



JOURNAL OF SOCIAL AND HUMANITIES SCIENCES RESEARCH (JSHSR)

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi



ISSN:2459-1149

Article Type
Research Article

Received / Makale Geliş
15.01.2020

Published / Yayımlanma
28.02.2021

<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.2296>

Dr. Öğretim Üyesi Yavuz AKYILDIZ
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Niğde / TÜRKİYE

Citation: Akyıldız, Y. (2021). Gerçek-Sonrası Parazitler. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(66), 364-376.

GERÇEK-SONRASI PARAZİTLER

ÖZ

Parazit (Joon Ho, B: 2019) filmi 2019 yılında sinema dünyasının en prestijli ödülleri olan Oscar ve Cannes dahil iki yüz yetmiş bir ödül kazanmıştır. Dünya sinema tarihinin en çok ödül alan filmlerinden biri olmasının yanında imdb.com sitesi üzerinden yapılan dünyadaki en geniş izleyici oylamasıyla bu güne kadar çekilmiş en iyi otuz film arasında girmiştir ve film eleştirmenler tarafından da beğeniyle karşılanmıştır. Bu üç alanda Parazit filminin önemli bir etki yapması özellikle sinema tarihi açısından çok önemlidir çünkü Oscar ana akım sinemanın en önemli ödülünü temsil ederken, Cannes film festivali ise sanat sinemanın en prestijli ödülüdür ve yaklaşık yetmiş yıldır bu iki ödülü aynı anda alan bir film olmamıştır. Bu çalışmada Parazit filminin hem eleştirmenler hem de izleyiciler tarafından büyük bir coşkuyla karşılanmasının sebebi araştırılmaktadır. Parazit filmi çağdaş kapitalist sisteminin çelişkilerini göstermekle birlikte yeni ve çağımıza özgü temel yapıları sinematik imgeler üzerinden tartışmaktadır. Tarihsel olarak bilgi ile mülkiyet (zenginlik) arasında doğru orantılı bir ilişki bulunmaktadır. Ancak günümüzde enformasyon yapısında meydana gelen köklü değişiklikler nedeniyle bu tarihsel bağ kırılmıştır. Parazit filmindeki temel tartışma da mülkiyetin (zenginliğin) kaynağının ve ontolojisinin günümüzde neye bağlı olduğudur. Bu çalışma bağlamında kapitalizm ve Marksist yaklaşım üzerinden incelenen filmdeki bu tartışma, incelenen obje bir sinema anlatısı olduğu için içerik analizi ve göstergebilimsel yöntem bir arada kullanılarak yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Film Eleştirisi, Kapitalizm, Marksizm, Gerçek-sonrası, Parazit

POST-TRUTH PARASITES

ABSTRACT

Parasite (Joon Ho, B: 2019) won two hundred and seventy-one awards in 2019, including the Oscar and Cannes, the most prestigious awards in the cinema world. In addition to being one of the most award-winning films in the history of world cinema, it is among the top thirty films ever shot, with the largest audience vote in the world on the imdb.com website. The fact that the film Parasite makes a significant impact in these three areas is particularly important for the history of cinema because Oscar represents the most important award of mainstream cinema, while the Cannes film festival is the most prestigious award of art cinema and there has not been a film that has received these two awards at the same time for about seventy years. In this study, the reason why the movie Parasite was received with great enthusiasm by both critics and viewers is investigated. While the parasite movie shows the contradictions of the contemporary capitalist system, it discusses the basic structures peculiar to our age and new ones through cinematic images. Historically, there is a directly proportional relationship between knowledge and property (wealth). However, this historical link has been broken due to the radical changes in the information structure. The main argument in the parasite movie is what the source and ontology of property (wealth) depend on today. In the context of this study, this discussion in the film, which is examined through capitalism and the Marxist approach, has been done by using content analysis and semiotic method together since the object under study is a cinematic narrative.

Keywords: Cinema, Film criticism, Capitalism, Marxism, Post-Truth, Parasite.

1. GİRİŞ

1990'lı yılların başında Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte Amerika Birleşik Devletleri dünyadaki tek süper güç haline gelirken, serbest piyasa ekonomisi ve kapitalizm alternatifi olmayan bir ekonomik model olarak görülmekteydi. Kapitalizmin geldiği bu alternatifsiz konum, Francis Fukuyama'ya göre (2002, s. 252) pozitif anlamda "tarihin sonu" olarak isimlendirildi. Soğuk Savaş'ın sona ermesi ile birlikte sosyalist ekonominin yarattığı insan imajı yoksullukla ve otoriter yöneticiler tarafından tutsak haline getirilmiş kukla-insanlarla özdeşleştirilirken, kapitalist ekonomi ise Amerikan Rüyası'nı bolluk, ev, araba, özgür ve mutlu insan imgeleri üzerinden ikonik bir yaşam tarzını temsil etmekteydi. S.S.C.B'nin dağılmasıyla birlikte de sosyalist blok, kapitalist ekonomiyi kendi rızasıyla kabul etti. Fukuyama, Sovyet bloğunun çöküşü ile birlikte Soğuk Savaş'a ayrılan gereksiz para ve

enerjinin tamamen ekonomiye aktarılacağını ve bu nedenle de yakın gelecekte insanlara mağduriyet yaşatan birçok maddi sıkıntının üstesinden gelinebileceğini, tarihin ilerleyen kısmında insanların uğraşması gereken en büyük sorunun yalnızca “iç sıkıntısı” olacağını söylemişti. Bu anlamda Fukuyama, Marks’ın “insanlık tarihi sınıf çatışmalarının tarihidir” sözünün artık bir anlam ifade etmeyeceğini, zira maddi sıkıntılar kapitalist ekonominin araçlarıyla ortadan kalkacağı için sosyalist teorinin tarih tezinin sonuna gelindiğini, tarihsel açıdan yeni bir evrenin teorik ve pratik anlamda oluşamayacağını öne sürdü. Fakat Fukuyama’nın 1990 yılında yaptığı bu açıklamaların üzerinden otuz yıl gibi bir süre geçmesine karşın, ekonomik, maddi ve maddiyata bağlı manevi sorunlar artma eğilimi göstermektedir. Günümüzde orta sınıf neredeyse ortadan kalkarken, zengin ve yoksul arasındaki uçurum tarihin hiçbir döneminde görülmemiş seviyelere gelmektedir. Dünya Ekonomik Forumunun yıllık raporunda (2018) OXFAM’ın yaptığı araştırmaya yer verilmiştir ve bu araştırma dünya genelinde servet yoğunlaşması olduğunu göstermektedir. Bu rapora göre yirmi altı milyar insan dünya nüfusunun en yoksul yüzde ellisi (3,8 milyar insan) kadar toplam servete sahiptir, ayrıca dünya çapında en zenginlerin serveti yüzde on iki (%12) oranında artarken, dünya nüfusunun yüzde ellisinin varlığı, yüzde on bir (%11) azalmıştır. Aynı şirket yaptığı araştırmalarda radikal zenginliğin ve radikal fakirliğin eş zamanlı olarak artan bir ivmede olduğunu da göstermektedir (URL1). Ekonomik anlamda bu gelişmelerin yaşandığı döneme koşut bir biçimde dünyadaki iletişim araçlarında daha önce benzeri görülmemiş değişimler meydana gelmiştir. Birçok düşünürün göre postmodern dönem olarak ifade edilen 1980 özellikle de 1990 sonrası dönemde ağ toplumunun kademeli olarak yaygınlaşmasıyla birlikte küresel bilgi akışı ve bilgi yapısı köklü değişimler geçirmeye başlamıştır. Tarihsel sürecin büyük bir bölümünde bilgiyi elinde bulduran zümrenin aynı zamanda kapital, entelektüel ve siyasi güce de sahip olması, bilgi ve güç arasında dolaylı bir ilişki olduğu sanısı yaratmıştır. Ancak bilgi ve güç arasında kurulmuş olan bu paralellik, bilgi çağı olarak isimlendirilen ve 1990 sonrası dönemi imleyen içinde bulunduğumuz bu yeni süreçte radikal bir dönüşüm geçirmeye başlamıştır. İnternetin ontolojik yapısı nedeniyle bilgiye erişim sınırı konulamaması, ekonomik ve ideolojik gücü elinde bulduranların “neden” bu gücü elinde buldurdularına dair soruların ortaya çıkmasına neden olmuştur. *Parazit* filmi tam da bu sorunsal tartışmaya çalışan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Yoksul kesimin bilgi eşliğinin ekonomik gücü elinde bulduranların üzerine çıktığı (çıkabileceği) yeni toplumsal yapıda, artık parazit olan sınıf kapital sahipleri mi yoksa yoksul kesim midir? Serbest piyasa ekonomisinin fırsat eşitliği olarak ortaya koyduğu tez son yirmi beş yılda gelişen enformatik gelişmeler karşısında nasıl bir gerçeklik yaratmıştır? Bu yeni çağda sınıflar arası çatışmalar ve aynı sınıflar arasındaki ilişkiler hangi yöne evrilmektedir? Soruları *Parazit* filminin temel sorgulanma alanlarıdır. Bu çalışmada da yukarıda sıralanan sorunsallar bağlamında *Parazit* filmi üzerinden, klasik kapitalist ekonomik yapı, çağdaş enformasyon toplumu ve mevcut sınıfsal çatışma stratejileri incelenecektir.

