

MAHREMİYETİN KAMUYA AÇILMASI: TEK BAŞINA DANS VE RÖNTGENCİLİĞİN TOPLUMSAL ELEŞTİRİSİ

Onurhan Demirkol

Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Öz

Yönetmenliğini Biene Pilavcı'nın yaptığı *Alleine Tanzen (Dancing Alone-Tek Başına Dans, 2012)*, bir ailenin, kendi "karanlık" geçmişiyile, yine o geçmişin bir parçası olan birey tarafından yüzleşmeye davet edilmesini konu alan bir belgesel filmidir. Türkiye'den Almanya'ya göçmüş bir ailede yıllar önce gerçekleşmiş olan yüksek dozlu şiddetin ve cinsel istismarın ifşası, filmin çekimi sırasında naklen ve doğaçlama olarak kaydedilir. Biene Pilavcı, filmi çeken kişi olmanın yanı sıra konu edindiği sorunun merkezinde olması durumuyla, bu filmin hem öznesi hem de nesnesidir. Film, bu biçimiyle adeta bir "Cinéma Vérité" gerçekliğine ulaşır ve izleyiciyle kurduğu ilişki, bu yönüyle çok daha geniş ölçekli bir soruna işaret eder: Toplumsal temsili bu denli güçlü bir sorunun karşısında izleyicinin düştüğü "röntgenci" pozisyonu, özne ile nesnenin, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yapay bir bölünmüşlüğüne çağırıştır. Bu açıdan bakıldığında film, "mahremiyet" ve "özel alan" kavramlarını ve bu alanları dışarıdan izleyen "röntgenci" izleyiciyi konumlanışları bakımından yeniden sorgulatan, eleştirel bir bakış yaratmış olur. Toplumsal bir suç tanıklık çağırışı, o suçun bir seyirlik nesne olarak toplumdan dışlanmış olduğunun da deşifresidir. Bu makalede, özne ile nesnenin kopukluğunda ortaya çıkan bu sorun, postyapısalcı eleştiri yöntemiyle ele alınmış ve filmdeki kavramlar film ve izleyici arasındaki ilişki bağlamında çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu yöntemi uygularken, problemin toplumsal yönü, Lacan'ın "ayna kuramı" üzerinden tartışılarak bir senteze varılmak amaçlanmış ve Zizek'in "röntgencilik" vurgularından yararlanılarak sinema perdesinin bir ayna olarak ele alınması sağlanmaya çalışılmıştır. Böylece filmin işaret ettiği bütünlüşme özlemi vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Röntgencilik, Lacan, ayna, kamusal alan-özel alan, suç, etik.

Privacy Opened to the Public: *Dancing Alone* and The Social Critique of Voyeurism

Abstract

Alleine Tanzen (Dancing Alone, 2012) directed by Biene Pilavcı, is a documentary film about a family that has been invited to face "its dark past" by a person who is a part of that past. Disclosure of extreme violence and sexual abuse that happened years ago in a family that migrated from Turkey to Germany is represented in live improvisations during the shooting of the film. Biene Pilavcı at the centre of the conflict in the film, is both its director and its subject. Approaching "Cinéma Vérité" in its form and the relationship it builds with its audience, the film points to a more extensive problem in that the "voyeurism" of the audience, who witness scenes of such strong social approbation, evokes an artificial disunity of subject and object at both an individual and a social level. From this point of view, the film makes a judgement that causes the audience to re-question the position of "voyeur" while watching scenes, from the outside, that should be private. This article explores the conflict that occurs from the disconnect of subject and object in terms of Lacan's "mirror theory", a form of poststructuralist criticism. It analyses concepts regarding the relationship between the audience and the film and, by conceptualising the cinema screen as a mirror, synthesises Lacan's "mirror theory" and Zizek's understanding of "voyeurism". Thus, the unity for which the film yearns is realized.

Keywords: Voyeurism, Lacan, mirror, public sphere-private sphere, crime, ethical.

Giriş

Biene Pilavcı'nın mezuniyet projesi olarak çektiği ve ilk belgesel filmi olan *Alleine Tanzen (Tek Başına Dans, 2012)*, Türkiye'den Almanya'ya göçmüş bir ailenin, kamera karşısında geçmişiyle yüzleşmesini konu edinmektedir. Filmin başat özelliklerinden biri, yönetmenin, ailenin bir bireyi olarak bu yüzleşmeye doğrudan ihtiyaç duyan kişi olması ve bu ihtiyacı onlarca yıl sonra film çekme yoluyla giderme kararı vermiş olmasıdır. Pilavcı, on iki yaşındayken aile içi şiddet nedeniyle evi terk edip bir çocuk yurduna yerleştirilir. Yönetmen yıllar sonra çektiği bu filmle bir anlamda karanlık geçmişiyle yüzleşir. Filme bu açıdan yaklaşıldığında, yalnızca bir terapi ihtiyacının naklen filme çekilmiş olması algısı, öncelikle seyircinin konumundan etik bir tartışmayı doğurur; çünkü sinema perdesinde gerçekleşen bu terapi, tüm seyircinin tanıklığında yapılmaktadır. Fakat burada bir başka sorun ortaya çıkar; Toplumsal karşılığı bu kadar açık olan bir sorunu mahreme atfetmek, bir sorunlar silsilesini verili olarak kabul etmek anlamı da taşır: Mahreme girerek seyirciyi rahatsız eden bu deşifre çabası, öncelikle mahrem olanla toplumsal olan arasındaki sorumluluk ilişkisini, özel alan-kamusal alan arasındaki yapay bölünmeyi ve ait olmanın taşıdığı sorumluluk karşısındaki iktidarsızlık durumundan, röntgencilik iktidarına sığınma eğilimini de yüzeye çıkartarak bu doğal kabul edilen kavramsal ilişkileri yeniden tartışmaya açma ihtiyacı yaratır.

Pilavcı ailesinde gerçekleşmiş olan aile içi şiddet ve cinsel istismarın, yıllar sonra deşifre edilme çabası ise izleyiciye adeta “naklen” izlettirilir. İşte bu yönüyle film, sinema alanındaki bazı başat kavramları, farklı boyutlardan tartışır. Bu tartışmada iki boyut öne çıkar. Birincisi, gerçekliği olanca çıplaklığı ve sertliğiyle gösteren bir belgesel filmin, çekilmiş olmasındaki haklılık derecesi, ikincisi ise bu anlatım biçimindeki etik duruş hakkındaki tartışmadır. Bu açıdan bakıldığında, mahrem sayılabilecek bir alanın deşifre edilmesi sırasında izleyicinin düştüğü röntgenci pozisyonu, toplumsal bir soruna da işaret eder. Bu pozisyon, toplumsal bir sorunun böylesine çıplak biçimdeki deşifresi karşısında “röntgencilik” kavramının kendisini de tartışmaya açar.

