

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

BONG JOON-HO SİNEMASINDA FARKLI SINIFLARIN
MEKAN VE ATMOSFER YARATIMLARI AÇILARINDAN
TEMSİLLERİ: SNOWPIERCER VE PARASITE FİLM
ÖRNEKLERİ.

Mustafa Ata YÜKSEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI
SİNEMA-TELEVİZYON PROGRAMI

DANIŞMAN
Dr. Öğretim Üyesi: Murat Tırpan

İSTANBUL, Ekim 2021

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

BONG JOON-HO SİNEMASINDA FARKLI SINIFLARIN
MEKAN VE ATMOSFER YARATIMLARI AÇILARINDAN
TEMSİLLERİ: SNOWPIERCER VE PARASITE FİLM
ÖRNEKLERİ.

Mustafa Ata YÜKSEL
(192056003)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI
SİNEMA-TELEVİZYON PROGRAMI

DANIŞMAN
Dr. Öğretim Üyesi: Murat Tırpan

İSTANBUL, Ekim 2021

Önsöz

“Bong Joon-ho Sinemasında Farklı Sınıfların Mekan ve Atmosfer Yaratımları Açılarından Temsilleri: Snowpiercer ve Parasite Film Örnekleri” isimli bu çalışmada senarist, yönetmen ve yapımcı Bong Joon-ho’nun özellikle “Snowpiercer” ve “Parasite” filmlerinde toplumdaki sınıf yapısı ve sınıflar arası farklılıklar üzerine yaklaşımını ele almaya çalıştım. “Snowpiercer” ve “Parasite” filmleri sınıf kavramı ve sınıfsal farklılıkları özellikle mekanların kullanımları açılarından ele alınıp kavrama daha güçlü bir anlam katmaları bakımından çok ilgimi çekti. Sınıfsal yapının mekan tasarımı üzerinden sinema aracılığıyla vurgulanmasını daha iyi inceleyebilmek için geniş bir perspektiften öncelikle sınıf kavramının tanımına bakmamız gerektiğini düşünüyorum. Bu yüzden sınıf kavramını oluşturan aktörlere, onların mücadelelerine tarihsel bir açıyla yaklaşp kavramın sinema ile ilişkileneşine ve sinemada etkin bir şekilde kullanılmasına ve oradan da Güney Koreli yönetmen Bong Joon-ho’ya geçen bir ana plan oluşturmaya ve tüm bunları da “Snowpiercer” ve “Parasite” filmlerine bağlayıp, böylece de ana araştırma konum ile de çalışmamı bitirmeyi amaçladım.

Teşekkür

Tez çalışma sürecim boyunca bıkmadan, sıkılmadan tüm sorularıma büyük bir anlayış ve sabırla cevap veren ve desteğini hiç esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Murat TIRPAN'a çalışmamın nihayete ermesi için gerekli olan farklı bakış açılarını bana sağlayan Prof. Dr. Süreyya ÇAKIR ve Dr. Öğr. Üyesi Bahar KILIÇ ADİLCE ve Öğr. Gör. Abdurrahman ÖNER hocalarıma şükranlarımı sunarım.

Sevgili anneme, babama, kardeşime ve varlıkları ile bana her türlü desteği veren sevgili eşim Ceren YÜKSEL ve biricik kızım Deniz Neva YÜKSEL'e sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
TEŞEKKÜR.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. SINIF KAVRAMI VE KÜLTÜREL ALAN.....	3
1.1. Sınıf Kavramının Gelişimi.....	5
1.2. Sınıf Mücadeleleri ve Başlıca Aktörleri.....	7
1.3. Değişen Dünyada Sınıf Kavramına Yeni Yaklaşımlar.....	11
1.4. Yerleşim ve Yaşam Alanları Bakımından Sınıflar.....	14
BÖLÜM 2. SİNEMADA SINIF KAVRAMI VE ATMOSFER YARATIMI.....	19
2.1. Sinemada Atmosfer Yaratımı.....	22
2.1.1. Mekan Yaratımı ve Mizansen Oluşturma.....	24
2.1.2. Işık.....	27
2.1.3. Renk.....	30
2.1.4. Kostüm ve Doku.....	32
2.2. Sinemada Sınıf Temsilleri Örneklerinde Mekan Yaratımları.....	34
2.2.1. The Servant (1963).....	34
2.2.2. Gosford Park (2001).....	40

2.2.3. Elysium (2013).....	44
2.2.4. The Platform (2019).....	48
BÖLÜM 3. BONG JOON-HO SİNEMASINDA SINIF TEMSİLLERİ.....	52
3.1. Yeni Güney Kore Sinemasında Sınıf Yapısı.....	52
3.2. Bong Joon-Ho Sineması.....	58
3.3. Bong Joon-Ho Sinemasında Sınıf Kavramı: Snowpiercer ve Parasite Film Örnekleri	70
3.3.1. Snowpiercer Filmi.....	70
3.3.1.1. Öndekiler-Arkadakiler.....	72
3.3.1.2. Atmosfer Yaratımı.....	76
3.3.1.2.1. Mekan Yaratımı.....	76
3.3.1.2.2. Işık ve Renk.....	80
3.3.1.2.3.Kostüm ve Doku.....	82
3.3.2. Parasite Filmi.....	86
3.3.2.1. Yukardakiler-Aşağıdakiler.....	88
3.3.2.2. Atmosfer Yaratımı.....	96
3.3.2.2.1. Mekan Yaratımı.....	96
3.3.2.2.2. Işık ve Renk.....	100
3.3.2.2.3. Kostüm ve Doku.....	102
SONUÇ.....	106
KAYNAKÇA.....	109

Özet

Bu tez çalışması özellikle son yıllarda insanı birey olarak ve yaşadığı toplumun bir parçası olarak, farklı noktalara temas ederek ve bunun için sadece insanın sahip olduğu ruhsal ve psikolojik koşulları değil alışılmışın dışında insanın fiziksel çevresini de işin içine katmaya çalışan Güney Kore’li yönetmen Bong Joon-ho ve onun sinemasının özellikle dert edindiği küreselleşmenin getirdiği kapitalizme dayanan sınıf ve sınıflar arası uçurumun giderek artma kaygısını, mekanları kullanarak eleştirel bir yaklaşım ile göstermesi üzerine yapılmıştır.

Sınıf kavramının oluşumu ve tarihsel serüveni ile başlayan bu çalışma, daha sonra sinemanın bu kavram ile etkileşimi ve özellikle mekanlar üzerinde bu kavramı yansıtmaları ile devam etmiştir. Özellikle bu ikinci bölümde sınıf kavramının mekanlar üzerinden izleyicilere aktarılması örnekleri ve mekan oluşumunun sinemada sezgisel algı yaratımına etkileri çalışılmıştır. Son bölümde ise sınıf, sinema ve mekan kavramları Güney Koreli yönetmen Bong Joon-ho özelinde çalışılmıştır. Bong Joon-ho sineması oluşum bakımından kendi kültüründen çok etkilenen ve bu etkiyi daha genelleyerek kullanan bir sinemadır. Bu nedenle bu sinemayı daha iyi anlamak için çalışmanın üçüncü bölümde özellikle Güney Kore tarihi ve kültürüne geniş bir açıyla yaklaşmıştır. Özellikle Parasite filmi oluşumunu anlayabilmek için Bong Joon-ho’nun sinemasının geçirdiği evrimler tarihsel olarak çalışılmıştır. Çalışmada Bong Joon-ho’nun birkaç kısa metraj filmi dışındaki filmlerinin hepsi özellikle yönetmeni ve onun beslendiği toplumu daha iyi anlamak için masaya yatırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sınıf Kavramı, Mekan, Bong Joon-ho, Snowpiercer, Parasite.

Abstract

This thesis studies the cinema of South Korean director Bong Joon-ho, who focuses on the concept of human, both as an individual and a part of society, as well as the physical environment that they live in and its representation. It also adopts a critical lens on Bong Joon-ho's emphasis on the representations of class clashes that is born out of capitalism as a consequence of globalisation.

The study begins with a historical outlook and discussion on the concept of social class and is followed by its cinematic interaction and its reflection on cinema through the representation of spaces. This section especially focuses on the impact of creation of space in cinema on intuitive perception by discussing specific examples on the representations of social class through spaces. The following section discusses the concepts of class, cinema and space through the films of South Korean director Bong Joon-ho. In its core, his cinema is heavily influenced by culture and often generalises this influence throughout his films. For this reason, in order to understand his approach better, the third section studies South Korean history and culture. Especially to understand the film *Parasite* better, the thesis adopts a historical lens on Bong Joon-ho's films. Lastly, apart from a couple of his short-films, the study considers all his films in order to understand the director's perspective and the culture that feeds it.

Keywords: Class Dynamics, Space, Bong Joon-ho, *Snowpiercer*, *Parasite*

Giriş

Sınıf kavramı sinema öncesi dönemde felsefe, sosyoloji, ekonomi, sanat gibi birçok farklı disiplinin ilgisini çekmiş ve kavrama farklı yaklaşımlar sunmuştur. Her disiplin kendi açısından bir tanım yapmış ve bir sonuca varmıştır. Sinema ise disiplinler arası bir köprü niteliğine sahip olmasından dolayı kavrama daha geniş bir açıdan bakabilmiş ve teorik zeminden pratik zemine çekebilmiştir. Bunu yaparken görsel ve işitsel bir anlatı dili kullanmasına ilave olarak ışık, renk, doku, kostüm ve mimari gibi enstrümanlar yardımıyla yarattığı dünya ile de sezgisel bir algı oluşturmuştur. Bu çalışma sınıf kavramı ile mekan ve atmosfer yaratımı arasında bir paralellik olduğunu dile getirmekte ve bu paralelliğin sinemasal açıdan klasik Marksist yaklaşım ile sağlandığı noktasına vurgu yapmaktadır. Tüm bu algı ve düşünceler çerçevesinde bir yaklaşım ile bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde sınıf kavramının oluşumu ve özellikle sanayi devrimi sonrası oluşan yeni Dünya düzeni etrafında değişen toplumsal yapı içindeki gelişiminin önemine farklı açılardan yaklaşılmaya çalışılmıştır. Tüm bu değişimin sonucu olarak oluşan grup ve sınıfların yaşam yerleri gerek bölgesel ve gerekse de mimari anlamlarında ele alınılmıştır. Klasik Marksist yaklaşım ile başlayan sınıf kavramının özellikle 20.yüzyıl sonrası Neo-Liberal yaklaşımlar ile daha yumuşayan bir sürece girmesine rağmen günümüzde kapitalizmin kendini vahşileştirmesiyle daha da keskin bir tanıma sahip olmasından bahsedilmiştir.

İkinci bölüm ise sınıf kavramının sinemadaki yansımaları ve sinemanın kavrama katkıları üzerine örnekler vererek vurgulanmıştır. Özellikle incelenen dört film (The Servant, Gosford Park, Elysium, The Platform) mekansal ve sınıfsal tanımlarının netlikleri ile ön plana çıkarak kavramı daha klasik bir şekilde ortaya koymalarından dolayı seçilmiştir. Mekanların asıl işlevi olan, yaşam alanları, tanımını daha da genişleterek izleyicilerin algılarında farklı ve yeni tanımlar oluşturmalarının öneminin altı çizilmiştir. Tür ayrımı yapmadan gerek teknik ve gerekse de anlatım diline göre alt-üst mekan ilişkileri nezdinde incelenmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölüm ise Güney Kore toplum yaşamındaki değişime tarihsel bir açıyla yaklaşıldığı ve bunun sinemadaki etkilerini ele alırken Bong Joon-ho sinemasının nasıl

şekillendiğini göstermeye odaklanmıştır. Bong Joon-ho'nun, sınıf kavramına yaklaşımını sadece eleştirel düzlemde değil aynı zamanda anlamaya, anlamlandırmaya ve yorumlamaya çalışarak kapitalizm ile harmanlaması ve bunu yaparken mekanı filmlerinde başrole aldığı "Snowpiercer ve Parasite" filmlerini ana odak noktası olarak belirlemesi ve sınıf kavramını mekanlarda algısal yaklaşımlar oluşturması sorgulanmıştır.

Yöntem bilimsel anlamda literatür taraması şeklinde bir yol izlenmiş olmakla birlikte film eleştirileri Zafer Özden'in (2000) tanımıyla özellikle toplumsal davranış kalıplarının sonuçları bakımlarından sınıf kavramı ve toplumdaki sınıf ayrılıkları açılarından sosyolojik incelemeye tabi tutulmuştur ve bunun sonucunda Marksist kuram üzerinden eleştirel bir yaklaşımda bulunulmuştur. (s.131-134)



I. BÖLÜM.

SINIF KAVRAMI VE KÜLTÜREL ALAN

İçerik ve anlam bakımından sosyolojinin kapsama alanında yer alan “sınıf” kavramı içinde barındırdığı geniş ve yoruma açık tanımı itibariyle toplum bilimi alanında hayli tartışmalı bir noktada bulunmaktadır. Türk Dil Kurumu’na göre “sınıf” (toplum bilimi) isim anlamında “*Bir toplumda, aynı görevi yapan, aynı yararı sağlayan, aynı şartlar altında yaşayan büyük insan grubu, klas*” anlamına gelmektedir. Kelime etimolojik olarak da Philip’e Beneton’a (1991) göre Latince, yurttaşları sahip oldukları servete göre ayıran çeşitli kategorileri belirten “*classis*” sözcüğünden Fransızca ’ya 14. Yüzyılda “*classe*” olarak, İngilizce ’ye ise 16. Yüzyılda “*class*” olarak girdi. Sözcük, toplumsal farklılıkları belirtmekte kullanılıyordu”. (s.11)

Kuvvetle muhtemeldir ki insanoğlu doğa ile mücadele etmek için bir araya gelerek belirli topluluklar kurmaya başladığı ilk andan itibaren “sınıf” kavramı hayatlarının tarif edemedikleri bir parçası olmuştur. Başta doğa ile mücadele amaçlı bir araya gelme isteği yıllar içinde toplumda oluşan hiyerarşik sistem yapıları ile özgür insan ile köle insan ayırımına dönüşmüştür. M.I. Finley “Antik Ekonomi” (The Ancient Economy, 1973) adlı kitabında sınıf kavramını tanımlama noktasında tarihçilerin ve sosyologların çok nadir fikir birliğinde olduğundan bahseder. Bu bağlamda bugünkü kullanılan anlamı bakımından sınıf tanımını öncelikle üretim araçlarının mülkiyeti sonrasında da bu araçlar ile yapılan üretimde, çalışanlar ve çalıştırılanlar şeklinde tanımlamaktadır. (s.49-52) İnsanlar şehir, ülke ve hatta imparatorluklar kurarak bu yapıları büyütürken aynı zamanda da bu yapıların içlerinde de alt yapılar oluşturmuşlar. Bu alt topluluklarda yine kendi altlarında başka başka küçük alt topluluklar oluşturmuşlar ve büyük toplum kitlelerini oluşturan küçük topluluklar şekline gelmişlerdir. Ancak bu tarif, özellikle sanayi devrimi sonrası oluşan toplumlardaki gelir ve buna bağlı olarak statü farklılıklarının artması sonucu kitlelerin bulundukları durumlar için belirgin bir anlam kazanmıştır. Bugün ise sınıf kavramının özellikle kapitalizm ve küreselleşmenin getirdiği toplumlardaki heterojen yapının bir sonucu olarak hayatlarımızın gerek sosyolojik ve gerekse de ekonomik anlamda merkezi konumunda olduğundan bahsedebiliriz. Bu merkezi

konumdaki öneme T.B. Bottomore, (1961) sosyolojik ve felsefe perspektiflerinden yaklaşarak, sosyal hiyerarşinin özellikle Amerikan ve Fransız devrimlerinden sonra sosyal eşitsizlikten öte, sosyal adaletsizlik noktasına geldiğini ve bu durumun geri dönüşümünün imkansızlığına karamsar bir şekilde değinir. (s.71-72)

Özellikle Protestan Reformu neticesinde Katolik Kilisesi'nin sermaye üzerindeki etkisinin azalması ve ticaretin ve sermayenin belirli gruplar dahi olsa halka yayılması ile başlayan, coğrafi keşifler ile üretim ve satış merkezlerinin olduğu yeni pazarların bulunmasıyla yayılan, İngiliz sanayi inkılabı ile boyut değiştiren ve Fransız devrimi ile zirveye çıkan süreç feodal sistemin çökmesi üzerinde büyük bir rol oynamıştır. Çöken feodal sistemin küllerinden ortaya rekabetçi, serbest ticaretin merkezde olduğu ve kar önceliğini ana hedefi haline getiren kapitalizm adında yeni bir toplumsal sistem çıkarmıştır. Feodalizmin yıkılması ve ortaya çıkan bu yeni sistemi Leo Huberman (1974) "Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla" adlı kitabında şöyle açıklamıştır.

"İngiltere'de 1689'a kadar ve Fransa'da 1789'dan sonra pazar serbestliği kavgacı orta sınıfın zaferiyle sonuçlandı. Feodalizme öldürücü darbeyi Fransız Devrimi vurduğuna göre Orta Çağ'ı 1789'un bitirdiği söylenebilir. Dua edenler, savaşlar ve çalışanlarıyla feodal toplumun yapısı içinden bir orta sınıf doğmuştu. Bu sınıf yıllar boyunca güçlenmişti. Feodalizme karşı uzun, zorlu bir savaş vermiş, bu savaşta üç dönüm noktası çarpışma olmuştu: İlki Protestan Reformu, ikincisi İngiltere'nin Şanlı Devrimi, üçüncüsü de Fransız Devrimi'ydı. Burjuvazi On sekizinci yüzyılın sonunda artık eski feodal düzeni yıkacak kadar güçlenmişti. Feodalizm yerine, malların serbest mübadelesine dayanan, öncelikle kar etme amacını güden değişik bir toplum burjuvazi tarafından kuruldu. Bu sisteme kapitalizm diyoruz." (s.174)

Kapitalizmin doğuşu ve gelişmesi toplumlar üzerinde birbirinden farklı etkiler gösterse de gerek sosyal yaşam ve gerekse de ekonomik anlamda yeni hayat şekilleri oluşturmuştur. Bu yeni sistemde en önemli karar mekanizması ve amaç, kazanç elde etmek üzerine kurulmuştur. Sistemin kendi gelişimini sürdürebilmesi için en önemli nokta pazarda emek ve ürün dahil her şeyin fiyatlanması ve bu fiyatların piyasa tarafından dengede kalması gerekmektedir. Pazar dengesini, ilerleyen yıllarda devletin kurumları ve çıkardığı kanunlar yardımıyla (tekelleşme, haksız rekabet ve bilgide şeffaflık vb. Kanunlar) piyasayı özgürleştirilmesi yoluyla sağlanmaktadır. Bu sistem bu şekliyle ilginç bir şekilde

köleliğin kalkmasında ya da şekil değiştirmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sistem köleleri sadece bir iş gücü değil aynı zamanda potansiyel bir müşteri olarak görerek de kölelik kelimesine farklı bir anlam katmıştır diyebiliriz. Bu yaklaşım günümüzde de sıkça kullandığımız “modern kölelik” deyimine de bir nevi kaynak olmuştur denilebilir.

Bu sistem, sınıfsal yapının da ekonomik bağlamını oluşturan en önemli faktörlerden birini oluşturmaktadır. Öte yandan sınıf kavramını oluşturan etkenlerden biri olan statü sahipliği sadece ekonomik anlamda kişilerin sahip oldukları güç ile gelmez. İsimler, unvanlar ve ailevi köken hala sınıfsal yapıların oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Kapitalizmin artık daha vahşi bir hal aldığı günümüzde bile her ne kadar ekonomik etken sınıf ayrımlarında ana sebep olsa da yönetsel açıdan Monarşi ile yönetilen kapitalizmin çok güçlü olduğu ülkelerin var olması politik anlamda, bunun tek etken olmadığını göstermektedir. Statü kavramı anlamsal olarak sınıf kavramı ile paralellikler gösterse de kişiler bazında hala algısal olarak farklı bir noktada durmaktadır.

1.1. Sınıf Kavramının Gelişimi

Çalışmalarının merkez noktasını “sınıf” kavramı üzerine yapan kendi kuramını, sınıf kavramı üzerinden toplumların sosyolojik durumlarını ekonomi bakış açısıyla ele alan en önemli kişi Karl Marx’dır. Marx’ın sınıf kavramını ele alışı ve yaklaşımı kavramın toplumsal yapıya etkisini göstermesi açısından da önemli bir yer tutmaktadır. Philippe Beneton’a (1991) göre “sınıf” kavramının bu kadar önemli ve popüler olmasında en büyük pay sahibi olan kişi Marx’dır. (s.16). Philippe Beneton’un “Toplumsal Sınıflar” (1991) adlı kitabında Marx kendi deyişiyle;

“Bana gelince, ben ne modern toplumda sınıfların varlığını ne de sınıflar arasındaki mücadeleleri bulma onuruna sahibim. Benden çok önceleri burjuva tarihçiler bu sınıflar mücadelesinin tarihsel gelişimini ve burjuva ekonomistler de sınıfların iktisadi açıklamasını betimlediler” (s.18) demektedir.

Marx, kapitalist sistemi emekçi sınıfın ezilmesinin en önemli sorumlusu olarak tutmuş ve sınıf kavramını keskin bir ayrım ile iktisadi bir zemine oturtmuştur. Bu noktada bulunduğu dönem baz alındığında bu düşüncesinde, tüccarların kullandığı üretim araçlarının gelişmesi, şehirlerin ve dolayısıyla müşteri kitlelerinin artması sonucu

kapitalizmin etkisini maddi anlamda arttırması ile ilgisi büyüktür. Coğrafi keşifler sayesinde ticaretin bu denli hızlı, rekabetçi ve özgür bir şekilde yapılması sınıf kavramına daha ekonomi perspektifinden bakış açısı sağladığı aşikardır. Tülin Öngen, (1996) Marx'ın kapitalist sistem eleştirisinin tarifini yaparken sermayenin artması ile makineleşmenin gelişimine dikkat çeker ve

“Bunların en önemli özelliği, üretim sürecinin yeniden yapılandırmasında emek gücünün kendisinden çok emek araçlarının etkili duruma gelmiş bulunmasıdır. Böyle bir gelişme, insan emeğini üretim araçlarının teknolojik girdilerine bağımlı kılan (emeği, sermayenin gerçek tabiiyeti altına sokan) emek rejiminin bir sonucudur. Emeğin sermayenin mutlak egemenliği altına girmesiyle birlikte hem üretim biçiminin ve işgücü verimliliğinin hem de emek ile sermaye arasındaki ilişkilerin değişmesi kaçınılmaz duruma gelir” (s.63) der.

Weber tarihsel süreç içerisinde kapitalist sistemin daha karmaşık bir yapıya döneceğini ve zengin-fakir mülkiyet hiyerarşisinden ziyade bürokrasinin doğurduğu statü hiyerarşisine döneceğini savunmaktadır. Ayrıca Weber, serbest ticaret ve özgürlükçü rekabeti temel alan kapitalist sistemde bürokrasinin tarafsız kalamayacağını savunmuştur. Tarafsız kalamayan bir bürokratik sistemin kendi zenginini ve kendi fakirini doğuracağını ve zaten toplumların kapitalist sistemden dolayı homojenliğini kaybetmiş yapılarının daha da bozacağını ileri sürer.

Weber, “Sosyoloji Yazıları” (2019) kitabında sınıf kavramının tanımını yaparken; *“Bir grup insanın yaşam olanaklarının belli bir nedensellik ögesi ortak ise, bu ögeyi, mal sahibi olmak ve gelir sağlamak gibi salt ekonomik çıkarlar temsil ediyorsa, bu öge, meta ve işgücü piyasalarının koşullarında temsil ediliyorsa, sınıftan söz edilebilir” (s.205) demektedir. Sonrasında bu sınıfsal yapıların içeriklerinden ve sosyal toplulukların farklarından bahsederken, sınıfların toplumsal eylemlerin temellerini temsil ettiğine değinir ve kesin bir dille sınıfların sosyal topluluklar olmadığının altını çizerek (s.205)*

Ayrıca Weber sınıfları tanımlarken ikiye ayırır. Mal sahipliğine ve bunları kazanç elde etmek için satabilen bir hiyerarşik yapı ve satılabilir bir hizmet sunan ve bunu elinde bulunduran bir hiyerarşik yapı olarak anlatır. (Öngen, 1996. s.91) Erol Güngör, Marx ve Weber'in sınıf kavramına yaklaşımlarını karşılaştırırken,

“İnsanın esas özelliği kendi işini ve kendi hayat tarzını istediği gibi seçmesiydi, ama kapitalist sistem ona bu imkanı vermiyordu. Böylece işçi hem eziliyor hem yabancılaşıyordu. Sınıf cemiyeti insanları böyle yarı insan yarı hayvan bir şekilde yaşamaya zorladığı için bir çeşit köle cemiyeti idi. Marx, bu köleliğin esasını teşkil eden özel mülkiyetin kaldırılmasıyla hem sınıfın hem de yabancılaştırmanın ortadan kalkacağını iddia etti. Max Weber ise insanın insanlık vasıfları veya insanca yaşama denilen şeyden uzaklaşmasının asıl sebebi bürokratlaşma idi” (alıntılayan Açıkgoz, Ö. 2011) demektedir.

Marx’ın sınıf kavramına farklı bir yaklaşımda, daha sonraları ekonominin babası olarak bilinecek Adam Smith’den gelmiştir. Smith, Marx’dan farklı bir ekonomik bakış açısıyla kavrama yaklaşmıştır. Smith, kapitalist yaklaşımı savunurken, birikimin oluşması bakımından toplumlar için önemli olduğunu ve serbest bırakılan piyasanın her şekilde kendi dengesini bulacağını savunmaktadır. Smith ilk kez 1776 yılında yayınladığı meşhur “Milletlerin Zenginliği” kitabında insanların doğaları gereği kendi çıkarlarının peşinen gitmesinden yola çıkarak piyasadaki arz-talep ilişkisini baz alır. Smith’e göre dış müdahalelerden uzak olunursa piyasa ila ki bu arz-talep ilişkisini kendi içinde dengeler. Fiyat istikrarı bu dengeleme ile sağlanır. Ortaya attığı bu “görünmez el” teorisi piyasanın her zaman kendi dengesini bulacağı ve sistemin kendi kendini kontrol edeceği üzerine bir kuramdır. Smith her ne kadar sistemin kendi kendini kontrol edeceğini iddia etse de sınıflar arası oluşacak farklılıkları da inkar etmemiş, sadece bu farklılıkların toplumda büyük değişikliklere yol açacağını düşünmemiştir. Marx ile ayrıldıkları en temel nokta, Smith sınıf ayrılıkları konusunda sistemin kendi dengesini bulacağı ve topluma da bunun yansımalarının olumlu yönde olacağı şeklinde iyimser bir bakışa sahip iken Marx’ın sınıflar arası uçurumun giderek açılacağı ve bir noktada uzlaşılmaz ve geri dönülmez bir hal alacağı şeklindeki öngörüsüdür diyebiliriz. (alıntılayan Başaran, A. 2017)

1.2. Sınıf Mücadeleleri ve Başlıca Aktörleri

Toplumsal kazanımların hemen hemen hepsi gerek bireysel ve gerekse de belirli toplum veya sınıfların otoriteye başkaldırmaları ya da kendi içlerindeki çatışmalar sonucu ortaya çıkan mücadelelerin ürünleridir. Tarihsel perspektiften bakarsak, köleler ve sahiplerindeki ilişki, feodal düzende yerini köylüler ve toprak sahiplerine oradan da

günümüz koşullarında işçi ve sermaye sahipleri şekline evrilerek devam etmekte olduğunu görürüz. Bu yaklaşımı belki de ilk kez dile getiren Marx olmuştur. Marx 1848 yılında Engels ile beraber yazdığı “Komünist Manifesto” (2009) adlı eserde sınıf mücadelesinin (savaşının) öneminden bahsederken “*Şimdiye kadar ki bütün toplumların tarihi, sınıf savaşmaları tarihidir*” diyerek sınıfların mücadelelerine dikkat çekmiştir. Ayrıca sınıflar arasında ki mücadeleleri toplumların gelişim süreçlerinin bir parçası olarak görmekte ve bu gelişme ile burjuvaziyi sürekli tehdit ettiğini dile getirmektedir. (Marx, K. & Engels, F. 2014) Marx ekonomik ve toplumsal ilişkiler ekseninde kapitalizmin özünde sermaye sahibi burjuva sınıfı ile çalışan işçi sınıfının mücadeleleri olduğunu savunur. (Eren, G. 2019, s.109) Daha sonra bu kavramın sosyologların temel problemlerinden birisi olmasında Marx ve Engels’in bu yaklaşımları önemli olmuştur.

Peki neden tekil bir mücadele değil de çoğul “mücadeleler” kavramını kullanıyoruz. Sungur Savran’a (2016) göre mücadele sadece işçi sınıfı ile kapitalist sermaye arasında geçmemektedir, mücadele ayrıca; “*Burjuvazinin, toplumun diğer sınıf ve katmanlarını da seferber ederek veya onları dışlayarak kapitalizm öncesi topluma ve o toplumun hakim sınıflarına karşı verdiği mücadele de bir sınıf mücadelesidir.*” (s.31) Dolayısıyla burada bahsedilen tek bir mücadeleden ziyade çoklu bir mücadeleler zinciridir.

Marx ekonomi-tarihsel bir bakış açısıyla, sermayenin önce ekonomik şartlar sonucu “*kütle işçileri*” yarattığını ve bunun da ortak çıkar fikrini ortaya çıkardığını vurgulamıştır. Bu sayede, oluşan bu kütlenin sermaye karşısındaki mücadelede tamamen olmasa da sınıf kavramının bir bölümünü yarattığını belirtir. (Marx, 1847, s.226-227)

Sınıflar sadece üretim süreci içinde olan gruplardan öte gerek politik ve gerekse de iktisadi hayatın önemli oyuncularındır. Bu durum bize sınıfların toplumlarda iktisadi ve politik yapıları arasındaki ilişkide nedenli önemli bir aktör olduğunu gösterir. (Öngen, 1996, s.223)

Tülin Öngen Prometheus’un Sönmeyen Ateşi (1996) kitabında Marx’ın sosyoloji kuramını sınıf mücadelelerine dayandırır ve Hal Draper’dan alıntılarla

“Marx’ın sınıf mücadelesi anlayışı nesnel sınıf konumlarının son kertede siyasal tutumları biçimlendirdiğini varsayar. Bununla birlikte Marx’ın yapıtlarında her zaman

proletaryanın işçi sınıfının teknik ve ekonomik tanımının çok ötesinde bir toplumsal gücü simgelediği görülür” (s.225) demektedir.

Ayrıca yine aynı eserinde Tülin Öngen, (1996) Adam Prezeworski’nin fikirlerini şöyle dile getirir.

“Marksist kuram, ekonomik yapı ile sınıf mücadelesi arasındaki mutlak bir determinizme, daha doğrusu toplumsal mücadele süreçlerinin yalnızca üretim ilişkileri tarafından belirlendiği düşüncesine dayanmaz. Ekonomik konumlar ile siyasal yönelimler arasında birebir ilişkinin bulunduğu doğru olsaydı o zaman her proleterin kendiliğinden belli bir toplumsal bilince ve siyasal tutuma sahip olması gerekirdi. Öte yandan herhangi bir toplumsal mücadelenin rastlantısal olarak ortaya çıktığı da görülmemiştir. Bu nedenle sınıf mücadelesi, bir yandan ekonomik, siyasal ve ideolojik süreçlerin sonucu olarak ortaya çıkan öte yandan sınıfların maddi oluşumları üzerinde etkide bulunan toplumsal bir süreç olarak düşünülmelidir” (s.225-226) demektedir.

Marxist yaklaşımda önemli yeri olan mülkiyet konusu, sınıf mücadelesinin de temelini oluşturan meselelerden birisidir. Marx’ın bu düşüncesine muhalif olan bazı sosyologlar; Sınıfların tam anlamıyla ekonomik gruplardan oluşmaları, onları kast ve tabakalaşma sistemlerinden farklılaştıran olgunun ekonomik yönleri olduklarını söylemektedirler. (Bottomore, 1961, s.76. Alıntılayan Başaran, A. 2017) Mülkiyet rejiminin önemine vurgu yapan bir diğer sosyolog olan Raymond Aron, “Sınıf Mücadelesi” (1973) kitabında konuya belirli bir açı kazandırmak ve daha net anlatabilmek için bu mücadeleyi tek eksenle, çift kutuplu bir yaklaşım ile incelemeye çalışıyor ve konuyu Batı-Sovyetler Birliği özeline indirgeyerek bir kıyaslama yapıyor.

“Sovyet tipi bir sanayi cemiyetinde sınıf münasebetleri batı cemiyetlerinininkinden ne ölçüde farklıdır? Vatandaşların çeşitli meslekler arasında dağılımı iki tip cemiyette de aynı şekilde gelişmektedir. Ekonomi geliştikçe ziraatta çalışan işçilerin sayısı azalıyor, sanayi de ve hizmet sektöründe çalışanların sayısı ise artıyor. Çeşitli meslek sahalarındaki işçilerin nisbeti her iki tip cemiyette de tamamen aynı değildir, ama işçilerin dağılımı kıyaslanabilir. Asıl fark, hepimizin bildiği gibi, mülkiyet rejiminden doğmaktadır.” (s.106)

Sınıf ile sosyal topluluk arasında ki benzerliğe dikkat çeken Weber, bütün sınıflar birbirlerinden bağımsız olarak sınıf mücadelelerinin bir parçası olabilirler demektedir. Bu açıdan sınıfları sosyal topluluklardan ayırmak gerektiğine dikkat çekiyor. (Weber, M. 2019, s.205) Sınıf mücadelesi açısından baktığımızda, kavramın kendisi kadar kavramın aktörlerinin de durumlarının önemi ortaya çıkmaktadır. İşçi sınıfı belki de bu aktörlerin en öne çıkanıdır diyebiliriz. Kaba tanımı ile belirli bir ücret karşılığı emeklerini başkaları için ortaya koyan kişilerdir. Çalışmaları onlar için varlıklarını sürdürmeleri bakımından bir zorunluluktur. (Laroque, P. 1969, s.45)

Adam Smith, (2012) Milletlerin Zenginliği adlı eserinde, işçi sınıfı ile sermaye sahiplerinin arasında ki çatışmanın eşit olmadığını vurgular. Üstünlük Smith'e göre sermaye sahiplerinden yanadır. Bunu da iki sebebe dayandırır; Öncelikle sermayedarların maddi güçlerinin işçi sınıfıyla mukayese edildiğinde çok fazla olduğu ve bu yüzden aralarında ki bu mücadelede avantajlı durumlarının olduğundan bahseder. Bir diğer sebep olarak da gerektiğinde sermaye sahiplerinin devletin yönetimini kendi lehlerine çevirebileceklerinden ve devleti kendi yanlarına çekebileceklerinden bahseder. (Smith, A. 2012. Alıntıl原因 Başaran, A. 2017)

Köylü sınıfı, sınıf kavramının içindeki önemi ve mücadeledeki yeri bakımından işçi sınıfının gerisinde kalmış görünmesine karşın, uzun yıllar sınıf mücadelelerinde önemli bir figür olmuştur. Yaşadığımız çağda bu etki azalmış gibi görünmesine rağmen özünde başka bir boyuta dönüşmüştür. Pierre Laroque, “Sosyal Sınıflar” (1969) adlı eserinde buna dikkat çeker ve köylü sınıfının varlığının her toplum için eşit seviyede ve eşit şekilde olmadığını söyler ve zirai kalkınmanın ülkeler için önemini ve çağdaş bir ülkede bu zirai yapının işletmeler üzerinden devam ettiğini dile getirerek köylü sınıfı bu işletmelerle eş tutar. Bu zirai işletmeleri de küçük aile şirketleri temeline dayandığını söyler. Bu şirketlerin özelliklerinden bahsederken bu iştiraklerin gerçek bir iş bölüm sistemine sahip olmadıklarının ve gruptaki tüm bireylerin yapılan işlerin hemen hepsine katıldıklarının altını çizer. (s.59) Laroque ayrıca köylü sınıfa dair yaptığı tespitlerde, köylü sınıfın yaşam koşullarının güçlüğü ve hatta en iyi durumda olanların bile şehirli orta sınıfa denk geldiğini belirtir. Bu zorluk karşısında köylü sınıfın kendisini toprağa karşı büyük bir güven ve şükran duygusu içinde bulduğunu belirtir. (Laroque, 1969, s.60)

Sınıflar ve sınıfların mücadelelerinden bahsederken ekonomi, siyaset vb konularda toplumun idaresi noktasında bulunun yöneticiler ile işçi ve köylü sınıfları arasında kalan bir “orta sınıftan” bahsetmek gerekir. Genellikle sahip olduğu sorumluluklar bakımından yöneticiler ile karıştırılan orta sınıf gerek ekonomik ve gerekse de idari anlamda yöneticilerden farklı bir kategoridedirler. Yükümlülük ve inisiyatif alımı bakımından yönetici sınıfın çizdiği çerçeve içinde kalmışlardır. Yönetici sınıftan olmayan doktor, avukat vb meslek sahipleri orta sınıfın içine dahildir. (Laroque, P.1969, s.55)

Tüm bu sınıf mücadeleleri içinde kapitalizmin desteğini alarak hareket eden hakim sınıfın “*burjuva sınıfı*” olduğunu söyleyebiliriz. Hatta öyle ki neredeyse Marksist terimler sözlüğüne göre (glossary of terms) kapitalizm ile eş anlamlı olarak kullanılan burjuvanın Marksist ideolojide tanımını yaparsak, sanayileşme sürecinde üretim araçlarına sahip olan ve toplumsal kaygıları bakımından mülkiyetin değeri ve bundan doğan toplumdaki ekonomik üstünlüklerini sürdürmek için sermayenin korunması olan sosyal sınıflardır diyebiliriz. Burjuva ile halk arasındaki ilişkiyi tanımlarken bunun tek taraflı sadece üretici sınıfın burjuva karşısında kendini savunduğu bir etkileşim içinde olduğu fikrinden çok üretici sınıfın yıllar içinde kazandığı hakları göz önüne alırsak, bu ilişkinin iki taraflı agresif bir savaş olduğunu görürüz. (Savran, S. 2016, s.32)

Günümüz vahşi kapitalist dünyasında, sınıf mücadelesini moda olmadığını, zamanı geçmiş beyhude bir uğraş olarak gören ve bireyin kendi mücadelesinin sınıf mücadelesinden daha ön planda olduğu ve bunun mücadele yerine bir şekilde taraflar arası uzlaşmayla çözülmesi gerektiğini savunan kesimler olduğuna dikkat çeken Sungur Savran (2016), bu konunun önemini “*Toplumların hayatında sınıf mücadelelerini görmezlikten gelmek, doğada fizik yasalarını görmezden gelmek gibidir. Sonuçları ölümcüldür*” diyerek dile getirmektedir. (Savran, S. 2016, s.37)

1.3. Değişen Dünyada Sınıf Kavramına Yeni Yaklaşımlar

Günümüzde büyük bir hızla küreselleşen dünyada tüm ülkeler, tüm insanlar ve dolayısıyla tüm sınıfsal yapılar arası mesafeler giderek azalmakta ve kurumsal bazda tüm yapılar birbirlerine yaklaştırmaktadır. Özellikle ülkelerin birbiriyle olan ilişkilerini geliştirmeleri, aralarındaki sınır kavramının katılığını yumuşatmış ve ülkeleri birbirine

yakınlaştırmıştır. Bu yakınlaşma ister istemez bireyler arası gerek yaşam biçimleri ve gerekse de fikrîsel yönden belirgin benzerlikleri de beraberinde getirmektedir. Bu benzerliklerin de neticede toplumsal yapıda bir homojenlik oluşturduğundan bahsedebiliriz. Bunun sonucu olarak da oluşan farklılıkların sınıfsal yapılardan ziyade kültürel açılardan olduğunu düşünebiliriz. (Açıkgöz, Ö. 2011)

İçinde yaşadığımız modern dünyada sınıf kavramı tanımını geçmiş çağlara göre görece anlamını değiştirmiştir. Birçok sosyoloğa göre kavram gerek Marx ve gerekse de Adam Smith'in yaklaşımları gibi keskin bir zeminden daha gri bir alana kaymıştır. Pierre Laroque'a göre (1969) bu değişim en önemli sebebi, büyük ölçüde toplumsal ayrışmaların dini ya da siyasi açıdan ziyade, eskisinden daha hızlı bir şekilde kapitalizmin bir sonucu olarak ekonomi temelli bir dönüşümden kaynaklandığı yönündedir. Bu ekonominin daha da ön plana çıktığı değişim, sosyal farklılıklardaki keskinliği azaltmıştır. Sınıflar arası sınırlar gerek yukarı yönlü olsun ve gerekse de aşağı yönlü olsun daha kolay aşılabilir hale gelmiş ve sınıflar arası geçişleri daha kolaylaştırmıştır. (s.25-26)

Philippe Beneton (1991) zaman içinde oluşan bu tanım farklılığını bireyin kazancı, sınıfın kavramının kaybı olarak niteler ve modern ekonomik sistem ile beraberinde gelen insanın daha bireysel bazlı bir düşünce ve buna bağlı olarak da daha bağımsız bir yaşam şekline sahip olma isteğini dikkat çekerek;

“Modern ekonominin dinamiği insanın kendisiyle daha çok ilgilenmesine yol açtı. Önce milyonlarca insanı, ilişkilerin geleneksel toplumlardakilerinden daha anonim, daha soyut olduğu kentlere, fabrikalara ya da bürolara çekerek toplumsal ilişkileri çözdü. Daha sonra kazanılmış yetenekleri aralıksız yeniledi ve iş bölümünü hızlandırdı, genişletti. Bir kuşaktan öbürüne insanlar, yaptıkları ve bilmeleri gerekenler bakımından gitgide farklılaştılar. Aktarım artık olanaksızlaştı: eskilerin bilgi ve deneyimi yani teknikler karşısında artık bir değer taşıyor. Hatta bir kuşak içinde bile artan iş bölümü, faaliyetler ile meslekler arasında farklılıkları da arttırdı. Toplumun artan karmaşıklığı, toplumsal rollerin çoğalması aynı sonuca yol açtı: Birey daha çok bağımsızlaştı.” (s.103)

Bu bireyci yaklaşıma politikacıların sınıf kavramına karşı aldıkları tavır ve bunun neticesinde oluşan siyasal söylemleri açısından yaklaşan Ahmet İnsel (2008) *“Sosyal Sınıflar Tarihi mi Karıştı ?”* isimli makalesinde konuya şöyle değinir.