2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Çalışmanın yöntemi içerik analizi ve göstergebilimsel yaklaşım olarak belirlenmiştir. Çalışmanın örneklemini ise Bong Joon Ho tarafından yönetilen 2019 yılında yapılmış *Parazit* filmidir. İçerik analizi teknikleri birçok alana uygulanabilen bir yöntemdir ve sinema, resim, reklam, edebiyat, televizyon programları gibi alanlarda söylemi ortaya koyma ve bu söylemi yorumlamada, objektif bir yaklaşım sağlayabilmektedir. İçerik analizi yöntemi, alımlayıcının tutumlarına, değerlerine, sezgisine, bilgisine ve çevresel koşullarına bağlı etmenler üzerinden yapacağı subjektif yorumlara karşı, nesnel okuma ilkeleri doğrultusunda yapılan objektif bir yaklaşımdır. Söylemlerin yüzeydeki, ilk bakışta görülen içerikleri yerine görünenin arkasında yatan anlamların ortaya çıkarılmasını amaçlar. Bu anlamda içerik analizi bir anlamıyla iletişim psikanalizi yöntemidir çünkü olaylar, olgular ve durumların ardındaki bastırılmış, bilinçaltı süreçleri betimlemeye çalışır. Bu doğrultuda yapılan bir okuma okuyanın ön yargılarıyla yüzleşmesine alan tanıyan, ideolojik, psikolojik ve kültürel kanaatleri yeniden düşündüren bir okumadır (Bilgin, 2014, s.1). Çalışmanın içerik analizi ile birlikte kullanılacak ikinci yöntemi ise göstergebilim yöntemidir. Göstergebilim (semiyoloji) göstergeleri yapı söküme uğratarak inceleyen bilim dalı olarak adlandırılmaktadır. Göstergebilim, imgeler, sözcükler, resimler, filmler gibi birçok alana uygulanabilecek bir çözümleme yöntemidir ve temel olarak “gösterge, sistem ve bağlam”dan oluşan üç sınıflandırıcı üzerinden eserin ardındaki gizil anlam ortaya çıkartılır. Gösterge içeriği aracılığıyla bilgi verir, sistem göstergenin iş gördüğü ve bağlam da göstergenin konumlandığı düzendir. Bu metodolojiyle gösterge bilim bir anlatı içerisindeki değişimleri, imgeleri ve yapıları bir bağlam etrafında ortaya koymayı amaçlayan sistematik bir yöntemdir (Guiraud, 2016: 8). *Parazit* filminin hem

ideolojik arka planı hem de metaforik ve imgelere dayalı sinematografisi düşünüldüğünde, çalışma için en uygun yöntemin içerik analizi ile göstergibilimsel çözümlemenin bir arada kullanılması olduğu düşünülmüştür.

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Gücü ve İdeolojiyi Belirleyen Ekonomik Yapı Kapitalizm ve Eleştirisi Marksizm

Kavram olarak kapitalizm; bir toplumsal-ekonomik yapı ve üretim biçimidir. Tarım ekonomisine dayanan feodalizmin kaldırılmasından sonra, sanayi devrimi ile ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin dayandığı düşünce tarzı, liberal düşünce tarzıdır. Bireycilik, özel mülkiyet, sözleşme hürriyeti, rekabet, serbest piyasa, serbest dış ticaret ve sınırlı devlet müdahalesine dayanmaktadır. Bireyi ve bireysel çıkarı öne çıkararak, kâr peşinde koşan ve bu uğurda çaba harcayan sermayedar girişimci; kapitalisttir. Her düşünce tarzı gibi Liberalizm de zaman içerisinde evrimleşmiştir (Dumenil ve Levy, 2009, s. 46).

Toplumlar modernleşmeye başladıkça kültürel, psikolojik ve yapısal değişimlerin tek tipleşmesi görülmeye başlamıştır. Sanayi Devrimi sonrasında yaşanan gelişmeler, köylü nüfusun temel ekonomik geliri olan tarım sektörünün çökmesine neden olmuş ve tarımsal alanlarda çalışan yeni işsizler ordusu şehirlere göç etmeye başlamıştır. Bu göçler ise sanayi üretimine ucuz emek sağlamıştır. Sanayi Devrimi öncesinde ekonomi büyük oranda tarıma dayalı geleneksel bir ekonomiydi. Sanayi Devrimi sonrasında ise eski aletlerle üretim yapmak maddi açıdan işlevsiz hale geldi. Yeni gelişen üretim araçlarını ise yalnızca büyük sermaye sahipleri satın aldı. Yeni üretim biçimi, hızlı ve ucuz üretim gerçekleştirebildiği için geleneksel ekonomik yapıyı hızla ortadan kaldırdı. Bu gelişmeler doğrultusunda şehirlerde giderek artan nüfus ve mega şehirlerin oluşmaya başlaması, iş bölümünde farklılaşmayı ve uzmanlaşmayı meydana getirdi. Farklılaşma ve uzmanlaşma ise modern kapitalizmin çekirdeği olan bireycilik ve rasyonalizmin baskın sosyal olgular haline dönüşmesinin en önemli nedenleri arasında yer almaktadır. Bu iki temel özellikle birlikte rekabet, özgürlük, her şeyin bir plan dahilinde yapılması, bireysellik ve pragmatizm kısa süre içerisinde modern toplumun temel dinamikleri haline dönüştü. Bu gelişmeler sonucunda, bir ekonomik sistem olarak kapitalizm özgürlükçü düzene dayalı girişimci bireylerin kârlılığına odaklanan modern dönemin kurucu unsuru oldu (Dumenil ve Levy 2009, s. 51).

On yedinci yüzyıldan itibaren sınıflar arasındaki farklılığı özellikle üretim ve tüketim problemi üzerinden belirleyen ve tanımlayan kapitalizm günümüzde gerçekleşen teknoloji ve gösterge devrimi nedeniyle büyük oranda mutasyona uğramış ve bir simülasyona dönüşmüştür denilebilir (Baudrillard, 2016, s. 63). Günümüzde insanlar arasındaki ekonomik ilişkiler o kadar eşitsiz bir noktaya gelmiş durumdadır ki, dünyadaki insanların yüzde birini oluşturan üst sınıfın parasal gücü, alt sınıfı oluşturan yüzde doksan dokuzundan daha fazla olabilmektedir (URL1). Ekonomik üretim süreçlerinde sermayenin oynadığı hakim rolle ve eşya ve hizmetlerin (emek dahil) üretim, dağıtım ve tüketimin örgütlendiği büyük piyasaların varlığıyla simgelenen bir sosyal ve ekonomik örgütlenme biçimi olan kapitalizmin gelişimi Sanayi Devrimi'nden bu güne bahsedilen göstergelere dayanan hiper-kapitalist duruma gelmiştir (Edgar ve Sedgwick, 2007, s. 58). Bu bağlamda Marks'ın *Kapital*'de bahsettiği ve kapitalizmin özünü oluşturan meta fetişizmi, günümüz modern kapitalist toplumunu açıklayan en temel kültür olarak ortaya çıkmaktadır (Marks, 2004, s. 237). Bu kültürde en çok üreten değil, en çok tüketen gücü elinde bulundurur. Kapitalizmin temel paradoksu ve şiddeti bu doğrultuda gerçekleşir ki inceleyeceğimiz *Parazit* filmindeki yapılar kapitalizm ile ilgili yaptığımız bu açıklamalarla doğrudan bağlantılıdır. Kapitalizmin çehresini belirleyen özelliklerden olan özel mülkiyet, yabancılaşma ve artı-değer gibi kavramları Marksist anlatı üstünden açıklamak özcü ve anlaşılır olacaktır. Sınıf, güç ve ideoloji kavramlarını tarihte ilk defa bütünlüklü bir bilimsel analizle açıklamaya çalışan Marks ve Engels'e göre: "İktisat şeylerle değil, insanlar arasındaki ve son başvuru noktası olarak da sınıflar arasındaki ilişkilerle ilgilenir; ancak bu ilişkiler her zaman şeyler gibi görünür." (Ollman, 2008, s. 251).

Bu tanıma göre Marksist yaklaşım açısından iktisadın konusu insanın etkinliğine, ürününe ve diğer insanlara yabancılaşmasıdır ve bu yabancılaşma şeyler arasındaki aleni ilişkiler olarak görünmektedir. Bu yabancılaşma ilişkileri arasında doğrudan bir bağ kuran ve geriye kalan "iktisat" tan genel olarak anlaşılabilir, iş bölümü ve özel mülkiyettir. Marksist yaklaşıma göre "*İş bölümü, yabancılaşan emeğin toplumsal niteliğinin ekonomi politik içerisindeki ifadesidir.*" (Ollman, 2008: 251). Başka bir ifadeyle emek, sadece yabancılaşma yoluyla insan etkinliği; hayatın yabancılaştırma olarak yaşanmasının bir ifadesi olduğundan, iş bölümü de bu nedenle yabancı, yabancılaşmış insan etkinliğinin, türün gerçek

etkinliği ya da türsel bir varlık olarak insanın etkinliği biçiminde önerilmesinden başka bir şey değildir (Sweezy, 2013, s. 53). İnsanlar sadece bir tür iş yaptıkları ve hayatta kalmaları için gerekli olan diğer her şey için diğer insanlara bel bağladıkları için iş bölümü, insanın yabancılaşmış üretici etkinliğinin daha kapsamlı bir toplumsal ifadesidir.

