

-Araştırma Makalesi-

**İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar:  
Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu**

Erman Kaçar\*

**Özet**

Lukács'a göre insanlar arasındaki sınıf bilinci yoksunluğunun en önemli göstergelerinden biri, bireyin kendisini diğer sınıflarla olan ideolojik uzlaşma biçimleri ve çıkar ilişkilerinden sıyrılmadığı gayri ahlâki durumdur. Ona göre sınıf bilinci, bireylerin kendilerini, içinde buldukları toplumsal yapıyla birlikte mevcut üretim sürecindeki konumlarını nasıl algıladıklarıyla ilgilidir. Sınıf bilincinin gelişmediği toplumlarda, temel ihtiyaçlarını karşılamaktan bile menedilmiş, bir işte çalışmayı bile şans olarak gören ast sınıf insanların içinde buldukları mevcut durumun nedenlerine dair hiçbir sorgulama yapmadıkları, birbirlerinin üzerine basmaktan, birbirlerini tehdit olarak görmekten öteye gitmedikleri durumlarla karşı karşıya kalınır. Bu bakımdan sınıf bilincinin en önemli karşılığı, sınıf çatışması olgusu karşısında bireylerin ortak sınıfsal amaçlarını gerçekleştirmede daima dayanışma içerisinde bulunmalarındır. Bu çalışmada, sınıf çatışması olgusunu daha önce Snowpiecer (Kar Küreyici, Bong Joon-ho, 2013) filminde yöneten ve yönetilenler arasında, yatay ve yapay bir mekânda (tren) içerisine siyaset teorisini dâhil ederek distopik bir dille aktaran Bong Joon-ho'nun bu kez Parasite (Parazit, Bong Joon-ho, 2019) filmiyle tersten giderek, sınıflı toplumu ve alt-üst ilişkisini, doğal yaşam alanı olarak bir konağın içerisinde sınıf bilincinin yoksunluğu meselesi üzerinden izleyiciye sunması gösterilecektir. Böylelikle çalışmada hedeflenen, Georg Lukács'ın sınıf bilinci kavramını takip etmek suretiyle, sınıf bilinci yoksunluğu sebebiyle yaşadıkları sorunların 'içinde buldukları sınıfsal konuma bağlı nedenlerini' saptayamayan Kim ailesi örneği üzerinden, bu bilinçten yoksun insanların kendi trajedilerinin hem yazarı hem oyuncusu olarak var olduklarının gösterilmesidir.

**Anahtar Kelimeler:** Parazit, Sinema, Konak, Lukács, Sınıf Bilinci, Sınıf Çatışması.

\*Arş. Gör., Ardahan Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Ardahan, Türkiye.

E-mail: ermankacar@ardahan.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4635-9559

DOI: 10.31122/sinefilozofi.928748

Kaçar, E. (2021). İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1131-1142. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.928748>

Geliş Tarihi: 27.04.2021

Kabul Tarihi: 10.12.2021

*-Research Article-*

## **Puppets Dancing on a String: Parasite and Lack of Class Consciousness**

Erman Kaçar\*

### **Abstract**

*According to Georg Lukács, one of the most important signs of the lack of class consciousness among the lower-class individuals is the immoral condition in which the individual cannot abandon the forms of ideological and interest-based compromise with other classes. According to him, class consciousness is about how individuals perceive themselves and their position in the current production process together with the social structure they are in. In societies where class consciousness is not developed, the lower-class individuals who are hindered from fulfilling their basic needs, and who even consider having a job as a matter of luck, are faced with circumstances where they do not question the reasons of their current condition, step on each other and see each other as a threat. In this respect, the most significant part of class consciousness is that individuals are always supposed to be in solidarity to achieve their common class goals in the face of the phenomenon of class conflict. Previously, in Snowpiecer (Snowpiecer, Bong Joon-ho, 2013), Bong Joon-ho addressed the phenomenon of class conflict between the ruling and the ruled in a horizontal and artificial space, i.e., a train, with a dystopian language. In this study, it is argued that Bong Joon-ho goes the opposite direction in Parasite: it deals with the class society and the subordinate-superior relationship in a mansion as a natural habitat from the perspective of class consciousness or the lack thereof. Through the example of the Kim family, who could not find out the causes of their problems resulting from their class condition because of the lack of class consciousness, this study aims to show that these people without consciousness exist both as authors and actors of their own tragedies by following Georg Lukács' concept of class consciousness.*

**Key Words:** Parasite, Cinema, Host, Lukács, Class Consciousness, Class Conflict.

---

\*Res. Asst., Ardahan niversity, Department of Philosophy, Ardahan, Turkey.

E-mail: ermankacar@ardahan.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4635-9559

DOI: 10.31122/sinefilozofi.928748

Kaçar, E. (2021). İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1131-1142. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.928748>

Received: 27.04.2021

Accepted: 10.12.2021

## Extended Abstract

*The art of cinema sometimes functions as an ideological device by using the eye (camera) and word together, and at other times it performs the function of the display by directly touching on the political. It thus invites the audience to create/seek meaning while dictating its own meanings. Therefore, cinema, which can both pose a danger to the rulers and can function as a device used by the rulers, is a flow/glance that carries the word from the perspective of the eye to the eye and the ear simultaneously. Parasite (Bong Joon-ho, 2019), written and directed by South Korean director Bong Joon-ho, is a movie that has this effect on its audience. With regards to both its content and form, the movie invites the audience to question the meanings existing in the social sphere, whilst also encouraging them to search for new meanings. Previously, in Snowpiercer (Snowpiercer, Bong Joon-ho, 2013), Bong Joon-ho addressed the phenomenon of class conflict between the ruling and the ruled in a horizontal and artificial space, i.e., a train, with a dystopian language. In this study, it is argued that Bong Joon-ho goes the opposite direction in Parasite: it deals with the class society and the subordinate-superior relationship in a mansion as a natural habitat from the perspective of class consciousness or the lack thereof.*

*According to Georg Lukács, one of the most important signs of the lack of class consciousness among the lower-class individuals is the immoral condition in which the individual cannot abandon the forms of ideological and interest-based compromise with other classes. In societies where class consciousness is not developed, the lower-class individuals who are hindered from fulfilling their basic needs, and who even consider having a job as a matter of luck, are faced with circumstances where they do not question the reasons of their current condition, step on each other and see each other as a threat.*