“Toplunun bireyleşen kişileri kendilerini sosyal sınıf olgusu içinde eskisine nazaran daha az tanımlıyorlar. Bu iddianın önemli bir dayanağı, günümüz siyasal söylemlerinde sınıf olgusuna yapılan vurgunun azalması, zaman zaman kaybolmasıdır. Sosyal sınıf yerine yeni sosyolojinin kullandığı kavramlar, “sosyo-politik çevreler”, “yaşam tarzı grupları”, “çok seçimli toplum”, “yatay eşitsizlikler toplumu” ve bunun başka bir versiyonu olan “orta sınıflarda eşitlenmiş toplumlar”, “heterojen sosyo-ekonomik durumlara yol açan farklı biyografik patikalar dinamiği”, “yaşam tarzlarının bireyleşmesi” gibi kavramlardır. Batı Avrupa sol siyasal partileri ve geçmişte sınıf kavramını sistemli biçimde ve ısrarla vurgulayan komünist partilerden türeyen siyasal oluşumlar da günümüzde “işçi sınıfı”, “emekçiler”, vb. ifadeler yerine “kişiler”, “insanlar”, “yoksullar”, “dışlananlar” gibi kelimeleri daha fazla kullanıyor. Sol siyasal hareketlerin söylemlerinde, “farklılıkların beraberliği” türünden sloganlar, “işçi sınıfının çıkarları” türünden önerilerden çok daha fazla yer buluyor.” (s.21-28)

Robert Nispet (1959) sınıf kavramının anlamını yitirerek yerini “sınıfsız toplum” ya da “sınıflar sonrası” (post-modern) toplum kavramlarının aldığını savunur. Geçmişten farklı olarak modern insanın tüketim isteğinin artması ile ortaya çıkan yaşam kalitesinin sınıflar arası geçişi kolaylaştırdığını kanaatindedir. Gerek gayrimenkul ve gerekse de otomobil gibi bireysel tüketime dayalı mülkiyet haklarının artması, eğitimin yaygın ve belirli kriterlere oturtulup en alt sınıftaki kişilerin çocuklarının bile yüksek öğretim alabilmeleri ve bu eğitimlerinin sonucunda toplumda saygı gören ve yüksek gelir getiren pozisyonlara gelebilmeleri, bireysel emeklilik ve hayat sigortası sistemlerinin ortaya çıkması ile sağlık ve gelecek ile ilgili kaygıların azalması gibi konuların sınıfsal hiyerarşik yapının oluşmasında zemin kaymalarına ve kavramın tanımını bulanıklaştırmaya başladığını vurgulayarak, post-modern toplum oluşumunu insanoğlunun artan konformist yaşam şekliyle ilişkilendirir. (s.11-17)

Günümüz dünyasında ki bu sınıflar arası geçiş kolaylığının oluşması beraberinde bazı yeni tanım ve yaklaşımlar da getirmektedir. Özellikle daha önce de sınıfsal yapı için dengeleyici bir öneme sahip olan “orta sınıf” kavramının yerini “yeni orta sınıf” şekline çevirmesinden bahsedebiliriz. Pierre Laroque (1991) ekonomi esaslı oluşan bu yeni sistemde bu yeni tanımı her ne kadar bulanık gibi görünse de işveren ve çalışan arasında kilit bir rolde bulunan bu yeni orta sınıfı “aracı” diyerek tanımlar ve bu sınıfın öneminin her geçen gün arttığını ve oynadığı önemli rolün altını çizer. (s.26)

Sınıf kavramının tarifi üzerine belirgin ve net bir fikir birliği olmamasına, özellikle de yeni ortaya çıkan “sınıfsız toplum” kavramına rağmen sosyologlar kavramın genel bir çerçevesini gerek tarihsel ve gerekse de ekonomi-politik açıdan çizmişlerdir. Özellikle klasik ve modern anlamda kapitalizm ile ilişkisini ve doğurduğu sonuçlar bakımından “sınıf” kavramı belleklerimizde belirli bir tarifsel zemine oturmuştur diyebilir.

1.4. Yerleşim ve Yaşam Alanları Bakımından Sınıflar

İnsanoğlu vahşi hayvanlardan ve iklim koşullarının getirdiği zorluklardan korunmak amacıyla mağaralara sığınmaya başladığı günden itibaren barınak (konut) kavramı ile iç içe bir yaşam sürmektedir. İnsanların sınıflanmaları ile paralel olarak bu konutların da yapıları çeşitli değişimle göstermektedir. Alt sınıfların barınma, üst sınıfların ise lüks ve konfor öncelikli ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde konutlar yıllar içinde şekil değiştirerek oluşmaktadır. Özellikle Orta Çağ şehirleri bu sınıfsal farklılıkların görünmesi açısından çok iyi bir örnek teşkil etmektedir. Orta Çağ sonrası kapitalist sisteme geçiş döneminde de sadece alt ve orta sınıf arasındaki ilişkiler nezdinde değil, orta sınıf ile üst sınıf arasında ki geçişler açısından da yerleşim yerleri sınıfsal konumların belirlenmesi açısından önemli rol oynamaktadır. Muzaffer Sencer (2014) bu konu ile ilgili şöyle demektedir.

“Seçkinlerin sarayları, sıradan insanların evleri ve yoksulların kulübeleri. Bu konutlar arasındaki uçurumlar aşılamayacak kadar derindir. Sosyal ıskalada daha yüksek bir grubunkine yakın standarda ulaşmak imkansızdır. Ayrıca bir kimsenin kendi kesimi dışında yaşaması, yasaya aykırı sayılmış ve çoğunluk kanunla yasaklanmıştır. Herkes belli bir konut standardını gerektiren kendi statüsünü kabul etmiştir. Yüzyıllar boyunca seçkinler lüks, orta sınıflar konfor, aşağı sınıflar yoksulluk içinde yaşamıştır. Orta Çağ’ın sonlarında zenginlik ve önemlerinin bilincine varan zengin tüccarlar, kendi standartlarını soylularınkinden ayıran sınırları kaldırmaya başlamışlardır.” (s.199)

Sınıfsal yapı kavramında zaman içindeki oluşan değişimler sadece mimari yaklaşımları değil, tümevarım bir mantık ile mimariden yola çıkarak kentlerin genel şehir planlarının değişiminde de ciddi anlamda rol oynamaktadır diyebiliriz. 1930’lardan

1970’li yıllara kadar ki dönemde kentlerde öncelikli olarak bir gereklilik gibi görünen kitleler için uygun fiyatlı sosyal konut sağlama düşüncesi bugünün dikey mimarisini de temellerini atmıştır. (Graham, S. 2015. s.618-645) Büyük bir mimar olmasının yansırı çağının ötesinde, şaşırtıcı ve alışılmadık yaklaşımlara sahip bir şehir plancısı da olan Le Corbusier özellikle nüfus artışı, şehirlerdeki yeşil alan ihtiyacını ve en önemlisi ilerleyen yıllarda büyük bir problem olacak trafik sorununu tek kalemde çözmeye çalışarak 1925 yılında Paris için ortaya attığı ütöpik “Plan Voisin” (Komşu Planı) düşüncesi ile şehir ve sınıfsal yapı yaklaşımına farklı bir boyut getirdiğini söyleyebiliriz. Tüm şehrin ulaşımını, merkezi bir sistem ile şehrin merkezinde bulunan yüksekliği 200 metreyi aşan gökdelenlerden dağıtarak yapmayı planlamıştı. Bunun yapmakta ki en temel yaklaşımı, sınıfsal yapının homojenliğini artırarak insanların ortak ve temel ihtiyaçları olduğu savına dayandırıyor ve bireysel farklılık ve ihtiyaçları ikinci planda tutması olduğunu söyleyebiliriz. (LeGates, R. ve Friedric, S. 2020. s. 367-375) Le Corbuiser, dikine gökdelen mimarisini şehir merkezine uygulamayı öneriyor ve döneminde bu yaklaşımından dolayı fazlasıyla acımasız eleştirilere maruz kalıyor. Eleştirilerin temel noktasını, sınıf kavramını, kamusal alanları yani sokakları kaldırarak ve şehri belirli bölgelere ayırarak homojenleştirmekten ziyade tam tersine sınıfsal farklılıkları derinleştirmesi oluşturuyordu. Mantıksal olarak insanoğlunun ihtiyaçları düşünülerek tasarlanan bu şehircilik yaklaşımı işlevsellik ile sınıfsal yapı konseptinin bir noktada ters düşebileceğini de bize göstermesi açısından güzel bir örnek teşkil ediyor. Fakat, Edward Glaeser şehirlerdeki nüfus artışı ile doğan sıkıntılardan ve eski konut stokunun nüfus artışı karşısındaki yetersizliğinden bahseder ve ihtiyaç duyulan yeni yaşam yerlerinin ancak dikey mimariyi benimseyerek çözülebileceğini savunur. (Graham, S. 2015. s.618-645)

Kapitalizmin, toplumlar üzerindeki etkisini arttırdığı ve para kazanma cazibesi ile kitleleri etkilemeye başladığı dönemlerde özellikle kırsaldan kentlere göç, yaşam alanlarındaki sınıfsallaşmayı körükleyen ve gerek kırsaldaki ve gerekse de kentlerdeki görece homojen yaşam şeklini sadece ekonomik değil ayrıca psikolojik ve sosyolojik açılardan da etkileyen bir etken olmuştur. Tam da bu noktada Friedrich Engels 1887 yılında yazdığı “Konut Sorunu” (2020) adlı eserinde bu göç ve bunun doğurduğu sorunlardan bahseder. Öncelikle “Konut Kıtılığı” terimini kullanan Engels işçi sınıfının kalabalık ve sağlıklı şartlarda yaşamasının asıl sebebinin şehirlere gelen kırsal kesim insanların nüfusu arttırarak konut fiyatlarında ki arz- talep dengesini bozulmasına

paralel olarak konut fiyatlarını arttırması olarak görür. Bu fiyat artışı sonucu insanlar için kalacak yer bulmanın neredeyse imkansızlaştığına ve ev içi nüfusun arttığına vurgu yapan Engels bu problemin sadece işçi sınıflarıyla sınırlı kalmayıp küçük burjuvazinin de çok ciddi anlamda etkilendiğini dile getirmiştir. (s.27-28) David Harvey (2019) ise kentlerin yapısı, yayılışı ve diğer insanları etkileyen faktörler ile ilgili olarak yöneticilerin toplumsal, siyasal ve etik değerler ekseninde doru planlama ile birçok sorunu çözebileceklerini dile getirir. Mevcut veriler ışığında gelecekteki nüfus artışını ve dağılımını buna göre de tüketim yönelimlerinin tahmin edilip ona göre yatırımların yapılabileceğini söyler. Örnek olarak da Amerika Birleşik Devletlerindeki araba satışlarının fazlalığını karayollarına yapılan yatırımların fazlalığıyla doğru orantıda olduğu şeklinde açıklar. (s.52-53)

Kapitalizmin kentlerdeki sınıfsal yapıların oluşması ve ayrışmasındaki etkisine geniş bir açıyla bakan David Harvey'e göre bunun en önemli sebebi kapitalizmin bir getirisi olarak "*emek- üretim biçiminden sermaye üretim*" biçimine geçmektir demetedir. Harvey'e göre şehirlerin yapısı, üretimden dolayı kazanç kaybına uğrayan kapitalist sermayedarların üretim sürecini kentsel yapıyı çevreye getirmeleri sonucu oluşmuştur. Ona göre metropollerin oluşması tamamıyla sermaye sahiplerinin karlılıklarını arttırma çabalarının bir sonucudur. (Kurban, S. & Akman, H. 2019) Tüm bu sebeplerin bir sonucu olarak da her toplumun kendi içerisindeki tüm farklılıklarla beraber kendi koşullarının sonucu olarak kendi mekanlarını yarattıkları söylenebilir. (Lefebvre, H. 2016. s.61)

Kentlerdeki sınıf ayrımları, sadece işlevsellik ve konut tipleri bakımından değil ayrıca üst, orta ve aşağı sınıfların tarifleri anlamında da yapısal bir çeşitlilik gösterir. Sınıf farklılıklarının yarattığı bu ayrımlar konutların yerleşke bölgelerindeki farklılıklarına ilave olarak konutların büyüklükleri, nitelikleri ve yapılarıyla da sınıf yerlerini belirler. (Sencer, M. 2014, s.200)

Oturulan bölge bakımından baktığımızda, mevkii yalnızca coğrafi anlamının ötesinde sembolik bir anlama da sahiptir. Her şehrin kendi sınıfsal oturum alanları vardır. Bireyler yaşadıkları bölgeye göre sınıflanırlar. Ve hatta meslek grubunun içeriğine göre değişen bazı özel durumlar dışında iş yerleri de ikame ettikleri bölgelere göre değer kazanırlar ya da kaybederler. Bu konu ile ilgili olarak William F. Ogburn ve Meyer F. Nimkoff "A handbook of Sociology" (1953) adlı kitaplarında "İnsan Ekolojisi" (Human

Ecology) adlı kısımda; Bir şehrin düzeninden bahsederken, avantajlı konum için endüstrilerin önemine değinir ve bunu endüstrilerin ile sosyal sınıfların rekabetinden kaynaklandırırlar. Her türden işletmenin, uygun konumlar için birbirleriyle rekabet ettiğini ve ödeyebilecekleri kira ile rekabet arasındaki ilişkiye dikkat çekerler. (s.281) Oturulan yerlerin kriterini sağlayan belli başlı yaklaşımlar da mevcuttur. Belirli bir mesai saatine tabi olmayan, çalışma saatlerini esnetebilen üst sınıflar genellikle gürültülü ve şehrin kalabalığından uzak ama ana yollara uygun bağlantı yollarına sahip yerlerde yaşarlar. Ulaşım bakımından sıkıntılı ya da en azından toplu ulaşım bakımından zor olan yerler genellikle düşük konut değeri olan yerlerdir ve sınıfsal kategoride alt sınıf banliyö kısımları olarak geçer. Ulaşım masrafı sorunundan dolayı gerektiğinde iş yerlerine yürüyerek gidebilecekleri kadar ana iş bölgelerine yakın yerlerde oturmayı seçerler. Orta sınıf ise elverişli toplu ulaşım araçlarının olduğu alanlarda yaşamayı seçer. (Sencer, M. 2014, s:201)

Üst sınıf yaşam alanları ile alt sınıf arasındaki ilişkiye dikkat çeken Egon Ernest Bergel (1955) Urban Sociology adlı kitabında üst sınıf yaşam alanlarının çevresel faktörlerden nasıl etkilendiklerini altını çizer ve katı imar yasaları ile güçlendirilen konut ve çalışma alanlarını ayırma eğilimi olmasına rağmen, belirli koşullar altında istisnalar mümkün olabileceğine değinir. Hiçbir konut bölümü tamamen işten bağımsız düşünülmemeyeceğine dikkat çeken Bergel, kişinin ihtiyaçlarını karşılayacağı yerlerden kilometrelerce uzakta yaşamak mümkündür, ancak doğası gereği yakın olması gereken belirli hizmetler olmadan yaşamasının imkansız olduğunu savunur. Bergel'e göre *"Hiçbir konut bölümü ibadethanelerden, okullardan, benzin istasyonlarından, manavlardan ve "kolaylık" veya "mahalle" mağazaları olarak bilinen çeşitli dükkanlardan çok uzakta olamaz. Bu iş faaliyetlerini yoğunlaştırmak için her girişimde bulunulduğundan, sonuç, bir konut bölümünün ana arterinin etrafında ikincil bir iş merkezinin ortaya çıkmasıdır."* Bu da ister istemez bazı kurumsal faaliyetlerin, perakende ticaretin ve belirli hizmetlerin kısmen merkezden uzaklaştırılması anlamına gelmektedir. (s.77) Bu yaklaşımdan bu yerlerde çalışan işçi kesim ile bu bölgelerde yaşayan üst sınıf arasında da çapraz bir ilişki olduğunu sonucunu çıkartabiliriz. Bu bakımdan da bu sınıf ayrımının aslında tamamen oluşmasının mümkün olmadığını göstermektedir bize.

Evlerin mimarisi ve iç mimarisi yani evlerin büyüklüğü, oda sayıları, sabit mobilyaların durumu ve tarihleri gibi evlere özgü durumları da konutlar açısından sınıfsal

ayrım kriterlerindendir. Günümüz dünyasında şehirlere ve kültürlere göre yeni akımlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin büyük metropollerde ulaşım teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte konutlarda otopark, güvenlik vb görece gereksinimler doğmuştur. Bu gereksinimlerin karşılanmaları noktasında ki seçimler de sınıfsal yapıda etken rol oynamaktadır. Şehirli kültürü açısından sadece sermaye sahipliği sınıfsal statü belirlemedeki tek etkidir diyemeyiz. Ayrıca bu sermayenin kullanım şekli de sınıfsal ayrım bakımından büyük önem teşkil etmektedir. Bu açıdan konutların sınıfsal yapıya etkileri insanların harcama durumları kadar harcama isteklerini de göstermektedir. (Sencer, 2014, s.203)

Barınma gereksinimi barakadan saraya, mağaradan apartman dairesine, şehir merkezinden kırsala olacak şekilde geniş bir çeşitlilik ve birçok parametre ile karşılanabilir. Fakat önemli nokta bu karşılanma şekilleri arasında ki uçurumun derinliği ve büyüklüğü. Bu farklılıklar arasındaki kalın çizgiyi sınıflar arası ilişkiler bağlamında birbirine bağımlı tutar ve David Harvey'in (2019) tabiri ile "*ortak yarara katkı*" kavramı ile açıklar isek; "Bir bölgeye yapılan kaynak tahsisinin diğer bir bölgedeki koşulları nasıl etkilediğiyle" (s.101) ilgilenmek en azından aynı şehirde yaşayan sınıflar arası ilişkileri daha anlaşılır kılabilir.

II. BÖLÜM.

SİNEMADA SINIF KAVRAMI VE ATMOSFER YARATIMI

Tıpkı “sınıf” sözcüğü gibi Latince kökenli bir kelime olan “sanat” 13. Yüzyılda İngilizce’ye “art” olarak girmiştir. (Williams, R. 2018, s.51) Latince özünde “artem” yani “beceri” anlamına gelen sanat sözcüğü günümüzde estetikten yaratıcılığa, kültürden dehayaya birçok kelimeyi tanımlarken yardımına başvurduğumuz sanat kelimesi, gündelik hayatta karşımıza entelektüellik tanımının kapsamı açısından zengin bir şekilde çıkmaktadır. Kelime içinde bulunulan zaman dilimi ve yapısal olarak yaklaşılan içerik gibi birçok değişkene bağlı olarak anlamında farklılıklar gösterebilir. Cebirail Ötgün “Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri” (2009) adlı makalesinde sanatın tanımını ve yapısını şöyle anlatmıştır.

“Sanatın dili yoruma açık bir dildir. Sanatın tarihsel sürecinde bilimde olduğu gibi ilerlemeci, doğrusal bir gelişme çizgisi yoktur. Bu süreç inişli çıkışlı, çapraşık, rastlantısal, olasılıklarla dolu bir oluşumdur. İçeriği zengin, sınırları çizilemediğinden, sanatın tanımı her zaman yetersiz kalmaktadır. Sanat yapıtı zamanlar üstüdür. Sürekli yeniden, yeni bakış açılarıyla değerlendirilmeye gereksinim vardır. Kalıcı olması da buna bağlıdır. Bu nedenle de “ne” olduğu ve “nasıl” gerçekleştiği üzerine yapılan yorumlar tarihsel süreçte sürekli değişmiştir. Sanat yapıtının her yeniden değerlendirildiğinde sonuçlarının farklı çıkması sanatın doğasında olan bir şeydir. Bugün sanat yapıtı kavramının içeriği çok genişlediğinden, sınırlarını belirlemek gittikçe zorlaşmaktadır. Dolayısıyla bu geniş yelpazede alımlayıcının üretilenleri anlamada yaşadığı zorluk anlaşılabilir bir şeydir.” (s.160)

Toplum merkezli bir bakış açısıyla baktığımızda iki kuram ile karşılaşırız. İlki “yansıtma kuramı”; Bu kurama göre sanat eseri, dış dünyada algılanan doğa, insan, yaşam gibi gerçekliklerin yansımasıdır. Platon’un deyişi ile “dünyaya ayna tutmak” şeklindedir. Diğer kuram ise “Marksist kuramdır” (Ötgün, 2009, s.169) Özellikle Plehanovun, sanat eserinin gerçeği imgeler yoluyla gördüğünü dile getirir. (Ötgün, 2009, s.173)

Marksist sanat yaklaşımı, özellikle Marx, Engels ve Plehanov gibi toplum bilimci düşünürlerin fikirlerini 1934 yılına kadar belirli bir iktisadi temel üzerine oturtur. Üretim gücünü elinde bulunduran sosyal grupların kendi aralarındaki ilişkilerin toplumun ekonomik alt yapısını oluşturduğunu ve oluşan bu alt yapının da bir üst yapı olan sanatı etkilediğini savunurlar. Bu yüzdendir ki üst yapı olan sanat kavramını anlamamız için öncelikle alt yapı olan ekonomik şartları anlamamız gerektiğini savunurlar. Bu yaklaşıma göre, sanatın her dalı ilkel toplumlardaki beslenme ve barınma gibi temel ihtiyaçlardan doğmuştur. (Ötgün, C. 2009, s.173)

Sınıf kavramı içeriğinde odaklanacağımız sanat olgusuna sınıf kavramıyla ilişkisini daha iyi anlayabilmemiz açısından Marksist bir bakış açısıyla bakar isek; Marksist kuramın temelinde sanat eserinin içinde bulunduğu ekonomik ve toplumsal koşullar tarafından şekil aldığı ya da bu koşulların bir sonucu olarak ortaya çıktığı yaklaşımına dayanır. (Ulusoy, 1993, s.249) Marksist yaklaşım, uzun zamandır gerek sanatçılar ve gerekse de diğer insanlar için bir problem olan sanat sanat için midir? Yoksa sanat toplum için midir? Sorusuna da gündemine alarak “*sanat için sanat söyleminin, her şeyin satın alınabilir bir meta olduğu bir dünyada sanatçının meta üretmeme kararından doğduğunu savunmaktadır.*” (Ögün, C. 2009, s.176) Sanatı ve sanatçıyı ölümsüz ve yapacak yaklaşımın bu meta olamama durumu olduğu Marx açısından aşikardır.

Demet Ulusoy “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar” (1993) isimli makalesinde Marx’ın sınıf ve sanat arasındaki ilişkiden bahsederken; “*Marx, kaçınılmaz sınıf çatışması modeli temelinde sanat tercihlerinin de sınıf pozisyonuna ve o sınıfın dünya görüşüne göre farklılaşacağı inancındadır*” (s.249) demektedir. Arnold Hauser (1984) “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı eserinde 18. Yüzyıl, Barok-Rokoko çağının gösterişli sanat anlayışının sınıfsal etkisinden bahseder ve saray sanatının çöküşü ile sınıf mücadelelerinin paralelliğine dikkat çeker. Ona göre hemen hemen her yeni çıkan sanat akımının ortaya çıkışı sınıfların birbiriyle ve otoriteyle olan çatışmaları sonucudur. Özellikle İngiltere ve Fransa’da sınıfsal mücadeleler sonucu oluşan toplumsal değişimin neticesinde oluşan orta sınıf kavramından ve onun saray sanatındaki çöküşüne etkilerini birbirlerinden bağımsız göremeyeceğimizi sınıf kavramının oluşması, güçlenmesi sonucu ortaya çıkan toplumsal duyarlılık ile sanat arasındaki bağın kuvvetini yadsınamaz bir şekilde bize gösterir. (s.17-18)

Etkinliğinin yaygınlığı ve etkileşiminin gücü açısından yedinci sanat olan sinemayı politik ve toplumsal görüşün yansıtılması bakımından özel bir konuma koymak gerektiği kanaatindeyim. Gerek hayatın bir yansıması ve gerekse de yapan kişinin manipülatif yaklaşımı empoze etme çabası bakımlarından sinema çok güçlü bir iletişim aracıdır. Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın "Politik Kamera" (2016) adlı kitaplarında işlenen konu bazında, istenen bakış açısıyla izleyici üzerinde bırakılan etkiden bahsedilir. Sinemanın kültürel temsil bakımından yalnızca psikolojik değil ayrıca politik önemine vurgu yaparlar. Sinemanın toplumlarda hangi sınıfsal aktörlerin öne çıkacağı ve nasıl bir etki bırakacakları konularına

"Kapitalizmin, güçlünün güçsüzü yuttuğu vahşi bir orman gibi mi yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavranacağını (hissedilip yaşanacağını) bu temsiller belirler. Bu yüzden, kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturlar. Sinema muhtelif temsil biçimlerinin toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını ve aslında nasıl belirlemek için birbiriyle yarıştığı bir kapışma alanıdır" (s.35-36) diyerek sinemanın toplumsal yapının oluşumundaki rolüne dikkat çekerler.

Gerek iktidar açısından kendi gücünü korumak için ve gerekse de muhalefet açısından yönetim anlayışını değiştirerek toplumsal dönüşümü sağlama amacıyla olsun, sanat ve özellikle sinema kilit öneme sahip bir propaganda aracı niteliğindedir. (Ryan, M. ve Kellner, D. 2016, s.37) Bu yüzden sinema sadece kitleler için bir eğlence kaynağı olmanın çok ötesinde, toplumsal ruhun kitleler açısından oluşumda da önemli bir rol oynamaktadır.

Politik sinemanın ilk yılları ve işçi sınıfı temsilleri ile ilgili olarak Murat Demir, "Sinemada İşçi Sınıfı Temsilleri" (2011) adlı makalesinde sinemaya farklı bir açıyla bakmıştır. Özellikle sanayi devrimi sonrası işçi sınıfının giderek güçlü bir politik güç haline gelmesinden bahseder. Bu gücün zaman içinde burjuva kesimi üzerinde oluşturduğu politik ve toplumsal baskıların altını çizer. Oluşan bu baskıların sinemada ki yansıması olarak da bilim kurgu ve korku filmleri olduğuna değinir. Bu yaklaşımına örnek olarak da 1931 yılında James Whale tarafından çekilen "Frankenstein" filmini verir. Özellikle Dr Frankenstein'ın iri yarı güçlü cüsseli yaratığına giydirdiği işçi

kıyafetleri ile güçlenen işçi sınıfı betimlediğinin önemini vurgular. (s.55-56) Yine aynı makalede bir diğer örnek olarak da Fritz Lang'ın "Metropolis" filmini göstermektedir. Filmde kapitalist sistemin bir parçasıyken işçi bir kıza aşık olup taraf değiştiren ve başta babası olmak üzere tüm kapitalist sistemin karşısında duran bir adamın hikayesi üzerinden sınıfsal farklılıklara, işçilerin ayaklanmalarına bir bakış açısı sunar. (s.59) Film bir yerde işçi sınıfı ile kapitalizmi "üreten eller ile planlayan beyin arasındaki aracı kalp olmalıdır" sözü ile bu sınıfsal mücadeleye bir arabulucu konumunda görünmektedir.

Toplumsal sınıf bilincinin oluşup, gelişmesi insanlığın kendi gelişimi açısından önemli bir mihenk taşı olmuştur. İnsanlık tarihi düşünüldüğünde bu bilincin oluşması uzun ve sancılı bir süreç alırken gelişimi daha kısa, kestirme bir patika şeklindedir. Bunun başlıca sebeplerinden birisi kesinlikle bu gelişim sürecinde kullanılan enstrümanlardır diyebiliriz. Ve bu enstrümanların en başta olanı da hiç kuşkusuz "sanat" olmuştur. Sanat sadece estetik kaygıları güdülerek insana kendini iyi hissettiren eserlerden değil daha çok sanatçının gerek bireysel ve gerekse de toplumsal kaygılarının bir yansıması olarak kendini göstermiştir. Bu bağlamda toplumun sınıfsal mücadelesi, sanatın kitlesel etkisi düşünüldüğünde karanlık bir tünelde büyük bir fener ile gitmeye benzemektedir. Sinema ise Alan Badiou'nun (2013) tanımı ile; "*Yedinci sanat olarak diğer altı sanata eklenmez, diğer altı sanatı ima eder, diğer sanatların artı biridir.*" (s.94) Bu açıdan sinema sınıf mücadelesinin en önemli aksiyon aracıdır diyebiliriz.

2.1 Sinemada Atmosfer Yaratımı

Karşılaştırmalı bir tarihsel yaklaşım ile geçmişi çok eskiye dayanmayan ve diğer sanat dallarına göre çok daha genç bir geçmişe sahip olan sinema, yapısı ve içeriği bakımından mimari ve iç mimari ile çoğunlukla sinemanın lehine ve ayrıca yaklaşımlar bakımından mimari ve iç mimariyi de ileri taşıyan, tamamlayıcı bir ilişkiye sahip olduğunu varsayabiliriz. Geniş anlamıyla mimarinin sinemaya doğası gereği hizmet ettiği ve sinemanın da buna karşılık sahip olduğu teknoloji yardımıyla oluşturduğu hayal dünyasında ve bunun yansıması ile mimarinin geleceğinin oluşturulmasına büyük katkılarda bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu ilişkinin temel kilit noktasına da "*atmosfer yaratımı*" kavramını koyabiliriz. Mekan içindeki duyguları baz alan bu kavrama alanında çok başarılı bir mimar olan Peter Zumthor (2006) "Atmospheres Architectural

Environments – Surrounding Objects” adlı kitabında, ilk izlenimin kendisi için öneminden bahseder ve bunun kendiliğinden, kontrol edilemez şekilde ve herkes için eşit bir yaklaşımla oluştuğunu savunurken mekanın kendisinde bıraktığı duyguyu içinde bulunduğu atmosfer ile tarif ederek “*Atmosferi duygusal duyarlılığımız aracılığıyla algılıyoruz*” demektedir. (s.13) Yine aynı kitapta Zomthor, atmosfer kavramını tanımlarken “*gerçek dünyanın büyüğü*” tanımını yapar ve dışardan duygusal bir deneyim için oluşturulan atmosferin mekânsal bakımdan sürükleyiciliğinden ve bu sayede, kişide bıraktığı güçlü etkiden bahseder. (s.19)

Alman felsefeci Gernot Böhme (2013), atmosfer kavramını algıyla bağlantılı olarak yeni bir estetik kavram olarak tanımlar ve buna “*ayarlanmış mekanlar*” (tunes spaces) tanımını yapar ve atmosfer kavramının çeşitli görüntü ve izlenimleri tek bir duygusal durumda birleştirdiğinden bahseder. Tonino Griffero’da (2016) “Atmosphere: Aesthetics of Emotional Spaces” adı kitabında atmosfer kavramının duygu durumu ile ilişkisini ele alırken Böhme ile benzer düşünceleri paylaşır ve atmosfer kavramını “*mekansal duygu*” (spatialise feeling) diyerek tanımlar.

Atmosfere yönelik duygusal yaklaşımları bir adım ileri götüren Jean Whitehead “Creating Interior Atmosphere” (2018) kitabında atmosfer terimin çerçevesini;

“*Atmosfer bir yerin görsel görünümü, karakteri veya hakim ruh haliyle ilgilidir. Atmosfer aynı zamanda, anlatısı ya da öyküsü aracılığıyla, özünde nasıl iletişim kurduğu aracılığıyla, boşluğu nasıl algıladığımız ve ona nasıl tepki verdiğimizle de ilgilenir. Bu tasarım sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmelidir. Ayrıca atmosfer, duysal deneyimle de ilgilidir. Bu görsel bir okumadan çok daha fazlasıdır, bizim iç mekanda bulunma ve onunla aktif bir şekilde ilişki kurmamızla ilgilidir. Bu, belirli bir yerin algılanan duygusal özellikleriyle ilgilendiğimiz anlamına gelir. Bu yaklaşım, iç mekan algımızı etkilemek için kasıtlı olarak geleneklerden veya kabul edilmiş normlardan yararlanır.*” (s.19) diyerek çizmektedir.

Atmosfer yaratımı konusunda yönetmen Halit Refiğ’i, Semra Uygun (alıntılayan Zeynep Akyol 2019) ile yaptığı bir röportajında mimarlık ve sinema ilişkisini ön plana alır. Ve hatta iyi film kavramını zaman, mekan ve senaryonun birbiriyle olan ilişkilerinin başarısı üzerine kurarak bu durumu şöyle tanımlar.

“En başarılı bulunan filmler, genellikle mekân duygusunu en iyi veren ve zaman faktörünü en iyi kullanan filmlerdir. Sinema ve mimarlık, mekânın ve zamanın bir senaryoya bağlı olarak kullanılmasını gerektiren disiplinlerdir. Bu sayede sinemada bir “atmosfer”, mimarlıkta da bir “yaşam kültürü” yaratılır. Bu yaratım, sinemasal ve mimari mekânın özellikle duygusal boyutu aracılığıyla gerçekleştirilir. Mekân, farklı duyulara hitap edip korku, merak, üzüntü, sıkıntı, neşe gibi farklı duygusal deneyimler yaşatabilir. Sinema ve mimarlık, mekânın fiziksel varlığının yanı sıra yaşattığı bu deneyimlerle ilgilenen disiplinlerdir.”

Tüm bu farklı disiplinlerin atmosfer yaratma kavramına yaklaşımlarında bulunan ortak nokta, oluşturulan mekanın duygulara hitap etmesi üzerine kuruludur. Oluşturulan yapay mekanların insan duyuları ve anılarını harekete geçirmesi temel amaç olarak belirlenmiştir. Hayatın bir yansıması niteliğinde değerlendirilen sinema da bu mekanda atmosfer yaratımındaki duygu durumunu belki de en iyi yansıtmaya yoludur. Sinemada duyguları ön plana alarak atmosfer oluşturma amacıyla yapılan tüm mekansal işlemlerin asıl amacı, yapılacak film için özne niteliğinde bulunan yönetmenin kafasında ki dünyayı kurgulamaktır diyebiliriz. Amaç yönetmenin filmi üzerinden vermek istediği mesajı hizmet eden mekan veya mekanlar oluşturmaktır. Bu mekanlar sadece verilecek mesaj için bir araç niteliğinden çok mesajın kendisi de olabilir. Bu mekanların tasarım mantığında bireyler arası ilişkileri, toplumsal sınıfları gerek fiziksel ve gerekse de psikolojik açılarından simgeleyen, gösteren bir yapıya sahip olabilirler.

2.1.1 Mekan Yaratma ve Mizansen Oluşturma

Belki de mekan teriminin en sade ve içerik olarak en doyurucu tanımını felsefeci John Locke’dan etkilenen ve kendi mimari tasarım anlayışını “*tabula rasa*” (boş levha) kavramı üzerinden anlatmak için kullanan Le Corbuiser yapmıştır. Bu kavramı, kendi bakış açısından tasarım ve mekan kavramlarını tanımlarken sıkça kullanır. Mekanın tanımını yaparken “*hiçbir şeyden başlayarak bir yer algısı yaratmak*” olduğunu söyler. (Coles, J. ve House, N. 2012, s.16) Selim Velioğlu, “*Bir Açılış Olarak Mekan*” (2013) adlı kitabında mimari tasarım perspektifinden kavrama yaklaşarak mekan, insan ve çevre ilişkileri üzerinde durur ve beş temel kavramdan şöyle bahsetmiştir.

“Çokluk, gereksinim programının tasarım süreci yoluyla yapıya dönüşürken, iri bir bütün olarak değil, açılarak aralarında insanı, yaşıntıyı, kültürü ve doğayı içine alacak boşluklar oluşturacak biçimde ayrılmış unsurlar halinde mekana yansıtılması olarak açıklanabilir. Gereksinim programının tam olarak ayrıştırılarak mekana yansıtılma olanağının olmadığı koşullarda en azından bazı bölümlerinin boşluk içinde bağımsızlaştırılmalarını ise uydu öğeler oluşturmak olarak tanımlıyorum. Kütlesel kademelenme ise kavranabilir boyutlara indirgenmiş, ayrıştırılmış unsurların, planda ve kesitte kademelendirilip bir kez daha açılarak insana yaklaştırılması ve doluluktan boşluğa geçişin yumuşatılmasıdır. Avludan hayat bulma ve yeşil üreten mekansal kurgu kavramları ise, ayrıştırılmış, bağımsızlaştırılmış ve kademelendirilmiş yapısal unsurların aralarında açılan “boşluk” ların, kültürel ve doğal değerleri içine alacak “dış mekan” lara dönüştürülmesi sorunuyla ilgilidir.” (s.13)

Mekan kavramı insanlık tarihi kadar eski ve hatta *“İnsanın ana rahmine düştüğü andan itibaren onun bir parçası olduğu ve çepeçevre onunla kuşatıldığını biz gösterecek kadar onunla yakın ilişkidedir.”* (Beşışık, G. 2013) Bu açıdan yaklaştığımızda mekan-insan ilişkisini birbirinden bağımsız düşünemeyiz. Maurice Merleau-Ponty (1962) mekan olgusunu açıklarken varoluş terimi ile ilişkilendirir ve *“varoluşun mekansallığı”* vurgusunu yapar. (s.283-347) Kavrama daha duygusal bir açıdan bakan John Coles ve Naomi House (2012) ise *“İç Mimarlığın Temelleri”* adlı kitaplarında bugünün insanların yaşadıkları mekanlar ile kendileri arasında fiziksel ve duygusal bağı tam anlamıyla içselleştirmelerinin çok önemli olduğunu söylemektedirler. (s.16-22) Bu bağlamda mekan kavramına yaklaştığımızda, kavramın insanı ve onun ihtiyaçlarını merkeze alan mimari ve insanı insana yansıtan sinema ile direk bir ilişkisi olduğundan bahsedebiliriz.

Sinema ve mekan ilişkisine dair Juhani Pallasmaa’nın (2007) *“The Architecture of Image: Existential Space in Cinema”* kitabının önsözünde sinema ve mimarinin birbiri ile etkileşimini; *“Sinemasal ifadenin içsel mimarisi ve mimari deneyimin sinematik özü”* şeklinde açıklar ve ikisinin de eşit derecede çok yönlü olduklarını söyler. Yine aynı kitapta Pallasmaa, yaşanan mekanlardan bahseder ve bu mekanların tek tip olamayacağını söyler. Her mekanın yaşanan bir olayla ilişkili olduğu ve bunların sembolik bir çağrışım yaptığını ve bundan dolayı sinematik bir olayın mekan ve zamandan bağımsız düşünülemeyeceğini söyler. Ona göre bir yönetmen bilinçli ya da

farkında olmadan dahi olsa mekan yaratmaya mahkumdur. Bu mahkumiyet sinemada mekan yaratımı kadar mimariden bağımsız, ayrıcalıklı ve masum kılar.

Sinemaya tarihsel bir açıyla yaklaşırsak sinemanın ortaya çıkışında asıl olan noktalardan birinin mekanın kendisi olduğunu görürüz. Konu anlatımı daha sonraki yıllarda sinemaya dahil olmuştur. Mekanın sinema için önemine vurgu yapan Halit Refiğ'i (2019) sinema ve mekan ilişkisini şu şekilde belirtmektedir.

‘‘Mekân, film neyi anlatmak istiyorsa, filmin anlatmak istediğini anlatmakta ya ana eleman ya da aracı elemandır. İlk filmlerde mesela mekân ana elemandı. Yani Lumiere kardeşler ilk filmlerini çektiklerinde, mekân çekmişlerdi. 1895 yılında Paris ’teki ilk sinematograf gösterisinde Lumiere kardeşlerin ilk filmi, onların Leon’daki fabrikasından paydos saatinde boşalan işçileri gösteriyordu. Yani filmde bir mekân vardı. Bu mekân örneklerinin en tipiklerinden birisidir. Hatta Leon tren istasyonuna bir trenin girişi öyle bir açıdan çekilmiş ki, seyirciler tren üzerlerine geliyor diye yerlerinde irkilmişler. Dolayısıyla sinemanın ilk ortaya çıkışında konu zaten mekân. Sinemanın hikâye anlatmaya başlaması, daha sonraki bir oluşumdur. Sinema icat edilir edilmez, ilk çekilen filmler hikâye anlatmıyorlardı. Lumiere’ler başlangıç olmak üzere, mekân gösteriyorlardı. Ama ilerleyen yıllarda sinemanın halktan gördüğü ilgi sinemayı hikâye anlatmaya doğru yöneltti. Bu sefer, hikayelerin anlatımında mekanlar kaçınılmaz bir aracı haline geldiler. Daha önce bahsettiğimiz gibi sinemanın iki temel ögesi var; zaman ve mekân. Dolayısıyla mekân ister amaç olsun ister araç olsun sinemanın ayrılmaz bir parçasıdır.’’