Marksist yaklaşımda özel mülkiyette iş bölümüyle benzer bir doğaya sahiptir. Ollman bu benzerlikleri şu şekillerde açıklar:

“Özel mülkiyet yabancılaşmış emeğin özel halindeki maddi ifadesidir... Özel mülkiyet insanın kendisi için nesnel hale geldiği gerçeğinin duyumsal ifadesidir ve aynı zamanda kendisi için yabancı ve insanlık dışı bir nesne haline de gelir; özel mülkiyet, insanın yaşamının kanıtının, yaşamının yabancılaşması olduğu gerçeğini yansıtır; aynı insanın kendini gerçekleştirmesinin, gerçeğin kaybı, yabancı bir gerçeklik olması gibi.” (Ollman 2008, s. 252).

Ollman'ın yorumu üzerinden Marks'ın bu söylemiyle, Baudrillard'ın günümüz toplumu için analiz ettiği gerçeklik kaybı ve kapitalizmin bir göstergeler simülasyonuna dönüşmesi gibi kavramları geliştirmesinde önemli rol oynadığı söylenebilir. Bu şekilde de “özel mülkiyet” Marks'ın yabancılaşmış emeğin ürettiği nesnelere için kullandığı en genel terim olur ve kapitalist toplumda üretilen bütün ürünleri kapsar.

“İş bölümü ve özel mülkiyet özdeştir.” (Ollman 2008, s. 257), ikisi de yabancılaşmayı dile getirir. Bu nedenle yabancılaşma, insanın etkinliğini olduğu kadar ürünü de kapsar, birini diğerinin zorunlu koşulu ve sonucu yapar. Özel mülkiyetin kökenleriyle ilgili Marks şöyle söylemektedir: “İş bölümüyle birlikte eş zamanlı olarak emeğin, emeğin ürününün ve dolayısıyla da özel mülkiyetin bölüşümü; (aslında hem niteliksel hem de niceliksel olarak) eşitsiz bölüşümü de belirlemiştir. Özel mülkiyetin nüvelerinin ilk formu, kadının ve çocukların erkeğin kölesi haline getirilmesidir.” (Marks ve Engels 1999, s. 21). Özel mülkiyetle ilgili verilen örnekler gösteriyor ki, kavramın merkezi anlamını maddi nesnelere oluşturuyor olsa da Marks için bu ilişki yiyecek, giyecek, barınak ve aletlerden çok daha öteye genişletilebilir. İnsanın üretici etkinliğinin, insanın temasta bulunduğu her şey üzerindeki dolaylı ya da doğrudan bir etkisi vardır. İş bölümü nedeniyle insanın çalışması dönüşüme uğrar ve bu dönüşüm, dönüşümün kendisi kadar şaşırtıcı sonuçlar verir. Marks'a göre özel mülkiyetin kökenini ise birikim zorunluluğu oluşturmuştur, daha sonra bu zorunluluk evrilerek özel mülkiyete dönüşmüştür (Marks ve Engels 1999, s. 65).

İnsanların ancak yaşamasına yetecek kadar zenginlik varken ortak mülkiyet geçerliydi. Biraz daha fazla zenginlik üretildiğinde ise kendilerine fazla miktarda pay alabilenler bunu aldılar ve bu el koymayı, söz konusu fazlanın, mallara el koyanın özel mülkiyeti olduğunu iddia etmek de dahil olmak üzere, her türlü yola başvurarak savundular. Buradan da anlaşılacağı gibi özel mülkiyetin aldığı formlar iş bölümünün gelişmesiyle birlikte değişip dönüşüme uğramıştır. Marksist yaklaşıma göre günlük hayatta yaşadığımız ve yaşamımızı ve duygularımızı belirleyen bütün tutsaklık ilişkileri de özel mülkiyetle girdiğimiz ilişkinin değişmiş halinden ve sonucundan başka bir şey değildir. Bu form doğasından kopmuş modern insan içinse en çok şiddet olarak vuku bulmaktadır. *Parazit* filminin son bölümünde yer alan yoğun şiddet sahneleri, filmin Marksist yaklaşımın bu saptaması doğrultusunda okunabilmesini sağladığı söylenebilir.

Kısaca, kapitalizmin ne yaptığını “özel mülkiyet” anlatır. Geriye özel mülkiyeti Marks'ın kullanmayı tercih ettiği dille “kapitalizmin özel mülkiyete neler ve neler yaptırdığıyla” ilişkilendirmek kalır. Bu çalışmada da kapitalizmin özel mülkiyete neler yaptırdığı, özel mülkiyete sahip insanlarda bile derin ve onarılmaz hümanist yaralar bıraktığı analiz edilmeye çalışılacaktır (Ollman, 2008, s. 262-263).

3.2. İdeoloji

İdeolojinin kendisi tarih boyunca birçok farklı yöne çekilmiştir. İdeoloji kavramının düşüncelerin değerine, inançlara, imgeleme ve varsayımlara gönderme yaptığına dair genel bir görüş birliği vardır. Ancak ideolojinin statüsü çok daha tartışmalı bir konudur. İdeolojiyi olumsuz şekilde tanımlayanlar onu belli bir anlam sabitlemesi veya anlama ket vurulmasıyla ve toplumsal ve kültürel uzlaşımın doğaya dönüşmesiyle (mit) bağdaştırır. Bir başka tanım ise daha tarafsız olduğu söylenebilir ve kavramın kapsamını genişleterek onu genel olarak anlam üretimiyle veya bilincin kendisiyle eş tutar. İdeolojinin bir başka versiyonu ise bu geniş kapsamlı halini anlamlandırma uygulamalarıyla sınırdış gibi kabul eder

ama ona artık doğası gereği dünyayı bilmek ve anlamak açısından engel oluşturduğu gözüyle bakar (Althusser 1991, s. 29-41). Bu durumda da herhangi birinin ideolojiden kaçabilmesi imkânsız hale gelmiş olur.

John Thompson'a göre (1990, s.7) ne zaman ki anlamlandırma uygulamaları "sistemik olarak asimetrik iktidar ilişkilerini kurar ve sürdürür, ideoloji orada iş başındadır ve ideoloji geniş anlamda, anlamın iktidarın hizmetinde olmasıdır. Terry Lovell da Thompson ile benzer ama asimetrik iktidar ilişkilerini sürdürmekte kullandıklarında bunun düşüncelerin geçerliliği üzerindeki etkisi üzerinde duran bir tanım sunmaktadır: "İdeoloji...yetersizliklerinin ardında toplumsal amaçlar yatan hatalı inançların üretilmesi ve yayılması olarak tanımlanabilir." (1983, s. 51) der. Bu doğrultuda çalışmanın analiz bölümünde de değinilecek bir olgu ortaya çıkar ki o da anlamı tarihsel olarak belirleyen bilgiyi de elinde tuttuğudur. Bilgiyi elinde tutan sınıf ise tarihsel olarak ideolojik bir belirleme ortaya çıkartır. *Parazit* filminin geçtiği günümüz modern toplumunda ise bilginin egemen sınıf tarafından sözü edilen kuşatılmışlığı ortadan kalkmış görünmektedir. Bilgi ve mülkiyet sahipleri arasında ortaya çıkan bu ayrışma filmin temel çatışmasını ve tartışmasını oluşturmaktadır.

