

PAPER DETAILS

TITLE: Görsel hazzin disil örüntüleri: Mavi Kod (Code Blue)

AUTHORS: Yıldiz Derya Birincioglu

PAGES: 114-128

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/360785>

Görsel hazzın dışıl örüntüleri: *Mavi Kod (Code Blue)*

Yıldız Derya Birincioğlu *

Özet

Bu çalışmanın temel amacı Urszula Antoniak'ın *Mavi Kod (Code Blue, 2011)* filminde bakışın nasıl inşa edildiğinin ve bakış hiyerarşisinin nasıl oluşturulduğunun görünür kılınmasıdır. Çalışmanın merkezinde Laura Mulvey'in katmanlı (kamera, karakter, izleyici) skopofilik ve voyoristik bakış kavramlarından oluşan feminist film yaklaşımı yer alır. Bu temel kavramlar çerçevesinde filmde yer alan anlatısal, tematik, sinematografik unsurlar ve imge repertuarları irdelenir. Psikanalitik kuramın kavramlarından yararlanarak filmde yer alan ve bakışı inşa eden imge repertuarları anlambilimsel olarak yorumlandığında; kadın imgesinin bakış mekanizmalarını harekete geçirdiği görülür. Filmde kadın imgesinin edilgen ve fetiş bir nesne olarak değil, bakan ve arzulayan bir özne olarak temsil edildiği söylenebilir.

Anahtar kelimeler: Bakış, gözetlemecilik, dikizcilik, dışıl nazar, fetişizm

Feminine patterns of visual pleasure: *Code Blue*

Abstract

The aim of this study is to bring into view how the look/gaze is constructed and how the gaze/look hierarchy is constituted in Urszula Antoniak's *Code Blue* (2011). In this context, the approach of Laura Mulvey's feminist film theory consisted from layered (camera gaze, character gaze, audience/viewer's gaze) scopophilia and voyeuristic look establishes the core feature of this study. Narrative, thematic, cinematographic elements and image repertoires in the film are examined in these basic notions of feminist theory. The film/*Code Blue* is interpreted as semantics and the notions of psychoanalytic theory. It is seen that the female's image bring into force mechanism of the gaze/look. It can be said that the female's image is not a passive and fetish object but it is represented a looking and desiring subject.

Keywords: Look, scopophilia, voyeurism, female gaze, fetishism

Giriş

Sinema, kadınlar ile erkekler arasındaki cinsel farklılıklar üzerine mitlerin yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir. Bu pratiğin en etkili mecralarından biri olan Hollywood sinema endüstrisinde kadınlar bir taraftan korunması gereken savunmasız karakterler olarak temsil edilirken diğer taraftan seksüel özelliklerinin aşırı kullanımı ve fantezi boyutu ile fetişleştirir. Bu fetişleştirme yanlış ve yabancılaştırıcı düşlerin odağı olarak Hollywood'un kadına biçtiği ideal konumu belirler (Johnston, 2006: 80).

Kadınların konumunun belirlenmesinde fetişleştirme kadar şiddet olgusu da önemli bir yere sahiptir. 1960'lardan sonra Hollywood filmleri giderek daha fazla şiddet içermeye başlar. Kadın karakterler de giderek daha çok kurban olarak gösterilir ve toplumsal pratikteki kadın karakterler ortadan kaybolur. Bu kayboluşa dair ilk direnişler 1970'lerin başında kadın hareketinin etkisiyle belirginlik kazanır ve kadınlar filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başlar. Alternatif bir tarih yazım çabası

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu, e-posta: ydbirincioglu@gelisim.edu.tr

içerisinde olan kadın yönetmenler, senaristler, yapımcılar, aktrisler Hollywood sinemasındaki kadın imgesinin yanlış bilinç ürettiği, bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri gösterdiği düşüncesinden yola çıkarak karşı sinema olarak adlandırılan ve kadın kimliğini erkek egemen bakışın dışında kendine ait bir konumda tanımlamaya çalışan, özgürleştirici bir kadın sineması oluştururlar (Smelik, 2008: 2; Johnston, 2006: 83).

Kadın sinemasında da klasik Hollywood sinemasında da eril egemen bakışın “kadın” ve “dişilik” ile ilgili gösterge ve anlamları üretirken sinemasal kod ve kalıplarla nasıl ilişkiye geçtiğini, anlamların nasıl eğilip büküldüğünü, görsel ve anlatısal hazzın nasıl harekete geçtiğini yorumlamak gerekir. Psikanalitik kuram kadın imgesinin konumlandırılmasının yanı sıra sinemanın öykü ile imgeyi ördüğü narsizim ve röntgencilik arasındaki unsurları da ortaya çıkarır. Skopofilik ve voyoristik bakışı tasarlayan sistemin can alıcı noktası olarak kadın imajının fallosantrik paradoksunu işaret eder. Toplumsal formasyonda işlerlik kazanan büyüleme kalıplarının filmlerle nasıl güç kazandığını, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimlerini nasıl yapılaştırdığını hatta bu yapıların politik bir silah olarak nasıl inşa edildiğini göstermekte oldukça etkilidir. Bu bağlamda, psikanalitik yöntemi Hollywood’un erkek bakışına dayalı anlatı yapısının işleyiş biçimini görünür kılmak için kullanan Laura Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesi çalışmanın merkezinde yer alır. Mulvey’e göre bu yöntemle Hollywood bakışının ürettiği arzu nesnesi kadın, erkek bakışının dışında konumlandırılabilir. Bu da Hollywood filmlerindeki arzu nesnesi üretim mekanizmalarını görünür kılmakla mümkün olabilir. Mulvey Hitchcock filmlerinde bu bakışın işleyiş biçimlerini çözümler ve bir karşı sinemanın olanaklı olduğunu göstermeye çalışır. Klasik anlatı sinemasında yer alan metinler erkek algısıyla ya da kadınlar hakkındaki fantezilerle ilişkilidir. Kadın izleyicinin görsel hazza ulaşması pasif ve fetişleştirilen kadın özne ile özdeşleştirilmesi ya da erkek olarak konumlandırılması ile mümkündür. Başka bir deyişle Doane’in (1984) belirttiği gibi kadın izleyici ya mazoşist ya da travesti olarak konumlanarak ödipal arzudan haz duyabilir. Bu bağlamda alternatif sinema pratiklerinden yola çıkarak Urszula Antoniak’ın 2011 Hollanda ve Danimarka ortak yapımı *Mavi Kod (Code Blue)* filmi “karşı sinema” örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir ve klasik anlatı sinemasındaki eril bakışın kadını konumlandığı edilgenlik konumunu dönüştürmeye çalıştığı düşünülebilir. Çalışma tam da bu edilgenlik konusunda yeni bir söz söylemeye çalışan, eril bakışın gözünden kaçan alanları görünür kılmakla nedeniyle bu filmi çözümler. Çalışmanın temel amacı *Mavi Kod* filminde bakışın nasıl inşa edildiğini ortaya koymak, bakışın hangi imgelerle nasıl bir evren yarattığını belirlemek ve bakışın hiyerarşisini görünür kılmaktır. Bu bağlamda çalışmada her imgede yer alan görme biçimini çözümlmek, göstergeler sisteminin sahip olduğu metaforik ve metonimi anlamları açığa çıkarmak için anlambilim yöntemi kullanılır.