Gerek organik olarak kullanıcı için olsun gerekse de inorganik anlamda sinema seti olarak düşünülün bir mekanı oluştururken tasarımcının iki ana probleme yönelmesi tasarım çerçevesini oluşturması açısından ona yol gösterici bir yaklaşımdır. Temelde mekanın işlevi konusu en öncelikli konumdadır. İşlev sadece fiziksel ihtiyaçlar bağlamında değil aynı zamanda psikolojik gereksinimlere de cevap vermeli. Örneğin mutfak sadece yemek yapılan bir alanın çok ötesinde kişiler arası ilişkilerin dengesi açısından bir kesişim yeri olarak da algılanabilip tasarlanmalıdır. Bu özellikle sinemada yönetmenin izleyici üzerinde bırakacağı etkiyi güçlendirme açısından çok önemlidir. Diğer önemli konu ise estetiksel yaklaşımdır. Kavramın insanlar arasında çok göreceli de olsa özellikle sınıfsal yapının vurgulanması anlamında gerek sinemada ve gerekse de

yaşadığımız mekanlarda niteliksel bir anlam ifade ettiğini söyleyebiliriz. Duvar boyasından zemin kaplamasına, kullanılan mobilyalardan pencerelerde ki perdelerle kadar her bir ayrıntı gerek işlevsel ve gerekse de estetik açısından bir dile sahip olmalı ve bunu yansıtmalıdır.

Jean Whitehead (2018) mizansen kelimesinin ilk olarak tiyatrodan ortaya çıktığını ve geleneksel anlamda eseri sahnelemek için kullanıldığını söylemesine rağmen sinemanın bu terimi ödünç alarak kullanımını genişlettiğini ve tüm görsel unsurlar göz önüne alındığında en yalın haliyle kelimeyi “*sunma sanatı*” olarak tanımlarken eser ile izleyici arasında oluşan bağın gücüne vurgu yapmaktadır. Sinemanın oluşturduğu düş dünyasında sinemanın kendi anlatım dili açısından yaratılan ortamın önemine değinir. Yaratılan bu ortamda izleyicilerin filmlerdeki hikayeler ile duygusal bağ kurma ve bu bağ anlatılan hikayede anlamlı bir çerçeveye oturtmada doğru mizansen oluşturmanın en temel unsurlardan birisi olduğunu savunur. (s.21-23) David Bordwell ve Kristin Thompson (2001) ise “Film Art: An Introduction” isimli kitaplarında mizansen kavramını dekor, aydınlatma, kostüm ve davranışlar ekseninde ele alırlar ve “*yönetmenin mizansenini kontrol ederken kamera için de olayları sahnelediğini*” söylerler. (s.156-174)

2.1.2 Işık

Işık gözlerimiz ile görüp beynimiz ile yorumladığımız görsel dünyayı deneyimlememize olanak verir. Duyularımızın her an bilgi ve görsel imgeler bombardımanına maruz kaldığı bu deneyimde varlığımız, tüm bu kalabalık içinde gerek sahip olduğumuz ve gerekse de dışardan empoze edilen bir filtreleme mekanizmasına bağlıdır. Bu nokta da çevre algısı, ilgi çekici ipuçlarının öne çıktığı ve dikkat dağıtıcı fenomenlerin elendiği aktif bir süreçtir. (David E, Victor O. 2002, s.1-2)

İnsanoğlu için yapay aydınlatma icat edilene kadar en temel ışık kaynağı güneşti. Pek çok tasarımcı için doğal ışık, günün her anı belirgin bir değişim gösterdiği ve bu değişimi gerek fiziksel gerekse de psikolojik olarak hissedebildiğimiz için, canlı bir organizma gibidir. (Coles, J. ve House, N. 2012 s.120-121) Işık konsepti gerek fiziksel ve gerekse de psikolojik bir etki barındırdığından dolayı set dışında gerçek mekanlarda çekimler yapıldığında bile, gün ışığına ilave destek olarak ışığın istenilen şekilde kontrol

edilmesini sağlamak amacıyla yapay aydınlatmalardan faydalanılmaktadır. (Sözen, M. 2013)

Işık kavramı, olumlu ya da olumsuz şekillerde duygusal ve fiziksel algılarımızı oluşturan düzen ve kaos kavramlarının oluşmasında temel etken niteliğindedir. Bu konu ile ilgili olarak David Egan ve Victor Olgyay (2002) “Architectural Lighting” (Mimari Aydınlatma) isimli kitaplarında algı kavramını tanımlarken, “*Algının aktif bileşeni, çevreye nasıl tepki verdiğimizi veya çevremizden nasıl etkilendiğimizi tanımlar*” (s.5) demektedirler. Yine aynı kitapta algının insanda bıraktığı etkiye değinerek eğer görsel ortam çok uyumsuz ise onu sıkıcı veya ilgisiz olarak algılayabileceğimizin altını çizerler. Ayrıca devamında da ışığın çevre ve görsel unsurların ilişkilerine göre kaos veya düzen duygularını bizde oluşturduğunu, bu da algı kavramlarının duygusal deneyimlerimizde ki etkisini gösterdiğini söylerler. Bu yaklaşımlarına örnek olarak da “*arzu edilen ve beklenen görsel bilgi istenilen şekilde olmadığında o ortamı olduğundan daha kasvetli algılayacağımızın*” belirtirler. (s.5-9) Bu yaklaşım özellikle sinema sanatında bilinçli ve kontrollü bir şekilde uygulanarak verilmek istenen mesajın izleyicide daha da etkin bir deneyimlemeye sahip olmasını sağlamaktadır. Özellikle mekan ve karakterlerin, istenilen netlikte izleyiciye tam anlamıyla hizmet edebilmeleri için gerekli kalitede ışığa ihtiyaçları vardır. Bu sadece kamera için gerekli olan teknik bir ihtiyacın ötesinde anlatı dili ve estetik gereksinimler bakımından da önemlidir. (Şenyapılı, Ö.1998. s.91)

Blain Brown (2017) “*Sinema ve Videoda Işıklandırma*” isimli kitabında ışık ve sinema ilişkisini tanımlarken, “*ışıklandırma, öykü anlatmak için ortam yaratır ve unutmayalım ki özündü sinema resimlerle öykü anlatmaktadır.*” (s.1) Demektedir. Mehmet Arslantepe ise (2012) “Sinema Okur Yazarlığı” isimli kitabında sinemada ışığın ana işlevinin kameranın en iyi kalitede görüntüyü elde etmesini sağlamak olduğunu söyler. Bunu da “*nesnelerin biçim ve ölçülerini gerçeğe yakın ya da gerçek dışı bir şekilde*”, yaratılmak istenilen atmosfere uygun bir ortam hazırlayarak yapmaktadır demektedir. (s.33)

Sinemada ışıklandırmaya tarihsel bir süreç içerisinde bakıldığında önce filmlerde çok fazla diyafram açıklığı gerektiğinden ışığa duyarlılık fazla değildi. Objektiflerin diyafram açıklıkları 3,5’ten daha fazla olamamaktaydı. Bundan dolayı film çekimleri çoğunlukla dış mekanlarda yapılmak zorunda kalıyordu. Yetersiz ışık duyarlılığı

sonucunda da filmler zıtlık değerleri oldukça yüksek oluyor ve detay görüntüler almak zorlaşıyordu. Dış çekimlerde genel zıtlığı düşürmek için değişik yöntemler kullanıyorlardı. (Uysal, T. 2007) Blain Brown’da (2017) bu ilk zaman ışık kullanımını şu şekilde tarif etmektedir.

“1888 yılında sinema ortaya çıktığında filmlerin duyarkatları o kadar yavaştı ki, gerekli pozlamayı oluşturabilmek için gün ışığından başka hiçbir şey yeteri kadar güçlü değildi. Thomas Edison (1847-1931) ünlü stüdyosu “Black Maria”yı kurana kadar film çekimi büyük ölçüde güneş ışığında yapılan bir işti. Edison’un ortağı K. L. Dickson tarafından 1893 yılında inşa edilen Black Maria çatısını gökyüzüne açmakla kalmıyor, aynı zamanda sürekli olarak güneşe dönük kalmak için yönünü de değiştirebiliyordu” (s.3)

Nijat Özön (1956) “Sinema Sanatı” (alıntıl原因 Beşışık, G. 2013) kitabında ışığın kendisinde sahip olduğu iki önemli etkiden bahseder. Bu etkileri nesnelerin görünümlerine etki eden *nesnel etkim* ve ruhsal durumlarımızı etkileyen *öznel etkim* olarak belirtir. Işık sadece aydınlattığı yüzeyi görünür kılmak ya da farkındalığını ön plana çıkarmanın ötesinde aydınlatmadığı karanlıkta bıraktığı nesneler ya da mekanlar ile de bir gizem yaratır. Pietro Piazzolla ve Marco Gribaudo’ya (2008) göre ışık sinemanın özü ve varlığını oluşturan en önemli ve gerekli koşuldur. Bir filmin perdeye yansımaları mümkün kıldığı gibi filmin çekimini de mümkün kılar. Işık yokluğu karanlığı önemli bir araç haline getirir ve ona özel bir anlam yükler. Bütün bu yaklaşımlardan dolayı aydınlatmayı yapısı gereği şimdiye kadar yapılmış ilk özel efekt olarak da görebiliriz. Işık çeşitliliği ve insanda bıraktığı duygusal durumlar bakımından yaratma yeteneğine sahip olduğunu ve sinemanın yapaylığını tamamen değiştirebilecek gücü barındırdığını vurgularlar. Ayrıca aydınlatma sayesinde sinemada bir çekimin öznesi olan oyuncu, nesne ya da bir mekana özel anlamlar yüklenebileceğinin de altını çizerek. Yine aynı makalede aydınlığın ve gölgenin, parlaklığın ve renklerin etkileşimi ile mekanların değer kazandıklarını ve kendilerini dramatize ettiklerini öne sürerler. (s.1-2)

2.1.3 Renk

Türk Dil Kurumu'na göre “renk,” “*cisimler tarafından yansılanan ışığın gözde oluşturduğu duyum*” anlamına gelmektedir. Blain Brown (2017) ise rengi tanımlarken, “*ışığın maddeden yansıdığı zaman göz/beyin ortaklığı tarafından algılanılmasına renk demektir.*” (s.128) Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere, renk ile ışık arasında oldukça kuvvetli bir ilişki vardır. Rengin algılanışında ışık ana etkindir diyebiliriz. Bu teknik tanımların ötesinde psikolojik bir tanım yapar isek; “*Renk ışığın dalga uzunluğuna göre, göz vasıtası ile insanda uyandırdığı bir duygudur. İnsanların ise bu hisse dayanarak sarı, yeşil lila gibi solar spektrumu teşkil eden bölümleri karakter ve hüviyetini ayırt etmek üzere kullandığı terimlerin genel adıdır*” (Kalmık, E. 1950 s.10) diyebiliriz.

Sinemanın oluşturduğu düş dünyasının alt metinlerinde renk kavramı çok önemli bir yer tutmaktadır. Sinema yaratmak istediği atmosferi ve anlatmak istediği kurguları renkler aracılığı ile daha etkili bir biçimde ve daha kolay bir şekilde anlatabilir. Genel görsel konseptin oluşması ve iletilmesi noktasında renkler taşıdıkları anlamlar bakımından da sinema sanatına hizmet etmektedir. (Kırık, A. M. 2013) Renk algısının karmaşıklığından bahseden Blain Brown (2017) “*Sinema ve Videoda Işıklandırma*” adlı kitabında bunları;

“*Somut İlişki; Rengin kendi soyut işleyişi. Temsil; Gökyüzünün mavi, elmanın kırmızı ile temsil edilmesi. Maddi meseleler; Doku, parlaklık-matlık vb. Yananlam ve simgesellik; Çağrışımsal anlamlar, bellek kültürel özellikler vb. Duygusal ifadeler; Kırmızının tutku, gecenin soğuk mavi olması vb.*” olarak beş ana gruba ayırmıştır. (s.129)

Taşıdıkları anlamlar bakımından renkler kendi başlarına izleyicinin algısını manipüle etmelerine ve bazı duygular oluşturmalarına ilave olarak film türlerinin oluşumunda da önemli bir etkindir. Genellikle kanı, ateşi ve ölümü çağrıştırdığı için kullanılan kırmızı ve oluşturulan atmosferi güçlendirmek ve kötülüğü, çaresizliği simgelemesi bakımından sıkça kullanılan siyah ve tonları korku filmleri için temel renklerdir. (Watkins, L. 2002. s.117-128) Dram ve romantik filmlerde çoğunlukla pembe, kırmızı, beyaz ve tonları kullanılarak istenen atmosfer yaratılırken bilim kurgu filmlerinde kullanılan çelik gri tonlarının da uzak ya da yakın gelecek anlatımına etkisi büyüktür. (Kırık, A. M. 2013. s.81) Örneklemek gerekirse bilim kurgu sinemasında önemli bir yer tutan “2001 Space Odyssey” filminde yönetmen Stanley Kubrick uzay ve

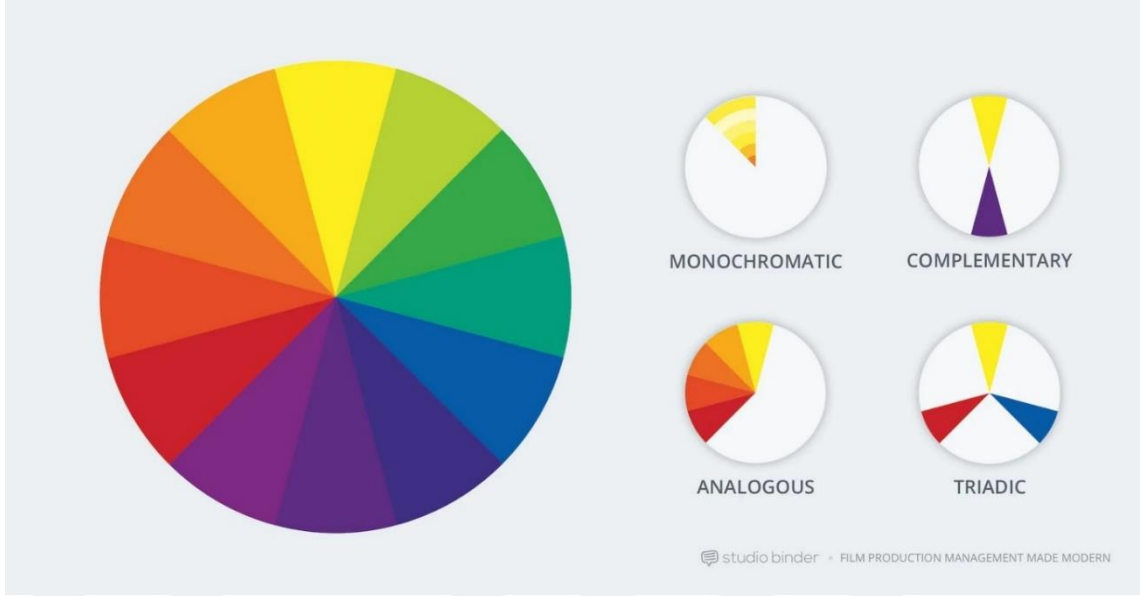
gelecek kavramlarının belirsizliğini ve bu belirsizlikte insanoğlunun bulunduğu yeri tanımlamak için özellikle uzayın karanlık sonsuzluğu içinde parlak çelik grisi ve onun farklı tonlarını sıkça kullanmıştır.



Şekil 1. 2001 Space Odyssey

Kaynak: <https://www.daviddarling.info/encyclopedia/A/2001.html>

Sinema için renk olgusu her zaman görüldüğünden daha fazla bir anlam taşımaktadır. Filmlerin yapım aşamalarında da yönetmene yön göstermesi bakımından yapılan özel renk paletleri, tematik etkileri göstermesi açısından filmlerin bütünlüğünü desteklerler. En yaygın kullanım şekilleri olarak bu renk şemaları genellikle dört ana başlık altında incelenir. Monokromatik şema; Tek renk ve tonlarının uyumu üzerine kuruludur. Örnek vermek gerekirse “Matrix” filminde, neredeyse her sahne bir yeşil renk ve tonuna sahipti. Bir diğer yaygın renk şeması ise “Complementary” (zıt) renk şemasıdır. Renk çarkında birbirine zıt gelen renklerin kullanımından doğar. Zıtlık üzerinden bir ahenk yaratmak amacı ile kullanılır. “Amelie” filminde kullanılan yeşil ve kırmızı renkleri bu şemaya için bir örnektir. Analogous (benzer), renk şeması ise renk çarkında sarı ve yeşil gibi birbirine komşu olan renklerin tamamlayıcılığından faydalanır. Doğada sıklıkla bulunduğu için özellikle dış mekanlarda bu şema tercih edilir. Son olarak da “Triadic” (canlı) renk çarkındaki renkler kullanılarak yapılan renk şemasıdır. Yaygınlık bakımından en az olan bu şema kullanılan tonlar doymamış olsalar bile renkler bakımından çarpıcı ve canlıdır. (Binder, S. 2016)



Şekil 2. Renk Şeması

Kaynak: <https://www.studiobinder.com/blog/how-to-use-color-in-film>

2.1.4 Kostüm ve Doku

Sinemada kostüm tasarımı yönetmen, oyuncu ve kostüm arasındaki karmaşık bir süreçtir. Kostümlerin anlattığı dil çok simgesel ve öznel olmasından dolayı genellemeler yapılması zordur. Yapısı bu genellemeleri pek kaldırmaz. Tüm bu zorluğa rağmen film kostümleri bir çeşit paradigma oluşturmaktadır. Aynı değer ve kavram karışımını paylaşan insanlar için bir gerçekliktir niteliği taşımaktadırlar. (Annilla, P. 2014)

Hemen hemen tüm filmler bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kendi içlerinde semboller ve işaretler barındırırlar. Hatta bazı filmler bu sembolleri hikayelerini güçlendirmek için çeşitli alegoriler ve metaforlardan faydalanarak yaparlar. Filmlerde kullanılan kostümlerde sembol ve işaretlerle oluşturulan anlatı zenginliğini derinleştirmek amacıyla izleyiciyi filmin akışına dahil etmektedir. Pirjo Annila, (2014) Juri Lotman'dan (1989) alıntılararak filmlerde her görüntünün en az bir bilgi içerdiğini ve bu içeriğinde iki farklı anlama sahip olduğunu dile getirir. İlk olarak sahip olduğu gerçek nesneleri ortaya koyan anlamı yani ekranda ki görünür anlamı, ikinci olarak ise beklenmedik çağrışımlara sahip olabilen metaforik ve sembolik anlamı. Lotman örnek olarak, Oz Büyücüsü (1939) filminden Dorothy'nin filmdeki kırmızı ayakkabılarının yakın çekimden gösterilmesini bir metafor olarak algılandığı sahneyi vererek, yakın

çekimde bunların sadece alelade bir çift ayakkabı olmadığını aynı zamanda hikayenin de ana teması olan sihir kavramı ile ilgili olduklarını gösterir. (s.34-38) Threse Andersson'un (2011) Anna Wyckoff'dan (2009) alıntılmasına göre, sinemada her kostüm tasarımcısının farklı bireysel yaklaşımları olduğundan bahsederken tüm bu farklılık içinde ortak bir noktaya vurgu yapar ve bunun oluşturulacak insanın karakteri olduğuna değinmektedir.

Sinema gündelik görsel iletişimimizin önemli bir parçası ve onu oluşturan unsurlardan olan film kostümleri de ayrıca görsel kültürümüz ile ilintilidir. Filmler her zaman izleyicinin eşleştirebileceği belirli bir kültüre bağlıdırlar. (Annilla, P. 2014) Kıyafet, sinemada kişiliklerin oluşturulmasında ve yansıtılmasında yapımcı ve tasarımcıların hikaye anlatımı bakımından sahip oldukları en önemli araçlardan biridir. Bilinçli olarak yapılan her türlü kostüm ve aksesuar filmin anlatısını destekler ve ona güç katar. (Landis, D.Kurland, J. 2004. s.3)

Gösteri sanatları bakımından yaklaştığımızda tiyatro sinemanın atası sayıldığı için teatral kostümlerde sinema kostümlerinin atası niteliğindedir diyebiliriz. Tüm benzerliklerine rağmen tiyatro ve sinema kostüm bakımından bazı farklılıkları da beraberlerinde taşırlar. Tiyatro oyuncularının kostümleri, sahne ve izleyici arasındaki mesafeden dolayı daha uzaktan algılanırken, sinemada yakın çekimlerden dolayı detaylar daha ön plana çıkmaktadır. Sinemada kostümlerin daha doğal bir ifade biçiminde oluşu oyunculuğun gerçekçiliğini sağlamada önemli bir rol oynar. Beden dilini daha önemli kılar. (Hollander, A. 1993 s.237)

Pamela Gibson Church, (1998) sinemada kostüm kavramını tanımlarken *“filmlerde giyilen kıyafetler”* olarak tanımlar. Ona göre *“kostüm, anlamlar taşıyabilen ve duygu yaratabilen bir anlamlandırma unsurudur.”* Film içinde ise kostüm *“sadece bir mizansen yaratımın bir parçası değil onu türünün tanımlayıcı unsurunun bir parçası”* olarak algılamaktadır. (s.36-42)

Sinema için kostüm tasarımı yapan Catherina George, Okja filmi için verdiği bir röportajda kendi tasarım mantığının temellerini anlatırken karakter, karakterin hikayesi ve kıyafetleri arasında kurduğu bağın önemine dikkat çekiyor. Karakterin kıyafetinin temelini karakterin geçmişinde yaşadığı tecrübeler ve kişiliğine bağlı olduğunu söylemektedir. Yine aynı röportajda Lord Cristopher Laverty (2017)

“Kostüm motifleri açısından Mija, bu fantastik gerçekliğin temelini oluşturur. Muhtemelen Güney Kore kırsalının dışındaki dünyayı çok az görmüştü, ancak kıyafetleri hala Batı modasını yansıtıyor. En okunabilir anı, Seul’de geçen sahne sırasında. Mija, onu farklı ve en önemlisi tutkulu olarak işaretleyen parlak kırmızı fermuarlı ceketli gri yolculardan oluşan bir kalabalığın arasından koşuyor. Okja’ya karşı kırılmaz sevgisi olan inatçı bir kişidir. Görüyoruz ki, bir dünyanın bu tüketici koşu bandında bir fark yaratabilirse, o kişi o olur” diyerek karakter ile kostüm arasındaki ilişkisinin izleyici üzerindeki gücünü anlatmaktadır.

2.2 Sinemada Sınıf Temsilleri Örneklerinde Mekan Yaratımları

Henri Lefebvre’ye (2016) göre *“Her toplum (dolayısıyla, içerdiği çeşitliliklerle birlikte her üretim tarzı, genel kavramın kendini gösterdiği tikel toplumlar) bir mekân üretir, kendi mekanını üretir”*. (s.61) Sinemada ise genellikle bu mekanlar sınıfların yapısı ile bağdaştırılarak sunulur. Sinema *“sınıf”* kavramını gerek mimari ve gerekse de iç mimari anlamda kültürel temellerindeki farklılıklar bazında gösterse de tanımsal olarak alt ve üst, bodrum ve çatı katları, yeryüzü ve gökyüzü gibi mekan-insan ilişkileri kurarak göstermektedir. Özellikle sınıfsal farklılıkların alçaklık ve yükseklik ile ilişkileri sembolik birçok anlam ifade etmektedir. Birçok kültürde güneşe yakınlık ile gelen kıdem ve statü artması, sınıfsal anlamda yüksekliğe bağlı olarak özel bir anlam da ifade etmektedir. (Şen, E, Gürpınar F. 2019)

Sinema bu sembolik anlamdan özellikle sınıfsal ikilemlerin karşılaştırılmaları bakımından fazlasıyla yararlanmaktadır. Hatta bazı filmlerde yararlanmanın da ötesine geçerek mekanları kişi ve temsil ettikleri sınıflar ile öyle yoğun birleştirir ki, mekan ve insan ilişkisini mekanların insanları kavramına getirir. Böylece bu filmler daha klasik bir sınıf ayrımını, daha keskin bir ifade ve kalın çizgilerle anlatırlar.

2.2.1 The Servant (1963)

“The Servant” (Genç Hizmetçiler) senaristliğini Harold Pinter’in aynı isimli Robin Maugham’ın kitabından (1948) uyarladığı, yönetmenliğini ise Joseph Losey’in

yaptığı 1963 yapımı bir İngiliz filmidir. Losey sineması sinema tarihinde sosyal sınıf kavramının vurgulanması açısından özel bir yere sahiptir. Dilek Tunalı (2017) Losey ve sinemasını tanımlarken *“Toplumsal sınıfların keskin hatlarla belirlenmiş gibi görünen yapısı Losey’in filmlerinde alt-üst olur. “Sınıf” güvencesi hem sağlam bir kale duvarı hem de kaygan bir zemindir. Hiçbir şeyin, hiçbir sınıfın, hiçbir öznenin, duygunun, kuralın garantisi yoktur”* demektedir.

Film iki yüzlü bir hizmetkar ve zayıf iradeli işverenin oldukça ince düşünülmüş siyah beyaz olarak çekilen hikayesidir. (Dyer, R. 2015) Bu filmi, filmdeki sınıf kavramını ve bu kavramın mekan ile ilişkilerini tam anlamıyla anlayabilmek için Joseph Losey’in hayatına bakmak gerektiğini düşünüyorum. 1909 yılında Amerika’da doğan Joseph Losey, sinemasal anlamda büyük başarılarını zorunlu olarak gittiği İngiltere’de yapmıştır. Losey eğitimini Dartmouth koleji ve Harvard üniversitesinde tıp öğrencisi olarak başlamış ama drama ile bitirmiştir 1935 yılında Rus sinemasını ve özellikle Sergei Eisenstein filmlerini incelemek için Sovyetler Birliğine gitti ve orada Bertolt Brecht ile tanıştı.

“Konstrüktivis Tiyatronun” kurucusu olarak kabul edilen, Vsevolod Meyerhold tarafından kurulan Meyerhold tiyatrosu, Losey’in hayatında önemli bir yere sahiptir. Meyerhold ayrıca Biyomekanik oyunculuğun babası sayılmaktadır. Bu sistemin temel kuralları olarak, gereksiz hareketlerden kaçınma, belli bir ritim, ağırlık merkezinin sürekli bilincinde olma olarak tanımlanabilir. Duyguların oyuncuların ziyade seyircilerde uyandırılması gerekliliği önemli bir yaklaşımdır. Böylece seyirciyi de oyunun bir parçası kılınmak amaçlanmaktadır. Ana mantık metinden ziyade kurgunun ön planda olmasına yöneliktir. (Altuntaş, Y. O.) Meyerhold, sanatın eğlence işleviyle yetinmek yerine, kesin ve gerekli yaşamsal bir rol üstlenmesi gerekliliğini savunarak sanat kavramına farklı ve daha etkili bir anlam yüklemiştir (Braun. E. 1998). Bu tiyatro temelde burjuva tiyatrosuna karşı çıkmak ile denk sayılabilecek bir duruştur. Proleter bir yaklaşımda olan bu tiyatro tüketime karşı bir duruş sergiler, öyle ki tüm oyuncular aynı kıyafettir.

Dikey alanın fiziksel kullanımı ve kamera ve oyuncuların bu alan içinde hareket etme şekli olan ve Losey’in film yapımlarının kendine özgü özelliklerinden olan ve kökeni Meyerhold’a dayanan bu yaklaşıma Losey *“vertical space”* (merdiven) adını

vermektedir. Genç Hizmetçiler filminde de bu yaklaşımı özellikle merdiven sahnelerinde sıkça kullanmıştır. Özellikle Tony ve Barret'in merdivende ki sahnelerinde bu etkiyi bariz bir şekilde görürüz. Merdivenler statünün ve gücün el değiştirmesinde etkin bir konumdadır. Üst kata ulaşmanın aracı olan merdivenler çoğunluğu tek mekanda geçen filme dinamizm ve enerji katmaktadır. Özellikle filmin ortalarından sonra Tony ve Barret arasındaki hiyerarşinin kaybolduğunu mimari dilinde görmek mümkündür. Dilek Tunalı (2017) bu hiyerarşik düzenin kaybolmasını *“kökensel dünyanın dikeyliğini alegorikleştiren merdiven, çalışma odası, mutfak, yatak odası vb kimliklerin ortadan kalkması”* ile bağdaştırır.



Şekil 3. Merdivende Üzerinden Gösterilen Kaybolan Hiyerarşik Düzen

Kaynak: <https://thelatestpictureshow.com/2018/03/15/servant-im-nobodys-servant-how-joseph-loseys-the-servant-became-a-class-above-the-british-new-wave/>

1946 ve 1947 yıllarında sürgünde yaşayan Bertolt Brech ve Charles Laughton ile birlikte *“Life of Galileo”* oyununda çalıştı. Siyasi görüşleri nedeniyle kapitalist Amerika’da hep göz önünde olan Losey sonunda McCarthy dönemi komünist avından kaçarak İngiltere’ye geldi. Yönetmenin *“The Servant”* filmi dışında gerek 1967 yılı *“Kaza Gecesi”* ve gerekse de 1970 yılı yapımı *“Arabulucu”* filmleriyle birlikte sınıf sistemine eleştirel bir gözle bakmakta olduğunu anlıyoruz.

Film, aristokrat ve önemli bir aileye mensup olan James Fox'un canlandığı Tony' evine Dirk Bogarde'nin canlandığı Barret'i hizmetçi olarak almasıyla başlar. Daha sonra Barret çeşitli hileler yaparak kardeşi olarak tanıttığı sevgilisi Vera'yı da Tony'nin yanına çalışmak üzere alır. Zamanla Barret, Vera'nın da yardımıyla Tony'i kandırarak ve zaaflarından faydalanarak avucunun içine alır ve mekanlar üzerinden aristokrat ile hizmetçinin rolleri değişmeye başlar.

Filmde çatı katı mekânsal anlamda çok kilit bir noktadadır. Bunu daha filmin başında Tony ile Barret'in iş görüşmesini yaptıkları yerin çatı katı olmasından anlayabiliyoruz. Tony ile Barret arasında çatı katı üzerinden görünmez bir çekişme vardır. Mekânı ele geçirme mücadelesi değil, tam tersi o mekânı elde etmeme üzerine kurulu bir çekişmedir bu. Eve girer girmez merdivenin bizi yukarı çıkarmasının temelinde yatan da bu çatı katının önemidir. İki farklı sosyal sınıfı birbirine bağlayan en önemli mekan aynı zamanda sınıflar arası köprü görevi gören merdivendir. Merdiven bu bağlayıcılığı direk ve net bir şekilde yapmaktadır.



Şekil 4. Çalışanları Yönlendiren Girişte Bulunan Merdiven

Kaynak: <https://film-grab.com/2016/02/23/the-servant>

Merdivenlerin girişten hemen çatıya çıkması, çatıda yaşayan hizmetçilerin dışardan geldiklerinde ya hemen mutfığa ya da direk odalarına çıkmaları için bir yol gösterici rol oynamaktadır. Böylelikle hizmetçiler evin genel ortamına bulaşmayacaklardır. Sosyal hayattan uzak duracaklardır. Filmde sıkça karşılaştığımız

Tony'nin otururken ve Barret'in ayakta duruşu, Barret'a Tony karşısında üstün bir bakış avantajı sağlamaktadır. Barret bu sayede Tony'e yukardan ezici bir şekilde bakabilmektedir. Bu durum çatı da bulunan Barret ve Vera'nın mekânsal durumuna tezat niteliktedir. Tony ve Barret arasındaki efendi-hizmetçi ilişkisinin merdiven etrafında oluşması ve giderek yine merdiven etrafında oluşan (birbirlerine bir şeyler fırlatmaları) gerilim dozunun artması filmi *absürt bir tiyatro* havasına sokuyor. Hatta öyle ki film, bu ikilinin merdivende bir üstte bir altta olmasıyla, kesin bir galibiyet vermeden son buluyor. Kim efendi kim köle cevaplamadan. Bu açıdan da merdivenler filmin yapısındaki değişikliklerde önemli rol oynuyor.



Şekil 5. Ayna ve Birey İlişkisi

Kaynak: <https://www.cocosse-journal.org/2015/07/the-servant-1963-joseph-losey.html?m=1>

Yönetmenin her yerde kullandığı aynalar kişilerin karakter analizleri açısından önemli mekânsal elemanlar olarak dikkatimizi çekiyor. Aynalar yardımıyla yaratılan ışık ve gölgeler ile gerçeklik algısı değiştiriliyor ve bu yolla filmde bireyin hem çevreye hem de kendine olan yabancılaşmasına vurgu yapılıyor. Gordon Marshall'a (2005) göre yabancılaşma kavramı "*Bireylerin birbirinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşmalarını anlatır.*" Kavram ilk olarak Hegel ile kullanılsa da Marxsist felsefenin

temel argümanlarından biridir. Marx, Hegel ve Fierbach'ın aksine bu kavramı *dinsel yabancılaşma* veya *türsel yabancılaşmanın* ötesine çıkararak daha genel anlamıyla ele alır. (s.798-799) Marx'ın yaklaşımını kullanırsak aynalar bu anlamda mekânda sadece bir derinlik hissi uyandırmaktan çok daha fazla anlamlar taşıyorlar. Özellikle salona konumlandırılan ayna ile başkasının bakışına da sahip olabiliyoruz. Giderek birey başka bir bakış açısı kullanmaya kendini kaybetmeye başlıyor diyebiliriz. Gerek Barret ve özellikle de Tony'nin kendilerine bakışlarının değiştiğine tanık oluyoruz. Öznenin, nesnelleşmesi ile sonuçlanan bu yabancılaşma filmin sonunda Tony'nin konumunu da daha iyi belirliyor.

Burada Losey'in, Brech'in tiyatrosunda bulunan *“merkezde olan bir karakter veya ideoloji yoktur, seyirci, kendisi karakterlerin doğru ve yanlışlarını kendileri üzerinden takip eder ve onun ideolojisini benimser”* (İlgün, B. 2011) yaklaşımından etkilendiğini görmekteyiz. Yine Brech'in *“ne olacaktan, ziyade nasıl olacak”* yaklaşımını da bu filmde görüyoruz. Daha filmin başında Tony ile Barret'in konumlarının değişeceği ve mekânsal yer değiştirmelerin olacağı, mekanların detaylı gösterilmesinden anlıyoruz. Fakat bu değişimin nasıl olacağı filme anlam katıp zenginleştiriyor.

Marcel Mauss *“Armağan Üzerine Denemeler”* (2018) kitabında *armağan ve karşı armağan* tanımını yaparken *“teoride gönüllü, gerçekteyse zorunlu olarak verilen hediye değiş tokuşu”* olarak belirtiyor. (s.15-19) Filmde karşı tarafa üstünlük kurmak için yapılan bu armağan ve karşı armağan yaklaşımını mekanların bağlayıcılığı ve yardımı ile Barret'in Tony'e karşı yaklaşımlarında görüyoruz. Barret'in eve ve nispeten Tony'e sahip olmaya yönelik isteği o kadar güçlü ki, bu uğurda sevdiği kadını bile feda etmekten kaçınmıyor ve hatta onu bir armağan gibi Tony'e sunuyor. Böylece Barret'in, Tony üzerinde bir güç ve üstünlük kurduğunu görüyoruz. Filmde sınıfsal yaklaşım gerek mekanlar ve gerekse de karakterler üzerinden, Tony'nin filmin sonunda ki hali de aynı Marx'ın kapitalizmin sonunu tarif ettiği biçimde olmasından dolayı sert ve kararlı bir duruş sergiliyor diyebiliriz.

2.2.2 Gosford Park (2001)

Gosford Park, 1932 yılının Kasım ayında İngiltere’de geçen bir film. Film, gerek karakterler, gerek diyaloglar ve gerekse de anlatıma hizmet eden mekanlar açılarında sosyal sınıf farklılıkları üzerine yaptığı yoğun eleştirileri daha ilk dakikadan, son sahneye kadar filmin her anında ve her şekilde gördüğümüz 2001 yılında Robert Altman tarafından yönetilmiştir. Bir kır evindeki Agatha Christie tarzı bir cinayetin işlenmesiyle işverenler ve hizmetlilerden oluşan karakterlerin ve bunlara bağlı alt kurguların iç içe geçmeleri sonucu ortaya komedi, gizem ve eleştiri dozu yüksek bir film çıkmıştır. Julianne Pidduck (2004) “*Contemporary Costume Drama*” (alıntılayan MacKinnon, M. 2006) adlı kitabında;

“Gosford Park, görgü kurallarına ve cinayetlere dair sınıf ilişkilerini inceleyen gizemli bir komedidir. İkinci Dünya Savaşı’na giden olaylara karşı kurulan romantizm ve duygusal baskı kariyerine yeni başlayan deneyimsiz bir hizmetçi olan Mary’nin bakış açısına sahip olsa da ayrı sınıf etrafında merkezi olarak organize edilmiş bir anlatıya sahiptir” (s.126) demektedir.

1925 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde doğan ve 2006 yılında ölen yönetmen Robert Altman döneminin önce gelen yönetmen, senarist v yapımcılarından birisi olarak anılmaktadır. Son derece doğal bir hiciv yeteneğine ve sanatsal estetiğe sahip olan Altman yaptığı filmler özelinde “başına buyruk” biri olarak görülüyordu. Geoffrey Macnab, (2002) “Sight and Sound” dergisinde Gosford Park filmini “*özünde bir İngiliz filmi, ancak yalnızca Altman’ın enerjisine sahip bir yabancının yapabileceği bir film. İşte bundan dolayı Gosford Park filmi tam anlamıyla bir auter filmidir*” diyerek, Robert Altman sinemasının gücünü ortaya koymaktadır. James Dalrymple (2019) “Gosford Park, the Altmanesque and democracy” isimli makalesinde Anglo-Amerikan olarak tanımlamakta ve “*Altmanesk*” terimini ortaya atmaktadır;

“Yönetmen Robert Altman’ın estetik yaklaşımının Birleşik Krallık ‘ta sosyal sınıf sisteminin eleştirisine hizmet etmek için ne ölçüde kullanıldığını merak ediyor insan. “Altmanesk” kavramı demokrasiyle uyumlu görünmese de filmdeki sinematik estetik hiyerarşilerin yıkılmasının, filmin sosyal sınıf ve popüler kültür üzerine tematik yansımalarını vurgulamaya hizmet ettiğini görüyoruz. Yönetmenin, aynı adı taşıyan konağın perde arkası ve “olmayan yerlerine” olan tutkusunun ve yerli karakterlere

odaklanmasının, İngiliz "miras" sinemasının bir parodisine ve aynı zamanda filmin romanına izin verdiği gösterilmiştir. Son olarak, yönetmenin, filmin anlatısı düzeyinde İngiliz "bölgesine" kendi girişine nasıl güldüğünü ve estetik seçimlerin, süreçte daha aktif rol alan izleyicinin rolünün demokratikleşmesi olarak nasıl görülebileceğinin önemini görüyoruz” demektedir. (alıntılayan MacKinnon, M. 2006)

Rick Armstrong ise “*Robert Altman: Critical Essays*” (2011) isimli kitabında; Altman’ın filmlerinde izleyicilerin sinema türlerini olması gerektiği gibi değil de beklentilerini alt-üst ederek bir nevi tür “*revizyonizmi*” yaptığını dil getirir. Buna örnek olarak da dedektif ya da western filmleri üzerinde yaptığı değişikliklerle bu filmleri kalıplarının dışlarına çıkarmasını vurgular. Tüm bu pazarlama stratejileri açısından yapımcıları zorlayan deneylerine rağmen Altman’ın filmlerinin sanatsal bir başarı olduğuna değinir. (s.1-17)

Film, Michael Gambon’un oynadığı Sör William McCordle ve Krisin Scott Thomas’ın oynadığı Leydi Sylvia McCordle çiftinin bir düzüne zengin, ünlü aristokrat dostlarına verdikleri av partisi ve bu sırada Sir McCordle’in öldürülmesi ile farklı bir boyuta geçen bir konuya sahip. SDG Review dergisine göre (2001) Altman kamerasıyla bize Leydi Sylvia’nın kardeşi Louisa ile para için Sör William’la kimin evleneceğine kart keserek karar vermeleri gibi aristokrasinin kendi içinde barındırdığı tüm küçük sırları ifşa ediyor. Aslında filmde bir cinayet olmasına rağmen, aristokratların bir cinayetten daha fazla ilgi gösterdikleri şey, yemek masasında misafirlere hizmet eden hizmetkarlardan birisinin şaşırtıcı bir şekilde kimsenin beklemediği bir anda kendisini kontrol edemeyerek düşüncelerini dile getirmesi olmuştur. Yemek masasında bulunan tüm zengin ve ünlü kişiler ile onlara hizmet eden hizmetliler arasında tarifi zor bir sessizlik olmuştur. Bu bir anlık sessizlik tam da yönetmenin eşitlik üzerinden oluşturduğu dinamizme denk gelmektedir. Bu dinamizm, aristokratlar hem bir açıdan kendileri ile eşitmiş gibi hitap eden bir hizmetçinin hakaret ettiği misafirlerden hem de başka bir açı ile kendi içlerinden birinin işini kaybettiğine tanık olduklarını fark eden odadaki diğer hizmetkarların arasında oluşan dinamizmdir.