Sinemanın alanına ait bu iki sorgulamanın, yani mahrem alana ait olduğu düşünülenin filme çekilmesinin ve “röntgenci izleyici”nin etik tartışmasının birlikte düşünülmesi, toplumsal alana ait bir başka sorgulamayı getirir: “Röntgencilik” kavramı, hangi toplumsal kavrayış içerisinde etik tartışmanın

alanına girer ve deşifre edilenle izleyen arasındaki sorumluluk ilişkisi içerisinde sorgulanması gereken hangi taraftır: Deşifre eden mi, yoksa röntgenciliği bir konum olarak mutlaklaştıran mı? Bu soruyu film daha net bir biçimde sormaktadır: Toplumsal karşılığı olan bir suçun, film izleme yoluyla mahrem atfedilmesindeki problem kime aittir? Dil, toplumsal bir kurumdur ve her kavram, başka kavramlar eşliğinde anlam kazanır. Bu açıdan, dilin ideolojik yapılanması, kavramların da sürekli olarak sorgulamaya açık tutulması gerekliliğini doğurur. Bizleri seyirci olarak, toplumsal karşılığı olan bir sorun karşısında tanıklığa çağıran bir filmin, aynı zamanda bizi röntgenci bir pozisyona soktuğunu düşünmek, “röntgencilik” kavramının kendisini ideolojik ve toplumsal bir sorgulamaya iter.

Bu çalışmada, *Tek Başına Dans* filminde, sinemada izleyicinin düştüğü röntgenci konum ve bu konumun toplumsal karşılığı irdelenmiştir. Çalışmanın amacı, “mahrem” alanda işlenen suçla aramızdaki mesafenin sorgulanması gerekliliği üzerine bir soruşturmayı ortaya koymaktır. Filmin anlatısının, alımlayıcıyı da içeren bir yapılanması olmasından dolayı, yöntem olarak postyapısalcı bir analiz kullanılmış, filmle izleyici arasındaki karşılıklı ilişki bağlamında bazı kavramlar tekrar ele alınmıştır. Bunun için üç temel aşamadan geçilmiştir: Öncelikle belgesel sinemada gerçekliğin sunumu üzerinden filmdeki naklen teşhirin etik tartışması, ardından röntgenci ve röntgenlenen arasındaki mesafenin siyaset-bilimsel bir sorgulaması yapılmıştır. Son olarak da bu sorgulamanın sonucu olan toplumsal bölünmüşlük sorunu, öznenin bölünmüşlüğü ile birlikte düşünülmüş, bu konuda Lacan’ın “ayna kuramı”ndan ve öznenin inşasına dair yaklaşımından yararlanılarak toplumsal bir bölünmüşlüğü bir filmin izlenmesi sırasındaki karşılığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu yöntemin netleşmesinde özellikle Zizek’in, röntgenciliğe atfettiği gizli iktidar duygusundan yararlanılmıştır.

Belgesel Sinemada Mahremiyetin Delinmesi ve Etik Tartışması

Sovyet belgesel yönetmeni ve kuramcısı Dzigo Vertov, 1923 yılında *Sinema-göz (Kino Pravda)* kuramını bir manifesto yayımlayarak ilan ettiğinde, belgesel sinemayı kurmaca sinemadan keskin bir biçimde ayırt ederek, sinemanın asıl üstlenmesi gereken görevlerini sıralıyordu. Vertov, teatral özellikler taşıyan kurmaca sinemayı, burjuvanın sanat anlayışı olarak görüyor ve sinemanın, gerçekliği en yalın ve en çıplak şekilde yansıtması gerektiğini anlatıyordu (Petric, 2000, s. 33-45). O zamanın kuramsal tartışmalarının ötesinde, bu yaklaşıma bugünden bakıldığında, sinemaya yüklenen görevin, toplumsal gerçekliği en yalın haliyle seyirciye ulaştırmak olduğunu ve Vertov’un, kurmaca özelliklerin, “burjuvanın afyonu” işlevi gördüğünü söylemesindeki

toplumsal vurgu tekrar görülebilir. Bugün için sinema, belgesel-kurmaca ayırımının ötesine geçmiş ve her iki türü de hem aynı hem de ayrı saflarda tutabilecek bir ayrıma; eleştirel ve popüler sinema ayırımına ulaşmıştır. Fakat gerçekliğin çıplak haline ulaşmak amaç edinildiğinde, biçimsel özelliklerinden dolayı belgesel sinema daha yalın ve çıplak bir araç olmuştur.

Vertov'un *sinema-göz* manifestosundan yaklaşık kırk yıl sonra, Fransız etnograf ve belgeselci Jean Rouch, sosyolog Edgar Morin'le birlikte Vertov'un sinema kuramı ve Flaherty'nin metodunu birleştirerek *Sinema-Gerçek* (Cinéma vérité) olarak anılan ilk belgesel filmi, *Chronicle of a Summer (Bir Yaz Öyküsü, 1961)*'ı çekti. Bu filmde, ellerine aldıkları kamerayla sokağa çıkan yönetmenler, kışkırtıcı sorularıyla insanların tepkilerini ölçtüler. Rouch, bir tür etnografik ve sosyolojik deney olan bu filmi çekerken, insanların filmin öznesine karşı güçlü tutumlar sergilediklerini ve filmde duyup gördüğümüz her şeyin, filmin çekilmesi sırasında oluştuğunu anlatır. Rouch'a göre bir belgeselci asla nesnel gerçekliğe ulaşamaz ve kamera, kışkırtıcı bir nesnedir. Dolayısıyla bir belgeselin çekimi sırasında filmi çeken ve filme çekilen, birbirlerine göre konumlanacak ve değişim göstereceklerdir (Ellis & Betsy, 2005, s. 216-217). Böylece, filmi çekenin de filmin bir parçası olduğu ve gerçekliğin, film çekme sırasında oluştuğu varsayımı üzerine bir belgesel sinema anlayışı doğmuştur. Belgesel sinemanın, bu gelişim noktalarına dönülerek düşünüldüğünde, bir toplumsal sorumluluk taşıdığı söylenebilir. Bu sorumluluğun ölçüsü, o belgeselin "hakkınlığı" vurgusunu doğurur.