Bakışın inşası

Toplumsal cinsiyet bağlamında bakış düzenlemeleri ve temsil pratikleri üzerinde uzun çalışmalar yapılan konulardır. Bakma işini kimin yaptığı? Bakışı yönlendiren mekanizmaların neler olduğu bu çalışmaların temel soruları arasındadır. Bakışı harekete geçiren temel yapının “ben” ve “öteki” sorunsalı olduğu düşünüldüğünde bu sorunsalın temellerine bakışı inşa eden mekanizmaların çözümlenmesi ile inilebilir. Ataerkil toplum içerisinde “ben” ve “öteki” sorunsalı ilk olarak resim ve fotoğrafta

izleyen/izlenen ekseninde kendisine yer bulur. Toplumsal yaşamın söylemi erkeği “etken” ve “kamusal” tarafta, kadını ise “özel” ve “edilgen” tarafta konumlar. Başka bir deyişle ataerkil kültürde kadın anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısıdır. Bu bağlamda bakış, erkeği sermaye sahibi olmasıyla da ilişkilendirilir ve nesneleri denetlemesiyle birleştirilir (Öztürk, 2000: 61). Tseelon’a (2002: 105) göre kadınlar çocukluk yıllarından itibaren kendi kendilerini izlemeyi bir gereklilik olarak öğrenir; sembolik düzlemde kadın her zaman sahnededir ve bilinçaltında erkek izleyiciler için rol yapıyor düşüncesi hâkimdir. Kendi görünümüyle meşgul olan ve kendi varlık algılayışını bir başkası tarafından beğenilme duygusu üzerinden hayal eden kadının öz varlığı ikiye bölünür. Kadın artık gözleyen ve gözlenen kişiliğe sahiptir. Bu antagonist yarılma sonrası oluşan ikili yapıyı birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar.

John Berger kadında antagonist yarılmaya neden olan bakışı erkeğin etkin ve ayrıcalıklı yapısı ile ilişkilendirir. Ona göre erkekler davranırken, kadınlar görünürler ve erkekler kadınları seyredirken, kadınlar ise seyredildiklerini seyrederek. Bu seyredileni seyretme eyleminden dolayı kadın kendini özellikle görsel nesneye/seyrilik hale dönüştürür (Berger, 2014: 47).¹

Tekinsiz bakışın kadını seyrilik hale dönüştürmesiyle oluşan temsiliyet sorunu cinsiyet farkı dramından kaynaklanan yetersiz ve eksik kimlik problemini doğurur. Gerek bütünsel sanat biçiminin gerekse normal erişkin, ruhsal ve cinsel yaşamın ön koşulu olan kimlikler, sistem içinde bir tehdit unsuru haline gelir. Bu sebeple kadın o gizemleştirilme ve fetişleştirilme halinin ardında tehlikeli, mükemmel ya da müstehcen bir güce sahip olur (Rose, 2010: 116-118). Ancak ataerkil kültürün ve üretim ilişkilerinin estetik algısı çerçevesinde düzenlenen bu bakış, görsel hazzı erkek egemen yapı içerisinde yeniden inşa eder. Bu sebeple toplumda yer alan kadın ya da erkek bireyler, ataerkil düşünce yapısı içerisinde bakışı temsille ilişkilendirerek düzenler. Başka bir deyişle bakış; toplumsal cinsiyet ve temsil politikaları bağlamında ideolojik bir anlam içerir/üretir.

Fotoğraf ve resmin dışında sinema da bakışın yerini, vurgusunu değiştirme ya da ortaya koyma olanağı sunan bir mecraadır. Christian Metz (1975) bakışla özdeşleşmeden kaynaklan röntgencilik boyutunu perde ve ayna arasındaki benzerlik üzerine kurar. Bakış yoluyla ayna evresi yeniden canlandırılır. Metz’in belirttiği gibi sinema izleyicisiyle çifte perde ilişkisi yaratarak –filmin üzerine yansıtıldığı perde ve bu imge repertuarını içe alınmasını sağlayan içselleştirilmiş perde- öznenin dünyada sürekli “resminin çekilmesi” algısını oluşturur ve bakışı tekrar tekrar yeniden üretir. Görüş alanında bakış dışarıdadır. Öznenin görünürlük alanında teşekkül etmesi özünde bu işleve dayanır. Başka bir deyişle “ben”i görünürlüğünün içinde esasen belirleyen şey dışarıdakinin bakışıdır. Kendisi temsil edilendir ve kendi bakışının nesnesinin yaydığı ışık aydınlatıcıdır (Rose, 2010: 185). Diğer taraftan Raymond Bellour (1975) sinemanın imgesel ve simgesel düzeyde işlediğini belirtir.² Her iki bakış açısı da kadın izleyicisi bu bakış mekanizmalarının dışında bırakır (Hayward, 2012: 70).

Daniel Chandler ise bakışın düzenlemesini dört farklı kategori üzerinden yapar. (Daniel Chandler’ın *Notes on The Gaze* adlı çalışmasındaki yorumlara erişmek için <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze/gaze02.html#Top>)

İzleyicinin bakışı (the *spectator’s gaze*): Metindeki bir imgeye ya da kişiye (bir hayvana ya da nesneye) bakan seyircinin bakışı.

Metin içindeki bakış (the intra-diegetic gaze): Metnin içindeki dünyada belirtilen bir kişinin (genellikle film ya da televizyon metinlerinde öznel bakış açısı olarak tanımlanan bakış) diğerine (bir hayvana ya da nesneye) bakışı.

Doğrudan izleyiciye yönelmiş bakış (the direct or extra-diegetic adress to the viewer): Metnin içinden çerçeve dışına izleyiciye gönderme yapan bakış (Duruş ve mimiklerle ilişkilidir).

Kameranın bakışı (the look of the camera): Kameranın kişiye (bir hayvana ya da bir nesneye) bakışı. Filmi yapan/çeken kişi ya da fotoğrafçının bakışı.

Çocuğun cinsiyet farklılığını (ayna evresi), dili (simgesel giriş) ve özneliği kazanmayı (simgesel düzen, baba yasası, anneden kopuş) kapsayan bilinçdışı süreçleri feminist tartışmalarla zenginleştiren Laura Mulvey (1975) ve Claire Johnston da (1976) bakış mekanizmalarına yeni alan açar.

Klasik anlatı sineması ödipal yörünge üzerinden hikâyelerini yineleyerek erkeğin yeniden sunumunu gerçekleştirir. Başka bir deyişle arzusun öznesi erkek ve nesnesi kadın üzerinden bakış mekanizmasına işlerlik kazandırır. Böylelikle sinema ödipal arzuyu teşvik ederek en önemli konusu olan heteroseksüelliği olay örgüsünün çözümü olarak sunar (Hayward, 2012: 71). Sinema bu aydınlatıcı etkiyle araç haline dönüştürdüğü bakışta, konumlandığı üç farklı alanla kadını geleneksel hazzın bir parçası haline getirir. Bunlardan ilki filmleştirmeye yatkın olayları kaydeden kameranın bakışıdır. Bu bakış sürecinde kamera zaman-uzam yanılsaması üreten bir düzeneğe dönüşür ve insan gözüyle yarışabilen hareket akıcılığıyla öznenin algısı etrafında dolaşan bir temsil etme ideolojisi haline gelir. İzleyici kameranın gözü ve bakışın öznesi olarak konumlandırılır. Ödipal arzusun/yörüngenin hoş bir doğallaştırması olan bu bakış ile izleyici perdede seyreden erkeğin de gözü haline gelir (Hayward, 2012: 71).

