

## Doğa ve Medeniyet Karşıtlığındaki Sudaki Bıçak (Nóz W Wodzie) Filminde Yapısal Kişilik Modelinden Esintiler

Hasan Cem ÇELİK\*

Pelin ODUNCU\*\*

### Özet

*Sinema salt estetik bir araç olmaktan ziyade ekonomik, politik ve toplumsal süreçlerden etkilenen, aynı zamanda onları yeniden üretebilme potansiyeline sahip olan çok boyutlu bir sanat dalıdır. Sinema filmlerinde yer alan karakterlerin ve bu karakterlerle özdeşleşen izleyicilerin yanı sıra, filmlerin bizzat yaratıcısı olan senarist ve yönetmenler, sinemanın ilk yıllarından bu yana çeşitli teorilerle açıklanmaya çalışılmıştır. Gerek sinemaya psiko-sosyal süreçleri düzenleyen bir aygıt olarak bakan, gerekse izleyici, özdeşleşme, kültür, bakış ya da "büyü" gibi kavramlar ekseninde filmlerin etkisini tartışmaya açan psikanalitik film çözümlemesi, en başından itibaren filmsel görüntünün derinlerinde yatan psişik anlamları açığa çıkarmaya çalışan bir kuram olarak karşımıza çıkmaktadır. Psikanalizin kurucusu olarak bilinen Sigmund Freud'u temel alarak yapılan bir çalışma ise, film ile psişik süreçler arasında bağlantı kurarak hem karakterlerin hem de yönetmen ve izleyicinin zihinsel durumunu tartışmaya açmaktadır. Freudyen kuramda id, ego ve süperegö şeklinde üç soyut unsurdan meydana gelen yapısal kişilik modelinin, filmlerde yer alan karakterlerin açıklanmasında önemli bir yapı taşı olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda çalışma, psikanalitik film çözümlemesini temel alarak, Roman Polanski'nin "Sudaki Bıçak" filminin yapısal kişilik modelinin bir yansıması olup olmadığı sorusuna yanıt aramaya çalışmış ve neticesinde filmde yer alan karakterlerin id, ego ve süperegö üzerine inşa edildiğini ortaya koymuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Psikanaliz, Freud, İd, Polanski.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-4157-7223> / [0000-0003-4224-3097](https://orcid.org/0000-0003-4224-3097)

E-mail : [cemcelikrts@gmail.com](mailto:cemcelikrts@gmail.com) - [pelinoduncurts@gmail.com](mailto:pelinoduncurts@gmail.com)

DOI:10.31122/sinefilozofi.697640

Geliş Tarihi - *Recieved*: 03.03.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 12.06.2019

## The Traces of Constructional Personality Models in Knife in the Water (Nóz W Wodzie) Under the Contradiction Between Nature and Civilization

Hasan Cem ÇELİK\*

Pelin ODUNCU\*\*

### Abstract

*Cinema is a multi-dimensional branch of art that is influenced by economic, political and social processes rather than merely an aesthetic tool, but also has the potential to reproduce them. In addition to the characters in the movies and the viewers identified with these characters, the screenwriters and directors who are the creators of the films have been tried to be explained with various theories since the first years of the cinema. Psychoanalytic film analysis, which looks at cinema as a device that regulates psycho-social processes, as well as discussing the impact of films on the axis of viewers, identification, culture, gaze or "magic", it appears as a theory that tries to uncover the psychic meanings that lie deep in the film image from the very beginning. A study based on Sigmund Freud, who is known as the founder of psychoanalysis, links the film with the psychic processes, and discusses the mental state of both the characters and the director and the audience. In Freudian theory, the structural personality model, which consists of three abstract elements such as id, ego and superego, is thought to be an important building block in the description of the characters in the movies. In this sense, this study, based on psychoanalytic film analysis, tried to find an answer to the question of whether Roman Polanski's film "Knife in the Water" is a reflection of the structural personality model and that the characters in the film were built on id, ego and superego.*

**Keywords:** Cinema, Psychoanalysis, Freud, Id, Polanski.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-4157-7223> / [0000-0003-4224-3097](https://orcid.org/0000-0003-4224-3097)

E-mail : [cemcelikrts@gmail.com](mailto:cemcelikrts@gmail.com) - [pelinoduncurts@gmail.com](mailto:pelinoduncurts@gmail.com)

DOI:10.31122/sinefilozofi.697640

Geliş Tarihi - Recieved: 03.03.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 12.06.2019

## Giriş

Andre Bazin (2011: 27), “gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır” diyerek, sinema ile toplumsal yaşam arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Bu anlamda sinema, kendisine has teknik olanaklar sayesinde, bir yandan toplumsal yaşamı dönüştürebilme, diğer yandan aynı toplumsal gerçeklikten beslenerek, yeni anlamlar üretebilme gücüne sahiptir. Modern dönemin bir aracı olarak nitelendirilen sinema, Lumiere Kardeşlerin ilk kez 1895 senesinde izleyiciyle buluşturdıkları *L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat (Trenin Gara Girişi)* adlı filminden itibaren; belgesel, fantastik, dram, romantik ve komedi gibi birçok tür ile insanların yaşamına gittikçe daha fazla nüfuz etmeye başlamıştır.

Sinema ile psikanalizin benzer bir yoldan geçtiği söylenebilmektedir. Her ikisinin de doğuşu 19. yüzyılda gerçekleşirken, daha geniş kitlelerce bilinmeye başlaması ancak 20. yüzyılı bulmuştur. Modern düşünce ve öznenin algılama biçimleri üzerinde etkili olan sinema ve psikanaliz, özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın teknolojik arka planındaki dehşeti görüp, modernizmi sorgulayarak postmodernizmin temellerini oluşturmuştur (Starks, 2002: 181). Öte yandan yarattığı karakterler ve öyküler sayesinde, toplumsal gerçeklikle iç içe olan sinema gibi, psikanalizin de merkezinde, özne ve onun öyküsü bulunmaktadır. Sinema, karakterlerin iç dünyasına girerek, onların yaşamda karşılaştıkları olay ve olguların bir kesitini izleyiciyle buluşturmaktadır. Benzer şekilde psikanaliz de yanılısma içinde olan öznelere ve onların öykülerini merkezine koymaktadır.

1909 senesinde ilk kez Amerika’da bir üniversitede psikanalizden bahseden Sigmund Freud, kuramın ortaya çıkmasına esasında Josef Breuer’in öncülük ettiğini ifade etmiştir. Breuer, histerililerdeki semptomların kaynağı olarak, yaşayıp unuttukları travmaları göstermiştir. Bu düşünceden yola çıkan Freud, zamanla Breuer’in teorisinden ayrılrsa da, kendisinden ilham aldığını dile getirmiştir (Freud, 1986: 183-184). İnsan davranışlarının altında yatan psişik süreçlere odaklanan Freud’un psikanalitik kuramın babası olarak nitelendirilmesinin ve yaşadığı dönemin ötesine geçmesinin nedeni, Aydınlanma dönemiyle ön plana çıkan “kendisiyle özdeş, tam bir özne” fikrinin aslında bir yanılısamadan ibaret olduğunu ortaya koyan ilk düşünürlerden biri olmasıdır (Bakır, 2008: 10). Freud, *Uygurluğun Huzursuzluğu* kitabında, yetişkinlerdeki ben duygusunun kişinin doğumundan itibaren aynı kalamayacağına dikkat çekmektedir. Ona göre, insan egosu kanıtlanamasa da, belli bir gelişme ve değişimin ürünüdür (Freud, 2011: 44). Onun çalışmaları, bilhassa bilimsel gelişmelerle doğanın üstesinden gelmeyi başarabilen ve kendi davranışlarına yön verebilen bilinçli bir varlığın yani insanın, medeniyet ve ilkelik arasında kaldığı büyük sıkışmaya işaret etmektedir. Bu sıkışma bireyin yaşamı boyunca, ensesinde olan yanılısamalar bütününe oluşturmaktadır. Bu bağlamda Freud, insan davranışlarının ardında yatan sebepleri açıklarken, “ruhsal aygıt” olarak tanımladığı insan zihninin, bastırılmış birtakım arzuları barındırdığını ifade etmektedir (Tura, 1996: 40). Kişinin ruhsal aygıtının derinlerinde yatan cinsel kökenli dürtüler (ensest, yamyamlık, cinsellik ve öldürme ihtirası), her çocukla birlikte yeniden ortaya çıkmaktadır. Uygurluk geliştikçe arzularını toplumsal yaşamın gereklilikleriyle kontrol altına alan ve toplumsal düzene ayak uydurabilen bireylerin aksine, bu kısıtlamalara karşı çıkan kişiler ise nevrotik olarak adlandırılır (Freud, 2011: 194). Freud’a (1986: 70-71) göre, nevrozların temelinde, kişinin cinsel dürtüleri (içtepi) ve bu dürtülere karşı koyması arasındaki çatışma yatmaktadır. Bu geriye itim (bastırma) aracılığıyla bilinçdışına bastırılan duyguları anlayabilmek için ise, kişinin çocukluğunun ilk yıllarına dönmek gerekmektedir. Bastırılmış arzuların bir yansıması olan düşlerin, kişinin semptomlarını anlayabilme sürecinde önemli bir işlevi vardır. Fakat üzeri örtülmüş birçok çocukluk hikâyesini barındıran düşler bile, “ruhsal aygıtın” sakladığı gizlerin kendisi değil, eksik bir yansımasından ibarettir (Freud, 1994b: 8).