Hâkim ideolojiler kadar egemenlik altındaki sınıfların değerleri, inançları ve bakış açıları da birbirleriyle çelişmektedir. Sıklıkla toplumun tarihsel olarak kendini tekrar üretebilmesi için insanları hâkim toplumsal ilişkileri ayakta tutan normlara ve inanç sistemlerine dahil eden bir değerler konsensüsü olması gerektiği varsayılır. Ne var ki, ileri kapitalist toplumların değer konsensüsünden çok desensüsüne sahne olduğu gittikçe daha çok kabul edilir olmuştur (Gardiner, 1992, s. 149). Örneğin sınıf düzeninde aşağı doğru inildikçe insanlar hâkim ideolojinin norm ve değerleriyle daha az bütünleşir (Abercrombie, Hill ve Turner, 2016, s. 147) ve değer ve inançların çeşitliliği, bireyler ve gruplar arasındaki ayrımlarda çoğalma, karşıt tavırların siyasal eyleme dönüşebileceği noktada bir konsensüs yokluğunun kendisi, toplumsal düzenin tekrar üretilmesini sağlıyor olabilir (Thompson, 1990, s. 8). Bu görüş Gramsci'nin popüler sınıfların genelde birbirleriyle bağdaşmaz kaynaklardan alınma inanç sistemleri, dünya görüşleri ve değerlerinden oluşan yamalı bohçaya benzer bir "çelişkili bilinç" sahip olduğu yönündeki yaklaşıma çok yakındır (Wayne, 2009, s. 220). *Parazit* filminde hizmet sektöründe yer alan iki yoksul ailenin ölümle sonuçlanan bir çatışmaya girmesi hem Gardiner'in hem de Gramsci'nin tezlerini doğrular niteliktedir. Ancak bu noktada iki ailenin kapitali elinde bulunduranlarla değil de birbirleriyle çatışmalarının belirleyici nedenin Althusser'in ortaya koyduğu iki ideolojik aygıt üzerinden yapılandığı gözden kaçırılmamalıdır. Althusser (1991, s. 29-41), *Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı eserinde *Devletin Baskı Aygıtları* ile *Devletin İdeolojik Aygıtları* arasında bir ayrım yapar. Gerek *Devletin Baskı Aygıtları* gerekse *Devletin İdeolojik Aygıtları*, ideolojik işlevleri olan toplumsal pratiklerdir. Bu ayrım *Devletin Baskı Aygıtları* –Ordu, Polis vb.- temelde güç kullanımı ile işlemesine, *Devletin İdeolojik Aygıtlarının* ise -medya, eğitim, vb.- yöneten grubun ideolojik egemenliğini güvenceye almalarına dayalıdır.

Althusser'in formülasyonunda, ideoloji üretiminin iki ayrııcı özelliğinin olduğu görülmektedir. İlk olarak, ideoloji kurumsal bir analizle birleştirilirken gerçeğin yansımaya ya da tersine çevrilmesi olarak kavranamaz. İdeoloji daha çok, Althusser'in ifadesiyle, "bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkiyi temsil eder". İkinci olarak ideoloji, gerçekle kurduğumuz simgesel ilişkiyi oluşturmakla, aynı zamanda insanları öznelere dönüştürür. Gerçekte özneler, dilsel ve psikişik süreçler tarafından şekillendirilmelerine karşın, ideoloji, bireylerin kendilerini kendi kaderlerini tayin eden özneler sanmalarını sağlar. Özne kendisini toplumsalın inşa ettiği bir kimlik olarak değil, benzersiz bir birey olarak yanlış tanıır. Bu nedenle Althusser'e göre hem kökensel olarak hem de ideolojik açıdan toplumsal birey kendisini yanlış tanıır hatta kendisi hakkında bir fikri dahi yoktur bu nedenle de kaçınılmaz olarak toplumsal olana bağlanır (Althusser: 1984, s. 36). *Parazit* filminin altını oymak istediği kavramlardan bir diğeri de sınıfsal olarak kendini tanıyamamadır. Bu nedenle de toplumsal olana kaçınılmaz bir biçimde zorunlu bir bağlı olma hali sergilenir. Filmin bu toplumsal performansların sergilenmesini göstermedeki başarılarından biri de hem yoksul sınıf hem de zengin sınıf açısından bu yanlış tanımlamayı betimleyebilmesidir. Zira filmde yoksul kesim yaşayabilmek ve sınıf atlamak için belirli performanslar göstermek zorunda kalırken, zengin sınıf da kendi sınıfının gereği olan performansları koşulsuz olarak sergilemek durumunda kalmaktadır.

Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan kapitalist ekonomik yapı, Marksist yaklaşım ve ideoloji kavramları temel alınarak betimsel analiz ve gösterge bilim yöntemlerinden kullanarak *Parazit* filmi çözümlenecektir.

4. BULGU ve TARTIŞMALAR

4.1. Parazit Filminin Sinopsisi

Parazit filminin sinopsisi ve anlatı yapısı analizinin ayrıntılı yapılabilmesi için tabloyla açıklanmıştır:

Tablo-1 Parazit Filminin Sinopsis Tablosu

Bölümler	Açıklama
Genel Açıklama	<i>Ki</i> ailesi baba, anne, oğul ve kız kardeşten oluşan, bodrum katında yaşayan çok yoksul bir ailedir. Çoğunlukla kısa süreli, emek olarak yoğun ama maddi açıdan düşük ücretli işler yaparlar. Ailenin erkek çocuğu <i>Ki-Woo</i> bir gün üniversiteye giden arkadaşı <i>Min</i> 'in şehir dışına çıkması nedeniyle, <i>Min</i> 'in özel ders verdiği bir kız öğrenciyeye ders vermeye başlar. Bu kız öğrencinin ailesi olan <i>Park</i> ailesi yüksek refah seviyesine sahip, zengin bir ailedir. Film boyunca <i>Ki</i> ailesinin fertlerinin, <i>Park</i> ailesinin evinde çeşitli işler edinmeleri gösterilir. Bu süreç içerisinde evin eski hizmetçisi Moon-Gwang ve eşiyle girilen şiddet sahneleri ile filmin finalindeki kanlı doğum günü sahneleri Parazit filminin genel izleğini oluşturur.
00.00-07.00	Filmin başlangıcı <i>Ki</i> ailesinin seyirciyeye tanıtılması ve <i>Ki</i> ailesinin fakirliğinin boyutlarının gösterilmesini içerir. Bu bölümde özellikle <i>Ki</i> ailesinin bodrum katındaki evinin önüne sarhoşların işemesi, belediye tarafından sıkılan böcek ilacının evi tamamen kaplaması, evin rutubetli olması gibi tematik yapılar vurgulanmıştır.
07.00-10.30	<i>Min</i> , <i>Ki</i> ailesine efsun taşı adında bir taş hediye eder. <i>Ki-Woo</i> 'ya <i>Park</i> ailesinin kızına İngilizce dersi vermesi konusunda teklifte bulunur.
11.00-65.00	<i>Ki-Woo</i> ve kız kardeşi bilgisayar ve interneti kullanarak sahte üniversite diploması hazırlar ve bu sayede <i>Ki-Woo</i> , <i>Park</i> ailesinde İngilizce öğretmeni olarak işe başlar. Sahte evrak yapmak ve çeşitli sahte kurgular düzenleyerek bütün <i>Ki</i> ailesi sırayla, <i>Park</i> ailesinin evinde işe girerler. <i>Park</i> ailesinin, <i>Ki</i> ailesinin bir aile olduğundan haberi yoktur. Kız kardeşi <i>Ki-Jung</i> sanat öğretmeni, baba <i>Ki-Taek</i> şoför ve anne <i>Ki-Chung Sook</i> hizmetçi olarak işe girerler. Bu sırada <i>Park</i> ailesinde bu görevleri yapan insanlar <i>Ki</i> ailesinin kurguladığı çeşitli komplolarla işlerinden atılırlar.
67.00-84.00	Kovulan eski hizmetçi <i>Moon Gwang</i> 'ın, evin bodrumunda saklanan kocasını kurtarmak için eve gelmesi sonucunda, hem şiddet içeren hem de <i>Ki</i> ailesinin düzenledikleri komploların ortaya çıktığı bir dizi olay yaşanır.
88.00	<i>Park</i> ailesinin babası olan Lee Sun-Kyun, <i>Ki-Taek</i> (<i>Ki</i> ailesinin babası) garip bir şekilde kokuğunu söyler ve <i>Ki-Taek</i> bu cümleyi duyar. Bu sahne filmin finalinde kırılma yaratacak önemli bir sahnedir.
92.00- 100.00	<i>Ki</i> ailesinin evinin bulunduğu semtte sel meydana gelir. Bu nedenle <i>Ki</i> ailesi geceyi bir spor salonunda, diğer birçok sel mağduruyla birlikte geçirir. Ertesi gün <i>Park</i> ailesinin küçük oğlunun doğum günü vardır.
106.00-115.00	Lüks bir doğum günü partisi olarak başlayan gün, çok kanlı bir şekilde biter. Evin bodrum katında yaşayan <i>Geunse</i> yaşadığı bodrum katından çıkarak, tam doğum günü pastasını taşıdığı sırada <i>Ki</i> ailesinin kızları olan <i>Ki-Jung</i> 'u bıçaklayarak öldürür. <i>Ki</i> ailesinin annesi de <i>Geunse</i> 'yi öldürür. Bu sırada <i>Park</i> ailesinin babası olan <i>Dong Ik</i> arabayı alarak ailesini buradan kaçırmak istemektedir ancak arabanın anahtarı <i>Geunse</i> 'nin cesedinin altında kalmıştır. <i>Dong Ik</i> , <i>Geunse</i> 'nin cesedini kaldırırken, <i>Geunse</i> 'nin kokusu <i>Dong Ik</i> 'ı rahatsız eder, midesini bulandırır ve bu nedenle burnunu kapar. Bu durumu gören <i>Ki</i> ailesinin babası kendi kokusuyla <i>Geunse</i> 'nin kokusunu özdeşleştirir ve bir cinnet anı geçirerek <i>Park</i> ailesinin babasını bıçaklayarak öldürür.