[...] Sahip olduğu antagonist yapı sebebiyle kameranın kendi bakışı, izleyici vekilinin gerçekmişgibilikle (*verisimilitude*) rolünü yapabileceği, inandırıcı bir dünya yaratma amacıyla dışlanır. Bundan sonra bitmiş ürünü seyreden izleyicinin bakışı devreye girer. Ancak benzer dışlama ve düalistik yapı bu bakışta da devam eder. İzleyicinin bakışı da asıl gücünden mahrum bırakılır ve dişi imgenin fetiştistik temsil edilişi, yanılsamanın büyüsünü bozma tehdidinde bulunur bulunmaz ve perdedeki erotik imge arabuluculuk olmaksızın doğrudan izleyiciye ulaşır ulaşmaz, fetişleştirme olgusu, hadım edilme korkusunda olduğu gibi bakışı dondurur, izleyiciyi sabitleştirerek onun karşısındaki imgeden uzaklaşmasını önler. Son olarak perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirine bakışı/diegetik bakış devreye girer. Filme /sinemaya ait karmaşık bakış etkileşimi kadının haz, arzu ve tatminle sürekli yeniden örüldüğünü gözler önüne serer. Bu bağlamda, kadın imgesiyle arzusun yaratıcısıdır. Arzu arzulanmanın arzulanmasıdır, Öteki'nin arzusudur. Arzu ancak bir fantezi yoluyla kurulup inşa edilir. Buradan hareketle, arzu "erkekliğin" oluşumunda ve erkek iktidarının, otoritesinin onaylanmasında ya da yıkılmasında önemli bir yere sahiptir. Sinema, izleyicilerine arzu ekonomisini, bu vaadi sunar, imge/kadın izleyiciyi perdeye çeker ve izleyiciler arasındaki farkı "görme severlik" ile ortadan kaldırır. (Mulvey, 2010: 43)

Başka bir deyişle sinema libidoyla ego arasında sahip olduğu çelişkiden yola çıkarak mükemmel bir fantezi dünyası yaratır ve bu dünya özel bir gerçeklik yanılsamasına neden olur. Cinsel güdüler ve özdeşleşme süreçleri arzuyu eklemlen sembolik düzen içinde bir anlam oluşturur.

Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada bakmadaki hazzın etkin erkek ve edilgen dişi arasında bölündüğünü ifade eden Mulvey'e göre belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır ve geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajı veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla

kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda bakılan ve teşhir edilen cinsel nesne olarak erotik temaşanın ana motifi olur. Mulvey kadının erotik temaşanın ana motifi oluşunu Budd Boetticher'in yorumlarına değinerek irdeler. Boetticher'e göre önemli olan kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. Başka bir deyişle kadının varlığı klasik anlatı filmlerinde görsel varlığı öykü çizgisinin gelişimi aleyhine işleme, erotik dalıp gitme anlarında eylem akışını dondurma eğilimini gösterir. Buradan hareketle kadın, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Artık kadının kendi başına en ufak bir önemi yoktur (Mulvey, 1997: 42). Kadın bakış mekanizmasını harekete geçiren mizansen, davetkâr ve erotik bir biçimde yansıtılan kamera açılarıyla temsil edilir. Bu noktada geleneksel olarak sergilenen kadın iki düzeyde işlev görür. Perdenin her iki yanındaki bakışlar arasında yer değiştiren bir gerilimle kadın ilk olarak perdedeki öykü içindeki karakter, ikinci olarak izleyiciler için erotik nesne olur. Parçalanmış bedenler ve alışılmış yakın çekimlerle anlatının gereksindiği derinlik yanılısaması yok edilerek anlatıya farklı bir erotizm katılır (Mulvey, 1997: 43). Mulvey klasik Hollywood endüstrisinin dikkatini bedene odakladığını belirtir. Bu bağlamda merak ve bakma isteği antropomorfik bir görünüme bürünür (Mulvey, 1997: 41). Perde parçalı bedenlerin istilasına uğrar. Bu düşsel imgelemsel süreçte varlık ve yokluk diyalektiği işler, izleyici gerçek ve gölge arasında kabul ve yadsıma şeklinde iki yöne savrulur. İzleyici film izlediğini bilerek bunu yadsır ya da perdeyi bir ayna gibi algılar ve perdedeki imgelerin kendi yansıması olduğunu düşünür. Tanıma/yanlış tanıma ve özdeşleşme yani “ben”in/özneelliğin kurulma süreci burada devreye girer. Kadın bedeninin görsel ve dokunsal motiflerinin oluşturduğu kompozisyon ve bu kompozisyonların tekrarı sonrası oluşan performanslara odaklanan Elena Del Rio (2008: 158) bedeni çerçevede kapladığı alan ve plan uzunluğu üzerinden değerlendirir. Del Rio'ya göre karakterin kompozisyonun merkezinde yer alışı ile doğru orantılı ilerleyen süre bedene törensel bir eylem niteliği kazandırır. Aynı zamanda perde, ışık ve gölge oyunları hatta yalıtılmış salonun karanlığı törensel bir eylemle erotik nesneye dönüştürülen bedene bakma isteğini tetikler. Uzun izleyiciye özel bir dünyaya bakıyor olma yanılısamasını vermesi ve bakış yoluyla oluşan hazzını skopofili doyurur. Röntgencilik, cinsel güdülerin işlerlik kazandığı bu süreçte öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırmasını sağlar (Mulvey, 1997: 42).

Jeremy Vineyard (2010: 78) skopofilik ve voyoristik bakış açılarının perdedeki karakterin özel ve mahrem yaşantılarını gözetleme ve başkalarının hayatlarına olan merakı doyurma ihtiyacını karşıladığını belirtir. Bu bakış açısı ile çerçevelenen çekimde izleyici anlatılan hikâyeyi deneyimlemekten ziyade perdedeki karakteri röntgenlemenin hazzına kapılır. Susan Hayward ise (2012: 192) psikanalitik sinema kuramının skopofili ve voyorizm kavramlarını izleyicinin perdeye bakarken yaşadığı bilinçdışı süreçleri açıklamak için kullandığını belirtir. İzleyici ve perde arasındaki düalistik yapı ilk olarak izleyiciyi bakışın sahibi olarak konumlandırarak “özne” yaparken ikinci olarak ise bakmaktan duyulan haz dürtüsünü harekete geçirerek bakma isteğini inşa eder (Hayward, 2012: 193). Bu anlatılanların her biri bakışla bağlantılıdır. Biri, hazzı için teşhir edilen dişi formuyla doğrudan skopofilik ilişki içindeki izleyicinin ve öteki de doğal uzam yanılısaması içine yerleşmiş benzerinin imajıyla büyülenen ve onun aracılığıyla diegesis içindeki kadına sahip olan ve denetleyen izleyicinin bakışıdır (Mulvey, 1997: 42). Klasik anlatı sinemasında kadın sınırları işgal eden kural yıkıcı, erkek arzularının fetişi ve erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlandırılır

(Ryan ve Kellner, 1997: 219). Dikizci/Skopofilik bakış kadını bakışın nesnesi haline getirir ve bakma kendini bir zevk kaynağına dönüştürür (Mulvey, 1997: 41).

Mulvey'in bu skopofilik/voyoristlik bakış ve özdeşleşme mekanizması ile kadını açıklama yöntemine yeni bir bakış getiren isim ise John Rivieredir. Mulvey'in aksine kadının obje konumunu bilinçli tercih etmesini maskeleye yöntemine dayandıran John Riviere'e göre kadın, kendisini cezalandıracak olan erkekten korktuğu için nesne (iğdiş edilmiş dişi) konumunu korur ve içindeki özne konumunu bastırarak, maskesi aracılığıyla kendisini özne konumuna istekli olmayan biri olarak sunar. Maske burada bir bakıma kadınsılığı oynama anlamına gelir. Bu oynama sayesinde erkek yatıştırılır, kadın sahip olduğu maske ile "erkeksiliği" saklar ve maskesini taktığında iyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir ev kadını olması gerektiğini bilir. Böylece ataerkil sistemin onu görmek istediği nesne konumuna bürünür (aktaran Büker, 2010: 209). Bu bilinçli tercihle beraber sistem istenildiği gibi işlemeye ve her seferinde yeniden inşa edilmeye devam eder.

