hazır mitlerin tüketilmesi anlamında kullanılmaktadır (Olgunlu 2015: 16). Örneğin Adem ve Havva ile ilgili üretilen mitlerin sürekli sanatçılar tarafından eserlerinde kullanılması mitolojik bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda yeniden üretimden söz edilemez ve var olan tüketilir.

<sup>12</sup> Mitojeni yeni veya var olan mitlere alternatif mitler üretmek anlamındadır (Olgunlu 2015: 16).

<sup>13</sup> Sinemada ekranda belirecek üç çeşit imgeden söz edilebilir. Bunlar, "duygulanım, eylem ve algılanım" imgedir. Duygulanım imge bir karakterin duygusunu aktarabilmek için gerçekleştirilen yakın plan çekimleri anlatmaktadır (Deleuze, 2014, 99).

duygularla izleyende salt duygudaşlık yaratmak ve bu duyguları hissettirmek mümkündür. Lakin kıskançlıkla ilgili benzer bir durum karmaşık bir duygu olması nedeniyle sorunlu gözükmemektedir. Kıskanç karakterle özdeşleşme durumu da diğer özdeşleşmelerden bir hayli farklıdır. Hegel (1994:167) tinin dünyasında hem iç hem de dışarıda kaba olarak düşünülebilecek doğal bir şeyler olduğu ve bu kaba yanın çekememezlik ve kıskançlık gibi görünüşleri ortaya çıkardığını söylemektedir. Sanat bu kabalığı bile malzemesi yapabilir hatta yapmaktadır diyen Hegel göre sanat izleyicisinin bu türden konulara duygudaşlık göstermesi mümkün gözükmemektedir.

Özetlenirse arzu nesnesine yönelik gelişen karmaşık bir duygu olarak tanımlanacak kıskanmanın izleyende arzu nesnesi ile bağlantısı düşük seviyede olduğu için bu noktada bir aralık meydana gelmektedir. Bu aralık conatus ile ilgilidir. Arzu nesnesini elde edemeyen film karakterinin duygulanımı güçlü ve karmaşık bir kederdir. Bu keder conatusta düşüğe neden olur. Ancak izleyici ile arzu nesnesi arasındaki ilişkinin kopuk olması nedeniyle izleyicide karakterin başına gelenler her ne kadar keder yaratsa bile aynı etki sağlanamaz. Diğer taraftan bu duygunun olumsuzluğu ile ilgili hâkim söylemden ötürü duygudaşlığın geliştirilmesi diğer duygulara kıyasla farklı olmaktadır. Bu nedenle objektive edilmiş tinsel içerik olarak sanat eserlerinde sanatçının kıskançlık duygusu ile özdeşleştirme çabası ruhsal sembolik<sup>14</sup> düzeyde kalmaktadır ve duygudaşlıkta yarıklar meydana gelmektedir.

Bu durumu düşünce ekseninde açıklamak da mümkündür. Duyguların oluşması için öncü düşüncelere ihtiyaç olduğundan yukarıda söz edilmişti. Bu açıdan film karakterini kıskanmaya iten düşüncelerin, arzu nesnesi ile izleyen arasındaki ilişkinin aralıklı olması nedeniyle izleyende oluşmadığı ve farklı düşünceler yarattığı ifade edilebilir. İzleyende oluşan düşünceler karakterin içine düştüğü durumla ilgili dışarıdan bir kişinin düşünceleridir ve bu yüzden karakterle aynı duyguların yaşanması söz konusu değildir. Burada yaşanan kısmi karmaşa kıskançlığın kederin güçlü ve karmaşık bir türü olması ile ilgilidir. İzleyenin bu durum karşısında yaşadığı keder ise basit ve daha düşük güçtedir. Bu nedenle sinema filmlerinde karakterin kıskançlığın anlaşılmasının da zorlaştığı söylenebilir. Yönetmenler kıskançlığı tam anlamıyla ortaya koymak için diğer duygulara kıyasla da fazla plan veya anlatıda fazladan olaylara ihtiyaç duymaktadırlar. Diğer bir ifade ile örneğin öfke gibi basit bir duyguyu tek planda bir duygulanım imge ile aktarmak mümkünken kıskanmayı tanımlamak ve izleyene aktarmak duygulanım imgelerle mümkün değildir. Farklı planlar, ses veya müzikle birlikte yönetmenin kıskanan karakter ile ilgili basit duygularla ruhsal sembolik bir özdeşleşme yaratması mümkün görünmektedir.

### **3. Kıskançlık Duygusunun Sinema Filmlerinde Diğer Kullanımları**

Sinema filmlerinde kıskançlığın ilk aşamada anlatı düzeyinde iki temel kullanımı görülmektedir. Bu kullanımlardan ilki anlatı çatısını kıskançlık temelli oluşturarak tüm neden sonuç ilişkisini kıskançlığa dayandırmaktır. Yani filmin olay örgüsünde değişime neden olan temel unsur olarak "garazın" varlık nedeni bu tür eserlerde kıskançlıktır. Bu nedenle ilk tür için garaz ve kıskançlık arasındaki ilişki güçlüdür. Bu tür filmlerde kıskanmanın varlığı genellikle kıskanan kişinin olumsuz eylemlerini yani bu çalışmada Hume'un tanımıyla garazı var edebilmek için kullanılmaktadır. Diğerisi ise kıskançlığı anlatının gelişimi ve olaylar evrenine katkı sağlamak amaçlı ara öge olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda ikinci kullanımın daha yaygın olduğu ifade edilebilir. Bu türdeki filmlerde garaz kullanılmaya da bilir.