Taşıdığı biçimsel ve içeriğe ait özellikleriyle hemen hemen bir *cinéma vérité* sayılabilecek olan *Tek Başına Dans*, hem filmi çekenin de filmin bir parçası olması, hem ortaya koyduğu sorun, hem de izleyicinin aynı filmin bir parçası olması nedeniyle bir belgesel filmin "hakkınlığı" tartışmasının yapılabileceği bir filmidir. Hakkınlık, bu filmde, konu edindiği şeyin taşıdığı sorumlulukla ölçülebilir. Bu sorumluluk filmde iki yönlüdür: Konu edindiği toplumsal problemin sorumluluğu ve bu problemi veriş biçimindeki sorumluluk. Belgesel sinemanın öncü kuramcılarından Paul Rotha, belgeselin sorumluluğunu ana hatlarıyla şu şekilde anlatır:

Benim düşünceme göre belgeselcilerin acil görevlerinden birisi, insanlarla ilgili ve onların sorunlarını çözmeye yönelik bir tutum içinde olarak sanatlarındaki ustalığı hissettirmektir. Onun görevi halkın bir kısmına, onun diğer kısmını göstermektir. Modern topluma yönelik, daha derin ve daha akıllıca toplumsal çözümlerinin yapılması gerekmektedir; toplumun zayıflıklarının keşfedilmesi, olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi [...] belgeselin amaçlarından bazılarıdır. Bana göre belgeselcinin amacı sonuç ortaya koymak değildir fakat sonuç çıkartılabilecek ifadelerin yerli yerine konması önemlidir (1995, s. 85).

Tek Başına Dans'ta, bu koşulların genel olarak sağlandığı görülür. Yalnızca ortaya konan sorunun yaşandığı evrenin bir aile olarak ne kadar toplumsal temsiliyeti olduğu sorusu araştırılmalıdır.

Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) 2014 tarihli raporuna göre, dünyada kız çocuklarının cinsel istismara maruz kalma oranı % 18, erkek çocukların cinsel şiddete maruz kalma oranı ise %7,6'dır. Yani sadece belgelenmiş verilere göre her beş kız çocuğundan biri cinsel tacize uğramaktadır. Bu konuda sayısal verilere başvurmayla gerek olmayacak kadar yaygınlığı bilinen bir sorun olarak aile içi şiddet ve cinsel istismar, bir filme konu edildiğinde, bunun ne kadar toplumsal bir sorun olduğu açıktır. Bu durumda konu edildiği sorunun yaygın gerçekliği bakımından *Tek Başına Dans*, bir belgesele atfedilen sorumluluğu yerine getiren bir filmidir. Nitekim "aile içi taciz" konulu herhangi bir bilgilendirici filmin eleştirisi, bilgiyi aktarması üzerinden yapılamaz. Fakat bu filmin özelliği, bu bilgilendirmeyi, "naklen" ve belirli bir ailenin deşifre edilmesi biçiminde yapmış olmasıdır. O halde buradaki etik tartışması, iki yönlü yapılabilir: Deşifre işleminin naklen yapılması (deşifre edilen aile bireylerinin rızalarının, filmin çekimi sırasında alınıp alınmamış olduğunun belirsiz olması) ve belirli bir ailenin konu edilmesinde ortaya çıkan sorun: Yönetmenin problem olarak ortaya koyduğu şeyin, kendi öznesi olduğu bir durumun çözülme çabası mı, yoksa toplumsal bir sorunu temsil etme çabası mı olduğuna dair belirsizlik. Her iki belirsizlik de, toplumsal olanla mahrem olan arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir.

Yukarıda bahsedilen sorun şu şekilde de tarif edilebilir: Yönetmen bu filmde izleyiciyi, özel alana hapsedilmiş bir suça tanıklık etmeye mi çağırmıştır, yoksa bir ailenin mahremiyeti bir film için istismar mı edilmiştir? Bu sorunun sorulması, sinemaya ait etik bir sorgulamayı getirir. Burada ortaya çıkmaya başlayan çelişki, açıkça ahlaki olmayan bir durumun, dile getiriliş biçimi nedeniyle ve tam da bu biçimin kendisine dair etik olmayan bir durumdan şüphe ediyor olmasıdır.

Bu çelişki, Adorno'nun, öğrencilerine verdiği *Ahlâk Felsefesinin Sorunları* (1963/2012) dersinde şu şekilde dile getirilir: "Etik, aslında ahlâkın vicdan azabıdır; kendi ahlâkçılığından utanan bir ahlâktır" (s. 19). Böylece Adorno, ahlâki etiğe indirgemenin, ahlâkın genel sorununun, yani, bireyle genel arasındaki ilişkinin gözardı edilmesine neden olduğunu anlatır. Ahlâk, kökenlerini göreneklerden alan bir değerler sistemidir ve her ne kadar görelilik içerse de, evrensel bir doğru-yanlış sistemi arayışına dayanır. Ahlâkın bugün yaşadığı sorun, yaşantılanan maddi gerçeklikle neredeyse hiçbir şekilde örtüşemez hale gelmiş olmasıdır. Somut gerçeklikle ahlâki yaklaşım arasında oluşan bu gerginlik, bir sorun olarak yüzeye çıkma potansiyeli taşır. Bu prob-

lemin görünür olması, yani ahlâkın önerdiği değerler sisteminin artık işlemez oluşunun ifşası, Adorno'ya göre bugünün parçalanmış yaşantısı içinde tanımlanmış olan “etik” anlayışı tarafından engellenmektedir. Dünyayı parçalanmış olarak algılama eğilimi gösteren bu etik anlayışı, ahlakî olanla somut gerçeklik arasındaki uçurumu gizleme işlevi üstlenmiştir (Adorno, 2012, s. 19-30). Örneğin günümüzde büyük market zincirlerinin küçük esnafı yok etmesi durumunun algılanışında, rekabet sisteminin kendi içindeki ahlaki sorgulaması bir kenara itilerek, ticaret etiğine uygunluğu ölçüsünde bir değerlendirme eğilimi oluşturulur. Aynı şekilde, ahlakî olmadığı açık olan bir durum olarak aile içinde gerçekleşen bir şiddet ve cinsel istismar suçunun ifşa edilme biçimindeki etik kuşku, bu noktada sinema ve seyirci arasında belirlendiği varsayılan etik anlayışı çerçevesinde gerçekleşmektedir.

Filmin yönetmeni, filmin gerçekleşmesi sırasında ve filmin bir parçası olarak da bu sorgulamayı sık sık yapar. Annesinin, böyle bir “rezilliği” ifşa ettiği için eleştirdiği Biene, kendi kendisine sorar: “Annem haklı olabilir mi? Bu film için ailemin sefaletinden faydalanmaya mı çalışıyorum?” Biene’in bu noktada kendisini sorgulaması da bu filmin bir parçasıdır. Bu yüzden de filmdeki anlatının da bir parçasıdır. Dolayısıyla film şunu da sorgulamış olur: Biene’nin, kendisini ve ailesini deşifre etmesi, neden bundan faydalanmak olsun? Biene’in “faydalanmak” ile kastettiği şey, izleyicinin, buradaki suçu istismar etme potansiyeline koşuttur; demek ki seyirci, bu suçla arasına verilili olarak bir mesafe koymuştur. İzleyiciye atfedilen bu durum, aslında başka bir gerçekliğin de deşifresidir; sinema, kamusal bir iletişim aracı olarak kabul edilirse, filmin yönetmeni burada mahremiyeti parçalamak, özel olanı kamuya açmak ve özel alana hapsedilen bu suçun kamusalığını ilan etmek istemektedir. Böyle bir amaç, özel ve kamusal alan ayrımıyla ilgili bir soruna işaret eder.

