

Mülkleştirilen Kölenin Kendinin Bilincine Ulaşma Mücadelesi: Seremoni ve Parazit Filmlerinin Hegel'in Efendi-Hizmetkâr Diyalektiği Bağlamında Karşılaştırılması

Fazilet Fatıma ALÇIK¹



¹ PhD Student, İstanbul 29 Mayıs University, Graduate School of Social Sciences, Department of Philosophy (ORCID ID: 0000-0003-1727-4254)

Özet

2019 çıkışlı ve 2020 Oscar Ödülü alan *Parasite* filmi ile 1996 çıkışlı *La Cérémonie* filmi, sinemanın uzun yıllardan beri sınıfsal farklılıkları ele almaya devam ettiğini gösteren filmlerden ikisidir. Gerek Marx'ın etkisiyle gerek toplumda yüzyıllardır görünen sınıf farkından ötürü bu sorunları konu edinen filmler popülaritesini kaybetmemiştir. Fakat sınıf çatışmasının sahnelenmesinden ziyade, kişilerin bizzat mülk olma ve mülksüzleşmesi üzerinden özgür bir bilince sahip olmasının yolunun açılması gerektiği için bu filmleri farklı bir okumaya tabi tutmak gerekir. Bu nedenle, kişilerin özgürlüğünü yakından ilgilendiren bu iki film seçilerek Hegel'in efendi-hizmetkâr diyalektiğine göre bir okuma sunulacak ve hizmetkârın bir mülk haline getirilmesine rağmen çalışması aracılığıyla nesnelere kurduğu irtibat üzerinden bir özgürlük imkanının bulunması tartışmaya açılacaktır. Söz konusu iki film, bilinç kazanmanın gerçekleşmesi ve gerçekleşmemesi zıtlığı içinde ele alınacaktır. Çünkü yönetmenlerin ifadelerinin aksine, *Parazit* filmi bir kapitalizm savunusuna dönüşürken *Seremoni* filmi sınıf sistemine bir başkaldırıyı temsil eder. Bu karşıtlık çerçevesinde ise yalnızca Hegel'in Tinin Fenomenolojisi kitabında kendinin-bilinci bölümünde yer alan efendi-hizmetkâr (mastery-servitude) diyalektiği bağlamında bir tanınma mücadelesine başvurulacaktır. Yapılan soruşturmanın temel nedeni, soyut bir araştırma yapmak yerine toplumun aynası ve toplumu dönüştüren bir yapı olarak sinemanın bu bağlamda yol açtığı problemleri veya çözüm yollarını ifade etmektir. Film okuma yöntemi olarak ise göstergebilim kullanılacaktır. Filmler, yönetmenlerinin niyetlerini okuma dışında, Hegel perspektifinden kullanılan metafor ve ikiliklerin ortaya çıkardığı sonuçlar üzerinden tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hegel, *Parazit*, *Seremoni*, efendi-hizmetkâr diyalektiği, tanınma mücadelesi, ölüm, özgürlük, mülk.

Servant Called Property Struggle to Reach Self-Consciousness: Comparison of Ceremony and Parasite Movies in The Context of Hegel's Master-Servant Dialectic

Abstract

Parasite, which was released in 2019 and won the 2020 Oscar Award, and La Cérémonie, released in 1996, are two of the films that show that cinema has continued to deal with class differences for many years. Films dealing with these problems have not lost their popularity, both due to the influence of Marx and the class difference that has been visible in society for centuries. However, these films should be subject to a different reading, since the way for people to have a free consciousness should be opened rather than the staging of class conflict. For this reason, these two films, which are closely related to the freedom of individuals, will be read as a journey to freedom according to Hegel's master-servant dialectic. These films will be discussed in opposition to the realization and non-realization of consciousness. Because, contrary to the statements of the directors, Parasite turns into a defense of capitalism, and Ceremony is a rebellion against the class system. Within the framework of this opposition, a struggle for recognition will be applied only in the context of the master-servitude dialectic in the self-consciousness section of Hegel's Phenomenology of Spirit. Semiotics will be used as the method, and instead of reading the intentions of the directors, I will try to present the results emerging when metaphors and dualities are read from Hegel's perspective.

Keywords: Hegel, Parasite, Ceremony, master-servant dialectic, struggle for recognition, death, property, freedom.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

Fazilet Fatıma ALÇIK

PhD Student, İstanbul 29 Mayıs University, Graduate
School of Social Sciences, Department of Philosophy

E-mail / E-posta

faziletalcik@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

July 18, 2022 / 18 Temmuz 2022

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

November 15, 2022 / 15 Kasım 2022

To Cite This Article / Kaynak Göster

ALÇIK, 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.

Mülkleştirilen Kölenin Kendinin Bilincine Ulaşma Mücadelesi: Seremoni ve Parazit Filmlerinin Hegel'in Efendi-Hizmetkâr Diyalektiği Bağlamında Karşılaştırılması

Giriş

2019'da gösterime giren ve 2020'de -yabancı film dalında- Oscar Ödülü alan *Parasite* (Parazit) filmi ile 1996 çıkışlı *La Cérémonie* (Seremoni) filmi, sinemanın uzun yıllardan beri sınıfsal farklılıkları ele almaya devam ettiğini gösteren filmlerden ikisidir. Gerek Marx'ın etkisiyle gerek toplumda yüzyıllardır görünen sınıf farkından ötürü bu sorunları konu edinen filmler popülaritesini kaybetmemiştir. *Seremoni* filminin yönetmeni Fransız Yeni Dalga akımına mensup Claude Chabrol, röportajında sektörde kalabilmek için bu tarz filmler -özellikle de sınıf çatışması bağlamında suç konulu filmler- çektiğini belirtmiştir (Yakir ve Chabrol, 1979). Devletin geleneksel sinema yasaklarına karşı bir ayaklanma ile başlayan Yeni Dalga akımı, "bu endüstrinin prensiplerine başkaldıran sinema eleştirmeni ve yönetmenlerin bir araya gelerek oluşturdukları bir akımdır" (Yıldırım ve Aytekin, 2019). Yeni Dalga akımında yer alsa da Chabrol, bu akımın önemli isimlerinden olan Jean-Luc Godard'ı takdir etmesine rağmen onun entelektüel gözle dünyaya bakıp film yapmasının bir felakete yol açtığını, bu nedenle polisiye ve komedi alanında film yapmak gerektiğini savunur (Yakir ve Chabrol, 1979). *Parazit* filminin senarist ve yönetmeni olan Bong Joon-ho ise özellikle bu filmi, Güney Kore'nin zenginliğinin arkasında yatan sınıf uçurumunu dile getirmek için çektiğini söyler: "Bu hiç adil değil Kore'de, bütün dünya kapitalizm düşüncesinin reddedilmediği bir durumla karşı karşıya" (Hasar, 2020). Ne var ki, ironik bir şekilde *Seremoni* filmi, sınıfsal çatışmayı tüm gerçekliği ile resmederken, *Parazit* filmi Bong Joon-ho'un diğer filmlerinde olduğu gibi kapitalizm ve sınıf farkı eleştirilerini sunmanın arkasında bir kapitalizm savunusu dile getirir. Yönetmenin diğer filmleri olan *Okja* (2017) ve *Snowpiercer* (2013) filmlerine baktığımızda da aynı durumu görürüz. Tespitimizi kanıtlamak için filmlere kısaca değinecek olursak: *Snowpiercer* filmi, ilk başta sınıfsal hiyerarşiye karşı bir devrim mücadelesini anlatıyor gibi gözükse de daha detaylı incelendiğinde, devrimi gerçekleştiren karakterin trenin başına (yönetici kısmı) ulaştığında, bu devrimin nüfus artışı nedeniyle yöneticiler tarafından düzenlendiğini öğrenmesi, yani faydacı bir kurgu gütmesi, devrimin niteliğini zedeler. Curtis bunu öğrendikten sonra, bir çocuk ve kadının trenin dışına çıkmasını sağlasa da devrimi tam manasıyla gerçekleştiremez. Tabii devrimin uyuşturucu bir madde olan

kronol karşılığında gerçekleşmesi de kapitalist alışverişi filmin merkezine yerleştirir. Aynı şekilde, *Okja* filmi de kapitalist tüketimi eleştirel komedi biçiminde aktarıyor gibi gözükür. Fakat film, Mija'nın yetiştirdiği genetiği değiştirilmiş bir domuz olan *Okja*'yı bir altın domuz karşılığında kurtarıırken diğer domuzları kurtaramaması, "sistemi yıkamazsın, sadece bir değer karşılığında kendi mülkünü kurtarabilirsin" mesajını vermektedir.

Seremoni ve *Parazit* filmlerine döndüğümüzde, yönetmenlerinin niyetlerini okuma dışında, filmlerdeki metafor ve ikiliklerin Hegel perspektifinden ortaya çıkaracağı sonuçları sunmaya çalışacağız. Söz konusu okumayı gerçekleştirirken, *Parazit* ile *Seremoni* filmlerini az önce bahsettiğimiz karşıtlık içerisinde ele alacağız. Bu karşıtlık çerçevesinde, yalnızca Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* kitabında kendinin-bilinci bölümünde yer alan efendi-hizmetkâr¹ (mastery-servitude) diyalektiği bağlamındaki tanınma mücadelesine başvurulacaktır. Yapılan soruşturmanın temel nedeni, soyut bir araştırma yapmak yerine toplumun aynası ve toplumu dönüştüren bir yapı olarak sinemanın toplumdaki hangi olumsuz yönleri pekiştirdiğini ifade etmek olacaktır. Bu amaçlar çerçevesinde, ilk bölümde efendi-hizmetkâr diyalektiğinin bir bilinç durumunun tezahürü olarak sınıfsal köleliği ne kadar yansıttığını araştırarak filmlerin nasıl okunması gerektiği ortaya konacaktır. İkinci bölümde, her iki film ilk bölümde varılan sonuca göre, "efendi-hizmetkâr diyalektiği" ve "tanınma uğruna mücadele" kavramları bağlamında incelenecektir. Son bölüm ise Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nin ilgili bölümünde aktarıldığı kadarıyla filmlerin hangisinin, ölüm ile ilişkisi bakımından özgürlüğe yer verdiğini soruşturacak ve sonuç kısmına bağlanacaktır.

