

GÜNEY KORE SİNEMASINDA EVİN SAKLADIKLARI: *PARAZİT*, *ŞÜPHE* VE *BOŞ EV*'DE MİZANSEN ÖĞESİ OLARAK EVİN TEMSİL ETTİKLERİ

Süheyla Tolunay İşlek

Yönetmenler, izleyicilerine sundukları dünyalarda bir anlam yaratırken, *anlatım* (narration) tekniklerinden bazılarında çok daha ayrıcalıklı bir yer verebilir. Bazı filmlerde *kuşu* ön plana çıkarken, bazı filmler *ses* kullanımına ağırlık verir, bazıları ise sırtını *sinematografiye* dayayarak anlam oluşturma çabasındadır. İzleyiciye geçirmek istediği anlamı, *mizansen* öğelerinden birine ağırlık vererek oluşturmak isteyen filmler de vardır. Sinemanın dört temel anlatım tekniğinden biri olan mizansen (*mise-en-scène*) “sahneye koymak” anlamına gelir ve kamera çalışmaya başlamadan önceki tüm öğeleri kapsar. Mekân, ışık, dekor, oyuncular, kostüm gibi mizansen öğeleri, filmde mantıksal neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı birer kurmaca dünya sunmaya yararlar.

Bu yazının kapsamındaki *Parazit* (Gisaengchung/ Parasite, Bong Joon-ho, 2019), *Şüph*e (Beoning/ Burning, Lee Chang-dong, 2018) ve *Boş Ev* (Bin-jip/ 3-Iron, Kim Ki-duk, 2004) iletmek istedikleri anlamları; *kuşu*, *sinematografi* ve *sesten* ziyade mizansen aracılığıyla iletmek isteyen filmlerden. Üç filmin ortak özelliği, yönetmenlerinin, ülkeleri Güney Kore'deki yerleşik kapitalist değerlere eleştirel bakmaları ve eleştirilerini, *anlatıdan* (narrative) ziyade, bir *anlatım* (narration) öğesi olan mizansen aracılığıyla anlatmalarındadır. Mizansen olarak seçilen evler ve ev içi dekorlar, filmlerde hem *anlatıyı* ilerletir hem de birçok açık ve örtük anlamın izleyiciye geçmesini sağlar. Filmlerde evlerin açıkça gösterdiği sosyal ve sınıfsal gerçeklikler kadar, Güney Kore'ye özgü üstü kapalı birçok gerçek de var. Gizlenmiş

olanı görünür kılmak için ev ve ev içi dekorlara özel önem veren üç filmde de bana kalırsa bu örtük gerçekler, açıkça gösterilen gerçekler kadar yönetmenlerin dert edindikleri önemli olgular. Zaten birçok örtük anlam, filmlerin güçlü şekilde vurguladığı sınıf çelişkilerinin çok da uzağında değil. Mizansen öğelerinin, anlatıdan bağımsız olarak anlam yaratması, sinemanın gücünün ve aslen görsel bir sanat olduğunun ispatı... Bu yazıdaki amacım *Parazit*, *Şüphesiz* ve *Boş Ev*'deki mizansen öğeleri olarak seçilen evlerin açık anlamlarına değindikten sonra, evlerin sakladığı örtük anlamların peşine düşmek.

EVLERİN AÇIK ANLAMLARI: SINIF ÇATIŞMASI, SINIF FARKLARI

Her şeyden önce üç filmin de birer evler galerisi olduğunu söylemek gerek. *Boş Ev*'deki altı, *Şüphesiz*'deki üç ve *Parazit*'teki iki ev, Güney Kore toplum yapısına ve farklı gelir gruplarına ayna tutma işlevi görür. Seul şehrinin tepesinde ya da yoksul bir kenar semtin bodrum katında konumlanmaları ile, ışık alıp almamaları ile, bir otoparka sahip olup olmamaları ile, içlerindeki eşyaların üst üste istiflenmiş olmaları ya da giysilerin şık dolapların bulunduğu bir giyinme odasında sergilenmeleri ile, bir mimarın elinden çıkma bir eser olmaları ya da bir zamanlar bir sığınak olmaları ile, tuvaletin mutfak lavabosunun yanına iliştirilmesi ya da lüks banyo küvetinin karşısında dev bir televizyon ekranının olması ile, bir bodrum kata sahip olması ya da evin zaten bir bodrum kattan ibaret olması ile evler, aslen çağdaş Güney Kore'nin gerçekçi temsilleridir.

Asya'nın dördüncü büyük ekonomisine sahip Güney Kore'de, gelir dağılımının iki ayrı ucundaki yaşantılarda sınıf farkının daha net görülebilmesi için yönetmenler, *Parazit* ve *Şüphesiz*'de farklı gelir gruplarına ait evleri dönüşümlü olarak gösterir. *Boş Ev*'de gördüğümüz evlerse, gelir dağılımının ortasında bulunanların -fotoğrafçı, boksör, tatilleri üç günle sınırlı olan bir çekirdek aile, kaderine terk edilmiş kanser hastası yaşlı bir adam- yaşadığı evlerdir daha çok. Bu evlerin dışında karısına şiddet uygulayan zengin iş adamının bahçeli evini ve **Kim Ki-duk**'un çok önem verdiği ve sahibinden izin alarak¹ kullandığı geleneksel bir *Hanok* evini görürüz.