Filmin gerek 1. ve 2. Dünya Savaşları arasındaki atmosferi vermek açısından ve gerekse de dönem mekansal ilişkilerini göstermesi bakımından mekan-konu perspektifinden birçok noktaya vurgu yaptığını söyleyebiliriz. Filmde mekanlar

üzerinden birçok atıf bulunmaktadır. Film daha başında hizmetçi girişinin ayrı bir yerden olduğunu bize söylüyor. Mekan girişi üzerinden yapılan bu atıf, dış kapı gibi herkes için ortak alan niteliğinde olan bir yerde bile özel bir amaca hizmet etmeden sadece insanların meslekleri üzerinden yapılan sınıfsal ayrımın gerçekliğinin hayatın ne kadar içinde olduğunu gösteriyor.

Hizmetçilerin, yemek masalarında işverenlerinin statüsüne göre oturup onların isimleriyle çağırılmaları yönetmenin işveren ve hizmetlileri ancak işverenleri üzerinden var eden bir yaklaşım gibi görünmesine rağmen film içinde asıl gücü hizmetçilere veren bir adım olduğunu görüyoruz. Yönetmen filmi hizmetçilerin gözünden verirken, izleyici de hizmetçilerle birlikte mekanlarda dolaşıyor. Bir hizmetçi odayı terk ederse kamerada arkasından çıkıyor, odanın içinde bir tartışma varsa bir hizmetçi odaya girdiğinde o tartışma duruyor. (MacKinnon, M 2006)

Sheila Johnston'a (2002) göre, Gosford Park'ın dönem detaylarını kullanmasının muhtemelen en önemli örneği *"sosyal ilişkileri incelemek."* Yönetmen, kurguladığı yapının işe yaraması için ayrıntıları doğru anlaması gerektiğini biliyor ve bu nedenle, bu ayrıntıları filmin sınıf analizinin uzantıları olarak okutarak göstermek niyetin girmiştir. Böylece hizmetçileri işverenlerinin soyadına göre çağırma uygulaması, tarihsel olarak doğru olmasıyla birlikte ayrıca sınıf kimliğinin oluşturulması için sosyal geleneklerin önemine işaret ederken, uygulama aynı zamanda film boyunca devam eden, kuralların rütbe ve öncelik, yukarıdaki ve aşağıdakiler gibi katı bir şekilde merdiveni merkez alarak altında uyguladı. Örneğin hizmetkarların salonunda, akşam yemeğindeki oturma düzeni, onların rütbesine göre belirlenir. Örneğin, bir hizmetçi masada yanlış yeri varsaydığında, uşak tarafından azarlanmış *"ve ne zamandan beri bir Barones bir Kontes'i geride bırakıyor?"* (s.57) (alıntılayan MacKinnon, M. 2006) demiştir.

Filme yukarıdaki konuklar ve aşağıdaki hizmetliler olarak mekansal iki eksenle yaklaşmak yönetmenin mekan yönetimini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Jonathan Rosebaum (2020) bu eksenleri eylemlerin oluşumu şeklinde anlatırken Altman'ın ustalığını değinerek;

"Gosford Park'ın etkileyici topluluk oyunculuğu ve mizah sahnesinin yanı sıra, hizmetçiler ve işverenleri arasındaki ilişkiler hakkındaki zekası, her iki sınıfın da doğasına dair iç görüleri değil. Bu akıllılık, sunumu yöneten bir temel kuralla açıkça

geliştirilir: Eylem “merdivenlerin üstünde” ve “merdivenlerin altında” hareket ederken, bir hizmetçi de etrafta olmadığı sürece hiçbir konuk görülmez. Ziyaret eden hizmetliler, hafta sonu misafirleriyle birlikte gelenler, alt katta işverenlerinin isimleriyle tanımlandığından seyirciler de dahil olmak üzere herkesin onları tanınmasını kolaylaştıran bir hile. Bu rutin kimliklerin sıyrılmasını tersine çevirir ve dengeler, bize hizmetçilerin neler olup bittiğini herkesten çok daha fazla bildiğini gösterir. Nihayetinde, hizmetçiler hakkında işverenleri hakkında yaptığımızdan daha fazlasını keşfediyoruz, ki bu da kasıtlı: Altman, temel kuralın "izleyicinin merdivenlerin üstündeki insanlar hakkında bilgi parçacıkları alacağı fikrinin ortaya çıktığını ancak hepsi değil ve orada olanlar, bazen çelişkili, merdiven altı dedikodularla aktarılır. "



Şekil 6. Dönemin İç Mimari Yansıması

Kaynak: <https://jonaraoliveira.com/2020/04/14/gosford-park-lady-trentham-room/>

Matthew MacKinnon’a göre (2006) Gosford Park, filmde kullanılan mobilyalar ve aydınlatmalar gibi iç mimari detaylar filmde sadece dönemin gereksinimlerini göstermiyor ayrıca çok önemli birer anlatım diline de sahip öğeler olarak karşımıza çıkıyor. Özellikle üst katta kullanılan armatürler ve mobilyalar büyük bir zenginlik sembolü olurken bunların yerleşim ve kullanımları bakımlarından aynı zamanda üst kattaki sosyal dünyanın boğuculuğunu ve sıkıcılığını da simgeliyor. Özellikle şamdanlar ve süs eşyaları bilinçli olarak karıştırılarak ön plana çıkarılmış, böylece izleyicinin karakterlere bakışı bir nebze de olsa sınırlandırılmış. İzleyici ve karakterler arasına mesafe koyarak bir yerde izleyicinin karakterlere sempatiyle yaklaşması engellenmiş. Tüm bu

kafa karıştırıcı ve izleyiciyi yönlendirici oyunların amacı izleyici üzerinde üst katta var olan kısıtlanmış ve hapsolmuşluk hissini daha iyi oluşturmaktır.

2.2.3 Elysium (2013)

Senaryosunu ve yönetmenliğini Neill Blomkamp'ın yaptığı, başrollerinde ise Matt Damon, Jodie Foster ve Alice Braga'nın oynadığı “*Elysium*” filmi, içinde akıllı robotların, uzayda yaşamın ve neredeyse ölümsüzlüğün olduğu bununla birlikte insanlar arası sosyal uçurumun uç noktalarda olduğu distopik bir gelecek ön görüyor. Yael Maurer (2019) “Çağdaş Toplumun Bilim Kurgu Alegorileri: Elysium” (Science Fiction Alegories of Contemporary Society: Elysium) adlı makalesinde Elysium filmi günümüzün bir alegorisi olarak fütürist bir toplum tanımı yaptığını ve açgözlü şirketler üzerinden çağdaş toplumun güçlü bir eleştirisini yaptığını söylüyor. İçinde birçok dini atıf barından bu filmi özel yapan noktalardan biri de hiç şüphesiz ki insanlar arası sosyal adaletsizliğin vurgusunu bilim kurgu öğeleri ile gayet net bir biçimde birleştirmesidir. Yönetmen Neill Blomkamp'ın filmografisine baktığımızda genelde kısa film çalışmalarının olmasının yanı sıra *District 9* ve *Chappie* gibi uzun metraj filmleri de görüyoruz. Filmlerinde çoğunlukla sınıf ayrımı ve öteki olma gibi kavramlara yoğunlaştığını gördüğümüz yönetmenin Güney Afrika'dan Kanada'ya yerleşen bir göçmen oluşunun etkisinin de olduğu aşikar gibi. Bu öteki olma durumunu bireyin kendi içindeki dönüşümü ile özdeşleştiren yönetmen bunu genellikle uzaylı ya da robotlaşmaya dönüşüm olarak gösteriyor izleyicilerine. Megan Abley (2015) Neill, bunun sebebinin Blomkamp'ın auter kimliğinin altında yattığını söyler ve yönetmenin sinemasını şu şekilde değerlendirir.

“Neill Blomkamp, yapılarının tematik ve biçimselliğinin onu şu statü için nitelendirdiğini savunuyor: Auteur. Blomkamp'ın uzun metrajlı filmleri dünyanın distopik bir versiyonunu sunan bilim kurgu eserlerinin, yabancı düşmanlığı ve ırk ayrımları gibi konularla ilgilenen ve odaklanan fiziksel olarak 'öteki' olma: District 9'da, Wikus bir uzaylıya dönüşür; Chappie'de, karakterlerin bilinçleri robotlara aktarılır, ve Elysium'da kahramana ölümcül dozda radyasyon vurulur ve daha sonra bir "Dış iskelet", onu esasen yarı makine yapıyor.” (s.2)

Film 2154 yılında, dünya yoksulluk, çevre felaketleri ve kalabalık bir yaşam yeri iken zenginlerin hastalığın, suçun ve yoksulluğun olmadığı Elysium adında bir uzay istasyonunda yaşadığı bir gelecekte geçiyor. Elysium isminden de anlaşılacağı üzere burada yaşayan insanlara tam anlamıyla cenneti vaat ediyor. Matt Damon'ın canlandığı suç geçmişi oldukça fazla olan Max dünyadaki işinde kendisine sadece beş gün yaşama şansı bırakan bir kazaya uğruyor ve yüksek dozda radyasyona maruz kalıyor. Bu dakikadan sonra Max'in Elysium'a gidip iyileşmek tek amacı oluyor. Bu amacına ulaşmak için karlaştığı güçlüklerde başa çıkarken mekansal anlamda da geçmiş ve gelecek çizgisinde bir denge kuruyor. Film özellikle mekansal anlatımlarında kurguladığı distopik dünya ve ütöpik cennet kavramları üzerine insanlığın geleceğinin yapılandırılması ve sosyal eşitsizliğin giderilmesi gibi konularda verdiği mesajlar ile dikkat çekiyor. Mekanlar özelinde, Dünyanın keşmekeşliği ve uzay istasyonunun minimalistliği hikayedeki tezatlığı vurgulamak için özellikle göze vurduruluyor. Sosyal eşitsizlik, kapitalizm ve yabancılaşma kavramları mekanlar üzerinden filme bir dinamizm katıyor. Bu açıdan filmi dünya ve uzay eksenlerinde incelemek mekansal algıyı ve anlatımların gücünü daha net görmemiz bakımlarından daha faydalı olacaktır.

Dünya ekseninden baktığımızda ekolojik sistemin artık kendi kendine yetemediği doğal kaynakların ihtiyaçları karşılayamadığı bir portre görüyoruz. John Bellamy Foster (2008) "Ekoloji ve Kapitalizmden Sosyalizme Geçiş" isimli makalesinde içinde bulunduğumuz ekolojik felaketleri sermayenin "*dünyayı yabancılaştırıcı*" bir durumu olduğunu ve bunun temelinde de kapitalizmin sömürgeci ve yabancılaştırıcı etkisi olduğunu söyler. Aygün Şen ise "Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekleştiri" isimli makalesinde kapitalizmin bilim ve teknoloji sayesinde Dünyanın kaynaklarını tükettiğinden bahseder ve bu konuya şu şekilde değinir.

"Günümüzde insan türü küresel iklim değişikliğinden endüstriyel çöp yığınlarına kadar değişen bir ölçekte çevresel yıkım yoluyla kendi yaşamını ve ekosistemin sağlığını tehdit etmeye devam etmektedir. Zenginliğin mevcut dağılımı, dünyanın pek çok bölgesinde besin ve temiz suya ulaşamayan kitleler yaratmakta, insan nüfusu artmaya devam ederken gereksiz şekilde yıkıcı türde endüstrileşmiş tarıma yol açmaktadır. Biyo-çeşitlilik hızla düşerken ve türler ortadan kaybolurken, insan toplumları ekonomik ve endüstriyel anlamda sürekli büyümeye ve sosyal-ekonomik-çevresel adaletsizliğe dayalı

olan, ekosistemin taşıma kapasitesini aşan bir sistemi devam ettirmeye çalışmaktadır.”
(s.34)

Set olarak Vancouver kullanılmasına rağmen Bloomkamp, Elysium’da gerçekçi bir atmosfer yaratmak için Mexico City’de bir çöplükte iki hafta boyunca çekim yapılmıştır. Bu çekim yeri ve sürecinin sonucunda aslında yaratılması istenen distopik dünyanın bize çok da uzak durmadığını anlıyoruz. Dünyanın birçok yerinde gecekondularla çevrili zenginlik bölgeleri bulunmaktadır. (McCarthy, e. 2013) Filmdeki Dünyalara baktığımızda bu distopik Dünyayı yaratmak da Elysium gibi ütöpik bir Dünya yaratma yetisinin tamamen insanların elinde ve insanlara bağlı olduğunu görüyoruz.



Şekil 7. Dünyanın 2154 Yılındaki Görüntüsü

Kaynak: <https://www.thecinmaholic.com/elysium-sequel/>

Filmde çizilen bu karanlık tabloda Max karakteri bir kurtarıcı, insanlığa eşitlik getiren bir Mesih olarak tasvir ediliyor. Bu tasviri daha da güçlü hale getirmek için gösterilen karmaşa ve kaosu hüküm sürdüğü bir Dünya gösteriliyor. Harald Wydra (2012) cennetin oluşumunu tarif ederken tam da Max’in tarifini yapar ve

“İnsanların çaresiz ve kötü koşullar altında yaşaması ve bunu aşacak gücü kendilerinde bulamamaları beklentinin en yüksek olduğu ana denk gelir: Kaosun varlığı, dünyanın fiziksel ya da ahlaki olarak yok oluşun eşiğine gelmesi, kötülüklerin her yere yayılması. Mesih’in gelmesi ya da kurtuluş için doğal süreçlerin harekete geçmesi ve evrenin yeniden düzenlenmesi ancak dünyanın iyice bozulması ile bağlantılıdır. Cennet

eski dünyanın yıkıntıları üzerinde yeniden kurulacaktır. Bu döngüsel yapı süreklilik göstererek devam edecektir.” (s.61)



Şekil 8. Elysium Simidi

Kaynak: https://line.17qq.com/articles/cuhsurwax_p2.html

Uzay ekseninden baktığımızda ise, oluşturulan mekanların sadeliği ile bize gökyüzünde bulunan cennet kavramının tanımını yapmaktadır. İstasyonun kontrol merkezinde kullanılan siyah ve beyaz ağırlıklı renkler ile metal ve cam uyumu soğuk ama minimal bir ortam yaratımı sağlamış. Elysium uzay istasyonunun tasarımı gerçek bir projeye dayanıyor. National Space Society’ye (NSS) göre Uzay istasyonu 1975 yılında NASA tarafından önerilen Stanford Torus (Simit) isimli bir tasarımdan ilham alınarak tasarlanıyor. Stanford Simidi halka şeklinde dönen bir uzay istasyonu konsepti. Çapı 1.8 km olan bu simit, yaklaşık 10.000 kişilik bir yaşam mekanı. Kendi çevresinde dönerek merkezkaç kuvveti oluşturan istasyon bu sayede yapay bir yerçekimi alanı oluşturuyor. Bu simidin iç mekanlarında tarımsal alanlar ve yaşam alanları yaratılarak sistemin kendi kendine yeterliliği sağlanmaya çalışılıyor.

Elysium filmini, sınıf yapısı ve sınıflararası farklılık ve bunun yarattığı sorunları sadece geçmişin yada bugünün problemleri olmaktan çıkarıp geleceğe taşıması, bunun

insanlık açısından ne denli büyük bir tehlike arz ettiğini göstermesi bakımından ve özellikle bunu mekansal işleyiş üzerinden göstermesinden dolayı önemli bir film niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz.

2.2.4 The Platform (2019)

David Desola ve Pedro Rivero'nun birlikte yazdığı ve Galder Gaztelu-Urrutia tarafından yönetilen The Platform (Delik) filmi, distopik bir gelecekte geçen ve din, sınıf ayrımı, politika gibi kavramları alegorik olarak kullanılan mekan özelinde tutmuş ve kendi hikayesinin çevresinde başarılı bir şekilde kullanmış bir İspanyol filmidir.

Muhteşem bir mutfak sahnesiyle başlayan film, hemen ardından kahramanımız Goreng'in 48. Katta orta kısmında boşluk olan beton bir hücrede uyanması ile izleyiciyi iki farklı atmosfere sokarak şaşırtır. Burada Goreng ile hücre arkadaşının diyaloglarından yiyeceklerin bir platform aracılığı ile yukarıdan aşağıya doğru ve her katta yalnızca iki dakika durarak indiğini öğreniriz. Mahkumlar bu yiyeceklerden stoklayamazlar. Eğer ki stoklamaya çalışırlar ise hücrenin ısısı ya çok sıcak ya da çok soğuk olmaktadır. Zaman içinde bu hapishanenin bir nevi çukur olduğunu ve aşağıya inildikçe, daha alt seviyelerdeki mahkumların sadece yukardakilerden kalan yemekleri yediklerini ve her mahkumun her ay bulundukları katların değiştirildiklerini öğreniriz. Her kat değişiminden sonra üst katlardakilerin daha önce altlarda olmalarına rağmen nasıl karakter değiştirdiklerine şahit oluruz. Filmde elinde Cervantes'in Don Kişot kitabından başka bir şeyi olmayan kahramanımıza birçok anlam yüklenmektedir. Erhan Tan bu yapıda bulunan 333 kat ve her kata kalan ki kişi ile birlikte bu deneysel hapishanede toplam 666 kişi kaldığını ve bunun da Şeytan'a bir atıf olduğunu, kahramanımızın da filmde bir peygamber portresi çizdiğini ve hatta bazı sahnelerde kendisine peygamber dendiğine değinerek kahramanımıza bir kurtarıcı rolü biçmiştir. (Tan, E. 2020) Filme birçok farklı açıdan yaklaşılabileceğini vurgulayan Emrah Atasoy, filmin asıl amacının entelektüel ve felsefi sorulara cevap aradığını belirtmektedir. İdeal bir sistem varlığına yönelik denemeler ile filmin potansiyeline vurgu yapar. Filmdeki *açgözlülük, yamyamlık, gözetleme, empati karşısındaki ben merkezilik, hayatta kalma iç güdüsü, bireysellik kaybı, sınıf eşitsizliği, kapitalizm, sosyalizm ve ırkçılık* gibi distopik alt metinlerin

hikayenin akıcılığına hizmet etmek için bir yerde izleyiciliği meşgul ettiğini öne sürmektedir. (Atasoy, E. 2020)

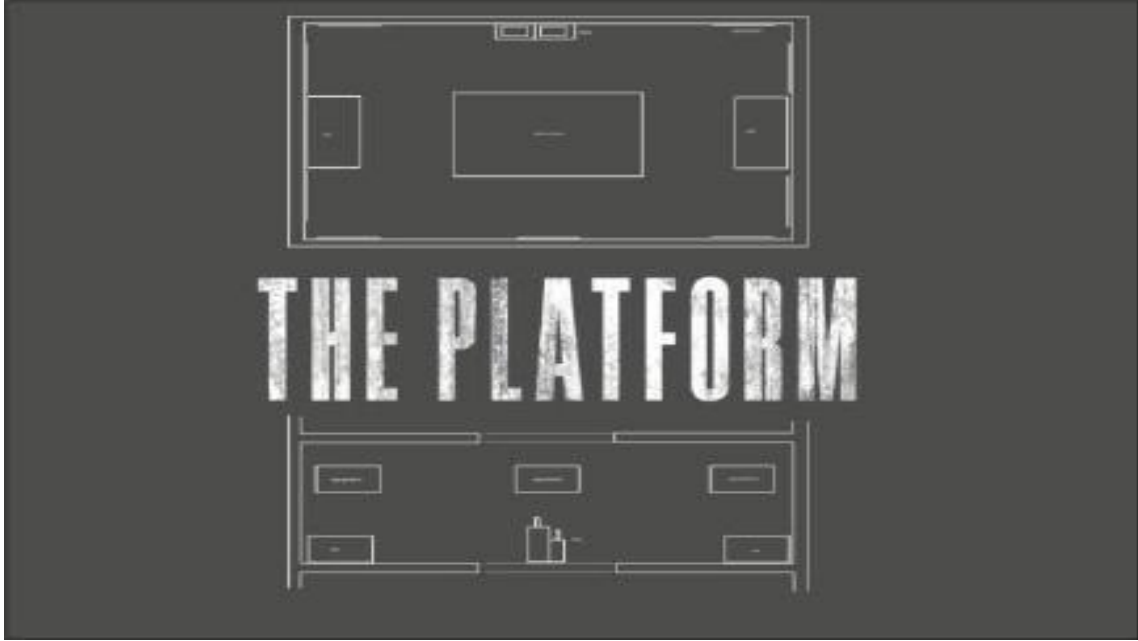
Yönetmen, filmde ağırlıklı olarak sınıf ayrımı ve gelir seviyelerinde ki, eşitsizliğe vurgu yaptığını söylerken buradaki tüm eleştiriyi de sadece üst sınıf üzerinden yapmadığının altını çiziyor, verdiği bir röportajda bu konu ile ilgili olarak şunları söylemiştir. (Rivera, A. 2019)

“Filmin ana mesajının yanı sıra yorumlanmasının birçok farklı yolu var. Zamanın belirli bir noktasında insanlık servetin adil dağılımına doğru hareket etmek zorunda kalacak. Ayrıca, bunu yapmanın neden bu kadar karmaşık olduğuna dair birçok fikir ve daha fazla gizli okuma sunar. Neden hepimizin bu kadar bencil olduğumuzu araştırıyor ve kapitalist sistemin basit ve popülist bir eleştirisini sunarken film burada bitmiyor. Bu durumu düzeltmek istiyorsak, kişisel olarak inisiyatifi ele alan bireyler olmamız gerektiğinden, bireyler olarak sorumluluğumuza hitap ediyor, çünkü hükümetlerin veya büyük şirketlerin değişimi yapmasını bekleyemeyiz. Liderlerimizin sorumluluk almaları konusunda ısrar etmeliyiz, ancak bu konuda yalnız kalmamaları gerekir, bunları kendimiz hiçbir şey yapmamak için bir bahane olarak kullanırsak, sonuçta hiçbir şey değişmeyecektir. Kimseye doğrudan bir saldırı yok. Film kendini üst seviyelerdekilere karşı konumlandırmıyor, herhangi bir seviyede olsaydınız ne yapacağınızla ilgilidir. Film kapitalizmi eleştiriyor, aynı zamanda sosyalist sistemi de eleştiriyor.”

Doğru mekan oluşturulmasının filmin ana temasını tam anlamıyla desteklediğini söyleyebiliriz. Özellikle işlev üzerinden sınırlandırılmış mekanın aynı zamanda mekansızlık anlamı taşıdığı The Platform filminde bu yaklaşımdan dolayı mekan kendisi olarak başrolü üstlenmektedir. Sibel Demirarslan (2020) The Platform filmindeki iç mekan tasarımı ve bunun kullanımı ile ilgili olarak;

“Ortası delik ve tekdüzeliğin hâkim olduğu bina aslında her katta tek bir mekândır. Filmde mekân olarak boşluğun da tasarlandığı görülmektedir. Boşluktan aşağıya veya yukarıya bakıldığında hissettirilen derinlik algısı bilinmezlik/merak/tıkanmışlık/erişilmezlik etkisini vermeye yöneliktir. Buradan çıkış olmadığı hissi film sahnelerinde senaryo gereği yaşamı sonlandıranlarla iyice arttırılmaktadır” (s.331) demektedir.

Yönetmen filmdeki mekan tasarımına ne kadar önem verdiğinden bahsederken, mekanın daha önce bir benzeri olmadığı için mekanı icat ettik demektedir. Mekanı zapt edilemez yapmak için de beton kullanımına dikkat çekiyor ve mekanın genel şekli ile ilgili olarak da *“herşeyin orantılı olduğu mükemmel dikdörtgen, örneğin, her hücrenin yüzey alanı, boyut ve şekil olarak deliğe eşittir; duvarlarda gördüğümüz çimento döşemeler zemin ile orantılıdır”* (Rivera, A. 2019) diyor.



Şekil 9. The Platform Film Mekanının Şematik Plan ve Kesiti

Kaynak: Demirarslan, S. (2020).

Hücrede doğal ışık yerine tamamen yapay aydınlatma kullanılması ve ışık ve gölge oyunları ile mekanda olduğundan daha da fazla depresif bir atmosfer oluşturmuştur. Sibel Demirarslan, mekanda doğal ışık olmamasının zaman kavramı üzerinde bir muğlaklık yaratmak için yapıldığını, günlerin sadece ortadaki platformun yukardan inmesi ile anlaşıldığının altını çizer ve bunun amacının da atmosferik olarak; *“Gün ışığının olmadığı bu film mekânında pek çok olumlu duygunun da yer alamayacağı açıktır. Ümit yerine ümitsizlik, dostluk yerine düşmanlık”* duygularının arttırıldığını belirterek mekan üzerinden psikolojik baskı kurulduğuna dikkat çekmektedir. Yapı malzemesi olarak tek betonun kullanılması da mekana soğuk bir hava katmak için yapılmış incelik olduğunu söyleyebiliriz.

Mekan tasarımı ve malzeme kullanımının konu kadar öne çıktığı bu film, mekansal tasarımın konuyu güçlendirerek izleyicide istediğı etkiyi bırakması için oluşturduğu atmosferi görmemiz açılarından ince düşünülmüş bir sanat eseridir yaklaşımında bulunabiliriz.



III. BÖLÜM.

BONG JOON-HO SİNEMASINDA SINIF TEMSİLLERİ

3.1 Yeni Güney Kore Sinemasında Sınıf Yapısı

Kore’de bir resmin hareketlenerek ilk kez bir film halini alması ile ilgili olarak birkaç farklı teori mevcut. İlk rivayet, Seul’de bir petrol şirketi yöneten Amerikalı bir iş adamı tarafından 1898 yılında kiralık bir ahırda yeni bir sigara markasını satışını teşvik etmek amacıyla bir parça nikel ya da on boş sigara paketi karşılığı halka açık bir şekilde gösterilmesidir. Bir diğer rivayet ise 1903 yılında Hansung isimli elektrik firmasının tramvaylarının reklamını yapmak amacıyla yaptırdığı kısa Fransız filmidir. (Min, E. Joo, J. Kwak, H. 2003, s.26)

1920’lerin ortalarından itibaren sessiz sinema dönemi başladı. Bu dönemin toplum yapısında alışılmadık değişimlere yol açtığı söylenebilir. Tam da bu dönemde Japon kökenli melodramik bir oyun olan ve genelde çaresiz davranışını yöneten dış faktörlerle sürüklenmiş bir ana kahramandan oluşan “*Shinpa*” (Karakış, E. 2018) terimi ortaya çıkmıştır. Kim Mee hyun “Korean Cinema: From Origins to Renaissance” (2007) isimli kitabında sessiz sinema dönemi ve Shinpa’nın toplumsal yapıya etkisini;

“Zamanın sessiz filmleri Kore toplumundaki yeni insan türlerini tasvir etti. Dünyada ciddi değişikliklerle karşı karşıya olan halk, shinpa olarak bilinen melodramatik bir ortamda dokunaklı üzüntü ifade edenleri coşkuyla karşıladı. Shinpa’daki bazı kadın karakterler Konfüçyüsçü ideolojiyi terk etti. Onlar özgürlük ve aşka açıldı, boşanma ve yeniden evlenme, topluma hakim olan ataerkilliğe meydan okuyorlardı. Bununla birlikte, erkek seçkinler, kabarcıklı bir hor görme ve korku karışımıyla karşılık verdi. Tipik hikayeler ve formül karakterleri bu melodramlar bugüne kadar Kore filmleri ve televizyon dizileri üzerinde derin bir etki yarattı. O günlerde sosyalizm, ortak bir ideolojik temel sağladı. Onun sinema üzerindeki etkisi, Kore’de türünün ilk filmi olan The Wandering’in (Kim Yu-young, 1928) yapımıyla sonuçlandı. Sadece beş Japon sömürge dönemi boyunca, Japon emperyal hükümeti ve kapitalizm olmak üzere iki baş düşmanı ele almadaki zorluklar nedeniyle sosyalist tip filmler yapıldı.

Bu nedenle sosyalizm film yapımında incelemelerde ve eleştirel tartışmalarda olduğundan daha az hissedildi.” (s.48-49) diyerek açıklamaktadır.

Japon işgal dönemi ve sonrası savaş dönemi Kore sineması üzerinde derin etkiler bıraksa da savaş sonrası 1950’ler Güney Kore sinemasının ivme kazandığı bir dönem olmuştur. Hwang Junghyun (2008) konu hakkındaki çalışmasına göre özellikle 1950 ile 1960 arası dönemden “*Altın çağ*” olarak bahsetmek mümkündür. Çekilen film sayıları bakımında 1953 yılında 6, 1955 yılında 15 ve 1959 yılında 111 adet ile inanılmaz bir artışa sahne olmuştur. Özellikle 1960’ların ikinci yarısından itibaren Güney Kore sinemasını, eski tür melodram, dönem filmleri ve komedilerin oluşturduğu ilk tür ve aksiyon gerilim, gençlik ve edebi uyarlamaların oluşturduğu ikinci tür olmak üzere iki ana türe ayırmak mümkündür. (Kim Mee hyun. 2007. s.172) Daha sonraki yıllarda sinema sektörü özellikle çıkarılan “Sinema Filmi Yasası” ile baskı altına alınmaya çalışılmış ve 1970’lerde neredeyse tamamen bitme noktasına gelmiştir. Yapım şirketlerinin sadece üç tanesi ayakta kalabilirken yirmi tanesi iflas etmiştir. Filmlerde toplumsal sorunların gündeme gelmesi de yine bu yasalar ile sansürlenmiştir. Ayrıca yine bu dönemde bireylerin kendi başlarına bağımsız film yapabilme özgürlükleri de ortadan kalkmıştır. (Min, E. Joo, J. Kwak, H. J. 2003. s.47-53)

Uzun bir süre çıkarılan yasalarla baskı altında çalkantılı bir yol izleyen Güney Kore sineması, nihayetinde 80’li yılların ortalarında hayal ettiği yapım özgürlüğüne ilginç bir tesadüf ile büyük bir kriz yardımıyla kavuşmuştur. (Kim Mee-hyun. 2007.s.270-273) Bu krizden doğan fırsatı Kim Mee-hyun (2007) şu şekilde tanımlamıştır.

“Güney Kore sinemasının altyapısını etkileyen tekelleri teşvik etme eğilimi, 1984 sonlarında Sinema Filmi Yasası’nın beşinci revizyonu, Temmuz 1985”teki Uygulama Hükmü/ Enforcement Ordinance ve bir sonraki yılın altıncı revizyonuyla sona erdirilmiştir. Ancak, iki revizyonun da ana noktası tüm film pazarının açılması olmuştur. Tekelleri yapının kaldırılmasının ardından bağımsız üretim fırsatlarının yaratılması, Güney Kore endüstrisinin pazarı yabancı filmlere açtıktan sonra aldığı bir önlemdi. Bu iki revizyonda Amerika Birleşik Devletlerinden gelen ticaret baskısını durdurmayı amaçlamaktaydı” (s.272-273)

Jingying Li’ ye göre (2009) bu serbestleştirilmeden sonra Güney Kore üretimi filmlerin sayısı istikrarlı bir şekilde artarken 90’lı yıllarda özellikle 1997 yılındaki Asya

krizine kadar “*yeni dalgalı stilizasyondan*” gişe filmlerine kadar farklı ve geniş bir yelpazede üretim yapmıştır. Ancak Asya krizinin ardından Güney Kore sineması daha tematik bir hal almıştır. Sosyal adaletsizliğin üzerine kentsel suç ve kara mizah ekleyerek toplumdaki sınıflar arası büyüyen boşluğa dikkat çekmektedirler. Bu yaklaşıma örnek vermek gerekirse polislerin düşük ücretler ile geçinirken gangsterlerin refah içinde bir hayat sürmesini eleştiren Kang Woo-suk’un “Public Enemy Returns” filmini verebiliriz.

1997 yılındaki Asya (IMF krizi) ekonomik krizi uzun zamandır hızlı ve istikrarlı bir şekilde büyüyen Kore ekonomisini derinden etkiledi. Bu etkiyi düzeltmek için Kore devleti 58,5 milyar dolarlık bir IMF ekonomik yardımı ile birlikte zorunlu reform programına başladı. Bu programın bir sonucu olarak pek çok küçük işletme kapanırken işsizlik tırmanmıştır. Tüm bu ekonomik değişim yeni Güney Kore sinemasını derinden besleyen belki de en önemli konulardan birisi olan toplumdaki sınıf yapısını heterojen bir şekle sokmuştur. Bunun bir sonucu olarak toplumsal yapıda ki değişimi yansıtmak adına Güney Kore film endüstrisi farklı türde filmleri harmanlayarak sosyal eleştiri dozunu arttırmıştır. Bu filmler genellikle büyüyen toplum içinde zengin ve fakir arasındaki gelir seviyesine yoğunlaşmaktadır. (Choi, L. 2008) Pierre Bourdieu toplumsal hayattaki ayrıcalıklı yaşam isteği ve diğerlerinden farklı ve üstün olma çabasını “*aslında toplumsal hayatın temel boyutunu oluşturmaktadır*” diyerek, bu tür isteklerin altında yatan temel noktanın toplumun kendisi olduğuna değinmektedir. (Swartz, D. 2013. s.18) Bu yüzden, Yeni Güney Kore sineması tam anlamıyla anlayabilmek için Güney Kore’de ki sınıf yapısındaki değişimi ve ülkenin tarihine ekonomi perspektifinden bakmamız gerektiği kanaatindeyim.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Japonya’nın yenilgisinin ardından Kore tam bağımsızlığına kavuşmasına rağmen, ülkenin Güney kısmı Amerika Birleşik Devletleri, Kuzey kısmı ise Rusya vesayetine girmiştir. (Nahm, A. 1998. s.164-166) 1960 yılına kadar olan dönemde Güney ve Kuzey Kore arasında yaşanan savaşın yaraları Güney Kore açısından Amerika Birleşik Devletleri ve Birleşmiş Milletler üzerinden sarılmaya çalışıldı. (Aslan, C. Taner, A. 2016) Planlanan gelişimin temeli, tarım üretiminin artırılması ve başta Asya’da Amerika’nın bir uydusu olarak düşünülen Japonya olmak üzere bölgedeki diğer ülkelere hammadde sağlanması ve bu sağlanan hammaddelerin satışı yapılarak ülkenin ekonomisinin güçlenmesi üzerine kuruluydu. (Lee, J. W. 2001. s.108-110) Başlangıçta yüksek enflasyonu frenleyerek düşüren tarıma dayalı bu büyüme

modeli zamanla uygulanan yanlış politikalar sonucu çökmeye başladı. Çiftçilerin gelirleri iyice düşerken sanayi üretimi de az sayıda girişimcinin tekeline mahkum oldu. Bunun sonucu olarak da yapılmak istenilen maksimum üretim düzeyine erişilemedi. (Tur. F. 2008. s.53) 80’li yılları siyasal kargaşa içinde geçiren Güney Kore bu çalkantıların azalmasıyla birlikte ekonomisini daha stabil bir hale getirmiştir. (Aslan. C. Taner. A. 2016). Birleşmiş Milletler ’in 2018 (UN) yılı verilerine göre ekonomik büyüklük bakımından Dünyanın en büyük 11. Büyük ekonomisine sahip Güney Kore’de sosyal yapıdaki değişim ekonomik değişim kadar pozitif olmamıştır. Günümüz Güney Kore’inde sosyal yapıya eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan Kyun Hyun Kim’e (Ward, A 2020) göre ülkedeki en büyük sorunlardan birisi “*altın kaşık ve toprak kaşık*” olarak tarif ettiği bir nevi doğuştan gelen kast sistemi. Kyun Hyun Kim, “*altın kaşıkla yani temelde parayla doğmadıysanız, o zaman asla paranız olmayacak. Bu devam eden bir tür kadercilik*” diyerek sosyal sınıflar arası geçişin neredeyse imkansızlığına vurgu yapmaktadır. Kim, bir noktada bunu kapitalist ekonomi ile bir paralelliğe oturturken geçmiş ve günümüz arası bir mukayese yapıyor ve bu problemin altında yatan temel etkenin “*iş güvencesi eksikliği*” olduğu söylemektedir.

Yaşamsal açıdan bakıldığında belki de bu sınıfsal farkın en çok barınma ve beslenme ihtiyaçları anlamında insanları etkilediğinden söz edebiliriz. Ekonomik krize ilave, konut krizi gelişmekte olan ülkeler için şehir planlamasında temel problemlerin başında gelmektedir. Kırsaldan, şehre yapılan iç göç beraberinde ciddi bir barınma sorununu da getirmektedir. (Debnath T. 2020) Kuzey-Güney Kore savaşı ve sonrasında oluşan gerilimli dönemde Güney Kore’de bodrum katları acil durumlarda sığınak görevi görmesi için pek çok alçak katlı binalar inşa edildi. Önceleri bu binaların bodrum katlarında yaşamak yasaktı fakat 80’li yılların başında ortaya çıkan konut krizi sonrası özellikle ülkenin başkenti Seul’de ortaya çıkan konut eksikliğinden dolayı hükümet “*Banjiha*” ismi verilen bu yeraltı sığınaklarında yaşamayı serbest bırakmak zorunda kaldı. Yüksek kiralara karşısında bu yarı pencere, az ışık alan bodrum daireleri özellikle gençler arasında hesaplı bir yer edindi. (Yoon. J. 2020) Tania Debnath (2020) Hong Kong’daki “*kafes evler*” gibi Güney Kore’deki bu “*banjiha*” isimli yarı bodrum apartmanların da özellikle nüfus yoğunluğunun fazla olduğu Asya ülkelerindeki birçok kişinin “*yaşayan gerçeği*” olduğunu dile getirir. Ayrıca yağmurun eksik olmadığı Muson mevsiminde su altında kalma tehlikesini göze alarak bu evlerde yaşayan düşük gelirli

insanların yaşadığı *banjihalarda* ki yaşamın zorluğundan bahsederken hükümetlerin Neo-Liberal politikalarının bir sonucu olarak artan göç problemine değiniyor ve;

“Ne yazık ki, yoksulların uygun havalandırma ve kanalizasyon tesislerinden yoksun bu tür yarı bodrum apartmanlarda yaşama tercihleri, yalnızca onların savunmasızlıklarını değil hükümetin yoksulların ihtiyaçlarını nasıl ihmal ettiğini de yansıtıyor” demektedir.

Bong Joon-ho (2020) ise verdiği bir demeçte banjiha’ları; *“Banjiha, tuhaf çağrışımları olan bir alan. İnkâr edilemez bir şekilde yeraltında ve yine de yerüstünde olduğuna inanmak istiyorsun çünkü daha aşağıya gidersen tamamen yeraltında olabileceğin korkusunun olduğu bir yer”* diyerek daha duygusal bir şekilde tanımlıyor.