4.2. Parazit Filminin Çözümlemesi

Parazit filmi tartışılmadan önce belirtilmesi gerekir ki filmin geçtiği ülke Güney Kore'dir ve Güney Kore, filmde gelir dağılımındaki uçurumun yüksek olduğu, ileri kapitalist modern bir toplum olarak yansıtılmaktadır. Çözümleme açısından yönetmenin Güney Kore'yi yansıtmaya estetiğinin gerçeklikle örtüştüğü varsayılmaktadır. *Parazit* filminin ilk bölümünden itibaren çözümlemeye başlayacak olursak filmin ana izleğini oluşturan *Kim* ailesine verilen *efsun taşının* oldukça önemli bir metafor olduğu görülmektedir. Efsun taşı yoksul aileye verildikten sonra ailenin düşünce mantığının değişmesi aşama aşama gerçekleşmektedir. Bu nedenle de bu taş bilginin yapılanmasının değiştiğini göstermektedir denilebilir. Filmin internetle başlaması da bilginin yapılanmasındaki bir diğer değişikliğe işaret etmektedir. Başka bir ifadeyle günümüzde *efsun taşına* bodrum katında dahi ulaşılabilir. İnternet ve efsun taşına dair bu birlikte kullanım, geçmişte yoksulların ulaşamayacağı, sadece seçkin sınıfın ulaşabileceği bir bilgi hazinesinin artık herkese açık olduğunu imlemektedir. Bu anlamda Sokrates'in bilginin bir köle tarafından doğrultulması diyalogu olan *Menon* diyalogu, *Parazit* filmiyle paralel olarak okunabilir (Platon, 2010: 14). Bu anlamda film, bilginin ve dolayısıyla da seçkinliğin hem doğasını hem de günümüzde artık dönüşüme uğrayan yapısını analiz ediyor denilebilir. Film, içinde bulunduğumuz zamanlarda seçkinlik, zenginlik, ayrıcalıklı olma gibi durumların sadece rant ve mülkiyet üzerinden yapılandığını göstermektedir. Hâlbuki yaklaşık iki bin beş yüz yıldır, bilgiye sahip olan ve onu kuşatan zümreler aynı zamanda seçkin, zengin ve ayrıcalıklı sınıfı oluşturmaktaydı (Marks ve Engels 1999: 65). Başka bir ifadeyle hem bilgi *güçtü* hem de bilgi *güçlünün* elindeydi. *Parazit* filmi ise internet kullanımının insanlığı yaklaşık otuz yılda getirdiği durumun bu tarihsel süreci tersine çevirdiğini göstermektedir. Fakir aile olarak simgeleştirilen *Ki* ailesinin dört yıldır üniversiteyi kazanamayan erkek çocuğunun (*Ki Woo*), zengin ailenin kız çocuğuna ders verebilecek seviyede olması (*Da Hye*), yine *Kim* ailesinin kız çocuğunun (*Ki Jung*) internetten kabaca okuduğu sanat eleştirilerini kullanarak hem zengin ailenin erkek çocuğuna (*Da Song*) sanat eğitimi vermesi, hem de zengin ailenin kadını (*Yeon Kyo*) sanat bilgisi açısından etkileyebilmesi çağdaş bilgi akışının yapılanmasındaki radikal değişimi

yansıtmaktadır. Ayrıca günümüzdeki bilgi yapılanmasındaki kopukluk, denetimin olmayışı ve postmodernist entelektüel yapılanmaya dair ciddi bir vurgunun olduğu da söylenebilir. Özellikle 17. yüzyıldan itibaren sanat ve yabancı dil, ayrıcalıklı, seçkin ve aristokrat sınıfın mutlak olarak hakimiyetindeydi denilebilir.¹ Gelir seviyesi olarak alt sınıfta olan insanların bu konular hakkında bilgiye sahip olmaması, aristokrat sınıfın en önemli güçlerinden biriydi. Bu sayede aristokrat sınıf bilgili, üstün ve aşkın bir sınıf olabilmekteydi. Aristokratlar, sıradan halkın paraya sahip olsa dahi kendilerinde var olan aşkın ve üstün insana hiçbir zaman ulaşamayacağını özellikle sanat, dil ve edebiyat üzerinden yapılandırmaktaydı (Berfu Kutlu, 2016). Ancak filmde Yeon Kyo'nun internet üzerinden öğrendiği tasarım ve sanatsal bilgi, zengin aileyi bu konuda kendisinin bir otorite olduğuna ikna edebilecek düzeydir. Bu durum bir yandan da sanatsal olarak isimlendirilenin artık kökensele olarak başvuru kaynağının kalmadığına dair bir fikri barındırmaktadır ki bu da çalışmanın kuramsal kısmında değinilen Baudrillard'ın simülasyon kuramı ve sanatın günümüzdeki yapısına dair söyledikleriyle örtüşmektedir.

Parazit filminde *efsun taşı*, evin erkek çocuğuna üniversiteye giden samimi bir arkadaşı getirir ve aynı zamanda, film daha en başından oyuncuların ağzından bu efsun taşının ne kadar metaforik bir yapıda filme dahil edildiğini ortaya koyar. Baba ile oğul arasında geçen şu konuşma bu durumu açıkça betimlemektedir:



Görsel.1. Efsun Taşının Fakir Aileye Gelmesi.

Oğul (Ki Woo): Dağ manzarası gibi bir şey mi bu?

Baba (Ki Taek): Ya da soyut bir eser de olabilir.

Taşı Getiren Üniversiteli Oğlan (Min): Sanattan anlıyorsunuz! Bu taşın, ona sahip olan aileye zenginlik getirdiği söyleniyor.

Oğul (Ki Woo): Min, Bu çok metaforik.

Sahneden de anlaşılabilirliği gibi efsun taşı hem doğaya hem sanata hem de maddiyata ait olgulara ve durumlara referans olarak kullanılmaktadır ve bu referansların hepsi film içerisinde birbirleriyle bağlantılı olarak yer alacaktır. Ayrıca efsun taşı göstergebilimsel olarak okunması gereken bir sinematik imgedir. Zira bu taş bir taştan çok arkaik sayılabilecek, büyüsel ve mucizevi güçleri simgelemektedir. Taşı Ki ailesine veren Min, ailenin erkek çocuğundan tek bir şey ister o da aşık olduğu kıza kendisinin ders vermesini çünkü üniversiteye giden diğer züppe arkadaşlarının zengin ailenin kızına çıkarları için asılacaklarını ifade eder. Fakat aslında üniversiteli genç, evin kızını paravan olarak kullanmaktadır, muhtemelen evin genç ve güzel kadınına aşiktir ve aralarında bir çekim vardır. Fakir ailenin erkek çocuğu ise neredeyse ilk dersle beraber, işini garantiye alabilmek için zengin ailenin kız çocuğuyla flört eder ve ilişki yaşamaya başlar. Bu noktada burjuva ahlakıyla ilgili temel bir tartışma çok boyutlu bir yapıyla açılmış olur. Bertolt Brecht (2009, s. 412) burjuvaların, birbirlerinin eşlerini ayartmaktan değişik bir haz duyduklarını söyler. Filmin giriş bölümünde yer alan Kim Ki-Woo ve yakın arkadaşı Guen-se (Mi) arasındaki konuşmanın başında, yoksul ailenin üyesi olan Kim Ki-Woo oldukça saf ve çıkar gözetmeyen bir şekilde neredeyse bir aptal olarak betimlenir. Fakat *efsun taşı* olarak bir üst sınıfa geçmeye başladığı andan itibaren ahlak açısından da burjuva ahlakını benimsemeye başlar. Başka bir ifadeyle Kim Ki-Woo artık "Oyunu kurallarına göre oynamaya başlar". Burjuva ve kapitalist ahlakın

¹ Bkz. Gombrich, E. H. (2013). Sanatın Öyküsü. (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). Remzi Kitabevi

kesiştiği noktada daha fazla gelir elde etmek için her türlü insanlık dışı, gayri ahlaki eylem kelimenin tam anlamıyla mubahtır. Çalışmanın kuramsal bölümünde de belirtildiği gibi, özel mülkiyet kuruluşundan itibaren “zorla el koyma” kavramıyla birlikte yol almıştır. Filmin giriş sekanslarında üst üste görüldüğü gibi fakir Ki ailesi kelimenin tam anlamıyla dünyanın bodrum katında yaşamaktadır. Ailenin camlarının önüne sarhoş insanlar işer, belediyenin yaptığı ilaçlamayla evlerine böcek ilacı dolar. Ancak evin babası bilerek camları kapatmaz. Bu sayede evlerindeki böcek problemini bedava yoldan çözmeye çalışır. Zaten evin annesi ve babası böcek ilaçlarına artık o kadar alışmışlardır ki ilaç evin içinde bulut oluşturduğu sırada bile gündelik işlerine devam edebilirler.



Görsel.2. Ki Ailesinin Bodrum Katındaki Evine Böcek İlacı Gelir.