Efendi-Hizmetkâr Diyalektiği ve Mülksüzleştirme-Tüketim Bağlamında *Parazit* ve *Seremoni* Filminin Okunması

Seremoni ve *Parazit* filmlerini Hegel'in efendi-hizmetkâr diyalektiği çerçevesinde incelemek için öncelikle bu diyalektiğin bir sınıfsal çatışmaya denk gelip gelmediğini sorgulamamız gerekir. Çünkü her iki filmin de temel çatışması sınıfsal farklılıklar üzerinedir. Fakat Hegel, Marx'ın aksine sınıf çatışmasından değil bilincin efendi-hizmetkâr durumlarından bahseder (Hyppolite, 1974, s. 171). Bu ayrımı anlamak için öncelikle Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde ne yapmaya çalıştığına kısaca bakmak gerekir. Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*'nde bireysellikten evrenselliğe geçiş arayışında bilincin geçtiği süreçleri aktarır:

(Hegel) Bilincin deneyiminin bilimine dair ilk düşüncesinin, zorunlu olarak, bilincin kendi biçimlerinin ve oluşumlarının tarihine dönüştüğünü kavradıkça, "tin"in tarihsel hareketine dair yorumunun, Kant'ın doğadaki "gerçek" harekete dair fenomenolojisine benzediğini görmüş ve yapıtının başlığını mecazen, tinin "fenomenolojisi" olarak koymuştur: Tinin sadece "görünüştaki" değil, tarihteki "gerçek" hareketine dair bir inceleme anlamında. (Pinkard, 2012, s. 198)

Bu nedenle *Tinin Fenomenolojisi*, önce bilinç bölümüyle evrensele ulaşamayan bilincin duyuşal keskinlik, algı, anlama aşamalarını incelemeye tabi tutar: "Bilinç bölümünde özne kendisini nesneden dışsallaştırmak suretiyle, sırasıyla seyreden, algılayan ve kavrayan bir özne olarak koyulur" (Sabancı, 2018). Hegel, bilinç bölümünde Pinkard'ın da açıkladığı üzere en dolaysız olandan başlayarak şeylerin bir kadavra gibi hareketsiz verili olmadığını, bir dolayımın söz konusu olduğunu vurgular (2012, s. 199). Husserl'in *yönelimsellik*le ifade etmiş olduğu "her şey bir şeyin bilincidir" sözüne benzer biçimde Hegel, bilincin hareketine odaklanır ve Fichte'nin biçimselci yapısının aksine, teorik ya da pratik aklın değil, duyguların karar almayı sağladığını vurgulayarak kendinin bilincini *arzu* olarak tanımlar (Albayrak, 2022, s. 145). Arzu kavramı, kendinin bilinci bölümü bağlamında daha detaylı incelenecektir. Bilincin hareketinden devam edecek olursak, Hegel bu hareketin anlama bölümünde tamama erdiğini vurgular ve böylece tekil hareketin evrensele doğru gittiğini görürüz. Bu sayede duyu ötesine geçtiğimiz için bilincin kendisine gitmenin yolu açılmış olur ve kuvvet (force) kısmında Hegel'in diyalektiğinin üç anı olan kendinde (*in-itself*), kendi-için (*for-itself*), kendinde ve kendi için - her bölümde karşımıza çıkacağı üzere- sürekli tekrarlanır. Kendinde ve kendi için hep tekrarlandığında kendi ve ötekinin ayırım ve birliği gerçekleşmiş olur; "tin kendinin bilinci olarak kendisini gerçekleştirir; bu kendinin bilinci de kavramı itibariyle 'bir Biz olan bir Ben, ve bir Ben olan bir Biz'dir'" (Albayrak, 2022, s. 150). Dolayısıyla kendi ve ötekinin bu ayırımı ve birliği yazımız için önem teşkil etmektedir. Bununla birlikte, bilincin bir kendinin-bilinci (self-consciousness) gerektirmesi "çoktan dolayımlanmış olan kendinin bilinci, kendinin bilinçli faileri arasındaki karşılıklı tanıma [*Anerkennung*] biçimlerine bağlıdır" (Pinkard, 2012, s. 199). Hegel'in bu noktada kattığı tarihsellik ise insanın daima önce hatalar yaparak doğruyu bulması ile ilişkili olarak, şimdiye kadar başarısız olan tanınma girişimlerine geçmişten yola çıkarak bakmak ve ders çıkarmaktır. Nitekim bu yazının amacı da her iki filmdeki tanınma bağlamında yaşanan başarısızlıklarda tanınmanın nasıl gerçekleşeceğini ele almaktır. Bunun için Hegel'in de ifadesiyle "kendisi-için (for-itself) olmak ve kendini başkalarıyla ilişkilendirmek, hakikatin (truth) koşulsuz evrensel oluşunda yatan niteliğini ve özünü oluşturur ve sonuç kesinlikle evrenseldir" (2018, s.134). Yani

"bir şey kendi için olduğu kadar öteki içindir, öteki için olduğu kadar da kendi içindir"; bu ikisini ilişkiselliği içinde düşünmek gerekir (Hegel, 2018, s.123). Bu ilişkiselliği hem kendi için hem öteki için olarak ikili bir anlam içinde kavramak gerekir. Son olarak, Hegel bilinç bölümünü üç an ile sona erdirir. İlk adımda, niteliklerin tekil olarak ilişkide bulunmadan bir arada olduklarını görürüz. İkinci adımda aynı nesnede bulunan bu farklı nitelikleri algılamak için bir birlik kurulur. En son aşamada ise birlik ve çokluğun bir arada bulunduğunu görürüz (Hegel, 2018, s.115). Hegel için gördüğümüz nesnelere tecrübe ettiğimiz durum da bundan ibarettir. Bir bardaktaki sertlik, şeffaflık gibi niteliklerin hem korunup hem de bardak olarak bir arada bulunmaları bunun ifadesidir. Bu birliğin ardından, pratik olanı ele alan kendinde bilinç bölümünde; bilinç beslenme, üreme ve toplumsal yaşamda arzu ile tüketmeye yöneldiğinde beslenme ve üremede tanınmaya erişemez. Bunun için bizi tin bölümüne götürecek olan toplumsallık gerekir. Çünkü tüketim (yazının ilerleyen yerlerinde açıklayacağımız üzere) kötü sonsuz şeklinde ilerleyeceğinden daima devam eden ve nihai tatmine ulaştırmayan bir eylemdir. Zira "her bir kişi, kendi 'olumsuzluğunu' yani kendi tasarısının hiçbir zaman salt olarak bir arzunun gücüyle ya da yoğunluğuyla tam olarak belirlenemeyeceğinin farkına varır" (Pinkard, 2012, s. 200). Hegel'in sözleriyle "kendinin-bilinci, tatmini ancak başka bir kendinin-bilincinde bulur" (2018, s.175). Dolayısıyla öteki ile olan ilişki bağlamında kendinin-bilinci bölümüne geçerek efendi-hizmetkâr ilişkisini ele alabiliriz.

Hegel'in tabiriyle, şimdi, "kendinin-bilinci ile hakikatin doğuş alanına gelmiş oluyoruz" (2018, s.167). Yaşam döngüsü ve arzu kısımlarında geçen beslenme ve üreme ile kendinin bilinci, tanınmaya erişemez. Bu nedenle karşımıza efendi-hizmetkâr diyalektiği çıkar. Söz konusu diyalektiğin, "bu kesinliğin hakikati, kendinin-bilincinin ikilenmesi, iki kez refleksiyona girmesidir" cümlesiyle tamamlandığının söylenmesi gerekir (2018, s.176). Efendi-hizmetkâr bilinçlerinin ilişkisinde olduğu gibi, "bilincin her anı da asıl anlamını tinin somut bağlamında bulur... bu anların içkin ilişkisini sağlayan, tinin kendi içinde farklar yaratan ve bu farkları birliğe taşıyan kendi hareketidir" (Albayrak, 2022, s. 209). Bu sayede hem ayırma hem birliğe dikkat çekilebilir ve bir ortaklık mümkün olur; ancak bu durumun bir bilinç durumu olduğunu hatırlatmak gerekir. Tin bölümü bu yazının konusu olmadığı için ortak bilinçten yeterince bahsedilemeyecek olsa da bu bağlamda tanınmanın çatışması olmadan toplumsallığın da olmayacağını vurgulamak önemlidir.