İlk kullanım için Çağan Irmak'ın "Mustafa hakkında her şey" (2003) isimli filmi örnek gösterebiliriz. Tüm olay evreni bir takım eylemler gerçekleştiren karakterlerin kıskançlık yaşamalarıyla dolaylı olarak ilişkilidir. Karakterin yaşadığı garaz kıskanmanın sonucu olarak işlenmekte ve var olan arzu nesnesini kaybeden kişinin eylemleri gösterilmektedir. Filmde izleyene kıskançlık sonrası yaşanan

<sup>14</sup> Özdeşleyimi iki türlü olarak ele alan Volkelt de ikinci türü tanımlarken benzer bir durumdan bahsetmektedir. Bu tür özdeşleyimde ise özdeşleşilen şey ile öznenin arasında bir aralık ve kapanmayan bir yarıklık bulunmaktadır. Bu yarıklık yüzünden ortaya çıkan ikinci türdeki özdeşleyime Volkelt "Ruhsal Sembolik Özdeşleyim" adını verir (akt. Tunalı, 1999: 42).

ve daha basit düzeyde bir duygulanım olarak ortaya çıkması beklenen keder, öfke, tikslenme veya nefret gibi duygular garazla hissettirilmektedir. Kıskanmanın kendisi de önce keder sonra öfke olarak düşünce düzeyinde var edilir ve duygulama dönüştürülür.



**Resim 2:** Çağan Irmak'ın "Mustafa Hakkında Her Şey" (2003), Mustafa'nın ölen eşinin kendisini aldattığını öğrendiği an.

Resim 1 ile kıskanan Mustafa karakterinin kıskançlık anı gösterilmektedir. Bir duygulanım imge olarak bu karede kıskançlıktan ziyade izleyiciye öfke, şaşkınlık ve nefret gibi hisler aktarılmıştır. Karakterin kıskandığının anlaşılması tek bir duygulanım imge ile sağlanamazken mutlak suretle başka sinema öğeleri -diğer planlar, olaylar veya ses gibi" desteklenmesi gerekmektedir.

Kıskançlık sonrası ortaya çıkan garaz filmin genelinde oluşturulmak istenen karakter özdeşleşmesi adına kıskanmayla ortaya çıkan yarığı kapatmaktadır. Kıskanmayla ruhsal sembolik düzeyde gerçekleşen özdeşleşme garazla birlikte basit duygular düzeyinde tam bir duygudaşlığa dönüşebilir. Nitekim "Mustafa hakkında her şey" isimli filmde yönetmen Mustafa karakterini objektive ederken tinsel bir varlık yaratmış ve özellikle belli bir sosyo ekonomik düzeydeki izleyicinin karakterle özdeşleşmesi amaçlamıştır.

İkinci kullanım ise pek çok yapımda karşımıza çıkmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın 2015 yapımı "Kış Uykusu" isimli eseri bu anlamda kıskançlığın bir sinema filmde anlatımın ara ögesi olarak kullanımına örnek verilebilir. Eşi ile sorunlar yaşayan ve yabancılaşmış bir karakter olan Aydın eşini filmdeki öğretmen karakterinden kıskanmaktadır. Yönetmen bu kıskançlığı görsel olarak ifade eder. Kıskançlığın kendisi izleyende bir takım olumsuz duygular oluştursa da Aydın karakterinin o karelerde yaşadıklarının izleyene tam olarak aktarılması mümkün gözükmemektedir. İzleyen, karakterin kıskançlığının bir simülasyonunu yaşamak yerine onun içinde bulunduğu duruma kederlenebilir. Bu durum da bir ruhsal sembolik bir özdeşleşme olarak okunmalıdır. Resim 1. de Aydın karakterinin kıskançlığı gösterilmektedir. Yaşanan kıskançlığı duygulanım imge olarak sunan yönetmen tek başına bu imgenin yeterli olmayacağını düşünerek Aydın'ın yaşadığı duygulanımın kıskançlıkla bağlantısını kurabilmek adına bu görüntüden hemen sonra duygulanım imgenin nedenini görselleştirmektedir. İlk karede salt bir keder duygulanım imgeye dönüştürülürken ikinci karede bir eylem imge<sup>15</sup> ile bu kederin nedeninin eşi ile yaptıkları tartışmadan ziyade kıskançlık duygusu olduğu ortaya konulmaktadır. Burada aynı zamanda Kronos benzeri bir kıskançlığın söz konusu olduğu belirtilmelidir. Aydın var olan bir nesneyi kaybetmenin verdiği duyguyu yaşar. Bu duygu ise sinema dilinde salt keder olarak duygulanım imge ve onun nedeni olan eylem imge ile nesneleşir. Gösterilen keder ise izleyende de özdeşleşme sayesinde kedere neden olabilmektedir. İzleyicide kıskançlık duygusunun kendisinin simüle edilemediği ve daha basit düzeyde izleyene salt bir kederin aktarıldığı ortadadır.

<sup>15</sup> Eylem imge ile eylemin vurgulandığı orta çekim planlar anlatılmaktadır (Deleuze, 2014, 99).