¹ Kahoidong.com, "Kim Ki-Duk Selects Our Hanok for "Bin Jip"" ([bağlantı](#))

Parazit'in açılış sekansı yoksul Kim ailesinin yaşadığı *banjiha*² adı verilen bodrum kat dairenin hareketli kamera tanıtımıyla başlar. Kamera, çorapların tavan askısında kurutulduğu küçücük salondan başlayarak hiç ışık almayan odalara doğru kayar. Son olarak yer hizasından bir kot yukarıda duran ve evin tek internet çeken mekânı olan banyoda sabitlenir. Kim ailesi için yaşaması zor ama ucuz olması nedeniyle tercih edilen bu bodrum kat *banjihanın* fiziki özelliklerine ve bunların yoksul aile üzerindeki etkilerine film boyu şahit oluruz. Evin küçücük camından görülebilen tek manzaranın çöp ve atık olmasının yanı sıra işsiz Kim ailesinin yaşadığı bu mekân ışıksızlık nedeniyle küften ve küf kokusundan da mustarıptır. Evin bu küf kokusu, başta masum bir öğe olarak gösterilse de koku giderek sonu cinayete kadar gidecek bir sorun haline gelecek, alt ve üst gelir sınıflarının birbirlerine duyduğu karşılıklı nefretin önemli göstergelerinden biri olacaktır.



Parazit'teki malikânenin sığınağı olan ve hizmetçi Moom-gwang'ın eşinin 4 yıl, 3 ay ve 17 gündür saklandığı bodrum kat da güneş ışığı almaz. Zira burası birçok zengininin evinde bulunan, Kuzey Kore saldırırsa ya da alacaklılar kapıya dayanırsa diye yapılmış sığınaklardandır. Ancak yüklü miktardaki borçları nedeniyle tefecilerden kaçan hizmetçinin eşi için güneş ışığı görmek, çok da gerekli olmayan bir ihtiyaç halini almıştır.

² *Banjihaların* tarihi, Kuzey ve Güney Kore'nin çatıştığı döneme uzanır. 1968 yılında Kuzey Kore komandoları, Güney Kore Devlet Başkanı Park Chung-hee'yi suikast sonucu öldürmek ister. Saldırı engellenir ama iki ülke arasındaki gerilim artar. Silahlı Kuzey Kore ajanları da Güney Kore'ye sızar ve ülkede bir dizi "terör saldırısı" düzenlenir. Bu gerilim sonucu Güney Kore'de tedbir olarak binalar güncellenir. Yeni inşa edilen düşük katlı apartmanlar, ulusal acil durumlarda sığınak olarak hizmet verebilecek bodrumlar haline getirilir. Başlangıçta, bu tür *banjihaları* kiralamak yasa dışıdır. Ancak 1980'lerde yaşanan konut krizi sırasında, başkent Seul'de yer yetersizliğinden dolayı Güney Kore hükümeti yeraltındaki bu alanların kiralanmasını yasallaştırmak zorunda kalır. Kiralar hızla artarken, yarı bodrum daireleri insanlar için hesaplı bir çözüm haline gelir. Kaynak: Bbc.com, "Parazit filminin gerçek yüzü: Seul'de bodrumlarda yaşayanlar" ([bağlantı](#))



Yoksul Kim ailesinin fertlerinin teker teker işe başladığı zengin Park ailesinin malikânesi ise bir rüya evdir ve yönetmen her sahnede, evin ayrıntılarını incelememiz için bize zaman tanır. Filmde evin, bir üst gelir sınıfı göstergesi olarak Namgoong Hyeonja isimli ünlü bir mimar tarafından tasarlandığı bilgisi birkaç kez tekrarlanır, mimarın resmi yakın çekim gösterilir. Ancak gerçekte böyle bir mimar olmadığı gibi, ev de film için özel olarak yapılmış bir set yani mizansen elemanı olup sanat yönetmeni **Lee Ha Jun**'un tasarımıdır. *Parazit*'te her ayrıntının ince ince hesaplandığı ev, anlatıya katkı yapan bir mizansen öğesi olmanın ötesinde *anlatıyı belirleyen, hatta anlatıyı mümkün kılan güçlü ve baskın bir anlatım aracı halini almıştır.*