*In the movie, the story of the Kim family begins with Ki-woo's infiltration to the mansion of the Park family as a private tutor. After Ki-woo's recruitment, all members of the Kim family stick to their not-so-ethical plans they have made, and one by one get themselves hired in place of everyone else working at home. One day, when the Kim family starts having fun at home, turning the hosts' camping getaway into an opportunity, they hear unexpected knocks on the door and ex-maid Moon-gwang, whose job they took away, rushes in saying that she has forgotten something in the house. With this unexpected guest, it is revealed that Moon-gwang's husband, who was unable to pay the debt he received from the loan shark, has been hiding in the shelter of the house for three years. The new maid Chung-sook threatens to tell the Park family about the husband's hideaway, the former maid Moon-gwang accidentally sees the other members of the Kim family, then she realizes that all the employees are actually members of a single-family and have settled in the mansion in an organized manner. Meanwhile, an unexpected event happens: Mr. Park's wife Cho Yeo-jeong calls home and reports that they have decided to return early from the camping due to the rain. After hearing the news, the tension rises, and the Kim family forcefully locks Moon-gwang and his husband into the shelter. Because of the Park family's early return to the mansion, the members of the Kim family except Chung-sook have to hide, but then they find a way to escape from the mansion. When they return to their own residence, they find that the flood resulted from heavy rain has caused great damage to the neighbourhood, but the father Ki-taek refuses to help out a neighbour asking for help with his little child in his arms. On the same night, at the sports hall where they stayed with the other flood victims from their neighbourhood, the father Kim-taek thinks that the plans that have worked perfectly until that day will not thrive as well as it hitherto did, and he says that no-plan is the best-plan from now on, and with this scene the collapse of the family begins.*

*In other words, Kim-teak's "survival plans", which were devoid of the consciousness of his own social standing but based on his individual condition and in line with his own interests only, have now been replaced by a passive attitude, a state of total planlessness. In the words of Lukács, when class consciousness does not emerge, the role of individuals can only be submissive in the end. That is, at some point the destinies of individuals yield to ever more coincidence and hence to more tragedy than ever before, and the only attitude they can have to this tragedy is passive/accepting. Through the example of the Kim family, who could not find out the causes of their problems resulting from their class condition because of the lack of class consciousness, this study aims to show that these people without consciousness exist both as authors and actors of their own tragedies by following Georg Lukács' concept of class consciousness.*

## Giriş

Sinema, gösterme işlevini ya bir ideolojik aygıt olarak işlev görerek ya da politik olanı doğrudan konu edinerek yerine getirir. Her iki durumda da bu mecra, izleyicisini bir yandan anlam yaratmaya/anlam aramaya davet ederken diğer yandan kendi anlamlarını izleyicisine aktarır. Bu çalışmanın konusu olan *Parasite* (*Parazit*, Bong Joon-ho, 2019) filmi de hem içeriği hem de biçimi itibarıyla izleyiciyi toplumsal alanda yer alan anlamları sorgulamaya davet eden bir film olarak görülebilir. Çalışmada, sinemanın görsel dilinin politik olanla temasının açıklanması, bir sinema filminin biçimi, tekniği ve içeriğiyle politik bir tavır takınarak mevcut düzeni eleştirebilme olanağının gösterilmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda *Parazit* filminin politik, toplumsal içeriği vasıtasıyla izleyiciyle nasıl etkileşim kurduğunu göstermeden önce, sinema sanatının felsefe tarihi ile ilişkilendirme biçimine ve bir sinema filminin politik olmasının ne anlama geldiğine kısaca değinilecek ve akabinde *Parazit* filminin işaret ettiği politik durumun ünlü edebiyat bilimcisi ve düşünür Georg Lukács'ın *sınıf bilinci* anlayışı ile ilişkisi gösterilecektir.

Film eleştirmeni ve kuramcısı Andre Bazin, içeriği kendinden menkul propaganda filmleri dışında kalan filmlerin de diğerleriyle benzer bir politik amaca hizmet ettiğine dikkat çekerek, sinemanın bu hilesi karşısında izleyiciyi dikkatli olmaya çağırırken bunun yolunun ancak sinema kültürü edinmekle mümkün olduğunu savunur: “Her zaman düzenli ve hesaplı olan, belirli bir parolaya uyan propaganda değil, fakat bir yaşama tarzının, bir ahlâkın dağınık anlatımı, bir rejimin ya da bir uygarlığın değerlerinin ustaca desteklenmesi biçiminde yapılan propaganda; bu örtülü ideolojileri ister benimseyin ister reddetsin, aydın kişi bunu hiç olmazsa bilerek yapmalıdır” (Bazin, 1995: 29). Düşünce tarihi ile sanatın ilişkisini düşündüğümüzde ise ilk akla gelen isim şüphesiz Platon olacaktır. Platon, ideal bir devletin nasıl olması gerektiğini gösteren Devlet diyalogunda sanatçıları hakikatin en uzağına yerleşen kimseler olarak göstermiş ve onların eserlerini filozof-kralın sıkı denetimlerine tabi tutar; sınırların dışında kalanları ise *sürgün* etmiştir. Özellikle Homeros örneği üzerinden, *taklidin taklidini* yapmak bakımından gerçeğe yaklaşamayacak kişiler olarak gösterilen sanatçılar, Platon'un ideal devletinde sansüre maruz kalmaktadırlar: “[...] bizim devletimize Tanrıları ve iyi insanları öven şiirlerden başkasını sokmayacağımızı unutmazsın” (Platon, 2010: 294). Batı felsefe geleneğinin ilk kuramsal bütünlüklü ya da sistematik filozofu diyebileceğimiz Platon'un *ideal devletiyle* sadece bu yüzden bile uzlaşamayacak olan sinemanın eleştirel/politik biçimi, iktidarlar için tehlike arz eden, sözü gözün (kamera) perspektifinden göz ve kulağa aynı anda ileten bir (b)akıştır. Öyleyse bir sinema filmini eğlencelik, seyirlik ya da *popüler/ana akım* olmaktan çıkararak onu *sanat* olarak değerlendirmeyi olanaklı kılan, onu baskın rejimlerin, sistemlerin yeniden üretiminin bir aracı ve *sermayenin* baskın ideolojisinin bir temsili olmaktan çıkararak izleyicisi üzerindeki düşündürücü, sarsıcı etkisidir denilebilir: “Eisenstein diyor ki sinema kafaları yarmalı ve düşündürmelidir; bize *sine-göz* değil, *sine-yumruk* lazım” (Baker, 2017: 61). İşte Güney Koreli yönetmen Bong Joon-Ho tarafından yazılıp yönetilen, Cannes Film Festivali'nde ödül alan ilk Güney Kore filmi olan *Parazit*, *sınıf bilinci yoksunluğu* mefhumuna yaklaşım tarzıyla Eisenstein'in bu “sine-yumruk” çağrısına ses vermiş bir film olarak gösterilebilir.

### *Another Brick in the Wall* ya da *Sınıf Bilinci Yoksunluğu*

Filmde, Kim ailesinden Ki-woo'nun İngilizce öğretmeni olarak Park ailesinin hayatına girmesiyle *konağa* sızma hikâyesi başlar. Etimolojik olarak “yanında” ve “besin” kelimelerinden türeyip ancak bir başkasıyla var olmaya devam edebilen olarak tanımlanan *parazit* sözcüğünün taşıdığı anlam, yönetmeni tüm dramatik yapıyı parazitin yaşam alanı olan *konakta* kurmaya yönlendirmiş görünmektedir. *Konak*, parazitin yaşam alanı olarak kendisinden beslendiği canlının biyolojik adı olmanın yanında, *büyük ev* anlamıyla da yarattığı çift anlamlılık bakımından sinematografik bütünlüğe uygun bir işlev gösterir. Film boyunca, konak haricinde dış mekânlara çok az yer verilmesi ya da dış mekânların özellikle geniş kamera açılarıyla

