

SOSYAL AYRIŞMANIN SİNEMATOGRAFİK ANLATISINDA BİR ARAYÜZ OLARAK PENCERELER: PARAZİT FİLMİ*

WINDOWS AS AN INTERFACE IN THE CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE OF SOCIAL SEGREGATION: THE PARASITE FILM

Çiğdem Karabağ **, Yasemin Erkan Yazıcı ***

Öz

Sosyal ayrışmanın küresel kodlarını Batı dünyasına hâkim olan kapitalist ideolojiye tazeleyici bir bakış açısı sunan 2019 yapımı Parazit Filmi, modern Güney Kore toplumu üzerine güçlü anlatılar sunar. Çalışma kapsamını oluşturan filmin izleyici ile ilişkisi, sinematografik sosyo-mekânsal anlatılar üzerine kuruludur. Çalışmanın araştırma sorusu, “sinematografik mekân ilişkiselliğinde, anlatı/söylem ile bakma ve görme biçimlerinde bir arayüz olarak kullanılan pencerelerin, sosyal ayrışma unsurlarına verdiği referanslar nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Çalışmanın amacı, arayüzün (pencerelerin) dış mekân-iç mekân, iç mekân-dış mekân ilişkiselliğinde, anlatı/söylem ile yine aynı kadraj içerisindeki bakma ve görme biçimlerinin analizlerine odaklanılarak, sosyal ayrışmanın “anlam” inşasını ortaya çıkarmaktır. Nitel araştırma yönteminde, etkileşimli içerik analizi ile ele alınan çalışmadan elde edilen bulgularda, arayüz olarak kullanılan pencerelerin, görme sonucu idrak/anlam ilişkisini pozitif (üst-statüye ait) mekânlarda güçlendirdiği ve aynı mekânlardaki anlatıların “kendi gerçekliğini” inşa ettiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anlam İnşası, Kent, Parazit, Sinema, Sosyo-Mekansal Ayrışma.

Abstract

Offering a refreshing perspective on the global dynamics of social segregation and the capitalist ideology that dominates the Western world, the film Parasite (2019) presents powerful narratives of modern South Korean society. The film captures the audience with its cinematographic socio-spatial narrative, which is the scope of the study. The research question is “What are the references to the social segregation elements of the windows used as an interface in cinematographic space relationality, narrative/discourse, and the ways of looking and seeing?” The study aims to analyze how social segregation is constructed by focusing on the analysis of the interface (windows) in the outdoor-indoor, indoor-outdoor relationality, the narrative/discourse and the ways of looking and seeing within the same frame. In the findings obtained from the study, which was handled with interaction content analysis in the qualitative research method, it was concluded that the windows used as interfaces strengthen the perception/meaning relationship in positive (upper-status) spaces and that the narratives in the same spaces build their "own reality".

Keywords: Construction of Meaning, City, Parasite, Cinema, Socio-spatial Segregation.

1. Giriş

**Doktora Öğrencisi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, Mimarlık Doktora Programı, cigdemkarabag@superonline.com, <https://orcid.org/0000-0003-1590-9172>.

*** Doç. Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, y.erkanyazici@iku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1175-8445>.

Kent bilimlerinin önemli araştırma ve tartışma konularından biri olan “Kentsel Eşitsizlik” kavramı, farklı isimlerle kavramsallaştırılan sosyal kümelerden oluşmaktadır. Kentsel yaşam eşitsizlikleri; bulunduğu çevre, statü, gelir farklılıkları, vb. konuların sosyo-mekânsal ayrışma meselesi başlığı altında tartışmaya açar. Kentsel eşitsizliklerin dinamiğini oluşturan sosyo-mekânsal ayrışma, toplumdaki sosyal ayrışma meselesini tetikler. Sosyo-mekânsal ayrışma hem kentsel bütünü ayıran hem de iki farklı tarafın birbirleri ile karşılaştıklarında mekânın taşıdığı anlam, ilişkiler ve etkileşimler bağlamındaki farklılıklarını ifade eder. Bu farklılıklar, makro düzeydeki kent ölçeğinde kuramsal ve pratikte ortaya çıkan dönüşümleri değerlendirme imkânı verir. “Kent, Sınıf, İktidar” adlı araştırmasında Castells (2017); “Kentteki bütün ilişkiler dizisi, özellikle kentsel çelişkilerden kaynaklanan çatışmalı alan ile toplumsal hareketlerin konjonktürü arasında ortaya çıkar” ifadesi, günümüzde toplumsal ayrışmanın sosyo-mekânsal temsili olarak karşımıza çıkar. Lefebvre’nin (2021), “Bu kentsel mekân somut çelişkilidir. Mantığının ve biçimsel özelliklerinin çözümlenmesi, bizi çelişkilerin diyalektik tarzda çözümlenmesine götürür (...) Öyle ki, kentsel mekânın tümü kendi içinde mümkün-imekansız olanı, kendi yadsımasını taşır” ifadesinde kentleri, karışık gerilimler alanı olarak tanımlar. Bu tanım ile kentte sosyal ayrışmadaki mekânsal deneyimler, fiziksel ve algısal düzeyde önemli ayırım noktalarını oluşturur (Önkal ve Yazar, 2021).

Kentsel mekânlar üzerinden tanımlanan “Sosyal Ayrışma” kavramı, toplum ve mekânlar arasındaki diyalektik ilişkisellik içerisinde deneyimlenir. Toplumsal ve mekânsal eşitsizlikler, global, ulusal ve uluslararası düzeyde tartışılmış olsa da mekânsal boyutları ile sınırlı çalışmalara sahiptir (Taş, 2019:399). Kentteki yaşamsal pratikleri kapsayan öznel yaşantıyla dünyasal yaşantı ve benlik ile kent arasındaki ayrışmayı, Sennett (1999) şu sözleri ile tanımlar; “Öznel yaşantıyla dış, fiziksel yaşam arasındaki bu ayırım, aslında bizim uygarlığımızın kabul etmek istemediği, hemen hiç hesaba katmadığı bir korkuyu ifade eder.” Bu ifade, gündelik hayat pratiklerinde örtülü olarak yaşanan mekânsal deneyimlerin öznelliğine değinir. Bu tür mekânsal pratiklerin deşifre edilmesi ve ölçülmesi oldukça güçtür. Modern kentin dinamizmi içerisinde, benliğin kolektif yaşam ile görünürlüğünün yok oluşunu Robins (2013); “öznenin yersizleştirilmesi” kavramı ile tanımlar (Robins, 2013). Kentteki bireyin mekânsal düzeyde ayrışma ve/veya ilişki kurma biçimi, sinema anlatısı ile ele alınır. Zamansal ve mekânsal bütünlük içerisinde ele alınan anlatı, benliğin kent dinamizmi ile karşılaştığı; gerilim, korku,

yaşam deneyimleri, kurgusallık, vb. olgular ile oluşturulmuş panoramik vizyon sunar. Özne, kendi mekânlarının sembolik düzeylerini süzgecinden geçirerek, sinematografik temsil mekânında gerçeklikleri ile diyalektik etkileşime girer (Monaco, 2002). İzleyici kimi zaman da kent vizyonunun rasyonalitesi karşısında sosyal ayrışma ideolojilerinin üzerinden inşa edilen yeni gerçeklikler ile karşılaşır. Kentsel vizyonu ve mekânları önemli bir anlatıya dönüştüren sinematografik temsiller anlam yaratma doğrultusunda oluşturulur.

Çalışma kapsamında ele alınan Parazit Filmi ile izleyiciye sunulan sinematografik mekân temsillerindeki ideolojik yapının ortaya koyduğu sosyo-mekânsal ayrışma, anlatı/söylem ile bakma ve görme biçimleri üzerinden “anlam inşası”na odaklanır. Mekânsal ölçekte ele alınan sosyal ayrışma, kuramsal altyapısı sinematografik mekân temsilleri kavramsallaştırması üzerinden mikro ölçekte kentsel ayrışma unsurlarıyla içine alır. Bu bağlamlarda mekânları belirleyen temel unsur, bir arayüz işlevi gören pencerelerdir. Literatürde Parazit Filmi: Sihombing ve Sinaga, 2021; Noviana ve Simanjuntak, 2022; Dianiya, 2020; Sharma ve Pathak 2021; Kim, 2020; Kaçar, 2021; Karademir ve Kaya, 2020; Alçık, 2022; makalelerinde sosyal ayrışma meseleleri üzerinden ele alınmıştır. Bu çalışmada literatürden farklı olarak araştırma sorusu, “sosyal ayrışma meselesine sinematografik açıdan yaklaşarak, mekân ilişkiselliğinde, anlatı/söylem ile bakma ve görme biçimlerinde bir arayüz olarak kullanılan pencerelerin, sosyal ayrışma unsurlarına verdiği referanslar nelerdir” olarak belirlenmiştir. Bu sorunun izinde ilerleyen çalışma, “temsil” ile “anlam inşası” pratiğini sinematografik mekân temsilleri üzerinden gerçekleştirmektedir. Bu bağlamlar ile oluşturulan çalışmanın amacı, arayüz (pencere) ile çerçeve içerisine alınan sinematografik mekân temsillerinde filmin sosyal ayrışma meselesini mekânsal (mikro) ölçekte ele alma biçimlerini, dış-iç ve iç-dış mekân ilişkiselliğinde; anlatı/söylem ile bakma ve görme biçimlerine odaklanarak ortaya koymaktır.