Parazit'i izleyen herkesin, Park malikânesi gibi özel otoparklı, modern mimarili, geniş bahçeli bir eve sahip ailenin bireylerinin mesleklerini merak edeceğini bilen, hatta bunu kasıtlı olarak isteyen yönetmen, aşırı yakın çekim ile duvardaki bir iş ödülünü gösterir. Ödül, Bay Park'ındır ve bu ödülü New York'taki Central Park için yaptığı bir sanal gerçeklik ürünü olan *hibrit modül harita* sayesinde almıştır. Bu ödül mizansenine yapılan yakın çekim sayesinde izleyicinin, zenginliğin

kaynağının ne olduğu hakkındaki merakı giderilmiş olur. Bu noktada belirtmek gerekir ki yönetmen **Bong Joon-ho**, ev sahibi Bay Park'ın işi konusunda suçlayıcı değildir. Fakat onun, yeni zengin sınıf mensubu biri olarak -eşi, daha önce bu kadar paralarının olmadığını söylemiştir- çalışanlarına olan kibirli ve aşağılayıcı tavırlarını film boyu gözler önüne sermekten geri durmaz. Yönetmen ayrıca her daim şık kıyafetler, lüks aksesuarlar aracılığıyla gösterdiği Bayan Park'ın, emektar çalışanlarını bir kalemde işten çıkartmasını filmin ilk yarısında mizah yoluyla göstermeyi tercih etse de, ailenin bu tutumunun yarattığı sonuçlar, filmin ikinci yarısında çok dramatik bir hal alır.

Şüphe'de yönetmen **Lee Chang-dong**, **Haruki Murakami**'nin kısa öyküsü *Barn Burning*'i **Jungmi Oh** ile beraber sinemaya uyarlar. Orijinal hikâyede **Murakami**, 1980'lerde Japonya'nın giderek daha da materyalistleşen ekonomik balonunun ortasındaki erkek kahramanının kayıp hissini tasvir etmek için kadın karakterin ortadan kaybolmasını anlatır. **Şüphe**'deki anlatı da, benzer şekilde *bir şeyin orada olmadığını unutmak* anlatısı üzerinden ilerler. Ama film asıl olarak günümüz Güney Kore'sinin sosyo-ekonomik koşullarını eleştirel bir gözle irdeler.

Anlatının kilit noktaları olan kedi, kuyu, sera gibi mizansen öğeleri bir noktaya kadar gerçeğe hayal olanın sınırlarını muğlak bırakır. Dolayısıyla izleyici ister istemez ana karakter Jong-su'nun peşine düştüğü Hae-mi'nin bir hayal ürünü olup olmadığı -diğer bir deyişle *orada olmadığını unuttuğu ve varmış gibi davrandığı* biri olup olmadığı- sorusunu sorar. Bu sorunun cevabı filmde uzun süre yoruma açık bırakılsa da film boyu gördüğümüz evler, sınıf eşitsizliği ve toplumsal öfke hiçbir surette hayal ürünü değildir. Evler, yönetmen **Lee Chang-dong**'un izleyicisine göstermek istediği Güney Kore gerçeğinin vücut bulmuş halleridir. Sonuç olarak **Şüphe** Güney Kore'deki yaygın sınıf eşitsizliğini evler üzerinden göstererek ciddi bir sistem eleştirisi yapar.

Şüphe'de üç ev karşımıza çıkar. İlk gördüğümüz ev, kredi kartı borçları yüzünden annesi ile ilişkileri kopan Hae-mi karakterinin kaldığı, Seul kent merkezindeki bir apartman bloğunda yer alan, ev denilemeyecek küçüklükteki bir mekândır. Burası, bodrum kat bir *banjiha* olmasa da çok az ışık alan 10-15 metre karelik tek göz bir odadan ibarettir. Evin penceresinden görünen beton denizi manzarası Güney Kore'deki yapılaşmanın ve nüfus yoğunluğunun sembolik bir temsilidir. Üç filmde de alt gelir grubunu sembolize eden ve yer yokluğu nedeniyle üst üste yığılarak istiflenmiş eşyalar, Hae-mi'nin odasının temel karakteristiği olarak en göze çarpan mizansen öğeleridir. Gününbirlik geçici işlerde

çalışan Hae-mi, kendi gibi alt gelir sınıf mensubu arkadaşı Jong-su'ya odasının kuzeye baktığı için her daim soğuk ve karanlık olmasından dert yanar.