Psikanalizin en önemli kavramlarından biri olan düşler, sinema ile psikanalitik kuram

arasında ilişki kurmanın bir yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Film teorisyeni Rudolf Arnheim (2007: 269), Freud'un sanattaki görsel imgeler ile rüya imgeleri arasında benzerlik kurduğunu dile getirir. Buna göre, sanatta yaratılan imgeler de, tıpkı düşlerde olduğu gibi, "düşünce aracı olarak hizmet eden zihinsel imgeler" olarak nitelendirilmektedir. Bu düşünce, görsel ve işitsel imgelerle donatılmış sinemanın, psikanalizle buluşmasına olanak tanımaktadır. Sinemada insanlar karanlık bir salonda otururken, gözünün önünden geçen imgeler sayesinde filmin sonunda salondan büyülenmiş ve değişmiş olarak ayrılır. Bu haliyle felsefi bir işlev üstlenen sinemanın asıl büyüğü ise, insanın saatlerce baktığı beyazperdedeki imgelerin gerçek olmadığını bilmesine karşın, bu imgelerin büyüğüne kapılıp gitmesidir (Tecimer, 2006: 13). Edgar Morin, sinemanın bu etkisine değinerek, "sinema büyüğü" kavramını öne çıkarmış, filmlerin izleyiciyi çocuklaştırma ve etkileme kapasitesine dikkat çekmiştir (Stam, 2014: 170-171). Yükselen modernlikle birlikte sinemanın teknik olanaklarının artması, gerçeklik ve kurmaca arasındaki tartışmaları artırmış, böylece 70'li yıllar, sinema aygıtının özneye etkisini merkezine alan tartışmalara sahne olmuştur. Sinemada izleyici baktığı şeyin gerçek olmadığını farkında olmasına rağmen, ekrandaki imgelerle özdeşleşmekten kendini alamamaktadır. Bu çelişki, film ile psikanalitik kuramı buluşturan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Jean-Louis Comolli gibi psikanalitik teorisyenler, sinemanın gerçeklik etkisi ile özdeşleşme arasında bir bağ kurmuş; optik, karanlık ve hareketsizlik gibi unsurların izleyicinin kendini temsil edilenin içinde bulmasına neden olduğunu ifade etmişlerdir (Stam, 2014: 173). Perdenin seyircide yarattığı bu psişik etkiyi açıklamaya çalışan Metz ve Baudry, *aygıt kuramı* ile sinemanın psikanalitik kuramla ortak noktasını açığa çıkarmıştır. Metz (1982: 42-45), sinemanın görsel ve işitsel gösterenlerden oluştuğunu ifade ederken, onu aynaya benzetmektedir. Ona göre sinema, her şeyi yansıtan bir ayna gibidir fakat yansıtmadığı tek bir şey vardır: İzleyicinin vücudu. Baudry (1974: 44-46) ise, Platon'un mağara alegorisi ile sinema arasındaki paralelliği hatırlatarak, izleyicinin kapalı bir salonda projeksiyonun ışığıyla büyülenmiş ve zincirlenmiş olduğunu vurgulamakta ve kamera ile özne arasındaki bu ilişkinin, sinemanın ideolojik yanını oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu anlamda aygıt kuramı ile Metz ve Baudry'nin, film teorisinde özneyi merkeze koyduğu söylenebilmektedir. Metz (1982: 46), sinemanın bir ayna olduğunu ifade ederken, sinema izleyicisinin ayna evresindeki bir çocuğa benzemediğinin de altını çizmiştir. Ona göre ayna aşamasında olan bir çocuk, "kesinlikle en basit filmleri 'takip etmekten' aciz olacaktır".

Arslan'a (2009: 25-27) göre, "*aygıt kuramı, aygıtın perspektif yoluyla özneye sunduğu hayali bütünlüklü konumun nasıl üretildiğini pek de sorgulamamıştır*" ve kuramdaki bu "eksiklik", nesne-olarak bakışı merkezine alan teoriler tarafından açığa çıkarılmıştır. Buna göre, sinemanın temeli olan bakış meselesinin, nesne olarak bakışla, yani kendisine yabancılaşmış nesne konumundaki bir bakışla açıklanması gerekmektedir. Lacancı "ayna evresi"ni temel alan bu yaklaşımların, öznenin psişik süreçler üzerindeki hâkimiyetini tartışma açtığı söylenebilmektedir. Yine Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema (Görsel Haz ve Anlatı Sineması)* başlıklı yazısında, sinemanın erkeksi bakışı yeniden üreten yapısını çözümlmek için psikanalizin temel kavramlarına başvurmuştur. Sinemanın zanaatkâr olduğu kadar, kapitalist sürece içkinlenen ekonomik bir sanat dalı da olduğunu ifade eden Mulvey, filmleri bilinçaltı süreçlerle ilişkilendirerek politik bir bakış yakalamaktadır. Ona göre, sinema üç tür "bakış"a göre düzenlenmektedir: "kameranın, birbirlerine bakan karakterlerinki ve kadına gözetlemeci, maskülinist bir bakışla özdeşleşenler dâhil olmak üzere izleyicinininki" (1989: 14-15). Bu anlamda sinemanın eril bir dil kullanarak, erkek bakışını öne çıkardığı düşünülebilmektedir.

Sinema ve psikanaliz arasındaki ilişki, yalnızca sinemanın bir araç olarak estetik ve algısal boyutunun tartışılmasıyla sınırlı değildir. Bir diğer konu, sanatçı, eser ve bilinçdışı arasındaki ilişkidir. Merkezine psikanalizi alarak sanat eserlerini çözümlleyen çalışmaların genellikle iki yöntemi tercih ettiği görülmektedir. İlki, yaratım sürecinin kendisiyle, yani yönetmen ile bilinçdışı arasında bağ kurmak; diğeri ise, yönetmenden ziyade, filmin kendisine ve karakterlerine yoğunlaşmaktadır ki günümüzde Bakır'a (2008: 36) göre, ikincisi daha sık



tercih edilmektedir. Bu çalışmada örneklem olarak seçilen *Sudaki Bıçak* (1962) (İngilizce'ye *Knife in the Water* olarak çevrilen) filmi de, yönetmenden ziyade, filmin kendisinin psikanalitik kuramla ilişkisi göz önüne alınarak analiz edilmiştir. Yönetmen Roman Polanski'nin ilk uzun metrajlı *Sudaki Bıçak* filminden itibaren çektiği çoğu filmin (Tiksinti, 1965; Rosemary'nin Bebeği, 1968; Kiracı, 1976; Piyanist, 2012; Kürklü Venüs, 2013) yarattığı sinematografi açısından psikanaliz kuramının temel kavramlarını içinde barındırdığı düşünülmektedir.

Freud'un insan davranışları altındaki sebepleri açıklarken kullandığı yapısal kişilik modeli, insan psişesinin id, ego ve süperegö şeklinde üç soyut düzeyden meydana geldiğini ifade etmektedir. Bu anlamda Polanski'nin *Sudaki Bıçak* filminde küçük bir yelkenliye sıkıştırdığı, birbirinden farklı üç kişilik, filmin Freud'un id, ego ve süperegödan oluşan yapısal kişilik kuramı çerçevesinde; uygarlık, doğa ve uyum gibi temalar üzerinden yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

Türkiye'de psikanalizi odak noktasına alarak yapılan film çözümlemelerine bakıldığında, film ve rüya olgusunu Freud ve Jung üzerinden değerlendiren çalışmalara (Küçükhemek, 2011; Ormanlı, 2011; Söylemez, 2011; Çiçek, 2013) rastlamak mümkündür. Bu çalışmalar bir yandan yönetmen ve sanat eseri arasındaki ilişkiye, diğer yandan filmlerdeki imgelerle, bastırılan duyguların bir yansıması olan rüyalar arasındaki ilişkiye odaklanarak psikanalizin temel kavramlarını kullanmaktadır. Öte yandan, Freudyen psikanalizin Oedipus konusunu merkezine alan çalışmalar (Akdoğan, 2017; Akdoğan, 2018; Salman, 2018) da mevcuttur. Karakterler ve onların aileleriyle olan ilişkilerini psikanalitik bir bakışla çözümleyen bu çalışmalar, Freudyen psikanalizin Oedipus kompleksini kavramsal alanlarına almaktadır. Yanı sıra, doğrudan Freud'un yapısal kişilik modeli ile sinemayı buluşturan çalışmalar (Mater, 2010) ve yönetmen Polanski üzerine yapılan değerlendirmelerin (Oduncu, 2018) oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Polanski'nin Apartman üçlemesine dayanan çalışmasında Oduncu (2018), üçlemeyi psikanalitik kuramın öncüsü Freud, kuramı dil ve kültür üzerinden yorumlayan Lacan ve son dönem psikanalizin önemli temsilcilerinden Žižek üzerinden açıklamaktadır. Mater (2010)'in çalışması ise, yönetmen Hitchcock'un *Sapık* (*Psycho*, 1960), filmdeki karakterleri id, ego ve süperegö üzerinden çözümlemektedir. Türkiye'de yapısal kişilik modelini merkezine alan çalışmaların oldukça sınırlı olduğu göz önüne alındığında, bu çalışmanın seçilen film üzerinden kuramı somutlaştırması bakımından önem arz ettiği düşünülmektedir. Bu anlamda öncelikle, filmin psikanalitik çözümlenmesine kaynaklık eden yapısal kişilik modeli daha yakından incelenmiş, ardından tüm bu kavramsal bilgiler ışığında *Sudaki Bıçak* filminin yapısal kişilik modelinden izler taşıyıp taşımadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Neticesinde, filmde öykünün gerilim unsurunu oluşturan karakter çatışmasının id, ego ve süperegönün bir yansıması olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

### **Ruhsal Aygıtın Dövüş Alanı: İd, Ego, Süperegö**

Freud, düşüncelerini revize ederek farklı dünyalara kapı aralayan ve aynı zamanda hastalarını iyileştirmeye çalışan bir doktor olarak, insan varlığının kalbindeki en karanlık noktaları aydınlatmaya çalışmış; özellikle Batı kültürü ve toplumu üzerindeki en etkili isimlerden biri olmuştur (Frank, 1934: 531-532). Organizmadaki travmatik ve puslu noktaların keşfine çıktığı yolculukta, tek bir kuramla yetinmeyen düşünür, 1923 senesinde kaleme aldığı *Ego ve İd* eseriyle, ön bilinç-bilinç-bilinçdışı şeklinde yaptığı topografik kişilik kuramının yerine, yapısal kişilik kuramını öne çıkarmıştır.