2. Yöntem

Kentsel ayrışmanın sosyo-mekânsal temsillerini, kurulu sinematografik mekân anlatıları ile ele alınan çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır (Görsel 1). İki aşama üzerine

kurulu olan çalışmanın birinci aşamasında, arayüz olarak kadraja dahil olan pencerelerin bulunduğu mekânlarda söylem/anlatı analizinde, etkileşimli analizi uygulanmıştır. Etkileşimli analizde, anlatıcı ile izleyici arasındaki diyalog sürecine odaklanılarak (Güçlü, 2021:402) anlatı bir şablon içerisine alınmıştır. İzleyiciye aktarılan diyaloglar, bakma ve görme biçimleri ile ilişkilendirilmek üzere, tekrar eden anahtar temalar, kavramlar belirlenmiştir. Bu süreçte, söylem/anlatıların içinde bulunduğu sosyal çevre, bağlamları ile çok boyutlu olarak ele alınmıştır (Bal, 2021).

Çalışmanın ikinci aşamasında, etkileşimli anlatı analizinden elde edilen tekrarlı tema ve kavramlar, arayüz mekânlarında görme ve bakma biçimleri ilişkiselliğindeki “anlam inşası”na odaklanılmıştır. Sistemantik olarak filmin sekanslarına göre sınıflandırılan sinematografik arayüz temsil mekânları, kavramlar ve söylem kodları ile eşleştirilerek ilişkişel görsel içerik analiz uygulanmıştır. “Anlamsal” (semantic) analiz olarak da ifadelendirilen çalışmanın (Güçlü, 2021), kuramsal çerçevesinde, anlatı/söylem ile bakma ve görme analizleri sonucunda ilişkilendirilen verilerle, filmin aktardığı kodların, sosyal ayrışma meselesine hangi kavramlara referans vererek “anlam inşası” oluşturduğu tartışılmıştır. İzleyicinin bakma biçimleri, odak noktası olarak çerçeve (frame) içerisine referans noktası olarak sabitlenen ve arayüz olarak kullanılan pencerelerin yer aldığı sahneler, görme sonucu idrak/anlam ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Tümdengelim analiz yöntemi ile ele alınan görsel içerik analizi, Parazit Filmi özelinde sosyo-mekânsal ayrışmanın, anlatı/söylem analizi sonrası, bakma ve/veya görme biçimleri ile nasıl anlam inşa edildiğine odaklanmıştır. Bu ilişkiler sonucu elde edilen kod okumaları ile, sosyal ayrışmada “anlam inşası”nın mekân bağlamı ile oluşturduğu ortak kodlara ulaşılmıştır. Önyargıların ötesinde, bir gerçekliğe ulaşma uğraşısı (Erişti, 2021) ile elde edilen veriler, sosyal ayrışma kavramının mekân temsilleri ile okunabilirliğine dair bir bakış açısı ve “anlamın inşası”na çok boyutlu tanıklık etmek esas alınmıştır.

Çalışmada, bakma biçimleri ile sonuçlanan görme etkinliği ve zihnin gördüklerini yeniden üretmesi konusunda film karakterleri ve izleyici arasındaki anlam farkı sonucu ortaya çıkan “anlam inşası”nın kültürel farklılıklarına odaklanılmamıştır. Parazit Film’inin sosyal ayrışma unsurlarına verdiği referanslar metin özelindeki analizler, Güney Kore kültürüne dair bir genelleme yapmayı amaçlamamaktadır.



Görsel 1. Makale Akış Diagramı

3. Teorik Arka Plan

Sosyal ayrışma kavramsallaş(tırıl)masının, kentsel mekân üretimlerinde, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik bir tavır içerisindeki ideolojik çerçevede biçimlendi(rildi)ği açıktır. Berger (2018:45)'in, Karl Mannheim'ın "Ideology and Utopia: An introduction to the sociology of knowledge(1936)/İdeoloji ve ütopya:Sosyoloji bilgisine giriş(1936)" alıntısında "ideoloji"nin doğasını şu bakış açısı ile sunar;

'ideoloji' kavramı, politik bir çatışmanın ortaya çıkardığı bir keşfi yansıtır; diğer bir deyişle, yönetici gruplar, bir durumu öyle yoğun ve kâr odaklı düşünmeye başlarlar ki, kendi hâkimiyet algılarını azaltacak belli gerçekleri artık görmez hale gelirler. 'ideoloji' sözcüğünde örtük bir biçimde, belli durumlarda kolektif bilinçdışının hem topluma hem de başkalarına karşı toplumun gerçek durumunu örtbas ettiği ve böylece onu dengelediği anlayışı vardır.

Sosyal ayrışma unsurlarını biçimlendiren bu ideolojik yaklaşımlar kendisini; kültür, politika, gündelik hayat, sanat, vb. kavramlar ile sürdürebilmesinde kitle iletişim araçlarına gereksinim duyar (Scannell, 2020:87); "Kitlesele ikna medyada sözde bir kamusal alan yaratılarak sağlanır." Alıntılama ifade edilen "sözde" kelimesi, bir şeyin düzmecesi, sahte ve yapmacık olarak belirtilmiştir. Marksist kültür çözümlemelerinde, kitle iletişim araçlarının popüler kültür üzerinden yarattığı sahte bilinç "Her ne varsa doğrudur" düşüncesine

inandırılmayı olanaklı kılar (Berger, 2018). Egemen sınıf tarafından sahiplenilen ve kontrol edilen kitle iletişim araçları, toplumsal bilinçdışını yönlendirebilme yetisine sahiptir. Bu süreç içerisinde kentteki kolektif yaşam, bilinçli ve/veya bilinçdışı olarak kitle iletişim araçlarının üretmiş olduğu; görsellere, imgelere, temsillere maruz bırakılmaktadır. Bu araçlar içerisinde görsellik ile etkili olan televizyon ve sinemadır. Kent kültürünün ekranlara sinema ile yansımaları Robins (2013:241) şu sözleri ile ifade eder;

Sinema kent dünyası, özellikle de kent kültürü bağlamında önemli bir görme biçimi, hem görme hem de düşünme, anlama ve ilişki kurma biçimidir (...). Sinema seyircisi kentli flaneur'e benzetilir: 'Film alımlamasının 'düşsel ağında', coğrafik yerleşmesiyle flanör'ün izleme tarzı ve kamusal boyutu vardır. Algılama tarzları arasında bir yakınlık bulunmaktadır, ikisinde de izlemeden alınan keyif düşsel mekân zevkine geçiş izni verir. Yine bütün modern kentlerde milyonlarca insanın yaşamaktan hoşlandığı deneyimlerdir bunlar...

Sosyal ayrışma kavramının ideolojik yaklaşımlarla kitle iletişim araçları üzerinden biçimlen(diril)mesi, sinema ile sinematografik mekânsal anlatılarla kurgulanması, toplumun varlık biçimi ile ilgili olduğu kadar bireyin varlık bilinci ile de ilgilidir. Dolayısıyla ideolojik yaklaşımlarla sunulan anlatılar, izleyicilerin zihinlerinde yeniden üretilmesi ile anlamlandırılır. Göstergeler üzerinden belirli terimler ve/veya temalar yolu ile kültürle aktarılan anlatıları Ryan ve Lenos (2012:201) şu sözleri ile ifade eder; "Kültürel kodlar ne söyleyeceğimizi ne düşüneceğimizi ve nasıl davranacağımızı bize anlatan normlar ya da dile getirilmemiş kurallar gibidir. Bir film izlediğimizde yorumlayacağımız kodlar olan kültürel göstergeler görürüz." Bu anlamlandırmada, izleyicinin temsil mekânları ile girdiği diyalektik etkileşimlerde kodlara ve kodların aktarımına odaklanmamızı sağlar.

3.1. Sinematografik Mekânda Anlatı/Söylem

Toplumsal ideoloji çerçevesinde ele alınan sinemadaki mekânsal anlatılar, toplumun sosyolojik yapısında yer alan kodları barındırmaktadır. Bu kodlar toplumsal bilincin izdüşümünü oluşturur. Bilinçli ve/veya bilinçaltı kodlar, film içeriğindeki mekânsal anlatılarla sağlanır. Bu mekânsal anlatım dili sinemada, sinematografik mekân anlatısı kavramı ile açıklanır. Brown (2014) sinematografiyi şu sözleri ile tanımlar:

Sinematografi sözünü oluşturan sözcüklerin kökü Yunancadır ve bu bileşik sözcük 'hareketle yazı yazmak' anlamına gelir. İşin özünde film çekmek, çekim yapmaktır; ama sinematografi basit bir görüntüleme işinden çok ötesidir. Düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir.

Teorik açıklama karşılığındaki izleyici, sinematografik mekân anlatısını içinde bulunduğu kültürün ideolojik katmanları ve kişisel algısı çerçevesinde anlamlandırabilir. Sinematografiyi, yönetmenin dilediği anlamı yaratabilmek için biçimlerle oynadığı, görsellik üzerinden çok boyutlu hikâye anlatma sanatı olarak İlkdoğan (a) (2021:16-17) şu şekilde değerlendirir;

Sinematografik mekân çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Filmin yansıtıldığı perdedeki her bir görüntü göstergedir, yani bir anlamı vardır, bir enformasyon taşıyıcısıdır. İzleyici tam olarak fiziksel mekânla değil, gerçeğin göstergeler aracılığıyla oluşturulmuş, göstergelerin uzamında kavramsallaşan bir metin aracılığıyla filmi deneyimlemektedir (...). Sinemada gösterilen ve gösteren aynı olduğu için yan anlam biçim ve biçimin içinde olduğu bağlam doğrultusunda oluşur. Ancak, sinemada göstergeler ile oluşturulan kodlar aracılığıyla, izleyicinin anlam üretmesi sağlanır ve gerçek ile gerçek olmayan arasında bir bağ kurulur.