verilmesi, iki ailenin yaşadığı iki yaşam alanı arasında konak ilişkisinin kurulduğu evin canlı ışıklarına karşılık, kimsenin yaşamayı, dönmeyi istemediği diğer evin kapatılma imgeleriyle gösterilmesiyle, eve karşılık *konak* olumlu biçimde yansıtılmış olmaktadır ve *konağın* “yüksek duvarları, şifreli kapılar ardındaki güvenli, şeffaf büyük camları onları diğerlerinden ayıran somut bir mesafedir” (Cansu Öksüz Karademir & Kaya, 2020: 656). Konağın dışında kalan yerlerin görsel dokuyla yaratılan temposuyla seyircide de konağa dönme arzusu uyandırılır. Bir taraftan burjuva yaşamının başarısının metaforik göstergesi olan konağın nizamı ve aydınlığı/ferahlığı yüceltilirken; evin altında, karanlık bir mahzenin gösterilmesiyle de filmin doruk noktasının (*climax*) burada yaşanacağı hissettirilerek seyirci tedirgin edilir. Böylece filmin konağın aydınlığı içine gizli bir karanlık taban yerleştirilerek hızlı duygu geçişleri yaşatılacak türler ötesi bir yapıt olduğunun da işaretleri verilir.

*Another Brick* adlı şirkette yönetici olan Bay Park'nin, eşi Cho Yeo-jeong ile bir kızları, bir oğulları ve yıllardır hizmetçileri olan Moon-gwang ile *konaklarında* lüks içinde yaşadıkları görünmektedir. Ki-woo'nun işe alınmasından sonra Kim ailesinin tüm fertleri büyük ve mükemmel olarak niteledikleri 'pek de etik olmayan' *planlarına* sadık kalarak sırayla evde işe alınırlar. Kim ailesinin kızı 'hayalet' gören küçük erkek çocuk Da-song'a sanat terapisti olarak; baba Ki-taek plan dâhilinde Park'ın şoförünün arabada seks yapıyormuş gibi gösterilmesiyle yeni şoför olarak, anne Chung-sook ise hizmetçi Moon-gwang'ın şeftaliye olan alerjisinin Ki-woo'nun fark etmesi sonucu alerjisi tüberkülozmuş gibi gösterilerek işten atılmasıyla hizmetçi olarak Park ailesinin evinde işe girmektedir. Aile içi diyaloglarına bol bol tanık olduğumuz Kim ailesi, işten atılmalarına neden oldukları şoför ve hizmetçinin bundan sonra başına neler gelebileceğiyle hiç ilgilenmemekte, herhangi bir ahlâki ikilem ya da suçluluk duygusu yaşamamaktadırlar; filmde kendileriyle aynı kaderi paylaşanları işlerinden edip yerlerine geçen Kim ailesinin üyeleri yalnızca bireysel olarak kendini gerçekleştirme sanısı içinde temsil edilirler. Kendisini yaşadığı ev, araçları, olanakları ve kariyeriyle gerçekleştirdiği ortaya koyan burjuva ailesinin karşısına koyulan Kim ailesi, konağa kendilerini kabul ettirmelerini kendilerinden kaynaklanan bir başarı gibi görmekte, bu başarıya ulaşmada işledikleri suçları 'makul' ve 'meşru' kabul etmektedirler; zira planın daha en başında Ki-woo, Park ailesinin yanına İngilizce öğretmeni olarak işe girebilmek adına kız kardeşi Ki-jeong'a hazırlattığı sahte diploma için 'bu belge sahte sayılmaz; önümüzdeki sene zaten alacaktım, yalnızca erkenden hazırlamış olduk' diyerek, sonradan ardışık sahtekarlıklara bağlı olarak gerçekleşecek 'başarı' hikayeleri için de mevcut eylemini şimdiden haklı ve makul ilan etmektedir. Böyle bir başarının işlerinden ettikleri aynı sınıfa mensup insanlardan ayırt edilmesi gerekmektedir ki filmin işaret ettiği esas çelişki böylece daha görünür kılınır.

Kazançlarından memnun bir şekilde neşeyle hayatlarına devam eden Kim ailesi, Park ailesinin kamp tatiline gitmesini fırsata çevirerek evde eğlenmeye başlar. Bu eğlence, yalnızca kendi sınıfsal konumlarına ait olmadığını düşündükleri metaları (pahalı içkiler, pahalı yiyecekler ve hatta kaliteli evcil hayvan mamaları vs.) tüketmeye yönelik bir etkinlik olmaktan ileriye gidemez; Kim ailesi bir yandan bu metalara sahip olmayı düşlerken, diğer yandan tüm bunlara sahip olamayacaklarının farkındalığıyla daha fazla tüketme arzusu içindedirler. Evin kendilerine ait olması hayalinden Park ailesinin zengin ama kibar insanlar olmasına kadar birçok konuda yarı-sarhoş konuşup eğlencelerine devam ederlerken beklenmedik şekilde kapı çalar ve kapıyı açan Chung-sook'un yaşadığı şoktan faydalanan eski hizmetçi Moon-gwang, evde bir şey unuttuğunu söyleyerek içeri dalar. Beklenmeyen bu misafirle birlikte ortaya çıkacağı üzere, tefeciden aldığı borcu ödeyemeyen Moon-gwang'un eşi, üç yıldır evin -ev sahiplerince bilinmeyen- sığınağında saklanarak yaşamaktadır.

Park ailesine bu durumu anlatma tehdidi üzerinden gelişen kavgada Moon-gwang, Chung-sook'a tüm çaresizliğiyle "kardeşim" diye hitap eder ancak Chung-sook kardeşliği uygun bulmaz. Bu sırada olanları mahzenin merdivenlerinden gözetleyen Kim ailesinin diğer üyelerinden bir tanesinin ayağının takılması sonucu hepsi birden yuvarlanarak Moon-gwang'nun önüne düşerler. Moon-gwang'ın tüm çalışanların aslında tek bir ailenin üyeleri olduklarını anlaması ve bu durumu video olarak kaydetmesiyle tehdidin yönünün değişmesi aynı anda gerçekleşir. Bu kez, kardeşlik ve merhamet dilenen Kim ailesinin üyeleridir ancak Moon-gwang da kardeşlik çağrısının sahteliğini kendisinin az önceki durumundan bildiği için reddeder. Ki-taek, videoyu Park'lara göndermekle tehdit eden Moon-gwang'a öfkeyle yönelerek iyi insanlar olan Park ailesine böyle bir şeyi yaşatmamaları gerektiğini söyler. Böylece, konağın en karanlık yerinde geçen kavgada sahne kompozisyonu ve temsil edilen gerçeklik eşitlenerek retorik atak bir kez daha yenilenir. Video tehdidinin zaferiyle konağın geniş ve ferah salonuna taşınan öykü, zaferin sahibi Moon-gwang ve eşinin büyük salon karakterlerine dönüşmesiyle aynı anda dönüşüme uğrar. Moon-gwang ve eşi ile Kim ailesinin salonda birlikte gösterildikleri çok az zamanda Moon-gwang, Kuzey Kore'nin nükleer füzeye sahip olmasıyla ellerindeki görüntünün gücünü eşitleyerek ve Kim ailesini küçümseyen, onları ahlâk sınırlarının dışına atan ifadeleriyle büyük zaferini kutlamaktadır. Elindeki gücü politik bir güç olan Kuzey Kore'ye benzetirken aynı anda ahlâksızlık ithamlarında bulunması, politik olarak uzlaşmaz olduğunu, kendisi ve eşini ahlâklı sayarak bireysel edimlerinin iyi olduğunu, yerde oturan Kim ailesine üstten bakarak hissettirir. Aynı anda Kim ailesinin, kendisi eve gelmeden önce yiyip içtiği masayı da kayıt altına alarak onları bir kez de açgözlü oldukları için aşağılar.