"Dinozor türü yok olup gitti ve yerini memelilere bıraktı, ama bu türün gerçek bir temsilcisi olan timsah hâlâ yaşamaktadır" (Freud, 2011: 48). Freud'un bu ifadesi yapısal kişilik modelinin bir özeti mahiyetindedir, zira model, organizmanın zihninde barındırdığı ilkel dürtülerin, uygar bir dünyaya evrilirken bastırılmış olsa bile, hiçbir zaman yok olamayacağına gönderme yapmaktadır. Yapısal kişilik modeline göre, insan zihni id, ego ve süperegö şeklinde üç soyut unsurdan meydana gelmektedir. İnsanların davranış ve fikirleri bu üç düzey arasındaki ilişkiye bağlıdır. Freud'un (1923: 25) un ego üzerine yaptığı kavramsallaştırma Georg Groddeck'e

dayanır. Groddeck, insanların “bilinmeyen ve kontrol edilemeyen güçler tarafından” yönlendirildiği konusunda ısrar etmiştir. Bu düşünceden yola çıkan Freud’a göre ego, organizmanın ilkel dürtülerinin bulunduğu id ile dış dünyayı temsil eden süperego arasında uyum yakalamaya çalışan bir düzeydir. İd, öznenin ilkel içgüdü ve içtepelerinden oluşurken; ego, algı ve deneyimden oluşmaktadır. İd, organizmanın her türlü keyfi amaçladığı ve bu nedenle uygar dünya için tehlikeli bulup bastırmaya çalıştığı zevk ilkesini nitelemektedir. Bu zevkler, organizmanın yetişkinliğe geçerken bastırıldığı fakat zihninin derinlerinde yer almaya devam eden dürtüler olarak okunabilmektedir.

İd’in doyumuna ulaşmayı bekleyen istekleri yeme, içme, cinsellik ve saldırganlık gibi biyolojik ihtiyaçlarıdır. Bir bebek, acıktığında annesinin sütünü emene kadar ağlamakta ve ancak karnını doyurduğunda, yani doyumuna ulaştığında susmaktadır. Bu anlamda id, ruhsal aygıtın bilinçle bağının en az olduğu, yalnızca organizmanın arzularının karşılanmasına odaklanan bir zevk alanıdır (Dimmock ve Fisher, 2017: 162). Başka bir deyişle, id, organizmada gerilim yaratan arzular olarak anlaşılmaktadır. Ego ise, Freud’un ifadesiyle, tutkuları içeren id’in aksine, akıl ve sağduyuyu temsil etmektedir. Bu sağduyu, dış dünyanın kurallarını içeren gerçeklik ilkesini, id’in karşılamaya çalıştığı haz ilkesinin yerine koymaya çalışmaktadır (Freud, 1923: 25). Freud *Uygarlık ve Huzursuzluğu* adlı kitabında, öznenin benliğini ifade eden egonun, baştan beri aynı ve kusursuz olduğu fikrinin yanılısamadan ibaret olduğunu dile getirmiştir:

*“Normalde kendilik duygusundan, kendi benimiz duygusundan daha sağlam hiçbir şey yoktur bizim için. Bu ben, kendi başına ayakta duran, bütünlüklü, diğer her şeyden kesin biçimde ayrılmış bir şey olarak görünür bize. Ancak bu görüntünün bir aldatmaca olduğunu (...) psikanalitik araştırma sayesinde öğrendik” (2011: 43).*

O halde, ego, organizmanın dış dünyayla tanıştığı ve onun içine girdiği andan itibaren yaşadığı bir süreç olarak okunabilmektedir. Ayrıca, her biri ayrı gibi duran bu üç soyut düzeyi birbirine içkinleyen Freud (1923: 10-24), “ego id’den keskin bir şekilde ayrılmaz; alt kısmı onunla birleşir” diyerek, ikisi arasında bulunan bağa işaret etmiştir. Buna göre bastırılmış olan duygular, ego ile id aracılığıyla iletişime geçebilmektedir. Bu açıklamadan, hem bastırılan dürtülerin tamamen yok olmadığı, yani organizma tarafından tekrar çağırılabilirdiği, hem de egonun id’le ortak olduğu sonucu çıkarılabilmektedir.

Freud (2011: 48), egonun başlangıçta her şeyi kapsadığını, fakat ilerleyen dönemde dış dünya tarafından sahip olduğu bazı şeylerin kesilip atıldığını ifade etmiştir. Öznenin sahip olduğu ben duygusu, daha geçmişteki her şeyi içeren benliğinin yalnızca bir “kalıntısı”dır. Dış dünya tarafından disipline edilen ve törpülenen egonun karşısına bu noktada süperego (üstben) çıkmaktadır. Zihnin neyin gerçek ve var olduğunu kabul eden mantıksal bölümü ego; ahlaki değerlerin ve toplumsal sorumlulukların bulunduğu bölüm ise süperegodur. Suçluluk duygusu yaratan süperego, bir bakıma egoyu cezalandıran bir vicdani yüküdür (McLeod, 2014). Bu genel tanımlamadan anlaşılacağı üzere süperego, toplumsal sorumluluk ve otoriteden oluşan bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Freud’un da altını çizdiği gibi, ego’nun mücadelesi yalnızca id’le değildir. İd’in tam karşısında duran süperego, gerçek yaşamın ilkeleriyle donatılmış bir bölüm olarak, egoyla sürekli bir mücadele halindedir (Freud, 1923: 28).

Süperego uygar yaşama sıkı sıkıya bağlıdır. Dış dünyanın ilkelerinin benimsenmesi, organizmanın gelişmesiyle uyum içindedir. Bu anlamda her çocuk, bir dönüşüm sürecinin parçası olarak, bu gelişme aracılığıyla toplumsal bir varlık olmaktadır. Süperegonun bu baskıcı etsiyle, öznelere, “uygarlığın karşıtları olmaktan çıkıp uygarlığın araçları haline dönüş[mektedirler]” (Freud, 2000: 7). Nitekim kişinin “medenileşmesinin” ilk koşulu, psikanalizde Oedipus kompleksi kavramında somutlaşmaktadır. Buna göre anneyle arasında bir bağ kuran erkek çocuk, babaları tarafından cezalandırılarak, penislerinin onlardan alınacağı korkusuyla kastrasyona maruz kalmaktadır. Bu içdiş edilme korkusu Freud’a göre, onların karakterini şekillendiren en önemli travmalardan biridir. Erkeklerinkine eşdeğer bir organın

yoksunluğunu yaşamları boyunca üzerinden atamayan kız çocukları ise aşağılık duygusuna kapılmaktadır (Freud, 1994a: 40-41). Bu korku, çocuğun libidinal arzularını bastırmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu anlamda süperego, "aile hayatının bir çökeltisi" olarak anlaşılmalıdır (Lapsley ve Stey, 2011: 6-7). Çocukluğun bu ilk dönemlerinde ebeveynlerini örnek alan kişinin benliği, bu sınırlamalar üzerinden oluşacaktır. Daha bebeklikten itibaren insana neyi yapıp, neyi yapamayacağı içinde yaşadığı toplum, aile, dini liderler ya da öğretmenleri tarafından öğretilmektedir. Yasakları, cezaları ve ödülleri öğrenen kişi, söz konusu kurum ve kişileri "otoritenin sesi" olarak içselleştirmektedir. Dolayısıyla yaşamı boyunca bu kuralları içselleştiren kişi, bir süre sonra otorite olmadığında bile "dirseklerini masanın üstüne koyma!" kuralını kendi kendine bağıracaktır (Dimmock ve Fisher, 2017: 163).

Freud'un kişiliğin gelişimi üzerine yapmış olduğu bu kavramsallaştırma, çalışmada seçilen örnek filmde yer alan karakterlerin çözümlemesinde ilham kaynağı olmaktadır. Kişinin ilkel dürtülerini niteleyen id; sağduyu ve deneyimin temsilcisi olan ego; ahlak ve vicdanın taşıyıcısı olan süperego, *Sudaki Bıçak* filminin karakterleri için önemli bir art alan sağlamaktadır.

### Çalışmanın Metodolojisi

Bu çalışmada Polonyalı yönetmen Polanski'nin *Sudaki Bıçak* filmi, psikanalitik film kuramı aracılığıyla, Freudyen psikanalizin yapısal kişilik modeli üzerinden değerlendirilmiştir. Örneklem olarak seçilen bu filmde yer alan öykünün, özellikle üç karakter üzerinden cinsel bir gerilimi aktarması, filmin yapısal kişilik modeli bağlamında incelenmesinin önünü açmıştır. Karakterlerin doğa, ilkelik, medeniyet, cinsellik ve uzlaşma üzerine şekillenen yapısı, kuramda yer alan id, ego ve süperego ile ortaklık oluşturmaktadır.