Sinemadaki sinematografik mekânsal anlatıları, izleyicinin karşısında yer alan görüntünün anlamlandırmasını ve bu anlamlandırmayı hangi kodlar ile gerçekleştirdiğini saklı tutar. Bu kod sistemini Monaco (2002:65) şu sözleri ile tanımlar;

Sinemanın grameri yoktur ama kodlar sistemi vardır. Bir vokabüleri yoktur ama bir göstergeler sistemine sahiptir. Sinema aynı zamanda diğer iletişim sistemlerinin kod ve gösterge sistemlerini kullanır. Örneğin müzikal bir kod filmin müziği içinde ifade edilebilir. Anlatıya ya da resme ait birçok kod sinemada kullanılabilir. Sinema ile diğer sanatlar arasındaki ilişkiye dair önceki tartışmaların çoğu, diğer sanatlarda olan ve sinemaya aktarılabilen (tersi mümkün değildir) kodların tanımlanmasıyla ölçülebilir.

Sinematografik mekânsal temsil anlatılarının fenomolojik yaklaşımlarla ele alınması, anlam uzantısındaki sosyal kodlara odaklanılmasını sağlar. “Teknik olarak yeniden üretebilirlik çağında sanat yapıtı” kitabında Benjamin (2020:47); “Sinemanın en önemli toplumsal işlevi insanoğlu ile aygıt arasında denge kurmasıdır. Sinema yalnızca bireyin kamera önünde kendini göstermesi aracılığıyla değil, ayrıca bu aygıt kanalıyla kendi çevresini temsil aracılığıyla da bu gagesine ulaştırmaktadır...” Fakat çok boyutlu anlam ve anlatı diline sahip sinematografik mekân temsili izleyici ve izleyicilerin nasıl anlamlandırdığı yönündeki kodların çözümlenmesine gereksinim duyar. Sinemanın çok boyutluluğu ve kod çözümlenmenin güçlüğünü Baker (2011:45) şu sözleri ile ifade eder;

Sinemanın dünyasıyla karşılaştığımız andan itibaren temel bir gözlemlerde bulunmaktan kaçınamayız: sosyoloji, göstergebilim, sanat tarihi hatta psikanaliz sinemayı ‘analiz’ etmeye cesaret eden temel insan bilimleri olarak kendilerini sundular. Ancak bu sinemanın da bizzat ‘analiz’ edebileceği fikrinin belli bir oranda hor görülmesi demektir.

Sinematografik mekân temsilleri üzerinden ideolojik yaklaşımlarla ele alınan toplumsal kod okumalarında, öznenin aynı öge için farklı zamanlarda sabit/mutlak anlamlar çıkarımı yapamayacağı göz önünde bulundurulur. Bu bağlam ile ele alınan kod okumaları, ideolojinin kitle iletişim araçları üzerinden oluşturduğu diyalektik ilişkileri de görünür hale getirir. Bu ilişkiler aynı zamanda, “modern göz”, “mekanik göz” olarak da adlandırılan yeni çağ bakma biçimleri hakkında deneyim kazanımını sağlar. Modern çağ bakma ve görme biçimleri ile anlam ilişkileri nasıl etkilenmektedir/değiş(tiril)mektedir? Bakma ve görme biçimleri ile anlamlar nasıl inşa edilir. Anlatılar/söylemler, baktığımız mekân kavramı ile nasıl anlam oluşturur?

3.2. Sinematografik Mekân Anlatılarında Bakma ve görme biçimleri

Fotoğraf ve sinema sanatının 19. Yüzyılda ortaya çıkması Batı’da siyasi ve sosyal iktidar düzenlemeleri ile yüzyıllar boyunca geliştirilmiş olan teknolojik ve ideolojik gelişmelere karşılık gelir (Crary, 2015). Fenomonolojik olarak, duyularımızla hareket ederek kendi gerçekliğimizi Heiddegger (2004); “İnsanın varoluşu aslında bir dünya içinde olmaktır, dünya ile karşılaşmaktır” olarak varoluşçuluğu ifade eder. Berger (2019); “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Gördüklerimiz ve bildiklerimiz arasındaki ilişki asla durulmaz(...).” Görme, yaşamsal bir eylem olmasının yanı sıra süreç içerisindeki; duyular, düşünceler, anlamlandırma, algılama, vb. hisler ile bir arada bulunur. Görüntüden anlam yaratmak, insan zihninde bilinçli ve/veya bilinçdışı oluş(turul)an düşüncelerin, görülene odaklanması ile ortaya çıkar (Tuğal, 2013:111). Görsel (imge) ve görme ilişkiseliliğinin mekanizmasını, zihnimizde algılar ile oluşan kodlar sağlar. Bu kodlar, zihinde anlamlandırma sürecini başlatır. Leppert (2002); “Görebilmem için bir şeyleri bilmem gerekir (...) Şurası apaçıktır ki, görebilmemiz için kısmen tarihe ve kültüre özgü kimi becerilere sahip olmamız gerekiyor” sözü ile bakma ve görme farkını ifade eder. Berger (2019) Modern göz-mekanik gözü: “Bir gözüm ben, mekanik bir göz. Size ancak benim görebildiğim bir dünyayı açıyorum (...) Böylece sizi bilinmeyen bir dünyaya açıyorum.” ifadesi ile tanımlar.

Tüm imgeler, imajlar izleyicinin kendisine bakılmak üzere temsil edilir. İzleyici her imajı, kendi değerleri ve inanışları çerçevesinde inceler (Erişti, 2021). Görsel kültür çalışmalarında bakma pratiklerini Sturken ve Cartwright, (2001:22) şu sözleri ile tanımlar;

Görmenin fiziksel eylemi ve görsellik arasındaki fark: Nasıl gördüğümüz, nasıl görebildiğimiz, nasıl izin verdiğimiz ve görmemizi sağladığımızdır. Görsellik sadece neyin görülebileceğine ve kimin bakabileceğine ve bakmasına izin verilmesine ilişkin toplumsal kodlar içermez, aynı

zamanda bu bakma pratikleriyle ilişkili olarak yapılı çevrenin inşasını içerir. Pencerelerin ve duvarların yerleşimini düşünün, inşa edilen strüktürler bizim bakma pratiklerimizi organize eder/yönetir. Görsellik (Visuality) güç ilişkilerinde (görsel alanın strüktürünü içerdiği kadar imajın politikasını da içerir) görselin nasıl yakalandığına dikkat çekmemizi sağlayan bir terimdir.

Bu yaklaşımlar çerçevesinde bakma edinilimi ile oluşan görme eylemi; içerik, bağlam, bağlamın sunduğu çerçeve, özne ve izleyici diyalektiğinde değerlendirilmelidir. Sinematografik anlatılarda, çerçeve içerisine alınan görüntü izleyiciye sekanslardan oluşan kareler ile bilinçli olarak tematik ve estetik gereksinimlerle biçimlendirilir (Ryan ve Lenos, 2012:5).

3.3. Sinematografik Mekân Anlatısında “Anlam” İnşası

Fenomenal dünyanın yansımaları üzerinden kurgulanan anlam inşasını Hall’un (2017); “Anlam temsil sitemi tarafından inşa edilir” söylemi kuşkusuz bizi “temsil gerçekte ne anlamına gelir?” sorusuna yöneltir. Çevreden alınan duyuların beyinde; bilgi, hafıza, önceki deneyimler, kültür ve farkındalıkla birlikte bir araya gelmesi ile anlamlandırma sürecini oluşturur. Bu süreç, görme, düşünme, algılama ve nihayetinde varılan anlamlandırma kavramları ile iç içe bulunur. Bu olguda, algı zamana, mekâna, kültüre ve kişiye göre değişim göstermesi sebebi ile görecelidir. Bakma ve görme edinimleri üzerinden “anlam” yaratmak, insan zihnindeki bilinçli ve/veya bilinçdışı düşüncelerin, temsil edilene bir süreliğine odaklanması ile oluşur (Tuğal, 2013). Görüntü ve anlam arasındaki ilişkisellikte, gerçekliğin tek bir ortak anlam tanımının yapılabilmesi güçtür (Wollen, 2004). Anlam oluşumu ve çözümlenmesinde, imgelerin içinde bulunduğu ortam, imajın ele alınma biçimi (çerçevesi), izleyicinin içinde bulunduğu koşullar, vb. bileşenlerin bir araya gelmesi ile oluşur. Erişti, imgelerin anlamlandırma sürecini şu sözleri ile ifade eder (Erişti, 2021:21);

Anlam yaratma ya da anlamı çözümleme, imajın türü çerçevesinde değişmekle birlikte imgelerin içinde bulunduğu ortam, oluşturulduğu koşullar gibi etmenlerle de değişir. Bir kişinin yakın çerçeve (half frame) nötr bir bakış açısı içeren bir fotoğrafı-kişiyi imajın nesnesi ile demokratik ve etkili bir iletişim kurmaya davet eder. Aynı imaj eğer uzak mesafeden yüksek açı (high angle) ile çekilirse imaj izleyici ile baskın bir iletişim kurar.(...) Telefoto lens kullanılarak çekilen keskin odaklı ve yakın plan (close-up) bir imaj kendiliğinden samimiyet etkisi oluştururken; geniş açılı (wide angle) yakın plan (close-up) çekim izleyicinin özel alanına saldırı hissettiren bir etki oluşturabilir...