Bu görsel akış, metaforik açıdan çok önemlidir çünkü söz konusu imge, ailenin ebeveynlerinin artık her tür ortamda yaşayabilen hamam böceklerine dönüştüklerini imlemektedir. Bu metaforik kullanım Kafka'nın *Dönüşüm* (2019) romanına bir gönderme olarak da okunabilir. Filmde betimlenen çağdaş fakirlik, içerik analizi yöntemiyle ele alındığı zaman, insanları hamam böceği kılığındaki insanlardan ziyade insan kılığındaki hamam böceklerine dönüştürdüğu şeklinde okunabilir. Bu analiz bağlamında, bir insan bodrum katından, bahçesi olan lüks bir eve geçmek istiyorsa burjuva-kapitalist ahlaki benimsemek durumundadır. Filmde betimlendiği şekliyle, bu ahlak anlayışında her türlü yalan ve sahtekarlık yapılabileceği gibi gerekirse amaca ulaşmak için bazı insanlar kurban edilebilir. Burjuva-kapitalist ahlaki köken, tarihsel olarak arkaik dönemlere dayanan ve genellikle toplumsal olarak bir felaketin düzelmesi veya başlarına bir felaket gelmemesi için savunma mekanizması olarak gerçekleştirilen *kurban* metaforunu sıklıkla kullanmaktadır. Tarih boyunca da kurban törenleri sadece bir şeyi önlemek için değil aynı zamanda toplumsal birlikteliği sağlamak için çeşitli ritüellerle gerçekleştirilmiştir (Tuğrul, 2010, s. 133). Burjuva-kapitalist gelenek büyük oranda arkaik kurban geleneğini insanın doğası olarak göstererek amaca giden yolda her şeyin mubah olduğuna dair “etik” zemin oluşturmaktadır. Tabi ki bu etik zeminin oluşmasında Antik Yunan felsefi düşüncesinde önemli bir yere sahip olan sofistlerden İngiliz Pragmatizmine uzanan ve günümüzde de birçok felsefi ve siyasi düşüncüyü barındıran bir alt yapı yer almaktadır (Cevizci, 2017, s. 65-70, Cevizci, 2017, s. 999-1020). Bu yapı *Parazit* filminde zengin ailenin evinin altında yaşayan aile ile Kim-woo ailesi arasındaki savaşta olanca vahşiliğiyle gün yüzüne çıkmaktadır. Filmdeki temel önermelerden bir tanesi “insan sınıf atlamak isterken her türlü ahlaksızlığa başvurabilir” önermesidir. Bu yapılar bağlamında parazit filminin yoksul sınıf, zengin sınıf, kapital sahipleri ve emek gücüyle çalışan sınıfı betimlediği bir giriş ve gelişme bölümü kurduğunu söyleyebiliriz, bu giriş ve gelişme bölümü çalışmanın kuramsal kısmındaki kapitalist iktisatın mantığı ve gelişimi ile birlikte düşünüldüğünde oldukça uyumlu olduğu görülebilir. Yönetmen sanki kapitalist iktisat teorisini gündelik karakterlerle doğrudan betimlemektedir.

Kapitalizm ve kapitalizmin temsilcileri olan zengin sınıf için en önemli özelliklerinin başında planlı olma kavramı gelmektedir. Byung-Chul Han (2019, s. 12-13) kapitalizmin yarattığı bu yeni performans öznesini, planlardan oluşan ve kendini sürekli yeniden tasarlayan bir proje nesnesi olarak tanımlamaktadır. Han'a göre kapitalizmin proje nesnesine vaadi özgürlüktür ama bu özgürlük vaadi daha en başından zorlamayı ve boyun eğmeyi içermektedir. Han kapitalist piyasa karşısındaki proje-öznenin iç dünyasını şu şekilde özetler: “*Dışsal baskılardan ve kendine yabancı zorlamalardan kurtulmuş olduğunu sanan bir proje olarak ben, daha iyi bir performans sergileme ve mükemmelleşme şeklindeki içsel baskılara ve zorlamalara tabi kılıyorum kendimi.*” (2019, s. 12)

Han'ın da tarif ettiği gibi kapitalist yapının hâkim olduğu çağdaş dünya, saniyesi saniyesine işleyen programlar, toplantılar, organizasyonlar üzerine kuruludur. Çağdaş insan ya da performans öznesi, uyandığı saatten, yemek yediği saate kadar her şeyi bir program dahilinde yapar. Planlamaya dayalı çağdaş kapitalist toplumda eğlence, tatil ve cinsellik dahil bütün yaşanan olaylar modern bir planlamanın parçasıdır. Planlı yapılmayan ve rastlantısal olan her şey günden ve şeytansılıktan da öte, neredeyse tanımlanamaz bir iğrençliğe sahiptir. Çünkü modern toplumlar için günah ve şeytani istekler bile ancak bir plan dahilinde ise anlamlıdır. Kapitalizmin bu isteğine karşı duran insanlar ise işsiz ve parasız bırakılmak gibi süreçlerin sonucunda sistemin dışında bırakılmakla tehdit edilir. Bu tehditkâr yapı da Antik Yunandaki kentten (polis) kovulma ile paralellik göstermektedir. *Parazit* filminde kapitalizmin planlı olmayı insanlardan sürekli olarak talep etmesini görünür kılan karakter ise fakir ailenin babası Ki Taek'tir. Baba, çocuklarına sürekli bir planı olduğundan bahseder fakat filmin son bölümünde yoksul ailenin evinin sel baskını sonucunda sular altında kalması ve bu nedenle diğer yoksul ailelerle birlikte bir spor salonunda sabahladıkları sahnede babanın bir planı olmadığı şu diyaloglardan anlaşılır:

Ki Woo (Oğul): Baba, planın ne?

Ki Taek (Baba): Ne planı?

Ki Woo (Oğul): Planın olduğunu söylemiştin. Ne yapacaksın bodrumdakiler hakkında?

Ki Taek (Baba): Nasıl bir plan hiç başarısız olmaz, biliyor musun Kim woo? Plansız olmak. Plan yapmamak. Neden biliyor musun peki? Çünkü bir plan yaparsan hayat o planı hep bozar. Çevrendeki insanlara bak. Sence onlar geceyi burada geçirmeyi planlamışlar mıydı?



Görsel.3. Sel Baskını Sonucunda Ki Ailesi Gibi Yoksul Ailelerin Spor Salonunda Geceyi Geçirmeleri.

Diyaloglardan da anlaşılacağı gibi küçük ve büyük ölçekli planlar kurmak kapital sahiplerine özgüdür. Yoksul sınıf, zengin sınıfa bağımlıdır ve ancak onun planlarına ayak uydurabilir, kendi bir plan kurma lüksüne sahip değildir. Başka bir ifadeyle yoksul sınıf, zengin sınıfın *paraziti* olarak yaşadığı için plan kurması bir anlam ifade etmez çünkü kapital sahiplerinin çıkarları doğrultusunda tüm planlar yeniden düzenlenir. Plan kurmak ancak güçlerin denk olduğu iki taraf arasında anlamlı olur. Bu durumu yoksul aile, zengin ailenin evine girmeye başladıktan sonraki en büyük en engel olan ve uzun süredir zengin ailenin hizmetçiliğini çok iyi bir şekilde yapan Park Da-hye'nin işten atılmasının planlanmasında görmekteyiz.

Parazit filminde Kim ailesinin zengin ailenin evine girmek için yaptığı riskli girişimler kusursuzca işler ve evin tecrübeli hizmetçisi işten atılır. Bu noktada efsun taşı yine önemli bir rol üstlenmektedir çünkü gerçek hayatta Kim ailesinin kurduğu planın işlemesi çok mümkün görünmemektedir. Ancak yönetmen efsun taşına mitolojik, arkaik ve büyüsel bir işlev yükleyerek diğer her şeyi parantez içine almaktadır. Yönetmen Kim ailesinin, zengin ailenin evine yerleşirken meydana gelen abartılı sayılabilecek durumları izleyiciden gizleme ve bu şekilde izleyiciyi *Parazit* filmi içerisindeki kurmaca dünyada kalmaya, bu kurmacanın mantığı içerisinde düşünmeye davet eder. Kim ailesinin planladığı ve zengin ailenin yıllardır hizmetçiliğini yapan Da-hye'nin işten atılması ve onun yerine Kim ailesinin annesi olan Chung Sook'un geçmesinden sonra, Kim ailesi ve izleyici evin bodrumunda yaşayan eski Da-hye'nin kocası olduğunu öğrenir. Bu durum hem Kim ailesinin planlarını bütünüyle sekteye uğratar hem de iki aile arasında açığa çıkan şiddet ve barbarlığı betimleyerek Marksist bir göndermede bulunur. İki aile

arasındaki şiddetin yoğunluğu alt sınıfın kendi arasındaki çatışmalar nedeniyle esas sorunla uğraşmadıklarına ve proletaryanın bilinç açısından gelişmemiş olduğuna dair söylemi yansıtır görünmektedir. Kuramsal bölümde de değinilen benzer sınıfların çatışması, *Parazit* filminin de altını çizdiği Marksist temalardan biridir. Bu sayede *Parazit* filminde ideolojinin kendisini nasıl mikro ilişkilerde ortaya çıkardığı görülebilmektedir. Marks ve Engels, proletaryanın henüz yeterli bilinçte olmadığını ama ileride bu bilinçle sahip olacağına dair görüşlerini ise şu şekilde özetlemektedir (2014, s. 123): “*Geleceğin toplumun gerçek dışı tasviri henüz hiç gelişmemiş olduğu, dolayısıyla da kendi konumunu da ancak gerçek dışı bir gözle kavrayabildiği bir dönemde bu sınıfın toplumun bütünüyle yeniden şekillendirilmesine duyduğu ilk içgüdüsel özlemden doğar.*”