*Şüph*e'de ikinci gördüğümüz ev; Jong-su'nun babasının, Kuzey Kore sınırında, kırsal bir yer olan Paju'daki evidir. Jong-su'nun babasının evinin doğa manzarası, Hae-mi'nin evi ile tam bir karşıtlık içerse de evdeki tencereler, kutular, leğen gibi mizansen öğeleri tıpkı Hae-mi'nin odasındaki eşyalar gibi üst üste yığılı ve alt gelir sınıfı damgalıdır. Evdeki televizyon ilk bakışta önemsiz bir mizansen öğesiymiş gibi görünür fakat güçlü bir anlam oluşturmak için, yönetmenin ülkedeki işsizliği anlatan iç sesi olarak işlev görür. Zira yemek yiyen Jong-su'nun görüntüsünün üstüne, bir üst ses olarak, televizyonda haber sunan spikerin şu sözleri düşer: “Gençler arasındaki işsizlik değişmez bir sorunken bunu tasdikleyen rakamsal veriler de açıklandı. Kore'deki işsiz gençlerin sayısı diğer OECD ülkelerine kıyasla hızlı bir şekilde artıyor.” Ardından başka bir haber kanalındaki başka bir spiker de: “Kore'deki işsizlik artışını gösteren veriler, diğer OECD ülkelerine nazaran hızla yükseliyor.” cümlesini tekrarlar. Yönetmen, bu bilgiyi iki kere vererek, seyircinin film boyu işsizlik temasını akıldan çıkarmamasını ister.

*Şüph*e'deki üçüncü ev ise ne iş yaptığı sorulduğunda açık bir cevap vermeyen zengin ve umarsız Ben'in evidir. Yönetmen **Lee**, evi tanıtmaya çok tipik bir üst gelir grubu göstergesi olan lüks arabaların olduğu otoparkı göstererek başlar. Otoparktan eve geçiş yapıldığında karşımıza her dekorun özenle seçildiği ve zenginlik çağrıştırdığı teraslı bir ev çıkar. Evdeki tüm eşyalar şık ve steril, resim ve heykeller ise burjuva toplumu zenginliğini çağrıştıran meta halini almış eserlerdir. Jong-su, *Great Gatsby*'ye benzettiği Ben'in zenginliğinin kaynağını hem sorgular hem de bu tarz *Great Gatsby*'lerden Güney Kore'de çok olduğunu söyler.

Boş Ev'de, hayalet genç adam Tae-suk'un, zengin ve zorba kocası tarafından sürekli şiddete uğrayan Sun-hwa'yı kurtardığı ev, *Parazit*'teki malikânenin neredeyse küçük bir prototipi gibidir. Tepede konumlanması, bahçesi, otoparkı, bahçeye bakan boydan boya camları, dönemine göre lüks ev eşyaları ile tipik bir yeni zengin evidir. *Parazit*, *Şüpheli* ve *Boş Ev*'deki tüm üst gelir grubu evler, şehrin tepesinde yer aldıkları ve cam oranı fazla olan lüks yapılar oldukları için bol ışık alırlar. Mercedes ve Porsche marka arabalarını park ettikleri özel otoparkları ve bir peyzaj mimarının elinin değdiği çok belli olan bakımlı bahçeleri de iki gelir grubu arasındaki eşitsizlik ve sınıf farkını gösteren mizansen öğeleridir. *Boş Ev*'de bahçedeki küçük golf alanı ise, çok bilinen bir üst-orta sınıf göstergesi olarak işlev görür. Sonuç olarak, sınıf eşitsizliği, yeni zenginler ve gittikçe fakirleşen alt gelir grubunun durumu üç filmde de asıl vurgulanmak istenen temalardır. Filmlerin bu kadar başarılı ve gerçekçi birer Güney Kore temsili olmalarının nedeni de, mizansen olarak seçilen ya da tasarlanan evlerin ve içindeki eşyaların otantikliği ve gerçeğe yakınlıklarıdır.

EVLERİN SAKLADIKLARI

Filmlerin açıkça gösterdiği sınıf eşitsizliği olgusuna ilaveten özenle seçilen mizansen öğeleri aracılığıyla su yüzüne çıkarılmak istenen üstü örtülü gerçekler de çoğunlukla kapitalist toplumun yozlaşması ile bağlantılıdır. Gelir dağılımındaki uçurumun çok büyüdüğü ve sistemin yalnızca varlıklı aileleri koruduğu Güney Kore'de yaşanan hukuk ihlallerinin, erkek şiddetinin, hâlâ devam eden Kuzey Kore-Güney Kore gerginliğinin izlerini, filmlerdeki yoksul evlerle dönüşümlü olarak gösterilen üst gelir grubu evlerinde görürüz. Üç filmde çok farklı üst gelir grubu evleri görsek de, bu evlerin sakladığı gizler, çarpıcı bir şekilde ortaktır.

Erkek Tahakkümü ve Kadına Şiddet

Boş Ev bir golf topunun, bir filenin ardındaki kadın heykeline doğru atılmasını göstererek başlar. Golf oynanan bahçenin olduğu evde yaşayan genç kadın Sun-hwa, kocası Min-kyu tarafından sistematik olarak şiddete uğramaktadır. Golf, genelde zenginlik sembolü olarak bilinir. Ancak *Boş Ev*'de golf topu ya da golf sopası, ataerkil kültürün kadın üzerindeki tahakkümünü ve kadına şiddeti

çağırıştırır. Bahçedeki kadın heykeli ise, bir sanat eserinden ziyade, evde kocasından *şiddet gören kadın* metaforu olarak akıllarda kalır.