Sinematografide görme yetisine dayanan göstergeler, dünyanın görsel olarak tarafımızdan algılanması ve özümsemesini sağlamaktadır (Lotman, 1999). Anlamın merkezinde kuşkusuz özne vardır. Toplumsal anlamlandırma süreci, özne içeriği ile düşünüldüğünde,

öznenin sabit kalmadığı, meseleler karşısında kazanılan anlam ve anlamlandırmalar ile pratiklik kazanılır (Bakır, 2008). Öznenin olgular ile değişen anlam pratiği, toplum için sabit bir anlam çıkarılabilmesini zorlaştırmaktadır. Anlamlar, bireylerin zihinlerinde değil, belirli bir kültür içindeki pratikler arasında bir müzakere süreci yoluyla üretilir. Görsel kültür, kendileri ve başkaları tarafından yaratılan bireyler ve artifaktlar, imajlar, teknolojiler ve metinler arasında meydana getirilir. Görselin birbiriyle yarışan yorumları, bir kültürün dünya görüşünü şekillendirir. Ancak görsel kültür sadece imaj ve görsellikte değil, çok-biçimli ve çoklu-algının kültürel pratiklerinde temellenir. Görsel kültürü ve görsellik, anlam ve deneyimin daha geniş ve çok-algılı ağında kavranabilmesini gerektirir. Deleuze ifade edilen ile anlamın karmaşasını, anlamın var olması değil ancak içten içe ya da alttan alta olduğu varsayımı ile, anlamın çemberinin tanımlamasını yapar (Deleuze, 2015:39).

4. Sinematografik Mekân Temsil Analizi:Parazit Filmi (2019)

Güney Kore Sineması'nın 1950 yılında niteliksel olarak yaşadığı sıçrama sonrası (Teksoy, 2009:600) sinemaya kazandırdığı filmlerden biri olan Parazit, kentsel ayrışma meselesini, sosyo-mekânlarda sınıfsal eşitsizlik olgusu üzerinden izleyicisine aktarır. Filmde Güney Kore'de sosyal yaşamın gerçekliği ile sinematografik temsillerin gerçekliği arasındaki ilişki anlatılar bütünde kasıtlı ve bilinçli yaratılan anlam inşası konu edilir. Yönetmenliğini ve senaristliğini Bong Joon Ho'nun üstlendiği, 2019 yapımı Parazit, Güney Kore'ye ilk Oscar ödülünü kazandıran ve tarihe damgasını vuran bir filmidir. Aynı zamanda Güney Kore tarihinde İngilizce olmayan ilk film olarak, 92. Oscar Ödülleri'nde; en iyi yönetmen, en iyi uluslararası film ve en iyi orjinal senaryo ödülleri almıştır (İşlek, 2020). Filmde sosyal ayrışma unsurları, kent ile sosyolojik ilişki-ilişkisizlikler, sinematografik mekân anlatısı ile izleyiciye aktarılır.

Filmin ismi sürrealizm akımının otomatizm kavramından "The Décalcomanie" esinlenilmiştir. Türkçe'de "Dekalkomani" olarak karşılık bulan bu kavram, kalın bir fırça ile damlatılan boyanın kurumadan ikinci bir kağıtla sürme işlemi ile dağılmasını sağlayan resim tekniğidir. Yönetmen Bong Joo-ho bu sanat akımı ile filme vermek istediği isim arasında kurduğu ilişkiyi verdiği röportajda şu şekilde tanımlar (http 1): "Bir dekalkomaninin son hâline baktığınızda iki tarafında birbirinin aynısı gibi gözükür. Ancak daha yakından baktığınızda ise tamamen aynı şey değildirlere. Bu da filmdeki iki aile ilgili bir şeyler söylüyor." Kadrajın statik

olarak, arayüz fonksiyonu ile ele alınan pencerelere odaklanması, mekânların ve sosyal ayrışma unsurları üzerine anlatıların/söylemlerin, izleyiciler tarafından anlaşılmasını ve özümsemesini sağlar. Arayüz olarak kadraja alınan pencereler, izleyici ve filmin karakterleri için görsel bir kompozisyon sunar. Mekânsal anlatılarda izleyicinin görmesi ile kadrajın odaklandığı pencerelere, filmin anlatı/söylemlerinin oluşturduğu kodlar ile “anlam inşası” başlar. Sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik mekânsal yapılanmada arayüz olarak tasarlanan pencereler, film senaryosundaki olay örgüsünü pekiştirir. Yönetmenin kadrajını ile çerçeve içerisine aldığı arayüz (pencerelerin) sinematografik mekânsal temsilleri, çerçeve (kadraj) içerisinde çerçeve (arayüz) ile tanımlıdır. Mekân ve benden ilişkiselliğinde sunulan çerçeveler, filmde anlatıyı biçimlendirir (Adiloğlu, 2005).

Filmde, Güney Kore toplumunda yaşanan alt-sınıf ve üst-sınıf ilişkisi, üç farklı aile ve bu ailelerin birbirleri ile kesişimleri sinematografik sosyo-mekânsal temsiller üzerinden izleyiciye aktarılır (<http> 2). Toplumsal içerik ilişkisini çerçeve içerisine alan filmde; sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel olarak üst tabakada yer alan Park Ailesi, zor koşullarda yaşamını sürdürmeye çalışan Kim Ailesi ve Park Ailesi'nin hizmetlileri yer alır. Katmanlı bir yapıya sahip olan filmin ilk sahnesi Kim Ailesi'nin zor yaşamını temsil eden tozlu bant pencereden sokak görünümü ile başlar. Otuzar dakikadan oluşan ve altı sekans artı final sahne dizilimine sahip olan filmin (Görsel 2) ilk sekansında, Kim Ailesi'nin yaşadığı ev ve kaldırım taşını gören bant pencereden sokak temsili izlenir. İlk sahnelerde, sokağın alt kotunda kalan, işsiz dört kişilik ailenin zor yaşam koşullarına tanık olunur. “Planın nedir?”, “Üniversiteli olmanın ayrıcalığı” ve “Tavsiye zinciri” söylemleri filmin ilk sekans aralığında sıklıkla vurgulanır. Kim Ailesi'nin oğlu olan Ki-Woo'nun, üniversitede okuyan ve ekonomik durumu iyi olan arkadaşı Min'in evlerine gelmesi ile ailede değişim başlar. Ki-Woo'nun arkadaşı Min'in yanında getirdiği peyzaj taşı Kim Ailesi'ne hediye etmesi ve bu taş için; “Bu taşı evinde bulunduran ailelerin servete kavuşacağına inanılır” söylemi Ki-Woo'yu etkiler. Metaforik anlatı temsili olan peyzaj taşı, filmin final sahnesine kadar filmde yer alır. Min'in Ki-Woo'ya bir teklif ile gelmesi, Ki-Woo'nun peyzaj taşı ile kurduğu bağı daha da arttırır. Min, özel İngilizce dersi verdiği Park Ailesi'nin kızı için Ki-Woo'ya bir süreliğine kendisinin yerine geçmesi teklifinde bulunur. Üniversite öğrencisi olmayan Ki-Woo'yu Park Ailesi'ne tavsiye ederek işe alınması için ikna eder. Ki-Woo'nun kardeşi Ki-Jung'la birlikte

tasarladıkları sahte diploma ve Min'in tavsiyesi ile Park Ailesi'nde İngilizce öğretmeni olarak işe başlar. Böylece ilk tavsiye zinciri ile Kim Ailesi'nin büyük planı başlar.

Filmin ikinci sekans aralığında, Kim Ailesi'nin tüm fertleri Park Ailesi'nin yanına tavsiye zincirini kullanarak sızmayı başarır. Kim Ailesi'nin evinde yapılan planlar, Park Ailesi'nde hızlıca yerine getirilir. Park Ailesi, çalışanlarının işten atılmalarına sebep olacak olayların sıralı olarak yaşanmasından şüphe duymaz. Park Ailesi'nin "emniyet kemeri" olarak tanımladığı tavsiye zincirine olan güvenleri ve iyi niyetleri olay örgüsünü hızlandırır. İkinci sekansın son sahnelerinde, eve sızan tüm Kim Ailesi'ni, Park Ailesi'nin küçük oğlu Do-song'un "Aynı, hepsi aynı kokuyorlar" söylemi, sosyal ayrışma meselesinin soyut mesafesini tanımlar. Kim Ailesi, Park Ailesi'nin yanında çalışıyor olmalarını vicdani olarak meşrulaştırarak, sosyo-mekânsal kazanımlarını hak ettiklerini savunur. Park Ailesi'nin bir günlüğüne oğullarının kamp tatili için evden ayrılması ile Kim Ailesi'nin Park evinde kısa sürecek olan yaşamları/eğlenceleri başlar. Bu eğlenceyi filmin 60. dakikasında eski hizmetli Moon-gwang'ın kapı zili sesi bozar.