“Özel Alan-Kamusal Alan” Ayrımı ve “Öteki”nin Oluşması

Geç kapitalizmle birlikte, özellikle de küreselleşmenin, bir toplumsal özgürlük alanı olma vaadinin tersine, bireyi içinde eriten bir tahakküm alanına dönüşmesi eşliğinde, “toplumsal-bireysel” ayrımı, hem liberal özgürlük anlayışının olumladığı bir söylem olmuş, hem de eleştirel bir bakışın temel noktası haline gelmiştir. Birey ve toplum arasındaki kopuş, egemen ideolojiler tarafından bu ayrılığın rasyonelleştirilmesini getirmiş ve çözülememiş sorunların alanını bireye ait olması gereken “özel alan” a terk etmiştir.

“Kamusal alan/özel alan” tartışmasının belirginleşmeye başladığı dönem, 1960'lara rastlar. Bu tarihsel dönem, özellikle Batı'da, yaşamın sert bir biçimde yeniden sorgulandığı, özgürlük ve toplumsallık anlayışlarında köklü

düşünsel değişikler olduğu bir dönemdir. Bunun nedeni ise temel olarak hem liberalizmin hem de reel sosyalizmin özgürlük vaatleriyle, yaşamakta olan tahakkümler arasındaki pratik mesafenin açıkça ortaya çıkmış olmasında aranabilir. 1960-70'lerin bu yeni özgürlük sorgulaması, doğrudan toplum ve birey arasındaki ilişkiye dair bir eleştiri içermekteydi. Toplumsal özgürlük vaatleri yerini bulmamıştı: Liberal anlayış içerisinde toplumsal olan, bireyselliğe kurban edilmişti, reel sosyalizm içerisinde ise birey toplumsala feda edilmişti. Bunun eleştirisi, siyasi alanda “kamusal alan-özel alan” tartışmalarıyla yerini alıyordu.

Hannah Arendt, Jürgen Habermas gibi siyaset bilimcilerin öncülüğünde kamusal olanla özel olan sorgulanmış, devlet tarafından sınırları belirlenen alanlar olarak da kamusal alan-özel alan ayrımı belirginleştirilmişti. Örneğin Arendt'in temel eseri olan *İnsanlık Durumu* (1958/2008), temel kaygısı, insanın dünyaya, yani kendi yarattığı toplumsal yaşama yabancılaşmasının nedenlerini aramak olan bir sorgulamayı içeriyordu ve bu iki alan arasındaki gerilimi ortadan kaldırmaya yönelik bir arayışa girişiyordu (2008, s. 98-106). Habermas ise kamusal alan konusunda yoğunlukla çalışmış ve yine kamusal ve özel alan arasında, düzenlemesi gerektiğine inandığı bir iletişimi araştırmıştı. “Arendt ve Habermas, bu kavramlara ilişkin bulanıklığın, genelde çağdaş yaşamdaki kamusal alana dair açık bir anlayış yokluğundan kaynaklandığını belirtirler. Gerçekte, kamusal, açık, görülebilir, kolektif ve herkesin rahatlıkla girebildiği yerdir. Özel ise kapalı, görünmez, bireysel ve yasak bölgedir” (Peters ve Cmiel, 1997, s. 259-260). Sorun, bu iki alanın birbirlerinin hasarlanmış yönlerini gizleme işlevini üstlenmiş olmalarıdır.

Seyla Benhabib, Batı'da kilise ve devletin tarihsel olarak ayrılmasıyla, hayatlarımızı sürdürürken başvuracağımız ilkesel ve anlamlı değerlere ait meselelerin, rasyonel olarak “çözüme kavuşturulamaz” meseleler olarak bireyin kendi vicdanı ile çözeceği bir duruma geldiğini anlatır (1992, s. 152-161). Benhabib'in bu vurgusu ilk bakışta laikliğin bir eleştirisi gibi görünse de, aslında devamı kamusal-özel alan ayrımına yönelik feminist eleştirilere kadar giden bir durum tespiti başlangıcıdır. Buradaki kilise vurgusu, Batı için simgesel bir düzeyde işler; vicdanın örgütlenme alanı olarak bir devlet kurumu olan kilise, ahlaki olanı toplumsal gerçeklikten uzak bir alana sıkıştırır. Toplumsal ve özel olanın bölünmüşlüğüne dair özellikle feminist alanda gelişen eleştiriler, evde süregelen cinsiyet eşitsizliğinin, kadına atfedilen ev içi çalışma alanının, kamusal olarak düzenlenen eşitlik söylemine ayak uydurmadığı, özgürlük ve adaletin, kamusal ve özel alanda birbirine paralel olarak gelişmediği ve sömürünün, tahakkümün, özel alana, “ev”e hapsedildiği görüşü üzerine gelişir.

Bu açıdan bakıldığında, toplumsal yapıyı düzenleyen yasaların ve toplumsal ahlâk kurallarının, “suçu” normalleştiren bir işlevi olduğu eleştirisi yapılabilir. Erkekle kadın arasındaki tahakküm, egemen inancın yarattığı tahakküm, ideolojik tahakkümler, güç ilişkilerinin yarattığı tahakkümler ve bunların yarattığı sömürü, bireyler arasında özel alanda “kapalı” bir biçimde devam ederken, kamusal alanın özgürlük ve adalet söylemi, süregiden sorunların failinin yine bireylerin kendileri olduğu çıkarsamasını yaratır. Örneğin aile içi şiddet ve taciz, sanki toplumsal ve tarihsel kökenleri yokmuş ve aynı tarihsel-toplumsal tahakküm biçiminin sonuçları değillermiş gibi, o devlet yapısının düzenlediği yaşama “katılamamış” olanların yaşadığı hazin sonuçlarmış gibi gösterilir. “Mahremiyet” kavramının idealleştirici anlamı, mahrem alanda gerçekleşen sömürü ilişkilerini görünmez kılar. Bu noktada dikkatle ayırt edilmesi gereken nokta, sorunun yasal düzenlemelerin mahrem alanı düzenlemekteki yetersizlikleri değil, toplumsal çelişkilerin çözüme ulaştırılmadığı bir yaşantıda bireyle toplumun şiddetli kopuşunun, tam da bu ayrımın normalleştirilmesi üzerinden meşrulaştırılması sorunu olduğudur. Bireyle toplumun bu kopukluğu, belirli bir tarihsel dönemin ya da toplumsal yapının bir sonucu değildir. Fakat üretim ve tüketim biçimlerinin dayattığı tahakküm ve sömürü ilişkileri, toplumsal yaşamın düzenlenmesini gerektirdiği ölçüde bu kopuşu şiddetlendirmiştir.