Sun-hwa, filmin ilerleyen sahnelerinde, kapitalist sisteme dâhil olmayı reddeden sevgilisi Tae-suk'un da erkek egemen maço kültürden izler taşıdığını görür. Genç kadın, birçok kere, sessizce ve kararlılıkla, sevgilisini golf topuyla atış talimi yapmaktan caydırmaya çalışır. Tae-suk'un atış yapacağı golf topunun, bağlı olduğu ipten çıkarak masum bir kadının ölümüne neden olmasından sonra, golf topunun çağrışımı artık tamamen *fiziksel şiddet* olur. **Kim Ki-duk**, golf topu ve sopası mizansen öğelerini son olarak, Tae-suk'un hapisaneden çıkış sahnesinde kullanır. Genç adamın bir nevi tekâmüle erdiği sahnede bile başvurduğu yöntem, hayali de olsa şiddet doludur.



Şüphe'de servetinin kaynağı bilinmeyen zengin karakter Ben, sistematik şekilde öldürdüğü kişilerin birtakım kişisel eşyalarını, adeta koleksiyon yaparmışçasına

biriktirir. Bu eşyalar filmin *anlatısına* hiç dâhil olmayan mizansen öğeleridir, fakat bir *anlatım* ögesi olan mizansenin anlam oluşturmadaki gücünü göstermeleri açısından çok önemlidirler. Ben'in tüm kurbanları kadındır ve öldürülen kadınların eşyaları adeta kurban sayısının unutulmaması için biriktirilir. Ben'in banyosunda gördüğümüz bu mizansen ögesi sayesinde izleyici olarak biliriz ki Ben'in yaktığı şeyler sadece boş seralar değil, kimsesi olmayan, fakir genç kadın bedenleridir aynı zamanda. Filmde, kadın şiddetinin bitmeksizin devam edeceği ise, kurban kadınları bir ritüel şeklinde hazırlamak için Ben tarafından kullanılan ve ağzına kadar dolu makyaj çantasından anlaşılabilir.

Parazit'te ise bir mizansen ögesi ile temsil edilen fiziksel bir kadın şiddeti görmesek de, zengin ev sahibesi Bayan Park'ın *akıllara durgunluk verecek derecede saf ve beceriksiz bir tipleme* şeklinde gösterilmesi çok rahatsız edici. Şoförünün "karınızı seviyor musunuz?" sorusuna Bay Park'ın "Elbette seviyorum, bunun adına sevgi diyelim" diye cevap vermesi, karısının beceriksizliği ile alay etmesi, bütün ev işlerini ve çocukların tüm sorumluluklarını karısının üzerine yıkması, erkek egemen kültürün kadın üzerindeki fiziksel olmasa da psikolojik şiddetinin göstergeleri olarak okunabilir.



Yoksul Bay Kim ise eşine daha saygılı bir karakter olarak karşımıza çıksa da, karısının hamam böceği şakasından sonra yaptığı sert hamleyle akıllarda soru işareti bırakır. Karısına yönelttiği sert davranışından vazgeçmesinde eşinin bir gülle atma şampiyonu olması bahane gibi gösterilse de, oğlunun uyarısı ile hayatlarında bir kere yaşayacakları o *zengin* gecede kavga etmenin gereği olmadığını düşünüp, elini karısının boynundan çeker. Bayan Kim'in bir gülle atma şampiyonu olması yönetmenin filmde çok önem verdiği bir ayrıntı olsa gerek ki çerçevenmiş gülle madalyası mizansenini hem filmin açılış sekansında yakın çekim

gösterilir hem de yoksul evi sel basması sahnesinde Bay Kim'in kurtardığı birkaç parça eşyadan biri olur. Ancak ne yazık ki yoksul Bayan Kim'in ödülünün, zengin Bay Park'ın ödülü yanında esamesi okunmaz; zira iş hayatında üst gelir sınıfı bir erkeğe daha çok para ve ün kazandırmaya yarayan bir iş ödülünden ziyade, alt gelir sınıfı bir *kadının* çoktan geride kalmış bir spor müsabakası ödülüdür en nihayetinde.

Hukuk İhlalleri

Kim Ki-duk, *Boş Ev*'de yozlaşmış bir kolluk kuvveti, parayla satın alınabilen haklar ve hukuk ihlalleri izletir. Sun-hwa'nın zengin kocası Min-kyu, dahil olduğu kapitalist toplumun egemen sınıfı olarak, para karşılığı husumet içinde olduğu Tae-suk'u istediği şekilde cezalandırma gücünü/hakkını elde eder. Anlatının neredeyse hiç olmadığı ve her şeyin sadece iki mizansen ögesi ile anlatıldığı araba içi sahnede, öfkeden gözü dönmüş Min-kyu, Tae-suk'u golf sopasıyla dövmek için polisle anlaşır. Dövme sahnesine geçmeden, evden getirilen golf sopası ve polisin içindeki parayı kontrol edip ceketinin cebine koyduğu zarf, izleyiciye bir sonraki sekansta neler olacağını sezdirir. Rüşveti alan polis uzaklaşır, rüşveti veren üst gelir sınıf mensubu koca, polis tarafından elleri kelepçeli olarak arabadan atılan alt gelir sınıfı Tae-suk'u öldüresiye döver.