İnceleyeceğimiz filmlere gelecek olursak, filmlerde sınıfsal çatışma işleniyorsa ve Hegel sınıfsal çatışmadan Marx'ın aksine bahsetmiyorsa, bu filmler Hegel'in bakış açısından nasıl

okunabilir? Bunun için, Hegel'in efendi-hizmetkâr diyalektiğini Haiti Devrimi ile doğrudan ilişkilendiren Buck-Morss'un kitabındaki kanıtlamayı ele almamız gerekir. Çünkü Hegel'in diyalektiğinin Haiti ile ilişkilendirilmeden bir sınıf mücadelesi şeklinde okunmasının temel nedenlerinden biri Hegel'in Marksist okumasıdır: "Marksistler gerçek köleliği önemli bir mesele olarak görmemiş -ne kadar çağdaş olursa olsun- modernlik öncesi bir kurum olarak değerlendirmiş, bu hikâyeden çıkarıp atmış ve geçmişe havale etmiştir" (Buck-Morss, 2012, s. 69). Hegel'in efendi-hizmetkâr diyalektiğini, Haiti Devrimi'ni düşünerek yazdığını savunan Buck-Morss, Hegel anlatılırken Haiti'den bahsedilmemesinin önüne geçmek ister (2012). Bunu savunmak içinse, Hegel felsefesinde tarih-hakikat ilişkisinin zorunlu olduğuna göndermede bulunarak köleliğin tarihsel bir anlatısını sunar. Bununla beraber, *Tinin Fenomenoloji'sinde* efendi-hizmetkâr diyalektiğini köle ayaklanmasına getirmeden keserek başka bir konuya geçmesi Hegel'in bu konudaki çekimser suskunluğu ile ilişkilendirilir. Buck-Morss, bunun nedeninin daha çok, zor dönemlerden geçen Hegel'in bu konuda açık seçik yazarak tutuklanmak istememesiyle alakalı olduğunu ifade eder. Buck-Morss'un ise kitabında geniş bir şekilde kölelikten bahsederek, Haiti Devrimi'nin hangi koşullar ve nedenler altında gerçekleştiğini objektif biçimde aktardığını görürüz. Köleliğin ticaret ve ekonomiyle olan yakın ilişkisini resmederken kölelerin de bir mülk olarak kabul edildiğini aktarır. Bununla beraber, insan özgürlüğünü savunan o kadar filozof ve toplumbilimci arasında kimsenin Avrupalıların sahip olduğu köleler hakkında konuşmaması Buck-Morss'u rahatsız eder ve Hegel'in bu suskunluğu bozduğunu savunur. Buck-Morss, Hegel tam da *Minerva* dergisini yakından takip ettiği için efendi-hizmetkâr diyalektiğinin Haiti Devrimi ile yakından alakalı olduğunu savunur. Nitekim Hegel, *Tinin Fenomenolojisi'nde* özgürlüğün gerçekleşmesini aşama aşama aktarırken zaten Haiti Devrimi'ni desteklemiş olur: "Césaire, Hegel'i okumanın sahiden üretken, 'evrensel' deneyiminin, bütünsel ve bütünselleştirici sistemin bir özetinden değil; insanın kendi tahayyülünün, en somut haliyle diyalektik düşünceyle karşılaşarak ulaşabileceği özgürleşmeden geçtiğini anlamıştır" (2012, s. 27). Fakat burada Buck-Morss'un değinmediği bir ayrıntıya yer vermek gerekir. Her ne kadar Hegel'in Haiti gibi devrimlere hak verdiğine katılsak da köle konumundaki insanlar ile bu durumdaki insanın bilinç durumunu birbirinden ayırmak gerekir. Köle konumunda mülk olarak görülen ve kullanılan insanlar böyle adlandırılırsalar da Hegel, onların konumuna yönelik değil bu durumda iken hangi bilinç durumunda olduklarını adlandırarak bir fark ortaya koyar. Köle, toplumda bir mülk konumunda olsa da bilinç durumunda belki de hala özgürlüğüne yer kaldığından, mülk değil hizmet eden konumundadır.

Bu bilinç durumunun adlandırılması, kölenin edilgen bir araç değil, bizzat kullanımda olan aktif bir bilince sahip olduğunu vurgular ve bu sayede bunu fark eden hizmetkâr bilincin, kendinin bilincine dönüşmesinin imkânı elde edilir.

Buck-Morss'un kanıtlamasına devam edecek olursak, Hegel'in Jena derslerine gittiğini öğreniriz. Bu dönemde Hegel, Adam Smith'in *Milletlerin Zenginliği* kitabının etkisiyle ihtiyaç ve emek bakımından tüketiciliğe odaklanmıştır. Buck-Morss'un yorumuyla, Smith'in verdiği örnekteki "toplu iğnenin istiflendikçe istiflenmesi görüntüsü ve tekrara dayalı parçalı çalışma eylemlerinin işçiler üzerindeki köreltici etkisi Hegel'i büyülemiştir". Hegel şu sözleri sarf eder: "ihtiyaç ve emek öyle 'korkunç bir karşılıklı bağımlılık sistemi' yaratır ki, elementler gibi körü körüne dolanıp duran bu sistemi tıpkı yabani bir hayvan gibi devamlı, cebren terbiye etmek, denetim altına almak gerekir" (2012, s. 16). Bu tespiti ile Hegel, eleştirisinin merkezine burjuva ya da sivil toplum gibi kavramlardan ziyade ekonomiyi yerleştirerek "tüketicilerin doymak bilmez arzusu"nun "bitmez tükenmez, sınırsız üretimiyle birleştiğinde, belli bir sınırı olmayan 'şeylerin hareketi'ni ürettiğini ortaya koyar" (Buck-Morss, 2012, s. 19). Söz konusu sonsuzluk, bizi direkt köle ticaretine ve fabrika ile de körleştirici işçi emeğine götürür. Nitekim Hegel bu doyumsuz tüketim için *kötü sonsuz* kavramını kullanır; fakat "kötü sonsuz, anlama yetisinin yapısından kaynaklanan yanlış bir yorumun ürünü olarak ortaya çıkar" (Albayrak, 2022, s. 181). Nitekim kapitalizm bunu sağlar; bir telefon aldığımızda onun hep daha iyisi hep bir fazlası olduğu için bizi ikinci olumsuzlamaya götürür ve bu böyle sonsuza kadar devam eder. Hegel bu noktada ihtiyaç ile arzuyu ayırt eder: Hangi telefona ihtiyacım var sorusunu sorduğumuzda *sonsuz kötü* olan artı bir gerçekleşmez. Oysa ötekenden kendine geri dönüş ile sağlanan sonsuzluk, arkadaşlık ya da sevgide olduğu gibi hakiki sonsuza götürür (Albayrak, 2022, s. 184).

Peki bunun filmlerle ilişkisi nedir? Bu tespit, her iki filmde de ana tema olan mülk-mülksüzlük ya da zengin-fakir ilişkisini ekonomi açısından ele almamızı kolaylaştırır. Artık filmi bir sınıf mücadelesi olarak değil ekonomik zıtlıklar üzerinden inceleyebiliriz. Zira Buck-Morss'un Hegel-Haiti arasında kurduğu ilişki burada başlar. Doymayan bir tüketim varsa, bitmeyen de bir üretim olması gerekir. Peki bu üretimi kim gerçekleştirecek? Azınlığın tükettiği çoğulluğu üretmek için fazlaca kişi gerekir, fakat bunlar sonsuz tüketemeyen kişilerdir. Kölelerin konumu tam da budur; onlar yenilen şekerin bedelidir. Nitekim içinde bulunduğumuz çağda, şeker üretiminden farklı bir durum söz konusu olsa da ortaklıklar mevcuttur. *Parazit* filminde Park ailesinin varlıklı olduğunu ve fakir olan Ki ailesi ile aynı kişi sayısına sahip olsa da fazlaca yiyeceklerinin bulunduğunu görürüz. Bu durum, şekeri tüketen zenginler ile çalıştırılan işçiler

arasındaki benzerliği yansıtmaktadır. Oysa bu filmde sürekli tüketmeye meyilli aile Ki ailesi olarak karşımıza çıkar. Bu da kapitalizmin günümüzde tersine çevrilip daha alt gelirli kişilerin fazla tüketime odaklandığının bir göstergesidir: tüketmek için kendi kendilerini köleliğe düşürmüş olurlar. Bitmek bilmeyen arzularına yenik düşen Ki ailesi, ilk başta tüketecek hiçbir şeyleri yokken, sadece karınlarını doyuracak bir iş aramazlar. Öyle olsaydı, Ki ailesinin oğlu Ki-woo işe girdikten sonra tüm aileyi villaya yerleştirmeye çalışmazlardı. Dolayısıyla Hegel'in tüketimden sonra tanınma mücadelesi yoluyla tinde özgürleşme fikri, Ki ailesinde söz konusu bile olmaz, çünkü onlar *kötü sonsuza* kapılıp giderler. *Seremoni* filmine baktığımızda ise mülksüz ve fakir Sophie'nin televizyon dışında tükettiği bir meta olmadığı görülür. Oysa Lelièvre ailesi için hemen her sahnede bir alışveriş yapılır ve bu alışveriş sürecinde, taşıyıcı ve düzenleyici Sophie'dir. Varlıklı aile, tüketim için Sophie gibi düşük gelirli bir çalışanın hizmetine ihtiyaç duyar. Bu durum, tüketim arzusu ile kötü sonsuza giden bir durumu yansıtmaya da ekonomik sınıf farkını görmek açısından önemlidir. Fakat gerek durduğu pozisyondan gerekse de yıl farkından ötürü *Seremoni* filminde yoğun bir kapitalizm anlatısı görülmezken, *Parazit* filminde -isminden de anlaşılacağı üzere - kapitalizm parazit olmakla desteklenir hale gelir. Parazit olmak, çalışmak ve emek karşılığı geçinmek değil, tanınmadığı için başkasının mülküne tüketmek için gizlice sızmadır. Nitekim *Seremoni* filminde kurulan zıtlıkta, mülksüzlükle birlikte ailesizlik-aile sahibi olma durumları, tanınmanın kendi aile içlerinde de gerçekleşmediği, hatta belki de bu yüzden Sophie ve Jeanne'in aileleriyle ilgili cinayet suçlamalarına (?) neden olduğunu söyleyebiliriz. Üstelik burada, mülk-varlık sahibi olmanın da bir sınıflandırılması görünür. Jeanne'in en azından kendine ait bir işi, bir arabası ve kendi yaşadığı bir evi vardır. Ancak Sophie'ye ait olan hiçbir şey yoktur, ki bu da mülksüzlük açısından Jeanne'e göre daha alt konumda olduğunu gösterir. Filmin bize bir alt seviyeden üste geçiş imkanını göstermek için bu iki yakın konumu verdiği söylenebilir.