Marks ve Engels’in *Komünist Manifesto*’yu yayınlamasından yaklaşık yüz yetmiş yıl geçmesine rağmen proletaryanın ümit edilen gerçekçi bakış açısına sahip olmadığı hatta Marks’ın tabiriyle köle zihniyetini içselleştirdiği görülmektedir. Öyle ki günümüzde ücretli emek üzerinden sömürülmek için işe girmek dahi çok zorlaşmış, iş sahibi olanlar ise neredeyse bir star konumuna yükselmiş durumdadır. Bu yapı filmde ailenin babasının ağzından şu sözlerle aktarılır: “*Bu devirde, güvenlik görevlisi ilanına 500 üniversite mezunu başvuruyor*”. Marksist yaklaşımın ve bu yaklaşım dahilinde yapılandırıldığı düşünülen *Parazit* filminin, yoksul sınıfları kendi arasındaki çekişme ve savaş nedeniyle gerçek sorunu göremez hale geldikleri ve bu yanlış bilincin kapitalizmin lehine çalıştığı gösterilmektedir. Bu durum, kapitalist ideolojisinin kusursuz bir biçimde işlendiğinin göstergesidir. Zizek’in belirttiği gibi ideoloji kendini bir ideoloji olarak değil de gerçeklik olarak sunduğu sürece çalışır (2015, s. 48). *Parazit* filmindeki iki yoksul aile arasında ortaya çıkan amansız savaşta, günümüz yaşamındaki değişikliği vurgulayan en önemli sahnelerden birisi ise Moon Gwang ve Geun se’nin (Hizmetçi ve kocası) Ki ailesini tehdit ettiği sahnedir. Bu sahnede cep telefonu ile Ki ailesinin çekilmiş fotoğrafı bir silah olarak kullanılmaktadır.



Görsel.4. Günümüzde Cep Telefonları Silahlardan Bile Daha Tehlikeli Olabilmektedir.

Parazit filminde, dördüncü görselde görüldüğü gibi hizmetçi kadın (Moon Gwang), cep telefonunu bir Western kovboyu gibi kullanmaktadır. Ayrıca sahne estetik ve düşünsel açıdan da cep telefonunu ve bu telefonlarla çekilip paylaşılan imajları silah hissi oluşturacak biçimde görselleştirmiştir. Bu sahne bir taraftan dönüşen teknolojik yapılar nedeniyle dönüşen kavramları betimlerken diğer taraftan da günümüz görsel kültürüne göndermede bulunmaktadır. Zira günümüzde insanlar artık görseller aracılığıyla yeni bir kültür oluşturmaktadırlar ve bu kültürün en önemli olgusu, taşıyıcısı ve dili anlık, mobil ve hızlı bir akışın içinde kaybolan görsellerdir. İçinde bulunulan zaman diliminde, akışkan görsel öğeler eğlence amaçlı kullanılabilirdiği gibi sosyal linç kültürüyle koordine bir şekilde iş görerek, bir silah olarak da kullanılabilir. Cep telefonları ve onlarla oluşturulan görseller ise en yaygın kullanılan mobilize edilmiş silahlardır. *Parazit* filminin bu sahnesinde de çağımızın bu olgusu, ustalıklı bir betimlemeyle gözler önüne serilmiştir. Teknolojinin geldiği nokta sınıflar arasındaki savaşın biçimini değiştirmiştir ancak içerik açısından benzer sınıflar arasındaki savaşım kuramsal bölümde üzerinde durulan Gramsci ve Gardiner’in tezlerini doğrular niteliktedir. Kapitalizmde şiddet genellikle üst ve alt sınıflar arasında değil, benzer sınıflar arasında gerçekleşen bir olgu olarak *Parazit* filminde imgeler üzerinden yer almaktadır.

Parazit filminde üzerinde durulması gereken önemli metaforlardan bir diğeri de koku metaforudur. Koku, sinema sanatında da birçok kere işlendiği gibi insanların sosyo-ekonomik yapılarını yansıtan ve

sosyo-ekonomik açıdan değişmeler dahi değişmeden kalan apriori (ilksel) tözlerini oluşturmaktadır. Türkiye sinemasında özellikle şehir ve taşrayı ayırmakta sıklıkla kullanılan koku metaforu, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filminde şehirli aydın Mahmut'un taşralı Yusuf'un ayakkabılarının kokmasından sürekli rahatsız olması, koku kavramının gerçekçi ve ustalıklı kullanımlarından biri olarak gösterilebilir. *Parazit* filminde de bütün *Ki* ailesi ama özellikle de baba ve anne bir **yoksulluk kokusuna** sahiptirler. Film içerisinde sıklıkla kullanılan bu metafor aynı zamanda filmin kanlı sonuna da zemin hazırlamaktadır. Yoksul *Ki* ailesi filmin başından katliam sahnesine kadar ekonomik açıdan ciddi bir ivme kazanmıştır ve artık ailenin dört üyesinin de birer işleri vardır. Fakat değişen bu ekonomik durum ailenin sahip olduğu kokunun değişmesini sağlamaz. Zengin sınıfı temsil eden *Park* ailesinin en küçük çocukları evlerinde çalışan herkesin aynı koktuğunu, Park ailesinin babası Park Dong-ik de yoksul ailenin babasının işini iyi yaptığını ama kokusuna hala alışamadığını söyler. Özellikle filmin son bölümünde yer alan katliam sahnesi, koku metaforunun önemini vurgulamaktadır. Katliam sahnesinde evin bodrum katında yaşayan Guen-se, Kim ailesinin kız çocukları Ki-Kung'u öldürdükten sonra ailenin annesi Kim Chung-sook tarafından işlenerek öldürülür. Bu kargaşada ise Park ailesinin babası arabaya binerek ailesini bu felaketten uzaklaştırmak ister. Fakat arabanın anahtarı ölen Guen-se'nin altında kalmıştır. Park Dong-ik cesedi yana iterek arabanın anahtarını aldığı sırada Guen-se'den gelen kokudan rahatsız olur, bu durumu gören Ki ailesinin babası cinnet geçirerek zengin sınıfın metaforu olan Park Dong-ik'i baltayla öldürür. Ki ailesinin babasının cinnet geçirmesine neden olan en önemli etken sınıfsal bir etkendir, bu da zengin sınıf için yoksul sınıfının farklı ve kötü kokmasıdır. Yoksul sınıf filmde neredeyse metafizik olarak belirli bir kokuya sahiptir ve ne olursa olsun bu kokudan kurtulamaz. Bu durum da filmde değişen teknolojik ve toplumsal şartlara karşın değişmeyen tözlerin vurgulanması olarak okunabilir.



Görsel.4. Zengin Sınıf, Yoksul Sınıfın Ölüsünden Bile Tiksinimektedir.

5. SONUÇ

Yapılan çalışmada tartışıldığı gibi *Parazit* filmi çağdaş sınıf savaşını birçok açıdan derinlemesine betimleyen bir filmidir. Neredeyse dünyadaki bütün önemli ödülleri alması ve seyirci sayısının yüksekliği ise hem düşünsel hem de kitlesel anlamda ciddi bir karşılığının olduğunu göstergesidir. Amerika'da *Wall Street'i İşgal Et*, Fransa'da başlayarak İtalya, Belçika, Hollanda gibi ülkelere yayılan *Sarı Yelekliler Hareketi*, 2019 yılında Ekvator, Honduras, Bolivya, Şili, Arjantin, Peru, Kolombiya, Brezilya da yaşanan genel grev çağrısı ve ekonomi kökenli sokak eylemleri *Parazit* filminin bu denli coşkulu karşılanmasının toplumsal kökenlerini oluşturmaktadır. Kapitalizmin geldiği son noktada orta sınıf ortadan kalkarken, sınıflar arasındaki makas absürt bir şekilde derinleşmektedir ve artık bu durum görece elit sayılabilecek festival çevreleri için bile görmezden gelinemeyecek boyutlara erişmiştir. Tam bu noktada *Parazit* filmi felsefi açıdan çok önemli olan "iki sınıf arasındaki bu uçurumun nedeni nedir? Bilgi? Beceri? Kültür? Sanat?" sorusunu sorar. *Parazit* filminin bu sorulara verdiği cevap çok basittir: *Artık zengin sınıf ile fakir sınıf arasındaki fark, bilgi, beceri, sanat, kültür gibi üstyapılardan kaynaklanmamaktadır, farkı yaratan tek şey mülkiyet ve ranttır.* Mülkiyet ve rantın tarihsel olarak geçirdiği süreç kuramsal bölümde ayrıntılı olarak tartışılmıştır ve tarihsel olarak bilgi, (sanat ve entelektüel birikimi de kapsayacak şekilde) ve zenginlik arasında doğrusal bir ilişki olduğu görülmüştür. Ancak günümüzdeki teknolojik gelişmeler sonucunda küresel enformasyon akışında dönüşümler ve