Biene Pilavcı, bir söyleşisinde “nasıl yaşamak istiyorsam öyle film çekerim” (Pilavcı, 2014) diyerek toplumun düzenlenmesine dair, yukarıda bahsedilen probleme vurgu yapmış ve çektiği filmde, yaşantının örgütlenmesine dair bir çabayı gösterdiğine işaret etmiştir. Bu yanıla *Tek Başına Dans*, yalnızca kişisel bir yüzleşme filmi değildir, toplumsal bir yüzleşmenin de çağrısıdır.

Biene, aile içinde yaşanan tüm bu şiddet biçimlerinin, hiç de Pilavcı ailesi mahreminde olup biten bir durum olmadığını, tamamen toplumsal bir neden-sonuç ilişkisinin parçası olduğunu anlatmak için şu sıralamayı kullanır:

1. Bir “çocuk gelin” vakası olarak dayısının evlilik görüntüleri
2. Çocukluğunda yaşadığı ve nedeni henüz belirginleşmemiş öfke patlamaları
3. Biene’in evi terk edişi
4. Annesinin, kendi düğününü ağlayarak izleme görüntüleri
5. Babanın cinsel istismarının iddia edilmesi
6. Annenin çocuklara şiddet uygulaması
7. Cinsel istismarın ifşa edilmesi
8. Yüzleşmeler ve kısmî arınma
9. Bir düğün görüntüsü

Film, eski bir düğün çekiminden görüntülerle başlar; Biene'nin dayısı, 16 yaşındaki bir çocukla evlenmektedir. Çekimi yapan kamera, Biene'in babasının elindedir. Biene'in babası, daha sonra aile içindeki fiziksel ve cinsel şiddetin ve istismarın faili olacak olan kişidir. Buradaki vurgu önemlidir: "Kamera, babamın elinde". Fail olan babanın elindeki kamera, babanın "nasıl yaşamak istediğini" göstermektedir: Erkeğin, egemen olarak her türlü sömürüyü elinde bulundurma hakkını garantiye alacağı bir toplumsal düzenlenme biçimi... Daha sonra Biene, "nasıl yaşamak istiyorsa öyle bir film" çekmek için kamerayı eline almıştır. Biene, film boyunca bu toplumsal gerçekliğin kendi ailesindeki sorunlarla olan ilişkisini vurgulayarak ilerler. Filmde iki düğün görüntüsü daha vardır. İkinci düğün, annesinin, babasına bir tekerlekli sandalye ve başlık parası karşılığında satılması işlemi olarak tasvir edilir. Bu tekerlekli sandalye, başlık parasının dışında, kızını satan babanın yürüyememesi nedeniyle istediği bir araçtır. Bu sandalye sayesinde yaşlı adam, karısının sırtında taşınmak zorunda kalmayacak ve köye "rezil" olmayacaktır. Fakat köyün toprak zemini yüzünden sandalye işe yaramaz ve karısının sırtında taşınmaya ve bu "rezilliği" yaşamaya devam eder. Burada, bu evlilik biçimi, en kaba haliyle erkeğin çıkarları doğrultusunda gerçekleşen bir satış işlemi olarak tanımlanır. Durum o kadar kaba bir gerçeklik olarak ortadadır ki, filmin bu durumu yalnızca çıplaklığıyla dile getirişi, kadının aşağılanmasını karikatürize edecek bir esriyle anlatır: Karısını bir yük aracı olarak kullanmak zorunda kalmamak için kızını satan yaşlı bir adam ve bu görüntüleri izleyerek ağlayan kadın. Burada "tekerlekli sandalye" üzerinden yapılan ironi, toplumsal olarak meşru kabul edilenin sorgulamasıdır: "Sandalye işe yaramamış. Annem ailesini affedebilecek mi?" Eğer sandalye işe yarasaydı, yaşlı adam zarara uğramamış olacaktı.

Biene, geçmişe dair yüzleşmesine girişirken, bir yandan da sürekli olarak bugüne dair meşru kabul edileni de bu yüzleşmeye katmaya çalışır. Mutlu bir evliliği olduğunu iddia eden ablasıyla yaptığı bir konuşmada, bu filmi çekmenin gerekliliğini tartışır. Abla, bu filmle, çocuklarının huzurunun bozulacağını ve onların bu durumu bilmelerine gerek olmadığını anlatır. Bu anlamda, filmdeki sorunun alanı olan ailenin dışında, oradan "kurtulmuş" bir kız kardeşin evliliği, meşruluk koşullarında olumlu tarif edilir. Oysa verili olarak kabul edilen bu meşru mutluluk iddiası, istim üstündedir: Konuşmanın hemen devamında abla bir bavul hazırlar; bu bavul, "acil durum" bavuludur. Olası bir patlama anını, iletişim kurma olasılığını bile yok sayan bir acil durum olarak görececek bir güvensizlik hali, bu mutluluğun ne kadar pamuk ipliğine bağlı olduğunu gösterir.

Bu vurgular, filmin, özel alan dediğimiz alanı, kamusal alanın yapay olarak ve sağlıksız bir biçimde dışlaştırmış olduğu bir parçası olarak ele aldığını açıkça gösterir. Aile içinde yüksek dozlu şiddet ve cinsel istismar, erkeğin bu kadar egemen olduğu ve bu egemenliğin tehditkârlığının ön kabul olarak algılandığı bir evlilik anlayışının içinde anlatılır.

Biene, filminde toplumsal hayatla özel hayatın bu yapay ayrılığının neden olduğu sorunu, bir yüzleşmeyle çözmeye çalışır ve bu yüzleşmeye tüm seyirciyi davet eder. Bu davet bizi, hiç de gerçekçi olmayan bir “röntgenci” izleyici pozisyonundan, yüzleşmenin öznesi olma pozisyonuna çağıran bir davettir. Evliliğin oluşma koşullarının bir sonucu olarak gösterilen bu şiddetin, düğünlerde göbek atılarak temelinin atılıyor olması, toplumsal bilincin, kendisini bölerek “ötekine” atfettiği bir bilinçdışı alanı yaratır.