Parazit filminde de zıtlık yine bir mülk, yani bodrum-villa zıtlığı üzerinden kurulur. Her iki tarafın da eşit sayıda ve eşit cinsiyette fertlerinin olması şaşırtıcıdır. Sorun, Ki ailesinin toplumda tanınmamaları, evlerinin önüne tuvaletini yapan biri tarafından bile ciddiye alınmamalarıdır. Film, bize bu zıtlığı çok iyi verse de devamında gerçek bir kendinin bilinci durumu ya da tanınmanın gerçekleşip gerçekleşmediği sorgulanmalıdır. Benzer şekilde, *Seremoni* filminde Sophie ve Jeanne'in dikkate alınmadıklarını, bir tanınmanın gerçekleşmediğini görürüz. Bunun belki de büyük bir nedeni varlıklı olmayışlarıdır. Fakat az önce bahsettiğimiz konum farkı kendini yine gösterir. Sophie'nin evde düzenlenen aile içi ya da misafirlerle birlikte düzenlenen

etkinliklerde görmezden gelinmesi, yok sayılması onun tanınmadığının net ifadelerinden biridir. Jeanne'in ise çalıştığı yer olan postacıda, Lelievre ailesinden Georges ile bir çatışmaya girebildiğini, dolayısıyla bir yok saymanın bulunmadığını görürüz. Üstelik bu çatışmayı, "kanıtlayamazsın" söylemini öne sürerek Jeanne kazanır. Georges posta zarflarının açıldığı yönündeki şikâyeti ile Jeanne'in yanına geldiğinde ve onu polise ihbar edeceğini ifade ettiğinde bu cevabı alır. Filmde toplamda dört yerde geçen bu ifade, baştan sona dek takip edildiğinde eylemin suç olma ihtimalini ortadan kaldırır. Fakat bu ileriki bölümlerin konusudur.

Her iki film de sınıf çatışması bağlamında ele alınıyormuş gibi olsa da Hegel düşüncesinde gerçek özgürlük için tanınmanın toplumsal anlamda gerçekleşmesi adına bir imkân soruşturması yapabiliriz. Haiti Devrimi'nde olduğu gibi kölelerin, nesneyi olumsuzlamaya (negasyon) uğratma gücünü fark ederek başkası için değil kendisi için de olumsuzlamaya uğratarak özgürlüklerini ele alması sağlanır. Fakat Howard Kainz'in formülasyonuna göre, Hegel için hizmetkâr, başlı başına tanınma aşamasında bir kendinin bilinci olarak kendini tanımak için bir başka kendinin bilinci ile karşılaştığında onu sınavan ve bu sınamayı kaybedendir (Sabancı, 2018, s. 36). Bu noktada *Aufhebung* kavramı karşımıza çıkar. Söz konusu kavram Hegel'in kullandığı biçimiyle iki zıt anlamı içinde taşır: yok etmek ve korumak için kaldırmak (2018, §180). Çünkü, iki bilincin birbirini sınama sırasında efendi bilinci diğer bilinci tamamen yok edemez, ederse kendisi de ortadan kalkacağı için *Aufhebung* işlemini uygular. Hizmetkâr bilincini hem ortadan kaldırır hem de korur, yani bir hizmetkâr bilinci meydana getirir (Sabancı, 2018). Nitekim Hegel, *Einleitung in die Geschichte der Philosophie (Tarih Felsefesine Giriş)* eserinde, tarihi olmayan Afrika'nın evrensel tinin çocukluk dönemine denk geldiğini ifade eder (1998). Hegel bu eserde, Afrika'da bulunanların doğası gereği köle olduklarını değil, köleliği sürdürmeyi istediklerini ifade eder. Ki ailesi de sahip olduğu bilinç durumunu hizmetkârlık seviyesinden yükselmek için değil, bir parazit olarak hizmetkârlıklarını bilinçli şekilde devam ettirmek için kullanır. Nitekim bu da tüketim bağımlılığı olarak kapitalizmin istediğidir. *Seremoni* filmi boyunca ise Jeanne, Sophie'nin hiçbir hakkının ve mülkünün olmadığı bir hizmetkâr durumundan bilinç kazanarak çıkması için mücadele verir. İki farklı konumdaki karakter arasındaki temel fark, istekte bulunmak ve seçim yapmayı göze almaktır. Sophie'nin filmin yarısından fazlaca bir süre bilinçli hale gelmeyi yavaş yavaş istemeye başladığını görürüz. Hegel bu durumun aksi için oldukça sert bir yorumda bulunur; bu, onların özgürlüğü hak etmedikleri, çünkü istemediklerini ya da mücadeleyi göze alamadıklarını gösterir (2018, s. 187). Nitekim bunun örneğini hizmetkâr olarak kalmaya mahkûm bireyler olarak Ki ailesinde görürüz. Üstelik

tüm aile, Park ailesinin malikanesine yerleşmeyi kendilerine hak görür. Oysa Sophie, yanında yaşadığı ailenin evinden ayrılmayı seçer.

Her iki filmde de suçlara karşı kanıtın bulunmaması vurgusuna gelecek olursak, Hegel'in yanıtı fayda sağlayabilir. Hegel için tanınma uğruna mücadelede, tanınmayanların tanınmak adına suç işlemleri vurgulansa da bu durum daimi bir terör boyutunu haklı çıkarmaz (Honneth, 2015). Bu durumda, *Seremoni* filmindeki suçların (son sahne hariç) bir tanınma uğruna değil de ekonomik konumdan ve çaresizlikten ötürü gerçekleşmiş "kazalar" olmasının, bu suçları ortadan kaldırıp kaldırmayacağı tartışılmalıdır. Yine de Sophie ve Jeanne'ye yöneltilen suçlamalar, planlı ve bilerek yapılan bir suçun meşrulaştırılması değildir. Gerek bilinç gerekse de mülk konusunda efendi konumunda olan Lelievre ailesinin suçları suç olarak bile kabul edilmezken, Sophie ve Jeanne kanıt bulunamayana kadar suçlu olarak yargılanmışlardır. Bunun filmdeki bir örneği, yemekte geçen ve araba sahnesinde tamamlanan diyalogun birbirlerine karşı öne sürülen suçlar hakkında olmasıdır. Jeanne'in kızını ve Sophie'nin de babasını öldürdüğü iddiası üzerine bir sohbet açılır ve arabadaki sahnede "kanıt bulunmadı"ğı için suçsuz buldukları aktarılır. Oysa filmin son sahnesinde Jeanne'in Papa'nın arabasının çarpması sonucu ölmesi "kader"e bağlanır ve Papa daha yargılanmadan suçsuz bulunur. Halbuki makul olan, bu ayrımcılıktan ziyade suç iddiası karşısında kanıt beklemek olacaktır.

Suç üzerinden okunduğunda *Parazit* filmi, kaosu tamamıyla haklı çıkarma üstünedir. Üstelik, işlenen cinayetler ve sebep olunan ölümlerin nedeni çok açık bir şekilde kişisel kin ve rekabet nedenlidir. Ki ailesinin tek bir üyesinin Park ailesinin yanında çalışması yeterli iken, evin tüm elemanlarını kovdurarak onların yerlerine geçmek tanınma uğruna değil, parazit olarak tüm ailenin yaşamını sürdürmesi yönündedir. Böylece hizmetkârlığının arkasına sığınarak ahlaklı olmayan eylemlerinden kendilerini sorumlu tutmaz bir hale gelirler. Dolayısıyla, filmin son anına kadar parazitliği savunan aile düzeni değiştirmek ya da özgürleşmeyi savunmanın aksine, bodrumda hayallere sığınmayı ve hizmetkâr olarak daha (ahlaksızca yollarla) çok tüketmeyi seçer. Üstelik ironik bir şekilde filmin ikinci yarısına kadar bu durum bir müzikal komedi ile sunulur; özellikle de eski hizmetçi ile aralarında geçen kanlı tartışmada arkada çalan müzikler durumu estetik zevk alınması gereken bir gösteriye dönüştürür. Bir kaos sahnesinde gerilimi yansıtan bir müziğin aksine opera tarzının seçilmesi bunun bir göstergesidir. Hegel'in özgürlüğe dair cümleleriyle bölüme son verecek olursak: "kölelikten kurtulmanın amacı bu sefer de efendinin boyunduruk altına alınması olamaz; böyle yapılışaydı efendinin 'varoluşsal çıkmazı'

tekrarlanmış olurdu sadece; amaç, kölelik kurumunun toptan ortadan kaldırılmasıdır" (Buck-Morss, 2012, s. 68).