Görüntülü kamera ekranında yaşanan uzun ikna süreci sonrası eski hizmetli Moon-gwang'a ev kapısının açılması ile, filmin tedirgin edici üçüncü sekans aralığı başlar. Eve alınan eski hizmetli Moon-gwang'ın eşinin tefeciye olan borcundan dolayı ev sahiplerinin bilmediği sığınakta dört yıldır yaşamakta olduğu öğrenilir. Eski hizmetlinin uzlaşma için anne Chung-sook'a "kardeşim" diye hitabı olumlu karşılık bulamaz. Chung-sook'un, Moon-gwang'u küçümsemesi merdivenlerden yuvarlanan Kim Ailesi'nin diğer fertlerini görmesi ile kısa sürer. Moon-gwang, Kim Ailesi'nin şimdiye kadar kurduğu düzeneği fark eder. Artık koşullar eşitlenir. Kim Ailesi'nin iknaları sonuç vermez. Bu durumu telefonu ile videoya alan Moon-gwang görüntüyü Bay Park'a göndermekle Kim Ailesi'ni tehdit eder. Park evinin salonuna taşınan kavga sahnelerini bu sefer telefon sesi durdurur. Park Ailesi'nin hava koşulları nedeni ile dakikalar içerisinde eve dönecekleri haberini alan Kim Ailesi, filmde değişen müzik ve hızlanan hareketlerin yer aldığı sahneler sonunda eski hizmetli ve eşi merdivenlerden bodrumdaki sığınağa atılır. Moon-gwang, merdivenlerden atılması sonucu kafa travması geçirir. Sığınaktakileri yukarı çıkmamaları için Bay Kim (Ki-taek) bir iple bağlar. Bu sürede, Moon-gwang'ın eşinin sığınaktaki yaşamı Ki-taek'in ilgisini çeker. Park Ailesi'ne olan minnettarlığını Bay Park'ın geçtiği yerlerdeki lambaları açarak göstermesi şaşkınlığa neden olur. Ki-taek sığınağı

ve buradaki yaşam alanını incelerken, kendi yaşamı ile özdeşleştirir. Bu sahnelerdeki sınıfsal ayrışma anlayışı seyirciye bırakılır.

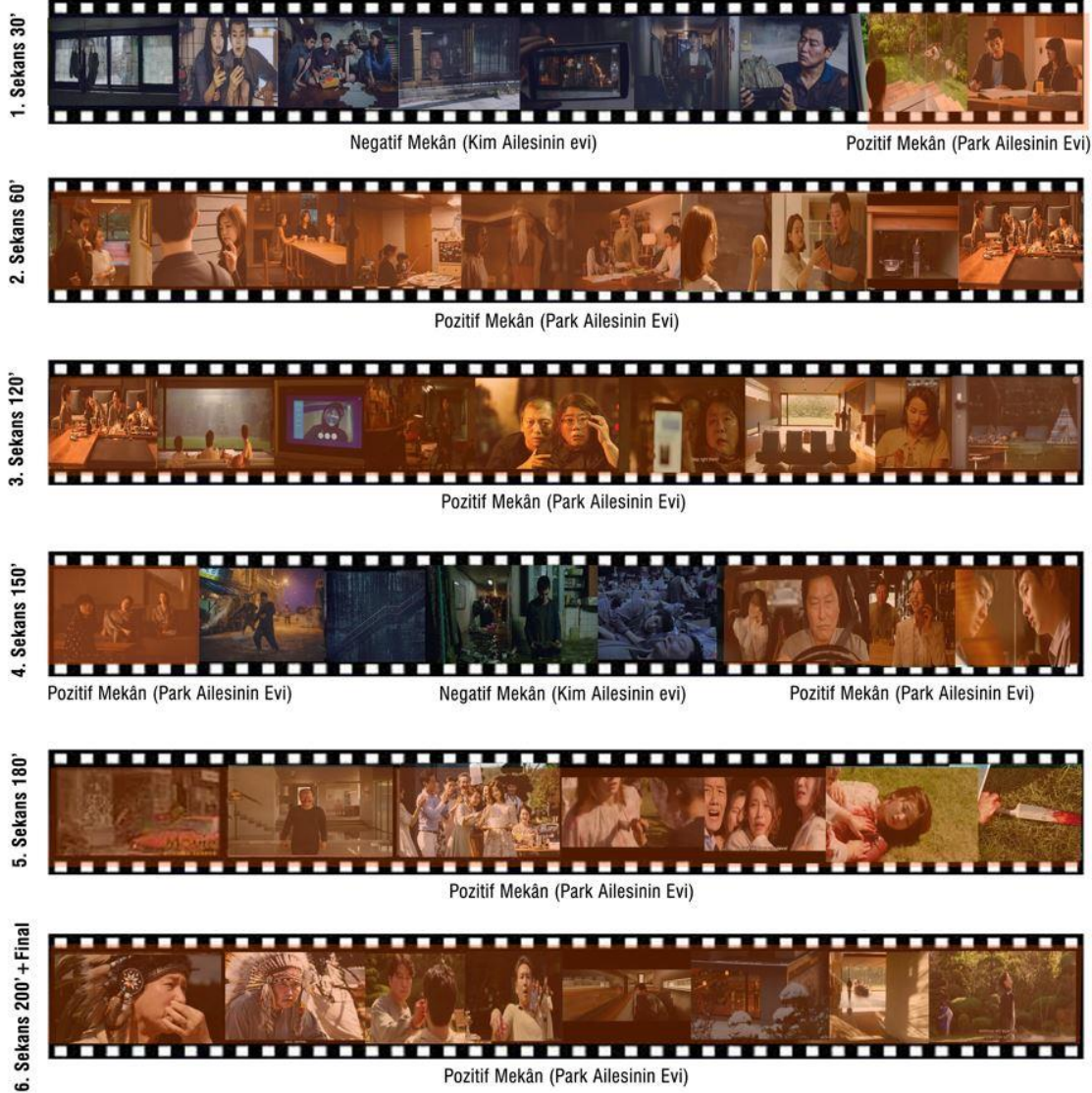
Filmin dördüncü sekans aralığında, Park Ailesi'nin eve dönmesi ile Chung-sook (Bayan Kim) dışında kalan tüm Kim Ailesi evde saklanmak zorunda kalır. Salonunda bulunan sehpanın altına gizlenen Kim Ailesi, Park Ailesi'nin kendileri hakkındaki söylemlere şahit olur. Kokuyor olmaları ve hadlerini bilmemeleri Bay Park ve Bayan Park tarafından ifade edilir. Sosyal ayrışmanın düğüm noktası olan bu söylem, filmin final sahnesinin duygu tabanını hazırlar. Bir şekilde evden kaçmayı başaran Kim Ailesi, yoğun yağış yüzünden mahallelerinin ve evlerinin sular altında kaldığını görür. Evden, bir madalya ve peyzaj taşı dışında kurtarılacak hiçbir şeyleri yoktur. Kim Ailesi'nin planları artık istedikleri gibi gitmemektedir. Geceyi spor salonunda geçiren aile, Ki-Woo'nun "planımız ne?" diye sorması üzerine Bay Kim, plansızlığın en iyi plan olduğunu söyler. Filmde, sosyal ayrışma unsurlarına kentsel (makro) ölçekte referans veren sahneler yer alır. Bu sahneler, sürekli aşağı inen merdivenler ve yollar ile temsil edilir. Ertesi gün Park Ailesi'nin oğulları Do-song'un doğum günü partisi için çağrılan Kim Ailesi, gece yaşadıkları olumsuzlukları bir yana bırakarak Park Ailesi'nin yanındaki görevlerine döner. Kim Ailesi'nin artık bulunduğu yeri sorguladığı, eski hizmetli ve eşi ile yaşadıkları/yaşattıkları şiddetin vicdani yüzleşmesi ve Park Ailesi'nin kendileri hakkındaki düşünceleri ekrandan hissedilir. Fiziksel olarak zarar verdikleri hizmetli ve eşinin vicdani yükü nedeniyle ruhsal olarak rahat edemeyen aile hem anlatı hem de görme ile kurulan anlam inşasındaki sahnelerde sıklıkla bu duygu izleyiciye aktarır. Ki-Woo sığınaktaki aileyi merak etmesi ve vicdani yükü artık taşıyamaması yüzünden, peyzaj taşı da yanına alarak sığınağa iner. Sığınaktakilerin iyi olduklarını bilmek istemesi, sonun başlangıcı olur. Filmin 150. dakikası Ki-Woo'nun Moon-gwang'ın eşi tarafından başına peyzaj taşı ile güçlü şekilde vurulması ile sonuçlanır.

Ki-Woo'nun yanına gelmesi ile sığınaktan dışarı çıkan eski hizmetlinin eşi, mutfaktan aldığı bıçakla bahçedeki doğum günü partisine gider. Filmin beşinci sekans aralığında, Kim Ailesi'nin kızının (Ki-Jung) bıçaklandığı, sonrasında Park Ailesi'nin de dahil olduğu cinayetlerin yer aldığı dramatik sahneler yer alır. Filmde olaylar sessiz bir şekilde akışında devam eder. Bay Kim'in kötü koku tanımlamaları ile ilgili duyumsamaları, kendini mekâna ait hissedememe vb. olgular filmin final sahnesinin yaşanmasına sebep olur.

Altıncı sekans ve final sahnesinde, sosyal ayrışmaya referans veren tüm kavramların çıktısı olan seri cinayetler ardı ardına yaşanır. Ailelerin sınıf farkı gözetmeksizin yaralılarını kurtarabilmek için yaşadıkları çaresizlikler ve bu durum içerisinde bile Bay Park'ın kokuya olan tahammülsüzlüğü, Bay Kim (Ki-taek)'in Bay Park'ı bir anda öldürmesine neden olur. İzleyicinin film ile kurduğu ilişkinin öznelliğine bırakılan son sahne, baba Kim'in işlediği cinayet ile ortadan kaybolmasını, oğlu Ki-Woo'nun babasının nerede olduğunu çözmesi ve babasına yazdığı mektuplar izleyiciye aktarılır. Filmin son sahnesi, Bay Kim'in vicdani olarak Park evinin sığınağında arındığı ve oğlu Ki-Woo'nun Park evinin sahibi olarak bahçesinde babasına kavuşacağı günün hayalini kurduğu an ile temsil edilir. Bu boyutta izleyici hem yeni bir başlangıca hem de sona tanık olur.