Toplumsal bilinçteki bu bölünmenin modeli, Jacques Lacan’ın, öznenin inşası sürecinde bilincin nasıl bir dil gibi yapılandığını anlattığı cümlelerinde bulunabilir. Lacan, Freud’dan farklı olarak, özneyi sabit olarak kabul etmez ve öznenin inşasının toplumsal yönüne dikkat çeker. Sigmund Freud, “id-ego-süper ego” formülasyonu ile öznenin inşasını sabit bir süreç olarak ele alırken Lacan, öznenin tarihini, bilinçdışının, toplumsal düzen tarafından yapılanmasıyla nasıl sisteme ‘tabi’ olduğunu açıklayarak anlatır (1997, s. 1-8). Lacan’ın, öznenin inşasına dair açıklamalarında “ayna evresi”, önemli bir yer tutar. Lacan’a göre de, Freud’da olduğu gibi insan dünyaya geldiğinde “okyanussal benlik” içinde bir bütünlük algısı içindedir; kendisini dış dünyadan ayıramaz. Hatta bu yüzden ayna evresini tam olarak yaşamamış çocuklar, bir başka çocuk yere düştüğünde ağlamaya başlar ya da bir başka çocuğu dövüp kendisinin dövüldüğünü söylerler. Dolayısıyla ayna evresine kadar çocukta bir benlik algısı da yoktur. Ayna evresinde çocuk, bir aynada ya da ayna işlevi görececek biçimde bir dış söylemle kendisini bir benlik olarak ayırt etmeye başladığında o bütünsellik algısı bozulur. Ayna evresinde köklü bir yabancılaşma yaşanır; çocuğun, hâkim olduğunu düşündüğü görüntüsü kendisi dışındadır ve bu arada kendi bedenine hâkim değildir. Bu imge idealdir ama dışsaldır. Çocuk, kendi imgesini bir yansıma olarak görür, dolaylı yoldan kendini tanır (Lacan, 1997, s. 1-8). Böylece çocuk, kendisini “öteki” üzerinden tanımlamaya başlar ve özne tamlıktan eksikliğe doğru yol alır. Artık özne, kendisini dışarıdaki nesnelere özdeşlik kurarak tanımaya başlar ve ayırt etme yeteneği gelişir. Her özdeşleşmede de özne bölünür. Bundan böyle özne, kendisini her zaman dış yüzeyden gelen bir yansımayla tanımlar. Bu yüzden de Lacan’a göre “özne, bir gösteren kullanarak kendisini temsil etmeye kalkıştığı anda ortadan silinir. Bilinçdışı, bu silinmenin alanıdır. Bilinçdışı ve dilin ortak varlığından ötürü özne, kendisini temsil etmeye başladığı anda bölünmeye mahkûmdur” (aktaran Erdoğan, 1993, s. 24).

Ayna evresi, hem bireyin öteki üzerinden kendisini tanımlamasını anlamak açısından, hem de aynı noktadan bakıldığında seyircinin sinema perde-siyle olan ilişkisini anlamak açısından önemlidir. Yapısalcılığın metodu olan *birinci göstergebilim*, metni sabit bir yapı olarak ele alırken alımlayıcının etkinliğini hesaba katmıyordu; alımlayıcı (seyirci, okuyucu), edilgen bir pozisyona itilmişti. Post-yapısalcılık, bu noktada yapısalcılığın doğal bir uzantısı olarak tam da bu eksikliğini giderecek biçimde alımlayıcıyı da etken bir özne olarak bu üretim sürecine dâhil etmiştir. Post-yapısalcılığın, psikanalizi kendisine merkez almasıyla, *ikinci göstergebilim*, dilbilimin yapısına benzer şekilde “ötekine dair” olanın yer aldığı “bilinçdışı” alanına vurgu yapar. Böylece “ben” ve “öteki” arasındaki bölünmüşlüğün psikanalitik kökenlerinin, öznenin toplumsallaşmasıyla koşut bir biçimde ortaya konulabilmesi mümkün olmuştur.

Öznenin Bölünmüşlüğünden Toplumsal Bölünmüşlüğe, Röntgenci Özne

Biene Pilavcı, filmle ilgili olarak kendisiyle yapılan söyleşide şu anekdotu anlatır: Biene’in erkek kardeşi Ali, filmde annesine karşı şiddet dolu ve saldırgan bir dil kullanmış olmasına rağmen, filmde kendisine ait olan bu sahneleri izlediğinde, “Bu çocuğun annesiyle bu şekilde konuşmasına nasıl izin verirsin?” diyerek ablasını eleştirmiştir. Bu esprili özeleştirici bile, öznenin kendisini algılayış biçimini göstermesi bakımından önemlidir. Burada Ali, hem öznenin kendisi, hem de kendisinin dışarıdan bir yansıması olarak kendisini tanımlayan bölünmüş öznedir. Ali aynada kendisine bakar ve kendisine yabancılaşır. Bir davranış biçimini, “ötekine” atfeder. Ali sadece aynadaki imgesiyle özdeşleşme kurarak onun dışında onun adına bir bilinç geliştirebilir, kendi kendisinden bu kopuş, bütünlüğün sorumluluğundan, izleyicinin yapay özdeşleşmesine bir geçiştir. İşte önemi bu bölünmüşlükte yatan yanılısama, tam da sinema seyircisinin filmde yaşadığı sahte özdeşlik durumunu tarif eder. Bu özdeşleşme durumu, bilinçdışında yapılandırılmış olduğu dışsal “ben” imgeleriyle aslında kendi bölünmüşlüğünü mutlaklaştırır.

Alfred Hitchcock’un 1954 yılı yapımı *Arka Pencere (Rear Window)* “röntgenci özne”nin tarifi için çok uygun bir filmidir. Filmde, bacağı alçıya alındığı için, evinin arka penceresinden karşı apartmanlardaki pencereleri röntgenlemekten başka yapacak işi olmayan Jeff’in bu röntgencilik serüvenini izleriz. Jeff bir gün, karşı apartmanda işlenecek olan bir kadın cinayetini fark eder. Bu cinayetin işlenmek üzere olduğundan emin olana kadar da bu izlemesi devam eder. Cinayet saati gelip çattığı zaman, her ne kadar bu şüphesini panikle çevresindekilere anlatmış olsa da, Jeff’in cinayeti engellemesi için çok geçtir. Filmde, bu sürece paralel olarak işleyen bir başka hikâye daha

vardır: Jeff güzel nişanlısı Lisa ile evlenmek üzeredir fakat evleneceği kadının kendisi için “fazla iyi” olduğunu bakıcısına anlatarak evlenmek istemediğini, hatta bu konuda çok büyük bir baskı hissettiğini gösterir.

Slavoj Zizek, bu ikincil hikâyenin hiç de bir dolgu malzemesi olarak ya da alt-öykü olarak anlatılmış olmadığını, tersine filmin özünü oluşturduğunu vurgular. Jeff’in aslında bu cinayeti bilinçdışında fantastik olarak işlemiş olduğunu, filmin de bu yönüyle Lacan’ın parçalanmış özne tanımına kusursuz bir biçimde uygun olduğunu anlatır (2004, s. 126-129).

“*Arka Pencere*, son tahlilde, bir cinsel ilişkiye girmekten, fiili iktidarsızlığını bakış yoluyla, gizli gizli gözetleme yoluyla iktidara dönüştürerek kaçan bir öznenin hikâyesidir. Bu özne, kendini ona sunan güzel kadın karşısındaki sorumluluğundan kaçmak için çocuksu bir meraklılığa ‘geriler’” (Zizek, 2004, s. 127). Jeff, altında ezildiği bu evlilik fikrinin yarattığı iktidarsızlık duygusuyla, bu “fantezi penceresi”nden, Lisa’nın başına gelebilecekleri izler. “İçinde bulunduğu çıkmazın bir dizi hayali çözümünden oluşan sergiyi görmek için, ‘pencereden bakması’ yeterlidir” (Zizek, 2004, s. 128).