Bilgi-Mülkiyet İlişkisi Bağlamında Tanınma Uğruna Mücadelenin Gerçekleşmesinin Sorgulanması

İlk bölümde, Buck-Morss'un Hegel'in Jena dönemindeki yazıları, Haiti'deki Saint-Domingue Devrimini çeşitli gazetelerden ve *Minerva* dergisinden yakından takip etmesini ve Fransız Devrimi'ni desteklemesini ele alarak, efendi-hizmetkâr diyalektiğini mülk üzerinden Haiti Devrimi ile doğrudan ilişkilendirdiğini göstermeye çalıştık. Buradaki önemli nokta, "Ya Özgürlük Ya Ölüm" nidalarıyla Haiti'deki beyaz Fransızların öldürülerek kölelerin özgürlüklerine kavuşmaları ile tanınmanın gerçekleşmesidir. Buck-Morss'a göre ölümüne mücadeleler olarak bu devrimler, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde ele aldığı efendi-hizmetkâr diyalektiğindeki tanınmadır (2012). Zira hizmetkâr tanınmayan "bir şeydir", kendi-için değil başkası için vardır. Fakat "diyalektik geliştikçe, efendinin bariz hâkimiyeti tersine dönerek efendinin aslında tamamen hizmetkâra bağımlı olduğunun ayırdına varması haline gelir. Hizmetkârlara sahip olan sınıf, zenginliğini oluşturan bolluk için tamamen hizmetkârlık kurumuna bağımlı" olduğunun farkına varır. Hizmetkârlar ise "şeyler, nesnelere değil, maddi doğayı dönüştüren öznel olduklarını ortaya koymak suretiyle kendinin bilincine ulaşırlar" (Buck-Morss, 2012, s. 66). Bu ise emek ve çalışma yoluyla mümkün hale gelir, çünkü çalışmada nesneyi olumsuzlamaya uğratma gücünün farkına varılır.

Yaptığımız bu açıklamalar bağlamında filmleri başa saracak olursak, *Parazit* filminin wi-fi arayışı ile başladığını ve telefonun önemli bir bilgi aracı olduğunu vurgulamak gerekir. Çünkü filmlerdeki tanınmayı sorguladığımızda, iki film arasında bu anlamda bir zıtlık daha görürüz. *Seremoni* filminde Sophie tanınma uğruna kendinin bilincine varmaya yaklaştıkça elindeki gücü kendi için kullanır; fakat bu bencilce bir kendi için değildir, Hegel terminolojisindeki kendinin bilincinde olmaktır. *Parazit* filmi ise Akyıldız'ın da ortaya koyduğu üzere, telefonda bilgi edinme ile kapitalizmin yeni bir biçimini aktarır (2021). Filmin başından sonuna kadar sürekli karşımıza çıkan cihaz olarak telefon, Ki ailesinin her işe alımdan önce ve iş sırasındaki tek kurtarıcısı ve bilgi aletidir. Aslında telefon sayesinde bu konumlarına gelebilmişlerdir. "Tarihsel olarak bilgi ile mülkiyet (zenginlik) arasında doğru orantılı bir ilişki" bulunsa da bu filmde olduğu gibi günümüzde görüyoruz ki bilgi artık zenginin elinde değildir (Akyıldız, 2021). Nasıl ki, filmde

bodrum metaforu ekonomik fark açısından sık sık karşımıza çıkıyorsa, telefon da bu bağlamda direkt bir bilgi aracı olarak parazit olmanın imkânını barındırır. Özellikle de filmin tüm kırılma noktalarında başından beri görünen Min-hyuk'un Ki-woo'ya hediye ettiği "kutsal taş" filmin merkezi metaforunu oluşturur. Filmde telefon (internet) tüm sahte işlerinde Ki ailesinin yanındayken, kutsal taş ise sınıfsal atlamayı gerçekleştirme arzusu olarak -ki filmde taşın zenginlik getirdiği rivayet edilir- ailenin her bir işe alınma planında sahnede görünür. Fakat bu serüven Min'in Ki-woo'ya sadece taşı vermesi ile değil, ona bilinç kazandırması ile gerçekleşir. Nitekim Min'in ziyaret sebebi, ders verdiği zengin ailenin kızına evrakta sahtecilik yaparak Ki-woo'un ders vermesini istemesidir. Ki-woo ile bilinç kazanan aile, aşama aşama kendinin bilincine varıp, sisteme karşı çıkararak tanınmayı gerçekleştirmek yerine parazit olmayı seçer, ki bu da gerçek bir kendinin bilincine varmak değildir. Hatta dört kez üniversite sınavına girmiş olsa da kazanamayan Ki-woo evrakta sahtecilik yaptığında, suçunu örtbas etmek adına zaten gideceği üniversitenin belgesini önceden aldığını söyler. İlerleyen sahnelerde ise aile babası Kim Ki-taek biraz vicdan yaptığı anda, kızı hemen kendilerinin daha acınası bir durumda olduğunu öne sürerek sadece kendilerini düşünmesi gerektiğini belirtir. Fakat bu durum Hegel'in de suç üzerinden açıkladığı daha tehlikeli bir boyuta taşınır. Honneth'in de toplumsal tanınma bağlamında çokça üstünde durduğu bir konu olan suç, Hegel'de "etik yaşamın bir önceki aşamasıyla, özgürlüğün negatif bir kullanım biçimi olarak" ilişkilendirilir (2015, s. 47). Haiti Devrimi'nde olduğu gibi nesnelere olumsuzlamaya uğratabilme gücünü kullanan köleler, bu gücü suç olsa da bir özgürlük biçimi olarak efendilerini öldürerek kullanırlar. *Parazit* filminde ise kişisel kin nedeniyle işlenen cinayetler ya da ölüme göz yummalar bu örneğe uymaz; fakat *Seremoni* filminde alt sınıfın üst sınıfa olan kını ile "doğru olduğu" söylenen bir suç işlenir. Bu durum Hegel'in şu cümlelerine karşılık gelir: "Suç işleyenin içsel güdüsünü, karşılıklı tanınma ilişkisinin yürürlükte olan aşamasında tatmin edici bir biçimde tanınması deneyimi oluşturur" (s. 48). Fakat bu durum, *Seremoni* filminde bir tanınma mücadelesi olarak kabul edilse bile *Parazit* filminde söz konusu olamaz. Çünkü Hegel, suçu bu şekilde ele alsa da dâimi yıkıcı kaosu onaylamaz. Nitekim filmin temel metaforu kutsal taş, "filmin temel önermesi olan, insan sınıf atlamak isterken her türlü ahlaksızlığa başvurabilir" vurgusunu filmin sonuna kadar üstünde taşır (Akyıldız, 2021). Bu durum, sonunda bir cinayet silsilesi olarak Hegel'in desteklemediği anlamdaki suça götürür. Devam ettiğimizde, Ki ailesinin annesi Chung-sook'un "bu kadar para bende olsaydı ben de kibar olurum" cümlesiyle aslında tüm yolsuzlukları yapma hakkını kendileri için meşrulaştırdığını görürüz. Nitekim "para iyi bir ütüdür" ve Ki ailesinin kötülüklerini

giderecek paraları yoktur. Bu durumda, filmdeki ekonomik zıtlık kutsal taş ve telefon, bodrum-villa gerilimleri üzerinden yine karşımıza çıkar ve zengin-fakir zıtlığı bilgili-cahil zıtlığına yer açar. Zira zengin Park ailesi, kolay kandırılabilir bir konumdayken Ki ailesi interneti kullanma kapasiteleri sayesinde oldukça bilgilidir. Hatta ilk paralarıyla ziyafet çekmek yerine, telefon hattı ve internet alarak kutlama yaparlar. Oysa Park ailesi, bir araştırma yapmak ya da yetkili birilerine danışmak yerine ütopyik bir şekilde her denilene inanır. Buradaki ütopya, yönetmenin de ifade ettiği üzere, aralarında sınıfsal bir uçurum bulunan iki ailenin hayali buluşmasını yansıtır (Hasar, 2020). Ne var ki bu hayali buluşma, yönetmenin de bir zamanlar üniversite öğrencisiyken zengin bir aileye ders vermesinin ardından sınıf atlayarak şu anki seviyesine geldiği düşünüldüğünde, bir vaat ya da umut olarak karşımıza çıkar.

Bir sınıf atlama vaadi ya da umudu olarak kutsal taş, bize üçüncü bir zıtlık olan plan-plansızlık ikilisini verdiğinde karşımıza daha büyük bir sorun çıkar. Parazit olarak yaşayabilmek için her adımını planlayan Ki ailesinin karşısına plansızlık, filmin ikinci yarısından sonra eski hizmetçi Moon-gwang ve eşi ile karşılaştıklarında ortaya çıkar, çünkü planları altüst olmuştur. İki aile de aynı sınıfa (bodrum) mensup olsa da Ki ailesinin üyeleri bunu reddeder, çünkü tüm aile villaya yerleşmiştir ve kendilerine göre sınıf atlamışlardır. Bunun yanında Ki ailesinin hiç yoktan bir penceresi varken, Moon-gwang'ın eşi hiç ışık görmeyen daha alt bir seviyede yaşamaktadır. Ne var ki, *Seremoni* filminde kurulan dayanışmanın aksine, *Parazit* filminde hizmetkârlar arası bir çatışma izleriz. Eski hizmetçi sadece ara sıra bodrumda saklanan eşine yiyecek götürmelerini rica ederken, Ki ailesi buna aldırmaz ve onları polise şikayet etmekle tehdit eder. Bu kez, efendi-hizmetkâr arasında yaşanan tanınma mücadelesi iki hizmetkâr arasında yaşanır ve Hegel'in ifade ettiği şekliyle korkuyla hizmetkâr seviyesine düşen bir taraf ortaya çıkar. Fakat bu durum filmle bütünlük içerisinde teknolojik bir bilgi tehdidi ile gerçekleşir. Moon-gwang, Ki ailesini videoya çekerek tehdit eder ve onları hizmetkâr seviyesine düşürür. Bunun yanında, iki aile arasındaki temel fark parazitler arasındaki fark gibidir. Faydalı ve zararlı parazitlerin varlığı düşünüldüğünde, filmde bu iki aile arasındaki gerilim parazit türleri arasındaki ayrımı hatırlatır. Nitekim eski hizmetli ve kocası evi nazikçe kullanıp hakları olmayanı almazken ve teşekkürlerini iletirken Ki ailesi yıkıcı bir paraziti temsil eder. Her iki aile de zenginlerden gizli bir hak talebinde bulunur: Moon-gwang ve eşi yaşamsal düzeyde kalan bir arzu peşindedirler, fakat Ki ailesi arzusunun peşinden kötü sonsuza kadar gider. Bu karşılaşmaya başından sonuna kadar bir tanınma mücadelesi hakimken, vurucu kısım, eski hizmetlinin kocası Geun-sae ile Kim Ki-taek arasındaki konuşmadır. Tefecilerden kaçtığı için bodrumda yaşayan