P A R A Z İ T

F İ L M S E K A N S I



Görsel 2. Parazit Filminin Sekans Dizilimleri (Fotoğraflar filminden alınmıştır).

4.1. Sinematografik Etkileşimli Anlatı Analizi

Fenomenal dünyada var olmanın doğasında, insanın gördüklerini okuması, anlaması, yorumlaması ve sonrasında tepkiler üretmesi doğaldır (İlkdoğan (a), 2021:69). Bu bağlam insanın mekân ile kurduğu diyalektik ilişkiyi oluşturur. Bu ilişkisellikte insan mekânı şekillendirdiği gibi, mekân da insanı şekillendirir/biçimlendirir. Anlatı ise mekân ile anlam kazanarak, hafızayı oluşturur. Filmde sosyal ayrışma unsurlarına anlam aktarımı, pozitif ve

negatif sosyo-mekânsal anlatılar üzerinden sağlanır. Mikro ölçekteki sinematografik mekân temsilleri ile ele alınan sosyal ayrışma kavramı filmde Park ve Kim Ailesi'nin söylemleri üzerinden izleyiciye aktarılır. Diğer oyuncu karakterler ise filme aileler dışında dahil olan; üniversite öğrencisi, hizmetli, hizmetli eşi ve şofördür. Sosyo-mekânsal ayrışmalar üzerinden ele alınan anlatılar, film kadrajının arayüz olarak pencerelere sabit tutulan sahnelerdir. Film akışı, olay örgüsünü oluşturan mekân temsilleri dışında oyuncu karakterler tarafından karşılanır. Film akışı boyunca karakterler, sınıfsal durumları karşılığı olarak pozitif ve negatif karakteristik yönleri ile görünür. Filmde yer alan karakterlerin kişilik yansımaları olan mekânlar; pozitif mekân (üst statüye), negatif mekân (alt statüye) aidiyeti olarak okunur. Kim Ailesi'nin söylem analizlerinde değindiği ilk konulardan biri, Güney Kore'de yüksek ve değerli referanslara sahip olmanın ne kadar önemli olduğudur. Bu söylemin pozitif ve negatif mekân anlatılarında “tavsiye zinciri” ifadesi ile altı çizilir. Ailelerde arayüzlerin (pencerelerin) yer aldığı sinematografik mekânsal anlatılar, Kim ve Park Aileleri olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu iki ayrı sosyo-mekândaki anlatılarda, negatif mekân olarak Kim Ailesi'nin evi ve pozitif mekân olarak Park Ailesi'nin evi tanımlanmıştır. Bu bağlam film içerisinde Bay Kim'in, Bayan Park için “Zengin ama kibar” söylemi, bayan Kim'in “Ben de zengin olsam kibar olurdum” söylemi ile karşılık bulur. Bu durum, pozitif mekânların özneyi pozitif olarak etkilemesi, statü-karakter-mekân ilişkileri bağlamında sorgulanır. Koşulların kötü olması karakterleri de kötü yapar inancı/yargısı, izleyiciye sinematografik mekân temsilleri ile aktarılır. Pozitif mekân (üst statüye ait) olan Park evi, modern bir mimari anlayış ile mimarının hikayesinin vurgulandığı, “ev” duygusu ile anlam kazandırılmaya çalışılmıştır. Sosyo-mekânsal olarak üst statüye (pozitif mekân) ait olma olgusu yapısal olarak Park Ailesi'nin evine ulaşmak için sürekli yukarı çıkan merdivenler ile biçimlendirilmiştir. Filmde alt statüye (negatif mekân) ait olan mekânlar ise alt kota inen merdiven sahneleri ile temsil edilmiştir.

Sinematografik mekân geçişlerindeki anlatılar/söylemler üzerinden yapılan analizde, negatif mekândan pozitif mekâna geçme eyleminin, vicdan/hakkaniyet ve nötralize olgusunu anlamsal olarak güçlendirdiği gözlemlenmiştir. Kim Ailesi'nin negatif (olumsuz) mekân olarak tanımlanmasının nedeni, bu mekânda kendilerini ve yaşamı olumsuz duygularla dile getirmeleridir. Pozitif mekân olarak tanımlanan Park Ailesi'nin evindeki Kim Ailesi, mekânı ve

mekândan dolayı kendilerini idealize ettikleri, olumlu kodladıkları gözlemlenmektedir. Negatif mekân olarak tanımlanan Kim Ailesi'nin söylem analizlerinde; böcekler, hamam böceği, üniversiteli olmak, tavsiye zinciri, plan yapmak/bir planı olmak ve şükretmek ön planda yer alan anlatılardır. Pozitif mekân anlatılarında ise; zengin, kibar, saf, koku, haddini aşmak ve tavsiye zinciri anlatılarda ortak kullanılan ve vurgulanan kelimelerdir (Görsel 3).

Pozitif mekânda yer alanlar Park Ailesi'nin negatif mekânı yalnızca “koku” ile tanımlamaları, negatif mekânlarda hiçbir zaman bulunmayacakları/bulunmadıkları anlamını taşır. Bu anlam, filmin gerilim noktasını oluşturur (Görsel 4). Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel olarak üst statüdeki Park Ailesi'nin, alt statüde yer alan Kim Ailesi'nin varlığını sürdürmeye çalıştığı mekânlara/yere dair bilmezliği/görmezliği, filmin gerilim ve kopma noktalarını oluşturur. Bu gerilim ve kopmalar, mekânsal temsiller dışında, “koku”, “farklı koku”, “aynı kokuyorlar”, vb. ifadeleri hem davranışsal hem de söylemsel olarak duyusal ayrışmayı tetikler. Bu duyusal ayrışma filme, dördüncü boyutu kazandırır. Bu boyuttaki anlatı ile kurulan anlam, sosyal ayrışma meselesine pozitif mekândan bakış açısı kazanımı sağlar.

Filmde diğerler karakterler olarak tanımlanan; hizmetli ve eşi, şoför ve üniversite arkadaşı Min'in söylem analizlerinde; tavsiye zinciri kelimesi ön planda yer almaktadır (Görsel 5). Söylemsel analizlerde elde edilen tekrarlı kelimeler, görme biçimleri ile sunulan arayüzlerde keşir. Bu keşim çalışmada, sosyal ayrışma unsurlarının anlam inşasını güçlendiren noktalar olarak belirir.

P A R A Z İ T
S ö y l e m / A n l a t ı A n a l i z i

K İ M A İ L E S İ

Lanet böcekler. Böcek ilacı mı? Hala yapıyorlar mı? **Camları kapama bizi de ilaçlasınlar.** Bedava ilaçlarınız işte.

Peyzaj taşı mı bu?
Çok simgesel oldu.

Tavsiye zinciri ile buraya geldim.

Şanslı değil miyiz?
Böyle bir zamanda bir güvenlik görevlisi ilanına 500 tane **üniversite mezunu** başvuruyor. Bütün âlemiz iş buldu .

"Hayatta plan yapmalı o zaman hiçbir şey ters gitmez"



N e g a t i f M e k â n

Hizmetliyi evden uzaklaştırmamız için **iyi bir plana ihtiyacımız var.**

Neden dışarıya su dökmek yasak levhası asmadın?

Wi-Fi için telefonunu yukarıda tut.

Arkadaşın çok havali. **Üniversite öğrencilerinde** başka hava oluyor...

Şimdi hepimiz farklı deterjan mı kullanacağız? Olmaz öyle. **Bodrum kat kokusu bu.**

Bu **zengin evi** sana çok yakıştı. Benden önceki söför vardı ya? İş bulmuş mudur? Kıymetli bay **Park için şükür duası edelim.**

Böyle ani bir davette bile hepsi çok havallı. Üstelik hepsi de doğal. **Ben buraya uyuyor muyum?**

Bodrumdaki insanlara ne oldu?

Çok havalyız şu an. Yağmur çiselerken viskilerimizi yudumluyoruz

Biz zaten bu evde yaşıyoruz değil mi? Ne farkı var? **Burası şu an bizim evimiz.** Gayet rahatım



P o z i t i f M e k â n

Bu aile de epey saf çıktı değil mi? Özellikle hanımefendi.

Çok saf ve kibar. Zengin ama yine de kibar. Zengin olduğu için kibar. Bu kadar para bende de olsaydı ben de kibar olurum

Zengin insanlar saf oluyor. Hiçbir derterli olmamış ki... Tek bir kırsıklıkları bile yok. Hepsi jilet gibi ütlenmiş.

Para iyi bir ütüdür. Bütün kırsıklıkları tek tek açıyor.

Park ailesi kapıdan içeri girse, babanız koşup **hamam böceği gibi** bir deliğe saklanırdı. İşığı görünce hamam böcekleri birden kaçıyor ya. Aynı onlar gibi işte...

Neden dışarıda yatıyorsun? Evden çıkmadan gökyüzünü izliyorum

Görsel 3. Kim Ailesi Etkileşimli Anlatı/Söylem Analizi (Fotoğraflar filminden alınmıştır).

P A R A Z İ T

S ö y l e m / A n l a t ı A n a l i z i

PARK AİLESİ

Burası bay Kim kokmuş.
Arabada sürekli aldığım koku.
Çürümüş turp gibi mi desem.
Islak beklemiş el bezi gibi düşün.
Öyle kokuyorlar.