İşte bu örnek, öznenin röntgenci konumuna düştüğü bölünmüşlüğünü anlatan kusursuz bir örnektir. Jeff, bu olan biteni dürbünüyle izlerken bir an katille göz göze geldiğinde fantezi dünyası yıkılır ve ne yapacağını bilemez (Zizek, 2004, s. 126-129). Ali de, filmi izlerken kendisiyle yüz yüze gelir ve bu bölünmüşlüğünü fark eder: “Neden annemle bu şekilde konuşmama izin verdin?” Jeff ve Ali’nin yaşamış olduğu bu özne bölünmüşlüğünü, bizler de seyirci olarak *Tek Başına Dans*’ı izlerken yaşarız: “Neden bu mahrem alanı bu kadar gözümüze soktun?” Seyirciyi, perdenin karşısında röntgenci pozisyonuna sokan, aynı seyircinin bölünmüşlüğü gerçeğidir.

Biene, filmde sık sık şu sorgulamayı yapar: “Bu filmle ne yapmak istiyorum? Bu yüzleşmeyi başarsam bile bu, işe yarayacak mı? Ama ya başarısam, ya yüzleşmeyi becerirsem? Belki de o zaman, kendi kendime koyduğum mesafeler azalır.” İşte Biene’nin kendi kendine koyduğu bu mesafeyi azaltma isteği, ancak ve ancak bir yüzleşmeyle gerçekleşebilir. Biene, bu yüzleşmeyi kısmen gerçekleştirir. Babası tarafından cinsel istismara uğrayan abla, “dayak da, taciz de, bedenine yapılan saygısızlıktır” dediğinde, aynı zamanda babasının en sevdiği kızı olduğunun da bilincindedir. Şiddetin ve cinsel istismarın mağdurları ve özneleri, bu yüzleşmeden geçerler; asıl suçlu olan baba dışında... O noktaya kadar anne, çocuklarına uyguladığı şiddetle, çocukları ise annelerinin bu şiddeti karşısındaki mağdurluklarıyla yüzleşerek ve neden-sonuç ilişkilerini, ateşli tartışmalar eşliğinde gerçekleştirirken arınma yaşarlar ve birbirleriyle aralarına koydukları mesafe azalır. Bu neden-sonuç ilişkileri, yalnızca aile bireylerinin yaşadıklarından ibaret değildir. Biene, 1 Mayıs ala-

nından geçerken, yapılan bir konuşmadan duyduğu şeyi aktarır: Konuşmacı, “kendi karar verme hakkının getirdiği sorumluluktan” bahsetmiştir. “Acaba babam böyle şeylere kafa yormuş mudur?” Film hepimizi bu sorumluluğu fark etmeye çağırır.

Biene, babasından bahsederken, bedel ödemeyeceği için ondan nefret ettiğini dile getirir. Bu nefret, aslında onu sevmesi için önündeki tek engel, bu yüzleşmenin gerçekleşmemiş olması gerçeğini dile getiren çok güçlü bir vurgudur. Nitekim en büyük suçun faili olan baba, bu yüzleşmeyi yaşamaz. Filmden beklenen arınma (*katharsis*), babayla olan buluşmada yarım kalır. Baba ilk kez görüldüğünde, onun bir suçlu olduğu bilindiği halde bir acıma duygusu oluşur. Çünkü izleyici, babayı, onunla ilişkisi olan ailesinin gözünden görür. Bu şu anlama gelir: Filmde babanın algılanışı, onun yüzleşmesini bekleyen ve suçunu kabul etmesi umudu taşıyan ailesiyle kurulan özdeşleşme duygusu üzerinden gerçekleşir. Bu yüzleşme gerçekleştiğinde, öznelerin tüm bölünmüşlükleri ve bunun yarattığı mesafeler ortadan kalkacaktır. Nitekim Biene babasına doğru yolculuğa çıktığında arkasında bıraktığı aile fertleri artık filmde gözükmezler; fakat baba dışındaki ailenin daha bütünlüklü bir algılanışına sahiptir izleyici. Artık babanın kendisiyle yüzleşmesini bekleyen bir aile vardır ve Biene de bu ailenin bir parçasıdır.

Baba, yüzleşmeyi yaşamaz. Biene’in, babasına izlettiği cinsel istismarın deşifre edildiği görüntülere karşı direnen baba, Biene’in tüm çabasına rağmen, onu kendisine “bir adım bile” yaklaştırmaz. Cinsel istismar suçunu kabullenmeyen baba, ailesine yazdığı eski mektupları okurken ağlayabilir. Baba için ailenin özlemi, kaybedilen, belki de hiç bir zaman kurulamayan sevgi ilişkisi, çok uzaktan baktığında onun da canını acıtacak bir duygusal arınma yaşatır. Fakat cinsel istismar gibi büyük bir suçun faili olma noktasında kendisine koyduğu mesafe, gerçeklikle arasındaki mesafe olarak kalır. Babanın son sözleri, “Her şey sevgiye bağlıymış, biz size sevgi vermedik, siz de bize evlatlık yapmadınız” şeklinde olur. Burada baba da bir neden-sonuç ilişkisi kurma çabasıdadır. Fakat geçmişindeki sorunlara dair kurmaya çalıştığı bu teorisi, gerçekle tam anlamıyla yüzleşmediğinden ve bu şekilde gerçeklikle söylem arasında oluşmuş olan mesafeden dolayı çok zayıf kalır.

Sonuç

Tek Başına Dans, “suç” ve “yüzleşme” kavramları üzerinden hem öz-nede hem de toplumda yaşanan bölünmüşlüğü görünür kılan bir film; film, içinde yaşadığımız toplumun hem öznesi hem de nesnesi olduğumuz gerçeğini hatırlatır. Filmin bu yeteneği, konu edindiği ve “mahrem alana ait” olan suçlarla yüzleşmenin, kamusal bir ortamda yapılmış olmasından kaynaklanır. Bu

film, yapısı itibarıyla seyirciyi çok sert bir biçimde etken olmaya çağırır. Bu etken olma hali, filmdeki yüzleşmeye katılma etkinliğidir. Seyirci, kendi alanı dışında gerçekleşen bu “naklen” yüzleşme karşısında kendisini dışarıda bırakmayı kolay kolay başaramaz. Seyirciyle film arasındaki bu gerilim, toplumun yapay bölünmüşlüğüne ortaya koyduğu bir sorun olarak açıkça gözükür. Bu ayırt edilmişlik sorunu, “özel alan ile kamusal alan”, “ben ve öteki”, “mahrem olan ile açıkta olan” ikilemleri eşliğinde tartışmaya açılır. Film, mahremiyet bölgesini toplumun seyrine açarak bu iki alan arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışır ve bunun gerekliliğini ortaya koyar. Çünkü burada, hem söylemle hem de biçimle işaret edilen ayırt edilmişlikler şunu tekrar düşünmeye sevk eder seyirciyi: Sorumluluk, yapay olarak kurduğumuz iktidarları sarsma potansiyeline sahiptir ve “öteki” olarak kaçmayı başardığımız bu sorumluluk, bizleri “seyreden” olarak bir röntgenci konumuna sokar.