Geun-sae'ye Kim Ki-taek'in, bir planın yok mu sorusuna aldığı cevap pasif bir plansızlık üzerinedir. Zira bu sahneden sonra sel sahnesi gelir ve bir stadyumda geceyi geçirmek zorunda kalan Ki ailesi, plan-plansızlık ikiliğine düşer. Sel sahnesinden önce bir planı olduğunu söyleyen baba, stadyumda Ki-woo'nun plan isteğinin aksine plansızlığı savunur hale gelir. Çünkü babanın ifadesiyle "olmayan plan ters gitmez, birini de öldürsen vatan hainliği de yapsan bir önemi olmaz". Ne var ki, plansızlık burada da dürüstçe yaşamayı desteklemek yerine bu sahneden sonra gerçekleşen cinayetlerin savunusunu yapar. Hatta aynı konuşma sırasında, Ki-woo da bu savunmayı destekleyen şu cümleyi kurar: "Taş benim peşimi bırakmıyor". Plansızlık üzerine neden bu cümleyi kurar diye sorduğumuzda, "bu benim kaderim, artık bundan kurtuluş yok" cevabı ile karşılaşırız. Nitekim Ki-woo'nun bu ümitsizliği, sınıf atlamaya ne kadar ümitle bakıyorsa bu sorunun çözümüne de o kadar karamsar baktığını gösterir ve kutsal taşı olarak bodrumdakileri öldürmeye gider. Oysa annesi ve kız kardeşi uzlaşmaya gitmeye yeltenmişlerdir, fakat Ki-woo'nun "planı"ndan habersizlerdir. Dolayısıyla sonuç bizi cinayetlere götürür ve film ironik bir şekilde plan yapmaktan yine de vazgeçmeyen Ki-woo'nun sınıf atlama hülyası ile biter. Nitekim Ki-woo kutsal taşı doğaya, ait olduğu yere koysa da sınıf atlama planından vazgeçmez. Dolayısıyla film bize, doğal olanın sınıf atlama mücadelesi vermek olduğunu ve kapitalizmin vazgeçilmez bir unsur olarak karşımızda durduğunu tekrar vurgular.

Parazit filminde tanınma mücadelesinin açıkladığımız haline uygun olup olmadığını aktardıktan sonra *Seremoni* filmine gelecek olursak karşımıza Hegel'in tanımına uygun olan suç çıkar. Nitekim *Parazit* filminde bir diğer metafor olan koku yüzünden kişisel kiniyle Kim Ki-taek'in Park ailesinin babasını öldürmesi suçunun aksine, *Seremoni* filminde ortada kişisel bir kin yoktur. Hatta ailenin eve hizmetli olarak alınan Sophie'ye yaptığı iyilikler fazlasıyla gözümüze çarpar. Filmin sonuna kadar her zaman iyi niyet gösteren ve yardım eden aileye rağmen, Sophie ve Jeanne zengin aileyi av tüfeği ile vururlar. İlk izlendiğinde ortada suça dair bir neden görünmez, fakat suça yönelten şey Hegel'in de katıldığı üzere sınıfsal sistemin alt sınıfı tanımama durumudur. Sophie ve Jeanne bu suçu işlediklerinde sınıfsal sisteme karşı çıkarlar aslında. Hatta filmde Jeanne'nin ifade ettiği "onlardaki paranın birazı bende olsaydı çok mutlu olurum" ifadesi filmin sonunda gerçekleşmez. Aileyi öldüren Sophie ve Jeanne, imkanları olsa dahi hırsızlık yapmazlar. Evden aldıkları tek şey, ailenin sürekli klasik müzik dinlediği teyp olur. Burada biraz durup, *Seremoni* filminin yorumlarını incelemek gerekir. Çünkü filmin tek bir okuması olmayıp sınıf çatışması dışında farklı okumaları da mevcuttur. Fakat biz Taş'ın da savunduğu üzere Guy Austin'in film okumasını benimseyeceğiz (Taş, 2010). Filmin yönetmeni hakkında

ciddi çalışmaları olan Austin, filmdeki cinayet sebebinin sınıf sistemine bir başkaldırı olduğunu savunur. *Parazit* filminde olduğu gibi kin ya da başka sebeple ailenin katledilmesi söz konusu olsaydı, filmi bu şekilde okumak oldukça güç olurdu. *Parazit* filminde Hegel yardımıyla açıkladığımız suç, tanınmanın aksine kaosa götüren sınıf atlama uğruna her şeyin meşrulaştırılması için *Seremoni* filminde böyle değildir. Bu bir suç değil, Jeanne'nin de ifade ettiği şekliyle "doğru olanın yapılmasıdır".

Tanınma mücadelesine geri dönecek olursak hizmetkâr bilincin tanınmayan, başkası için bilinç olduğunu söylemek gerekir. Nitekim *Seremoni*'deki cinayet de tanınma için işlenir. Filmin başlarında, Sophie'nin sadece işini yapması gereken bir kişi olarak görülüp tanınmadığını görürüz. Hegel'in tanımıyla efendinin sadece tükettiği ve tüketim için hizmetkârın üretimine bağlı olduğu düşünüldüğünde, sahnelerin hemen hemen hepsinde Lelièvre ailesinin tüketimlerinin özellikle yemek yeme üzerine olduğu görülür (2018). Jeanne'nin sebep olduğu kırılma noktalarından birisi de filmin yarısında Sophie için ilk kez gördüğümüz yemek yeme sahnesidir. Sophie, Jeanne ile birlikte sadece kendileri için hazırladıkları "leliz" bir yemek yer. Sophie ancak Jeanne tarafından tanındığında ve kendi bilincini kazanmaya başladığında bir tüketme biçimi olarak arzuyla yemek yer. Fakat en başta da ifade ettiğimiz üzere, beslenme üzerinden kendinin bilincine ulaşılması mümkün değildir. Tanınmama olarak sadece bir iş üzerinden tanımlanmanın bir başka örneği, Georges'un, Sophie'den ekstra işler istediğinde Catherine'in onu her seferinde Sophie'nin görevinin sadece evin işlerini yapmak olduğunu söyleyerek uyarmasıdır. Ailenin Sophie'yi kendi seviyelerinde görmek yerine sadece hizmetçi konumunda görmesi, hem Smith'in yukarıda vurguladığımız iş bölümüne hem de Hegel'in tek bir işte köreltme anlatısına işaret eder. Bu unsurları gördükten sonra, Sophie'nin mücadelesi daha çok önem kazanır. Nitekim *Parazit* filminin aksine *Seremoni* filminde tanınma mücadelesini (tinsel seviyede olmasa da) görebiliriz. Çünkü *Parazit* filminde kendinin bilincinin farkına varsa da Ki ailesi, bodrumdaki adamla karşılaşana kadar parazit olarak yaşamaya razıdır ve tanınma gibi bir ihtiyaçları yoktur. *Seremoni* filminde ise Sophie, Jeanne ile karşılaştığı andan itibaren bir bilinç kazanma yolculuğuna çıkar ve sonunda kendinin farkına varır. Diyaloglar devam ettikçe sessiz sakin olan Sophie adım adım kendi bilincine varır ve tanınma talep eder. Nitekim filmin ilk yarısında, Sophie karakteri sürekli kullandığı "bilmiyorum" ifadesiyle kendi hakkındaki kararları bile efendi (Lelièvre ailesi) bilincinin almasına izin verir. Kendi için değil başkası için, başkasına göre eylemlerde bulunur ve bu eylemler üzerine de düşünmez. Bu durum tam bir hizmetkâr bilincidir. Tıpkı ebeveyn karşısında bir çocuğun olduğu gibi: "*Hegel* için ailenin içsel

belirlenimini oluşturan eğitim "emeği", doğal olarak çocuğun "içsel olumsuzlayıcılığı" ve bağımsızlığının biçimlenmesine yönelmiştir. Bu yönelim, sonucu "duygu birleşmesi"nin "aşılarak ortadan kaldırılması" (*Aufhebung*) şeklinde gerçekleşmelidir" (Honneth, 2015, s. 44). Tam da *Aufhebung*'un gerçekleşmesi için Jeanne, her seferinde Sophie'ye kendisini kullanmalarına izin vermemesi gerektiğini vurgular. Bununla beraber ironik biçimde Sophie ile Jeanne'nin çoğunlukla efendilerden konuşmaları, Hegel'in de vurguladığı gibi onların bilinçlerinin içeriğinin de efendilerden oluştuğunu gösterir. Bir başka nokta ise Sophie'nin adının bilgelik anlamına gelmesi ve fakat filmde okuma-yazma bilmemesi, üstelik kendinin bilincinin de bilgisine sahip olmaması arasında kurulan gerilimdir. Bu gerilimi işleyen metafor, "gözlük"tür. Sophie'nin okuma-yazma bilmeme durumu filmin sonuna kadar gözlük üzerinden işlenir. Aslında disleksi hastası olan Sophie, okuma-yazma bilmediğini aileden saklamak için gözlüklerinin bozuk olduğu yalanını söyleyerek göz doktoruna gider gibi yapıp numarasız bir gözlük alır. Belki de bilgisizliğinin gizlenmesi olarak gözlük, evin kızı Melinda'nın bu durumu fark etmesiyle birden bir tehdede dönüşür. Aslında bu Lelièvre ailesi için bir sorun değilken Sophie için film boyunca gerilimle sakladığı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Peki ama neden? Bu kovulma korkusundan başka bir duygudur, çünkü bu durumu Jeanne'den de saklar. Muhtemelen, bu durum zaten alt konumdayken daha da alt bir konuma düşmesine neden olacağı için saklanması gereken bir bilgidir, ki bunu saklarken aileye karşı baş kaldırması ve George'nun konuşmasını bile kaile almaması efendi bilincine dönüşmesinin bir sonucudur.