David Bordwell ve Kristin Thompson (1997), sinemada zaman ve koşullar bağlamında ortaya çıkan çeşitli film hareketlerini iki ana başlık altında tanımlamaktadırlar. İlk olarak belirli bir zaman dilimini ya da belirli bir ulusa bağlı üretilen ve o ulusa ait belirli özellikleri taşıyan ve yansıtan filmler ve ikinci olarak da belirli bir ortak üretim yapısında oluşturulan ve film yapımcılığı anlamında belirli varsayımları yansıtan filmler. Darcy Paquet, “New Korean Cinema. Breaking The Waves” (2009) adlı kitabında bu tanımlar üzerinden yaklaşarak Yeni Kore Sinemasını diğer film hareketlerinin birçoğundan farklı olarak 80’lerin sonu ve 2000’lerin ortaları arası yaşananları yeni nesil yönetmenlerin ortaya çıkışı ve yeni bir sinema tarzının gelişiminin ötesinde görmektedir. Ona göre bu özel durumun en temel nedeni, *“sinemadaki değişim nihayetinde geldiğinde, kendisini istikrarlı bir sistemin parlak bir sonucu olarak değil, yeni bir dengeye doğru geniş tabanlı bir kayma olarak göstermesidir.* (s.114) Bu kayma sonucu tüm ülkenin sinema mantığı otoriter geçmişinin ötesine geçip kendine özgü sinema estetiğini koruyarak yine kendine has yeni bir film endüstrisi ortaya çıkarmış ve yeni bir dönem başlatmıştır. (Paquet. D. 2009. s.113-115)

1990’ların sonuna doğru Yeni Güney Kore Sineması, bir grup sinemaseverin enerjileri ve deneysel yaklaşımları sonucu kendi Rönesans’ını başlattı. Başta Im Kwon-taek, Hang Sang-soo ve Kim Ki-duk olmak üzere auteur sinemayı temsil eden yönetmenler artmaya başladı. Daha sonraları bu yönetmenleri kendi stillerini *“ticari auteurlükleri”* ile birleştirerek uygulayan Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Kim Jee-woon ve Ryoo Seung-wan gibi yönetmenler takip etti. (Ji-youn. J. 2008. s.6-7)

Süheyla Tolunay İşlek'e (2020) göre Yeni Güney Kore Sineması özellikle 2000'li yıllarda toplumdaki yapıyı yansıtmak bakımından bazen gerçekçi, bazen metaforik ve bazen de şiirsel bir sinema dili kullanmaktadır. Gerek hayatın kendi gerçekliği gerekse de filmlerde sunulan gerçeklik bakımlarından *“imge, simge ya da anlatımı”* ne olursa olsun Güney Kore Sinemasında film anlatılarının en büyük özelliklerinden birisi sınıf eşitsizliği vurgusudur. Bilinen kapitalist kurallarının ötesine geçildiği, sınıfsal farklılıkların en sert halini aldığı 2000'lerde toplum bir *“yüzüne yeni zenginleri koyarken diğer yüzüne de işsizler ordusunu”* koymaktadır. Bu sınıf farklılığı konusu birçok yönetmenin de eleştirilerinin hedefindedir. Özellikle, önde gelen yönetmenlerden Lee Chang-dong'ın *Poetry (2010)* ve *Şüphesiz (2018)*, Kim Ki-duk'un *Boş Ev (2004)* ve Bong Joon-ho'da *Snowpiercer (2013)* ve *Parazit (2019)* filmleri ile bu konuya parmak basmaktadırlar. (s.143-152) Özellikle Bong Joon-ho'nun filmografisine baktığımızda bu sınıfsal farkların kaynağı olarak görülen Amerikan sermayesinin eleştirisini görmekteyiz. Okja, Snowpiercer, Parasite, hepsi kapitalizmle ilgili hikayeler. 2006 yapımı *“The Host”* filmi, Kore halkının Amerikan militarizminden dolayı yaşadığı acıyı gösterirken. *“Okja”*, insanların kapitalizm altında metalaştırılmasına odaklanmıştır. (Kim, S. 2020) *“Parasite”* filminde ise Amerikan yerli kültürü üzerinden yine bir Amerikan eleştirisi yapmaktadır. (Vassar, S. 2020)

Süheyla Tolunay İşlek (2020) kısa vadede toplumların kapitalist sistemden kurtulup tam ve gerçek özgürlüklerine kavuşmalarının zorluğundan bahsederken bu tarz filmlerin aslında çok önemli olduğunu ve sınıfsal yapıdaki değişimin gerçekleşmesi için ihtiyaç duyulan temel motivasyon kaynaklarının başlarında geldiğini vurgular ve bu filmlerin ortak noktalarını şu şekilde açıklar;

“Filmlerdeki ilk ortaklık, şimdiye dek süregelen/süreğiden kapitalist ve yozlaşmış düzenin devamı için üst gelir grubunun her yol mubahtır anlayışı. İkinci ortaklıkta üst gelir grubunun, toplumsal ilişkiler ağı içinde alt gelir grubunu daima yok sayması ve onları sadece bir işlevden ibaret olarak görmesi. Fakat üçüncü ortaklık, ilk iki ortaklığın panzehri olacak nitelikte: düzen bozucu aktörler. Bütün kurulu düzenlerin düzen bozucuları vardır ve beş filmdeki düzen bozucu ve özgürlük vaat edici karakterler, alt gelir grubu bireylerdir. Burada önemli olan, aktörler kadar kapitalist statükonun sona ermesi için başvuru eylemlerinin niteliği. Yakmak, yıkmak, görünmez olmak, sanata ve hukuka başvurmak, filmlerdeki düzen bozucu aktörlerin eylemlerinin bazıları.

Yöntemler ne kadar farklı ve radikal olursa olsun önemli olan bu aksak düzene müdahale edebilme ihtimali. (s.151)

3.2 Bong Joon-ho Sineması

Bong Joon-ho, grafik ve endüstriyel tasarımcı bir profesör baba ile ev hanımı bir annenin dört çocuğundan en küçüğü olarak Güney Kore'nin Daegu şehrinde doğmuştur. Annesinin babası Japon sömürge döneminin saygın bir romancısı olan ve *“Romancı Kubo'nun Hayatında Bir Gün”* isimli eser ile tanınan Park Taewon'dur. İlkokul yıllarında taşındıkları Seul'un Jamsil semtinde, Han Nehri kenarında bulunan ve daha sonra çekeceği *“Host”* (Ev Sahibi) filmi için sahne fikrinin ilham aldığı eve taşındılar. Seul'e taşınması ile ülkedeki farklı dil lehçeleri düşünüldüğünde Bong için çok zor olmuştur. Ailesinin yanında Seul lehçesini, arkadaş ortamlarında ise doğduğu yer olan Daegu lehçesini kullanmaktan utanarak kendi deyimi ile *“yaratıcılık anlamında ona büyük katkılar sunan, bölünmüş kişiliğinin”* ortaya çıkmasına yardım etmiştir. (Ji-youn. J. 2008. s.162-163) Bong Joon-ho üniversite eğitimini önce Yonsei Üniversitesi'nde Sosyoloji üzerine yaptıktan sonra sinema eğitimini de Kore Film Sanatları Akademisinde yapmıştır. Özellikle Yonsei Üniversitesinde okurken ki ülkeyi içine alan siyasal kargaşa dönemini ve kendi nezdinde sinemaya yaklaşımını verdiği bir röportajda (Jung, A. 2019) şu şekilde anlatıyor;

“Sınıfa gitmekten nefret ettik. Her gün aynıydı. Gün boyunca protesto etmek, geceleri içmek. O zamanlar birkaç kişi hariç, profesörlere çok fazla inancımız yoktu. Bu yüzden siyaset, estetik ve tarihi kapsayan kendi çalışma gruplarımızı oluşturduk. Gece geç saatlere kadar içer, konuşurduk ve tartışırdık. Ben bir grupta sıkışıp kalmayı seven bir insan değilim, bu yüzden protesto ederken bile ayrılıp bir film izlemeye giderdim. Baş organizatörler muhtemelen kötü bir aktivist olduğumu düşünüyorlardı.”

1992 yılında iki yıl süren zorunlu askerlikten döndükten sonra kendisi gibi sinema meraklısı arkadaşlarıyla kurduğu *“Sarı Kapı”* isimli bir film topluluğu kurdular. Eğitim dönemi ve sonrasında *“White Man”* (1994), *“Memories in My Frame”* (1994) ve *“Incoherence”* (1994) kısa filmlerini çekmiştir. Her ne kadar ilk film olan *“White Man”* onun için özel bir yerde olsa da *“Incoherence”* (Tutarsızlık) filmine özel bir parantez

açmak gerekir. “Tutarsızlık” üç ana bölüm ve bir sonsözden oluşan, insanların ikiyüzlü aptallıklarının anlatıldığı, Bong’un Kore Film Akademisindeki bitirme tez filmidir. İlk bölümde, boş zamanlarını erotik dergiler karıştırarak geçiren bir profesörün, bir ders sırasında kız öğrencilerden birini odasına göndermesini ve bu sırada masada unuttuğu erotik dergiyi görebileceğini fark etmesi üzerine bu durumdan kurtulmak için verdiği çabayı anlatır. İkinci bölüm ise koşu yapmaya çıkan bir adamın başkasının sütünü ve gazetesini çalmasını ve bunu öğrenen ve bundan dolayı suçlanan gazete dağıtıcısı gençten kaçmasını anlatır. Son bölümde de içki aleminden çıkan bir adamın tuvalet araması ve bir dairenin duvarında bu ihtiyacını giderirken güvenlik görevlisine yakalanması anlatılır. Genel olarak ilk üç bölüm ahlaksızlıklarını kendi yöntemleriyle halletmeye çalışan beyaz yakalı erkekleri konu alırken, sonsöz kısmında ise ilk üç bölümde ki ahlaksız beyaz yakalı erkeklerin televizyonda bir açık oturumda daha ahlaklı bir Güney Kore için ahkam kestiklerini görürüz.



Şekil 10. Incoherence (Tutarsızlık) Filmi, Ahlaksız Beyaz Yakalılar

Kaynak: <https://www.korea.net/Events/Overseas/view?articleId=9482>

Otoriter karakterlerin gündelik engellerle karşılaştıklarındaki utanç verici durumlarda kalmaları üzerine olan bu kısa filmde Ji-youn Jung (2008) karakterlerin ikiliklerine vurgu yaparken ayrıca bu karakterlerin çizgi roman inceliklerini öne çıkarır ve “*her an tür gerginliğini koruyacak ama aynı zamanda da onu ihlal edecek şekilde olmalarının*” altını çizer. (s.15) Bu film Bong’un hikayelerini alışılmadık ve eğlenceli

yollarla anlatma becerisini ortaya koyması bakımından özel bir yerdedir. Film, zenginler ve fakirler, güçlüler ve güçsüzlerin anlatıldığı “*tutarsızlıklardan*” yola çıkmaktadır. (Frank, M. 2020) Tutarsızlık daha sonraları Bong’un uzun metraj filmlerinde bolca kullanacağı “*kovalamaca motiflerini ve uzamsal metaforları*” da görmemiz açısından Bong sinema evrenine dair ipuçları vermektedir. (Ji-youn. J. 2008. s.175-178)

Daha sonra Bong Joon-ho ilk uzun metraj filmini 2000 yılında “Barking Dogs Never Bite” (Havlayan Köpekler Asla ısırılmaz) ismi ile çekti. Başlarda fazla ilgi uyandırmasa da özellikle San Sebastian film festivali başta olmak üzere Avrupa’da olumlu eleştiriler almasıyla birlikte kendi ülkesinde de tanınırlığı arttı. Hamile eşi ile büyük ve bir o kadar da kötü bir apartman kompleksinde yaşayan, para kazanma baskısı, karısının gergin yapısı ve komşularının sürekli havlayarak huzurunu kaçıran köpeği arasında sıkışan işsiz bir akademisyenin hikayesine odaklanan film komedi ve sosyal hiciv türlerini bir arada sunuyor. Ana karakterimiz Yun-Ju iş bulabilmek için bir Profesöre ciddi miktarda rüşvet vermek zorunda olduğunu anladığında üzerinde sadece parasal kaygılar değil topluma karşı ciddi bir hayal kırıklığı yaşar. Bu hayal kırıklığı onu komşusunun havlayan köpeğine karşı aşırı hassas bir noktaya sürükleyerek köpeği takıntı haline getirir. Onun için köpeğin havlaması ona kendi gerçekliğinin yani işe yaramaz biri olduğunun yüzüne vurulması gibi gelmektedir. Köpeği hemen öldüremez ve onu bodrum katta bir depoya kilitler. Köpeği bulan apartman görevlisi de köpeği pişirir. Bu arada apartmanda ki köpekler ile ilgilenen genç bir kız bir gün bir köpeği çatıdan aşağı atan biri görür ve peşine düşer. Karakterimiz Yun-Ju ise karısının zoruyla sahiplendikleri köpeği kaybeder ve karısını üzmemek için onun peşine düşer.

Darcy Paquet (2004) bu filmi tanımlarken, bu filmi öne çıkaran en önemli noktanın filmin “*karakterizasyonu*” olduğunu vurguluyor. Filmdeki ana kadın oyuncular birçok Güney Kore filminin aksine güzellikleri ve naif yapıda olmanın tersi bir noktada konum alırken erkek başrol oyuncusu da çizdiği profil ile izleyiciyi onunla empati yapma konusunda kararsız bırakıyor. İzleyiciler hem sempati kurarken hem de aynı zamanda ondan ürküyorlar. Bu ikilik hali filmi ilk bakışta sanat filmi gibi hissettirmese de karakterlerin yarattığı karmaşa sayesinde ortaya son derece iyi düşünülmüş estetik bir hikaye çıkarıyor.

2000 yılında çekilen bu film ilginç ve garip olmasının ötesinde aslında alışıla gelmiş “politik doğruculuk” kavramına uymuyordu. Başroller dışında neredeyse hiçbir karakterin görünmemesi aslında baş karakterlere ilave bir sorumluluk yüklerken ana karakterimiz olan “Yun-Ju karakterinin herhangi birinin yüzleşebileceği tutarsız bir yaşamla uzlaşmaya varmak yerine ahlaki açıdan yokmuş gibi görünüyordu.” (Ji-youn. J. 2008. s.18-20) Peter Bradshaw (2020) ise filmin kasvetli havasının filme gerçeklik kattığından bahseder ve “köpekler havlayabilir ama ısırma yapanlar insanlardır, tembel, yozlaşmış, depresif ve açgözlü insanlardır” diyerek filmin altında yatan ana fikri anlatmaktadır.



Şekil 11. Karakterlerin İkiliği

Kaynak: <https://twitter.com/oscarmoviebuff/status/1133382487911092224/photo/1>

Bong asıl çıkışını hiç yakalanamayan bir seri katili anlattığı 2003 yılı yapımı “Memories of Murder” (Cinayet Günlükleri) filmi ile yaptı ve birçok ödülün yanı sıra ciddi bir ticari başarı kazandı. Güney Kore’nin ilk seri katilinin çözülmemiş hikayesini askeri diktatörlüğün karanlık zamanları ile birleştirerek anlatıyor. Film 1986 yılında küçük bir kasabada tecavüze uğrayıp, öldürüldükten sonra bir hendekte bir kadın bulunması ve devamında gelen diğer benzer cinayetleri konu almıştır. Bu cinayetleri çözmek için yerel polis olan Park ile Seul’den bu cinayetler için atanan Kim’in yöntemleri birbiriyle çatışır. Önce şüpheli olarak sürekli kurbanı takip eden zihinsel engelli bir

çocuğu yakalarlar. Daha sonra bu çocuğun bu kadar incelikli cinayetler işleyemeyeceğine kanaat getiriler. Bu sırada tesadüf eseri katilin sadece yağmurlu gecelerde ve cinayet işlemeyen önce radyoyu arayarak belirli bir şarkıyı istediğini keşfederler. Bu örüntü üzerine yoğunlaşmalarına rağmen her seferinde katil parmaklarının uçlarından kaçır. Cesetlerden birinde bulunan spermin, ellerinde ki son şüpheliyi teşhis etmesi bakımından Amerika Birleşik Devletleri'ne gönderilir fakat o da bir sonuç vermez. Film suçluları bakışlarından tanıdığını varsayan komiser Park'ın filmin sonunda kameraya dönerek izleyicilere bakması ile biter. Nam Lee (2020) "The Films of Bong Joon-ho" (Bong Joon-ho'nun Filmleri) isimli kitabında filmin hikayesinden ve Bong'un aldığı büyük riskten bahseder. Filmin yapıldığı dönemde Güney Kore film endüstrisinin çoğunluğunun mutlu sonlarla biten romantik komedilerden oluşmasına rağmen çözülememiş bir seri katil hikayesinin olduğu gibi yani çözülmemiş bir şekilde filminin yapılmasının ticari anlamda bir intihar girişimi olduğunu anlatır. Özellikle yönetmenin gerçek hayatta ki gibi filmi çözülememiş bir gizemle bitirmesine rağmen son sahnenin, mutlu sonla bitme katarsisinden daha etkili olduğunu altını çizerek. (s.24-29)



Şekil 12. Yakalanamayan Katile Bakış

Kaynak: <https://www.filmlinc.org/films/memories-of-murder/>

Katilin yakalanmamış olmasının filme dönemsel açıdan da ayrı bir değer kattığını belirten Jung Ji-youn'da, (2008) asıl meselenin cinayetlerin sırlarının ortaya çıkmamasında yattığını söyler. Ona göre bu polisin yetersizliği veya başarısızlığından ya da katilin çok zeki ve her şeyi planlayan biri olmasından ziyade dönemin karanlığı ve buna bağlı olarak az gelişmişliğinin cinayetlerin çözülmesinde engel olmasında yatmasıdır. (s.42-45) Christina Klein (2008) ise bu filmin yapısını tanımlarken Bong'un klasik Hollywood suç filmleri şablonu olan *“ucuz yemek yiyen, çok fazla alkol tüketen, iyi polis-kötü polis”* kalıbını kullandığına ama kahramanlık varyantları bakımından onlardan farklı bir konumda olduğuna değinir. Ayrıca gerçekte Japonya'ya gönderilen filmin sonundaki tahlilin filmde Amerika'ya gönderilmesi ve gelen sonucun sorunlarını çözmemesini de ince bir gönderme olarak kullanması yönetmenin Güney Kore gerçeklerine ne kadar hakim olurken, Hollywood'a karşı kararsız duruşunu da göstermektedir. (s.878-885)

Ayrıca yine Klein, çekim için kullanılan bölgesel yerleri Kore manzara tablolarına benzetmekte ve filmin merkezinde *“sıkıştırılmış modernizasyon yoluyla neyin kaybedildiğine dair bir fikir veriyor. Bong izleyiciye bu suçların Kore ulusuna metaforik olarak gömülü olduğunu göstermektedir”* demektedir. (s.881) Darcy Paquet'de (2004) aynı konunun altını çiziyor. Ona göre film, küçük kasaba hayatının eşsiz bir yansımasını resmetmiştir. Özellikle renk uyumları konusuna vurgu yapmış ve *“toprak rengi kahverengiler ve sarılarla sıradan nesnelerden çarpıcı görüntüler yaratıldığını”* söylemiştir.

Bong Joon-ho'nun gerçek olaylar silsilesinden yararlandığı bu film farklı türleri içinde kendi özelliklerini kısmen değiştirerek barındır. Özellikle politik alegoriyi ön planda tutarken aslında alegoriyi bir noktada kendinden bağımsızlaştırarak kendi içinde diğer türlere geçiş yaparak destekler. İlginç olan ise bu geçişler yapılırken filmin ana konusunu oluşturan bu *“üç eksen kademeli olarak etkisiz hale gelir”*. Öncelikle gerçeklik, bir cehalet halinde bırakılır. Ki dönem göz önüne alındığında seri cinayet kavramı Güney Kore için bir bilinmezdir. Sonrasında buna bağlı olarak türün klasik vaatleri tutulmaz ve cinayetlerin çözümleri bilinmez. Son olarak da tüm bunlar yapılırken siyasi muhalefet sabit kalmayarak politik alegori eklenmez. Tüm bunların sonunda nasıl ve neden

olduğunu anlamadan kendimizi pek çok kere dedektif Park'ın konumunda buluruz. (Ji-youn. J. 2008. s.46-47)

Daha sonra Bong, Kore Film Akademisi mezunları tarafından yapılan 20 bölümlük antoloji serisine “*Sink & Rise*” filmi ile katıldı. Ayrıca Bong, 2004 yılında Seul'ün her yerine yerleştirilmiş, gerçek CCTV kameralardan faydalanarak “*Influenza*” kısa filmini çekti. Bu film çaresiz bir adamın beş yıl içinde normal bir kişilikten çaresizliği yüzünden bir suçluya dönüşmesini anlatmaktadır.

2006 yılında Bong kariyerinde de büyük bir adım olan ve önemli bir bütçe ile “*Host*” (Yaratık) filmini çekti. İnsanın kendi yarattığı canavar ile mücadelesini bir ailenin açısıyla bize göstermiştir. Film bir Amerikan askeri patoloğun Güney Koreli yardımcısına düzinelerce formaldehit zehrinin şişelerini sonunda Seul'ün merkezinde olan Han Nehrine gideceğini bilerek lavabodan döktürmesiyle başlar. Yıllar içinde bu zehir nehir canlılarını etkiler ve içlerinden bir tanesi mutasyona uğrar. Bu sırada nehrin kenarında yaşlı bir adam, ulusal bir okçu olan kızı Nam-joo, alkolik, eski bir aktivist olan oğlu Nam-il, pek de bir işe yaramayan oğlu Park ve Park'ın kızı Hyun-seo birlikte bir büfe işletmektedir. Sonunda mutasyona uğrayan canavar nehirden çıkar ve insanlara saldırır. Bu saldırıda Park'ın kızı Hyun canavar tarafından yakalanır ve nehre götürülür. Yaratık kaçtıktan sonra devlet yetkilileri tarafından karantinaya alınan Park ve ailesi Hyun-seo'nun yasını tatarlarken, Hyun-seo telefonla babasını arar ve yaratık tarafından kanalizasyona götürüldüğünü ve burada mahsur kaldığını söyler. Bu dakikadan itibaren Park'ın kızını kurtarmak için giriştiği mücadeleyi ve kızının bu sırada başka bir çocuğa yardım etmesini izleriz. Filmin sonunda kızını kurtaramayan Park'ın, kızının kurtardığı küçük çocukla birlikte nehrin kenarında yaşadığına tanık olurken, Park'ın nehirden bir ses duyması ve sonra bu sesin kaybolmasını görürüz.

Christina Klein (2008) Yaratık filmini tanımlarken, Bong'un önceki filmi Cinayet Günlükleri ile olan yapısal benzerliklerinden bahseder. Ona göre ikisi tamamen farklı hikayeler anlatmalarına rağmen ikisi de film şablonları bakımından aynı kararsızlıkları içerirler. Oluşan krizlerin bir araya getirdiği farklı karakterleri Hollywood tarzı bir özdeşleştirme ile anlatırken klasik tür film gerekliliklerinin dışına çıkar. Ayrıca Bong evsiz adamın canavar ile mücadelede yaptığı yardımı, polisin protestocular ile çatışmasını

yani kendi ülke gerçeklerini de izleyiciye göstermeyi ihmal etmiyor. (s.887-888) Jung Ji-youn'un, Adrien Gombaudo'dan alıntılanarak "Host" filminin Bong'un önceki iki filmine olan benzerliğine dikkat çeker. "Havlayan Köpekler Asla Isırmaz" ve "Cinayet Günlükleri" filmlerinde olduğu gibi bu filmde de anomalilerin ortaya çıkması, en sıradan aktivitelerdeki absürtlüğü ortaya çıkarıyor tıp ki yaratığa bakanların ondan kaçmak yerine cep telefonları ile yaratığı ölümsüzleştirmek istemeleri gibi. (Ji-youn. J. 2008. s.65-67)

Christine Lai (2007) ise bu filmi "korku ve hicvin" iç içe geçtiği bir tür olarak tanımlarken filmin politika, sınıfsal mücadele ve ekolojik felaketler ile ilgili yaklaşımlarına vurgu yapar. Canavarın bütün bu sorunların bir araya gelmesiyle doğan ortak büyük bir korku olduğunu söylemektedir. Darcy Paquet (2004) ise insanlar tarafından yaratılan bu canavara farklı bir açıdan bakarak;

"Canavarın kendisi, uygarlığı yok etmeye kararlı, önceden düşünülmüş bir kötülük gücü değildir. Diğer herhangi bir doğal afet gibi, bu zeki, çirkin, ölümcül, beceriksiz ve bazen de gülünç canavar, yaptığı şeyi sadece doğasının bir parçası olduğu için yapar. Aç olduğu için ve bundan hoşlandığı için insanları yiyor. Bu yüzden bazı yönlerden The Host'u iyiyle kötü arasındaki bir mücadele olarak görmek zor. Ahlaki açıdan (ama duygusal değil) film, ceylanları deviren aslanların vahşi yaşam videolarını andırıyor" demektedir.

İster politik ister çevre ve isterse de aile gibi farklı açılardan, bakıp farklı sonuçlara ulaşabildiğimiz belki de bu yüzden kendine özgü türünü oluşturabilen bir film Yaratık. Özellikle filmin sonu ise tam da bu farklılığı yansıtır şekilde hem bir zafer hem de bir trajedi ile bitmekte ve hatta canavarın ya da canavar türevlerinin tekrar ortaya çıkma ihtimali ile korku hissini de barındırmaktadır.

Bong, Leos Carax, Michel Gondry ile birlikte yönettiği ve üç kısa filmde oluşan "Tokyo" filmini çekti. "Tokyo Shaking" alt ismiyle çekilen bu filmde, on yıldır yaşadığı apartman dairesinden dışarı çıkmayan, topluma uyum sağlayamadığı için kendini eve hapsetmiş, kendini toplumsal yaşamdan tamamen çekerek izole eden, hikikomori olarak yaşayan bir adamın Tokyo'da olan bir deprem sonrası bilinmeyene bir yolculuk olarak dairesinden dışarı çıkması ve aşkını aramasını anlatır. Mekân neredeyse başrodedir. Mekânın yönetmen için ne kadar önemli bir kavram olduğu ve bunu kullanmaya olan

hakimiyetinin nasıl geliştiğini bu filmde de görebiliriz. Mekanları da oyuncular gibi görüp onlara da roller biçmesi Bong Joon-Ho'yu özel kılan bir özellik olarak karşımıza sıkça çıkıyor. Neden filmine “Sallanan Tokyo” ismini verdiğini sordukları zaman Bong Joon Ho bu üçleme ile ilgili olarak verdiği bir röportajında, “*İnsanları, uyandırma, sallama ve bu insanları özgürleştirme arzusu duyduğunu söylemiştir.*” (Weintraub, S. 2009). Bu proje için Japon olmayan üç önemli yönetmenin Tokyo ismi ile film çekmeleri de ayrıca sinemanın çok kültürlülüğe verdiği değeri göstermektedir.

Daha sonra 2009 yılında çektiği “Mother” (Ana) yönetmenin kariyerindeki önemli işlerdendir. Yüzeyde bir cinayet filmi olmasına rağmen derinlerde özellikle anne çocuk ilişkisine odaklanıyor. Zihinsel engelli çocuğuyla yaşama çalışan bir annenin, işlenen bir cinayet üzerine oğlunun tutuklanması sonrası verdiği mücadeleyi anlatmaktadır. Bir gece meyhaneden evine gelirken yolda bir kız görür ve onu takip etmeye başlayan Do-Joon, kızın sabah bir çatıda ölü bulunması üzerine tutuklanır. Aleyhine olan deliller çok sağlam değildir. Annesi ise oğlunun masum olduğuna inanmaktadır. Oğlunun arkadaşı Jin-Tae’de şüphelenen annesi, onun evinde gider ve üzerinde kan olduğunu düşündüğü bir golf sopası bulur. İnceleme sonucu golf sopasının üzerindeki sadece ruj lekesi olduğu ortaya çıkar. Bu sırada annesi beceriksiz avukatını kovar ve Jin-Tae’nin de yardımını alarak kendi araştırmasını yapar. Annesinin bir hapishane ziyaretinde yediği dayak sonrasında geçmişi ile ilgili bazı karanlık noktaları hatırlayan ve o daha beş yaşındayken onu ve kendisini öldürmek isteyen annesine, hatırladıklarını anlata Do-Joon büyük şok yaşar. Tesadüfen bir görgü tanığına ulaşan anne, görgü tanığını ziyarete gider ve oğlunun gerçek katil olduğunu öğrenir. Dehşete düşen anne, görgü tanığı çöp toplayıcı adamı öldürür ve evini de yakar. Bir zaman sonra polis aıl hastanesinden kaçan bir akıl hastasını üzerinde maktulün kanı olan kıyafeti ile yakalar ve onu hapsederken Do-Joon’u serbest bırakır.

Ann Meejun Kim (2016) yönetmenin anne karakteri üzerinden izleyiciye kendini sorgulattığını dikkat çekiyor. Filmin zirve noktasını, film boyunca hayatını engelli oğluna adanmış asil, kutsal ve annelik iç güdüsü ile hareket eden bir kadın ile izleyici arasında bir empati kurarken, annenin oğlunun suçluluğunu öğrenince işlediği cinayet ile sürpriz bir şekilde şoka uğrattığını. Bu bir anda anne ile ilgili kararsız düşüncelere sevk ediyor insanı. Do-Joon üzerinden gösterilen zihinsel engeller ile izleyicinin taviz eşliğini sorgulaması

filmin denge unsurunu oluşturuyor. Bu yöntem ile Bong'un Güney Kore toplumunda ki toplumsal sempati sınırını zorladığından bahsetmektedir. (s.62-63) Duncan Mitchel, (2013) Bong'un anne karakterinin suçlanan oğlunu kurtarmak için her şeyi göze alan melodramatik yapısını anne nasıl uç noktalara özenli ve bilinçli bir şekilde çektiğine dikkat çekerken Kim Hye-Ja'nın anne rolünde ki başarısının altını çiziyor. Yönetmen Bong joon-ho ise verdiği bir röportajda (Bloom, L. 2010) filmlerinde neden aile kavramı üzerine durduğunu anlatır ve "Mother" filmi özelinde de anne ve oğlun ilişkilerine değinirken annenin aslında oğlunu tanımadığı vurgusunu şu şekilde yapmaktadır.

"Dürüst olmak gerekirse, aile ilişkileriyle çok ilgileniyorum. "Host" ve Mother" gibi filmlerde tasvir edilme şekli çok farklı. Host'u izlediğinizde, örneğin, en son sahneyi hatırlarsanız, onunla kanla ilgili olmayan bir çocuğu besleyen ana karakterlerden birini görürsünüz. Host, biyolojik olarak farklı bir şekilde oluşan bir aile ilişkisinden daha fazlasıdır. Mother ise biyolojik bir aile ilişkisi hakkında. Aile üyeleri kanla ilgilidir, ancak aile ilişkilerinin karanlık psikolojik tarafını araştırır. Mother, bir anne ve bir oğul arasındaki bağ hakkında. Bunu düşündüğünüzde, bu şimdiye kadar var olabilecek en samimi ilişki olabilir, çünkü bebek aylarca rahmindeydi. Bu şekilde sıkı bir ilişkiniz var. Ancak bu film, ilişkinin karanlık tarafını, hayvansal içgüdüyü araştırıyor. Gerçekten trajik, üzücü ve neredeyse korkutucu olan şey, bir oğul ve bir anne arasındaki ilişkinin olabildiğince samimi olmasına rağmen, anne hala oğlunu anlamıyor. Film aslında bir annenin kendi oğlunu yüzde yüz kontrol edemediği, kendi oğlunu içte ve dışta tanımadığı, ancak onunla mümkün olan en yakın ilişkiye sahip olduğu gerçeğiyle ilgilidir."

Ataerkil bir toplumda, kadın olgusunun anne sıfatı üzerinden yansımaları ve filmdeki güçlü kadınlar, güçsüz erkekler vurgusunu ön plana çıkarılması bakımından etki bırakan bir film olduğu söylenebilir. Bir noktada annenin yabancılaştırıp tanıdık temaları sunarken aynı zamanda izleyicilerin iç güdülerini de bir bağ kurarak anneye karşı bir sempati kurdururken izleyiciye şu soruyu sorduruyor "Herhangi birisi aynı durumda, aynı şeyi farklı yapar mıydı?" (Meejung, A. 2016)

İlk İngilizce filmini 2013 yılında "Snowpiercer" filmi ile yapan Bong Joon-Ho, bu filmi ile sınıfsal farklılıklar üzerine çektiği diğer filmlere göre daha belirgin bir yaklaşım göstererek bize sınıf tanımına verdiği önemi göstermiş oldu. Yönetmen başta

“Snowpiercer” filminde olduğu gibi kendine has kültürel yaklaşımı ile yine mekanlar üzerinden bir eleştiride bulunmuş ve Parazit filmi için kafasında ki sınıf kavramına bir giriş yapmıştır. “Snowpiercer filmi konu olarak buzul çağında kalan dünya için tek sığınak olarak sürekli seyahat eden yolcuların lüks veya kötü koşullarda yaşadıkları, dünyanın şimdiki düzenine atıfta bulunan bir tren ve bu trende gerçekleşen devrim üzerinedir. Özellikle, sınıfsal farklılıklardaki sorunlar ve adaletsizlikler üzerine eleştirel bir film olması bakımından önemlidir. Trende arka kısım alt sınıf insanların mekanları (üçüncü dünya insanlarını), ön kısım ise zengin ve her şeye erişimleri en kolay olan insanların mekanlarını anlatmaktadır. Daha sonra arka sınıftan başlayan bir devrim hareketi ile dengeler değişir. Marksist ideolojiye de ciddi atıflar yapan bu yapım yönetmenin sınıflar arası farklılıkları, mekanlar üzerinden anlatması açısından çok önemlidir. Zengin ve yoksul arasında ki mesafeyi vagonlar üzerinden tren özelinde mikro bir dünya kurgulayarak çok güzel bir biçimde anlatmıştır.

2017 yılında kendi içinde ciddi mesajlar veren Okja filmi, tematik filmler konusunda Bong Joon-ho’yu bir adım daha yukarı çekmiştir. Film, mutasyona uğratılan bir domuz ile küçük Mija’nı hikayesini sadece genel anlamıyla kapitalist sistemi eleştirmekten öte bu sistemi oluşturan alt sektörleri de eleştirmektedir. Okja filminin ana hedefinde yiyecek sektörü, hayvanlara yapılan zulüm ve şirket karlılığını arttırmak için yapılan kirli işler gibi etkenleri ele alarak derinlemesine bir mesaj kaygısı da barındırıyor. Her şey, Mirando şirketinin daha az maliyetle, en iyi verimi almak için dünyanın çeşitli yerlerindeki çiftliklerde mutasyona uğrattığı domuzları yetiştirme yarışmasıyla başlar. Güney Kore’deki çiftlikteki Okja adındaki domuz ile yıllardır onunla ilgilenen ve artık aralarında özel bir bağ oluşan Mija’nın hikayesi seyrinde devam eden film, Okja’nın süper domuz olarak Amerika’ya götürülesi ile farklı bir boyuta geçer. Okja’dan ayrılan Mija istemeyerek de olsa radikal bir hayvan koruma derneğine katılır. Mirando şirketinin toplu et üretimini arttırmak amacı ile hayvanlara yaptığı eziyeti tüm açıklığı ile gördüğümüz filmin sonunda ancak Mija kapitalist sistemi, yine kendi silahı ve tek efendisi olan para ile Okja’yı satın alarak kavuşur ve dağlarda eski hayatlarına geri dönerler arkalarında kesilmeyi bekleyen diğer domuzları bırakarak.

Lisa Marie Spaethen, (2020) Bong’un Güney Kore’de şehirden uzakta, dağda küçük bir çocuk ile uluslararası büyük kapitalist bir şirket arasında haksız bir güç ilişkisi

yarattığından bahseder ve dünyanın neresinde, hangi, koşullarda olursak olalım küreselleşmenin ekosistem üzerindeki negatif etkilerinin aslında herkes için olduğunu vurgularken Okja filminin bu yüzden özel olarak hiçbir ülke ya da topluluğa değil tüm insanlığa hitap ettiğini söyler. Kültürel anlamda filme farklı bir bakış açısı katan Ye Dam Yi (2017) ise Okja'nın evrenselliği meselesini açıklarken, *“film, uluslararası küreselleşme ideolojisinden doğarken aynı zamanda kültürel mirasa da bağlı kalır”* demektedir. Olaya biraz daha daraltılmış bir açıdan sadece et endüstrisi üzerinden yaklaşan M. Keith Booker ise (2019) uygarlık açısından en büyük utanç kaynaklarından birinin et endüstrisi olduğunu ve yönetmenin Okja'yı kasıtlı olarak filmin merkezinde tutarak hayvan istismarını gözler önüne sermesine dikkat çekiyor.

Yönetmen Bong Joon-ho bu film ile ilgili olarak verdiği bir röportajda (Ellwood, G. 2017) başroldeki domuz Okja'yı yaratırkenki süreci ve izleyicinin Okja ile kuracağı ilişkiyi tanımlarken, *“Okja büyük olmalı ama izleyiciye verdiği his masum ve savunmasız olması yönünde olmalıydı. Başkalarına zarar veremeyeceği ama zarar görebileceği duygusuydu”* demektedir. Gregory Ellwood aynı röportajda Bong'a katılarak Okja'nın ebadına göre sevimli olabilmesinin ana unsurunun, yönetmenin Okja'yı, karikatürize etmesi yerine gözlerine odaklanması ve mimikleri ile masumluk duygusunu vererek izleyicide böyle bir hayvanın dünyanın herhangi bir yerinde var olabileceğine inandırmasıdır demektedir.

Okja her zaman bildiğimiz ama genelde görmeyi reddettiğimiz, vicdanımızı körleştirdiğimiz bir konuya parmak basarken özellikle de kapitalizmin kendini nasıl giderek geliştirdiğini gösterdiği Okja'nın sistemden çıkmak için Mija tarafından satın alınması sahnesi ile sistem eleştirisini en saf haliyle yapmaktadır.

Son olarak çektiği Parazit filmi ise mekânsal anlatım bakımından alttan başlar ve yukarı doğru bir yol izler. Kim ailesinin kirli, pis evlerinde başlayan yolculukları, Park ailesinin geniş, ferah bahçeli evlerinde son buluyor. Filmde Park ailesinin evin en istenmeyen, en gidilmeyen ve filmin diğer yerlerinde de en önemsiz olarak gördüğümüz güneşe en uzak yerine hayaletlerini, Kuzey Kore istilas ve nükleer bomba gibi bütün korkularını koydukları bodrum katına hizmetçileri koyarak bir durum anlatımı yapmıştır. Yönetmen özellikle tüm bu korkularla hizmetçileri bir tutmuş. İstenmeyen fazlalıkları

koydukları kiler gibi düşünmüş. Sınıfsal farklılığı en üst noktada ele almış. Orada kalanlar açısından da tam aksine, bodrum onlar için tam bir kurtuluş, yaşam mekânı olmuş. Ezilen işçi sınıfı için bodrum kat, borçlarından, sermayeden, hapisten, belki de hayatın tüm sıkıntılarından aslında kapitalizm ve onun getirdiklerinden bir kaçış yeri olmuştur. O yüzden ki filmin son kısmında Kim Ki-taek güneşe ulaşmak için yılarca bodrum katta yaşamıştır.

3.3 Bong Joon-Ho Sinemasında Sınıf Kavramı: Snowpiercer ve Parasite Film Örnekleri

3.3.1 “Snowpiercer” Filmi

İlk olarak “Le Transperceneige” adıyla Jacques Lob ve Jean Marc Rochette tarafından yaratılan ve Casterman tarafından 1982 yılında yayınlanan kıyamet sonrası dönemi anlatan Fransız bir çizgi romandır. (Independent, 2014) İlerleyen yıllarda ismi önce “The Escape” ismini aldı. Roman daha sonra yazar Benjamin Legrand tarafından 1999 yılına “The Explorers” ve 2000 yılında “The Crossing” olarak iki cilt halinde devam ettirildi. Dördüncü cilt ise Oliver Bocquet tarafından 2015 yılında yazıldı ve yayınlandı. 2013 yılında ise Güney Koreli yönetmen ve senarist Bong Joon-ho tarafından “Snowpiercer” ismi ile sinemaya uyarlandı. Film kıyamet sonrası bir dönemde metaforik bir yaklaşım ile sınıf eşitsizliğini çarpıcı bir şekilde anlatmaktadır. (Jagernaut, K. 2014) Ayrıca “Snowpiercer” yine aynı isim ile 2020 yılından itibaren yine Bong Joon-ho tarafından televizyon dizisi olarak çekilmektedir.

Filmin hikayesine bakacak olursak, bilim insanları artan sıcaklık sorununu çözmek için atmosfere CW7 isimli bir kimyasal gönderdi. Bunun sonucu olarak da iklim tam tersi yönünde gereğinden fazla soğuyarak gezegenin donmasına sebep oldu. Bu donma sonucu yeni bir buzul çağı başladı. Hayatta kalan az sayıdaki insan Bay Wilford tarafından yapılan ve sürekli hareket ederek donmaktan kurtulan bir trene bindiler. Tren kendi içinde ekonomi, birinci ve kuyruk kısımları olarak farklı bölümlere ayrılmıştır. En arka kuyruk kısmındakiler en düşük seviye kabul edilirken ön vagonlara doğru giderek ekonomi ve birinci sınıf olarak adlandırılmakta ve bu vagonlarda yaşayan insanlar bu doğrultuda değer görmektedir.

Ön vagonlardaki yönetim kısmı, uzun süre trendeki nüfus artışını durdurmak için kuyruk bölgesine yemek vermeyi durdurmuş ama sonrasında bir adamın küçük bir çocuğu beslemek için kolunu kesmesi ve diğerlerinin bunu takip etmesi sonucunda sadece yaşamalarını idame ettirecek kadar protein barı dağıtımına ikna olmuşlardı. Aradan geçen on yedi yıl içinde arka vagon yaşam şartlarından dolayı pek çok kere ayaklanmış ama her seferinde de birçok kayıp vererek mağlubiyetle kaderlerine razı olmuşlardı. Belirli aralıklarla yapılan bu ayaklanmalardan doğan kayıplar ister istemez kuyruk vagonun nüfus artışını da dizginler niteliktedir.