Ataerkil Arafın Kamusal ve Özel Görünümü

Bazen bir azizeymiş gibi ölüm meleği rolüne bürünen Marian yalnız yaşayan, kontrol düşkün ve mükemmelliyetçi bir hemşiredir. Hastanenin Mavi kod biriminde hastalara son günlerini iyi geçirmeleri için yardımcı olur. Ancak bu yardım beklenenin aksine onların daha fazla acı çekmeden ölümle tanışmalarını içerir. Hastanede erkek hastaları gizli gizli izleyen Marian acı çektiğini düşündüklerine enjekte ettiği ilaçlar ile onları öldürür. Öldürdüğü hastadan aldığı eşyaları ise evinde biriktirir. Hastanede hastalar dışında kimseyle iletişim halinde olmayan Marian, bir gün otobüsle evine dönerken bir yabancıyla (Conrad) karşılaşır; onu bir videocuya kadar takip eder, onu izler ve düzenli olarak bu videocuya giderek onun kiraladığı filmleri almaya başlar. Filmleri izledikçe ve onu evine kadar takip ettikçe onunla ilgili fanteziler geliştirir. Bu fanteziler yakınlık, büyülenme ve röntgencilik ile son bulur. Marian bir gece ormanlık alanda yaşanan tecavüz olayını seyrederken Conrad'ın da onu seyrettiğini fark eder. Kendisini takip eden kadının yaşadığı yeri öğrenen Conrad ertesi gün Marian'ın dairesine gelerek uzun süre kapıyı açması için megafonda konuşur. Marian yakalandığını düşünerek korkuya kapılır ve Conrad ile her hangi bir iletişim kurmaz. Birkaç gün sonra iş yerinde bir erkek hastayı daha öldürür ancak hasta ilaç zerk edildikten sonra Marian'la boğuşmaya başlar ve birkaç dakika sonra da ölür. Yaptığı eylemden pişman olan Marian ağlayarak hastaneden ayrılır ve sitedeki arkadaşı Willie'e pişmanlığını anlatarak bağışlanmayı diler. Willie'nin bağışlama ritüeliyle de rahatlayamayan Marian bir süre olayın etkisinden çıkamaz ve iş yerindeki arkadaşı Anna'ya da üstü kapalı olarak olayı anlatır. Anna yoğun baskı altında çalıştıklarını söyleyerek rahatlaması için onu arkadaşının partisine davet eder. Partiye giden Marian ilk defa Conrad ile yüz yüze tanışma fırsatı bulur. Baskıladığı duyguları ve karşı koyamadığı dürtüleri Marian'ı tehlikeye ve sonunda teslim olmaya götürür. Birlikte Marian'ın evine giderler. Tutkulu başlayan ilişki Conrad'ın direktiflerine uymayı reddeden Marian'ın davranışları ile bir anda tersyüz olur. Hatta Conrad'ın Marian'ın perdedeki gözetleme deliklerini bulması ile bu ilişki şiddet içeren sadist bir hal alır. Film Conrad'dan şiddet gören Marian'ın banyoda bileklerini kestiği ve duş yaptığı sahne ile kapanır.

Marian'ın film düzleminde özel ve kamusal alan olmak üzere iki farklı alanda yer aldığı söylenebilir. Bunlardan biri film boyunca içinde açılmamış koliler, pis bir yer yatağı, hastalardan çaldığı nesneler ve kolilerin üzerinde duran televizyon dışında başka

hiçbir yaşam alanı izlenimi yaratmayan evi/özel alanıdır. İkincisi ise filme ismini de veren hastalara acil müdahale yöntemi olan “Mavi Kod” (3) biriminde hemşire olarak çalıştığı hastane/kamusal alandır. Bu iki alan her ne kadar uzam olarak birbirinden farklı gibi görünse de gerek mekânsal özellikler gerekse bakış mekanizmasının harekete geçirilmesi bağlamında iç içe geçer.

Marian hastanenin işlevselliği amaç edinmiş sade ve soğuk dizaynını kopyalayan bir eve sahiptir. Eşyalarının hepsi koliler içerisinde. Yatak odasında ve salonda bulunan yatak dışında evde başka eşya bulunmaz. Bu haliyle evin başka bir deyişle özel alanın kamusal olan tarafından emildiği bir görünüm ortaya çıkar. Marian evi de hastaneyi de bakış mekanizmasını harekete geçirmek için kullanır. Bu bağlamda ev/özel alan ve hastane/kamusal alan gözetleme ve haz ekonomisi üretimi ile sınırlıdır. Bu iki uzam arasındaki tek fark ataerkil sistemin hiyerarşik yapılanmasındaki farktır.

Marian’ın ev dışındaki hayatının neredeyse tamamının geçtiği alan olarak görülen hastanenin çürümüş erkek egemen sistemi temsil ettiği söylenebilir. Bu sistemde herkes yaşlı ve hastadır. Marian’ın bebeklerle ilgilenen kadınlar gibi ölmek üzere olan bu yaşlı adamlarla ilgilenişinin de “şefkat” hissi uyandırdığı söylenebilir. Buradaki şefkat onları huzurlu bir şekilde öldürmeye değin varır. Bu sistemde Marian bir yandan yaşlı erkekleri gözetim altında tutarken dışarıda da bu ataerkil yaşlı figürlerin daha genç olanlara teslim ettiği dünya kendi kurallarıyla işlemeye devam eder. Bu dünyada kendisine yönelik arzu ekonomisini hayali bir kız çocuğu sahibi olduğunu söyleyerek yerinden eden Marian erkek iktidarının ve otoritesinin onaylanmasında arzusunun yaratıcısı olmak istemez. Ataerkil sistemde arzu ekonomisini kendi yönlendirir.

Marian öldürerek huzura erdirdiği yaşlı erkeklerden aldığı nesneleri evindeki dolabında biriktirerek hastanede/kamusal alanda oluşturduğu haz ekonomisini evinde/özel alanda yeniden inşa eder. Başka bir deyişle belli zamanlarda öteki kişilere ait özel ve yasak olan bu nesneleri izleyerek hazzı yeniden üretir. Filmin bazı sahnelerinde kamera detay planla kurşun kalem, silgi, tarak, toka, karamina kol düğmesi ve kırık aynadan oluşan eşyaları göstererek bu yeniden üretim sürecini harekete geçirir. Bu yeniden üretim sahneleri arasında en önemlisi Marian’ın kırık aynada kendisi ile yüzleştiği sahnedir. Anneke Smelik’in (2008: 144) belirttiği gibi ayna egemen kadın imgelerini yansıtan bir metafor olarak kullanılırken, imgesel bir yolculuk sağlayan mime de muhtemel bir alan açar. Irigaray (1985: 76) mimesisi kullanarak eril kültürün “dişil/kadın” göstereninden inşa ettiği anlam, imge ve temsilleri geri alarak dönüştürdüğünü belirtir. Bu süreç dişil olana dair unutulmuş her şeyin katmanlardan çıkarak yinelenmesine dayanır. Bu nesneler ve hiçbir zaman açmadığı koliler birlikte düşünüldüğünde kendisine ait olmayan yaşamları biriktiren Marian’ın aynadaki yüzleşmesi sahip olduğu dişil katmanların metaforik anlamları olarak yorumlanabilir. Marian’ın evinde olan nesnelerin yaşanmışlığı dışarıya aittir. Bu sebeple topladığı eşyalarla aidiyet yaratmaya çalıştığı ya da katmanlarında gizlediklerini bu eşyalarla görünür hale getirdiği söylenebilir. Diğer taraftan bu sahne Lacan’ın “parçalanmış beden” (corps morcele) kavramsallaştırması bağlamında da yorumlanabilir. Lacan bölümlere ayrılan bedenin sergilenmesinin altında o anda meydana gelen endişenin gizli fiziksel egoya sahip olma konusunda bireyi teşvik ettiğini belirtir. Parçalanan ve nesne konumuna gelen bedenin odağı kendisini yeniden inşa etmektir (Bowie, 2007). Bu kavramsallaştırma çerçevesinde Marian’ın kendi katmanlarına bakarak kendi kimliğini inşa etmek istediği söylenebilir.