**Resim 3.** "Kış Uykusu" filmi. Aydın karakterinin eşini kıskanması ile ilgili gösterilen duygulanım imge ve duygulanım imgede gösterilen karakterin kederinin nedeni olan kıskançlığı anlatılmaya çalışıldığı plan.

Eşini kıskanan Aydın, Öğretmen Levent'e karşı beslediği garazı filmin ilerleyen kısımlarında sahneleyecektir. Garazın ortaya çıktığı sahne neden sonuç bağlamında kıskanma ile ilişkilendirilmiştir. Lakin kıskanmanın kendisinin yarattığı etki ile kıskanma sonrası ortaya çıkan eylemlerin birbirlerinden farklı duygusal sonuçları olduğu belirtilmelidir. Garaz farklı bir durumu bize gösterir bu anlamda kıskanmanın sonucu olarak okunsa bile kıskançlığın estetik var oluşundan farklı bir yapısı olduğu ortadadır. "Kış Uykusu" isimli filmde Aydın karakterinin kıskançlığı kötü eylemlerinin kaynağı olarak okunmalıdır. Yaşadığı kıskançlıkla Conatusu düşen Aydın, ürettiği garazla conatusunu yükseltmek ister ve başarır. Bu bağlamda kıskançlıkla izleyende karakterinin yaşadığı duruma yönelik keder üretilirken, garazın imgeleri ile farklı duyguların üretilebildiğini iddia edebiliriz. Örneğin garazın haklı gösterilmesi sağlanarak izleyende sevinç türevi duygular yaratılabileceği gibi Kış Uykusu filminde olduğu gibi garaz abartılı ve haksız gösterilerek karakterin o anki eylemi ile ilgili keder türevi duygular da üretilebilir.

Kıskançlığın sinemadaki varoluşunu cinsellik veya kültür bağlamında yaratmak mümkündür. Cinselliğin salt bir doğa durumu olmadığı ve cinsellik ile onun toplumsal varoluşunun kast edildiği belirtilmelidir. Kültürel düzey ise başarı endeksli olarak düşünülmelidir. Olay örgülerinin gelişiminde bu iki düzeyin de garazı yaratması söz konusudur. Ancak özellikle garazın kültürel düzeyde ortaya konulmaması kıskançlığın izleyen tarafından anlaşılmasını zorlaştıracaktır.

Viktorya dönemi yazarlarının kıskançlığı öfke nöbetleri ile birlikte tasvir ettiklerini bildiren Kern bu dönemde kıskançlığın ve öfke sonrasında gerçekleşen eylemlerin sorumluluğunun romanlarda karakterler tarafından kendilerinde görülmediği ve şeytan vari dış etkenlere bağlandığını söylemektedir. Dickens, Hugo, Hardy ve Tolstoy gibi yazarların karakterleri kendi kıskançlıklarına kördürler. Ancak buradan hareketle yazarın bu durumu görmezden geldiği anlamına çıkarılamamaktadır. Genel anlamıyla bu tutum kıskançlığın olumsuzluğunu göstermek için tercih edilmiştir. Sartre ise Viktorya dönemi yazarlarına kıyasla farklı bir yaklaşımla kıskançlığı ele almıştır. Düşünürün eserlerinde işlenen kıskançlık teması kişinin kendi eksiklikleri ile ilgilidir. Kıskançlık sonrası gerçekleşen ve varlığa zarar veren eylemler karakterin iç dünyası ile ilgilidir (Kern, 2008: 275-278).

Sinema filmlerinde de kıskançlık bu iki başlık altında incelenebilir. Genellikle Viktoryan tarzda üretilen kıskançlıklarda karakterlerin cinsel eğilimli kıskançlığa düştükleri ve garazın geliştiği ifade edilebilir. Sartre tarzında ise karakterin başarı endeksli bir toplumsal varoluş sorunu yaşadığı görülmektedir. Yukarıda örneklendirilen "Mustafa hakkında her şey" ve "Kış" uykusu filmlerinde karakterler cinsel (doğal) kıskançlık yaşamaktadırlar ve garazın doğal bir gelişimi gösterilmektedir. Bu durumun diğer bir nedeni ise her iki filmde de kıskanan karakterlerin kendi eksikliklerine kör olmalarıdır.

Kıskançlığın sinema anlatılarında diğer bir kullanımını ise anlatı olayları ekseninde çekirdek ve uydu olaylar olarak sınıflandırmaktır. Çekirdek olay olarak kıskançlık doğrudan anlatının gelişimi açısından kilit bir rol oynarken uydu olaylarda kıskançlık genel anlamı güçlendirmeye yöneliktir.

Anlatı yapısındaki olaylar arasında çekirdek olaylar gerçekliği etkileyen ve değiştirilmesi durumunda farklı anlam ve gerçeklikleri ortaya çıkması mümkün olan olayları tanımlamaktadır. Bu

nedenle anlatının omurgası çekirdek olaylar üzerine kurulmuştur. Uydu olaylar anlatının omurgası olan çekirdek olaylarla yaratılan gerçeklikleri ve anlamları güçlendirmek için kullanılmaktadır. Filmden çıkarılması durumunda genel anlam değişmez (Ulutaş, 2017: 125).

Yukarıda kıskançlığın sinemada estetik varoluşu eksenin işlenen tüm unsurlar ışığında bir sinema filminde yaratılan kıskançlığı aşağıdaki başlıklar altında incelemek mümkündür.