Şüphe'de, zengin Ben ve fakir Jong-su'nun, Paju'daki evin bahçesinde marihuana içip sohbet ettikleri akşamüzeri Ben, kırsal alanlarda terk edilmiş eski seralar bulup yakıldığını söyler. Bu yakma eylemini suç olduğunu bile bile yapan Ben, çok sayıdaki işe yaramaz seranın yakılmasını Kore polislerinin umursamadığını söyler. Devlet tarafından cezalandırılmayan Ben, sistematik olarak her iki ayda bir yakma edimine devam eder. Bir mizansen ögesi olarak seralar "*sanki ta en başından hiç var olmamış gibi*" cümlesi ile Ben tarafından filmin anlatısına dâhil edilse de seranın içinde neler yakıldığı ancak Ben'in banyosundaki saklı mizansen öğeleri sayesinde anlaşılır. Dolayısıyla, sahipsiz ve kendi haline bırakılmış seralar; ailelerinin, arkadaşlarının, devletin, sistemin sahip çıkmadığı genç kadınların metaforu sayılabilir. Yönetmen **Lee Chang-dong**, sera yakmak, cezası *hukuki olarak* asla verilmeyecek olan kadın cinayetlerine eşdeğerdir, der gibidir adeta. Ben'in onca cinayet işlemesine rağmen cezasız kalmasına karşılık, tek suçu kendisine kaba davranan devlet memuruna sandalye fırlatmak olan Jong-su'nun fakir babasının tam tamına iki yıl hapis cezası alması, Güney Kore'deki hukuk sisteminin çarpıklığının göstergesidir.



Şüpheli'de zengin Ben'in ne iş yaptığı bilgisi izleyiciye verilmez. Buna karşılık, Jong-su'nun babasının Paju Jaeil Lisesi'nin birincisi olduğu, Ortadoğu'da köle gibi çalışıp döndükten sonra kazandığı parayla Gangnam'da bir daire almaktansa memleketi Paju'da damızlık hayvan yetiştirmeyi tercih ettiği bilgisi avukat arkadaşı tarafından verilir. Bu bilgilere ilaveten Jong-su, babasının öfke sorunu olduğunu, bu yüzden evi terk eden annesinin bütün eşyalarını yaktığını söyler. Böylesine fevri bir davranışın nedenini açıklamak adına yönetmen, anneyi filmin sonlarına doğru tüketim bağımlısı bir karakter olarak tanıtır. Ancak en yakınındaki kız arkadaşını/komşusunu tanımaktan aciz Jong-su, annesinin tercih ettiği ama babasının tasvip etmediği zenginlik ve haksızlığın, babasının öfkesinin asıl sebebi olduğunu da anlayamaz. Sonuç olarak filmdeki iki adet yakma edimi, iki ayrı gelir grubu için bambaşka anlamlara gelmektedir: Üst gelir grubu için cezasını almayacaklarını bildikleri bir suç işleme özgürlüğü, hatta cinayet özgürlüğü; alt gelir grubu içinse kapitalist sisteme ve bu sisteme dâhil olan eşe duyulan öfkedir. Bir diğer deyişle, boş seraların yakılması üst gelir sınıfının aldırmaçlığının temsili iken, alt gelir grubunun öfkesinin sembolü olur.



Jong-su'nun babasının Paju'daki evinde kilitli bir dolapta bulduğu bıçakların, babası tarafından ne amaçla saklandığını ilk anda anlamak zordur. Zira bıçaklar da, üç filmdeki birçok mizansen ögesi gibi *anlatıda* (narrative) bir işleve sahip değildir, bir *anlatım* (narration) aracı olarak filmdeki sembolik anlamının, izleyici tarafından anlaşılması beklenen mizansen öğelerindedir. Evdeki bıçaklar hakkında yönetmen **Lee Chang-dong** anlatısal olarak hiçbir bilgi vermez. Ancak izleyici olarak bizler bu mizansen ögesinin Jong-su'nun babasının, haksızlıkların hüküm sürdüğü ülkesine, kapitalist sisteme, onu anlamayan eşine olan öfkesine yenik düşerse, hayatına son vermek için kullanacağı araç olduğunu sezeriz. Zira iki yıl hapis yatmamak için gereken özür mektubunu bile yazmayı reddeden bir babanın gururu ve inadı, ona *harakiri* yapacak cesareti verecek kadar büyüktür.