Her seferinde haddini aşacak
gibi oluyor ama aşmıyor.
Bu iyi bir şey.
Ama o koku haddini aşıyor.
Bazen **o kokuyu** metroda
alırısın mesela.



P o z i t i f M e k â n

Bu kağıtlar pek umurumda
değil. Sonuçta **Min'in**
tavsiyesi ile buradasın.

Min'in seviyesinde
değilsen açıkça faydalı
olacağını sanmam

Metroya binmeyi o kadar
oidu ki...
Metroya binen insanların
farklı bir kokusu oluyor.

Pencereye gel de
anlatayım

Görsel 4. Park Ailesi Etkileşimli Anlatı/Söylem Analizi (Fotoğraflar filmden alınmıştır).

P A R A Z İ T

S ö y l e m / A n l a t ı A n a l i z i

DİĞER OYUNCU KARAKTERLER

Güneş odaya dolarken,
ışıkların tadını çıkarırdık.
O anlarda onun sanatsal
dokunuşunu hissederdik

Mimar Namgoong'u duymuş
muydunuz?
Eskiden bu evde o yaşardı.
Tasarımını kendisi yaptı

Dolandırıcı aile sizi! Aklinize
gelen tek şey bu mu oldu?
Zom olana kadar içmek. Bay
Namgoong'un yaratıcı
ruhıyla dolu bu evde hem
de. **Siz sanattan ne**
anlarsınız ki!



P o z i t i f M e k â n / N e g a t i f M e k â n

Öğretmen adayı geldi

Hanımım, öğretmen adayı
geldi

En iyisi tavsiye zinciri,
güvenlik kemeri gibi.

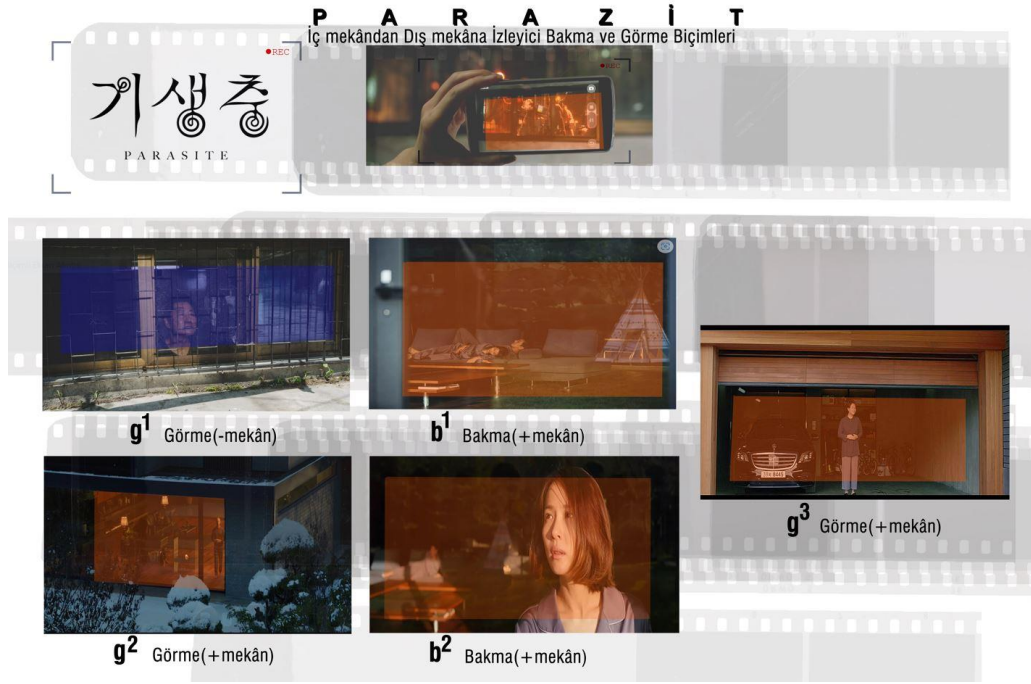
Görsel 5. Diğer Oyuncu Karakterler Etkileşimli Anlatı/Söylem Analizi (Fotoğraflar filmden alınmıştır).

4.2. İzleyici Gözünden Bakma ve Görme Biçimleri Analizi

Filmin ilk sahnesinden başlayarak, final sahnesine kadar temsil edilen mekânlar, sosyal ayrışmanın platformu olarak izleyiciye sunulur. Mimari öğeler ile sinematografik anlatım dili, güçlü anlamlar üretir. Katmanlı bir yapıya sahip olan filmin, dış mekân çekimlerinin iç mekân çekimlerine göre daha geri planda kalması dikkat çekicidir. Filmin mekânsal kurgusunda, insan ölçeğinde anlamsal ifadelerin daha baskıcı güç ile yer aldığı gözlemlenmiştir. Sosyo-ekonomik ve

sosyo-kültürel ayrışmalar, bakma ve görme biçimleri üzerinden ifade edilirken, mekânlarda arayüz olarak kullanılan pencereler, izleyicide anlamsal kod aktarımlarında önemli öğelerdir. Bakma ve görme ilişkisinde, bakma fizyolojik bir eylem iken, görme, algısal boyutta anlamlandırma karşılığı olarak ele alınmaktadır. Filmde, kadraj içerisine yeni bir kadraj olarak dahil olan pencereler, dış mekândan-iç mekâna, bakma ve görme biçimleri/edinimleri üzerinden ele alındığında; b^1 ve b^2 bakma biçimleri, g^1 , g^2 ve g^3 görme biçimleri ile kodlanmıştır (Görsel 6). İzleyiciye söylemler/anlatılar üzerinden aktarılan anlam kodları, g^1 - g^3 aralığında yer alan arayüzleri sosyo-mekânsal ayrışma üzerinden okumamızı sağlar. Görme biçimi ile kodlanan görsel ise (g^2), filmde odaklanarak anlam inşası gerçekleşen son sahnedir. Bu sahne ile izleyiciye, evin yeni sahiplerini bilinçli olarak görme/fark etme durumu aktarılır. Bakma ve görme arasındaki bu fark, sinematografik kadrajın (mekanik göz), gündelik hayatımızda da yalnızca baktığımız ve bilinçli olarak bakarak baktığımızda ise gördüğümüz eylemleri hatırlatır.

Algılama, çevreden alınan duyumların beyinde; bilgi, hafıza, önceki deneyimler, kültür ve farkındalıkla birlikte bir araya gelmesi ile anlamlandırma sürecinde oluşur. Bu olguda algının; zamana, mekâna, kültüre ve kişiye göre değişim göstermesi sebebi ile görecelidir. Anlamsal olarak sosyal ayrışma düalitesi, sosyal ve parçalanmış mekânlar sunar. Kavramanın antropolojik yönü ile ilgili olan "Anlam"; imgeleri, idealleri, statüyü, kimliği ve çevresel birçok önemli ilişkileri kapsar (Rapoport, 2004:20). Filmde kadrajın iç mekândan-dış mekânın temsil edildiği çerçevelerin büyük çoğunluğu görme odaklıdır (g^1 - g^{10}). Söylemler ile desteklenen ve bakma sonucunda oluşan görme biçimleri, sosyal ayrışma unsurlarının belirgin olarak ifade edildiği mekânlardır. İç mekândan dış mekâna bakma biçimleri üzerinden sosyal ayrışma sinematografik anlatı olarak daha fazla kullanılmıştır. İzleyiciye bakma odaklı sunulan arayüzde (b^1), söylem ile anlam oluşturacak karakterler mekân içerisinde yer almamaktadır. Bu yaklaşımla, bakma edinimi sonrası görme deneyimi izleyiciye bırakılmıştır (Görsel 7).



Görsel 6. Dış Mekândan-İç Mekâna İzleyici Gözünden Bakma ve Görme Biçimleri (Fotoğraflar filmden alınmıştır).



Görsel 7 İç Mekândan-Dış Mekâna İzleyici Gözünden Bakma ve Görme Biçimleri (Fotoğraflar filmden alınmıştır).

4.3. Anlam İnşasında Bulguların Tartışılması

Güney Kore'nin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısını ayırma unsurları üzerinden kimi zaman gerçekliğin inşa ettiği anlamlar, kimi zaman da dramatik sinema anlatı dili ile bir alegori halinde yansıtmayı başarır. Film sekansları ve sinematografik mekânsal dizilimler, karakterlerin etkileşimli anlatı ile bakma ve görme biçimleri üzerinden izleyiciyle diyalektik etkileşime girer. Güney Kore'nin yıllarca yaşadığı baskı ve sansür uygulamalarının nihayetinde, film özellikle sosyal-ekonomik ve sosyo-kültürel ayırma unsurları, modern sinematografik mekânsal temsiller ile ifade eder. Mekânsal sinematografik anlatılarda kullanılan; dış mekândan-iç mekâna ve iç mekândan-dış mekâna bakma ve görme biçimleriyle farklı açılara odaklanan oyuncular, izleyiciyi hem çerçeve içerisine alır hem de izleyici belleğinde beş duyu hafızasına unutulmaz izler bırakır. Çalışmada anlam, filmde yer alan karakterlerin görüntü ile kurduğu anlamsal ifadeyi işaret etmektedir. Anlatı ise, sahne temsillerinde sözlü/sözsüz karşılıklı iletişimi kapsamaktadır. Filmde sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel ayırma unsurları, ana karakter olan Bay Kim (Ki-taek) üzerinden aktarılır. Anlatılar ve arayüz olarak kullanılan pencereler ile bu etkinin anlam inşasını güçlendirildiği görülmüştür. Sosyo-ekonomik açıdan düşük gelirli olan Kim Ailesi bu ayırma unsurları, izleyiciye arka planda sunduğu, çalışmada arayüz olarak ele alınan pencereler ile anlam yönünü kuvvetlendirir. Etkileşimli anlatı, negatif mekân anlatılarında farklılıklar vurgulanırken, pozitif mekân anlatılarında, empati, sadakat ve anlayış, söylemsel olarak ön plana çıkar. Anlatı/söylem ile görme ve bakma ilişkiseliliği üzerindeki "anlam inşası"na odaklanılan çalışmada, arayüz olarak kullanılan pencerelerin, olay örgüsünde yaşanan "kurgusal gerçeklik" etkisini arttırdığı sonucuna varılmıştır. Filmde mekân bileşeninde arayüz olarak kullanılan pencereler izleyici gözünden; bekleyiş, çare, nötralizasyon, durulanma/arınma olarak kodlanır. Duyusal geçiş mekânları olarak kodlanan pencereler, sonsuzluğa ve arzu edilene odaklanır.