- Ana- Ara tema,
- Kıskançlığın arzu nesne ile ilişkisi,
- Kıskançlık ve garaz ilişkisi,
- Kıskançlığın doğal ve kültürel biçimleri,
- Kıskançlığın mitolojik veya mitojenik oluşları,
- Kıskançlığın gösterildiği olayların çekirdek veya uydu olaylar oluşu
- Filmin karakterlerinin var edilişi.

Bu başlıklar bize göstermektedir ki sinema filmlerinde kıskançlığın estetik varoluşu sürecinde pek çok parametre yaratılacak anlam ve duygular üzerinde etkilidir. Bu yüzden diğer duygulara kıyasla kıskançlığın imgeleştirileceği filmlerde yönetmenlerin tasarımlarında istedikleri anlamlara ulaşmaları için karmaşık bir duygu olarak tanımlanan kıskançlıkla ilgili üretilecek tüm imgeleri kontrol altında tutmaları filmin genel anlam ve duygu dünyası adına önemlidir.

#### 4. Zeki Demirkubuz Sinemasında Kıskançlık Duygusunun Varoluşu

Aşağıda yönetmen Zeki Demirkubuz sinemasında kıskançlık duygusunun filmlerde nasıl kullanıldıkları tablo 1 ile sunulmaktadır.

**Tablo 1.** Zeki Demirkubuz filmlerinde kıskançlığın varoluşu

Filmin İsmi	Tema	Arzu Nesnesi İle ilişki	Garaz	Kıskançlığın Biçimleri	Mitolojik	Olay	Karakter-varoluş
C Blok 1994	Ara	Kronos benzeri	Var	Cinsel	Mitolojik	Çekirdek	Yan
Masumiyet 1997	Ara	Elde edememe	Var	Cinsel	Mitolojik	Çekirdek	Ana Viktoryan bakış açısıyla
3. Sayfa 1999	Ara	Elde edememe	Var	Cinsel	Mitolojik	Çekirdek	Ana Viktoryan bakış açısıyla
İtiraf 2002	Ara	Kronos benzeri	Yok	Cinsel	Mitojenik	Çekirdek	Ana Viktoryan bakış açısıyla
Yazgı 2001	Ara	Kronos benzeri	Var	Cinsel	Mitolojik	Uydu	Yan
Bekleme Odası 2003	Ara	Kronos benzeri	Yok	Cinsel	Mitojenik	Uydu	Yan
Kader 2006	Ara	Elde edememe	Var	Cinsel	Mitolojik	Çekirdek	Ana Viktoryan bakış açısıyla
Kıskanmak 2009	Ana	Elde edememe	Var	Cinsel Kültürel	Mitolojik	Çekirdek	Ana- Yan Sartre
Yeraltı 2012	Ara	Elde edememe	Yok	Kültürel	Mitojenik	Çekirdek	Ana Sartre
Bulantı 2015	Ara	Kronos benzeri	Var	Cinsel	Mitolojik	Uydu	Yan
Kor 2016	Ara	Kronos benzeri	Var	Cinsel	Mitolojik	Uydu	Yan

Zeki Demirkubuz sineması için son derece önemli bir tema ve duygu olan kıskançlığın farklı şekillerde olsa bile yönetmenin tüm filmlerinde yer aldığı görülmektedir. Yönetmen kendi tarzı ile kıskançlığı tüm filmlerinde anlatının var edilmesi adına tercih etmektedir. Tablo 1. de görüldüğü üzere kıskançlık "Kıskanmak" filmi dışında anlatılarda hep ara tema olarak kullanılmıştır. Bu noktada Kıskanmak filmi hem dünya hem Türkiye'de sinema adına özel örneklerdendir. Özel oluşunun tek nedeni kıskançlığın ana tema olarak kullanılması değildir. Bu filmde hem arzu nesnesinin elde edilememesi ile ortaya çıkan kıskançlık hem de Kronos benzeri kıskançlık birlikte anlatının çatısını oluşturmaktadır. Dolayısıyla filmde kıskanma sonrası ortaya çıkan garaz ve filmin izleyende oluşturmak istediği keder türevi tüm duygular dolaylı olarak kıskançlıkla neden sonuç ilişkisi ekseninde ilintilidir.

Ara tema olarak yönetmenin kıskançlığı kullandığı filmlerde bir takım farklılıklar söz konusudur. Filmlerin ana karakterlerinin kıskançlığı ve filmdeki yan karakterlerin kıskançlığı bu noktada belirleyici bir parametredir. Masumiyet, Üçüncü Sayfa, İtiraf, Kader, Yeraltı, Kor filmlerinde ana karakterlerin kıskançlıkları gösterilmektedir. Gösterilen kıskançlık olay örgülerinde çekirdek konumundadır ve tüm anlatıyı ve anlatı olaylarının ilerleyişini doğrudan etkilemektedir. C blok'ta ana karakteri kıskanan eş bu kıskançlığı sonrasındaki eylemleri ile ana karakteri olumsuz etkiler ve filmin olaylar evrenini değiştirir. Bu nedenle kıskançlık ve sonrasındaki eylemler de çekirdek olayları yaratır.