Psikanalitik film çözümlemesi, sinema ile özne arasında bağ kurarak seyirci, yönetmen ve karakter üçgeninde sinemasal görüntülerin ideolojik, politik, psikolojik ve sosyolojik açıdan incelenmesine olanak tanımaktadır. Asa Berger'in (1996: 67) de vurguladığı üzere, Freud'un fikirleri "birçok alanda bir olayın, olgunun iç yüzünü kavramaya yönelik bir kıvılcım" olarak karşımıza çıkmaktadır. Freudyen psikanalizin cinsellik, id-ego-süperego, saldırganlık, bilinçdışı, Oedipus, ve rüya gibi birçok karanlık noktaya odaklanarak, "buzdağı"nın -ruhsal aygıtın- görünmeyen yönlerini aydınlatmaya çalıştığı söylenebilmektedir. Bu anlamda Freud'un yapısal kişilik modelini temel alan bu çalışma, Polanski'nin *Sudaki Bıçak* filmini bir "buzdağı" olarak değerlendirip, karakterlerin art alanındaki psişik süreçleri açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

### Roman Polanski Sinemasında Psikanalizden İzler

Polonyalı yönetmen Polanski, gerek auteur (otör) olarak tanımlanabilecek özgün sinema diliyle, gerekse özel hayatındaki çalkantılarla, günümüz Polonya sinemasının en çok konuşulan yönetmenlerinden biri olmayı sürdürmektedir. Organizmanın çocukluğunda geçirdiği evrelerin, onun kişiliğini ve davranışlarını belirleyen en önemli unsur olduğunu ifade eden Freudyen psikanaliz çerçevesinde, Polanski sinemasının, yönetmenin bilinçdışından izler taşıyan bir "kalıntı" olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Fakat bu çalışmanın amacı, yönetmenin bilinçdışı ile filmi arasında bağ kurmaktan ziyade, film ile psikanalitik kuram arasındaki ilişkiye bakmaktadır. Bu nedenle yönetmenin filmografisinde yer alan yapıtların psikanalitik film çözümlemesine uygunluğu önem arz etmektedir.

1954 senesinde Polonya Ulusal Sinema Okulunda eğitim alarak sinemaya adım atan Polanski, çektiği birçok kısa film ve belgeselin ardından, bu alana önemli yapıtlar kazandırmıştır. İlk uzun metrajlı filmi *Sudaki Bıçak* (*Knife in the Water*, 1962)'in ardından çektiği, Apartman üçlemesi (*The Repulsion*, *Tiksinti*, 1965; *Rosemary'nin Bebeği*, *Rosemary's Baby*, 1968; *Kiracı*, *The Tenant*, 1976), Çin Mahallesi (*Chinatown*, 1974), *The Pianist* (*Piyanist*, 2002), *Kürklü Venüs* (*Venice in Fur* 2013) ve son filmi *Bir Subay ve Bir Casus* (*An Officer and an Spy*, 2019) ile yönetmen hem kendi sinema dilini yaratmış hem de psikanalitik film çözümlemesine örnek teşkil edebilecek

filmlere imza atmıştır.

İlk filmi *Sudaki Bıçak'tan* itibaren yönetmen, insanı tekinsiz bir varlık olarak ele almıştır. İnsan davranışlarındaki tutarsızlığı ve kişinin kontrol edemediği dürtülerini küçük bir tekneden (*Sudaki Bıçak*), bir apartman dairesine (Apartman Üçlemesi) taşımıştır. Benliğin parçalanmış yapısına dikkat çeken yönetmen, kişiyi apartmanlardaki komşularına, yanındaki eşine, sevgilisine ya da tedavi olmaya gittiği doktora karşı şüphe içine düşürmektedir. Uygarlığın gelişmesiyle modern kentlerde yaşayan insanların içindeki dürtüleri ve kontrol edemedikleri bilinçdışının etkisiyle nevroza sürükleyen kaotik durumu bilhassa Apartman Üçlemesinde görmek mümkündür. Bunun yanı sıra yönetmenin *Çin Mahallesi* filmi, olumsuz bir baba-kız ilişkisinin ardındaki enseste dikkat çekerek, psikanalitik kuramın Oedipus kompleksine gönderme yapmaktadır. Yine yapıldığı dönemde öne çıkan *Piyaniist* filmi, İkinci Dünya Savaşı'nın ve Nazi işgalini yansıtmaya bakımdan tarihsel bir gerçekliğin yansıması şeklinde okunabileceği gibi, savaş ve katliamın kişinin ruhsal aygıtında yarattığı tahribata da ışık tutmaktadır.

Çalışmanın örnek filmi olan *Sudaki Bıçak*'ın ise, yönetmenin küçük bir teknede, üç kişi üzerinden yarattığı psikolojik bir gerilim olması, filmin Freudyen psikanalitik kuramla incelenmesine uygun bir örnek teşkil etmektedir. Yönetmenin 1962 senesinde çektiği tek Polonya yapımı ve aynı zamanda ilk uzun metrajlı filmi olan *Sudaki Bıçak*, aynı zamanda Polonya'dan Oscar'a aday olan ilk film olarak bilinmektedir. Film, tekne gezisine çıkacak olan bir çift ile yolda otostop çekerek bu geziye dâhil olan bir genç arasında yaşanan gerilime odaklanmaktadır. Çiftin huzurla yapmayı planladıkları tekne gezisi, aralarına aldıkları bu yabancıyla girdikleri mücadele sonrası, büyük bir boşlukta son bulacaktır. Filmde özellikle iki erkek arasında yaşanan güç ilişkisi, bir kadın üzerinden cinsel bir boyuta taşınmaktadır. Özetle, kişiliğin üç ayrı düzeyini temsil eden karakterler, filmin psikanalitik olarak yorumlanmasının kapılarını aralamaktadır.

### Doğanın Kucağında Bir Genç: Bastırılmış Olanın Tanımlanmamışlığı

*"Görüldüğü gibi yaşamın amacını belirleyen şey yalnızca haz ilkesinin programıdır. Bu ilke en başından beri ruhsal aygıtın işleyişine hâkimdir (...) uygulanması mümkün değildir, evrenin bütün oluşumları ona karşı çıkar; insanın "mutlu" olması gibi bir niyet "Yaradılış" planında yer almaz diyemiz gelir"* (Freud, 2011: 63).

Freud'un yukarıda yer alan ifadesi, tüm yaşamın haz ilkesinin kontrolü altında olduğunu, başka bir deyişle ilkel dürtülerin üzerine kurulduğunu, fakat toplumsal ilkelerin varlığının bu ilkel arzuların hâkimiyetine karşı çıkacak şekilde düzenlendiğini ifade etmektedir. Cinsellik, öldürme ve ensest gibi dürtüler ile toplumsal yasalar, medeniyet, iktidar ve hürs arasındaki ilişki *Sudaki Bıçak* filminin arka planını oluşturmaktadır. Filmin ana karakterlerinden biri olan genç otostopçunun, bu arzuların bir temsili olduğu düşünülmektedir.



Görsel 1: Sağda *Andrzej*, solda *Krystyna* ve arkada genç adam

Öncelikle genç adamın filmin diğer iki karakterine karşın adının tanımlanmamış

<sup>1</sup> **Filmin Künyesi:** Zylewicz S. (Yapımcı) ve Polanski, R. (Yönetmen). Goldberg J., Polanski, R., Skolimowski, J. (Senaryo), (1962). *Nóz w wodzie* [*Sudaki Bıçak*]. Polonya



olması, organizmadaki ilkel arzuların temsili olabileceğine yönelik bir düşüncenin gelişmesini olanaklı kılmaktadır, zira filmde hiç adını duymadığımız bu kişi “genç adam ya da “genç” diye nitelendirilmektedir. Sahip olduğu arabadan ve tekneden, giydikleri kıyafetlere kadar maddi durumlarının iyi olduğu anlaşılan Andrzej ve güzel eşi Krystyna'nın, toplumsal yaşamın birer temsili olarak isimleri de cisimleri kadar bellidir. Fakat yolda aniden önlerine atılan bu genç adamın nereden geldiği ve nereye gideceği belli olmadığı gibi, ismi de yoktur. Nitekim Freud'un yukarıda yer alan ifadesinden de anlaşılacağı üzere, genç adam uygarlık için, ya da başka deyişle bu kusursuz çift için mutsuzluğun ve endişenin kaynağıdır. Hem herkesin içinde bastırıldığı, hem de hiçbir zaman yok olmadığı için aniden ortaya çıkabilecek id'in temsili olan genç adamın adı belirsizdir. O, dış dünya tarafından dile gelmemiş karmaşanın ve bulanıklığın ta kendisidir. Bastırılan bir arzu olarak id'in simgeleştirilmemiş olmasının kaynağının da bu olduğu düşünülmektedir.

Genç adamın id'in temsilcisi olduğunu düşündüren bir başka unsur, ona zevk veren şeylerin dış dünyaya ait olmamasıdır. Kişiliğin en ilkel ve psişik bölümü olan id, insanın libidinal tahriklerinin bulunduğu bir alandır. Yani, kişiyi zevk almaya iten biyolojik unsurlardan oluşmaktadır (Lapsley ve Stey, 2011: 1). O, Andrzej gibi yelkenli kullanmayı ya da puro içmeyi bilmemektedir. Genç adam, arabanın ve yatın temsil ettiği teknolojinin uzağında, doğaya aittir. Yeme, içme, öldürme ve cinsellik gibi arzuların hâkimiyeti altındaki id, mantık ve bilinçten yoksundur. Nitekim genç adamın, Andrzej'in kullandığı arabanın önüne atılarak neredeyse ölmesiyle sonuçlanacak bir harekette bulunması, onun için zevk kaynağıdır. Bu düşüncüyü destekleyen diyalog ise şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

*Andrzej: Ya zamanında durmasaydım?*

*Genç adam: Yoldan jiletle kazırlardı beni.*

*Andrzej: Niye yaptın bunu?*

*Genç adam: Hayatıma biraz renk katmak için.*

Görüldüğü üzere, ölüm Andrzej için anlamlı ve korkunç bir olgu iken; genç otostopçu için heyecanı ve zevki nitelemektedir. Filmin başındaki bu sahnedan itibaren Andrzej daha olgun ve sağduyulu; genç adam ise başına buyruk ve kuralsız bir çocuk gibi resmedilmektedir. Bu anlamda çift için rahatsızlık verici, tekinsiz ve kaotik bir varlık olan genç adam, id'in temsilcisi olarak değerlendirilebilmektedir.