Parazit'te bir hak ihlali yokmuş gibi görünse de zengin Park ailesinin, emeklerini sömürüp sonra görüşlerini bile almadan çalışanlarının işine son vermesi tam anlamıyla bir hak ihlalidir. Filmin ilk yarısındaki komedi türü konvansiyonları, bu ihlali bir güldürü unsuruna dönüştürür. Ancak, haksız gerekçeyle kovulan hizmetçi Moon-gwang, borç içinde yüzen ve evin gizli sığınağında saklanan eşinin açlıktan ölme tehdidi nedeniyle Park malikânesine geri döndüğünde ve uğradığı haksızlığı öğrendiğinde, komedi türü gerilim türüne evrilir. Ev sahiplerinin bile varlığından haberdar olmadığı sığınak, film için çok önemli bir mizansen ögesidir. Çünkü Güney Kore'de birçok zenginin evinde olan ve yapıma amacı ya Kuzey Kore saldırısından ya da alacaklılardan kaçmak olan sığınakların birer temsili olma işlevine sahiptir.



Park malikânesinin sakladığı en büyük sır olan sığınak, ışık açılmadığı zaman simsiyah bir boşluğu andıran eşikten sonra varılan *merdiven* mizanseni aracılığıyla, evin asıl bölümünden ayrılır. Bu ev, merdivenlerle zengin ve fakir mekânlarının ayrıldığı Güney Kore kentinin bir mikro kozmosu gibidir. Zira *Parazit*'teki *merdiven* mizanseni, iki işleve sahip olup hem ev içindeki hem de şehir içindeki sınıfsal ayrışmayı ve insanca yaşama hakkının ihlalinin ifşa eder. Plansız kentleşmenin hüküm sürdüğü şehrin çukurda kalan bölgeleri, bitmek bilmeyen şehir merdivenleri ile şehrin tepesindeki korunaklı zengin mahallelerinden ayrılır. Hem ev hem de şehir düzeyinde üsttekiler, alttakilerin varlığından haberdar bile değilken, alttakiler *yaşamak* ve *açlıktan ölmek* arasındaki ince sınırı aşmamak adına her şeyi yapar hale gelmişlerdir. Bu durum, hem alacaklıları tarafından öldürülmemek için sığınakta saklanan eş için geçerlidir, hem de yağmurlu bir gecede, kentin aşağı mahallesinde yaşayan ve evlerini sel bastığı için canlarını kurtarmaya çalışan Kim ailesi için...



Bay Kim, güvenlik görevlisi ilanına 500 üniversite mezunun başvurduğu bir ülkede Park ailesinin yanında iş buldukları için çok şanslı olduklarını söylediğinde, izleyici olarak bizler de hakkı yenen eski ev çalışanlarını unutup Kim ailesi ile özdeşleşir, onlar adına seviniriz. Ancak yönetmen, filmin ikinci yarısında bambaşka bir sorunu, ev içindeki merdiven mizansenini aracılığı ile izleyiciye aktarır. İki yoksul ailenin, sığınağın merdivenlerinden -adeta dört ayak üzerinde- sürünerek üst kata çıkmaya çabaladığı sahneler çok metaforik olup, onları *birbiri ile çatışan ve yarışan parazit* temsiline hapseder. Ancak asıl sorun, kapitalizmin, kasıtlı olarak alt sınıflar arasındaki sınıf bağıını kopartması ve sınıf bilincini tamamen çökertmesi gerçeğidir. **Bong Joon-ho** bu sorunu, anlatıdan bağımsız olarak sadece mizansen yardımıyla yapar.



Görünmeyen Gizli Düşman: Kuzey Kore

Şüpheli'de Jong-su'nun babasının Paju'daki evi, Kuzey Kore ve Güney Kore sınırında kırsal bir yerdedir. Jong-su, evin bahçesinde Hae-mi ve Ben'i ağırlarken, Kuzey Kore'nin Güney Kore için yaptığı propaganda yayını duyulur. Hae-mi'nin çok alışkın olduğu bu yayınlar Ben'in, birçok Güney Koreli gibi hiç bilmediği bir olgudur. Zira kapitalizmin hâkim olduğu Güney Kore'de, özellikle Kore Savaşı'nı hatırlayamayacak kadar küçük olanlar için görünmez statüsünde olan Kuzey Kore, iki ülke arasındaki kanlı savaşı hatırlayan Güney Koreliler için hâlâ tehdit ve korku unsuru olarak görülür. Aslında teknik olarak iki ülke hâlâ savaşta ancak ateşkes

içinde yaşamaktadır ve Paju'nun da bulunduğu 38. Paralel³, dünyanın en tehlikeli sınırlarından birisi olarak kabul edilir.⁴

Yönetmen **Lee Chang-dong**, bazılarınca düşman bazılarınca sadece bir hayaletten ibaret olan Kuzey Kore'yi, filmin görünür ya da görünmez olma anlatısına, Jong-su'nun babasının evi aracılığı ile yerleştirir. Ayrıca *bir zamanlar olan ama şimdi olmayan* Hae-mi'nin evi ve yıllar önce düşüp düşmediği muallakta bırakılan kuyu da tıpkı Kuzey Kore gibi, yönetmen tarafından varlık ve yokluk arasında bırakılan mizansenlerdendir. Yalnız, Kuzey Kore'nin **Şüphe**'deki statüsü, **Murakami**'nin *orada olmadığı unutulmuş şeyler* kategorisinin tam tersi bir kategoride yani *orada/sınırdaki olduğu unutulmuş şeyler* kategorisinde yer almaktadır.