Yazgı, Bekleme Odası ve Bulantıda ise yan karakterlerin kıskançlıkları gösterilmektedir ve uydu olaylar olarak kıskanma teması genel anlam ve duygunun artırılması için kullanılmıştır. Yan karakterlerin kıskançlığı Bekleme Odası ve Bulantı'da ana karaktere yöneliktir. Bulantıda garazın varlığı gözlemlenirken Bekleme odasında ise garazın imgeleştirilmemesi kıskançlık duygusunun bu filmde anlatı yapısında önemsiz kalmasına neden olmuştur. Bu nedenle Bekleme Odası isimli filmde kıskançlık ile ilgili egemen veya alternatif bir söylem üretilmemiştir. Bulantı' da ise nesneleşen garaz filmin içinde anlamı güçlendiren bir uydudur. Yazgı<sup>16</sup> filminde de kıskançlıkla ilgili ele alınan anlatı olayları ana karakterle doğrudan ilgili olmayıp uydu konumundadır.

Zeki Demirkubuz filmlerinde kıskançlığın ortaya çıkışı ve arzu nesnesi ilişkisinde ise yönetmenin belirgin bir tercihi söz konusu değildir. Tablo 1. de gösterildiği üzere on bir filmde bir tanesi hem Kronos benzeri kıskançlığı hem de arzu nesnesinin elde edilememesiyle ortaya çıkan kıskançlığı imgeleştirmektedir. Diğer on film den dört tanesi arzu nesnesinin elde edilememesiyle ortaya çıkan kıskançlığı, altı tanesi ise Kronos benzeri kıskançlığı göstermektedir.

Kıskançlığın yukarıda da anlatıldığı üzere doğal ve kültürel olarak iki şekilde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Zeki Demirkubuz sinemasında kıskançlığın "Yeraltı" filmi dışında cinsel temelli ortaya çıktığı görülmektedir. Kıskanmak filminde ise farklı karakterlerin hem cinsel hem de kültürel kıskançlıkları sergilenmektedir. "Yeraltı" isimli filmde ana karakter Muharrem'in, "Kıskanmak" filmin ise Seniha'nın başarı endeksli kıskançlığı imgeleştirilmiştir. Bu nedenle Demirkubuz' un genellikle cinsellik bağlantılı kıskançlığı işlediği görülmektedir. Yukarı da belirtildiği gibi cinsel nedenlerle ortaya çıkan kıskançlık da saf bir doğa durumunda değildir. Yönetmen kültür evreninde var olan ve cinsel açıdan kıskançlık yaşayan karakterlerinde kültüre fazla gönderme yapma ihtiyacı duymamaktadır. Örneğin kültürün erkek özneyi kurgulayışı veya bir erkeğin kıskanmak zorunda oluşu gibi söylemler filmlerinde vurgulanmamaktadır. Bu durum ilk bakışta gösterilen kıskançlığın her ne kadar doğal bir kıskançlık olduğu yönündeki bir yorumu yaratsa da yönetmenin kültürle ilgili nedenleri göstermiyor

<sup>16</sup> Yönetmenin tüm filmleri arasında "Yazgı" isimli filmin de özel bir yeri vardır. Ara karakter Necati'nin kıskançlığının ve garazının sergilendiği filmde Ana karakter Musa'nın eşinin kendini aldattığını öğrenmesine rağmen kıskanmadığı gösterilmektedir. Kıskanmanın sinemada pek çok örneği söz konusudur ancak bu film kıskanmanın ve tepkisiz kalmanın ender örneklerinden birisidir.

olması kültürel etkinin olmadığı anlamına gelmemektedir. Yönetmen bu durumda bir tercih yapmıştır. Uydu olaylarla kıskançlığın nedenleri üzerinde durabilecekken buna ihtiyaç duymamıştır.

Filmlerde kıskanmak ve sonrasında garazın kullanımı ise İtiraf ve Bekleme odası dışında tüm filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Mitolojik hikâyelerde kıskançlığın olumsuzluğunun garaz ile birleştirildiği görülmektedir. Kıskanan kişinin kötülük yapma girişimlerinin bu hikâyelerde olumsuzlandığı belirtilmelidir. İncelenen filmlerden sadece İtiraf ve Bekleme odası mitojenik olarak ifade edilebilir. Bunun sebebi kıskançlığın eylemsizlikle devam etmesidir. Bu filmlerden İtiraf Nietzsche'nin tanımıyla kıskançlığın tartışmaya dönüşmesi ve etkisinin olumlu olmasıyla ilgilidir. Filmde ana karakter eşini kıskanmakta eşi kendisini terk etmesine rağmen eylemsiz kalmaktadır. Filmin sonunda ise arzu nesnesini elde edebilmek için mitojenik kabul edilebilecek bir olayla karşılaşılır. Ana karakter arzuladığı kadınla barışmak ve tekrar bir araya gelmek ister. Bu durum hem mitojenik hem de kıskançlık teması adına gerek yönetmenin filmleri gerekse genel olarak sinema dünyasında ender örneklerdendir.