Gardiyanların silahlarında mermi olmadığını fark eden kuyruk bölümünden Curtis (Chris Evans) ve ona hayran Edgar, (Jamie Bell) yaşlı ve bilge Gilliam (John Hurt) tarafından teşvik edilerek yeni ve daha öncekilere göre daha planlı bir başkaldırı planlamaktadırlar. Bu arada ön vagonlardan birinden isimsiz gizli notlar ile destek alan Curtis, bu notun da yönlendirmesi ile Bay Wilford'un bulunduğu en ön vagona ulaşmak için bir nevi hapisane görevi gören ve çekmece diye adlandırılan yerden trenin yapımında güvenlik uzmanı olarak çalışan ve güvenlik sistemini çok iyi bilen Namgoong (Kang-Ho Song) ve kızı Yona'yı (Ko Asung) kurtarır. Namgong, bir nevi uyuşturucu işlevi gören Kronole karşılığı onlara yardım etmeyi kabul eder. Sınıflar arası asıl savaş, baltalı savaşçılar ile kuyruk vagonu arasında tam da tren Yekaterina köprüsü üzerinde iken başlar. Buradaki savaşın sonunda yardımcı Edgar'ı kurtarmak ile Bay Wilford'un trenin kontrolü noktasında en büyük yardımcısı olan Mason'ı (Tilda Swinton) yakalamak arasında kararsız kalan Curtis'in, seçim yapması zor da olsa savaşı belki de bitirebilecek hamleyi yaparak Mason'ı esir alır. Esir aldıkları Mason ile ön tarafa doğru ilerleyen arka vagon insanları trendeki ekolojik sistemin devamını sağlayan vagonları gördükçe hayrete düşerler. Meyve ve sebze ağaçlarından oluşan bir vagonu gördüklerinde çok uzun zaman sonra taze meyve sebzelerin tadına bakarlar. Dev bir akvaryum geçerek klasik müzik eşliğinde suşi yerler. Sonunda ön vagondaki insanların çocukları için tasarlanan bir okula gelirler. Bu noktada çocuklara televizyondan öğretmenlerinin yönlendirmesi ile Bay Wilford'un pozitif propagandası yapılmaktadır. Burada tam da gördüklerinin şokunu atlatamamışken öğretmenin silah ile saldırısına maruz kalırlar. Bu sırada televizyonda geride ki vagona Gilliam'ın öldürüldüğünü görür ve karşılık olarak Mason'ı öldürürler. Ön tarafa doğru ilerledikçe ayrıcalıklı kesimin lüks içindeki yaşam tarzını görürler. Bay Wilford'un vagonuna geldiklerinde Namgong'un kapıyı patlatmak için Kronole'u

aldığını öğreniriz. Tam da bu noktada Bay Wilford'un yardımcı vagonun kapısını açar ve Curtis'i içeri davet eder.

En sonunda Bay Wilford ile tanışan Curtis bu kapalı ekosistemi neden yarattığını sorar. Bay Wilford, Gilliam ile birlikte bu trendeki sistemi birlikte kurduklarını ve tren nüfusunu sürdürülebilir seviyede tutmak için kuyruk yolcularının %74'ünün ölmesi gerektiğini ve isyanın bu amaçla Gilliam tarafından başlatıldığını ayrıca kendisinin de Curtis'i küçük pusula notlar yazarak nasıl yönlendirdiğini anlatır. Daha sonra ise Curtis'e trene liderlik etmeyi teklif eder. Bu sırada kuyruk bölümünden alınan çocuklardan birisinin trenin altında, makine kısmında çalıştığını gören Curtis, çocuğu kurtarmak için kolunu feda eder. Yona trenin sigorta sistemini Kronole ile patlatarak bir çığa sebep ve tren raydan çıkar. Namgong ve Curtis kendilerini maine kısmından çıkan çocuk ve Yona'ya siper ederler. Filmin sonunda Yona ve küçük çocuk trenden çıkar ve bir kutup ayısı görerek yaşamın tekrar başladığını anlarlar.

3.3.1.1. Öndekiler – Arkadakiler

Filmin daha başında gördüğümüz sınıfsal yapı ve bunun dağılımı, trendeki sosyal sınıf kavramını kompartımanlar, onların dağılımı ve onların işleyişleri bakımlarından mekansal ayrışmalar ile bize göstermektedir. Bir açıdan kendi daha ilk yapılış amacına göre kapitalist sistemini yaratmış olan tren, Arjeta Palevic'e göre kapitalist sistemden *"sosyal zincir üzerinden yukarı veya aşağı hareket etme"* kabiliyetinden eksik olduğu için farklıdır. Zengin ve fakir arasında gerek sosyal gerekse de maddi anlamda ciddi farklar olsa da mevcut kapitalist dünyada insanlar her zaman yerlerini zor da olsa değiştirme gücüne sahiptirler. Filmin daha ilk dakikalarında Mason, trende sistemin sınıfsal yapısını anlatırken *"hepimiz, bu yaşam treninde, bize tahsis edilen kısımda kalmalıyız"* diyerek trende sınıfsal geçişin imkansızlığını göstermekte ve treni ayakta tutan ve *insanları ölümcül soğuktan koruyan tek şeyin*, düzenin ancak bu şekilde var olabileceğini savunarak bu geçişin denenmesinin bile önüne geçmektedir. Bu noktada düzen kelimesi, yöneticiler tarafından alt sınıfları kontrol amaçlı tek taraf ve tek yönlü bir anlam kazanıyor. Yine Arjeta Palevic'e göre sosyal sınıflar arası bu geçişin imkansızlığından doğan yapının er ya da geç birinci sınıf yolcuların, diğer yolculara, özellikle de kuyruk bölümünde ki yolculara karşı empati duygularını kaybettireceğine, bu kaybın sonunda da

ahlaki ve etik değerlerin hiçe sayılacağını ve bunun da uzun vadede daha büyük sorunlara neden olacağını savunmaktadır.



Şekil 13. Herkes Kendi Yerini Kabul Etmeli

Kaynak: <http://thefilmexperience.net/blog/2014/10/29/threads-know-your-place-accept-your-place-be-a-shoe.html>

Mingji Hung (2014) filmi tanımlarken, tren ile dünya arasında sınıfsal anlamda bir bağ kuruyor ve treni dünyanın bir yansıması olarak görürken, trende de tıpkı dünyada olduğu gibi iktidar amacıyla, özellikle eğitimin çocuklara belirli bir ideolojiyi aşılamak için ne kadar iyi bir yöntem olduğuna vurgu yapıyor. Böylelikle belirli bir ideoloji tarafından şartlandırılan insanların davranışlarının da bu yönde şartlanacağını savunuyor ve filmdeki özellikle Yekaterina köprüsü üzerindeki savaşın Marx'ın bahsettiği sınıf mücadelesini gstermesi bakımından kritik olduğunu söylemektedir. Brandon Taylor (2016) bu yaklaşımı destekler nitelikte bir sav ile doğuştan gelen ayrıcalık ve yoksunlukların yolcular üzerinde ki durumunu açıklarken, Snowpiercer filminin Marxsist ideoloji ile temasını vurgular ve filmin açık ve net bir şekilde, eleştirel bir dil kullanarak Marxsist yaklaşımı desteklediğini söylemektedir.

Seung-hoon Jeong (2019) ise Snowpiercer filmini tanımlarken tıpkı neoliberal toplumlardaki gibi egemen sınıfın daha fazla ayrıcalığa sahip olduğuna değinir ve bunun aynı Wall Street işgali gibi sahip olmayanların işgaline yol atığından bahseder. Lee,

yüzeysel açıdan bakıldığında Snowpiercer filminin kültürel ekonomik küreselleşmenin dinamizmini çok göstermesine rağmen işin derininde trenin kapitalist ekonomiyi çok az yansıttığını savunur ve bu konuyla ilgili olarak;

“Kuyruk bölümü sakinleri, emek gücü sunarak ücret kazanan işçi sınıfı olarak proletaryanın Marksist anlayışını kesinlikle temsil etmemektedir. “Pislik” olarak adlandırılan, üretken bir şey yapmayan ya da en azından her halükarda çalıştıklarını görmediğimiz insanlar. Üretmek yerine, potansiyel işçilerin bir havuzu olarak tutulurlar. Örneğin, bir protein jel makinesi kullanıcısı, bir suşi restoran aşçısı, veya bir belirlenen yerlerde sisteme hizmet veren bir ön araba okulu için kemancı nerede gerekli. Bu nedenle, bir tür çöpçü benzeri lumpen proletaryayı, (proleterya yığını) yoksunluğun tam gücüne maruz kalan sınıfsız bir sınıfı, kendi kendini terk etmekten bile görevlerini yerine getirmeyi tercih ederler. Sistem sadece ebeveynlerinden alınan çocukların korkunç bir şekilde sıkışıp kaldıkları, çocukları yedek parça olmadığı için kullanıldıkları küçük alanlarda ortaya çıkmaktadır” (s.487-488) demektedir.

Thomas Sutton (2016) ise filmdeki karakterlere ve temsil ettikleri değerlere değinir ve bu değerlerin filmde nasıl sembolize edildiği hususuna dikkat çeker. Mason karakterinin toplumda ekonomik ve politik yapılarının temelini oluşturan fikir ve inanç sisteminlerini sembolize ettiğini söyler. Bu sembolizmin siyasi propaganda ve medya algıları gibi kavramlara karşılık geldiğini belirtir. Mason karakterini özellikle cinsiyetsiz bir biçimde tanımlandığını ve bu cinsiyetsizcilik sayesinde hertürden inanç, ideolojiyi cinsiyetlere bağlı kalmadan kolayca temsil edebildiğini söyler. Bay Wilford’u ideolojileri kendi çıkarları ve sistemin devamı için kontrol edebilme gücüne sahip bir devlet başkanı olarak niteleyen Sutton, bu yüzden Wilford’un sadece trenin tek bir noktasında, makine dairesinde, görüldüğünü ve trenin çalışmasını sağlayan ana etken olduğunu vurgularken, ayrıca Wilford’un trendeki sınıfsal değişime inanmadığı ve insanlar arası eşitliği hiçe saydığı için muhafazakar bir liberal olduğunu söylemektedir. Gilliam’ı ise kuyruktan kurtulmaya çalışsa da aslında Wilford ile sürekli temas halinde bulunmasını Wilford’u tren üzerindeki hakimiyetin göstergesi olduğunu belirtirken, Curtis karakterinin ise kendi iyiliği için değil, diğerlerinin iyiliği için hareket ettiğinden ve kendisine teklif edilen trenin yöneticisi pozisyonunu prensipleri doğrultusunda kabul etmediğinden dolayı Marksist bir devrimciyi simgelediğini söyler. Sutton’a göre Curtis treni bir uçtan diğer uca gitmesi hem alt sınıf baskısını hem de sınıfların kopuşunu bir göstergesidir.

Seung-hoon Jeong, Wilford'un treni liberal kapitalist bir yaklaşımla alt ve üst sınıfları ikili bir bağ ile yönetmeye çalıştığını ama trendeki sınıfsal olarak yukarı hareketin ulaşamaz ve engellenemez bir fantezi olduğundan dolayı bu ikili bağı kendince değiştirdiğine dikkat çekmiştir. Wilford'ın da Curtise dediği gibi liderleri olmadan insanların bir birleri ile sürekli bir savaş halinde olacaklarını, bunun insanın doğasında olduğunu ve barışı ancak bireysel ve kurumsal özgürlüklerden feragat ederek olacağını bunun da kanunsal düzen ile olabileceğini söyler ve buna örnek olarak da Kilise'nin hukuk üzerindeki dini gücü kötüye kullanmasını engellenerek modern laik devletlerin doğduğu belirtir.

David Harvey (2005) "A Brief History of Neoliberalism" isimli kitabında neoliberalizmi tanımlarken *"neoliberalizmin, ilk etapta, insan refahının en iyi olabileceğini öne süren politik ve ekonomik uygulamaların bir teorisidir."*(s.2) demektedir. Harvey ayrıca devletin neoliberalizmdeki rol için de özel mülkiyet hakları, serbest piyasalar ve serbest ticareti kurumsal bir çerçevede tutarak güvence altına alması gerektiğini belirtir. Ebbe Bjelkenal (2020) ise Snowpiercer filmine Harvey'in bu neoliberal tanımı üzerinden yaklaşır ve bundan dolayı filmin neoliberalizmin yapısını eleştiren bir hikayesi olduğunu savunur. (s.6)

Aaron Bady (2014) ön vagondaki insanların, kuyruk kısmındaki insanların yaşamlarına neden izin verdiklerini sorgularken bunun altında yatan temel amacın sadece arada bir trenin makine dairesindeki eksik parçanın yerine kullanılmak için kuyruk vagonundan alınan küçük çocuklardan çok daha fazla, psikolojik bir sebebi olduğunu savunur. Ona göre kuyruk bölümü insanları trenin işleyişine o kadar yabancıdır ki, klasik anlamda sömürülen bir proleterya tanımının dışında kalırlar. Fakat kuyruk kısmı insanları, ön vagonlar için psikolojik bir rahatlık sunarlar. Ön vagonlar neredeyse isteyebilecekleri herşeye sahiptirler ama arzularına anlam verebilmek için eksiklik duygusunu görmeleri gerekmektedir. İşte kuyruk kısmı bu eksiklik duygusunun ete kemiğe bürünmüş halidir. Zevk ve arzunun başlayabileceği bir sıfır noktasıdır kuyruk kısmı. Bu şekilde, arzu, umut ve korku gibi olumlu ve olumsuz kavramların uygulanabileceği bir alan yaratılmıştır. Şiddet olmadan zevk, sadece zevk olur ve zevkten başka bir şey olmadığında da zevk alımını kaybeder. Bundan ötürü yapılan başkaldırı ve devrim girişimleri bile sadece sistemi sürdürülebilir tutmaktadır.

3.3.1.2 Atmosfer Yaratımı

3.3.1.2.1 Mekan Yaratımı

“Snowpiercer” filmi geç kapitalist sistemin mikro bir tasviri olarak neredeyse tamamen bir trende ve gelecek zamanda geçmektedir. Claudia Puig (2014) filmi tanımlarken trendeki mekanla ile ana kahramanımızın ilişkisine dikkat çeker ve filmin kuyruk bölgesi insularına odaklanırken seyirci ile Curtis arasında vagonları aynı anda gezdirerek gizemi güçlendiren bir bağ kurduğuna değinir. Bu durum trendeki iç mekanların tasarlanması ve bu sayede filmin anlatım dilinin oluşması bakımından da çok önemi bir yer tutar.

David Gregory Lawson, (2014) yönetmen Bong Joon-Ho ile yaptığı röportajda trendeki kompartmanların tasarımına dikkat çeker ve kompartmanların iç tasarımlarının filmin anlatımına katkısından bahseder. Bölmelerin algısal olarak boyutsal tasarımlarında ki farklılıkların nedenini açıklarken sıkışık ve kalabalık kompartmanların karakterler arası diyalogları baskı altına alırken, mesela Wilford’un mekanının iç yapısının daha uzun monologlar amacıyla tasarlandığına dikkat çekiyor. Bong ise bu vagonların hem kendi içlerinde hem de birbirine geçişleri bağlamında ilişkilerinin iç mekan anlamında büyük destek gördüğüne vurgu yapmaktadır.

Filmin yapımcısı Ondrej Nekvasil, (Halperin M. 2014) trenin genel tasarım mantığından bahsederken özellikle savaş sahnelerine değinir ve mekansal ölçekte gerçek bir tren oranlarına olabildiğince uyarak karton vagonlar üzerine denemelerle yaptıklarını söylemektedir. Çok fazla kavga sahnesinin olduğu sauna kısmını tasarlarırken mekansal bir gizem yaratmak ve daha rahat bir çekim alanı oluşturmak için sauna kısmının zikzak düzende tasarladıklarını belirtir. Trenin dışındaki dünyayı tasarlamak için ise kendilerine “*dışarda ne kadar insanlık görmek istedikleri*” sorusunu sormuşlar ve ona göre dış mekanları kurgulamışlar. Çekim yeri olarak seçilen Çekya yönetmenin kendi ülkesi dışında olup kendi isteklerine uygun büyüklükte bir platoya ve Avrupa’da bulunması bakımından uygun dublör ve yapımcı avantajlarına sahip bir ülke olarak karşımıza çıkıyor. Ondrej’e göre hem makine bölümü, hem de trenin kalbi olması bakımından içinde barındırdığı farklı konseptleri yansıtmamasının zorluğu açısından tasarımda en zorlanılan vagon Wilford’un vagondur.

Jake Mulligan (2014) ise filmdeki Yekaterina köprüsünden geçerken yapılan savaş sekansının “uzamsal ve tutarlı” bir sahne olduğunu ve yönetmen Bong’un iki grubu ayıran farklılıklar ve benzerlikleri çekim yönünden karakterleri parçalayarak çok başarılı bir şekilde yaptığıın bunun da anlatıyı güçlendirme bakımından da çok başarılı olduğunu belirtir ve bu hissi bize yaşatan kamera hareketlerini şu şekilde tarif etmektedir.

“Daha kavga başlamadan Bong, tepkilerimizin titizlikle küratörlüğünü yapıyor. Statik, ağır çekim karelerde uzun bir yüz çekim yapıyor, ardından ilk vuruş sırasında anında gerçek zamanlı ve titrek kameralara geçiyor. Herhangi bir siyasallaşmış şiddetin yerine geçmeyen, daha ziyade siyasallaşmış tüm şiddetin bir parçası olan savaşın kendisi insanlık dışıdır, bakılması zordur, varlığımız için bir rezalettir ve Bong bunu kamerasının katliamı yakalama şekli olarak içine çeker. Arada bir, trenin dışarıda salladığı dünyanın sabit bir görüntüsünü alıyoruz. Hepimiz aptal insanlar kavga ediyor, sosyal gerilim tırmanıyor, siyaset yapıyor ve bu süreçte ölüyoruz, dünya dışarıda durup hareketsiz, sarsılmadan, değişmeden bizi izliyor.”

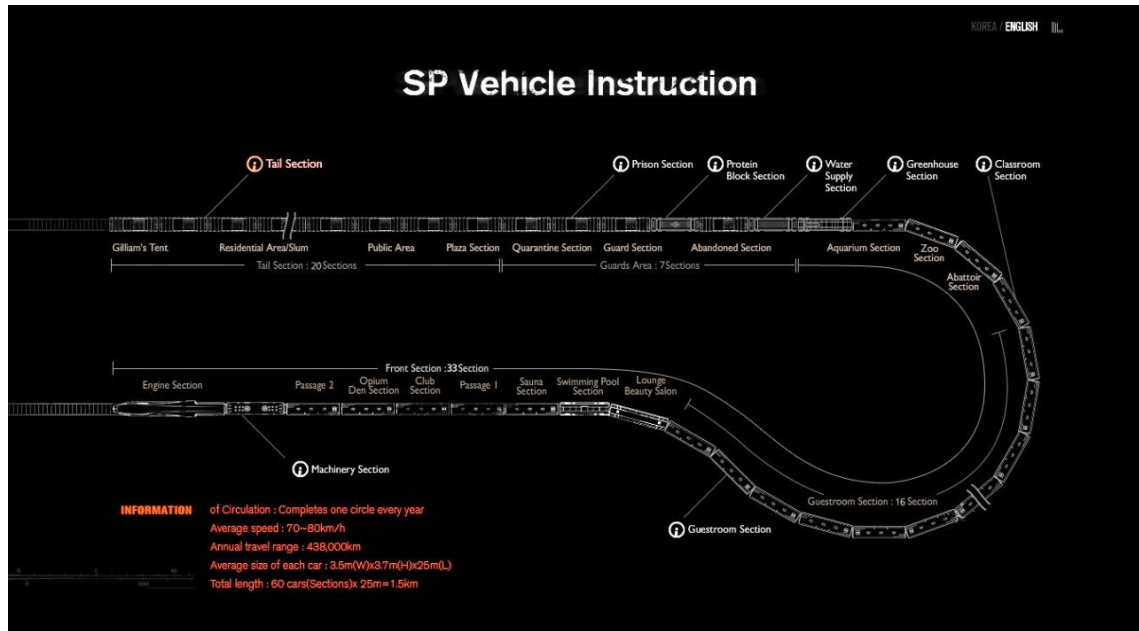
“Snowpiercer” sosyal sınıf, kapitalizmin geleceği ve benzeri bir çok konuyu kendi anlatısını güçlendirecek şekilde birçok alegori ve metafor kullanarak sağlam bir temele oturtuyor. Ye Dam Yi (2015) bu sağlam temeli tanımlarken filmin hem literal anlamda hemde mekansal anlatı anlamında çok güçlü olduğunu söyler. Filmde trenin içi ve trenin dışı şeklinde iki ayrı mekan kurgusu olduğunu ve bunların filmin ismi olan “Snowpiercer” kelimesinde başarılı bir şekilde birleştirildiğine dikkat çeker. Literal anlamdan bahsederken, *Snowpiercer* kelimesini Snow ve Piercer olarak ayırır ve Snow kelimesinin trenin dışındaki alanı, Piercer kelimesinin ise trenin içini ifade ettiğini ve bu iki kelimenin bir araya gelmesi ile anlatıda merkezi farklı olan iki karşıt mekanın birleştiğini vurgular ve bunun filmin konusu bağlamında ikili bir muhalefet oluştuğundan bahseder. Ona göre filmde bu ikili muhalefet görsel gözleme ve bu gözlemlerin ifade ettiklerine dayanmaktadır ve bu yaklaşımdan dolayı *Snowpiercer* filmi çok önemli bir yapıttır. Ona göre film içinde bu karşıt ikililiğin ilişkisi şu şekilde örneklenebilir;

“Andrew, bir ceza olarak kolunu dışarı çıkarmak için kolunu tren duvarındaki bir deliğe sokmak zorunda kaldığında, herkes trenin dışını soğukluğundan ve treninin hızından dolayı tehdit edici bölge olarak algılar ve buna maruz kalmanın bir ceza olacağını anlar. Acı çeken Andrew ile dondurucu soğuktaki kolunun yakın plan çekiminde

yan yana gelmesi, doğa ile tren arasındaki mekansal zıtlığı oluşturdur. Yani, bir yandan trenin doğası ile içselliği arasında kutupsal ve uyumsuz olarak ilişki vardır. Öte yandan mekanların ölüm ve yaşam olarak anlamları var. Bakan Mason'un propagandacı konuşmasına eşlik ettiği için mekansal konfigürasyon, tren bölümüne dayalı sosyal hiyerarşinin gerekçesiyle tersine çevrilmiştir. Andrew'un ayakkabılarını kaos ve dolayısıyla ölüm için görsel bir metafor olarak alarak trenin korunmasında çok önemli olan düzenin kutsallığını vaaz ediyor. Trenin hayat olduğunu, trenin düzen ile ayakta kalabileceğini ve trenlerin düzenini tehdit eden her şeyin ölüm anlamına geldiğini iddia ediyor. Tek hayatta kalma alanı olarak trenin temel fikrine dayanarak, tren bölümünün hiyerarşik düzeninin mantığı gözlüklerde kendini motive eder ve sürdürür.”(s.3-4)

Tren ile hayat arasında kurulan bu benzetme, trende mekanların (vagonların) tasarlanmasında dünyanın bir yansıması olarak karşımıza çıkıyor. Thomas Sutton (2016) kuyruk kısmında yaşayan insanları ve onların yaşadığı mekanları tanımlarken gerçek gıdaya sahip olmayan sadece yapay gıdalar ile hayatta kalmaya çalışan, ilaç erişimi olmayan dünyanın üçüncü dünya ülkelerinin gecekondü bölgelerini sembolize ettiğini belirtir. Film tıpkı tüm dünya insanların bu yerleri bilmelerine rağmen hiçbir şey yapmadığı gibi trenin ön kısmındaki insanların da kuyruk kısmını görmezden geldiğini söylemektedir. Sutton trenin mekansal hiyerarşisini arkadan öne doğru ilerletir ve mekanları tanımlar. Trende arkadan öne doğru ilerlerken bir küçük bekçi vagonundan sonra ironik bir şekilde üst sınıftan bir suçlu da olsa kuyruk bölümünden daha önde ve onlara göre daha iyi koşulda olan bir vagon olan hapisane bölümüne varıyoruz. Daha sonra muhafızların vagonuna varıyoruz ki burada bulunan pencerelerden de anladığımıza göre, gardiyanların yaşam alanları diğer arka vagonlara göre daha yüksek bir standartta. Pencerenin mekansal hiyerarşide ki konumu dış dünya ile bağlantısı bakımından büyük önem taşıyor. İlerledikçe alt sınıf insanlar için protein barlarının yapıldığı yeri görüyoruz. Burada çalışan kişi sosyal düzende bir hizmette bulunduğu için bu vagona sahip olduğunu anlıyoruz. Sonrasında gelen boş vagonlar sınıfsal bölünme ve zengin fakir arasında ki uçurumu simgelemektedir. Bu boşluktan sonra gıda ve su temini ile ilgili vagonlar geliyor. Daha sonra piramitte yukarı doğru geçtikçe eğitim alınan vagonu görüyoruz. İlerleyen vagonlarda modern toplumun sosyal yapısında farklı hiyerarşik yapılar gösteren vagonları görüyoruz. Üst sınıflar için olan restoran, havuz, sauna ve gece klübünü amaçları bakımından toplumsal yapının sembolik birer karılıkları olarak karşımıza

çıkıyor. Vagonlar arası her geçiş kapitalizmin trene yayılışını daha net bir açıyla bize gösteriyor.



Şekil 14. Trenin Yerleşim Şeması

Kaynak: <https://brentofthefabulouswild.wordpress.com/2014/01/31/film-review-snowpiercer-or-should-i-say-slaypiercer/>

Filmde dış dünya ile ilişkisi bakımından özgürlük tanımını ı ışık faktörü ile birleştirmesi bakımından önemli bir mimari öge olan pencere kadar önemli bir başka öge de kapıdır. Regan Ross, (2020) Snowpiercer filmindeki kapı metaforunu varoluşsal ve patlama gerekliliği gibi birkaç farklı açıdan ele alıyor. Ona göre kapı bir bariyer ve geçit ayırıcının çok ötesinde insanları içeride ya da dışarıda tutmayı sağlamaktadır. Kuyruk bölümünü sadece kendi alanında tuttuğu ve trenin geri kalanından ayırdığı bir hapishane ayırıcı değil aynı zamanda;

“Kapı daha yüksek bir varoluşsal düzlemin ağ geçidi olarak da işlev görür. Bu sadece daha yüksek bir sınıfa (ön vagonlara) hareket anlamında olabildiği gibi aynı zamanda daha iyiye de (alternatif yaşam biçimine, sistem, ideoloji) diğer bir deyişle amaçlanan işlevinin belirli bağlamından çıkarıldığında “kapı” metaforu, genel olarak varoluş yolları arasındaki bir hareketi bilgilendiren bir anlmından söz eder. Bu insanlık dışı sistemden çkmanın tek yolu, buradan çıkan kapıyı patlatmaktır.”



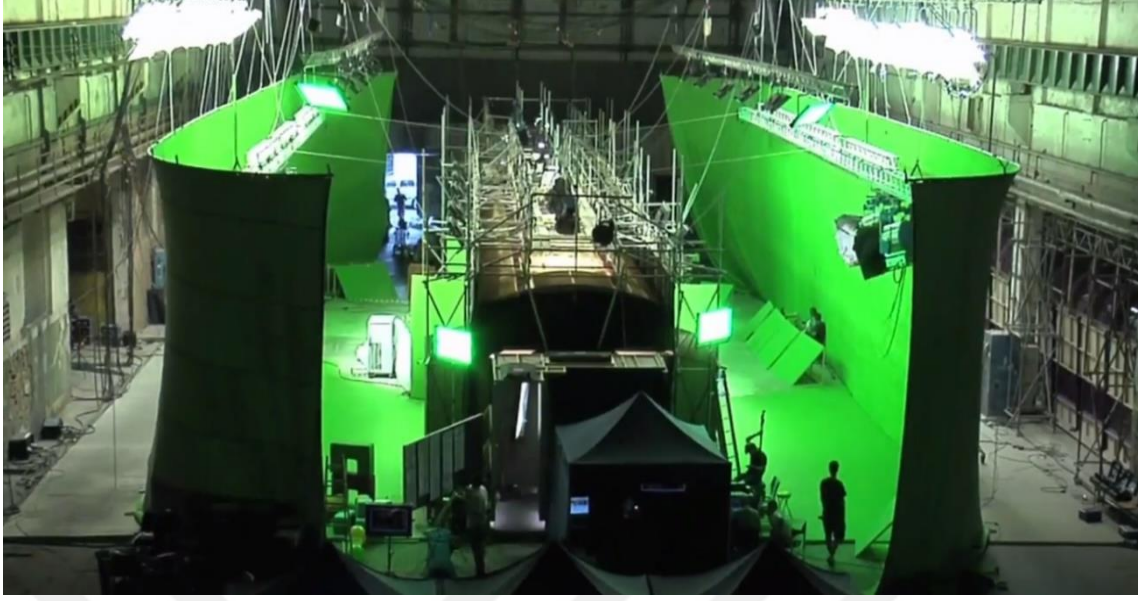
Şekil 15. Kapı Metaforu

Kaynak: <http://www.yourfilmprofessor.com/category/academic-essays>

3.3.1.2.2 Işık – Renk

İzleyicide farklı duyguları ortaya çıkarmanın en iyi yollarından birisi şüphesiz ki doğru yapılan ışıklandırmadır. Snowpiercer gibi neredeyse tamamen kapalı bir alanda ve hareketli sahneler içeren sekansların olduğu filmlerde ışıklandırma daha da önemli bir rol oynamaktadır. Atmosfer yaratımı bakımından kompartmanların bir birleri ile olan ilişkileri hem benzer hemde farklı tip aydınlatma elemanları kullanımını zorunlu kılmaktadır. Örneğin sauna gibi içeriği bakımından daha yumuşak mekanlarda daha sıcak aydınlatmalar kullanılırken, Wilford'un kompartmanı gibi detay gösteriminin yoğun olduğu alanlarda ışığın renk sıcaklığı (kelvin) daha yüksek olan soğuk ışık kullanılmıştır.

Filmin prodüksiyon tasarımcısı olan Ondrej Nekvasil, (Halperin M. 2014) mekanın iç yapısının darlığından dolayı çekim gereçlerinin yerleşiminin zorluğundan bahseder ve bu kısıtlı alan sorunlarından dolayı kameralardan herhangi bir lambayı saklama şanslarının olmadığını ve bundan dolayı da sadece bir çeşit jel ile Kino Flo tüpleri ile pratik aydınlatma elemanları kullanmak zorunda kaldıkların söylemektedir.



Şekil 16. Yapay Işıklandırma ile Vagonların Aydınlatılması

Kaynak: <https://chikhuat.wordpress.com/>

Filmin özel efekt uzmanı Erik Durst, Graham Edward (2014) ile yaptığı röportajda özellikle ışık konusunda derinlemesine bir araştırma yaptıklarını vurgularken trenin akvaryum vagon sahnesindeki çekimlerde ışık etkisinin zorluğundan bahsetmiştir. Oyuncuların üzerlerine gelen ışığı kırarak gerçek bir akvaryum etkisi elde etmeye çalıştıklarından bahsetmiştir. Bu etkiyi elde etmek için balıkları, aydınlatma ortamlarını, ışığın su ve camdan nasıl kırılarak geçtiğini ve bu kırılmanın ışığın yapısını nasıl bozduğunu incelemek için bir ekibin Vancouver Akvaryumu'nda incelemeler yaptığını söylemiştir. Ayrıca Sushi Bar vagonunda pencereden içeri giren ışığın, dışarıdaki buzun soğukluğunu yansıtmasının da kendileri açısından çözülmesi gereken ve ışığın yapısının incelenmesini gerektiren bir sorun olduğu anlatmaktadır.

Özellikle ışık kavramı filme metaforik olarak da ilave bir anlam yüklemektedir. Kuyruk kısmı insanların ışık mahrumiyeti ve vagonlar arası geçişte ön vagona yaklaştıkça ışığın daha çok görülmesi ışık ile medeniyet arasında bir bağ olduğu anlamını da bize göstermektedir Özellikle iki grup arasında ki savaşta ışığın etkisi ve gücü filmde ışık kavramını öne çıkarmaktadır. Jake Mulligan, (2014) ışığın özellikle dövüş sahnelerindeki aydınlatma mantığından bahsederken dövüş sahnesi için *“kelimenin tam anlamıyla ışık değişimleri etrafında inşa edilmiştir”* demektedir. Mulligan, dövüş sırasında kuyruk kısmının kullandığı meşalelerin, diğer taraftaki gece görüş gözlüklerini

durdurmasını ve kuyruk kısmı insanların meşalelerinin filme daha tehditkar bir hava kattından bahseder ve bunun filmin akışına değer kattığını vurgular. Patrick Clark (2019) “Snowpiercer” filminin aydınlatmasının konu anlatımına katkısına değinirken görüntü yönetmeni Hong Kyung Pro’nun vagonlardaki sahnelerde sıcak soğuk zıtlığından başarılı bir denge yakaladığını ön plana çıkarmaktadır.

3.3.1.2.3 Kostüm ve Doku

Bir filmde bir karakteri kahramanlaştırmak için onu her yönü ile öne çıkarmak ve ona odalanmak çoğu zaman yeterli olabilirken “Snowpiercer” gibi sadece bir karakteri değil bir fikri, bir düşünceyi kahramanlaştırmak için destekleyici unsurları ve karakterleri de ön planda tutmak gerekmektedir diyebiliriz. Bu noktada Snowpiercer filmi savunduğu fikir bakımından içerisinde pek çok farklı hikaye barındırmakta ve her hikayenin kahramanı ana hikayeye bağlı kalarak kendi hikayesini tam olarak öğrenemesek bile kendi öz geçmişine sahiptir. Örneğin trende daha önce çalışmasına rağmen hapiste olan Namgoong’un, yada filmin sonunda kendisi ile ilgili asıl gerçeği öğrendiğimiz Gilliam karakterleri gibi. Tüm bu hikayeler gerek kültürel gerekse de sembolik olarak karakterlerle ilgili bize ipuçları vermektedir. Tabi tüm bu karakterlerin filmin distopik gelecek kurgusuna hizmet edecek şekilde sunulması kostüm tasarımının gerçek önemini bize göstermektedir.

Snowpiercer filminin kostüm tasarımcısı Catherine George, (Hello Tailor. 2014) filmdeki kostümlerin tasarım süreci ile ilgili verdiği bir röportajda genel anlamda yolcuların trende kaldıkları süre, nereden geldikleri gibi karakterlerin geçmişlerine ait bilgiler konusunda yönetmen ve yazarlar ile konuştuklarının altını çizirken en ufak detayların bile karakterlerin izleyicideki etkileri bakımlarından önemli olduğuna değinirken,

“Kibrit çalan ve alevi yakan çocuk Chan, kuyruk bölümünün küçük hırsızıydı. Kötü ruhları uyarmak için giysilerine küçük takılar ve tılsımlar takan Afrika’daki çocuk askerlerin fotoğraflarını inceledik ve o doğrultuda Chan’ın ceketine her türlü çalıntı ıvrı, zıvrı yerleştirdik” demektedir.

Baltalı askerlerin güçlü ve vahşi yapılarını tam anlamıyla yansıtabilmek için ortaçağdan esinlendiğini dile getiren George, *“onları basit tutmaya ve önceden var olan malzemelerden veya doğaçlama yapılabilecek bir şeyler yaratma temasına uygun şekilde yapmaya çalıştık. Derinin altındaki düşünce ve bir sonraki isyan için kanın kolayca akacağı ile ilgili gerçeküstücü bir düşüncemiz vardır.”* Demektedir. Bakan Mason’un kıyafetini ise *“tipik muhafazakar politikacı şekli”* olarak tanımlayan George, Tabiat Tarihi Müzesindeki bir fotoğraftan etkilendiğini söylerken esin kaynağı olarak da ayrıntılı üniformalar giyen ve el yapımı madalyalar takan diktatörlerin gösterişli kıyafetlerini temel aldığını belirtmektedir. Geleneksel bir anne figürü üzerinden okul vagonundaki öğretmenin kıyafetlerini tasarladığına da değinen George, Wilford’un fikirlerinin somutluğu ile ilintili olarak öğretmenin kıyafetinin kumaşını seçtiğini söylemektedir.

Lord Christopher Lavery (2014) ile yaptığı başka bir röportajda ise Catherine George, geçmiş hikayelerinin farklılığından dolayı her karakter için farklı bir yaklaşımı olduğundan ve gerçek hayatta ki karşılıklarını aradığından bahseder. Bu karşılık tek bir kişi anlamından ziyade farklı farklı kişilerin birleşimi ile oluşan yeni karakter olduğunu vurgular. Karakterin geçmişi ile olan bağına sadık kalmaya özen gösterdiğini örneklemek için hapsedilmeden önce trende güvenlik ile ilgili olarak mühendis olarak çalışan Kang-ho Song’un canlandığı Namgoong karakterinin kıyafetine bakmamız yeterli gibi. Catherine George, Namgoong için uygun kıyafeti oluştururken eski endüstri dönemlerinde ki tren çalışanlarının kıyafetlerini incelediğini, gerek kullanım içeriği ve gerekse de koyu siyah renklerin izleyici de oluşturacağı çaresiz distopik etkisi bakımlarından eski Fransız demiryolu işçilerinin giydiği ceketlerden ilham aldığını söylemektedir.

George, oyuncu kadrosunun, karakterler kadar küresel bir yapısı olmasından dolayı çok fazla araştırma yaptığını ve bu sayede kültür farklılıklarından beslendiğini dile getirirken, tek bir kıyafette geleneksel ve çağdaş Batı kombinasyonu ile bir bütünlük yakalamayı amaçladığını söylemektedir. John Hurt’ün oynadığı yaşlı ve bilge Gilliam karakteri için Gandhi’nin resimlerini incelediğini ayrıca eski bir tuvit spor ceket ve pareo giyen Hintli bir sokak dilencisinin fotoğrafından esinlendiğini dile getirir.

Ana karakter Curtis'in, filmin sahip olduğu ideoloji gereği isimsiz, sıradan bir lider olmasını istediklerini dile getiren George *“sıradan ama aynı zamanda kalabalığın içinde tanınabilir”* olmasını amaçladıkları söylemektedir. Fakat burada Curtis'i oynayan Chris Evans'ı daha önce oynadığı “Captain Amerika” rolünden soyutlamalarının gerekliliğine değinmektedir. Bu konu ile ilgili olarak George şu açıklamayı yapmaktadır;

“Chris Evans'ın daha önceden giydiğine alışkın olduğumuz görünümünden uzaklaştırmak istedik. şapka onun fark edilmesine yardımcı oldu. Onun fiziğini saklama zorundaydık ve büyük boy uzun palto onu tanımamıza yardımcı olmakla beraber aynı zamanda kaslı yapısını da gizlememizi sağlamaktaydı. Daha zayıf görünmesine yardımcı olmak için ise alt katmanlarını, tişörtünün, gömleğinin ve süveterinin kollarını kesmek zorunda kaldık.”



şekil 19. Curtis'in Kıyafeti

Kaynak: <https://clothesonfilm.com/snowpiercer-qa-with-costume-designer>

3.3.2 “Parasite” Filmi

Türk Dil Kurumu’na göre “Parazit” biyolojide “*bir canlıda sürekli veya geçici yaşayarak ona zarar veren başka canlı*” anlamına gelen asalak ile eş anlamlıdır. Tania Debnath, (2020) içinde bulunduğumuz dönemi “*Neo-liberal zamanlar*” olarak tanımlarken, sınıfsal eşitsizliği artışı hem gelişmiş hem de gelişmekte olan toplumlar için büyük bir sorun olduğunu ve bunun *Neo-liberal zamanların* gerçekliği olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak Parazit filmi için ise Güney Kore’nin şehirlerinin karanlık yüzünü yansıtan ve artan sınıfsal eşitsizliğin özünü yakalayan bir örnek olarak açıklamaktadır. Ayrıca yine Debnath’a göre Parazit filmini diğerlerinden ayıran en önemli yan onun anlatım dilidir. Ona göre yönetmen karmaşık bir gerçekliği mükemmel ve yalın bir biçimde izleyiciye anlatmaktadır.

Ekonomik anlamda birbirlerine tam anlamıyla zıt iki farklı ailenin girift ilişkilerini konu alan filmin ismi bu ilişkiler bağlamında seçilmiştir. Amy Taubin (2019) filmi yorumlarken burada asıl meselenin aşırı ekonomik eşitsiz koşullar olduğuna değinir ve bu koşullarda işveren ve çalışan arasındaki ilişkinin mutlaka parazitsel bir hal aldığını söyler. Fakat parazitin hangi taraf olduğunu kişinin bakış açısına bırakıldığı için filmin çok başarılı olduğunu vurgular. Filmin özellikle belirli bir taraf tutmadığına değinen Taubin, yönetmenin fakir Kim ailesine sempati ile yaklaşıp da onlara yüksek ahlaki bir zemin tanımazken, zengin Park ailesinin de şoförlerini ve uzun zamandır onlar için çalışan yardımcılarını sorgusuz işten çıkarmalarını ve kendi çocukları üzerindeki mükemmellik arzularına yenik düşmelerini “*kapitalizmin zenginlik arzusunu alevlendirdiği*” şeklinde yorumlamaktadır. Chloe Lau’ya (2020) göre yönetmen Bong Joon-ho parazit kelimesini özellikle seçmiştir, hem Park’ların evine sızan ve asalak bir düzen kuran Kim ailesi, hem de evlerindeki işlerin yapılması ve düzenin sağlanması gibi yeteneklerden yoksun olan Park ailesi için çift yönlü bir metafor olarak kullanmıştır. Bu çift yönlü kullanım da filme kendi içinde bir derinlik kazandırmıştır. Merkezine toplumdaki sınıf yapısını koyan Bong Joon-Ho’un, vermek istediği mesajı mekansal çözümlemeler üzerinden pek çok alegori, mitoloji ve sembolü kullanarak vermeye çalışması sinemanın farklı disiplinleri kendi içinde nasıl başarılı bir şekilde harmanladığına da iyi bir örnek niteliğindedir.