Öte yandan çiftin beyaz, tertipli ve resmi kıyafetlerine karşın, genç adamın üstündekiler dağınık, kirli ve siyahtır. Bu durum, ilkel dürtülerin, dış dünya tarafından “kötücül” ve “kaotik” olarak görülmesinin önemli bir göstergesidir. Arnheim, *Sanat Olarak Sinema* (2002: 61), kitabında yönetmenin ışık ve renk seçiminin, sinemanın en önemli estetik unsurlarından biri olduğunu ifade eder. Buna göre filmde neyin siyah, neyin beyaz olacağına, gölgelerin nereye düşeceğine karar veren yönetmen, filmsel görüntüyü bu estetik unsurlar dâhilinde oluştururken, “aydınlığa karşılık karanlığın, beyaz saflığa karşılık siyah kötülüğün, kasvet ve parlaklık arasındaki karşıtlığın ilkel ama daima etkileyici olan sembolik anlamları tükenmez”. Diğer bir deyişle, yönetmenin renge karşın siyah ve beyazı ya da aydınlığa karşın karanlığı kullanması, nesneyi/kişiyi anlamsızlık alanına sürüklememektedir. Filmde görüldüğü üzere, açık renkler uyum, düzen, saflık ve disiplinin bir göstergesi olarak Andrzej ve eşinde; koyu tonlar karanlığın ve kasvetin temsili olan genç adamda vücut bulmaktadır. Bu seçim, kusursuz ve aydınlık görünen organizmanın ruhsal aygıtında bastırılan karanlık alanların varlığı şeklinde okunabilmektedir. Nitekim tam da bu nedenle genç adam, filmde toplumsal normları ve dış dünyanın sert kurallarını temsil eden Andrzej'in karşısında konumlanmaktadır.



Görsel 2: "Christine" adlı tekne" Görsel 3: Genç adamın oynadığı bıçak

Cinsel bir gerilim üzerine kurulan filmin öyküsü kadar, kullanılan nesnelere ve tasarlanan diyaloglar da bu güç ilişkisini destekler niteliktedir. Andrzej'in sahip olduğu yelkenli teknenin adı ile eşinin adı aynıdır. Önce arabasına, daha sonra teknesine aldığı bu genç adam Andrzej için büyük bir tehdittir, zira kendisinden daha genç, yakışıklı, dinamik ve özgür olan bu genç adamla eşi aynı teknededir. Bu anlamda "Christine" adlı yelkenli, iki adamın kadın için yarıştığı bir gerilim mekânı ya da nesnesi olarak görülebilmektedir. Aynı şekilde, gencin taşıdığı bıçak fallik bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır. Bıçak burada hem erkekliği, hem de cinselliği temsil eden fallik bir objedir. Aşağıda yer alan diyalog, çift için temkinli yaklaşılması gereken bu objenin, genç adam için yaşam kaynağı olduğunu açıklamaktadır:

*Krystyna: Niye yanında taşıyorsun onu?*

*Genç adam: İnsanın bıçağa sık sık ihtiyacı oluyor. Özellikle ormanda. Suda işe yaramayabilir ama ormanda çok işe yarıyor. Yaşamak için! Ama denizde beş para etmez, ancak biri size bıçak çekmeye kalktığında işinize yarayabilir. O zaman kullanırız. Tedbirli olmakta yarar var.*

Bu anlamda bıçak, Andrzej ve genç arasında kadın üzerinden yaşanan cinsel gerilimin en önemli göstergesinden biridir. Gencin teknenin güvertesine koyduğu elinin parmakları arasında bıçağı hızla gezdirerek oynadığı oyun, Andrzej'in iyi kullandığı dümene karşı zıtlık oluşturmaktadır. Bu anlamda denizcilikten anlamayan genç adam, doğaya ait bir arzunun temsilcisi olarak bıçağa, şiddet ve cinselliğe, kısacası arzulara hâkimdir. Bu nedenle de dümen ve yelkenlerle sık sık mücadele içine giren genç için çıktığı bu deniz yolculuğu eziyet haline gelmektedir. O doğaya ve ilkelliğe aittir.

Yönetmen, denizden çıkarak küçük bir göle sıkıştırdığı karakterleri, fırtınanın yaklaşmasıyla teknenin içine sıkıştırarak gerilimi iyice artırmıştır. Teknenin içine sıkışan karakterlerin oynadığı Mikado adlı oyun, iki adam arasındaki çatışmaya hız kazandırırken, arkadan radyodaki boks maçına ait sesler duyulmaktadır. Oyun, ceza, ödül ve bıçak aracılığıyla yaşanan bu gerilim Oedipus kompleksine de gönderme yapmaktadır, zira başından beri kadın ve Andrzej tarafından sık sık "çocuk" olmakla suçlanan gencin oyun sırasında okuduğu bir şiir, anne ile erkek çocuk arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır:

*"Gece, başucumda bir gaz lambası ve bir sivrisineğin vızıltısı. Sen misin gökyüzünde ıslık ıslık parlayan anne, yıldızlar mı yoksa? Mavi denizde beyaz bir yelkenli misin? Köpüğü müsün kıyıyı döven dalgaların? Yıldızların tozunu üzerime serpen senin ellerin mi anne? Öğlen misin yoksa sen, güzel bir öğlen saati mi? Ağustos ayında dans eden arılar mı? Anne, bir saç tokası buldum dün kamışların arasında, senin token mıydı anne?"*

Freud (2011: 110), uygarlığın tekdüzeliğini sağlamak için yasaklanan dürtülerden birinin de ensest olduğunu ifade etmekte ve şu şekilde eklemektedir: *Uygarlığın henüz ilk aşamasını sembolize eden, ensest yaşağı, "insanın cinsel yaşamının tarih boyunca maruz kalmış olduğu en esaslı sakatlanmayı beraberinde getirmiştir. Tabu, yasa ve âdetler ile hem erkekleri hem kadınları etkileyen yeni kısıtlamalar getirilmiştir"*. Bu anlamda genç adam için Krystyna, yasak bir cinsel nesnedir, zira doğadan medeniyete geçerken insanlar için ilk kısıtlama, anne-baba ve erkek çocuklar özelinde yaşanmıştır. Anne için babayla mücadele eden erkek çocuk, iğdiş edilme

korkusuyla ondan uzaklaşmıştır. Andrzej'in ortadan kaybolduğu anda kendisine "çocuğun daha" diyen Krystyna'yla birlikte olması, hem kadına baba kadar güçlü ve zeki olduğunu gösterme isteğinden, hem de ertelenmiş hazzını yaşama arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu sahneden sonra, en başından beri karaya ait olan genç adam, tekrar karaya dönmüş; uygarlığı temsil eden Andrzej ve Krystyna için unutulması gereken bir ilkellik olarak bilinçdışına atılmıştır.

### **Andrzej: Beyaz Bir Medeniyetin Lekeli Süperegosu**

*"Uygarlığın, yüksek ruhsal etkinliklere, entelektüel, bilimsel ve sanatsal başarılarla değer vermesi ve bunları desteklemesi, fikirlere insan yaşamında yol gösterici bir yer atfetmesi kadar niteleyen bir başka özellik yok gibidir" (Freud, 2011: 95).*

Sudaki *Bıçak* filmindeki gerilim ögesine katkıda bulunan karakterlerden bir diğeri de Andrzej'dir. Andrzej, henüz filmin ilk dakikasından itibaren, yukarıda yer alan Freud alıntısındaki uygarlık betimlemesinin yani süpregonun karşılığı olarak resmedilmektedir. İki yanı ağaçlarla kaplı yolda arabalarıyla ilerleyen Andrzej ve eşi arasındaki gerilim, bu sahneden itibaren adamın mükemmeliyetçi ve otoriter yapısını gözler önüne sermektedir. Eşi Krystyna'nın sürücü koltuğunda olduğu bu sahnede Andrzej eşini sürekli dikkatli olması konusunda uyarmakta ve sesini yükseltmektedir. Bir kadın olarak onun araba kullanmasına güvenmeyen adam, "yavaş ol!", "dikkatli ol!", "direksiyona hiç de hâkim değilsin!" gibi sözlerle eşine psikolojik şiddet uygulamaktadır. Neticesinde ise, dayanamayıp direksiyonu kendisine bırakan kadını boynundan öperek, gönlünü almaya çalışmaktadır.

Andrzej, filmde medeniyet, resmiyet, kural ve yönetici olarak betimlenmektedir. Takım elbisesinden, purosuna; sürekli verdiği emirlerden, denizcilik bilgisine kadar yaratılan mizansen ve dramatik yapı, adamın güç ilişkilerinin en tepesinde konumlanmasına destek olmaktadır. Dış dünyanın gerçekliğiyle donanmış Andrzej, yasanın ve kuralın, başka bir deyişle süpregonun kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, filmin başından sonuna kadar, kendisinin tam zıddı olduğunu anladığı genç adamla kendini kanıtlama mücadelesi içine girecektir.