Garazın sonuçları ise genel olarak arzu nesnesine, arzu nesnesini elde eden diğer kişiye veya kıskanan kişinin kendisine zarar vermesi ile sonuçlanmaktadır. Demizkubuz filmlerinde kıskanan karakterler, "Masumiyet ve 3. Sayfa" isimli filmlerde intihar etmektedir. Sosyo-ekonomik olarak alt sınıflarda yer alan bu karakterlerin intihar eylemi çaresizliği göstermek ve izleyende keder yaratmak üzere üretilmişlerdir. Bu noktada kıskançlığın film karakterinin conatusunu son noktasında etkilediği ve intihara neden olduğu ifade edilmelidir. Kor, Bulantı, Yazgı ve C Blok isimli eserlerde ise kıskanan kişinin garazı arzulanan nesneye yönelik şiddet<sup>17</sup> eylemleri olarak gösterilmiştir. Bu durumda ise arzu nesnesinin fiziki acı çekmesi ile kıskanan kişinin conatusu arasında bir ilişki söz konusudur. Ancak yönetmen genel kanının aksine bu durumun conatusu yükseltmediğini alımlayıcıya göstermek ister. Kıskanmak filminde ise arzu nesnesini elde eden kişilere yönelik olmak üzere hem Halit karakterinin hem de Seniha karakterinin garazı sergilenmiştir. Kıskanmak filminde arzu nesnesini elde eden kişiye yönelik gerçekleştirilen olumsuz eylemler ile kıskançlığın felakete dönüştüğü ve son derece problemlili olduğu gösterilmektedir. Bu yüzden ana karakterlerle duygudaşlık yaratılmamış tam tersine ortaya çıkan durumun kederi hissettirilmek istenmiştir. Bu filmler arasında yer alan Yeraltı isimli filmde ise başarı endeksli gelişen kıskanma duygusu ve garaz söz konusudur fakat karakterin arzu nesnesini elde eden karaktere zarar verme eğilimi fiziki değildir. Ancak çok net olmasa da içine düştüğü bunalım sonucunda kendi hayatına zarar vermeye başlaması ile kıskançlığı neden sonuç ilişkisi içinde düşünebiliriz.

Zeki Demirkubuz sinemasında 3. Sayfa, İtiraf, Kader, Kıskanmak ve Yeraltı, isimli filmlerinde kıskanan karakterlerin doğrudan ana karakterler olduğu görülmektedir. Bu filmlerde ana karakterler ile genel bir özdeşleşmenin yaratılıp yaratılmadığına Brecht'in yukarıda belirttiği gibi hedef izleyen ve karakter arasındaki benzerlik bağlamında bakmak mümkündür. 3. Sayfa ve Kader filmlerinin ana karakterleri alt sosyo-ekonomik sınıfta yer almaktadır. Bu filmlerde özdeşleşmenin yaratılabileceği tek sınıf alt sosyo ekonomik sınıftır fakat genel olarak bu sınıfın sanat filmlerini izleme gibi bir alışkanlıklarının bulunmadığı ifade edilebilir. Bu nedenle bu filmde ana karakter ve izleyen arasındaki özdeşleşmenin orta sınıf ve üstü için yaratılmadığı söylenebilir. Kıskanmak ve Yeraltı filmlerinde ise ana karakter ile özdeşleşme orta ve üst sosyo-ekonomik sınıflar için mümkün gözükse bile karakterlerin kimlikleri özdeşleşmeyi engellemektedir. Ana karakterler ile özdeşleşmenin bu filmlerde net bir şekilde yaratılmadığı fikrinden hareketle yönetmenin kıskançlıktan doğan kederi ortaya koyma girişimi ile izleyici karşı karşıya kalmaktadır. 3. Sayfa ve Kader filmlerinde filmin ana karakterinin sergilediği kıskançlık ve garazın yarattığı olumsuzluk izleyiciye keder olarak aktarılmak istenmektedir. Bu

<sup>17</sup> Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu tarafından yapılan bir araştırmanın sonucuna göre dünyada yıllık 5000 civarında kadın, namus cinayetleri sonucunda hayatını yitirmektedir (akt. Bulut ve Yıldırım, 2018: 222) Sinema kadına yönelik şiddetin temsilleri de pek çok örnekte görüldüğü şekliyle kıskançlıkla ve namusla sıklıkla ilişkilendirilmektedir.

durumda karakterin yaşadığı duygulanım izleyiciyi düşük düzeyde bir duygudaşlığa keder boyutunda taşımaktadır. Bir diğer ifade ile izleyicinin ana karakterin içinde buldukları duruma üzülmesi beklenmektedir. İzleyenin yaşadığı keder ile karakterin yaşadığı kederin nedenleri ve etkileri farklıdır. İtiraf filmi ise bu filmlerden farklı bir yapıda yer alır ve film karakteri ile orta ve üst sınıflar arasında yönetmenin bir özdeşleşme yaratma çabasından söz edilebilir.