radikal kırılmalar yaşanmıştır. Bu nedenle özellikle bilgi ve zenginlik arasında kurulmuş olan tarihsel birliktelik artık söz konusu değildir. Bilgi ve zenginlik arasındaki aralığın ortadan kalkması sonucunda ise zenginliğin kaynağının ne olduğu sorusu hem çağdaş toplumsal bir olgu olarak hem de *Parazit* filminde imgeler aracılığıyla kurulan bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan çalışmanın temel amacı da *Parazit* filminde yer alan bu önemli çağdaş ekonomik sorunun nasıl tartışıldığının analiz edilmesidir. *Parazit* filmi bu noktada, bu büyük tarihsel duruma radikal bir bakış açısı getirmektedir. Filmin söylemi, zenginliğin günümüzde hem tarihsel hem de işlevsel bağlarından kopmuş olduğu yönündedir. Film açısından çağdaş zenginlik yapısal olarak artık neden-sonuç ilişkisi içerisinde değil, Kant'ın terimleriyle söylenecek olursak doğumla birlikte gelen, *apriori* (önsel) bir yapıdadır. Mülkiyetin korunması ise orman kanunlarının hukuk kavramı tarafından yeniden yorumlanmış bir çeşidi ve kolluk kuvvetleri tarafından yaptırımı gerçekleşen bir şekilde, zenginler lehine sağlanmaktadır.

Zengin sınıf ile yoksul sınıfı kültürel sac ayakları bakımından eşitleyen hatta yoksul sınıfın bazı açılardan zengin sınıfın önüne geçmesini sağlayan olgu ise çağdaş teknolojik gelişmelerdir. Değişen teknoloji, sınıf mücadelesini de köklü bir biçimde değiştirmiştir. Çalışmanın başlığında da belirtildiği gibi *Parazit* filminin geçtiği evre Gerçek-Sonrası (Post-Truth) olarak adlandırılan, gerçeklik algısının bulanıklaşmasının ötesine geçilen, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın hiçbir şekilde yapılamayacağı bir evre olarak betimlenmektedir. Oxford Ansiklopedisi de *Parazit* filminin çekilmesinden sadece üç yıl önce yaşadığımız çağın Gerçek-Sonrası bir çağ olduğunu vurgulama için *Post-Truth* kelimesini yılın kelimesi olarak seçmiştir (URL2). Bu bağlamda *Parazit* filminde üzerinde durulan bir diğer yapı ise teknolojik değişimler sonucunda oluşan simülasyon kavramıdır. Diplomalarda *photoshop* programında yapılması, olmayan şirketlerin aranarak işçi talebinde bulunulması gibi birçok durum gerçekliği *simüle* ederek yeniden oluşturmak anlamına gelmektedir. Bir kere *simüle* edildikten sonra oluşan gerçeklik ise Baudrillard'ın deyişi ile kökeninden kopmuş gerçekliği yani *simülarkı* işaret etmektedir (2016, s.14). *Parazit* filmi bu geniş çaplı tartışmaları bünyesinde barındırırken nihai olarak yağmur gibi doğal bir durumun bile zengin ve yoksul sınıflar için çok farklı şeyleri ifade ettiğini gözler önüne serer. Zengin sınıf için izlemesi güzel ve romantik bir manzara olan yağmur, yoksullar için baş edilmesi gereken bir bela, can ve mal kaybıdır. Yağmur bile farklı semtlere farklı biçimde yağar.

Yapılan inceleme sonucunda *Parazit* filminin, teknolojinin dünyanın seyrini kökten değiştirdiği, Gerçek-Sonrası (Post-Truth) bir dönemde kapitalist iktisadın çağdaş yapısını betimlediği görülmektedir. Bu betimlemede öne çıkan ilk yapı, yoksul sınıf ile zengin sınıf arasındaki ekonomik uçurumun radikal bir seviyede olduğu ve orta sınıf kavramının yok olmaya yüz tuttuğudur. Film günümüzde üniversite mezunu insanların bekçilik işine bile giremediklerini vurgularken, orta sınıfın temelini oluşturan eğitilmiş sınıfın ve bizzat da eğitimin günümüzde işlevini yitirmiş mekanizmalara dönüştüğünü belirtmiş olur. Zira filmde sadece internete erişebilen herhangi birinin büyük bir bilgi ağına sahip olabilmesi ve bu bilgiyi işlevsel bir şekilde kullanabilmesi sonucunda gelebileceği noktalar göz önünde bulundurulursa, *Parazit* filminin okul, üniversite, klasik iş tanımı gibi geleneksel kurumların mevcudiyeti ve işlevini sorguladığı söylenebilir. Ayrıca içinde bulunduğumuz çağda bilginin bu denli fazla olması, o bilginin teğet edilmesini imkânsız hale getirmektedir. Bu durumda da günümüzdeki bilgi sürekli şüpheli hale gelmektedir. Bilginin şüpheli hale gelmesiyle ontolojik açıdan bilgi kavramının kendisiyle paradoks oluşturur. Başka bir ifadeyle bilginin niceliksel açıdan bu denli çoğalması onu niteliksel olarak işlevsiz hale getirmiştir. *Parazit* filmi ekonomi ve bilgi kavramlarının günümüzdeki yapılarını bir arada inceleyerek içinde bulunduğumuz çağın gündelik hayatı belirleyen temel iki unsurunun, mevcut düzenlemelerle yoğun bir şiddete yol açtığını göstermektedir ve yönetmen filmin içerisinde bir çözüm yolu önermese de filmin dışındaki gerçek yaşamda bir çözüm yolu bulunması gerektiğine dair sorular sormaktadır.

KAYNAKÇA

- ABERCROMBIE, N., HILL, S. & TURNER, B. S. (2016). *The Dominant Ideology Thesis*. New York: Routledge.
- ALTHUSSER, L. (1984). *Ideology and Ideological State Apparatuses*. New York: Verso Press.
- ALTHUSSER, L. (1991). *Ideoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (çev. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık). İstanbul: İletişim Yayınları.

- BAUDRILLARD, J. (2016). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BERFU KUTLU, F. (2016). *Kant ve Schopenhauer'de Sanat ve Bilgi İlişkisi*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.
- BİLGİN, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- BRECHT, B. (2009). *Günlükler 2* (çev. İlke Gökdemir). İstanbul: İthaki Yayınları
- CEVİZCİ, A. (2017). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- DUMENIL, G ve LEVY, D. (2009). *Kapitalizmin Marksist İktisadi*. (çev. Selin Pelek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- EDGAR, A. ve SEDGWICK, P. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar* (çev. M. Karaşahan). İstanbul: Açılım Kitap.
- FUKUYAMA, F. (2002). *Tarihin Sonu mu? İçinde Hedefler: Modern Dünya*. (çev. Mustafa Aydın ve Ertan Özense). Ankara: Vadi Yayınları.
- GARDINER, M. (1992). *The Dialogics of Critique*. New York: Routledge Press.
- GOMBRICH, E, H. (2013). *Sanatın Öyküsü*. (çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GUIRAUD, P. (2016). *Göstergebilim*. (çev. Mehmet Yalçın). İstanbul: İmge Kitabevi.
- HAN, B-C. (2019). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*. (çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- KAFKA, F. (2019). *Dönüşüm*. (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Can Yayınları
- LOVELL, T. (1983). *Pictures of Reality*. London: BFI Press.
- MARKS, K. (2004). *Yabancılaşma*. (çev. Kenan Somer, Ahmet Kardam, Sevim Belli, Arif Gelen, Yurdakul Fincancı, Alaattin Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.
- MARKS, K. ve ENGELS, F. (1999). *Alman İdeolojisi*. (çev. Sevim Belli) Ankara: Sol Yayınları.
- MARKS, K. ve ENGELS, F. (2014). *Komünist Manifesto* (çev. Nail Satlıgan). İstanbul: Yordam Kitap.
- OLLMAN, B. (2008). *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. (çev. Ayşegül Kars) İstanbul: Yordam Yayınları.
- PLATON, (2010). *Diyaloglar*. (çev. Teoman Aktürel). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SWEEZY, P. (2013). *Marksizm Üzerine Dört Ders*. (çev. Tuncel Öncel). İstanbul: Yordam Yayınları.
- THOMPSON, J. B. (1990). *İdeology and Modern Culture*. Cambrige: Polity Press.
- TUĞRUL, S. (2010). *Ebedi Kutsal, Ezeli Kurban: Çok Tanrıktan Tek Tanrılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları*. İstanbul: İletişim Yayınları
- ZIZEK, S. (2015). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- WAYNE, M. (2009). *Marksizm ve Medya Araştırmaları*. (çev. Barış Cezar). İstanbul: Yordam Yayınları.
- URL 1 <https://www.oxfam.org/en/press-releases/worlds-billionaires-have-more-wealth-46-billion-people>, Erişim tarihi: 10.01.2021.
- URL 2 <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>, Erişim tarihi: 10.01.2021.