Moon-gwang ve eşinin zaferi ile görsel doku bağdaşır, Moon-gwang'ın arkasından yukarıya doğru giden sarı ışığa karşı, yerde oturan Kim ailesine yukardan aşağı doğru verilen sönük ışık, görsel dilde galip ve mağlubu yerli yerinde kodlar. Moon-gwang'ın eşi seyirciye dönüp güneşli günleri iştahla anlatırken tanık olunan anılarla aydınlanan salon, Kim ailesinin bu dalgınlığı fark edip saldırmasıyla yeniden karanlıklaşır. Anılarla sessizce başlayan *Gianni Morandi* müziğinin sesinin artmasından sahnenin ağır çekimle devam etmesine, tüm ellerin videonun olduğu telefonda birleşmesinden kameranın camın arkasına çıkıp kavgayı geniş planda göstermesine kadar her şey zafer sarhoşluğunun kaygan zeminini yansıtır. Kavga devam ederken Moon-gwang'ın şeftaliye olan hassasiyetinden bir kez daha faydalanan Kim ailesi, telefondaki videoya da ulaşarak tekrardan avantajlı duruma gelir. Tam da bu sırada Bay Park'ın eşi Cho Yeo-jeong evi arayıp dönüş yolunda olduklarını ve oğlu için yemek hazırlanmasını ister. Chung-sook'un neden geri döndükleri sorusunu tereddütsüz her detayıyla cevaplayan Cho Yeo-jeong, sonunda yemeği hazırlamasını emrederek telefonu kapatır. Eve ulaşmalarına ne kadar zaman kaldığı hakkındaki tüm ayrıntıları tereddütsüz ileten Cho Yeo-jeong'un saflığı, Kim ailesinin her şeyi yok etmek için yeterli vakti ayarlamasına da vesile olduğundan, Kim ailesinin başarısının kendilerinin kurnazlığından çok Park ailesinin saflığından kaynaklandığı gösterilir. Müzik değişir, hareketler hızlanır; Kim ailesi kısıtlı zamanlarını ustalıkla kullanır. Bu sırada kamera hepsine farklı bakış açıları ve hızlarla yaklaşır uzaklaşarak görev dağılımları ve birbirleriyle ilişkilerine uyumlu şekilde çalışır. Kim ailesi Moon-gwang ve eşini zorla sığınağa göndermeye çalışırken merdivenden tekmeyle itilen Moon-gwang düşerek kafa travması geçirir. Hile ve zorla tekrar evin karanlık bölgesine el çabukluğuyla indirilen Moon-gwang ve eşiyle Ki-taek ilgilenir. Bay Park'ın geçtiği yerlerin lambalarını açarak ve ona şarkılar söyleyerek minnetini gösteren Moon-gwang'ın eşine hayretinden onunla sohbet eden Ki-taek, şaşkınlıkla bunu gerçekten her gün yapıp yapmadığını sorar. Öykünün akışında bu soru ve şaşkınlık, emek sömürsü ve sınıflı toplum yapısını işaret eden retorisi yeniden besler. Bu şaşkınlıkla elinden Moon-gwang'ı kaçırarak Ki-taek tekrar olanlarla ilgilenmeye başladığında Moon-gwang'ı merdivenden itmiş ve Chung-sook, evin hanımı ile küçük çocuğun hayalet travması üzerine sohbet etmektedir.

Bay Park'ın eşi Cho Yeo-jeong, Chung-sook'a küçük çocuklarının hayalet korkusunu anlatmadan izleyici hayaletin Geun-sae olduğunu kolayca anlar ancak kamera hayaletin ortaya çıktığı güne kısa bir yolculuk yaptırarak hayaletin mutlaka bir gün canlı kanlı geleceğini işaret eder.

Filmin buraya kadar olan kısmında izleyici henüz Park'ların evine gelmeden aslında mahallede başlayan kavgaların, hıncın aynı sınıfta olanların birbirlerine yansımaya tanıklık eder. Devam sahnelerinde kamera taraf tutmak ya da öneride bulunmaksızın sorunun kaynağına öykü ve ışık, ses, renk, montajla işaret eder. Ki-taek Geun-sae'yi bağladığı sırada aralarında geçen diyalogda şaşkınlıkla orada (mahzende) nasıl yaşadığını sorar, Geun-sae sakinlikle Kim ailesinin de yaşadığı bodrum katlarda ve yeraltında birçok insanın yaşadığı cevabını verir ve kamera Geun-sae'nin yaşam alanında dolaşmaya başlar. Sorunun ardından kamera bu hareketiyle birlikte, evde yaşayan bir kişiden kalan izleri ifade eden eşyaları seyirciye göstererek (kitaplar, anı-fotoğraflar, posterler, prezervatif kutuları...) hem Kim ailesinin yaşadığı bodrumla katıyla benzerlik kurar hem de Ki-taek'in sorusunu boşa çıkarır. Geun-sae bir sığınakta saklanır ancak onun saklanma hali bir sonraki sahnede yaşanan Ki-woo'nun yatağın altında saklanmasından farklıdır. Bir başkasının mülkünde saklanarak yaşama arzusunu sürdürmek isteyen, böyle bir sığıntıdan haberi bile olmayan ev sahiplerine minnet duyan, toplumsalla bağı koparılmış ve bu kopuşu kabullenmiş Geun-sae ile bir işte çalışmayı bile şans olarak gören Kim ailesi, içinde buldukları mevcut durumun nedenlerine dair hiçbir sorgulama yapmadıkları, birbirlerinin üzerine basmaktan, birbirlerini tehdit olarak görmekten öteye gitmedikleri noktada kamera ve montajla eşitlenirler. Bu eşitlemeyle film, bir hakikat beyanında bulunmaz ve böylece didaktik olma tehlikesi ve sıkıcılığın kendisini uzaklaştırır; sınıf bilinci tartışması ise burada seyirciye devredilir. Birbirini düşman ve tehdit olarak kodlayan aynı sınıfa mensup kişilerin her davranışı, cevabı *sınıf bilinci* olan bir bilmecenin ipuçlarıdır. Bu davranışlarıyla kendilerine, içinde buldukları sınıfa dair hiçbir soru sormayan bireylerin aksine sınıf bilincinden yoksun olmayan bireyler, ortak sınıfsal amaçlara sahip olduklarından bu amaçlarını gerçekleştirmede daima dayanışma içerisinde eylemde bulunurlar çünkü "sınıf farklılıklarının ve sınıf çatışmalarının farkında oluş, ortak sınıfsal çıkarları savunmaya ve gerçekleştirmeye yönelik ortak siyasi eylemleri zorunlu kılar" (Arslan, 2004: 128-135). Diğer taraftan bir toplumda, ast sınıf içerisinde dayanışmanın yoksunluğu ve hatta tek tek bireylerin dar görüşlü çıkarları arasındaki çatışmasının varlığı da elbette ki sınıf bilincinin zayıflamasını doğuracaktır (Bottomore, 2012: 521). Yönetmen bu durumu, olabildiğince kaba ve çıplak bir dille, izleyicinin bu durumun nedeninin gerçekten de *sınıf bilincinden yoksunluk* olduğunu fark etmesini sağlar gibi görünmektedir. Lukács'ın göre,