Genel olarak kıskanç karakterlerin yaratımında iki başat bakış açısı yatmaktadır. Bunlar yukarıdaki metinde de ifade edilen "Viktoryan ve Sartre benzeri" bakış açılarıdır. Viktoryan bakış açısında karakterlerin kıskançlığının nedeni kader, ilahi güçler, şeytani güçler vb. dir. Ancak karakterin yaratıcısı karakterle aynı fikirde değildir ve bu bir tür boşluk oluşturmaktadır. Karakter kendini suçlu bulmazken karakteri yaratan onu suçlu görmektedir. Sartre türevi bakış açısında ise kıskançlık karakter adına bir varoluş sorunu olarak gösterilir. Buna göre Zeki Demirkubuz filmlerinden Masumiyet, 3. Sayfa, İtiraf ve Kader' de karakterin kıskançlığının Viktoryan bakış açısıyla oluşturulduğu belirtilmelidir. Tüm bu filmlerde kaderci bakışın hâkim olduğu görülmektedir. Masumiyet ve Kader'de Bekir tüm yaşadıklarının kader olduğuna inanırken, 3. Sayfada ise intihar etmek isteyen İsa için kader tüm ağlarını örmektedir. İtiraf filminde bu durum biraz kapalı olsa da Harun karakterinin kıskançlığının temelinde yatan aldatılması ile önceden gerçekleştirdiği bir eylem eşleştirilmektedir. Harun'u aldatan eşi önceden Harun'un yakın bir arkadaşının eşidir ve Harun'la bu kişiyi aldatmıştır. Dolayısıyla filmde Harun'un yaşadıkları ile yaptıkları arasında bir bağ kurulmaktadır. Diğer filmlerden bazılarında ise kıskançlık teması ile (Sartre benzeri) varoluş arasında bir ilişki kurulduğu ifade edilebilir. Yönetmenin kıskançlığı gösterme biçimi olarak varoluş sorunlarını seçtiği en belirgin filmleri Kıskanmak ve Yeraltıdır. Kıskanmak' da Seniha, Yeraltı' da ise Muharrem varoluş sorunları ile yaratılmış karakterlerdir. Yönetmenin bu filmleri dışında kalan beş filminde kıskanç karakterlerin kimlikleri üzerinde pek durulmamıştır ve kıskançlık anlatının akışını sağlamak amaçlı olarak kullanılmıştır. Yukarıdaki tabloda da görüldüğü Demirkubuz tüm filmlerinde sadece ana karakterlerini Sartre veya Viktoryan bakış açısı ile işlemiştir. Bu filmlerde karakter kimlikleri ve kıskançlık arasındaki bağlantı daha güçlü hale getirilmiştir ve karakter kimliklerin kıskançlıkla ilgili belli bakış açılarından kurgulanması nedeniyle kıskançlığın anlatıya etkisinin daha fazla olduğu da söylenebilir.

### **Sonuç**

Karmaşık duygular kategorisinde kabul edilen kıskançlık uygar insanın varoluşu ile ilgilidir. Var olmak için arzulayan insanın elde etme veya elinde olanı korumaya yönelik hissettiği kıskançlık arzusunun tatmin edilememesi veya arzu nesnesinin kaybedilme ihtimali ile ortaya çıkmaktadır. Kıskançlık keder türevi bir duygu olup conatusta düşüşe neden olmaktadır. Bu düşüş ise ortaya çıkan garazın gelişmesinin ana nedenidir. Arzulayan ve başarısız olan kişinin tekrar conatusunu yükseltmesi arzu nesnesini elde eden kişinin keder türevi duyguları hissetmesi ile ilişkilendirilir. Arzu nesnesini elde eden diğer kişinin kederlenmesi için kıskanan kişinin garaz kavramı ile ifade edilen varlığa zarar veren eylemlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Böylelikle kıskanç kişi için bu duygu başka bir durumun yani garazın nedeni konumunda okunmalıdır.

Estetik felsefesi temelli bir okumayla sinema filmlerinin değerlendirilmesi sonrası yönetmelerin çeşitli duyguları nesneleştirmek istediklerini görmekteyiz. Diğer tüm duygular arasında kıskançlık duygusunun estetik felsefesi ve özdeşleşim bağlamında varoluşu ise farklılık göstermektedir. Çalışmada yukarıda da ifade edildiği gibi kıskançlık ile ilgili yaratılmaya çalışılan özdeşleşmeler ruhsal sembolik düzeyde kalmaktadır. Diğer taraftan bir eylemle doğrudan ilgili olmayan kıskançlık bir tinsel duruma gönderme yapmakta ve kıskançlık duygusunun diğer duygulara göre karmaşık varoluşu nedeniyle izleyici ve karakter arasında bir yarıklık oluşmaktadır. Böylelikle izleyene gösterilen film karakteri genel olarak filmde özdeşleşilen bir karakter olsa bile karakterin yaşadığı kıskançlık duygusu aktarılamamakta ve bu duygu salt keder olarak izleyicide oluşturulabilmektedir. Film karakterinin yaşadığı kıskançlığın izleyene tam olarak aktarılamaması arzu nesnesi ile izleyen arasındaki ilişkinin kopukluğu ile ilgilidir. Bu durumda yukarıda da belirtildiği gibi film karakterlerinin keder veya sevinç türevi pek çok duygusu

doğrudan izleyene aktarılabılırken kıskançlık için aynı durum söylenememektedir. Kıskançlığın bir duygulam olarak üretilmemesi ya da izleyici ile özdeşleşmenin farklı şekilde gerçekleşmesi ise anlatıda farklı denemelere olanak tanımaktadır.