Filmde bakış imgesel düzlemde bir plan içinde ve birbirini takip eden sahnelerde uzamlar arası geçişliliği sağlamak için kullanır. Bu tasarımlardan biri Marian'ın kırık el aynasında kendisiyle göz göze gelmesi ve bir sonraki planda otobüs içindeki yolcuların Marian'a dönük olmasına rağmen hiçbirinin kendisine bakmamasıyla yüzleştiği sahnede görülür. İç içe geçen bu planlardaki bakış örgüsü Lacan'ın insanın kendi bedeniyle kurduğu ilişkide “bakılıyorum, yani ben resimim” ifadesini tersine çevirdiği söylenebilir. Freud'a göre kendini sergileme arzusu skopofilik dürtünün bir değişimidir. Ona göre skopofili, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biridir. Başka bir deyişle, teşhircilik, insanın kendi bedeninin parçasına bakmasını içeren otoerotik etkinlikten kaynaklanır. Lacan, insanın kendi bedeniyle kurduğu bu ilişkiyi “bakılıyorum, yani ben resimim” ifadesi ile anlatır. Kendini sergilemekle elde edilen haz, öznenin ötekinin bakışıyla kurduğu özdeşleşme ile somutlanır. Bu durumda skopofilik bakışın belirlediği hazla özne kendini ötekinin bakış açısında bir “resim” olarak görür (aktaran Pacteau, 2005: 181). Marian'ı klasik Hollywood sinemasındaki arzu nesnesi kadın imgesinin aksine gerçek kılan da ötekinin onu onaylayan bakışı değil kendilik haliyle varoluşudur. Bu bağlamda kamera Marian'ı toplum karşısında özne olarak konumlar ve onu nesneleştirmez, kendilik haliyle ilişkilendirir.

Uzamlar arası geçişliliğin sağlandığı bir diğer tasarım ise Marian'ın partide Conrad ile tanıştığı sahnede görülür. Conrad ile karşılaşmadan önce Marian büyük cam kapının önünde tek başına durur. Partiye katılan insanlar bu iki büyük cam kapıya yansır. Marian'ın yüzü partideki insanlara ve kameraya dönüktür. Bu sahne kadın karakterin yalıtılmışlığını uzamlar arasında yarattığı görsel yanılsama ile metaforik olarak izleyiciye sunar. Marian'ın kamusal alandaki bedeni özel alanda dinamik hale dönüşür. Marian'ın ataerkil düzenle çatışma halinde olduğu söylenebilir. Kadın geleneksel olarak erkeklere ait olan kamusal alanda onun bakışıyla yer alır. Bedenin sınırları ve kapladığı alan bakışın nesnesi ve öznesi olduğu durumlarda sürekli değişim gösterir. Marian bu değişimi anlayıp kontrol altına almak istediği durumlarda mekâna hâkim hale gelir. Deleuze ve Guattari'nin “yersiz yurtsuzlaşma” kavramında olduğu gibi ataerkil düzenin sığınağı haline gelen evin korunaklı yapısı dışında Marian istediği yerde olabilir ve sınırlarını kendisi belirleyebilir. Conrad geldiğinde cam kapıyı aralar ve uzamı kamusal ve özel olarak iki böler. Camın bir tarafında partideki insan yansımaları diğer tarafında ise yeşillikler içindeki bahçe görülür. Conrad ve Marian bu iki uzamı ortadan kesen alanda adeta arafta kendi bakış hiyerarşilerini oluşturur. Bir süre bu hiyerarşiyi kamerayla özdeşleşen bakış açısından seyreden izleyici sonrasında Marian'ın kendisini arzu nesnesine dönüştüren dansına kilitlenir.

Bakışı yerinden eden dişil nazar

Film, anlatısını bakış mekanizmalarına işlerlik kazandırmak üzerine yaslar. Bu bağlamda mekânlar bakış hiyerarşisinin belirlenmesinde etkin bir role sahip olur. Marian'ın evini tanımlayan baskın özellik, bakış katmanlarını harekete geçirmesidir. Bu da Marian'ı klasik Hollywood anlatısında hâkim olan erkek egemen bakışın sahip olduğu yer ile konumlandırır.

Marian'ın konumlandığı bu bakışın uzamında olan şeylerden biri televizyon izlerken dışarıdan gelen bağırma sesiyle birlikte yöneldiği camın karşısındaki boş arazide gerçekleşen tecavüz eylemidir. Mulvey ve birçok feminist teorisyen eril nazarın içerdiği şiddetin altını çizer. Bakışın harekete geçirdiği erotik haz ve cinsel şiddet

genellikle tecavüz ya da cinayetle sonuçlanır. Bu durumda filmde yer alan tecavüz sahnesi için çifte okuma ile dişil anlatıda eril “gözleştirme” (ocularization)⁴ kullanıldığı ya da dişil nazar ile bakışın altüst edici etkisinin ortaya koyulduğu söylenebilir. Öyle ki Marian bu eylemi izleme esnasında televizyon izlerken olduğu kadar edilgendir ve tecavüz onun için tüm vahşiliğine rağmen bir suçtan öte izlenilesi bir şova dönüşür. İki erkek dışarıdaki kadına tecavüz ederek kamusal bağımsızlığı cezalandırıp erkek himayesinin baskın olduğu kamusal alanı kadınlar için bir tehdite dönüşür. Bu sahnede kadın/Marian sıradanlaşarak herhangi birine dönüşür. Dişil nazarın “gözleştirdiği” bu sahnede cinsel şiddet kıyafetlerin yırtılması ve fiziksel şiddetle sürdürülür. Burada Marian’ın voyorizmi açığa çıkar. Kadın karakter tepki vermeksizin takip ettiği ve gözlediği sadistik bir eylemden haz duyar. Mulvey’in voyorizmin hep sadistik bir tarafı olduğu söylemi bu sahnede açık bir şekilde gösterilir (Mulvey, 1997: 44). Marian’ın edilgen bir durumda bu eylemi arzu ekonomisine dönüştürmesi onun kamusala katılma duyarsızlığı olarak ifade edilebilir. Tersten söylemek gerekirse voyoristik haz Marian’ı özel alanda -televizyon ve tecavüzü izlerken- etken konuma getirir. Fakat burada bakışın farklı bir katmana geçmesi söz konusudur. Bu olayı dikizleyen sadece Marian değildir, kamera karşı bloktaki Conrad’ın dairesine döndüğünde onunda tecavüzü dikizlediği görülür. Ancak yönetmen filmde yer alan cinsel şiddeti eril nazarın bakış açısı yerine dişil nazarın bakış açısıyla/kadın karakterin bakış açısından/izleyicinin karakterle özdeşleşmesi konumunda aktarmayı tercih eder. İzleyici Marian’ın bakışı ile olaya suç ortaklığı yapar.

Marian’ın Conrad’ı fark etmesi ile bakış mekanizması katmanlar oluşturur. Marian’ın izleyici konumundayken dikizlenen konumuna geçmesiyle bakış yön ve nitelik değiştirir. Film düzlemindeki bakışın katmanları arasındaki geçiş Conrad’ın evinde öznel kamerayla izleyicinin konumlandırılması ve Marian’ın bu kameranın bakışıyla göz göze gelmesiyle gerçekleşir. Bakışların karşılaşması Marian’ın voyoristik hazzını kırar. Çünkü izlerken izlenilen konumunda olduğunun farkına varır. Marian Conrad ile karşılaşan bakışın ardından perdeyi çeker. Bu plan onun klasik Hollywood sinemasında yer alan ve nasıl bakıldığına bakan kadın imgesinden ayrı, bakışın nesnesi değil öznesi konumunda olmak istediği şeklinde yorumlanabilir. Marian özne olma konumunu onu nesneleştiren Conrad’ı gözetleyerek yeniden kazanmaya çalışır. Perde Conrad’ın voyaristik hazzı için bir engel teşkil ederken perdede açılan küçük bir delik Marian’ın skopofilik hazzına ve özne olmasına olanak sağlar. Bu tecavüz sahnesindeki katmanlı bakış Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde bahsettiği bakışlardan biri olan kameranın bakışdır söyleminden yola çıkılarak da değerlendirilebilir. Bu bakış ataerki süper egonun tüm niteliklerine sahiptir. Erkek cinsel nesneleştirme yükünü kaldıramaz bundan dolayı da kendi teşhirci benzerine bakmakta isteksizdir. Erkek film fantezisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar. İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle erotik bakışın etkin gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir (Mulvey, 1997: 41). Bu nedenle vekilinin görünüşteki yasallığı tarafından sahte bir güvenlik duygusuyla yatıştırılmış izleyici, onun bakışı aracılığıyla görür ve kendini bakmanın ahlaki belirsizliğine hapsolmuş, suç ortağı olarak açığa çıkarılmış bulur. Başka bir deyişle etkin bakma edilgen bakılma ayrımı bir kez daha somutlanır (Mulvey, 1997: 44).