Bilinç, toplumun bütünüyle ilişki kurduğu veya ilişkilendiğinde yaşamın belli bir konumunda edinecekleri düşünceler, duygular da o zaman tanınır hale gelir. Kısacası insanlar bu konumu, bu konumdan kaynaklanan çıkarları ve kendi nesnel konumlarına özgü düşünceleri gerek doğrudan eylemleriyle gerekse tüm toplumun -bu çıkarlara denk düşen- yapısıyla ilişkili biçimde tamamıyla kavramaya hazır veya yetenekli oldukları zaman olur bu. Söz konusu yaşam konumlarının sayısı hiçbir zaman toplumda sınırsız değildir. Bu konumların tipolojisi ayrıntılı araştırmalarla en incesine kadar saptanmış bile olsa birbirlerinden açıkça farklılık gösteren bazı temel tipler her zaman vardır, ki bunların nitelikleri insanların üretim sürecindeki konumlarını tiplemekle belirlenir. İşte üretim sürecindeki belirli bir tipe bu şekilde yakıştırılan veya akılcı biçimde uygun ve layık görülen reaksiyon *sınıf bilinci* demektir (Lucács, 2014: 118).

Özellikle Ortodoks Marksist teorinin temel kavramlarından biri olan *sınıf bilinci* kavramı, bireyin sahip olduğu sınıfsal kimliğin farkındalığı yoluyla ait olduğu sınıfın amaç ve çıkarlarının da farkında olarak davranması, sınıflar arası çıkar çatışmaları karşısında bu çatışmaların sınıfsal değerinin farkında olarak eylemde bulunması ve ait olduğu sınıfın hedeflerinin gerçeğe dönüştürülebilmesi açısından gönüllü olarak mücadeleye katılması (Arslan, 2004: 135) şeklinde, temelde bireyin etik yaşamına yön veren davranış biçimleri çerçevesinde düşünülebilir. O halde *sınıf bilinci yoksunluğu* demek bireyin içinde bulunduğu sınıfa yönelik farkındalığa sahip olmaması demek değildir; *sınıf bilinci yoksunluğu*, sınıflı toplumun kaynağıyla kolektif

şekilde mücadele ederek sınıflı toplum yapısını ortadan kaldırmaya çalışmak yerine bireylerin yer aldıkları sınıfsal konumdan salt kendilerini kurtaracak eylemlerde bulunmalarıdır. Bu bakımdan Kim ailesinin durumu, sınıf bilinci yoksunluğunun yetkin bir temsili olarak düşünülebilir.

Filmde *ast sınıfa* ait insanların tüm davranışları *iyi* ya da *kötü* denemeyecek kadar yalnızca hayatta kalma arzusunun tezahürü gibi gözükse de aslında Lukács'a göre, ast sınıfa ait insanlar arasındaki *sınıf bilinci yoksunluğu* doğrudan ahlâki bir problem olarak karşımıza çıkacaktır çünkü ahlâk, ancak *sınıf bilinci* olarak proletarya içerisinde belirlenim kazanabilir (Lucács, 2014: 105). Zira Lukács'a göre kendini diğer sınıflarla her türlü ideolojik uzlaşma biçimlerinden ve her türlü çıkar ilişkisinden sıyrarak sınıf bilincine erişmek, proletaryanın hem ahlâksal hem de tarihsel görevidir (Lucács, 1979: 25). Aksi durumun bir tezahürü olarak filmde üst sınıftan Lee Sun-kyun'un *had bilmekle* ilgili takıntısı gözden kaçırılmayacak kadar vurgulandığında, ahlâki bir belirlenim olarak had bilen ve bildirilen sınıfların davranış üzerinden de yeniden tanımlanışı açıklıkla görülmektedir. Lee Sun-kyun davranışın sınırı çizme yetkisini bulunduğu sınıftan almaktadır; bu anlamda gücünü ve iktidarını göstermekten imtina etmemektedir. Kim ailesinin ise herhangi bir sınıf bilincine sahip olmamalarından ötürü kendilerine koyulan sınırlarla bir sorunu yoktur çünkü bu bilinçlilik aslen "bireylerin kendilerini ve kendisi dışındaki insanları, toplumsal tabakalar hiyerarşisi içinde nasıl algıladıkları ve bu hiyerarşik yapı içinde kendilerini hangi konuma yerleştirdiği gerçeği ile yakından ilişkilidir" (Arslan, 2004: 134). Kim ailesi, kendi sınıfsal konumlarına dair memnuniyetsizliklerinden dolayı Park ailesinin yanında çalışmaya devam etmek için çaba göstermektedir fakat bu çabanın kaynağı, sınıf bilinci değil yalnızca kendi çıkarlarını göz etme arzularıdır. Bu da bizi Gramsci'nin sınıflar üzerinden geliştirdiği *kendini bilme* mefhumuna götürür. Gramsci kendini bilmeye proletaryanın konumu gereği ve konumundakilerle birlikte tarihsel rolünü düşünüp bilerek ulaşabileceğini söyler. Oysa burjuva kendini bir şekilde bilmektedir:

Tarihin özünü neyin oluşturduğunu bulma, bu özü üretim ve mübadele sistemi ve ilişkileri içerisinde ortaya çıkarma çabası kişiyi, insan toplumunun gerçekte iki ayrı sınıfa bölünmüş olduğunu keşfetmeye götürür. Üretim araçlarının mülkiyetine sahip olan sınıf zaten zorunlu olarak kendini bilir, kendi gücünün ve kendi misyonunun bilincindedir -bu bilinç karışık ve parçalı olsa da (Gramsci, 2010: 46).

*Kendisini bilen ve had bildirme* misyonunu her fırsatta açıklıkla gösteren Lee Sun-kyun'un karşısına kaba, açgözlü ve sinir bozucu sayılabilecek Kim ailesinin koyulması, bizlere yönetmenin sınıf bilincinden yoksunluğu bir tür yozlaşma olarak değerlendirdiğini düşündürür. Kendi bilincine sahip sınıfça örülmüş duvarı yıkmak ancak duvarı görmekle, yıkıcı bilince varmakla ve kolektif bir bilinçle mümkün görünmektedir. Aksi durumda *duvardaki başka bir tuğla* olmaktan öteye gidilemeyeceğinin işaret edildiği söylenebilir.