Özdeşleşmenin tam olarak gerçekleşmemesi yönetmenlerin anlatılarda ek plan veya olaylar yerleştirerek genel tinsel yapıyı güvende tutması ile sonuçlanmaktadır. Sanatsal anlamda kıskançlığı ifade etmek oldukça güç ve karmaşık bir durumdur. Kıskanan kişilerin bu nedenle kıskançlığının sanatsal olarak ortaya konulması ise çoğu zaman doğrudan garazla bağlantılıdır. Bu nedenle sinema filmlerinin pek çoğunda anlatının genişletilmesi ve neden etki ilişkisinin kurulması bağlamında kıskançlığın, garaz yani varlığa zarar veren eylem ile gösterildiği belirtilmelidir. İnsan hayatının hemen her aşamasında karşımıza çıkan kıskançlığın sinemada garazla var edilmesinin iki temel nedeni vardır. Bunlardan birisi kıskançlık duygusunun varoluş açısından olumsuzluğunun gösterilmesi diğeri ise kıskançlık duygusunun keder veren bir duygu olmasına rağmen karakter eylemlerinin haklı gösterilmeye çalışıldığı filmlerde garazın meşrulaştırılmasıdır.

Yukarıda incelemesi yapılan Zeki Demirkubuz filmleri örneğinde de görüldüğü üzere kıskançlığın pek çok açıdan estetik varoluşunu sinemada gerçekleştirmek mümkündür. Yaratılmak istenen genel tinsellik ve duygulamalarla bağlantılı olarak sinema üreticilerinin kıskançlık üzerine düşünceleri gereken temel konular kıskançlık ve genel karakter özdeşlemeleri, kıskançlığın ana- ara tema olarak kullanımı, kıskançlığın arzu nesne ile ilişkisi, kıskançlık ve garaz ilişkisi, kıskançlığın cinsell ve kültürel biçimleri, Kıskançlığın mitolojik veya mitojenik oluşları, kıskançlığın gösterildiği olayların çekirdek veya uydu olaylar oluşu ve kıskanç filmin karakterinin hangi bakış açısından (Viktorian- Sartre) oluşturulduğudur. Tüm bunlar anlatıda kıskançlığın konumunu, karakterlerin kimliklerini, karakter eylemlerinin ahlaki açıdan değerlerini, yaratılmak istenen duygulamaların istenilen şekilde ortaya konulması konusunda yönetmenlere yardımcı olacaktır. Diğer taraftan kıskançlığın karmaşık bir duygu olarak karşımıza çıkması estetik varoluşu açısından sorun yaratmaktadır. Bunun için kıskançlık duygusunun sinema filmlerinde işleniş amacı yönetmeler tarafından net bir şekilde belirlenmeli ve yaratılacak anlatı olayları ve imgeler de bu amaç etrafından şekillenmelidir.

## KAYNAKÇA

- Arslyanyürek, S. (2004). Senaryo Kuramı. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Brech, B. (1997). Epik Tiyatro, (çev. Kamuran Şipal). İstanbul Cem Yayınevi.
- Brun, J. (2003). Stoa Felsefesi. (çev. Medar Atıcı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulut, M. B., & Yıldırım, G. A. (2018). Namus Adına Kadına Uygulanan Şiddet Ve Değer Yönelimleri Arasındaki İlişkiler. *Electronic turkish studies*, 13(26).
- Canetti, E. (2006). Kitle ve İktidar. (çev. Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connolly, W. (1995). Kimlik ve Farklılık. (çev. Ferma Lekesizahn). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Deleuze G. (2005) Spinoza Pratik Felsefe. (çev. Ulus Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze G. (2014) Sinema I: Hareket İmge. (çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Duhm, D. (2002). Kapitalizmde Korku. (çev. Sargut Sölçün). Ankara: Ayrıç Yayinevi.
- Durkheim, E. (2013). İntihar. (çev. Z. Zühre İlkelen). İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Erhat, A. (1996). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Fromm, E. (2003). Sahip Olmak ya da Olmak. (çev. Aydın Arıtan). İstanbul: Arıtan Yayınevi.

- Gençtan, E. (1997). Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- God, K. V.V., Welstand, D. (2015). Spinoza: Kısa İnceleme. (çev. Emine Ayhan). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Hartmann, N. (2010). Ontolojinin Işığında Bilgi. (çev. Harun Tepe). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Hegel, G.W. (1994). Estetik ve Güzel Sanatlar Üzerine Dersler. (çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınları.
- Hume, D. (2009). İnsan Doğası Üzerine bir İnceleme. (çev. Ergün Baylan). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- KERN, S. (2008). Nedenselliğin Kültürel Tarihi, Bilim Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri, (çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lordon, F. (2013). Kapitalizm, Arzu ve Kölelik. (çev. Akın Terzi). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001) Dram Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Olgunlu, A. C. (2015). Mitostan Logosa. İstanbul: Hükümdar Logasa.
- Spinoza, B. (2012). Ethica. (çev. Çiğdem Dürüşken). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sümer, N. (2016). Katolik Mezhebinde Yedi Ölümcül Günah Problemi. *Electronic Turkish Studies*, 11(5).
- Şener, S. (2006). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). Demokrasi Bilinci. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2013). Estetik. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (1998) Estetik. İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Tura, S. M. (1996). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ulutaş, S. (2017). Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Vernant, J. P. (2013). Torunuma Yunan Mitleri: Evren, Tanrılar, İnsanlar. (çev. M. Emin Özcan). İstanbul: Helikopter Kitap Yayınevi.
- Warburton, N. (2016). Felsefenin Kısa Tarihi. (Çev: Güçlü Ateşoğlu) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Worringer, W. (2017). Soyutlama ve Özdeşleyim. (çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

### **İnterne Kaynakları**

Tdk.(2018) <http://www.tdk.gov.tr/>