Gözlük dışında Jeanne'nin Sophie'ye bilinç kazandırma çabası, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'ndeki çabasına benzer. Bu da bizi filmdeki bilgelik-bilinçsizlik (cehalet) ikiliğine taşır. Peki Sophie'de bilinç hali ne zaman gerçekleşir? Bu kırılma anını, Pazar günü işinden Kilise'ye yardım etmek için izin almasında ve Pazar olmasına rağmen doğum günü kutlaması sebebiyle çalışması talep edildiğinde görürüz. Sophie, Jeanne'nin de desteği ile aileye itaatini bozar ve kendi için bir karar alarak Pazar günü kimseye haber vermeden evden ayrılır. Bu kararı verip eyleme geçtiği andan itibaren özgürlük için adım atmış olur. Üstelik kiliseye habersiz gitmelerinin yanında, Kilise için orta ya da üst sınıf insanlardan yoksullar için giysi topladıkları esnada da bir özgürlük başkaldırısı sergilerler. Çünkü yardımı yapan ailelerin giysileri çöp poşetinde özensizce biriktirmeleri, Sophie ve Jeanne'yi oldukça rahatsız eder ve bu rahatsızlıklarını hiç gizlemeden ortaya koyarlar. Ne var ki ne Kilise ne de yardım yapan aile bu durumdan hoşnut olur. Bu tavırları nedeniyle, gönüllü olmalarına rağmen kilisenin yardım ekibinden de atılırlar. Bu sahne tam da Hegel'in "mutsuz bilinç" anlatısında karşımıza çıkan bir

örnektir. *Tinin Fenomenolojisi'*nde efendi-hizmetkâr diyalektiğinin ardından aktarılan bilincin üç durumu olan skeptizm, stoacılık ve mutsuz bilinç durumlarında insan özgürlüğe ulaşamaz. Stoacılık, Hegel'in tabiriyle bir kölelik felsefesidir, çünkü stoacı hizmetkâr durumunda olsa bile düşünce alanında özgür olduğunu savunarak gerçekten de özgür olduğunu iddia eder (2018, s. 203). Tıpkı *Parazit* filminde Ki ailesinin takındığı tavır gibi dünyayı dönüştürme amacı gütmeyenler, hatta Ki-woo gibi düşünce aleminde bir özgürlük hayalleri vardır. Fakat buradaki eksik, bilincin dış dünyada bir ötekilik kuramamasıdır. Bu yüzden bilinç, kendinde bir ikilik oluşturur; "Ancak ötekiliğinin içinde tasavvur edilmiş bir farklılık olarak onda ötekilik olan Ben, hemen kendi içine döndü ve onun özü aynı zamanda yalnızca soyut bir özdür" (Hegel, 2018, s. 200). İfadeye göre, kendi içinde ötekilik kuran Ben, yalnızca soyut bir durumda kalmış olur, dünyadaki somut ötekiliğe erişemez. Skeptizmde ise daha ileri gidilerek dış dünya tamamen olumsuzlanır ve bu dünyanın olmadığı (Matrix filmindeki gibi) savunulur. Fakat bu durum da "çelişkinin çelişki olarak bilinci"nde olan skeptikler 'bilinçlerindeki çelişkiyi fark etseler de bunu birliğe getiremezler" (Hegel, 2018, s. 205). Üçüncü adım olan "mutsuz bilinç" ise bilincin kendine dönüp çelişkilerin farkına varmasıdır (Hegel, 2018, s. 206). Mutsuz bilinç, "her zaman kendi içinde bölünür" (Hyppolite, 1974, s. 157). Söz konusu mutsuz bilinç Buck-Morss'un da ifadesiyle, köleliğin mevcut durumu olarak da anlaşılabilir; zira düşünce düzeyinde özgür olmak ya da dış dünyanın yok sayılması özgürleşmeyi sağlamaz (2012, s. 73). Mutsuz bilinçle ilgili olarak Hegel'e tekrar döndüğümüzde bir "şükran oyunu"ndan bahsettiğini görürüz; ki bu oyun tam da kiliseye yardım eden üst sınıfın durumunu yansıtır. Nitekim filmde de yardım etme kisvesi altında bir tür aşağılama ve sadece vicdanını rahatlatma durumu gözler önüne serilir. Mutsuz bilinç, "değişmeyen bilinç" (*unchangeable consciousness*) kavramında bir tür aldatmaya sebep olur. Söz konusu kavram, bireysel bilinçteki Tanrı tarafına işaret eder ve bir şükran oyununa neden olur:

Değişmeyen bilinç biçiminden vazgeçer ve onu teslim eder, karşılığında ise tekil bireysel bilinç teşekkür eder, yani kendi kendine yetmenin vermiş olduğu tatmini kendisi reddeder ve eylemin özünü kendisine almaz dünya ötesine (ahiret) atar. (Hegel, 2018, s. 222)

Mutsuz bilinç, tatmini hep öte dünyaya ertelediği için birlik hiçbir zaman meydana gelmez ve bir aldatma olarak devam eder. Elde ettiği tatmini bir şükran ifadesi ile değiş tokuş eder. Biz bu durumu, filmde kiliseye yardım eden kişilerde görüyoruz. Bu yardımlar, bir iç rahatlatmadan ve göz boyamadan ibarettir; böylece hizmetkârlara öte dünyada bir mutluluk vaat ederek bu

dünyadaki durumlarına katlanmaları gerektiği söylenir. Bu nedenle, kölelik durumlarından kurtulamaz ve kurtulmak istemezler. Dolayısıyla *Parazit* filminde gelecek için kurulan hayalin bile para kazanıp ayrı bir ev-hayat kurmak değil, bizzat parazit olarak yaşadıkları evin (sistemin) içinde kalmak ya da o eve (sisteme) sahip olmak yönünde olması şaşırtıcıdır. Bu durum, sistemin dayattığı iki seçenektan birini tercih etmeyi yansıtır. Oysa *Seremoni* filminde böyle bir zenginlik-parazitlik hayali mevcut değildir. Aksine kiliseye yardım eden zenginler-mülk sahipleri eleştirel bir pozisyonda sunulur. Nitekim Sophie ve Jeanne, zenginlerin yardım ederken kullandıkları özensiz ve aşağılayıcı tavırlara ayak direrler.

Sonuç Yerine: Filmlerde Mutlak Efendi Olan Ölümün Araştırılması

Efendi-hizmetkâr diyalektiği ve tanınma mücadelesi üzerinden her iki filmi de inceledikten sonra ölüm konusuna gelecek olursak Hegel'in de desteklediği "Ya Ölüm Ya Özgürlük" sloganı ile karşılaşırız. Nitekim Hegel'in ifadesiyle "mutlak efendi, ölümdür" (2018, s. 194). Bu nedenle ölüm korkusu, hizmetkâr bilincin kendinin-bilincinin gelişmesini sağlar:

Bu duyguda, içten içe çözülmeye yüz tutmuş, derinliklerinde titremiş ve içinde sabitlenmiş olan her şey sarsılmıştır. Ancak bu saf evrensel hareket, tüm istikrarlı varoluşun mutlak olarak akışkan hale geldiği bu yol, kendinin-bilincinin basit özüdür, saf kendi-için-varlıktır, yani bu bilinçte olandır (Hegel, 2018, s. 194).

Söz konusu aşamada, her şeyin akışkan bir hal aldığını ve sabitlerin ortadan kalktığını görürüz. Nitekim buradaki, kendinin-bilincinin basit özü ölümdür. Mutlak efendiyi fark ettiğinde, hizmetkâr bilinç kendi efendisine ölüm pahasına karşı çıkar; ki bu durum Fransız ve Haiti Devrimi'nde görülür. Ölüm korkusunu yenmiş kişi, efendi bilinci olmak için efendisini olumsuzlamaya uğratmaya çalışır. Nitekim korku, Hegel'in efendi-hizmetkâr diyalektiğinde hizmetkâr bilincin ölümden korkarak hizmetkârlığını sürdürmeyi devam ettirdiğinde karşımıza çıkar. Bu nedenle tanınmanın gerçekleşme aşamasında "ölümü göze almak" gerekir:

Böylece her iki kendinin-bilincinin ilişkisi, bir ölüm-kalım mücadelesi aracılığıyla kendi değerini kendisine ve her birinin kendini diğerine kanıtlaması gerçekleşir. Bu mücadeleye girmeleri gerekir, çünkü her biri kendisi-için var olma konusundaki kesinliğini hem diğerinde hem de kendinde hakikate yükseltmelidir (2018, s. 187).