Sınıf çatışması olgusunu *Snowpiecer* (Kar Küreyici, Bong Joon-ho, 2013) filminde yöneten ve yönetilenler arasında, yatay ve yapay bir mekânda (tren) içerisine siyaset teorisini dâhil ederek distopik bir dille aktaran Bong Joon-ho'nun *Parazit*'te konuyu simetrik olarak teoriden ayırmak suretiyle alt-üst ilişkisini bu kez dikey ve doğal yaşam alanı olarak bir konağın içerisinde *sınıf bilincinin yoksunluğu* meselesi üzerinden tartıştığı söylenebilir. *Kar Küreyici*'de lokomotifle ulaşmak için geçilmesi gereken kapıların yerini *Parazit* filmde merdivenler almıştır. Zira yönetmenin zaman yerine mekân kategorisi üzerinden yaptığı tasvir ve göstermeyi amaçladığı sınıflı toplum yapısı aslında sınıf çatışması kavramını kuramsallaştıran Karl Marx'ı diğer kuramcılardan ayıran farklılıklarından bir tanesidir. Marx, işçilerin kendileri gibi olanlarla karşılaştığı işyerlerinin ve kentin, işçilerin üretim araçlarına sahip sınıfa karşı örgütlenmeleri, sınıf bilincine kavuşmaları ve sürmekte olan düzeni yerinden etmeleri için en uygun mekânlar olduğunu keşfetmiştir: "Marx'a göre, bunun için gerekli koşul, kapitalist işyerleri ve kentlerde işçilerin mekânsal yakınlığının artmasıdır" (Urry, 1999: 95). Bir sonraki bölümde gösterileceği üzere Güney Kore'de "banjiha" adı verilen bodrum katlarından birinde yaşayan ve gündelik işlerde çalışarak geçimini sağlamaya çalışan Kim Ki-taek, karısı Chung-sook, oğlu Ki-woo ve



kızı Ki-jeong'un hikayesinde bu bilincin yoksunluğu, Kim ailesinin *plan takıntısı* üzerinden dile getirilmektedir.

### **Bilinçsiz Plan ve Bilinçli Plansızlık**

Filmde zengin Park ailesi ile fakir Kim ailesinin hayatın akışı içerisinde herhangi bir yerde karşılaşmaları pek mümkün değil gibi görünür. Kim ailesi için yaşadıkları mahallede, yemek yedikleri ucuz lokantalarda, gündelik işler için gittikleri yerlerde; *banjihanun* sokağındaki sarhoşlar, kendileri gibi gündelik işlerde çalışanlar, böcek ilaçlama için gelen belediye işçileri, kendilerine iş veren küçük işletme sahipleri dışında bir karşılaşma söz konusu değildir. Ki-woo'nun arkadaşı Min-hyuk, Kim ailesinin konağa sızmalarına vesile olan iş teklifini yapmazdan evvel, Kim ailesinin evini ziyaret ederek aileye zenginlik getirmesi için bir taş hediye etmiştir. Taşın alameti farikası mıdır yoksa "talihi" olduklarından mıdır bilinmez; gerçekten de Kim ailesi, Ki-woo'nun zengin aileyle onların evinde karşılaşmasından sonra "mükemmel" planları sayesinde -kısa bir süreliğine- kendilerini bambaşka bir dünyanın içinde bulmuşlardır. Hikâyede Park ailesinin yağıştan kaynaklanan erken konağa dönüşlerinin ardından saklanmak zorunda kalmış olan Kim ailesinin üyeleri, bir yolunu bularak konaktan uzaklaşmak zorunda kalırlar ve mahallelerine vardıklarında ise yağmurdan kaynaklanan su baskınının kendileri için felakete dönüştüğünü görürler. Ki-woo'nun arkadaşının Park ailesinin evinde çalışmak üzere kendisine iş teklif etmesinden itibaren tüm planları sorunsuz işleyen Kim ailesinde, planlı olmayı en çok önemseyen ve bir plan karşısında en çok heyecan duyan, eşinin her fırsatta başarısızlıklarını yüzüne vurduğu Kim Ki-taek, başlarına gelen felaketin ardından mahalleye dönerken kızı Ki-jeong tarafından "şimdi ne yapacağız" sorgusuna çekilir. Konağa girmek konusundaki başarıların büyük oranda kendisinden kaynaklandığı Ki-jeong, bu noktadan itibaren erkek kardeşi ve babasından bundan sonra ne yapılacağıyla ilgili yeni bir plan yapmalarını bekler. Kim Ki-taek de Ki-woo da ne yapılacağını bilmez gibi görünmektedir ancak Kim Ki-taek konaktan başarıyla uzaklaşabilmiş olmalarının ve konakta yaşananların Park ailesi tarafından bilinmiyor oluşunun başarı sayılabileceği konusunda çaresiz bir teselli sunar ve çocuklarına yeni bir planının olduğu müjdesini vererek evlerine gitmeyi önerir. Evlerinin bulunduğu yere geldiklerinde su baskınının büyük hasara neden olduğunu görürler ve kucığında küçük çocuğuyla yardım isteyen komşusunu elinin tersiyle reddeden Kim Ki-taek, o vakte kadar geri dönme planı yapmadığı, dönmek için arzu duyduğuna seyircinin hiç tanık olmadığı evine doğru endişeyle koşar. Kurtarılacak bir eşya ya da anının olmadığı evlerine telaşla koşan Kim Ki-taek, duvarda asılı duran eski bir başarı madalyasından başka bir şey alamaz. Ki-woo ise yalnızca kendilerine hediye edilen ve *sırtının yükü* olarak gördüğü taşı alır. Ki-jeong için ise evden kurtarılmaya değer hiçbir eşya yoktur; klozetin üstündeki tavan arasına sakladığı sigarasını yakar ve kardeşiyle babasının telaşını dinler. Herkesin kendisi için değerli olanı alma telaşıyla kendisi dışındakilere el uzatmaması; yönetmenin ustalığı sayesinde benzer durumda olanların kendileri dışında kalanları vücutlarından, evlerinden, sokaklarından çıkarmasının aslında atık olarak tekrar kendilerine döndüğü gösterilir.

Kim ailesi, kullanılamaz halde olan evlerinden mahallenin diğer mağdurlarıyla birlikte bir spor salonunda geceyi geçirmek üzere ayrılmışlardır. Salonda geçen diyalogda baba Kim-taek ve kızı Ki-jeong o güne kadar kusursuzca işlemiş planlarının o günden sonra eskisi gibi gidemeyeceğini hissetmiş gibidir. Kim-taek bu yüzden, bundan böyle *plansızlığın* iyi bir plan olacağını düşünür ve o günden sonrasını ancak bu mükemmel plansızlığın belirleyeceğinden şüphesi yok gibi görünür. Bu noktada eyleme stratejilerinin yitimi ve tümüyle plansızlık hali, sınıf bilincinin toplumsal süreç içerisinde zayıflaması yahut hiç gelişmemesinin sonuçlarından birisi olarak görülmelidir (Nineham, 2010: 27). Başka bir deyişle Kim-teak'in içinde bulunduğu sınıfsal konumun bilincinden yoksun olarak, yalnızca kendi bireysel konumundan hareketle ve yalnızca kendi çıkarları doğrultusunda ortaya koyduğu 'hayatta kalma planlarının' yerini, edilgen bir plansızlık halinin aldığı görülür:

Fiili toplumun bütününe belli bir sınıf konumundan bakarak algılamak hiç de mümkün değilse, bu konumun çıkarlarını sonuna kadar hesaba katan bir düşünce bu toplumun bütününe hedeflemiyorsa böyle bir sınıf anca boyun eğici bir rol oynayabilir, tarihin gidişi içine bu gidişi ne koruyucu ne de ilerletici bir müdahalede bulunabilir. Bu gibi sınıflar genelde egemen sınıflarla devrimleri taşıyan sınıflar arasında sallanıp durmaya, *edilgenliğe* mahkumdur. Duruma göre patlama yapacak noktaya gelecek olurlarsa, daha da ilkel hedefsiz bir tavır takınırlar ve rastlantı sonucu bir zafer kazandıkları zaman bile kesin sonuçlu yenilgiye mahkûm olurlar (Lucács, 2014: 156).