Andrzej'in bu mücadelesi, arabayı üstüne sürmesine rağmen yoldan çekilmeyen genci, eşine inat arabaya almasıyla başlamaktadır. Arabada neredeyse kaza yapacakları için gence kızan Andrzej'in, ölmekten korkmayan bu genci "insan ezmek köpek ezmeye benzemez delikanlı" diye uyarması, toplumsal yaşamın doğanın aksine bazı sorumluluklardan, vicdani ve yasal yükümlülüklerden oluştuğuna gönderme yapmaktadır. Öyle ki bu nedenle frene geç basmıştır, yani onu korkutarak cezalandırmak için. Bu kural ve denetimi, yani gerçek dünyayı göstermek için ise onu tekne gezisine davet edecektir. Andrzej'in, kendisini ne amaçla bu geziye davet ettiğini anlayan genç adamla arasında yaşanan diyalog, id ve süpereo arasındaki çatışmanın da bir göstergesi niteliğindedir:

*Andrzej: Gel!*

*Genç adam: Beni çağıracağımı biliyordum. Daha uzatacak mısınız bu oyunu?*

*Andrzej: Çocuğun sen benimle başa çıkamazsın!*

Söz konusu diyalogda da görüleceği üzere, her şeyi bildiğini düşünen mükemmeliyetçi Andrzej için, kendini ölümü pahasına yola atan bu genç, başına buyruk çocuğu bir delikanlıdır. Denizcilik üzerine eğitim alan ve bir gazetenin spor köşesinde yazarlık yapan Andrzej, eşine gövde gösterisi yaparak, gerek entelektüel gerekse yönetici tavrıyla, genç adamı eğitmeye ve toplumsal yaşam için disiplinin her şeyden önemli olduğunu göstermeye çalışacaktır.

Freud'a (2011: 94) göre, "güzellik, temizlik ve düzenin uygarlığın gerekleri arasında özel bir yer tuttuğu açıktır" ve Andrzej için temizlik ve düzen herkesin yapamayacağı bir şeydir, zira herkes süpregonun mükemmeliyetçi karakterine sahip değildir. Kimisi genç adam gibi ilkel dürtülerine kulak vererek "çocuğu" işler peşinden koşmaktadır. Dümencilik eğitimi aldığı bir lostromonun (gemilerdeki tayfa başı) otoritesinin izinden giden Andrzej, o günlerdeki bir

anısını hatırlatır. Adamın sürekli “bu bir söğüttür” diyerek meşeyi gösterdiğini, ancak lostromo olduğu için ona karşı çıkamadıklarını anlatır. Bu sözler akla Freud’un *Uygurluğun Huzursuzluğu* (2011: 192) kitabındaki şu ifadesini getirmektedir: “Üstben (süperego), emir ve yasaklamalarının katılığında, bunlara uyulmasına karşı duran güçleri, idin içgüdüsel gücünü ve gerçeklikteki çevreyi yeterince hesaba katmayarak benin mutluluğunu pek gözetmemektedir”. Kısacası süperego ben için, asıl mutluluk kaynağı olan ilksel arzuları dikkate almayarak, kişiyi emir ve yasaklar altında mutsuzluğa sürüklemektedir. Belki de Andrzej’in, tayfadan birinin masadaki şişelerin üstüne atladığı hikâyesinin arka planında, bu düşünce yatmaktadır. Lostromonun katı disiplinine dayanamayan tayfa, kendini masada duran şişelerin üstüne atarak her yere kanını sıçratmıştır. Bu kan, bir başkaldırı, isyan ya da kendini gerçekleştirme olarak okunabilmektedir. İd ile süperego arasında sıkışan birey kendini yok etme güdüsünü tercih etmiştir.

Andrzej’in süperegonun temsili olduğunu düşündüren, bir diğer unsur da doğanın üstesinden gelmeye çalışan teknolojinin, toplumsal yaşam ve ilerleme için gerekli olduğunu savunduğu görüşleridir. Andrzej’in bu görüşlerini, sahip olduğu materyaller de desteklemekte ve sık sık genç adamlarla aralarında bu sebeple gerilim oluşmaktadır. Örneğin genç adam, içinde sıcak bir yemek bulunan saplı bir tencereyi tutan Andrzej’le “*patenti senin mi?*” diyerek dalga geçer. Andrzej ise, elinin yanmaması için bu sapların gerekli olduğunu söyleyerek, gence tencereyi sapsız tutmasını dikte eder. Başka bir sahne de pusula üzerinedir. İnsana nerede olduğunu gösteren bu materyal, genç adama oldukça uzaktır, zira o zaten pusulasız hareket etmektedir, fakat pusula tam da Andrzej için kullanışlı bir alettir. Andrzej, genç adamın fallik bir obje olan bıçağından anlamamakta; iyi kullandığı dümene karşın, bıçakla oyun oynamayı becerememektedir. Bu durum Andrzej’in hem cinsel yaşamındaki tekdüzeliğe, hem de şiddet ve ölüm gibi ilkel arzulara olan uzaklığını simgelemektedir. Onun için yaşamın amacı hesap, netlik ve ilerlemedir. Her hareketinin bir sebep ve sonucunun olduğu pozitivist ve pragmatist bir yapısı bulunmaktadır. Öyle ki, ormanda gezerken bulduğu yaban turplarını ikram eden genç adama verdiği “*hep söylerim sebze demek vitamin demek*” yanıtı, doğadan kendi arzuları için değil, daha sağlıklı olmak ve daha kaliteli yaşam sürmek için faydalandığının, başka bir deyişle dış dünyayı gözeterik yaşadığının en büyük göstergelerinden biridir. Freud (2011: 88), “*dünyayı işe yarar kılarak insana yardımcı olan, onu doğa güçlerinin şiddetine karşı koruyan, vs. bütün etkinlik ve değerleri “kültürel” olarak kabul ederiz*” der. Bu anlamda Andrzej filmde kültür ve süperegodur.



Görsel 4: Krystyna ile tartışan Andrzej

Andrzej’in eşiyle olan ilişkisi de aynı ölçüde kurallıdır. Gemilerdeki kaptan ve yardımcısı miço arasındaki emir-komuta ilişkisine benzeyen bu ilişki, süperego ve ben arasındaki çatışmayı da andırmaktadır. Adam ve güzel eşi, duygusal bir karı-koca ilişkisinin aksine hiyerarşik ve disiplinli bir ilişkinin taraflarıdır. Bir asker disiplini ile sürekli eşine emirler veren Andrzej’e karşı eşi zaman zaman sitem etse de, son kertede patronun o olduğunu kabul etmektedir. Psikanalitik kuramda süperego, id’in şiddetli arzularına karşı egoyu sürekli sıkıştırmakta ve id’e baskı kurmasını sağlayan bir otorite olmaktadır. Bu anlamda Andrzej eşi üzerinde tahakküm kurarak, kendi otoritesini her alana sızdırmaya çalışan bir süperego olarak işlev görmektedir.

Freud, *Totem ve Tabu* (1947: 498, 499) kitabında; “(...) din, ahlâk, toplum ve sanatın



*başlangıçlarının Oedipus karmaşığında birleştikleri sonucunun çıktığını söylemek isterdim”* diyerek, tüm nevrozların kaynağında Oedipus kompleksinin bulunduğu dikkat çeker. Andrzej, Oedipus’un baba figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Başından beri çocuksu bulduğu genç adamdan eşini kıskanan Andrzej, bir bakıma disiplin ve otoritenin gerekliliğini karısına ispat etmeye çalışmaktadır. Bu nedenle id’i yani “okyanusvari” bir özgürlüğü cezalandırmak için onu tekneye almış ve yaptığı çocuksu hatalar nedeniyle onu denizin ortasına atarak cezalandırmıştır.

Andrzej, genç adamla ettiği kavgaın sonucunda, yüzme bilmediği için öldüğünü sandığı genç adamı bırakıp, denizden uzaklaşmış, olayı bir daha hatırlamamayı önermiştir, zira “*bazı olayların hiç yaşanmamış gibi olması daha iyidir*”. Fakat organizmanın bastırıldığı bu travmatik olayların ve ilksel arzuların hiçbir zaman yok olmadığını unutarak, eşiyile mutluluk yanılması içinde yoluna devam etmiştir.

### **Krystyna: Medeniyete Karşı Doğayla Yapılan Gizli Anlaşma**

*“ (...) ben, kendi başına ayakta duran, bütünlüklü, diğer her şeyden kesin biçimde ayrılmış bir şey olarak görünür bize. Ancak bu görüntünün bir aldatmaca olduğunu, benim daha çok, içeriye doğru, keskin bir sınır çizgisi olmaksızın id olarak tanımladığımız bilinçsiz bir ruhsal varlığa bağlanacak şekilde devam ettiğini ve bu ide adeta bir ön cephe görevi gördüğünü, benim id ile ilişkisi hakkında bize daha pek çok bilgi vermesini beklediğimiz psikanalitik araştırma sayesinde öğrendik”* (Freud, 2011: 109-110).

Freud, yukarıdaki sözlerinden de anlaşılacağı üzere, psikanalitik kuramın temel taşlarından biri olan yapısal kişilik modelinin üç soyut unsuru olarak karşımıza çıkan id, ego ve süperegö ilişkisinde, özellikle id ve egonun birbirinden keskin sınırlarla ayrılmadığını ifade etmiştir. Dışarıdan kusursuz ve bütüncül duran ben (ego), ilksel dürtülerin alanı olan id için örtücü bir yüzey anlamına gelmektedir. Filmde iki erkek için cinsel bir nesne olarak resmedilen Krystyna, aynı zamanda bu mücadeleyi uzlaşmaya çevirmek için çaba gösteren bir denge unsurudur. Bu haliyle Krystyna, hem id’den gelen arzuların önünü kesmeye, hem de süperegönün katı kurallarını yumuşatmaya çalışan bir uyumun göstergesidir.