Marian filmde özne konumunda yer alan kendi failliğini ve arzusunu kazanmak için mücadele eden bu sebeple de fetişleştirilmeyen bir karakterdir. Marian orta yaş üzeri, klasik Hollywood filmlerinde yer alan sarışın kadın figürünün belli özelliklerini taşısa da bakılasılık ve bakışı kilitleme bağlamında fiziksel görünümündeki deformasyonlar (zamanın yüzünde oluşturduğu kırışıklıklar ve yara izleri) nedeniyle bu figürden ayrılır. Marian kendi arzusundan mahrum bırakıldığında Conrad'ı kendi dairesindeki perdede açtığı gözetleme deliklerinden dikizler. Kamera dikizleme sahnelerinde kadının bedeninde gezinmesine rağmen mesafesini hep korur ve fetişleştirme olgusunu eğip büker. Freud'a (1993: 45) göre normal cinsel eğilim sekteye uğrar ya da işgal edilirse fetişizme ve gözetlemeciliğe sapma gerçekleşir. Başka bir deyişle bir fetiş olgusunun ortaya çıkışı ile ilgili ilk anının arkasında bir kalıntı ya da tortu olarak fetiş tarafından temsil edilen aşılmış ve unutulmuş cinsel gelişme evresi bulunur. Marian cinsel gelişmesinde yaşadığı yoksunluğu Conrad üzerinden tamlığa ulaştırır. Bu noktada Freud'un (1993: 15) fetişizm normal cinsel nesnenin kendisiyle bir ilgisi olan, ama cinsel amaca hiç elverişli olmayan başka bir nesne ile değiştirildiği durumlarda özellikle ilgi çekici hale gelir açıklamasından yardım alınabilir. Bu bağlamda Freud'un da değindiği gibi Conrad Marian için ilgi çekici hale gelir ve fetiş değeri yükselir.

Filmde bakış mekanizmasının katmanlaştığı bir diğer sahne Marian ve Conrad'ın ev sahnesidir. Marian'ın yalnızlığı Conrad'ın eve girmesiyle ihlal edilir. Marian hazzın diyalektiğine dâhil olarak koruma kalkanını kaldırır ve vücudundaki yara izlerinin benzerlerini üretecek daha önceki bir yaşanmışlığı yeniden deneyimler ve yıkıma uğrar. Linda Williams'ın da (1992: 561) belirttiği gibi klasik anlatı sinemasında kadın, izleyici gibi kadın kahramanda çoğu zaman bakmayı kendisini arzulayan erkeğin eylemi olarak değerlendirir. Bu sebeple sinemada bakmak arzulamaktır. Kadın kahramanlar bazen düz anlam içerisinde bazen de eğretilme yöntemiyle sonu başarısızlık ve hayal kırıklıkları içeren hikâyelerde temsil edilir. Bu temsil pratikleri kadının arzu yoksunluğu ya da kendisini kurbanlaştırması ile eşanlam içerir. Evine davet ettiği Conrad ile Marian arasındaki mesafe kalkar ve bu Mulvey'in bahsettiği arzulayanla arzu nesnesi arasındaki engelin ortadan kalkmasıyla ilişkilerin erotik olarak yeniden doğumu durumunu işaret eder. Stella Bruzzi'nin (2012: 128) Jane Campion'un *Piano* filmi çözümlemesinde Ada'nın gözetleme tutkusunu açıklarken kullandığı Christian Metz'in röntgencilik ve mesafe ilişkisi, *Mavi Kod* filmi içinde kullanılabilir. Metz'e göre arzu kendi eksik nesnesinin sınırsız uğraşına bağlıdır. Bu sebeple uzaklık yakınlıktan daha önemlidir. Mesafelerin girift yarışı röntgenci için gereklidir. Mesafe/uzaklık korunduğu zaman tutkuyu harekete geçiren sembolik erotik etki işlerlik kazanır. Hasret sancısı ile güçlendirilen ulaşılmaz beden arzusu mesafelerin kapanması ile gözetleme tutkusunu eğip büker. Yıkım da tam bu nokta da başlar. Marian artık imge olarak gözlenmekle kalmaz aynı zamanda tehlikeli bir adam tarafından (Conrad) açığa çıkarılan ve ceza ile tehdit edilen suçlu bir davetsiz misafire dönüşür. Bu kendi evinde gerçekleşen zorunlu misafirlik Conrad'ın gözetleme deliğini bularak bakış hiyerarşisini ele geçirmesi ve Marian'daki bakma arzusunu yönlendirmesiyle ortaya çıkar. Marian artık bakışın öznesi değil erotik haz ve cinsel şiddetin nesnesi haline dönüşür. Burada da Mulvey'in klasik Hollywood sinemasında işlediğini söylediği pratiklerden biri ön plana çıkar:

[...] Mulvey'e göre filmdeki tüm erkek kahramanların birleşik bakışının nesnesi olan kadın yalıtılmış, gösterişli, teşhir edilmekte ve cinselleştirilmiştir ama anlatı ilerledikçe kadın esas kahramana âşık olur ve onun mülkü haline gelir. Dışsal parlak niteliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, gösteri kızı çağrışımlarını yitirir, arzu nesnesi üretimini ve erotikliğini yalnızca

erkek yıldızın tasarrufuna bırakır. Erkeklerle özdeşleşme aracılığıyla onun gücüne katılma yoluyla izleyici de dolaylı olarak kadına, arzu nesnesine, erotizme sahip olur. Bakışın etkin denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın her zaman özünde cinsel farklılık yani hadım edilme kompleksinden dolayı bir endişe uyandırmakta ve tehdit edici bir özellik taşımaktadır. Erkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu ile kurtulması mümkündür: Suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmektir. Ötekisi ise onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek hadım edilmeyi topyekün yok saymak. Başka bir deyişle, eril psişe, temsil edilen imgeyi bir fetiş nesnesine dönüştürerek tehlikeyi görmezden gelir ve kendini güvende hissedebilir ya da suçlu kişinin cezalandırılması ya da bağışlanmasıyla denetime boyun eğme pratikleri işlev kazanabilir. Bu iki pratiğin altında yatan tek şey hazardır ve bu doğrudan sadizmle ilişkilidir (Mulvey, 1997: 43).