Hegel'in ifadesinde de görüldüğü gibi, tanınmanın gerçekleşmesi için ölümüne bir mücadele verilmelidir ve bu mücadele sırasında "yaşamını kaybetmekten korkan fail, otoriteyi diğer tarafa teslim eder ve her iki taraf bir efendilik ve kölelik/hizmetkârlık ilişkisine girer" (Pinkard, 2012).

Fakat *Parazit* filminde hem iki hizmetçi aile hem de efendi-hizmetkâr arasındaki mücadele bu şekilde karşımıza çıkmaz. Korku vardır, fakat bu korku ölüm korkusu değil parazitlik hayatlarını kaybetme, tekrar bodrum seviyesine düşme korkusudur. Bu nedenle korku-kaygı ayrımını burada yapmak gerekir. Dolayısıyla Hegel'in bahsettiği ölüm, belli bir şeyden korkmak anlamında değil, tüm varoluşunu kaybetmek olarak karşımıza çıkar; ki bu da *Parazit* filminde görülmez. Belki sadece filmin son sahnesinde ölüm korkusunun yaşandığı söylenebilir, fakat bu korku yine de anlık bir kaybetme korkusu ile eşleşir. Özellikle de çocuğu kriz geçiren Bay Park'ın arabanın anahtarını isteme anı ile kızını kurtarmaya çalışan Kim Ki-taek arasındaki gerilim ölüm gerilimidir. Nitekim, efendinin ölümü bile hizmetkârından daha değerlidir.

Son olarak, *Seremoni* filminin son sahnesine gelecek olursak, filmin başlarında karşımıza bir metafor olarak çıkan av tüfeğinin filmin sonunda Lelièvre ailesinin öldürülmesinde kullanılması oldukça ironiktir. Av tüfeği insanlar için değil hayvanlar içindir ve Jeanne ve Sophie artık kendinin-bilincine ulaşip özgürlüklerini ilan ettikleri anda "avlanmak ne kadar eğlenceliymiş" sözleri ile Lelièvre ailesinin tüm üyelerini vurarak öldürürler. Jeanne ve Sophie, işledikleri cinayet ile birlikte mutlak efendinin ölüm olduğunu ve kendilerinin de artık hizmetkâr bilinç olmadıklarını ortaya koymuş olurlar. Aileyi av tüfeği ile öldürmeleri ise onları *hayvan* yerine koymalarına işaret eder. Bu sahnede önemli diyalog ise Jeanne'nin "doğru olanı yaptık" sözüdür. Ortada bir cinayet vardır ve doğru olan yapılmıştır. Bu nasıl mümkün olabilir? *Parazit* filminde onca ölüme rağmen kendilerinin haklı olduğunu düşünen Ki ailesi ile *Seremoni* filmindeki bu "doğruluk" arasında önemli bir fark vardır. Sophie ve Jeanne sınıf atlamak için bir dolandırıcılık/ahlaksızlık kisvesinin ardına saklanmazlar, hatta buna yeltenmezler bile. Oysa Ki ailesinin arzunun peşinden nasıl gittiklerini aktarmıştık. Bu nedenle cinayette doğru olan şey, sınıf düzeninin yok edilmesine dairdir. Doğru olan Sartre'ın da savunduğu üzere özgürlüğe kavuşmak için "Hayır" diyebilmektedir (2011). Dolayısıyla film Sophie'nin "bilmiyorum" ifadesinden "Hayır" ifadesine doğru özgürleşmesini aktarır. Nitekim başkalarının gözünde sadece çalışan bir nesne olan hizmetkâr bilinç, yabancılaşmadan kurtulmak için tanınma uğruna isyan çıkartır.

Sonuç olarak, her iki filmi Hegel açısından ele alırken savunduğumuz; *Parazit* filminde kapitalizmin haklılaştırıldığı, hatta belki de bu nedenle Ocsar Ödülü'ne layık görüldüğü, *Seremoni* filminde ise bilinç kazanma sürecinin ön plana çıkarıldığıdır. Zira ihtiyacımız olan şey, *Charlie'nin Çikolata Fabrikası*'ndaki ya da *Parazit*'teki gibi sömürünün ve işçiliğin müzikal ve tatlı bir şekilde özendirilmesi değil, *Seremoni*'deki Sophie'nin sınıfsal sisteme karşı "Hayır"

demesidir. Böylece mülk konumunda olanlar, aslında hizmetkâr bilinci sayesinde nesneyi dönüştürücü güce sahip olduklarını fark ederek mülk durumundan çıkıp kendinin bilincine ulaşırlar. Elbette bu, herkesin eline silah alıp bu sebeple cinayet işlemesini haklılaştırılmaz, ama mutlak efendinin (ölümün) bilinci olmadan da özgürlük mücadelesi verilemez. Tabii ki her iki filme baktığımızda da suçluların mahkemede masum çıkması ya da cezalandırılmaması durumu, yönetmenlerin etik tavrının açık olduğunu gösterir. Sophie ve Jeanne'nin "nasılsa kanıtlayamazlar" cümlesi ile eski suçlamalara ya da suçlarına yaptıkları göndermeler ve *Parazit* filminde anne-oğulun şartlı tahliyesi (?) adaleti sorgulamak yerine, dünya düzenini kendi lehine kullanmayı meşrulaştırmış olur. Ne var ki, bu noktada devreye giren Hegel'in kuvvet kavramı sayesinde şeyleştirilmenin ötesine geçerek vardığımız duyu ötesi dünyada, suçun karşılığının ceza olması ve suç işleyenin ceza alınca işini tamamladığını hissetmesi cezayı sorunsallaştırır. Sorun ancak "bu ceza yoluyla hukuki tanınmanın zarar görmüş ilişkisinin en nihayetinde yeniden üretilerek telafi edileceği bir şekilde suçlunun cezalandırılması olmalı"dır (Honneth, 2015, s. 102). Yine de tanınma uğruna suç işleme-işlenme ikileminde insanın nasıl davranması gerektiği etik bir muammanın konusudur...

ORCID ID

Fazilet Fatıma ALÇIK



<https://orcid.org/0000-0003-1727-4254>

Declaration of Conflicting Interests

The author declared that there were no conflicts of interest with respect to the authorship or the publication of this article.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazar bu makalenin yazarlık veya yayımlanmasına ilişkin olarak hiçbir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

KAYNAKÇA

- Akyıldız, Y. (2021). Gerçek-Sonrası Parazitler. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(66), 364-376.
- Albayrak, Ö. (2022). *Alman İdealizminde Aşkınlık ve Tarihsellik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Buck-Morss, S. (2012). *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih*. (Çev. E. Ünal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hasar, A. (2020). Bong Joon-Ho Röportajı. Erişim Tarihi: 15.06.2021, 15.55,
<https://alihasar.blogspot.com/2020/03/bong-joon-ho-roportaji.html>
- Hegel, G. W. F (2018). *The Phenomenology of Spirit*. (Çev. T. Pinkard). Cambridge University Press.
- Hegel, G. W. F. (1988). *Introduction to The Philosophy of History*. (Çev L. Rauch). USA: Hackett Publishing Company.
- Honneth, A. (2015). *Tanınma Uğruna Mücadele: Sosyal Çatışmaların Ahlaki Grameri Üzerine*. (Çev. Ö. Aktok). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Hyppolite, J. (1974). *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*. Northwestern University Press.
- Pinkard, T. (2012). Hegel. (Çev. M. B. Albayrak). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sabancı, C. (2018). *Hegel, Heidegger ve Levinas'ta Ölümün Kurucu Rolü*. Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*. (Çev. T. Ilgaz, G. Ç. Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Taş, T. (2010). Bir Cinayetin Anatomisi: Seremoni'de Cinsiyet, Sınıf ve Şiddet. *İletişim Araştırmaları*. s. 133-150.
- Yakir, D. Chabrol, C. (1979). The Magical Mystery World of Claude Chabrol: An Interview. *Film Quarterly*, Vol. 32, No. 3, 2-14.
- Yıldırım, E. Aytakin, C. (2019). Fransız Yeni Dalgı Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu. *Selçuk İletişim*, 12 (1): 164-185.

ⁱ Çeviride köle yerine hizmetkar kelimesinin seçilmesinin ilk nedeni, Hegel'in nesne ile irtibat içinde bulunan bir sınıf farkına değil bilinç durumuna atıf yapmış olmasının ayrımını belirtmektir. Buck-Morss üzerinden köle isyanına yapılan vurgu ve bu yönde kullanılan argümanın yanında yine de hizmetkâr kelimesinin kullanımındaki ısrarın nedeni ise Buck-Morss'un kitabı boyunca ekonomi üzerinden sınıflandırma yapan bir düzene vurgu yapmaktır. Köle, bir insanın mülkü olmak anlamına gelse de bu Hegel'in kullandığı *servitude* kavramı için geçerli bir ifade değildir. *Servitude* kavramı bir bilinç durumu olarak Hegel'de, efendisinin nesne ile girmedığı ilişkiye giren, yani efendisine nesneyi olumsuzluğa uğratma üzerinden hizmet eden anlamında kullanılır. Efendinin mülkü olması Hegel'in kavramı için geçerli değildir, ancak Buck-Morss'un kitabında ve toplumdaki duruma baktığımızda mülk anlamı olarak köleliği görürüz. Bu nedenle Hegel'in kullandığı *servitude* kavramı için hizmetkâr, toplumdaki mülk konumunda olan insan için köle kavramı kullanılacaktır.