Krystyna’nın filmin ilk sahnelerinde eşiyile yaşadığı gerginlik, sürekli bir disiplin ve otoritenin baskısı altında olduğunun sinyallerini vermektedir. Eşinin uyarıları ve endişesi altında direksiyonu kullanmaya çalışan kadın, adamın yanında ikincil bir konuma sahiptir. Freud (1923: 10) egoyu, “akıl ve sağduyu olarak adlandırılabilirler” şeklinde nitelendirmektedir. Bu anlamda Krystyna, genç adam gibi ilkel arzularıyla yaşayan kişileri, akıl ve sağduyu ile düzenlemeye çalışan, fakat tam olarak mesafe koyamayan; öte yandan süperegönün (Andrzej) katı kuralları gereğince, kusursuz görünmeye çalışan bir egoyu temsil etmektedir. Kadının eşiyile olan ilişkisinde sürekli emirlere itaat eden bir konumda bulunması süperegö ile ego arasındaki ilişkiyi de anımsatmaktadır. Araba sürerken, tekneyi kullanırken, yemek yaparken, gidilecek yönü belirlerken karar veren hep Andrzejdir. Öyle ki bu müdahale ağzından çıkacak kelimenin seçimine kadar genişlemektedir: “*sürücü değil, şoför!*”.

Genç adamın yola atılmasıyla neredeyse kaza yapacak olan Andrzej bu zor durumda bile karısını suçlamaktadır. Hem onun şoförlüğünü aşağılamakta, hem de sürekli yardımsever ve hoşgörülü olmasından şikâyet etmektedir. Freud süperegönün baskısı nedeniyle suçluluk hisseden egonun durumunu şu şekilde açıklamaktadır:

*“Katı üstben ile hâkimiyeti altındaki ben arasındaki gerilime suçluluk duygusu deriz; bu, kendini cezalandırılma gereksinimi şeklinde dışa vurur. Yani uygarlık, bireyin tehlikeli saldırganlık arzusunun üstesinden, bireyi zayıf düşürerek, silahsızlandırarak ve bireyin, tıpkı ele geçirilmiş bir şehirdeki işgal kuvvetleri gibi, bir iç merci tarafından gözetlenmesini sağlayarak gelir”* (2011: 157).

Buradan anlaşılacağı üzere, süperegönün yansıması olan Andrzej’in, eşini aşağılayıp, onda suçluluk hissi yaratması, içinde barındırdığı ilkel arzulara ve özgürlüğe ket vurmaktan istemesinden kaynaklanmaktadır. Karısının, kendisine nazaran daha uyumlu ve özgür olduğunu düşünen Andrzej, onu tıpkı gemideki lostromoların yaptığı gibi disipline etmek ve kısıtlamak istemektedir. Bir yandan karısını kıskanması, korumaya çalışması ama diğer

yandan da özgür bir cinsel yaşam yerine sınırlı bir birliktelik yaşaması, tam da uygar aile yapısına uygun bir örnek teşkil etmektedir, zira Freud'a (2011: 110-112) göre, medeniyet erkeğin libidosunu cinsel nesneden çekmesine neden olmaktadır. Çünkü medeniyet arzularından ziyade, çalışma yaşamı üzerine kuruludur. Nitekim uygarlık, cinsel ilişkilerdeki haz duygusundan da hoşlanmamaktadır. Bu anlamda cinsel birliktelik yalnızca, üreme edimine katkıda bulunuyorsa gerçekleşmelidir. Andrzej ve Krystyna arasındaki bu mesafeli karı-koca ilişkisinin nedeni, adamın eşini yalnızca çıkar sağladığı bir nesne olarak görmesidir. Öyle ki doğayı kendi yaşamını devam ettirebilmek adına teknoloji aracılığıyla dönüştürme fikrine yatkın olan Andrzej, tekneye de karısının adını vermiştir. Kendi materyali olan bu tekne, kadını kendi zevklerinin bir aracı olarak gördüğünü düşündürmektedir. Nitekim Krystyna'nın sürekli eşine hizmet etmesi, onu onaylaması, "rotayı sadece onun belirleyebileceğini" söylemesi süperegonun yönlendirmesi altındaki egoyu hatırlatmaktadır.



Görsel 5: Genç adam ve Krystyna

Öte yandan Krystyna'nın en başından beri, genç adama daha ılımlı ve anaç yaklaştığı görülmektedir. Eşile yemek yerken onu da yemeğe davet etmesi, oynadığı bıçak elini keser diye onu uyarması, Andrzej gibi "atla ve onu al!" tarzındaki emir cümleleri yerine "almalısın" gibi daha hoşgörülü kelimeler seçmesi Freud'un yukarıda da işaret ettiği ego ile id'in ayrılmaz bir bütün olduğu fikrini desteklemektedir. Krystyna, yolun ortasına atılan bu genç adamın çocuksu ve başına buyruk tavrı ile Andrzej'in sert ve düzenli mizacını karşılaştırarak, gencin yaptıklarından içten içe hoşlanmaktadır, zira ego yani Krystyna da yalnızca süperegonun değil, aynı zamanda id'in de baskısı altındadır. Bu sıkışmışlık aynı zamanda Oedipus kompleksini de akla getirmektedir. Genç adamın masa başında okuduğu şiirin "anne" üzerine olması, Andrzej'in tıpkı bir baba gibi genç adamı sürekli azarlaması ve Krystyna'nın genç adamı çocuk olmakla eleştirmesi bu çıkmazı yansıtmaktadır. Krystyna, hem genç adamın hem de eşinin, kendisinin sevgi ve şefkati için savaştığı bir "anne" haline gelmektedir. Genç adam bir yandan kendi arzularının peşine düşerken (Krystyna ile birlikte olmak, deniz yerine karayı tercih etmek vs.) diğer yandan da Andrzej'in denizcilik konusundaki marifetlerine sahip olmak istemekte ve zaman zaman kendisinin de yapabileceğini göstermek istemektedir. Bu durum Freud'un "Oedipus kompleksi" olarak adlandırdığı durumun açık bir göstergesidir:

*"Anne için babayla yarışmadan doğan nefret, çocuğun psikik yaşamından yasaksız geçmezdi; başlangıçtan beri babası için duyduğu şefkat ve hayranlığın ardına düşmek zorundaydı, öyle ki çocukta babasına karşı çifte ya da çift değerli bir duygu vardı" (Freud, 1947: 415).*

Filmin her sahnesinde Krystyna ve genç adam arasındaki diyalogda da görüleceği üzere, egonun kişilik modelinin iki uzlaşmaz unsuru olan süperego ve id (Andrzej ve genç adam) arasında kalmaktadır:

*Genç Adam: İşin buralara geleceğini bilseydim böyle bir şey yapmazdım.*

*Krystyna: Nerelere?*

*Genç Adam: Yani her ne olduysa, yapmazdım.*

*Krystyna: Sahi mi? Sen de onun gibisin daha genç, daha zayıfsın o kadar. Ama onun kadar zeki değilsin.*

Bu diyalog, Krystyna'nın eşine karşın daha özgür ve bilinçsiz olduğunu düşündüğü

gencin pişmanlık duygusundan rahatsız olduğunu anlatmaktadır. Krystyna, yaşamın akışı içerisinde bu çocuksu gencin tıpkı eşi Andrzej gibi kurallı ve planlı hareket eden bir üstben'e sahip olacağından emindir. Diğer yandan eşinin bu rasyonel mantığının yaşam için bir avantaj olduğunun da farkındadır. Nitekim diyalog ilerledikçe, kadının ilksel arzulara karşın, rasyanoliteyi neden tercih ettiği de anlaşılmaktadır:

*Genç adam: Ne anlarsınız siz, her gece davetler, bir tekne... Bir araba. Bahse girerim kocanla aranda dört oda vardır. Hayattan ne anlarsın sen?*

*Krystyna: Hayat mı, sen ne anlarsın ki? Üç arkadaşınla bir odayı paylaştığından hiç şüphem yok. İyi bilirim! Unutmadım daha. Oda bilir... Ondan daha iyi değilsin anlıyor musun? Oda senin gibiydi. Keşke yıllar sonra sen de ona benzesen. Cesaretin olursa olursun.*

*Genç adam: Yalan söylüyorsun.*

*Krystyna: (...) cebinde harçlıkla karnını zor doyurursun, sefil olursun. Sevdiğini öpemezsin, soğukta birbirine sokulur titreşirsin. Hepsi bu mu?*

Yapısal kişilik modeline göre, her türlü arzu ve dürtüden oluşan çocukluğun ilk yıllarına karşın, organizmanın yaşamın ilerleyen safhalarında mutlu ve acı çekmeden yaşayabilmesi için bu ilksel duygulardan arınması gerekmektedir. Genç adam, henüz yolun başında olan id'dir. Andrzej ve Krystyna ise, medeniyete çoktan adım attığı için ilksel duyguların toplumsal yaşamda acı çekilmesine neden olduğunu iyi bilmekte, bu nedenle bu duygularını bastırmaktadırlar. Nitekim filmin sonunda eşinin ortadan kaybolmasıyla, genç adamla birlikte olan Krystyna, onunla birlikte doğaya gitmek yerine, limana yani eşine dönüp eski hayatına kaldığı yerden devam edecektir. Çünkü eşinin de söylediği gibi, "bazı şeyleri unutmak", en azından içinde bulunduğu yanılmanın büyüsünü bozmayacaktır.