Spor salonunda kalınan gecenin ardından Park'ların küçük oğlu için konağın bahçesinde düzenlenecek doğum günü partisi için Kim ailesi hazır ve nazırdır. Kim-taek ücreti daha sonra ödenmek üzere Kızılderi kostümüyle, Chung-sook organizasyona katılanların hizmetini yürütmesiyle ve Ki-jeong sanat terapistliğiyle partideki yerlerini almıştır. Fakat bu sırada Kim ailesinin oğlu Kim-woo, ailesine o güne kadar şans getirmiş olan ve sonradan 'sırtının yüküne' dönüşecek olan taşla birlikte sığınağa doğru iner ve sığınakta eşinin cesediyle birlikte bekleyen Geun-sae tarafından aynı taş ile kafasının ezilmesi sonucu ağır yaralanır. Geun-sae sığınaktan kaçıp eşinin katilinin ismini tekrarlayarak Ki-jeong'u bıçaklar. Kim-taek'in kızına yardım etmeye çalıştığı sırada hayaletiyle göz göze gelen Park ailesinin oğlu Da-song şoka girmiş nöbet geçirmektedir. Kim-taek ve Dong-ik'in çocuklarının acılarına çaresizce şahitlik etmek bakımından ilk kez eşitlenmiştir. Bu eşitlik hemen o anda tekrardan efendi-köle, işveren-şoför olmak bakımından Dong-ik'çe yeniden yıkılmış, Donk-ik çocuğunun hastaneye götürülmesi için Kim-taek'i görevini yerine getirmesi emriyle ilişkiyi yeniden asimetrikleştirmiştir. Had bilmek ve bildirmek konusundaki hassasiyetiyle aynı derecede Donk-ik, koku konusunda da hassastır. Geun-sae'nin yıllardır barınakta olmaktan ve dahası artık ölü olmaktan kaynaklanan kokusu tüm telaş içinde Donk-ik'i rahatsız etmiştir. Bu rahatsızlığı fark eden ve daha önce de ailesinin kokusuyla ilgili Donk-ik'in rahatsızlığını anlattığına tanık olan Kim-taek, bütün olanların öfkesiyle Donk-ik'i ölümcül şekilde bıçaklar ve ardından plansızlık planına sadık kalarak olay yerinden kaçışan herkesle birlikte hızlıca gözden kaybolur.

Filmin ikinci bölümü diyebileceğimiz bu noktaya kadar efendi-köle diyalektiğindeki efendi-köle rollerinin geçişkenliği düşünüldüğünde, parazitin kim olduğuna dair sorgulama ilk bakışta karşılıklı fayda olarak cevaplanabilir görünmektedir. Park ailesinin kapital sahibi olmak dışında bir becerisinin olmaması, onları sürekli kendileri için çalışanlara, çalışanların ise hayatına devam edebilmek için Park ailesine ihtiyacı olduğu açıktır. Kim ailesi konaktan beslenmektedir ancak konağa zarar vermek bakımından -filmin bu anına dek- parazit tanımına uygun davranış göstermiyor gibi görünürler. Onların ekmek kapısı olarak gördükleri konakları olan Park ailesine zarar vermeyi akıllarının ucundan bile geçirmediikleri düşünülebilir fakat bahçede yaşanan vahşetle ilk kez konaklarına zarar verirler ve böylece ilk kez *parazit* olarak anılmaya uygun eylemiş olurlar. Bu noktaya kadar kendileri için belirlenmiş sınırlara ve konağın faydasına uygun eylemlerde bulunmaktadırlar çünkü "onların kendi fizyolojik ve moral bütünlüklerini korumaktan başka hiçbir toplumsal hedefleri yoktur" (Gramsci, 2010: 57). Konağın bahçesinde yaşanan katliama sınıfsal açıdan bakılacak olursa hıncı ilk kez *asil düşmana* yönelmiş olan Kim-taek, aslında bu eylemi bilinçli olarak değil; tamamen içgüdüsel ve tepkisel olarak gerçekleştirmiştir. O günden sonra Park ailesiyle ilgili konağı terk etmiş olmaları dışında filmde herhangi bir bilgi verilmemektedir. Kim-taek'in oğlu Ki-woo ise kendisine hediye edilen taş ile kafasına aldığı ağır darbe sonucu haftalarca komada kalır. Filmin başında kendisine armağan olarak sunulan bu taş, filmin *ikinci sonu* olarak adlandırabileceğimiz finalinde Yunan mitolojisindeki *Sisifos'a* gönderme yaparak, dağın tepesine çıkardığımız taşı her seferinde yeniden yukarı çıkarma cezamıza razı oluşumuzu işaret ediyor gibi görünecektir. Kim ailesi tarafından bereket ve bolluk getirdiğine inanılan bu taş, doğanın bolluk ve bereketinin temsilcisi yağmurun ailenin tüm planını değiştirmesiyle birlikte uğursuz bir kader gibi Ki-woo'nun sırtından atamadığı yük haline gelmiştir. Ki-woo'ya göre taş bu yüzden, hayatı boyunca sırtında taşımaya mahkûm olduğu, özgürleşemeyeceği bir yüküdür.