Film, Kim ailesinin yaşadığı, *banjiha* diye bilinen ve Güney Kore’de yaygın bir şekilde bulunan, yol kotunun altında, yarı bodrum kat olan dairesinin tasviri ile başlar ve bizi Kim ailesinin dünyasına sokar. Kim ailesi çeşitli yetenek ve becerileri olmalarına rağmen yoksulluk içinde sadece günü kurtarmaya yönelik yaşayan bir ailedir. Geçimlerini pizza kutularını katlayarak kazanmakta, evin en yüksek yeri olan tuvaletten bedava internet çekmeye çalışmakta ve evlerini böceklerden korumak için ise belediyenin ilaçladığı zamanlar pencerelerini açmaktadırlar. Onların bu hayatları bir gün evin oğlu Ki-woo’nun bir arkadaşının evlerine gelmesi ve onun İngilizce dersi verdiği zengin bir ailenin kızına kendisinin yurtdışına gideceğinden dolayı ders verip veremeyeceğini sorması ile değişir. Ki-woo, kız kardeşi Ki-jung’un kendisine eğitimi ile ilgili sahte belgeler hazırlaması birlikte ismini Kevin olarak değiştirir ve zengin ama biraz da saf Park ailesinin yanında kızlarına özel ders verme işine başlar. Kevin ders vermeye başladıktan hemen sonra önce kız kardeşi daha sonra da ailesinin diğer üyeleri Park’ların yanında sahte isim ve geçmişlerle çalışmaya başlarlar. Çeşitli hileler sonucu kız kardeşi Park ailesinin çocukları için sanat öğretmeni Jessica olarak çalışmaya başlarken. Ki-jung, Park ailesinin şoförüne arabada seks yaptığını ima eden bir tuzak kurar ve işten atılan şoför yerine babasını hiç tanıımıyormuş gibi işe aldırır. Daha sonra baba Ki-taek ise Park’ların uzun süredir yardımcılığını yapan Moon-gwang’ın şeftali alerjisini kullanarak, tüberküloza yakalandığı izlenimi verir ve işten çıkarılan Moon-gwang’ın yerine çeşitli dalaverelerle karısı Chung-sook’u yardımcı olarak işe aldırır. Tüm bu gelişmeler olurken Kevin bir yandan da Park’ların kızının kalbini kazanmayı başarır. Böylece Kim ailesi tüm fertleriyle Park ailesinin içine sızmıştır. İlk bakışta iki aile arasındaki bu ilişki iş veren ile çalışan ilişkisi gibi görünse de Kim ailesinin dolandırıcılıkları ve Park ailesinin naif yapısı bakımından farklı ve trajikomik bir hal almıştır. Kim ailesi açısından başarı ile süren bu süreçte ki en önemli tehlike, Park ailesinin küçük oğullarının evdeki tüm çalışanlardan aldığı ortak kokudur. Üzerlerine sinmiş bu koku Kim ailesinin ne yaparlarsa yapsınlar kurtulamadıkları bir lanet gibi onları izlemekte ve küçük oğlanın dikkatini çekmektedir.

Bir gün Park ailesi evi hizmetçilerine bırakarak kamp yapmaya giderler. Bu durumu fırsat bilen Kim ailesinin fertleri de hep birlikte evin tadını çıkarırlarken kapı çalar ve Park’ların eski yardımcısı Moon-gwang kapıda görünür. Bodrum katta bir şey unuttuğunu söyler. Olası Kuzey Kore saldırıları için evin mimarı tarafından tasarlanan gizli bir sığınağa inen Moon-gwang, bir yandan yıllardır tefecilerden sakladığı kocasını

ifşa etmek zorunda kalırken bir yandan da Kim ailesinin sırrını öğrenir. Tam da bu iki aile arasında bir tartışma kavgaya döndüğünde telefon çalar ve Park ailesinin geri geldiklerine öğrenirler. Dışarıda yağan şiddetli yağmura rağmen hızlıca oradan kaçmayı başaran Kim ailesi şiddetli yağan yağmurdan dolayı kanalizasyon suyu basan evleri yerine benzer durumda kalan diğer insanlarla birlikte geceyi bir spor salonunda geçirmek zorunda kalırlar. Ertesi gün Park'lar bir doğum günü partisi için ev sahipliği yapmaktadırlar. Tam da o anda, gece yapılan kavgada talihsiz bir şekilde ölen karısı Moon-gwang'ın intikamını almak isteyen kocası Geun-sae partide dehşet saçar ve Kim ailesinin oğullarını ağır yaralarken, kızlarını da öldürür. Paniğe kapılan baba Ki-taek Park ailesinin babasını öldürür ve kaçarak kayıplara karışır.

Günler sonra iyileşen ve annesi ile dolandırıcılıktan yargılanan ve şartlı tahliye ile salınan Ki-woo kaçak hayatı yaşayan babasının aslında bir zamanlar Park ailesinin yaşadığı evde, bodrumundaki sığınakta yaşadığını keşfeder ve bir gün yeterince para kazanıp babasını oradan kurtarmaya yemin eder.

3.3.2.1 Yukarıdakiler – Aşağıdakiler

Serra Aşkın, (2019) yukarı ve aşağı kavramlarını tanımlarken mimari bir üslup ile *“hem fiziksel hem de analogik olarak mimarlıkta bir statü ayrımı”* tanımını kullanır ve “Parazit” filmi özelinde modern mimari ile gecekondular arasındaki karşıtlığın gerek konutların iç mekanları ve gerekse de bulundukları bölgesel farklılıklara vurgu yapar. Parazit filmi mimar ve sosyoloji disiplinlerine o kadar bağlı kalıyor ki yönetmen derdini anlatmak için gerek dış mekanlarda ve gerekse de iç mekanlarda kullandığı her malzeme ile alt metinlerini destekleyici özel dünyalar oluşturuyor. Öyle ki kendi deyimiyle *“iç mekanların yüzde altmışının geçtiği Park ailesinin evinin”* tasarımında bizzat yönetmen Bong Joon-ho'nun düşünceleri hayali bir mimar üzerinden yansıtılmıştır. Bu anlamda yönetmenin daha önce çekmiş olduğu Snowpiercer filmi ile büyük benzerlikler taşıyor. Nasıl ki Snowpiercer filmi toplumsal eşitsizlik kavramını vagonlar üzerinden yapmışsa, Parazit filmi de bu farklılığı iki farklı ailenin yaşam mekanları üzerinden yapmaktadır. Bu iki filmde de tasarlanan mekanlar kendi yaşam alanları işlevlerine ek olarak tıpkı başrol oyuncularını gibi filmlerin gerek kurgusal ve gerekse de kavramsal yapılarına hizmet etmektedirler. (O'Flat, C. 2019)

Parazit filmi mekânsal anlatım yönünden ilk sahnesinden son sahnesine kadar aşağıdan başlayıp yukarıda biten dikine yükselen bir yol izlemektedir. Kim ailesinin kirli, pis evlerinde başlayan yolculukları, Park ailesinin geniş, ferah, bahçeli evlerinde son buluyor. Filmde Park ailesinin, evin en istenmeyen, en gidilmeyen ve filmin diğer mekanlarında da en önemsiz gördüğümüz, güneşe en uzak yerine hayaletlerini, Kuzey Kore istilası ve nükleer bomba gibi bütün korkularını koydukları bodrum katına hizmetçileri koyarak bir durum anlatımı yapmıştır. Yönetmen özellikle tüm bu korkularla hizmetçileri bir tutmuş, istenmeyen fazlalıkları koydukları kiler gibi düşünmüş, bu anlamda da sınıfsal farklılığı en üst noktada ele almış. Moon-gwang ve kocası Greun-sae için ise bu durum tam tersi bir şekilde karşımıza çıkıyor. Bodrum kat, özellikle Greun-sae için tam bir kurtuluş, yaşama tutunma alanı olmuştur. Ezilen işçi sınıfı için bodrum kat, borçlarından, sermayeden, hapisten, belki de hayatın tüm sıkıntılarından aslında kapitalizm ve onun getirdiklerinden bir kaçış yeri olmuştur. Bu bodrum kat sadece Greun-sae için değil ayrıca Kim Ki-taek içinde bir kaçış ve saklanma mekânı olmuştur. İçerdeki için her ne kadar bir hapisane görevi görse de aslında tüm sorunlarından kaçtıkları sığındıkları bir mekanıdır burası. Böyle olmasına rağmen filmin sonuna doğru Kim ailesinin oğulları Ki-woo'nun en büyük amacının para kazanarak, sınıfsal hiyerarşik yapıda daha üst basamaklara çıkarak babasını bodrumdan kurtarmak olduğunu anlıyoruz. Hayattan kaçmak için bodrum kat ama refaha ermek içinde üst kata çıkmaya çalışan sınıfı etkileyici bir şekilde anlatıyor film bize. Park'ların evinde yaşamaya çalışan her iki alt aile içinde durum benzer aslında, her üst kata çıkmaya çalıştıklarında Park ailesi üzerinde biraz daha fazla kontrol sağlıyorlar ta ki bu bir noktada kendi içlerinde bir kaosa sebep olana kadar.

Film, Kim ailesinin yarı bodrum katta bulunan her halinden kötü, bakımsız ve sorunlu olduğu anlaşılan evlerinin tasviriyle başlıyor. Bize bu mekan tasviri üzerinden neredeyse aile ile ilgili tüm bilgileri veriyor. Özellikle pencere korkulukları Kim ailesinin sıkışmışlığının, hapis olmuşluğunun bir yansıması niteliğinde. Alex Jung, (2020) Kim ailesinin evlerini tanımlarken *“kabul edilebilir yaşam eşiğini ve psikolojik durumlarının uygun bir yansıması olsa da mimari anlamda bir Araf”* diyerek buradaki mekânsal tasvirin kararsızlığı konusunda bize bilgi vermektedir. Bu Araf ki, yaşam için bir alan ama yaşam alanı değil. Yönetmen Bong Joon-ho, Kim ailesinin evinin tarifini yaparken ise, yarısı yerin altında, yarısı yerin üstünde olduğuna dikkat çeker ve bu arada

sıkışmışlığın ailenin ekonomik durumunu da bize en yalın haliyle gösterdiğine vurgu yaparak. *“Yerin altında ama yukarıda olduklarına inanmak isterlerken, daha da aşağıya batmaktan korkuyorlar”* diyerek Kim ailesinin psikolojisini de yaşam alanları üzerinden özetlemektedir. (Sims, D. 2019)



Şekil 20. Kim Ailesinin Evi

Kaynak: <https://www.archdaily.com/935824/7>

Park ailesinin evi de tam olarak Kim ailesinin evinin zıttı niteliğinde bir yapıdır. Şehrin yüksek bir bölgesinde olabildiğince güneş alan dışardan bakıldığında bir kale görünümündedir. Will Bedingfield, (2020) bu modern yapıyı Richard Neutra, Louis Khan ve Frank Lloyd Wright gibi mimarların tasarımlarına paralel olduğunu söylerken, *“paranın mimarideki simgesi niteliğindedir”* demektedir. Modern mimarinin daha çok eğitilmiş, toplumda saygı duyulan ve gelir seviyesi yüksek kişiler tarafından tercih edildiğinin altını çizerken, Park ailesinin de bunun bir yansıması olduğunu vurgulamaktadır. Filmin prodüksiyon tasarımcısı Lee Ha-jun, Indiewire dergisi ile yaptığı röportajda *“sahnelerin Park’ların evi ile Kim’lerin evine arasında değiştikçe, yüksek alanların ve daha düşük alanlar arasındaki sınıf farkını net bir şekilde yansıtmak istedik”*

diyerek mimariyi sınıfsal eşitsizliği vurgulamak anlamında nasıl kullanmayı amaçladıklarını dile getirmiştir. (O'Flat, C. 2019)



Şekil 21. Park Ailesinin Evleri

Kaynak: <https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/>

Tamamen minimal tarzda tasarlanmış, estetikliğini öncelikle ön plana çıkartırken kullanıma dayalı işlevsellikten de taviz vermemiş özel bir yapı olarak karşımıza çıkıyor Park ailesinin evi. Serra Aşkın, (2019) Park ailesinin evini plan yapısını tarif ederken, yaşam alanlarının estetik ve işlevsellik uyumuna dikkat çeker.

“Yapı, dış kapıdan girilip özel bahçeye çıkılan, daha sonra yaşam alanına ve mutfığa bağlanan bir giriş katı, yatak odalarının ve banyonun bulunduğu birinci kat, bodrum katı/kiler ve onun da altında bir sığınaktan oluşuyor. Giriş kotuna aynı zamanda garajdan da bir bağlantı bulunuyor. Filmde yaşam alanı ve mutfak ilk gösterilen mekânlardan. Mekânlar hayli boş, saf ve kibar. Evin giriş katının biraz garip olan açık planı ve dolaşım kurgusu, üst kata çıkan merdivenlerden mutfaktakilerin dinlenebilmesi, yaşam alanındakilerin giriş kapısından görülememesi, garaja inen merdivenlerin yalnızca belli açılardan okunabilmesi gibi sahne düzenine yönelik kararlarla tasarlanmış. Filmdeki kurgusal mimar Namgoong Hyeonja, yaşam alanındaki büyük cam cepheyi, özel tasarım bahçenin keyfinin çıkarılabilmesi için düşünmüş. Televizyon olmayan bir salon için tasarlanan, içeriden dışarısının izlenmesi için bir ekran olan bu

cephe, filmde Kim ailesinin, zengin evini boşken kullandıklarında bahçeyi bir tablo gibi seyretmesi, Park ailesinin en genç üyesi bahçede kamp kurarken onun gözetlenmesi, dışarıdakilerin içeriği tam algılamamasıyla filmin son anlarında olan bitenin öngörülememesi gibi sahneleri daha etkili kılan kilit bir öğe.”



Şekil 22. Park Ailesinin Evlerindeki Kot Farkları

Kaynak: <https://www.architecturaldigest.com/story/bong-joon-ho-parasite-movie-set-design-interview>

Jenny Nulf, (2019) Bong Joon-ho ile yaptığı röportaja dayanarak, yönetmenin merdivenlere karşı özel bir ilgisi olduğundan bahseder ve Parazit filminde merdivenleri sınıf ayrımı için hassas bir metafor olarak kullanıldığının altını çizer. Kim ailesinin evinden Park ailesinin evine ve hatta özellikle evin içindeki merdivenlerin hemen hemen her sahnede görüldüklerinin altını çizer. Yine aynı röportajda Nulf, bu filmde merdivenlerin tematik bir anlamı olduğunu ve yönetmen için önemli ilham kaynaklarından biri olduğunu söyler. Bong'un merdiven ilgisinin, Park'ların evinde, oturma alanında ki sehpanın tasarımından, duvarda ki tabloya kadar birçok yerinde düşünüldüğünü dile getirir. Hatta öyle ki, oturma odasında bulunan sehpanın tasarımının merdivenlerin evdeki dolaşımı şeklinde olduğunu belirtir.



Şekil 23. Park Ailesin Oturma Odalarındaki Sehpa

Kaynak:https://www.reddit.com/r/MovieDetails/comments/fpwfbf/in_parasite_2019_the_livingroom_table_in_the_park/

Juhani Palasmaa, (2007) merdiven ve merdiven boşluklarının sinematik açıdan özel bir anlamı vardır. Merdivenin alt kısmı yeraltını tarif ederken üst kısmı ise cenneti simgelediğini söylerken merdiveni de “*düşey bir labirent*” olarak tarif eder. (s.32)

Parazit filminde de koridorlar ve merdivenler mekanları birbiriyle ilişkilendiren ve geçişi sağlayan bağlayıcı mekanlar oldukları kadar, sınıflar arası birer köprü görevine de sahiptirler. Merdiven koridora, koridordan merdivene ve merdivenden yine başka bir iç koridora bağlanıyor. Mimari anlamda mesafeler artırılıyor ve böylelikle metaforik anlamda sınıflar arası geçiş mesafeleri de en uzak hale getirilmiş oluyor. En alttakinin yukarı çıkışı zorlaştırılıyor. Sermaye ve sınıf hiyerarşisi daha da netleşiyor. Lee Ha-jun, filmdeki en önemli öğelerden birinin merdivenler olduğuna özellikle dikkat çekerken yönetmenin özellikle her şeyin yukardan aşağıya inme isteğinin altını çiziyor. Ayrıca Lee, merdivenler bağlamında hem Kim ailesinin evinde hem de Park ailesinin evinde farklı büyüklükte merdivenler kullanılarak filmin kurgusuna hizmet ettiklerini söylemektedir. (O’Flat, C. 2019) Park ailesinin evine ulaşmak için çıkılan yokuş sonrası karşılaşılan

merdiven, evin içinde yaşam alanlarına garajdan çıkılan merdiven, zemin kattan üst kat yatak odalarına çıkılan merdiven bodrumdan çıkılan dar merdiven ve tabi ki sığınaktan çıkılan merdiven, tüm bu merdivenler evin yukarı ve aşağı dengesini sınıflar ve kullanıcılar nezdinde dengelemektedir. (Aşkın, S. 2019)



Şekil 24. Yağmur ve Merdiven Metaforu

Kaynak: <https://www.koreafoodtours.com/tour-tips/parasite-filming-locations/>

Chang Liu (2020) fırtınalı gecede yağın yağmur ile Kim ailesinin evlerinin su altında kalması sonrasında geceyi bir spor salonunda geçirmesinin çok önemli bir detay olduğuna dikkat çeker. Çünkü bu olayın Kim ailesi, Park ailesinin evinde parazitlenerek yoksulluklarının kaderlerini değiştirme hayallerinin sonu olduğu ve bunun zengin ile fakir arasındaki derin boşluğun bir göstergesi olduğunu belirtir. Liu, yukarıda Park ailesinin çocukları açık alanda yağmur altında çadırda kalabiliyorken, aşağıda fakir Kim ailesinin yağmurda kendi kapalı alanlarında bile kalamadıklarını vurgular ve *“zengin ve yoksul arasındaki uçurumu geçmek kolay değildir, yoksullar genellikle daha büyük bedeller öderler”* (s.78-82) diyerek aynı problemler karşısında farklı sınıfların tepkilerinin ve yaklaşımlarının da nasıl farklı olabileceğine değinir.

Park ailesinin bahçesi, ailenin refah seviyesinin bir göstergesi olduğu kadar bu bahçe aynı zamanda zengin ve fakir arasında bir çizgi görevi de görmektedir. Bong, Jenny

Nulf'a verdiği röportajda (2019) özellikle bu oturma odasından bakıldığı zaman nefes kesici bir manzaraya sahip olan bahçe için;

"Oturma odasından baktığınızda, onu meydanın ötesinde görüyorsunuz, dev cam pencere-neredeyse bir ekran gibi. Arka bahçe, ekranın ötesinde var olan bir şeydir. Mükemmel temiz ve huzurlu bir bahçe gibi görünüyor, ama aynı zamanda dış dünyadan çok kapalı. Komşuların hiçbiri giremez. Uzun ağaçlar bir barikat görevi görür. Çok izole, temiz ve huzurlu bir dünya, ama aynı zamanda çok kesilmiş. Ağaçların neredeyse bir çizgi gibi davrandığını söyleyebilirsiniz-Bay Park'ın her zaman bahsettiği çizgi. Çizgiyi geçmiyorum. Bu çizgide kendi rahat dünyalarını yaratıyor" demektedir.

Bong'un bahsettiği bu görünmez çizgi, sınır gibi kavramları film içinde de özellikle Bay Park tarafından sıkça dile getiriliyor. Bu sınırı oluşturan öğelerden birisi de koku metaforu. Kim ailesinin bir türlü üzerlerinden atamadıkları fakirliğin getirdiği koku. Park ailesinin bu kokuya gösterdiği duyarlılık ise filme ayrı bir boyut kazandırıyor. Gerek Park'ların küçük oğullarının bunu dile getirmesi ve gerekse de Bay Park'ın eşine Bay Kim'in kokusu hakkındaki yorumu fakirliğin kaçınılmaz bir simgesi şeklindedir. Yönetmen, *"normalde gerçek hayatta, yoksul insanların zengin insanlara yakın bir şekilde yaklaşması kolay değildir. Birinci sınıf ile ekonomi sınıfı, her zaman bölünmüş ama bu filmde çok yakınlar. Birbirlerinin kokusunu bile alabilirler. Biz bunu dile getirmek istedik"* diyerek bir noktada bu sınırı kaldırmak istedik demektedir. Filmde ailelerin, nasıl yemek yedikleri? Ne yedikleri? Gibi kültürel kavramlar bile sınıf çatışması ve farklılıkları üzerinden işlenmiş. Bong, bu konuya dikkat çeker ve *"özellikle fakir bir aile için, birlikte yemek yedikleri birçok sahneyi çektik. Onlar için en büyük ceza, artık birlikte yiyemedikleri, hepsinin dağınık ve ayrılmış olmasıdır"* demektedir. (Nulf,J. 2019)

David Harvey *"sınıfların yaşam yerleri, onlara dışsal olan sermaye koşullarınca belirlenmiştir"* diyerek sınıflar ve yaşam mekanları arasında doğru bir orantı kuruyor. Ne kazandığımız, nasıl yaşadığımız ve nerede yaşadığımız, direk olarak birbirleri ile bağlantılı bir etkileşim halinde. Parazit filminde de Kim ailesinin yaşam alanı da Park ailesinin yaşam alanı da izleyici de kişiler ile ilgili bir fikir oluşturuyor. Kapitalizmin parlak ve ışıldayan yüzü ile karanlık ve çaresiz yüzünü bize net bir biçimde gösteriyor. Mekanlar filmde ön plana çıkarak bize sermaye ve sınıf arasındaki ilişkiyi tüm çıplaklığıyla sunuyor. (Alkan, A. ve Duru, B. 2002)

3.3.2.2 Atmosfer Yaratımı

3.3.2.2.1 Mekan Yaratımı

Parazit, birbirinden bağımsız gibi akan hikayelerin tek bir mekanda birleştirilip sonra tekrar ayrı şekilde sonlandırıldığı bir film. Başlangıç noktası olarak Kim ailesinin evini merkeze alan film finalinde ise Park ailesinin evini merkezinde tutuyor. Özellikle Park ailesinin evi filmin başrolünde denebilir. Bu kurgusal bir mimar tarafından yapılan yapı sadece filmdeki eylemlerin gerçekleştiği bir mekandan ziyade, kendi varlığıyla ve üstlendiği rol ile de filme anlam katma adına filmin odak noktası konumunda denebilir.

Kim ailesinin evinin bulunduğu fakir mahalleyi bir set olarak tasarladıklarını dile getiren yönetmen, Kim ailesinin evini ve mahalleyi oluştururken gerekliliği korumak için üretim ekibinin, devlet tarafından yıkım kararı alınan ve geri dönüşüm ile yenileri oluşturulacak mahallelerden kapılar, pencereler, seramikler ve hatta elektrik telleri gibi malzemeleri topladıklarına dikkat çekiyor. (Jung, A. 2019) Çoğunlukla yirmi yıldan eski olan bu malzemeler mahallenin ve evin tasarlanmasında ana unsurlar olduğunu belirtmektedir. Özellikle filmde ana vurgu noktası olan koku metaforunu bu eski küflü malzemeler üzerinden vermeyi amaçladıklarını söyleyen Bong, kokuyu ancak görüntü ile verebileceklerini söylerken *“bunu en başından itibaren görüntülerle hissetmelisiniz, çünkü onu koku ile iletemezsiniz”* demektedir. Prodüksiyon tasarımcısı Lee Ha-jun ise mahalleyi tasarım süreçlerini anlatırken *“Yaklaşık 20 bina ve 40 hane vardı ve her biri için ayrı bir hikaye yarattık.”* derken, Alex Jung bunu şu şekilde örneklendirir;

“Örneğin, hayatını kazanmanın bir yolu olarak yeniden kullanılabilir çöpleri toplayan yaşlı bir kadını hayal ettiler, sonra sos kapları ile yığılmış bir atıştırmalık dükkanı ve daha sonra bir elektrik dükkanı işleten bir donanma gazisi. Ayrıca mahallenin geri kalanı için görsel bir uzantı oluşturmak için mavi ekranlar yerleştirildi” (Jung, A. 2019)

Sel sahneler için Seul’de dört farklı mekanda çekim yaptıklarına dikkat çeken Lee Ha-jun, (Noh, J. 2020) bu mekanları dikeyliklerine göre belirlediklerini ve özellikle Kim ailesinin evi için *“cennetten atılmış”* izlenimi vermeyi amaçladıklarını belirtiyor. Kim ailesinin evini üretim ekibinin Seul’ün hemen dışında bir su deposunun içine kurduğunu söyleyen Lee kaynaklarının çoğunu burada harcadıklarını ve uzun bir hazırlanma süresi

kullandıklarını dile getiriyor. Lee ayrıca Kim ailesinin evinin zemin kotundan 1,5 metre aşağıda olduğuna dikkat çekiyor ve hazırlıkların çoğunun “*uygun kamera konumlarını bulmak, yüzdürme seviyelerini değerlendirmek, elektrik hasarlarını önlemek ve doğru renk ve uygun akışkanlık direnci sağlamak için uygun kil-su oranı elde etmek ve 3 boyut simülasyonları oluşturmak için*” diyerek açıklıyor. Üç gün boyunca bu sahneyi çekmeye çalıştıklarını vurgulayan Lee, oluşturulan setin satte alabileceği su seviyesini esapladıklarını ve ona göre er seferinde su seviyesini biraz arttırarak çekim yaptıklarını, seviye enüst noktay geldiğinde ise tüm mahalleyi yüksek açılı bir çekim ile aldıklarını söylüyor.



Resim 25. Kim Ailesinin Yaşadığı Mahallenin Dijital Çalışması

Kaynak:<https://www.vulture.com/2020/02/how-bong-joon-ho-built-the-houses-in-parasite.html>

Yönetmen Bong Joon-ho Parasit filmindeki mekan tasarım süreci ve mekan-hikaye, mekan-karakterler ilişkilerini anlatırken özellikle Park ailesinin evi için;

“Evin kendisini gerçekten titizlikle tasarlamalıydım. Bu filmin içindeki kendi evreni gibi. Her karakterin ve her takımın sızabileceği boşluklar ve bilmedikleri gizli alanlar olmalıydı. Yani bu üç aile arasındaki dinamik ve mekanın dinamiği, çok iç içe geçmişti ve bence bu kombinasyon gerçekten bu film için ilginç bir durum oluşturdu” demektedir. (O’Flat, C. 2019)

Prodüksiyon tasarımcısı Lee Ha-jun ise aynı röportajda yönetmenin hikayenin derinliğini arttırmak için mekanlar ve karakterler arasında bazı zorunluluk durumuna dayalı ilişkiler kurduğunun altını çiziyor. Lee, “*Karakterlerin eve girerken oturma odası ve bahçeden geçme zorunlulukları, üst kattan yemek masasına giden merdivenlerden aşağı doğru yolun gitmesi, karakterlerin mutfığa mutlaka bir şekilde bakmalarını gerektirecek bir açının oluşması, mutfaktan bodrum katına uzanan bir yolun bulunması*

ve bodrumdan da sığınağa giden bir gizli geçit olmasını” tasarım sürecinde oluşan zorunluluklar olarak nitelemektedir. Bong ise tüm bu zorunlulukların hikayenin mekanı öne çıkaran parçaları olduğuna değiniyor ve “sanki birisi belli bir pozisyondaysa, diğer karakter onları gözetlemek zorunda kalıyor, eğer birisi içeri girerse, bir başkasının bir köşenin arkasına saklanması gerekiyordu. Böylece karakterler arasındaki bu çok temel mekansal ilişkiler zaten kurulmuştu.” diyerek bu zorunlulukların filmin anlatımında ki önemini dile getiriyor. Neticesinde evin yerleşimsel tasarımının tamamlanmasından sonra tüm bu zorunluluklardan doğan mekanın en-boy problemine de değinen Lee, kamera açılarını daha iyi alabilmek için *“evin 2.35: 1 en boy oranına uyması için yükseklik yerine geniş ve derinliğe sahip bir yapı tasarladık.”* diyerek evin tasarım mantığını anlatmaktadır. (O’Flat, C. 2019)

Ayrıca tasarımcı Lee, özellikle Park ailesinin evini tasarlarken, Park ailesinin sahip olduğu zenginliği seyircilerin hissetmelerini amaçladıklarını dile getiriyor. Park ailesinin evlerinin iç mimarisinde tanınmış markalarla çalışmadıklarını dile getiren Lee, bunun sebebini de *“her şeyin tanıdık olmasına rağmen, ilk kez görüyormuş gibi görünmesini”* istediklerini söylemiştir. Özellikle bu yapıyı, eve gelen Kim ailesinin asla göremeyeceği bir seviyeye çıkarmayı amaçladıklarını söyleyen Lee evdeki her şeyin ince düşünülp birçok açıdan simülasyon çekimleri yapılarak karar verildiğine dikkat çekmiştir. Bu yöntemin masraflı olmasına rağmen, Park’ların sahip oldukları evin biricikliğine katkı sağladığı aşıkardır. Bu biricik ve zenginlik içeride olduğu kadar mekânın dışında da hissedilir ve gözlemlenebilir olmalıydı ve bunun için de bahçeye özel önem verdiklerini ve oturma odasında ki büyük pencereyi de bahçeyi göstermek için ön plana çıkardıklarına değiniyor. Öyle ki bahçedeki ağaçların şekillerinin bu amaca hizmet ettiğinin altını çiziyor ve ağaçların şekli için *“ağaçlar doğal olarak yuvarlak değil, bir bahçıvan tarafından sürekli bakım gerektirir, zenginliğin sembolü ve evin içindeki tüm düz çizgilerle mükemmel bir tezatlık içindeler”* diyerek bahçeye verilen önemi dile getirmektedir. (Desowitz, B. 2019)



Şekil 26. Park Ailesinin Bahçeye Bakan Oturma Odası.

Kaynak: <https://www.vulture.com/2020/02/how-bong-joon-ho-built-the-houses-in-parasite.html>

Alex Jung (2019) yönetmen ve ekibiyle yaptığı röportajda, bodrum kattan sığınağa kadar olan kısımda Parazit filmindeki en hareketli, en kinetik sahnelerin çekildiğine dikkat çekiyor ve tasarımcı Lee Ha-jun'un burasını tekil bir birim olarak inşa ettiğine söylemektedir. Lee Ha-jun ise aynı röportajda bunu yapmalarının amacını anlatırken, yönetmenin sahnenin akışını bozmak istemediği için o sahneyi tek çekimde çekme isteği olduğunu dile getiriyor ve tüm alanı sabit bir kamera ile çektiklerini söylüyor.

Ayrıca görüntü yönetmeni Hong Kyung-pyu iki aile arasındaki sınıf farklılığını iletme için dikey kompozisyon oluşturmak için, karakterlerin bulundukları yerlere göre farklı göz hizalarına sahip olduklarını ve bu yüzden bakış açılarının sınırlı olduğunu söyleyerek şu şekilde örneklendirmektedir.

“Örneğin, Kim-taek'in yarı bodrum katında yaşayan ailesi düzeyinde, çimento sokak zeminlerini ve çeşitli çöpleri, sokak kedilerini ve mahallelerinden geçen araçların

tekerleklerini görüyorlar. Bu mahallenin göz seviyesi, yabancıların yoğun inşa edilmiş evlerini, hayatlarını ve hatta bazı özel yaşamlarını izlemek anlamına geliyor. Sokaklarda işeyen sarhoş bir adam kaçınılmaz olarak izlemek zorunda oldukları şeylerden biridir. Filmin başında, Ki-woo bir öğretmen mülakatı için zengin mahallede bir yamaç tırmanıyor. Yamaçlar, Ki-woo'nun içeride ne olduğunu asla bilemeyeceği kale benzeri konaklarla doludur. Gökyüzü yarı bodrumda asla görülemedi ve çimenler Ki-woo'nun mahallesindeki kayalar arasında hayatta kalmak için mücadele eden sadece otlardı. Şimdi onları zengin bir evde manzara parçaları olarak görüyor.” (Desowitz, B. 2019)

3.3.2.2.2 Işık – Renk

Aydınlatma bir film için, korkutucu, komik, güzel, çirkin kısaca hikaye neye ihtiyaç duyuyorsa film atmosferini o duruma çevirme kabiliyetine sahip bir araçtır. Geniş renk ve ton skalalarında birbirine yakın ve yumuşak geçişlerin olduğu resimler görece olarak daha hoş, daha gerçeğe yakın bir etkiyle görünürler. (Doğru, M. S. 2013) Renk dengesi ve kontrolü ise, aydınlatmanın iki yönlü temel yardımcı faktörlerinden biridir. Önemli nokta aydınlatmanın özel durumlar dışında, kendi iç dengesini oluşturmaktır. Bunun için genellikle standart olarak gün ışığını temsilen 5500 Kelvin veya 3200 Kelvin değerine sahip tungsten kullanılır. (Brown, B. 2017. s.36-37) Özellikle psikolojik bir atmosfer yaratımı açısından aydınlatma öncelikli öneme sahiptir diyebiliriz. Genellikle aydlatma oranı fazla olan nesneler, az olanlara göre daha fazla dikkat çeker ve bu durum yönetmene dramatik etkiyi insanlar ve nesneler arasında bölme imkanı verir. Karanlık olumsuz duygular ile ilişkili iken, aydınlık olumlu duyguları taşır. (Kars, N. 2003. s.117)

Parazit filmi için ise, ışık ve renk kavramları, sadece teknik anlamda değil içerik bakımlarından da önemli bir yer tutmaktadır. Birbirinden farklı üç ailenin yaşam mekanlarını tasvir etmek için ışık ve renk kavramları farklı anlamlarda ve farklı yoğunluklarda kullanılmıştır. Filmde aydınlık ve karanlık gibi birbirine zıt kavramlar metaforik anlamda farklı karakterler için farklı durumları tarif etmişlerdir. Karanlık, Kim Ki-taek için esaret ve tutsaklık ile eş anlamlı olup, filmin sonunda aydınlığa çıkarak özgürlüğüne kavuşması anlamını taşıırken, Greun-sae için ise tam tersi karanlık tüm sıkıntılarından kaçtığı, saklandığı bir mekanı tarif ederken aydınlığa çıkması ölümü ile karşılaşması anlamına gelmektedir.

Özellikle doğal ışık taşıdığı anlam bakımından filmde özel bir yere sahiptir. Bu metaforik anlam çekimler için ister istemez doğal ışık kullanımını ön plana çıkarmıştır. Bu kullanım Logan Baker’a (2020) göre, filmin görüntü yönetmeni, Hong Kyung-pyo Hong için bir avantaj olmuş ve süper geniş lens kullanmadan daha geniş ve daha detaylı çekimler yapabilmiş. Baker, Hong Kyung-pyo’nun aydınlatma yönteminin karakterin izleyiciye nasıl yansıdığına dair büyük katkı yaptığını söylerken, özellikle zenginlik ve fakirlik arası farkı daha ayırt edici hale getirdiğine vurgu yapmaktadır. Park ailesinin evinin iç kısmı günün büyük bölümünde sıcak ve doğal ışığa sahipken, Kim ailesinin evi sadece sınırlı bir doğal ışığa sahip olmaktadır. Hong Kyung-pyu özellikle dikey kompozisyonlar ve zıt aydınlatma koşulları oluşturarak sınıfsal farklılığı görsel hale getirmiştir. (Desowitz, B. 2019)



Şekil 27. Işığa Ulaşmak

Kaynak: <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Parasite/pages/Parasite-022.htm>

Görüntü yönetmeni, zengin ve fakir ayırımını güneş ışığı üzerinden yansıtmaya çalıştığının altını çizerken, yönetmen ile birlikte Kim ailesinin yarı bodrum kat evleri ve Park ailesinin ihtişamlı evlerini aydınlatma açılarından değerlendirirken güneş ışığı alışı miktarlarını yaptıkları topoğrafya araştırmaları ve buna bağlı olarak test çekimleri sonucunda bulduklarını dile getirmektedir. evlerde oluşturulan setleri daha gerçekçi hale getirmek için *“filmde aynı mahallede olduğu düşünülen her yerde güneş ışığını tekrar tekrar test ederek ve kontrol ederek veri topladık”* demektedir. Kim ailesinin yarı bodrum katı olan evlerinde güneş ışığını sadece evin küçük penceresinden günün sadece kısa bir zaman diliminde sokar. Güneş pencere ile sınırlıdır. Bu sınırlı gün ışığından dolayı da

orada yaşayanların ışıklarını gündüzleri de açmak zorunda kaldıklarını vurguluyor. Bu zorunluluğu olduğu gibi çekimler için de devam ettirmişler ve gerçekte kullanılan aynı tür düşük kaliteli aydınlatma lambalarını (yeşilimsi floresan ve tungsten akkor) kurmuşlar. Aynı aydınlatma elemanlarını ayrıca Park ailesinin evinin sığınağında da kontrast ayarlarında değişiklik yaparak kullandıklarını dile getiriyor. Park ailesinin evlerinde ise yüksek giriş sayesinde güneş doğduğu andan batana kadar her yerde geniş pencereler sayesinde güneş ışığı girebiliyor. Hava karadığında ise zarif yapay aydınlatma elemanlarını kullanılmış olduklarını söylüyor ve *“sıcak renkli ışıklar, yumuşak dolaylı aydınlatma ve dimmer switched (yeşilimsi floresan ışığın aksine) uygulayarak zengin hanelere özgü yumuşaklığı ve inceliği tasvir etmeye odaklandık”* demektedir. Özetle, Kim ailesinin ev aydınlatma mantığını sadece görmeye yönelik, teknik aydınlatma ile yaparlarken, Park ailesinin evinin aydınlatmasını estetik aydınlatma ile yapmışlardır. (Desowitz, B. 2019)

Mekan geçişlerinde de aydınlatma nüans farklılıkları ile sosyal statü farklılıklarını görebileceğimizi söyleyen görüntü yönetmeni yağmur yağan gecede, Kim ailesi, Park’ların evlerinden kaçarken mekanlar değiştikçe zengin semtteki sokak lambalarının LED lambalardan fakir semte geçince kırmızı sokak lambalarına dönüştüğünün ve bunun semtler arası sosyal sınıf farkı yansıtmaya yönelik yapıldığının altını çizmektedir.

3.3.2.2.3 Kostüm ve Doku

Bourdieu’ya göre sınıf, bireylerin rütbeleri niteliğindedir. Ekonomik kültürel, sosyal ve sembolik sermaye sınıfların yapılarına göre eğilimler gösterir ve bölünürler. (Bourdieu, P. Passeron, J, C. 1977) Kostüm ise bir bireyin sosyal sınıfını ifade edebilir bir ipucu niteliği taşır. Örnek olarak gelir seviyesi yüksek kısma mensup insanların moda, trend ve marka gibi kavramlara daha duyarlı olduğu söylenebilir. (Lee, K. S. 1999) Filmlerde de karakterlerin yapısı, ifadeleri ve paylaşımları hikâyeye yön veren temel unsurlardan biridir. Karakterlerin oluşumunda kıyafetlerin biçimlendirici etkisi de bu yüzdendir ki karakter yapısının oluşumunu etkileyen önemli bir etkidir. Özellikle statü farklılıklarının vurgulanmasının öncelikli bir hal aldığı filmlerde bu etken daha da ön plana çıkmaktadır. Kyu Hye Lee ve Yeong-Hyeon Choi’ye (2020) göre Parazit filminde de karakterlerin ifadeleri ve paylaşımları filmdeki sınıf kavramını çok güçlü bir şekilde

ifade etmektedir. Filmdeki sosyal sınıf kavramının eleştirisi karakterlerin kostümleri aracılığıyla görünür bir hal almaktadır. Filmde kostüm anlamında hedef geniş bir yaklaşımla renk, malzeme doku ve kıyafet stilleri arasındaki geçişlerin dereceleridir.