## Sonuç

Polanski'nin, *Sudaki Bıçak* filminde yarattığı karakterlerden, gösterdiği en küçük objeye kadar, sinematografik olarak film ile yapısal kişilik modeli arasında bir bağ kurduğu düşünülmektedir. Andrzej, dış dünyanın gerçeklik ilkesine göre düzenlenmiş, sert, otoriter ve planlı bir karakter olarak süperegoyu yansıtırken, tam karşısındaki otostopçu genç, dağınık, kuralsız, eğitimsiz ve vahşi doğasıyla id'i yansıtmaktadır. İki uzlaşmaz kutup arasında denge ve uyumu yakalamaya çalışan karakter ise Krystyna'dır. Genç kadın hoşgörülü, dengeli, uyumlu ve merhametli tavrıyla hem egonun bir temsilcisi, hem de erkeklerin kendisi için mücadele verdiği cinsel bir nesnedir.

Filmin temel gerilimini, mükemmeliyetçi Andrzej (süperego) ile bu "vahşi" otostopçu (id) arasındaki mücadele oluşturmaktadır. Karakterleri küçük bir yelkenlinin içinde, koca bir denizin kenarında bulunan yine küçük bir göle sıkıştıran Polanski'nin mekân kullanımı, Freudyen psikanalizde organizmanın içinde bulunduğu psişik sıkışmışlığı anımsatmaktadır. Genç adam için deniz, aylakça yürüyüşler yaptığı karaya karşı büyük bir kısıtlılıktır. Üstelik bir takım eğitimler de gerektirmektedir. Fakat genç, medeniyetin sembollerinden biri olan eğitim hayatıyla çok ilgili değildir. Bu anlamda sık sık doğa yürüyüşleri yapan genç adam, yelkenliyle denize açıldığında tekinsiz ve gergin hissetmeye başlamaktadır, zira bu küçük mekânda aynı zamanda yasa ve denetimin baskısı altına girmiştir. Andrzej ise, başına buyruk bu gencin teknesine binmesiyle, kendi eksiklikleri ve bastırdıklarıyla yüzleşerek cinsel bir rekabete girmiş, nihayetinde kusursuz dünyası bozulmuştur.

İd gibi başına buyruk ve kaotik bir unsuru yani genç adamı teknesine alan Andrzej, bu mükemmel hayatına bir leke sürmüştür. Bu nedenle her zaman bindiği bu yelkenli ve girdiği deniz, onun için de travma haline gelmiştir. Krystyna ise, bir yandan eşi ve genç adam arasındaki mücadele içinde kalmakta, diğer yandan kendi benliğinin de derinlerinde bulunan ilksel arzularıyla bu genç adam sayesinde yüzleşmektedir. Kadın zeki ve planlı olan eşinin komutlarına bir asker gibi uymayı sürdürürken, içten içe kendi gençlik yıllarında içinde

bulunan arzuları anımsayarak, genç adam aracılığıyla ertelediği hazzını doyuma ulaştırmıştır.

Sonuç olarak filmde yer alan karakterler, kurulan diyaloglar, mekan seçimi ve görsel imgelerin psikanalizin temel kavramlarına atıfta bulunduğu düşünülmektedir. Yapısal kişilik modelinin bir yansıması niteliğindeki Sudaki Bıçak filmine psikanalitik film çözümlemesi ile yaklaşan bu çalışma, filmde yer alan karakterlerden, yaratılan mizansene kadar yönetmenin filmin temelini kişiliğin bu uzlaşmaz evreleri üzerine inşa ettiği sonucuna ulaşmıştır.

### Kaynakça

- Akdoğan, Ö. G. (2017). Popüler Sinemada Oedipus: Vay Arkadaş ve Düğün Dernek'te Babalar Ve Oğullar Üzerine. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 79-97.
- Akdoğan, Ö. G. (2018). Babalar ve Oğullar: Ahlat Ağacı Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme. *Journal of Communication Theory & Research/İletişim Kuram ve Arastırma Dergisi*, (47), 368-385
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Rabia Ünal (Çev.), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*, Rahmi Ögdül, (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, U. T. (2009). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*, İstanbul: Hayalet Yayınları.
- Baudry, J. L., & Williams, A. (1974). Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*, İbrahim Şener (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Berger, A. A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, Nazmi Ulutak, Aslı Tunç (Ed.), Murat Barkan, Uğur Demiray, D. Güler, Nazlı Bayram, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. H. Yüksel (Çev.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.
- Çiçek, A. (2013). *Sinemada rüya temsili gerçeklik ilişkisi: Jungcu yaklaşımla Inception adlı filmin çözümlemesi* (Master's thesis, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Dimmock, M., & Fisher, A. (2017). Conscience. In *Ethics for A-Level* (pp. 157-167). Cambridge, UK: Open Book. Retrieved February 7, 2020, [www.jstor.org/stable/j.ctt1wc7r6j.13](http://www.jstor.org/stable/j.ctt1wc7r6j.13) ers. trh. 06.02.2020.
- Eisenstein, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*, Azmi Arna(Çev.), İstanbul: Yol Yayınları
- Frank, W. (1934). Sigmund Freud. *The Virginia Quarterly Review*, 10(4), 529-539. Retrieved February 8, 2020, [www.jstor.org/stable/26445332](http://www.jstor.org/stable/26445332) ers. trh. 06.02.2020
- Freud, S. (1923). *Ego and Id*, <https://www.sigmundfreud.net/on-narcissism-pdf-ebook.jsp> ers. trh. 06.02.2020.
- Freud, S. (1947). *Totem ve Tabu*, Niyazi Berkes (Çev.), Ankara: MEB
- Freud, S. (1986). *Yaşamum ve Psikanaliz*, Kamuran Şipal (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (1993). *Cinsiyet Üzerine*, A. Avni. Öneş (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (1994a). *Kendi Kendine Psikanaliz*, Tahsin Büyükören (Çev.), İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.
- Freud, S. (1994b). *Psikanaliz Üzerine*, A. Avni. Öneş (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Bir Yanılsamanın Geleceği*, Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Uygarlık ve Huzursuzluğu*, Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınları.
- Küçükhemek, M. (2011). Simgesel Bir Anlatı Olarak Rüya: Jungcu Yaklaşımla Melankoli Filminde Düşsel Bir Sahnenin Çözümlemesi. [https://www.academia.edu/37399472/Simgesel\\_Bir\\_Anlat%C4%B1\\_Olarak\\_R%C3%BCyalar\\_Jungcu\\_Yakla%C5%9F%C4%B1mla\\_Melankoli\\_Filmindeki\\_D%C3%BC%C5%9Fsel\\_Bir\\_Sahnenin\\_%C3%87%C3%B6z%C3%BCmlemesi\\_-2017](https://www.academia.edu/37399472/Simgesel_Bir_Anlat%C4%B1_Olarak_R%C3%BCyalar_Jungcu_Yakla%C5%9F%C4%B1mla_Melankoli_Filmindeki_D%C3%BC%C5%9Fsel_Bir_Sahnenin_%C3%87%C3%B6z%C3%BCmlemesi_-2017) ers. trh. 10.02.2020.



- Lapsley, D. K., Stey, P. C. (2011). Id, Ego, and Superego. *Encyclopedia of human behavior*, 1-9.
- McLeod, S. (2014). Theories of Personality. Retrieved on January, 15, 2017.
- Miller, J. A. (2013). Everyone Is Mad, *Culture/Clinic*, 1, 17-42. <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5749/cultclin.1.2013.0017.pdf?refreqid=excelsior%3A520f63b7647a5312e0fad65f10f8dee> erş. trh. 11.02.2020.
- Mulvey L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Visual and Other Pleasures*. Language, Discourse, Society. London: Palgrave Macmillan.
- Oduncu, P. (2018). Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesine Psikanalitik Bir Bakış. *SDÜ İFADE*, 1(2), 92-120.
- Ormanlı, O. (2011). Başlangıç Filminde Psikanalitik Ögeler Ve Rüya Olgusu. *Yedi*, (6), 55-62.
- Salman, S. (2018). Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmler. *SineFilozofi*, 3(5), 145-159.
- Söylemez, Y. (2011). Türk Sinemasında Rüya Gerçeği: Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi/ Dream Reality in Turkish Cinema: Semih Kaplanoglu and Yusuf Trilogy. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 143-157.
- Stam, R. (2014), *Sinema Teorisine Giriş*, Selda Salman, Çiğdem Asatekin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı
- Starks, L. S. (2002). "Remember Me": Psychoanalysis, Cinema, and the Crisis of Modernity, *Shakespeare Quarterly*, 53(2), *Screen Shakespeare*, 181- 200, Oxford University Press. [https://www.researchgate.net/publication/236772675 Remember me Psychoanalysis Cinema and the Crisis of Modernity](https://www.researchgate.net/publication/236772675_Remember_me_Psychoanalysis_Cinema_and_the_Crisis_of_Modernity) erş. trh. 10.02.2020.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B Yayıncılık.
- Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı.

#### Görseller:

- Görsel 1: Sağda Andrej, solda Krystyna ve arkada otostopçu genç**  
<https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm2571789312> erş. trh. 15.02.2020.
- Görsel 2: Christine adlı tekne**  
<https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm3960170752> erş. trh. 15.02.2020.
- Görsel 3: Genç adamın oynadığı bıçak**  
<https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm3926616320> erş. trh. 15.02.2020.
- Görsel 4: Krystyna ile tartışan Andrzej**  
<https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm3406522624> erş. trh. 15.02.2020.
- Görsel 5: Genç Adam ve Krystyn** <https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm3557517568> erş. trh. 15.02.2020.