Sonuç olarak, sinematografik mekân temsillerinde, "anlatı"dan daha fazla "anlam" yönünün ağırlıklı olduğu filmde, sosyal ayırma unsurlarına bir arayüz olarak kullanılan pencerelerin yer aldığı mekânlar ile değinilir. Bu mekân temsilleri ile ortaya çıkan anlam inşasında, iç mekândan-dış mekâna bakma biçimlerinin/edinimlerinin ağırlıkta olduğu ve

anlatıların/söylemlerin arayüz olarak kurulu mekânların yer aldığı sahnelerde, “nötralize olma/arınma mekânı” ile metaforik bir anlam kazandı(rıldı)ğı sonucuna varılmıştır.

5. Sonuç

Sinematografik sosyo-mekânsal kod okumalarında, kültürlerin farklı coğrafyalardan çıkmış olmaları, toplumsal oluşumlarda farklılık göstermediği gibi, ortak küresel kodlar tanımı altında yerini alır. Bu bağlamda sinematografik mekânsal temsiller aracılığı ile oluşturulan imgeler, anlatı/söylem ve algı boyutu ile bir bütün olarak anlamlandırılır. Sinematografide kullanılan sosyo-mekânsal anlatılarda, arayüzler (pencere) anlam inşasını güçlendirir. Belli oranda çerçeve içerisine alınan bakma biçimleri, aynı çerçeve ile farklı olgulara odaklanmayı ve kavramsallaştırılan öğelerin karşılaştırılmasında güçlü anlamlar inşa edilmesini sağlar.

Sinematografik mekân temsillerinde bir arayüz olarak kurgulanan pencereler, sosyal ayırışma kavramını görme ve anlam kodları ile daha da güçlendirir. İzleyiciye bakma ediniminden çok görme edinimi üzerinden anlam aktarımı sağlanır. Yalnızca bakma eylemi ile ilişkilendirilen anlatılarda/söylemlerde, anlamsal altyapı arayüzler (pencereler) ile kurulur. Her ne kadar çerçeve içerisine alınan manzaralar sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik ayırışmayı vurgulasa da mekânlardaki anlatılar/söylemler karakterler ile daha güçlü etki yaratır. Arınma hissi ile gelişen vicdani boyut, pozitif mekânda anlamsal karşılık bulur. Mekânsal anlatılarda, mekânın ve arayüz (pencere) ile sunulan büyülü mekânsal anlatıların insanları nötrleştirdiği, vicdan olarak arınma gereksinimlerine yol açtığı izlenimini tartışmaya sunar.

Kaynakça

Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar*, İstanbul: Es Yayınları.

Alçık, F. F. (2022). “Mülkleştirilen Kölenin Kendinin Bilincine Ulaşma Mücadelesi: Seremoni ve Parazit Filmlerinin Hegel’in Efendi-Hizmetkâr Diyalektiği Bağlamında Karşılaştırılması”, *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters / Vol. 16*, 30-51.

Baker, U. (2011). *Beyine Ekran*, Der. Ege Berensel, 1. Basım, İstanbul: Birikim Yayınları.

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*, 1. Basım, İstanbul: Hayalet Kitap.

Bal, H. (2021). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, 2. Basım, Ankara: Sentez Yayıncılık.

- Berger, A. (2018). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2019). *Medya Çözümleme Teknikleri*, çev. Nilüfer Pembecioğlu, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2020). *Teknik Olarak Yeniden Üretebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 1. Basım: Zeplin Kitap.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*, çev. Selçuk Taylaner, 4. Basım, İstanbul: Hil Yayın.
- Castells, M. (2017). *Kent, Sınıf, İktidar*, çev. Asuman Türkün, 2. Basım, Ankara: Sel Yayınları.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantiği*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dianiya, V. (2020). "Representation of Social class in Film (Semiotic Analysis of Roland Barthes Film Parasite)", *Journal Komunikasi*, 13(2), 212-224.
- Erişti, B. D. S. (2021). *Görsel Araştırma Yöntemleri. Teori, Uygulama ve Örnek*, 8. Basım: Pagem Akademi Yayınları.
- Güçlü, İ. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 2. Basım, Ankara: Nika Yayınevi.
- Hall, S. (2017). *Temsil*, çev. İdil Dünder, 1. Basım: Pinhan Yayıncılık.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*, çev. Aziz Yardımlı, 1. Basım: Agora Kitaplığı.
- İlkdoğan, S. (2021)a. *Temsil Mekânın Çözümlemesi "Mekânın Üretimi" ve "Toplumsal Göstergebilim."*, 1. Basım: Gece Kitaplığı.
- İlkdoğan, S. (2021)b. *Sinematografik Mekânın Tasarımı ve Algısı*, 2. Basım: Sapiens Yayınları.
- İşlek, T. S. (2020). Güney Kore Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı:15.
- Kaçar, E. (2021). "İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu." *SineFilozofi Dergisi*, Cilt. 6, Sayı. 12, 2547-9458.
- Karademir, Ö. C ve Kaya, M. (2020). "Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu'nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi." *TRT Akademi*, Cilt. 5, Sayı. 10, 2149-9446.

Kim, K. J. (2020). "Parasite: A Film Review on Capitalism." *Cinesthesia*, Vol. 10, Iss. 2, Article 1.

Lefebvre, H. (2021). *Kentsel Devrim*, çev. Selim Sezer, 7. Basım: Sel Yayınları.

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lotman, M. Y. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiyotiğine Giriş*, çev. Oğuz Özügül, 2. Basım: De Yayınevi.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*, çev. Ertan Yılmaz, 1. Basım: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Noviana, A.,D.& Simanjuntak, B., M. (2022). "Representation of The Impact Of Social Gap That Affects Moral Values In The Film 'Parasite'", *International Scientific Journals Of Social, Education and Humaniora*, Vol. 1 No. 2.

Önkal, G. ve Yazar, E. (2013). Kent Deneyimi Kavramı Açısından Mekânsal Ayrışma ve Farklılaşma: Yıldırım, D.; Haspolat, E.; Sağlam, H. ; Beritan, C. S. (ed). *Mekâni Düşünmek*, s. 122-144, Ankara: Nika Yayınevi.

Rapoport, A. (2004). *Kültür Mimarlık Tasarım*, çev. Selçuk Batur, 1. Basım: Yapı Yayınları.

Robins, K. (2013). *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. Nurçay Türkoğlu, 2. Basım: Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*, çev. Emrah Suat Onat, Ankara: De Ki Basım.

Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, 1. Basım: Ayrıntı Yayınları.

Scannell, P. (2020). *Medya ve İletişim*, çev. Oğuzhan Taş, Burcu Sümer, 1. Basım: Ütopya Yayınevi.

Sharma, B. A & Pathak, P. J. (2022). "Representation Of Social Issues In Parasite: A Critical Discourse Analysis." *Journal of Positive School Psychology*, Vol. 6, No. 8, 9291-9301

Sihombing H., L.& Sinaga, A. A. (2021). Representation of Social class in Parasite Movie. *Lire Journal (Journal of Linguistics and Literature)* Vol. 5 No.1.

Sturken, M. ve Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking An Introduction to Visual Culture*, 3rd ed., Oxford, England: Oxford University Press.

Taş L. (2019). “Kentsel Eşitsizlikler Normallik ve Adaletsizlik Arasındaki Kentsel Eşitsizlikler” ed. Köksal Alver. *Kent Sosyolojisi*, İstanbul: Çizgi Kitapevi.

Teksoy, R. (2009). *Sinema Tarihi Cilt 1*, 3. Basım: Oğlak Kitap.

Tuğal S. (2013). Görüntü Üretimi ve Gündelik Hayat: Dayı, D., Tekcan, E. (ed). 21. Yüzyıl, Dijital görüntü Çağı, s. 108-120, İstanbul: Kırk Yayınevi.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, 2. Basım: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları

http 1: Hazır, R. (2020). “Parasite Hakkında Mutlaka Bilinmesi Gereken 15 Detay”, FilmLoverss, <https://filmloverss.com/parasite-hakkinda-mutlaka-bilinmesi-gereken-15-detay/>, Erişim tarihi: 03.03.2023.

http 2: Brody, R. (2019). “How ‘Parasite’ Falls Short of Greatness”, The New Yorker Movie Club, <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/how-parasite-falls-short-of-greatness>, Erişim tarihi: 03.03.2023.