Marian Conrad için ilk gördüğü andan itibaren bakışın nesnesi konumundadır. Ancak arzu ekonomisi ilişkisinde gerilimin artması ile bu konumunu kaybeder. Michel Foucault'nun cinselliği baskı altında tutmak ve söyleme dâhil etmek arasındaki diyalektiği açıklamak için kullandığı stratejileri (erkeksi-kadınsı, uzaklık-yakınlık ve bakma-dokunma) *Piyano* filmine uyarlayan Bruzzi (2012: 127) saklanan ve sınırlanan ile cinsellik arasında zıtlaşma ve muhalefetten oluşan bir ilişki kurar. Bu ilişki de kadın yakınlık ve dokunma üzerinden bir ilişki pratiği sunarken erkek ise mesafe ve bakışı üzerinden pratik sunar. Bruzzi'nin çözümlemesi *Mavi Kod* filmi içinde kullanılabilir. Filmde Marian'ın mesafeli bakış ile geliştirdiği pratik aslında saklanan ve sınırlandırılan cinselliğe yaklaşmak için kullandığı stratejilerden biridir. Conrad ile evde oldukları sahnede izleyici bu stratejinin kodlarını çözümler. Marian'ın Conrad'a dokunma isteği bakıştan öteye gidemeyeceği ultimatomu ile kesintiye uğrar. Sınırları aşmak isteyen kadını/Marian'ı eril nazar/Conrad kurtarmak yerine onu cezalandırmayı tercih ederek kendi güvenliğini sağlar. İzleyici onun erotik takıntısını ve sonuçtaki umutsuzluğunun büyüdüğünü Conrad'ın bakış açısından erkek karakterle özdeşleşerek izler. Yönetmen filmin son sahnesine kadar mesafeli röntgenci erkek bakışını pasif ve güçsüz olarak gösterirken bu son ev sekansında fetişistik erkeğin bakışına güç kazandırdığı söylenebilir.

İmgesel aşırılıkların metaforik anlamı

Film açılışında ve kapanışında imge sisteminden yararlanır. Hayal ile gerçek arasında gidip gelen sahnede imgesel aşırılığın yarattığı etki göz önüne alındığında kullanılan sinemasal göstergeler filmin metaforik anlamını ifade eder. Kilise ayinini andıran bir müzik eşliğinde karanlık bir arka planın önünde sadece ağır çekimde akan suyun aydınlatılmasıyla oluşturulan plan, öyküsel anlatımdan bağımsız sembolik bir anlama sahiptir. Bu planla filmde ses akustik bir örtü gibi imge repertuarları ve bakışın üstünü kaplar. Aynı plan Marian'ın yıkanma ritüeli ile filmin sonunda yeniden kullanılır. Kollarını çapraz iki omzunda bağlayan kadın karakter fonda yer alan müzikle birlikte 'meleği' çağrıştırır. Bu imge planla karakter arındırılarak film kapanır. Yönetmen filmin olay örgüsünde Marian'ın "kirleneceğini" ve "büyük öteki" kilise tarafından arındırılacağını filmin bazı sahnelerinde izleyiciye anlatır. Bu imge planının olay örgüsü ile eşgüdümlü ilerlediği sahne Marian'ın ölmek istemeyen birini zorla öldürdüğünde hissettiği suçluluk duygusunu tek arkadaşı olan Willie ile paylaştığı sahnede görülür.

Marian: Bugün bir hata yaptım.

Willie: Kendini affet.

Marian: Bu o kadar kolay değil.

Willie: Kiliseye git orada günahları bağışlıyorlar.

Marian: Dindar değilim ben.

Willie: Ben de öyle.

Marian: Günaha girdiğin zaman ne yapıyorsun.

Willie: Kendimi bağışlarım. Birinin ölümüne tanık mı oldun?

Marian: Hayır hata yaptım.

Willie elini Marian'ın başına koyar ve bir peder edasıyla "seni bağışlıyorum" der. Bu sahnede kamera Marian ve gökyüzünü birlikte çerçeveler. İzleyici bir süre adeta ilahi bir an gibi gösterilen bu sahnede gözleri kapalı bağışlanmayı bekleyen Marian'ı seyrederek. Yönetmen arzusunun peşinde koşan öznenin eril iktidar tarafından cezalandırılmasının ardından bu arınma sahnesini koyarak filmde sinematografik ikinci bağışlanma ritüelini izleyiciye sunar.

Sonuç

Klasik Hollywood sineması cinsel farklılıklar üzerinden kurguladığı anlatı yapısıyla ataerkil sistemi temsil eden kültürel pratikler üretir. Bu üretim sürecinde de heteroseksüel aşk ilişkisinde kadını arzu nesnesi olarak konumlandırır. Kadının aşırı fetişleştirilmesi onu gerçeklik düzleminden uzaklaştırır. Kadın bakışın nesnesi olarak hem olay örgüsü içerisinde izleyicinin vekili olan erkek karakterle hem kamera hem de izleyici tarafından bakışın uzamında kontrol edilir. Bu işleyişin hâkim olduğu filmler var olanı yeniden üretirken buna alternatif bir söylemle cevap vermeye çalışan "karşı sinema" örneklerinde kadının konumu feminist sinema yaklaşımıyla var olan yapıdan farklı bir yere taşınmaya çalışılır.

Alison Butler'ın kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen ve kadınlarla ilgili filmler olarak sınırlarını çizdiği kadın sineması kavramsallaştırması, Ursula Antoniak'ın *Mavi Kod* filmi için kullanılabilir. Bu bağlamda kadın deneyiminden çıkan film, kadını farklı konuma taşıdığı ya da kadın karakterin sorunsalını eril söylemi yapıbozumuna uğratan bir yaklaşımla ele aldığı için "karşı sinema" örnekleri arasında değerlendirilebilir. Bu filmde kadın Hollywood anlatısındaki fetişleştirilen kadın imgesinin aksine erkeğin bakışına tabi bir konumdan hareketle değil kendine ait bir yaşamışlık içinden tanımlanır.

Laura Mulvey'in makalesinde bahsettiği katmanlı bakış Marian'ın hem bakan hem bakılan olarak özne ve nesne arasında gidip gelmesine ve son sahnede de Conrad'ın bakışı yönlendirmesi ile nihai halini almasına neden olur. Filmde yer alan bu katmanlı bakış kaynağını voyoristik hazdan alır. Dikizciliğin yarattığı arzu ekonomisi film düzleminde farklı bakış alanlarına tekabül etse de ağırlıklı olarak Marian'ın bakışında sabitlenir. Bu haliyle Marian klasik Hollywood anlatısında yer alan kadın imgesinin aksine bakan ve arzulayan bir öznedir.

Klasik Hollywood sinemasının edilgen kadın imgesinin aksine *Mavi Kod* filminde kadının arzulayabilen bir konumda çizilmesinin yanında yalnızlığının bir erkek tarafından doldurulmasıyla kurtarılabilecek edilgen bir figür olarak resmedilmemiş olması da önemlidir. Kamusal alanda kendini korumak için geçmişte yaşanmış hikâyelerden ödünç aldığı yaşamları kullanan Marian geleneksel anlatıda kadını "kirletecek" eylemleri ve "hataları" yapar. Kadına farklı bir konum çizmeye çalışan film bir noktada klasik anlatının ataerkil amaçları uğruna kadın kahramanın nasıl kurban

edildiğini izleyiciye gösterir. Film cezalandırma pratiğini kullanarak Marian'ı "arındırır". Fakat burada söz konusu olan, kadını terbiye etmek ve ona yol göstermek değil işlerlikte olan ataerkil sistemi görünür kılmaktır. Bu sebeple Annette Kuhn'un kavramsallaştırmasından yararlanarak filmde feminist dilden çok dışıl dile yönelik ilginin varlığından söz edilebilir. Yönetmenin Marian karakteri ile bakış mekanizmasına dair alternatif görüntüleri ve karşı temsilleri harekete geçirdiği, bastırılan dışıl anlamların keşfedilmesini ve ataerkil kodların çözülmesini sağladığı belirtilebilir. Ayrıca filmde ataerkil yapı tarafından ezilen kadın yerine ezilmişlik pratiğine direniş gösteren kadın karakterinin kullanıldığı da görülür.

Mavi Kod (Code Blue) filmi hem egemen film kodlarını barındırması hem de egemen film kodlarına karşı gelişi ile yakın dönem kadın filmlerinde sıkça başvurulmuş dışıl bir anlatı figürü haline gelir. Başka bir deyişle filmin kadını erkek seyirci için yapılandırmadığı ve kadın bedenini erkek bakışının nesnesi yapmaktan kaçındığı söylenebilir.