Şekil 28. Park Ailesinin Gündelik Ev İçi ve Ev Dışı Kıyafetleri

Kaynak: (Choi, Y. & Lee, K. 2020)

Toplumda gelir dağılımının farklılığından dolayı ortaya çıkan farklı yaşam tarzlarının bir sonucu olarak bireylerin kıyafet seçimleri de farklı katmanlardan oluşmaktadır. Farklı zaman dilimlerinde farklı ortamlarda giyilen farklı kıyafetler üzerinden ortaya çıkan bu katmansal yapı kişinin bağlı bulunduğu sınıfı da derinlemesine yansıtmaktadır. Parazit filminin kostüm yapısı da tıpkı genel yapısı gibi farklı katmanlardan oluşmaktadır. Kıyafet yapıları açılarından görsel ve dokunsal unsurlar bu katmanların oluşumunda esas öneme sahiptir. Her ailenin farklı koşullarda giydiği kıyafetler onların sınıfsal geçişlerini de ortaya koymaktadır. (Choi, Y & Lee, K. 2020)

Park ailesi için bu geçişler oldukça benzer ve yumuşak şekilde olurken Kim ailesi için daha sert geçişler olmaktadır. Park ailesinin babalarının kıyafetleri, karakterin maddi gücünü daha iyi yansıtmak için özellikle “modern business” olarak tarif edilerek rahat, pastel tonlarında, yün ve pamuk karışımı seçilirken Bayan Park’ın kıyafetleri de “feminine elegance” olarak tarif edilen açık renklerde yün ve gabardin dokulu olarak seçilmiştir. Park ailesinin küçük oğullarının kıyafet seçimi de ağırlıklı suni ipek ve pamuk

dokulu ve yine çoğunlukla açık renk ve tonlarda ve “casual” stili olarak seçilirken, kızlarının kıyafetleri de genelde pamuk dokulu ve yine açık renklerde ve desenlerde ve yine “casual” tarzda seçilmiştir. (Choi, Y. Lee, & K. 2020)



Şekil 29. Kim Ailesi Gündelik Kıyafetleri

Kaynak: (Choi, Y. & Lee, K. 2020)

Kim ailesi için kıyafet konusu, olmak istedikleri ve oldukları sınıfların farklılıklarından dolayı karmaşık bir yapıda seçilmiş ve yansıtılmıştır. Ailenin içinde bulunduğu karmaşayı daha da belirgin hale getirmiştir. Öncelikle kendi yarı bodrum evlerinde ki hallerini gördüğümüz Kim ailesi için kıyafet konusunda gerek ton geçişlerinin ve gerekse de materyal seçiminin karakterlere sınıfsal bir ayrıcalık katmadığı görülmektedir. Fakat yine de bu ayrıcalığı renkleri kullanma ile ortaya çıkarmaya yönelik bir şekilde olduğunu gözlemlemekteyiz. Kim ailesi için sınıfsal yapılarını daha net gösterme amacı ile polyester malzemenin çoğunlukla kullanıldığı, yün, pamuk ve sentetik liften yapılan “jersey” olarak tanımlanan renklerin ton ayırımından ziyade daha keskin ve daha belirgin olarak tercih edildiği kıyafetler seçilmiştir. (Choi, Y. & Lee, K. 2020)

Kim ailesi, Park ailesinin içine sızdığı ve kendilerini sınıfsal olarak onlara yaklaştırdıkları noktada kıyafetleri de aynı oranda değişerek sınıf atlama farkını yansıtmaktadır. Özellikle Kim Ki-taek daha erkeksi olarak tarif edilen “mannish” tarzında yün ve gabardin kıyafetler giyerek kendine olan güvenini de yerine geldiğini söyleyebiliriz. Karısı Chung-sook için ise “modern” bir tarzda, renk ayırımlarından

ziyade ton farklılıklarının ön plana çıktığı pamuksu malzemeden yapılan kıyafetler tercih edilmiştir. Ailenin kızları Ki-jeong için “romantik” stilde suni ipek malzeme kullanılan açık ve pastel tonlarda kıyafetler seçilmiştir. Ki-woo için ise “casual” tarzda pamuk ve suni ipek karışımı rahat kıyafetler seçilmiştir. (Choi, Y. & Lee, K. 2020)



Şekil 30. Kim Ailesinin Sınıf Değişimi Sonrası Kıyafetleri

Kaynak: (Choi, Y. & Lee, K. 2020)

Kyu Hye Lee ve Yeong-Hyeon Choi'ye (2020) göre Parazit filminin başarısına kostüm tasarımları açısından bakıldığında, karakterlerin kıyafetlerinde temsil edilen sınıfın, o sınıfın değişmezliği, geçici sınıf hareketi, sınıfın yaşa ve cinsiyete göre ifadesi ve sınıfa göre kostüm seçiminde farklılık özelliklerine sahip olduğu gösterilmiştir. Tüm bu farklılıklar ve katmanlar filmin ana konusu olan sınıfsal farklılıkların daha iyi bir şekilde izleyiciye aktarılmasına yardım olmuştur.

SONUÇ

İnsanlık tarihi, aynı zamanda insanın gerek fiziksel gerek psikolojik ve gerekse de sosyal gelişim serüvenidir denilebilir. Bu süreç içinde insan kendi içinde çeşitli ayrışmalar ve gruplaşmalar oluşturarak varlığını birbirleri ile etkileşim içinde sürdürmektedir. Bu insan gelişimi ile paralel bir şekilde, karşı konulamaz bir şekilde gerçekleşen farklılaşma önceleri fiziksel ortaklıları temel alırken özellikle kapitalizmin doğuşu ve gelişiminden sonra daha maddiyata dayalı bir hal almıştır. Günümüz vahşi kapitalizminde ise bu durum kazançlarına göre insanlar arası sınırların keskin bir şekilde çizildiği ve bunun aşılmasının da giderek zorlaştığı bir noktaya doğru ilerlemektedir. Herkesin farkında olduğu bu giderek büyüyen tehlike karşısında ancak sınırlı sayıda insan harekete geçmekte ve çözüm aramaktadır.

Sinema ise icat olduğu andan itibaren sadece bir gösteri sanatı olmasının ötesinde insanın kendini ve sorunlarını ifade edebilmesi açılarından bir duruş biçimine sahip olmuştur. Bünyesinde her türlü fikir, görüş, yaklaşımı barındırabilecek güce ve insanlar üzerinde büyük etkiler bırakabilecek bir yapıya sahiptir. Bu sahip olduğu etkin güç özellikle son dönemde giderek artan bir sınıf eşitsizliği sorununa parmak basması bakımından ayrıca bir fırsat niteliğindedir.

Sinemada sınıf kavramı ve bunun yansımaları özellikle kapitalizmin etkin olarak tüm çıplaklığıyla görüldüğü gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde daha da ön plana çıkmaktadır. Bu noktada ekonomik açıdan büyük bir gelişim gösteren Güney Kore’den çıkan yönetmen Bong Joon-ho bu problemi, kendi kültüründen beslenerek göstermektedir. “Havlayan Köpekler Asla Isırmaz” filmi ile kapitalizmin doğurduğu sosyo-ekonomik sınıfsal farklılıkları ironik bir şekilde eleştirirken gerçek bir hikayeye dayanan “Cinayet Günlükleri” filminde kapitalist sistemin beslediği çarpık adalet mekanizmasını eleştirir. “Okja” filminde ise laboratuvarında oluşturulan bir yaratık üzerinden yine kapitalist sistemin kaynaklar üzerindeki etkisini eleştirmektedir. “Snowpiercer” filminde kapitalizmin geleceğine ve bu geleceğin getirdiklerine distopik bir perspektiften bakarken, “Parasite” filminde ise günümüz ekonomik temellere dayanan sınıfsal farklılıkların insan hayatına yansımalarını bize göstermektedir.

Yönetmeni özel kılan nokta ise bu problemi daha genele gösterebilmek için insanın fiziksel çevresinde oluşturduğu dünyayı kullanıyor olmasıdır. Şehirleri,

ormanları, sokakları, evleri, iş yerlerini, araçları kısaca her gün içinde bulunduğumuz açık veya kapalı alanları kullanıyor. Mekanlara başroller vererek kapitalist sistemin oluşturduğu sınıfsal yapıyı ön plan çıkararak insanların dikkatini bu alana çekmeye çalışmaktadır. Filmlerinde bir noktada tüm bu mekanlar karakterlere hizmet eden destekleyici yapılarından çıkıp tam tersine karakterler mekanlar üzerinden tanımlanır hale gelmektedir. Özellikle iç mekanları filmleri için gerekli bir arka plan, fon olarak değil, insanlar ve sınıflar arası farklılıkları duygusal olarak da ortaya koyabileceği yapılar olarak tasarladığından bahsedebiliriz. Özellikle “Parasite” filminde açılış ve kapanış sahneleri mekan-sınıf ilişkilerinin ön plana çıkarılmaları bakımından önemlidir diyebiliriz. Açılış sahnesindeki mekan içi sınırlar ve kapanış sahnesindeki mekansal sınırsızlık bize kişilerin ve onların ait oldukları sınıflar ile onların içinde bulundukları mekanlar arasında ne denli derin bir ilişki olduğunu göstermektedir. Yönetmenin mekan kurgusundaki bu ustalığı mekanları fiziksel yapılarının ötesinde götürürken izleyiciyi de sezgisel bir düzleme çekmektedir. Böylece mekanlar temsil ettikleri kişiler ve sınıflar ile aynı sınır noktasına gelmektedir. Hatta öyle ki bazen bu sınır “Parasite” filminde olduğu gibi mekan içinde mekan, sınıf içinde sınıf kavramlarını doğurmaktadır.

Bong sinemasına baktığımızda sahne seçimlerindeki perspektif kullanımı mekanları olduklarından daha da değerli bir noktaya çekiyor. Filmlerinin yapılarından kaynaklanan görüntüsel açı farklılıklarını doğru perspektif kullanımıyla gizleyerek izleyiciye mesajını aktarmayı başarmaktadır. Örnek vermek gerekirse “Snowpiercer” filminde trenin sürekli hareket halinde olmasından dolayı genellikle izleyiciye çift kaçışlı asimetrik bir perspektif sunarken “Parasite” filminde özellikle iç mekanlarda tek kaçışlı simetrik bir perspetif yapısı sunmaktadır. Bu iki farklı yaklaşımın sonucunda aynı sempati ve tarafsızlık duygusunu vermeyi başarması yönetmenin mekan-görüntü ilişkisindeki hakimiyetinin ne denli güçlü olduğunu göstermektedir.

“Snowpiercer” ve “Parasite” filmleri sınıfların sahip oldukları mekanları detaylı ve derinlemesine bir şekilde izleyicilerine sunmaktadır. Snowpiercer filmi vagonlar üzerinden hiyerarşik bir distopik gelecek kaygısı gösterirken, Parasite filmi ise gelişmekte olan bir toplumdaki zengin ve fakir arası uçurumu göstermektedir. Bence bu iki filmi özel kılan en önemli nokta, yönetmenin bu birbirlerinde tamamen farklı iki sınıfa da eşit derecede sempati ile yaklaşmasıdır. Bu filmlerde bir suçlu aramıyor, bir taraf tutmuyor, bunun için büyük gayret gösteriyor.

“Snowpiercer” filminde belki filmin sonuna kadar trendeki sistemi eleştirirken filmin sonunda Wilford ve Gilliam’ın iş birliğini görüyor ve bir nebze yumuşuyoruz. Trenin ayakta kalması için seçilen yöntemi, yanlış bir şekilde uygulanmasına rağmen, bir noktada anlıyoruz. Özellikle bugün dünya nüfusunun hızlı bir şekilde nasıl arttığını ve kısıtlı kaynakların nasıl tükendiklerini görünce. “Parasite” filmi ise tam anlamıyla kimin haklı, kimin haksız, kimin güçlü ve kimin güçsüz olduğunu gördüğümüz daha doğrusu göremediğimiz bir film. Film kimseye tam anlamıyla sempati ile yaklaşmazken kimseyi de tam anlamıyla suçlamamaktadır. Filmin ortalarına kadar sempati duyduğumuz Kim ailesinin bile ellerine bir güç geçtiğinde başka bir aile üzerinde nasıl bir hakimiyet kurmaya çalıştığını görüyor ve küçük düzenbazlıklarına karşı bakışımızı olumsuz bir yönde değiştiriyoruz.

“Snowpiercer” ve “Parasite” filmlerindeki bu tarafsız yaklaşım kişileri dert edinmenin ötesinde bir yerde duruyor. Tamamen sistemi eleştiriyor. Sistemin yanlışlıklarını göz önüne sunuyor.” Snowpiercer’da” kaynak kıtlığı sebebiyle doğum ve ölümleri kontrol etme mantığını doğrularken ve Wilford’un bunun için net ve keskin rakamlar vererek gerekliliğini göstermesini haklı bulurken bunun için seçtiği yolu yani sistemini eleştirmekte iken yine “Parasite” filminde fakir Kim ailesini, kaçak Greun-sae’yu ya da zengin ama saf Park ailesini değil, onları birbirlerine bu kadar uzak kılan kapitalist sistemi eleştiriliyor. Bong özellikle bu iki filmde tüm bu insanın kendi oluşturduğu sistemdeki sorunlara yönelik eleştiriye yine insanın kendi yaptığı mekanlar üzerinden yaparak çözüm arıyor diyebiliriz..

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema Ve Türler*. Alan Yayıncılık.
- Alkan, Ayten. & Duru, B. (2002). *20. Yüzyıl Kenti*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Armstrong, R. (2011). *Robert Altman Critical Essays*. McFarland & Company Inc.
- Aron, Raymond. çev. Güngör, E. (1973). *Sınıf Mücadelesi*. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.
- Arslantepe, M. (2012). *Sinema Okuryazarlığı*. Umuttepe Yayınları.
- Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik*.
- Beneton, Philippe. çev. Dilli, H. (1991). *Toplumsal Sınıflar*. İletişim Yayınları.
- Bergel, E. E. (1955). *Urban Sociology*. McGraw-Hill.
- Binder, S. (2016). *How to Use Color in Film*. Studio Binder.
- Bordwell, David; Thompson, K. (2001). *Film Art: An Introduction*.
- Bourdieu, Pierre. & Passeron, J.-C. (1997). *Theory, Culture & Society: Reproduction in Education, Society and Culture*. Sage Publication.
- Bran, E. (1998). *Mayerhold A Revolution in Theatre*. Methuen Drama.
- Brown, Blain. çev. Taylaner, S. (2017). *Sinema ve Videoda Işıklandırma*. Hil Yayın.
- Church, P. G. (1998). *The Oxford Guide To Film Studies*. Oxford University Press.
- Coles, John; House, N. (2012). *İç Mimarlığın Temelleri*. Literatür Yayıncılık.
- Draper, H. (1977). *Karl Marx 's Theory of Revolution*. Monthly Review Press.
- Egan, David; Olgyay, V. (2002). *Architectural Lighting*. McGraw-Hill.
- Engels, Fredrich. çev. Özalp, E. (2020). *Konut Sorunu*. Yordam Kitap.
- Finley, M. I. (1973). *The Ancient Economy*. University of California Press.
- Griffero, T. (2016). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Taylor and Francis.
- Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press.

- Harvey, David. çev. Kıcıır, Başak. Koç, Deniz. Tanrıyar, Kıvanç. Yüksel, S. (2015). *Sermayenin Mekanları: Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru*. Sel Yayıncılık.
- Harvey, David. çev. Moralı, M. (2019). *Sosyal Adalet ve Şehir*. Metis Yayınları.
- Hauser, Arnold. çev. Gölönü, Y. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Hollander, A. (1993). *Seeing Through Clothes*. University of California Press.
- Huberman, Leo. çev. Belge, M. (1995). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. İletişim Yayınları.
- Jı-youn, J. (2008). *Korean Film Directors: BONG Joon-ho*. Seoul Selection.
- Kalmık, E. (1950). *Renklerin Armoni Sistemleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Kars, N. (2003). *Herkes İzlesin : Televizyon Programı Yapalım*. Derin Yayınları.
- Landis, Deborah; Kurland, J. (2004). *50 Designers, 50 Costumes : Concept to Character*. Beverly Hills: Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
- Laroque, Pierre. çev. Gürbüz, Y. (1969). *Sosyal Sınıflar*. Remzi Kitabevi.
- Lee, N. (2020). *The Films of Bong Joon Ho* |. Rutgers University Press.
- Lefebvre, Henri. çev. Ergüden, I. (2016). *Mekanın Üretimi*. Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, Henri. çev. Günyol, V. (2018). *Marksizm*. Sage Yayınları.
- Lefebvre, Henri. çev. Sezer, S. (2017). *Kentsel Devrim*. Sage Yayınları.
- LeGates, Richard; Stout, F. (2020). *The City Reader*. Routledge.
- LoBrutto, V. (2002). *Filmmaker's Guide to Production Design*. Allworth Press.
- Marshall, Gordon. çev. Akınhay, Osman. Kömürcü, D. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, Karl. & Engels, Friedrich. çev. Satlıgan, N. (2014). *Komunist Manifesto*. Yordam Kitap.
- Marx, Karl. Engels, Friedrich. çev. Erdost, İ. M. (2009). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*. Sol Yayınları.
- Mauss, M. (2018). *Armağan Üzerine*. Alfa Yayınevi.
- Mee hun, K. (2007). *Korean Cinema: From Origins to Renaissance*. Communication Books.

- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Min, Eungjun. Joo, Jinsook. Kwak, H. J. (2003). *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Praeger Publisher.
- Nahm, Andrew. çev. Balaman, A. R. (1998). *Kore Tarihi ve Kültürü by Andrew C. Nahm*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Ogburn, William; Nimkoff, M. (1953). *A Handbook of Sociology*. Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Öngen, T. (1996). *Prometheus 'un Sönmeyen Ateşi: Günümüzde İşçi Ateşi*. Alan Yayıncılık.
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi*. AFA Yayıncılık.
- Özön, N. (1956). *Sinema Sanatı*. Sinema Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2007). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Rakennustieto Publishing.
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema. Breaking the Waves*. Colombia University Press.
- Ryan, Michael. Kellner, Douglas. çev. Özsayar, E. (2016). *Politik Kamera*. Ayrıntı Yayınları.
- Savran, S. (2016). *Türkiye 'de Sınıf Mücadeleleri, Cilt: 1 1908-1980*. Yordam Kitap.
- Smith, Adam. çev. Derin, H. (2012). *Milletlerin Zenginliği*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Swartz, David. çev. Gen, E. (2013). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu 'nun Sosyolojisi*. İletişim Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (1998). *Sinema ve Tasarım*. Odtü Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Velioğlu, S. (2013). *Bir Açılış Olarak Mekan. Enclosure as a Disclosure*. Yem Yayınları.
- Weber, Max. Hazırlayanlar. Gereth, Hans. Millis, Wright. çev. Parla, T. (2019). *Sosyoloji Yazıları*. Metis Yayınları.
- Whitehead, J. (2018). *Creating Interior Atmosphere. Mise-en-scene and Interior Design*. Bloomsbury.
- Williams, Raymond. çev. Kılıç, S. (2018). *Anahtar Sözcükler*. İletişim Yayınları.

Zumthor, P. (2006). *Atmospheres. Architectural Environments - Surrounding Objects*. Birkhauser.

Makaleler ve Konferanslar

Abley, M. (2015). *Aliens and Artificial Intelligence in Johannesburg: The Animated and Racialized "Other" in the Films of Neil Blomkamp*. 9(2009).

Açıkgöz, Ö. (2011). Sosyolojinin Problemleri Bir Konusu Olarak, "Sosyal Sınıf" Kavramı Üzerine Önemli Sosyologların Düşünceleri ve Yorumları. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, 26, 281–308.

Andersson, T. (2011). Costume Cinema and Materiality: Telling the Story of Marie Antoinette through Dress. *Culture Unbound*, 3(1), 101–112.

Aslan, C. & T. A. (2016). Kalkınma Hamlelerinin Batı Dışı Örnekleri: Türkiye ve Güney Kore'nin Karşılaştırılması. *Adam Akademi*, 27–58.

Atasoy, E. (2020). The Platform Review of the Film, The Platform. *SFRA Review*, 50(2–3), 245–247.

Başaran, A. (2017). Adam Smith ve Karl Marx'ın Düşüncelerinde Sınıf Kavramının Yeri. *Politik Ekonomik Kuram*, 1(1), 214–237.

Bottomore, Thomas Burton. çev. Güriz, A. (1961). Modern Cemiyette Sosyal Sınıflar. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 18(1), 1.

Böhme, G. (2013). The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres. *Ambiances Open Edition Journals*.

Choi, L. (2008). *Social Criticism in Korean Crime Comedies of the Post-IMF Era*.

Choi, Yeong-Yeon; Lee, K.-H. (2020). Social Class in Modern Film Costumes: Focused on Bong Joon-Ho's Parasite. *Korean Society of Clothing and Textiles*, 44(5), 856–877.

Demir, M. (2011). Sinemada İşçi Sınıfı Temsilleri. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 22, 55–65.

Demirarslan, S. (2020). Mimar Distopik Algı Mekanda Mekansızlık ve Aidiyetsizlik: The Platform/El Hoyo Filmi Üzerinden Mekan Çözümlemesi. *Turan: Stratejik Araştırmalar Merkezi*, 12(47), 328–332.

Eren, G. (2019). Marksist Sanat Anlayışı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 107–117.

- Foster, J. B. (2008). Ekoloji ve Kapitalizmden Sosyalizme Geçiş. *Montly Review*.
- Graham, S. (2015). Luxified Skies: How Vertical Urban Housing Became an Elite Preserve. *City*, 19(5), 618–645.
- İnsel, A. (2008). Sosyal Sınıflar Tarihe mi Karıştı? *Toplum ve Bilim*, 11, 21–28.
- İşlek Tolunay, S. (2020). Güney Kore Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış. *Sekans Dergisi*, e 15(Aralık), 143–152.
- Jeong, S. (2019). The Post Historical Catastrophe of a Biopolitical Ecosystem. *Rediscovering Korean Cinema*, 2013, 486–501.
- Kırık, A. M. (2013). Sinemada Renk Öğesinin Kullanım Renk ve Anlatım İlişkisi. 21. *Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, October 2013.
- Klein, C. (2008). Why American studies needs to think about Korean cinema, or, transnational genres in the films of Bong Joon-ho. *American Quarterly*, 60(4), 871–898.
- Kurban, S. & Akman, H. (2019). Aynı Mekanda Ayrılıklar: David Harvey’in Mekansal Farklılaşma Kuramına Dair Bir Değerlendirme. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(38), 3266–3273.
- Lai, C. (2007). Monstrosity as Metaphor: Bong Joon-ho’s *The Host*. *A Moveable Type*, vol. 3.
- Lee, J. W. (2001). The Impact of the Korea War on the Korean Economy. *International Journal of Korean Studies*, 97–118.
- Lee, K. S. (1999). A Study of Influence of Brand Name on Quality by Social Status Variables. *Korean Home Economics Association*, 37(5), 85–100.
- Lemons, S. (n.d.). Robert Altman. *Salon*, 2.
- Li, J. (2009). Clowns, Crimes, and Capital: Popular Crime-Comedies in Post Crisis Korea. *Film International*, 7(2), 20–34.
- Liu, C. (2020). Analysis of Social Class Inequality Based on the Movie *Parasite*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 497, 78–82.
- Macnab, G. (2002). Gosford Park. *Sight and Sound*, 46.
- Marx, K. çev., & Özer, O. (1968). Toplumsal Sınıflar ve Sınıf Çatışması. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 23(4), 1.
- Maurer, Y. (2019). Science Fiction Allegories of Contemporary Society: *Elysium*. *SFRA Review*, 330, 12–16.

- Meejung Kim, A. (2016). Alienating the Maternal Instinct in Bong Joon-ho's Mother. *International Journal of Literature and Arts*, 4(5), 61–67.
<https://doi.org/10.11648/j.ijla.20160405.11>
- Mirrlees, T. & Pedersen, I. (2016). Elysium as a Critical Dystopia. *International Journal of Media and Cultural Politics*, 12(3), 305–322.
- Nisbet, R. A. (1959). *The Decline and Fall of Social Class*. 2(1), 11–17.
- Odabaş, B. (2007). Sinema ve Renk. *İKÜ Güncesi Sosyal Bilimler ve Sanat*, Cilt 5(Sayı 1), 37–49.
- Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 159–178.
- Pallasmaa, J. (2012). The Existential Image. Lived Space and Architecture. *Phainomenon: Journal of Phenomenological Philosophy*, 25, 157–173.
- Piazzolla, Pietro; Gribaudo, M. (2008). *Teaching the Aesthetic of Lighting in Cinema*.
- Przeworski, A. (1977). Proletariat into a Class: The Process of Class Formation from Karl Kautsky's The Class Struggle to Recent Controversies. *Politics & Society*, 7(4), 343–401.
- Sencer, M. (2014). Bir Sosyal Sınıf Kriteri Olarak Yerleşme Kesimi ve Konut. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 2(21–22), 199–212.
- Sözen, M. (2013). Sinemada Anlam Yaratın Bir Öge Olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümler. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademi Dergisi*, 7(4), 152–168.
- Şen, A. (2018). Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştirici Ecological Justice and Ecocriticism in Science Fiction Cinema. *İlef Dergisi*, 5(1), 31–59.
- Taylor, B. (2016). The Ideological Train to Globalization: Bong Joon-ho's The Host and Snowpiercer. *Cineaction*, 98, 44–48.
- Tunalı, D. (2017). Film Anlatısında “Oluş”turucu Figür Olarak Intruder-Redeemer (Kurtarıcı-Davetsiz Misafir): All That Heaven Allows (1955- Herşey Senin İçin), The Servant (1963-Uşak), Teorema (1968-Teorem) Bağlamında. *Journal of Social and Humanities Science Research*, 7, 6–8.
- Ulusoy, D. (1993). Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 247–259.
- Watkins, L. (2002). Light, colour and sound in cinema. *Paragraph*, 25(3), 116–127.

- Wydra, H. (2012). The Power of Symbols-Communism and Beyond. *International Journal of Politics, Culture and Society*, 25(1-3), 49-69.
<https://doi.org/10.1007/s10767-011-9116-x>
- Yi, Y. D. (2017). Locating a Transnational Film between Korean Cinema and American Cinema : A Case Study of *Snowpiercer*. *Plaridel*, 14(1), 17-32.
- Yi, Y. D. (2015). Signifying Space With Visual Knowledge in *Snowpiercer*. *Yonsei University*.

Tezler ve Ödevler

- Annala, P. (2014). *Film Costumes as Icons: Three Representations of a Hero 's Iconic Film Costume*. University of Lapland, Faculty of Arts and Design. Yüksek Lisans Tezi.
- Beşışık, G. (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekan Kurgusu ve Kavrayışı*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Bjelkental, E. (2020). *Every Body in Its Place: The Reproduction of Inequality by way of Education in Metropolis and Snowpiercer*. Södertörn University, School of Culture and Education.
- Dikilitaş, İ. (2009). *Konstanti Stanislavskiy'in Oyunculuk Yöntemi ve Evrimi: Vsevolod Meyerhold ve Yevgeniy Vakhtangov'un Yöntemle Fonksiyonel Yaklaşımları*. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sana Dalı.
- Doğru, M. S. (2013). *Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme Ve Anlatım Aracı Olarak Işık : KaraFilm Örneği*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Junghyun, H. (2008). *Specters of the Cold War in America's Century: The Korean War and Transnational Politics of National Imaginaries in the 1950's*. University of California, San Diego. Doktora Tezi.
- Karakış, E. (2018). *Yeni Güney Kore Sinemasında Psikanalizm: Kim Ki-Duk, Lee Chang-Dong ve Park Chan-Wook filmlerinin Ruhbilimsel Çözümlemesi*. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- MacKinnon, M. (2006). *Upstairs, Downstairs: Locating Gosford Park Within the Critical and Cultural Context of British (Heritage) Cinema*. Carleton University, Faculty of Graduate Studies and Research in Film Studies.

- Spaethen, L. M. (2020). *Bong Joon-Ho 's Transnational Challenge To Eurocentrism*. Chapman University, Dodge College of Film and Media Arts, Yüksek Lisans Tezi.
- Tur, F. (2008). *Yeni Sanayileşen Ülkelerin Kalkınma Perspektifinin Yeni Ekonomik Düzen İçerisindeki İşlerliği: Güney Kore Örneği*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İktisat Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uysal, T. (2007). *Fotoğrafı ve Sinematografinin Görsellik ilişkisi*. Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

Röportajlar

- Bloom, L. (2010). *Bong Joon-Ho, "MOTHER."* Filmmaker. <https://filmmakermagazine.com/5351-bong-joon-ho-mother/#.YHrMw4y6wuZ>
- Desowitz, B. (2019). *How Parasite's Cinematography Depicts the Class Divide*. Indiewire. <https://www.indiewire.com/2019/11/parasite-cinematographer-hong-kyung-pyo-1202189824/>
- Edwards, G. (2014). *The Visual Effects of Snowpiercer*. Cinefex. <https://cinefex.com/blog/snowpiercer/>
- Halperin, M. (2014). *We Talked To Snowpiercer's Production Designer About Building A World Inside A Train*. Vice. <https://www.vice.com/en/article/mgvpba/we-talked-to-snowpiercers-production-designer-about-building-a-world-inside-a-train>
- Jung, A. (2019). *Korean Director Bong Joon-ho on His New Film 'Parasite.'* Vulture. <https://web.archive.org/web/20200115223818/https://www.vulture.com/2019/10/bong-joon-ho-parasite.html>
- Jung, A. (2020). *Parasite Ending, Explained by Bong Joon-ho*. Vulture. <https://www.vulture.com/article/parasite-ending-explained-by-bong-joon-ho.html>
- Kim, V. (2020). *The Halfway Underground Homes of "Parasite" are Real Spaces of Desperation and Dreams*. Los Angeles Tims. <https://www.latimes.com/world-nation/story/2020-02-12/movie-parasite-korea-bong-joon-ho-banjiha>
- Laverty, L. C. (2014). *Snowpiercer: Q&A with Costume Designer Catherine George | Clothes on Film*. Clothes on Film. <https://clothesonfilm.com/snowpiercer-qa-with-costume-designer-catherine-george/>
- Laverty, L. C. (2017). *Fantasy Reality: Catherine George on Costuming Okja Clothes on Film*. Clothes on Film. <https://clothesonfilm.com/fantasy-reality-catherine-george-costuming-okja/>

- Lawson, D. G. (2014). *Interview: Bong Joon-Ho*. Film Comment. <https://www.filmcomment.com/blog/interview-bong-joon-ho/>
- Noh, J. (2020). *How 'Parasite' Production Designer Lee Ha Jun Built the Film's Iconic House*. Screen Daily. <https://www.screendaily.com/features/how-parasite-production-designer-lee-ha-jun-built-the-films-iconic-house/5146742.article>
- Nulf, J. (2019). *Upstairs, Downstairs: The Metaphors of Parasite*. The Austin Chronicle. <https://www.austinchronicle.com/screens/2019-11-01/upstairs-downstairs-the-metaphors-of-parasite/>
- O'Flat, C. (2019). *Building the 'Parasite' House: How Bong Joon Ho and His Team Made the Year's Best Set*. Indiewire. <https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/>
- Rivera, A. (2019). *Galder Gaztelu-Urrutia Director of The Platform*. Cine Europa. <https://cineuropa.org/en/interview/379967>
- Sims, D. (2019). *How Bong Joon Ho Invented the Weird World of Parasite*. Culture. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/10/bong-joon-ho-parasite-interview/600007/>
- Taylor, H. (2014). *Interview: "Snowpiercer" costume designer Catherine George*. Hello Tailor. <http://hellotailor.blogspot.com/2014/07/interview-with-snowpiercer-costume.html>
- Ward, A. (2020). *Oscars 2020: What Parasite is Global Hit. South Koreans Know It's Local Story*. Vox. <https://www.vox.com/culture/2020/2/4/21080664/parasite-oscars-south-korea-economy-interview>
- Weintraub, S. (2009). *Bong Joon-ho Exclusive Interview TOKYO!* Collider. <https://collider.com/bong-joonho-exclusive-interview-tokyo/>

Gazete ve Başlıklı İnternet Kaynakları

- Akyol, Z. (n.d.). *Sinemada Mekan Kullanımı – projeksin*. Retrieved November 3, 2021, from <http://www.projeksin.com/?p=480>
- Altuntaş, Y. O. (n.d.). *Meyerhold ve Biyomekanik Oyunculuk*. Retrieved February 16, 2021, from <https://yusufoguzaltuntas.tr.gg/Meyerhold-ve-Biyomekanik-Oyunculuk.htm>
- Anna, T. (2019). *A House Divided*. Film Comment. <https://www.filmcomment.com/article/a-house-divided/>

- Aşkın, S. (2019). *Parazit: Yukarısı, Aşağısı*. Manifold. <https://manifold.press/parazit-yukarisi-asagisi>
- Bady, A. (2014). *A Snowpiercer Thinkpiece, Not to Be Taken Too Seriously, But For Very Serious Reasons*. The New Inquiry. <https://thenewinquiry.com/blog/a-snowpiercer-thinkpiece-not-to-be-taken-too-seriously-but-for-very-serious-reasons-or-the-worst-revenge-is-a-living-will/>
- Baker, L. (2020). *Cinematography Breakdown: Creating the Look of Parasite*. Premium Beat. <https://www.premiumbeat.com/blog/creating-the-look-of-parasite/>
- Bedingfield, W. (2020). *How Parasite Uses Architecture to Hammer Home Its Brutal Message*. Wired UK. <https://www.wired.co.uk/article/parasite-uk-release-date>
- Booker, M. K. (2019). *OKJA (2017, Director Bong Joon-Ho)*. Booker's Guides. <https://bookerhorror.com/okja-2017-director-bong-joon-ho/>
- Bradshaw, P. (2020). *Barking Dogs Never Bite Review*. <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/17/barking-dogs-never-bite-review-bong-joon-ho-parasite-director-2000-film>
- Clark, P. (2019). *"Snowpiercer" (2013) Analysis/Critique*. Creative Outpost. <https://www.patrickjclark.com/blog/2019/5/11/snowpiercer>
- Debnath, T. (2020). *Cities and Class Inequality in Neo Liberal Times: An Insight from Parasite Economic and Political Weekly*. Engage. <https://www.epw.in/engage/article/cities-and-class-inequality-neo-liberal-times>
- Dyer, R. (2015). Class and Anticolonial Politics in Harold Pinter and Joseph Losey's *The Servant*. *Journal of Modern Literature*, 4.
- Ellwood, G. (2017). *With Its Real World Messaging, "Okja" and Director Bong Joon-ho Tap into Something Special*. Los Angeles Tims. <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-en-mn-bong-joon-ho-okja-20171109-story.html>
- Frank, M. (2020). *Early Shorts by Great Filmmakers: 2019 Favorites Features*. <https://www.rogerebert.com/features/early-shorts-by-great-filmmakers-2019-favorites>
- Gardner, C. (2004). *Joseph Losey*. 315.
- Hung, M. (2014). *Analyzing the Movie Snowpiercer from the Issue of Ideology and Ideological State Apparatus*. National Taipei University. [https://web.ntpu.edu.tw/~shueng/Hung Analyzing Snowpiercer.pdf](https://web.ntpu.edu.tw/~shueng/Hung%20Analyzing%20Snowpiercer.pdf)

- İlgün, B. (2011). *Bertolt Brecht'i anlamak (1898-1956)*.
<http://www.halkevleri.org.tr/kultur-sanat/bertolt-brecht-i-anlamak-1898-1956-burhan-ilgun>
- Kim, S. (2020). *Kim: Missing the Point*.
<https://www.thedartmouth.com/article/2020/02/kim-missing-the-point-of-parasite>
- Lau, C. (2020). *4 secret messages in Oscar-Winning South Korean Movie "Parasite."* YP Discover Entertainment.
<https://www.scmp.com/yp/discover/entertainment/movies/article/3076565/4-secret-messages-oscar-winning-south-korean-movie>
- McCarthy, E. (2013). *7 Things to Know About Elysium*. Mental Floss.
<https://www.mentalfloss.com/article/52153/7-things-know-about-elysium>
- Mitchel, D. (n.d.). *Korean Movie Reviews*. 2013. Retrieved November 3, 2021, from
<http://www.koreanfilm.org/kfilm09.html#mother>
- Mulligan, J. (2014). *Snowpiercer*. Brattle Theatre Film Notes.
<https://www.brattleblog.brattlefilm.org/2014/07/08/snowpiercer-2197/>
- Noh, J. (2020). *How 'Parasite' Production Designer Lee Ha Jun Built the Film's Iconic House*. Screen Daily. <https://www.screendaily.com/features/how-parasite-production-designer-lee-ha-jun-built-the-films-iconic-house/5146742.article>
- NSS. (n.d.). *Stanford Torus Space Settlement*|National Space Society. Retrieved February 20, 2021, from <https://space.nss.org/stanford-torus-space-settlement/>
- Olivera, J. (n.d.). *Gosford Park: Lady Trentham Room*. Retrieved February 19, 2021, from <https://jonaraoliveira.com/2020/04/14/gosford-park-lady-trentham-room/>
- Palevic, A. (2014). *Snowpiercer and Philosophy*.
<https://stjohns.digication.com/arjetapalevic/Snowpiercer>
- Paquet, D. (n.d.). *Korean Movie Reviews for 2000: JSA, The Foul King, The Isle, Barking Dogs Never Bite, Chunhyang, Peppermint Candy, and More*. 2004. Retrieved March 3, 2021, from <http://www.koreanfilm.org/kfilm00.html#dogs>
- Puig, C. (2014). *Stylish "Snowpiercer" Takes a Cold Look at Class Divisions*. Usa Today. <https://www.usatoday.com/story/life/movies/2014/06/26/snowpiercer-review/11258029/>
- Rosenbaum, J. (2020). *A Touch of Class (Gosford Park)*.
<https://jonathanrosenbaum.net/2020/08/a-touch-of-class/>
- Ross, R. (n.d.). *Your Film Professor - Enlightend Film Talk!* 2020. Retrieved November 3, 2021, from <http://www.yourfilmprofessor.com/>

SDG Reviews. (n.d.). *Gosford Park (2001)*. Decent Films. Retrieved February 19, 2021, from <http://decentfilms.com/reviews/gosfordpark>

Sutton, T. (2016). *Snowpiercer and Social Revolution*. The Artifice. <https://the-artifice.com/snowpiercer-and-social-revolution/>

Tan, E. (2020). *The Platform Filmindeki En Dikkat Çekici 10 Detay - FilmLoverss*. Film Lovers. <https://filmloverss.com/the-platform-filmindeki-en-dikkat-cekici-10-detay/>

TDK. (n.d.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Retrieved January 3, 2021, from <https://sozluk.gov.tr/>

Terimler. (n.d.). *Konstrüktivist Tiyatro Nedir ? Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Retrieved November 3, 2021, from http://www.terimleri.com/tiyatro/Konstruktivist_Tiyatro.html

Türk Dil Kurumu. (n.d.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Retrieved November 3, 2021, from <https://sozluk.gov.tr/>

Vassar, S. (2020). *How the Movie 'Parasite' Confronts Native Stereotypes*. <https://zora.medium.com/how-the-movie-parasite-confronts-native-stereotypes-f89ec8399b8c>

Wikipedia. (n.d.). *Bong Joon-ho*. Retrieved February 27, 2021, from https://tr.wikipedia.org/wiki/Bong_Joon-ho#cite_note-page-9

Wikipedia. (n.d.). *Hikikomori*. Retrieved March 3, 2021, from <https://tr.wikipedia.org/wiki/Hikikomori>

Wikipedia. (n.d.). *Joseph Losey*. Retrieved February 17, 2021, from https://tr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Losey

Wikipedia. (n.d.). *Robert Altman*. Retrieved February 19, 2021, from https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Altman

Yoon, J. (2020). *Parasite: The Real People Living in Seoul's Basement Apartments*. BBC News. <https://www.bbc.com/news/world-asia-51321661>

Gazete ve Başlıksız İnternet Kaynakları

Konstrüktivist Tiyatro Nedir ? Tiyatro Terimleri Sözlüğü. (n.d.). Retrieved April 16, 2021, from http://www.terimleri.com/tiyatro/Konstruktivist_Tiyatro.html

Elysium Torus. (n.d.). Retrieved February 20, 2021, from https://line.17qq.com/articles/cuhsurwax_p2.html

Memories of Murder. (n.d.). Retrieved March 4, 2021, from <https://www.filmlinc.org/films/memories-of-murder/>

Brent of the Fabulous Wild. (n.d.). Retrieved March 14, 2021, from <https://brentofthefabulouswild.wordpress.com/2014/01/31/film-review-snowpiercer-or-should-i-say-slaypiercer/>

“Snowpiercer: Volume 1, The Escape” by Jacques Lob and Jean-Marc Rochette. (2014). Independent. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/book-review-snowpiercer-volume-1-escape-jacques-lob-and-jean-marc-rochette-9052189.html>

“Servant ? I’m nobody’s servant!” How Joseph Losey’s ‘The Servant’ Became a Class Above the British New Wave | Reviewing the past, present and future of The Silver Screen. (n.d.). Retrieved February 16, 2021, from <https://thelatestpictureshow.com/2018/03/15/servant-im-nobodys-servant-how-joseph-loseys-the-servant-became-a-class-above-the-british-new-wave/>

Parasite Filming Locations. (n.d.). Retrieved February 17, 2021, from <https://www.koreafoodtours.com/tour-tips/parasite-filming-locations/>

Bong Joon Ho short films screening : Korea.net : The official website of the Republic of Korea. (n.d.). Retrieved March 1, 2021, from <https://www.korea.net/Events/Overseas/view?articleId=9482>

In Parasite (2019), the Living-Room Table in the Park Family Home Echoes the Upstairs-Downstairs Visual Theme of the Movie. (n.d.). Retrieved February 17, 2021, from https://www.reddit.com/r/MovieDetails/comments/fpwfbf/in_parasite_2019_the_livingroom_table_in_the_park/

How to Use Color in Film: 50+ Examples of Movie Color Palettes. (n.d.). Retrieved January 16, 2021, from <https://www.studiobinder.com/blog/how-to-use-color-in-film-50-examples-of-movie-color-palettes>

Glossary of Terms. (n.d.). <https://www.marxists.org/glossary/terms/b/o.htm#bourgeois-society>

Film Lovers The Platform Filmindeki En Dikkat Çekici 10 Detay. (n.d.). Film Lovers. Retrieved February 21, 2021, from <https://filmloverss.com/the-platform-filmindeki-en-dikkat-cekici-10-detay/>

Snowpiercer’s Cognitive Map of (Transnational Globalized) Capitalism and Its Impetus to Reboot History. (n.d.). Retrieved March 15, 2021, from <http://www.yourfilmprofessor.com/snowpiercers-cognitive-map-of-transnational-globalized-capitalism-and-its-impetus-to-reboot-history/>

United Nations Data. (n.d.). Retrieved February 25, 2021, from <https://data.un.org/>

Threads: “*Know your place. Accept your place. Be a shoe.*” (n.d.). Retrieved March 10, 2021, from <http://thefilmexperience.net/blog/2014/10/29/threads-know-your-place-accept-your-place-be-a-shoe.html>

Parasite. (n.d.). Retrieved March 17, 2021, from <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Parasite/pages/Parasite-022.htm>