Aileyi geçmişiyle yüzleşmeye çağırmaya karar veren kişinin, aynı zamanda evi çocukken terk etmiş olması bir tesadüf değil, bir neden-sonuç ilişkisi olarak filmin anlatısıyla güçlü bir bağ içerisindedir. Bu noktada, yüzleşmeyi gerçekleştiren öznenin iki özelliği ortaya çıkar. İlk olarak, Biene'nin, şiddetin yaşandığı ortamdaki kaçmış olmasındaki “kurtulma” umudu, yaşantısında karşılığını bulamamış, böylece bu ilk kaçış girişiminin yaşama yayılan hayal kırıklığı, onlarca yıl sonra geçmişiyle yüzleşmesi için kendisinde diğer aile bireylerinden daha güçlü bir itki oluşturmuştur. Bu durum, bireylerin kendi tarihsel bağlarından kopma çabasının, nihai bir çözüm getirmediğinin, tersine, travmatik bir durumu kemikleştirdiğinin göstergesidir. Bu durumun toplumsal karşılığı çok güçlüdür; yüzleşmektense, kendi tarihselliğinden kaçmak huzur getiremez; toplumsal dürüstlikle bireysel dürüstlük, koşuttur. İkinci olarak Biene'ye bu gücü veren şey, aynı zamanda kendi tarihine belirli bir eşikten bakabiliyor olmasıdır. Ne bu mağdurluğu mutlak kabul etmek zorunda kalacak kadar duruma tâbi, ne de kendi geçmişi yabancılaştıran bir nesnellikle değerlendirecek kadar yabancılaştıran kişidir Biene Pilavcı. Ailesiyle arasına koyduğu fiziksel mesafe, ona belirli bir bilinç durumunu özgürce gerçekleştirme şansı vermiştir. Parçası olup içinde erimeyecek kadar tabi olmaktan kurtulmuş olma şansı, ona kendi öz pratiğiyle, kendi tarihiyle kendi bilincini birleştirme şansı vermiştir. Onun bu iki durumunu birlikte ele alırsak, şu sonuca varabiliriz: Biene'nin, şiddet ve tacizin yaşandığı evden çocukken kurtulma çabasında bulunmuş olması, hem öznel olarak onun bu kurtuluş çabasını sürdürme eğilimini güçlü tutmuş, hem de nesnel bir değerlendirme gücünü elinde bulundurmasını sağlamıştır. Böylece *Tek Başına Dans*, tikel olanla tümel olan arasında ve geçmişle bugün arasında sürekli olarak bir bağ kurma çabasında olmuştur.

Biene Pilavcı'nın, sevdiği yönetmenlerden bahsederken adını andığı Michael Haneke'nin filmlerinde de sık sık karşılaştığımız, evin içinde, kapalı

mekânlarda işlenen suçların, gerçekleşen şiddetin, seyircinin rahat “röntgenci” konumunu hunharca yıkarak, onu da suç mahaline dâhil ederek seyirciyi huzursuz etme çabası gibi, *Tek Başına Dans* da aynı huzursuzluğu yaratır. Seyirciye, sinema salonundaki röntgenci pozisyonundan çıkarak, bu suç mahaline, canlı birer tanık olarak gelmeleri teklif edilir. Buradaki suç, büyük bir suçtur, bir aileyi ve tüm fertlerini, hayatları boyunca bu suçun travmasıyla yaşatan ve fertler arasına kapanması mümkün olmayan mesafeler koyan bir suçtur. Bu yüzden de bu suçun mağdurlarından biri, bu kadar toplumsal bağlantıları olan bir suçun, yine aynı toplum tarafından, bu kadar dışlaştırılarak “röntgenlenebilir” olmasına ve mahrem alana ait bir sorun olarak tanımlanma eğilimi gösterilmesine bir tepki gösterir ve seyirciyi de toplumsal bölünmüşlüğünden dolayı bir parçası olduğu gerçeğini dışladığı bu gerçeklik alanına dâhil olmaya çağırır. Bu yüzden bu film, bir “röntgencilğe davet” değil, hem öznesi hem de nesnesi olduğumuz hasarlı bir toplumsal konumlanma biçimine dair bir tanıklık, bir itiraf çağrısıdır.

Bu çağrı, öznel olarak, toplumsal bölünmüşlüğümüzü bertaraf etmeye ve oluşmuş olan mesafeleri kapatmaya karşı duyulan bir özlemi ifade eder. Bu çağrı, Pilavcı ailesinde yaşanmış olan şiddet ve cinsel istismarın sorumluluğunu paylaşmaya değil, yaşantı biçimimizdeki bölünmüşlükler ve bunun yaratmış olduğu mesafelerin neden olduğu ve her zaman “ötekinin” yaşantı biçimine atfettiğimiz acıların sorumluluğunu paylaşmaya yapılan bir çağrıdır.

Kaynakça

- Arendt, H. (2008). *İnsanlık Durumu* (Şener, B., Çev.). İstanbul: İletişim.
- Adorno, T. (2012). *Ahlak Felsefesinin Sorunları* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Benhabib, S. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey*. İstanbul: Ayrıntı.
- Ellis, J., ve Betsy, M. (2005). *A New History of Documentary Film*. New York & London: Continuum.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema*. Med-Campus Proje #126.
- Lacan, J. (1997). *Écrits, A Selection* (Sheridan, A., Çev.). London: Routledge.
- Hitchcock, A. (1954). *Arka Pencere* [Film]. ABD: Paramount Pictures.
- Peters, J. & Cmiel, K. (1997). Medya Etiği ve Kamusal Alan. S. İrvan (Ed.), *Medya, Kültür ve Siyaset* (s. 255 - 282). Ankara: Ark.

Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm* (G. Yamaner, Çev.). Ankara: Öteki.

Pilavcı B. (2012). *Tek Başına Dans* [Film]. Almanya: DBBF.

Pilavcı, B. (2014). 16. Eskişehir Uluslararası Film Festivali'nde film gösteriminden sonraki söyleşi, 7 Mayıs.

Rotha, P. (1995). *Belgesel Sinema* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Sistem.

Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.

Global Status Report On Violence Prevention (2014). http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/status_report/2014/en/ (Erişim Tarihi: 21 Aralık 2014).