Notlar

¹Seyirlik hale dönüştürülmede batı portre geleneği, resimlerdeki tekinsiz bakışı ve bu bakış içerisinde yer alan kadını üç ana kategoriye ayırır. İlk kategori öznenin toplumsal konumudur. Bu kategoride kadınlar seyrek olarak bağımsız ve özerk bireyler olarak görülür, genelde baba/koca ya da oğlun yanında bir erkekle ilişkilendirilir. İkinci kategori öznenin kişisel benliği ve bireyselliği ile ilgili psikolojik gerçektir. Bu temsilde ise özbenliğe, gerçeğe, anlaşılabilir bir kimliğe sahip bireyin özgürlükçü, insancıl yanı vurgulanmaya çalışılır. Bireyin biricikliğine, yalnızlığına yapılan vurgu en net yüz ifadelerine yansır. Kadın bu kategoriye seyrek girer. Son kategori temsil edilen soyut-mutlak insanın nitelikleriyle ele alınan öznedir. Bireyler erdem, onur, cesaret gibi soyut nitelikleri cisimleştirir ve kadın "erkeği" ve "insanlığı" temsil edemez. Portrelerde yer alan kadınlar sadece güzellik, bekâret, masumiyet, aşk, annelik ve kölelik gibi erdemleri ve toplumsal konumları temsil ederler (Öztürk, 2000: 66-67).

²Özdeşleşme sürecini anlamlandırmak için Lacan'ın ayna evresinden yararlanmak daha anlamlı olacaktır. Jacques Lacan'ın ayna evresinde çocuğun kendisiyle özdeşleşmesi, benliğin oluşması sürecinde, dile girmede ve toplumsal cinsel kimliği edinmede önemli bir noktadır. Çocuğun aynada gördüğü bütünlük imgesi, kendini tam bir benlikmiş gibi yanlış tanımasına yol açar (Öztürk, 2000: 67). İmge "ben" in yansıyan gövdesi olarak kavranır ama onun üstüymüş gibi yanlış tanınışı, bu gövdeyi ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır, bir ego ideali olarak kendini yeniden başka bir şey sanan yabancılaşmış özne, gelecekte başkalarıyla özdeşleşmenin yolunu açar. Bu ayna anı, çocuk için dilden önce gelir (Mulvey, 2010: 216). Ayna evresi, çocuğun kendini dış dünyaya, Baba'nın, Yasa'sının olduğu dünyaya yerleştirmesi anıdır. Ben ile kıyaslanabilecek bir birim olan *Urbild* (ilksel resim) ya da bugüne uyarlanırsa kurgu/sinema/perde imgesel ilişkinin temellerinde önemli bir işlev gerçekleştirir. İzleyici perdede kendi benzerini tanır ve benzeri aracılığıyla büyülenerek onunla özdeşleşir. Bu özdeşleşme, libidinal yatırım denilen şeyi, bir nesneyi arzuya mahzar kılan şeyi harekete geçirir. Özdeşleşim sayesinde nesne ile kurulan libidinal bağ, narsizim ve yabancılaşma kaynaklı agresiflik denetleyicilik ve iktidar arasında gelgitler yaşanmasına neden olur (Rose, 2010: 165-168). Sadizm bu noktada devreye girer. Bu bağlamda erkek bir kez daha belirleyici bir görev üstlenir. Başka bir deyişle, film fantezisinin denetleyicisi ve iktidarın temsilcisi konumuna sahip olan erkek filmde, izleyicinin bakışının da taşıyıcısıdır. İzleyici erkek kahramanla özdeşleştiğinde kendi bakışını benzerine perdedeki vekiline aktarır, böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle erotik bakışın aktif gücü bulaşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir. Bu yansıma ayna karşısında ilk tanımanın ve bütünlüklü, güçlü ve ideal egonun bir özelliğidir (Yaşartürk, 2006: 23). Bu özelliklerle beraber artık imge, kimlik ve özdeşleşim arasında karşılıklı bağımlılık ilişkisi devreye girer.

³Mavi kod sistemi bir hastanın ya da kurum personelinin solunumsal veya kardiyak arresti durumunda eldeki çok kısıtlı zamanı hastaya en hızlı ve en verimli resüstasyonu sağlamayı amaçlar (Erişim tarihi 13.07.17 <http://www.aciluyarisistemleri.com/s-mavi-kod-nedir--54.html>)

⁴François Jost (1989) Karşılaştırmalı sinema ve edebiyat anlatıbilim çalışmasında bakış açısını sistematik olarak inceleyerek kameranın göz yerine geçen metafor sayesinde anlamlandırılan göstergebilimsel düzeyi ile kameranın kalem yerine geçen metaforik anlam düzeyi arasında ayrımı teorileştirir. Jost

“gözleştirme” terimini karakterin gördüklerini gösteren kameranın görsel idaresini ifade etmek için kullanır. “Kulaklaştırma” (auricularization) kavramı ile de mikrofonun kulak yerine geçtiği metafora gönderme yapar (aktaran Smelik, 2008: 69).

Kaynakça

- Berger, John (2014) *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bowie, Malcom (2007) *Lacan*. Ankara: Dost yayınları.
- Bruzzi, Stella (2012) Piano’da Kostüm ve Arzu. *Bir film izlemek: pop kültürü sökmek*, Çev. Murat İri. İstanbul: Derin Yayınları.
- Büker, Seçil ve Topçu, Gürhan (2010) *Tarih- Kuram- Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Chandler, Daniel *Notes on The Gaze*, <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze/gaze02.html#Top>, Erişim: 07.07.2017.
- Del Rio, Elena (2008) *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Doane, Mary Anne vd. (1984) *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, Maryland. Vol. III, The American Film Institute.
- Freud, Sigmund (1993) *Cinsiyet Üzerine*, Çev. Avni Öneş. İstanbul: Say Yayınları.
- Hayward, Susan (2012) *Sinemanın Temel Kavramları*, Çev. Uğur Kutay - Metin Çavuş. İstanbul: Es Yayınları.
- Irigaray, Luce (1985) *This Sex Which Is Not One*, Ithaca: Cornell University Press.
- Johnston, Claire (1976) Women’s Cinema as Counter Cinema. *Movies and Methods*, Der. Nicholls Bader, Berkeley: University of California Press.
- Johnston, Claire (2006) Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması. *Sinemasal*, 14(Ocak-Şubat-Mart): 77-86.
- Kar, Altan ve İnceoğlu, Yasemin (2010) Yeni Güzellik İkonları: İnsan Bedeninin Özgürlüğü mü, Mahkumiyeti mi?. *Kadın ve Bedeni*, Ed. Altan Kar ve Yasemin İnceoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Metz, Christian (1975) The Imaginary Signifier. *Screen*, 16(3).
- Mulvey, Laura (1997) Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Çev. Nilgün Abisel. 25. *Kare*, 21(Ekim): 38-46.
- Öztürk, Ruken (2000) Feminist Film Politikası: ‘Mürebbiye’ Örneği. *Kültür ve İletişim*, 3(Kış): 51-70.
- Pacteau, Francette (2005) *Güzellik Semptomu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pakerman, Serazer (2012) *Film Dilinde Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Rose, Jacqueline (2010) *Görme ve Cinsellik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (1997) *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smelik, Anneke (2008) *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*, Çev. Deniz Koç. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tseelon, Efrat (2002) *Kadınlık Maskesi*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Vineyard, Jeremy (2010) *Sinemada Çekim Teknikleri*, Çev. Gökhan Rızaoğlu. İstanbul: İstanbul Organizasyon Yayınları.
- Williams, Linda (1992) When the Woman Look, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Der. Gerald Mast vd. ss.561-577. Oxford: Oxford University Press.

Yaşartürk, Gül (2006) Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu. *Sinemasal*, 14(Ocak-Şubat-Mart): 17-30.