Ki-woo, taşın başını ezmesinden sonra aylarca kaldığı komadan uyandığında, dünyaya onun gözünden bakmaya başlayan seyirci dağınık bir zihin ile karşılaşır. Ki-woo'nun kız kardeşi Ki-jeong aldığı bıçak darbesinden dolayı ölmüştür. Ki-woo hastaneden taburcu edildiğinde, annesi Chung-sook ile dolandırıcılıktan yargılanırlar ancak Ki-woo'nun zihinsel durumundan dolayı serbest bırakılırlar. Donk-ik cinayetinden aranan baba Ki-taek ise kayıplara karışmıştır. Polis bir süre Kim ailesinin evini ve aileden geriye kalanları takip etse de Ki-taek'le ilgili herhangi bir iletişim kurulmadığını fark etmiş ve takibi bırakmıştır. Ki-woo, tamamen iyileşmesi ve polis takibinin sonlanması ardından tüm olayların başladığı yer olan konağı, babasına dair ipucu yakalama niyetiyle uzaktan gözetlemeye koyulur. Babası aslında konağın sığınağında gizlenmektedir ve diğer parazit aileden öğrendiği Mors alfabesini kullanarak, eski bir izci olmasından dolayı bu alfabeyi bilen oğluna bir mesaj ulaştırmaya çalışır. Ki-woo, ışıkların Mors alfabesi ile uyumlu olacak şekilde yakılıp söndürülmesi üzerinden iletilen bu mesajı alır ve mesajı çözümlenmek için eve döndüğünde film, bir anlığına izleyicide önce taştan kurtulmakla ilgili sonra da Ki-woo'nun sonunda zengin olup o evi alarak babasını sığınaktan kurtarmasıyla ilgili bir *katharsis* anına ilerliyor gibi görünse de çok geçmeden bunun bir rüya olduğu fark edilir. Seyirci, Ki-woo'nun gözünden bu rüyayı bir anlığına gerçekmiş gibi seyrederek ve rüyada annesini, kız kardeşinin öldüğü bahçede mutlu olarak görür, devamında da baba sığınaktan çıkar. Rüya, Ki-woo'nun çok para kazanıp konağı satın alması, babasını sığınaktan kurtarmasıyla devam etmektedir ve böylece asıl sorunun kaynağı yeniden arzu nesnesine dönüşmekte ve taştan kurtulmanın mümkün olmadığı ya da taştan ancak rüyada kurtulabileceği sezdirilmektedir. O halde bahçedeki sahneden sonra ikinci final diyebileceğimiz filmin ikinci sonunda *sınıf bilinci yoksunluğunun*, sistemin dışına hiç çıkmayan arzuyu en baştan kurması işaret edilmektedir. Ki-woo'nun hayalinin gerçekleşmeyeceği izleyici tarafından neredeyse kesin gözüyle bakılan bir durumken, peşini hiç bırakmayan *sınıf atlama arzusu* bir yandan babası için başka bir plan yapmasını engellerken bir yandan da kardeşinin ölümünden ailesinin dağılmasına kadar olan tüm olayların nedenine dair bir sorgulamaya yine girişilmediğini/girişilemeyeceğini göstermektedir.

### Sonuç

Dünya prömiyeri 2019 yılında Cannes film festivalinde gerçekleşen, aynı yılın altın palmiye ödülünün sahibi Parazit filmi, Oscar ödüllerinde de dört dalda ödül alarak hem öyküsü hem de sinematografisinin başarısını dünyanın gözünde tescillemiştir. Sinemanın araçlarını ustalıkla kullanan filmin kendini gerçekleştirme, hayatta kalma, güvenli bir gelir kaynağına sahip olma gibi gündelik kayguların temeline sınıf çatışması ve *sınıf bilinci yoksunluğunu* koyarak seyircide bir sorgulama ve rahatsızlık hissi uyandırdığı görülmektedir. Böylece film, popüler sinemanın besleyip geliştirdiği bireyselliğin temelinin sarsarak kolektif bilincin gelişmesinin yegâne kurtuluş yolu olduğuna işaret ediyor görünmektedir. Bunu yaparken burjuva sınıfına mensup bireyleri kötü ilan etmeyerek doğrudan sistemin kendisini ve sistemin devamlılığını sağlayan öznelerinin arzularını deşifre etmiş olur. Görülmektedir ki ast sınıfın zaferiyle sonuçlanmayan *Parazit* filmi, sistemin kendi devamlılığını üzerine inşa ettiği sınıfın ortaklaşmasının gerekliliğini seyirciye bırakarak dolaylı bir temsil yaratmaktadır. Böylece sinema, eleştirinin aracı haline getirilirken eleştirinin karşısına koyulacak alternatifi seyircinin bulmasını dayatmaktadır. Bu dayatmayla seyirci üzerinde tarifsiz bir rahatsızlık tesiri bırakır ve izleyici öykünün gücü ve politik göndermeleri karşısında olduğu kadar, salondan çıktığında karşılaşacağı toplumdaki konumu, ait olduğu sınıfa dair tasavvuru bakımından da kendi üzerine düşünmeye mahkûm edilmiştir. Bu bağlamda *Parazit* filmi, sınıf ilişkisi olgusunu sınıf bilinci olmayan, tamamen kendi çıkar ve arzuları peşinde koşan aileler üzerinden izleyicisine sunduğu iddiası ile Lukács'ın sınıf bilinci tartışmaları takip edilerek yeniden ele alınmıştır. Sınıf çatışması kavramını daha önce Kar Küreyici filminde sınıf bilinciyle işleyen Bong Joon-ho'nun, bu kez tersten giderek sınıflı toplumu, sınıf bilincinin yoksunluğu meselesiyle birlikte ele alarak sunduğu gösterilmiştir. O halde filmin ana argümanlarından birisi, sınıf bilinci yoksunluğu sebebiyle yaşadıkları sorunların 'içinde buldukları sınıfsal konuma bağlı nedenlerini' saptayamayan Kim ailesi örneği üzerinden, bu bilinçten yoksun

insanların kendi trajedilerinin hem yazarı hem oyuncusu olarak var oldukları (Lucáks, 2014: 121) şeklinde ifade edilebilir. Gerçekten de sınıf bilincine sahip olmayan, her eyleminin o an kendi çıkarına uygun olan şeye göre şekillenen tek tek kişilerin, asıl sorunla hiç yüzleşmeden hayatlarını 'kaderleri' olarak ilan etmekten öteye gidemeyecekleri açıklıkla görülmektedir: "Gerçekten, hareket fiziksel olmadan önce daima düşünseldir - iplere bağlı kuklalar hariç; proletaryadan sınıf bilincini çıkarıp atın, ne kalır geriye? İpin ucunda dans eden kuklalar!" (Gramsci, 2010: 54).

### **Çıkar Çatışması Beyanı:**

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### **Kaynakça**

- Arslan, D. A. (2004). Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 126-143.
- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran* (E. Begensel, Ed.). İletişim.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (Ö. Nejat, Çev.). Bilgi.
- Bottomore, T. (2012). *Marksist Düşünce Sözlüğü* (M. Tunçay, Çev.). İletişim.
- Cansu Öksüz Karademir, & Kaya, M. (2020). Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu'nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi. *TRT Akademi*, 6(10), 644-667.
- Gramsci, A. (2010). *Gramsci Kitabı* (D. Forgacs, Ed.; İ. Yıldız, Çev.). Dipnot.
- Joon-ho, B. Sin-ae, K. Yang-kwon, M. Young-hwan, J. (Yapımcılar), & Joon-ho, B. (Yönetmen). (2019), & *Parazit* [Sinema Filmi], & Güney Kore: CJ Entertainment.
- Joon-ho, B. Tae-sung, J. Nam, S. Chan-wook, P. Tae-hun, L. (Yapımcılar), & Joon-ho, B. (Yönetmen). (2013), & *Kar Küreyici* [Sinema Filmi], & Güney Kore: CJ Entertainment.
- Lucáks, G. (1979). *Lenin'in Düşüncesi* (R. M. Zararlı, Çev.). Belge.
- Lucáks, G. (2014). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Y. Öner, Çev.). Belge.
- Nineham, C. (2010). *Capitalism and Class Consciousness: The Ideas of Georg Lukács*. Counterfire.
- Platon. (2010). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Urry, J. (1999). *Mekanları Tüketmek* (R. G. Ögdül, Çev.). Ayrıntı.