Parazit'te ise **Bong Joon-ho**, günümüz Güney Kore'sinde, görünmez olması istenen ama toplumsal bilinç dışında hâlâ bir tehdit olarak yer etmeye devam eden Kuzey Kore'yi iki mizansen aracılığı ile hatırlatır: *sığınak* ve *akıllı cep telefonu*. Sığınak, Park ailesinin, varlığından haberdar bile olmadığı ama birçok zengin Güney Kore evinde bulunan bir ev bölümüdür. Eski hizmetçi Moon-gwang'ın eşine "ev" olan sığınak, bugün Seul'de binlerce kişinin yaşadığı *banjihalar* gibi, Kuzey Kore saldırıları için yapılmıştır.



Park'ların hizmetçisi Moon-gwang'ın akıllı cep telefonu ise, filmin mizahi dozunu en çok arttırma gücüne sahip mizansen öğelerinden biri olsa da benzetildiği şey oldukça yıkıcı bir işleve sahiptir. Kuzey Kore sunucusu taklidi yapan eski hizmetçi Moon-gwang sığınaktaki sekansta, Kim ailesinin önünde diz

³ 38. Paralel, Kore yarımadasının ortasından geçen, Kuzey Kore ve Güney Kore arasındaki sınırı belirleyen çizgi olarak anılmaktadır.

⁴ Bbc.com, "Kuzey Kore sınırında yaşamak nasıl bir şey?" ([bağlantı](#))

çöküp onlara yalvarırken, bir sonraki sekansta akıllı cep telefonuyla çektiği video sayesinde egemen konumuna geçer. Kim ailesinin gerçek kimliklerini ifşa etmek üzere çekilen video gerçekten de Kim ailesi üzerinde hizmetçinin de söylediği gibi, Kuzey Kore Füze Ateşleme Sistemi'nin Güney Kore üzerinde yarattığı gerilim benzeri bir gerilim yaratır.

Aynı cep telefonu, bir sonraki sekansta ise -hizmetçi ve eşinin hayallere dalmasını fırsat bilen Kim ailesinin saldırısı sekansında- sınıf çatışmasını temsil eden en simgesel mizansen ögesi olur. Kim ailesi görünürde telefonlarını yeniden elde edip bir önceki güçlü pozisyonlarına geri dönmüş gibi görünseler de üst gelir sınıfı karşısında bir türlü anlaşılamayıp birbirlerini öldürme noktasına gelen iki alt gelir sınıfı aile, çıkışsız bir yola çoktan girmiştir bile...

SONUÇ YERİNE: *PARAZİT* VE *ŞÜPHE*'NİN ORTAYA KOYDUĞU ÇIKIŞSIZLIĞA KARŞILIK *BOŞ EV*'İN ÖNERİSİ

Hepimiz boş evlerimiz birini bekleyen
Kilidi açıp bizi serbest bırakacak...
Kim Ki-duk

Kim Ki-duk'un *Boş Ev* için yazdığı şiirden bu iki mısra, *kapatıldıkları kilitli yerlerden çıkartılıp çözüm için açıkça ve etraflıca konuşulması gerekenler neler* sorusunu sordurttu bana. Mizansen öğelerinin açık ettiği anlam *sınıf eşitsizliği* olduğu için üç film için de cevap: kapitalizmin ezdiği alt gelir grubu, yaşadıkları mağduriyetler ve hak ihlalleri oldu, ister istemez. Ancak mizansen öğelerinin ardındaki saklı anlamları tekrar düşündüğümde cevaplar çoğaldı ve cevaplara *kadına şiddet* ve toplumsal bilinçdışıdaki *Kuzey Kore kaygısı* eklendi.

Sonuç olarak **Kim Ki-duk**, **Lee Chang-dong** ve **Bong Joon-ho**, Güney Kore toplumundaki sınıf çatışmaları başta olmak üzere kadına şiddet, erkek tahakkümü, hukuk ihlali, sınıfsal adaletsizlik ve Kuzey Kore korkusu gibi temaları, mizansen ögesi olan ev ve ev içi dekorlar aracılığıyla aktarmaya çalışır. Üç filmde de karşımıza koyu bir karamsarlık, eşitsizlik, sistem eleştirisi çıkar ve filmler hiçbir çözüm önerisi de sunmaz. Ancak üç filmde izlenen 11 evden bir tanesi vardır ki bu evin yaşam felsefesi sadece Güney Kore'ye değil, hepimize çözüm önerisi niteliğindedir: *Boş Ev*'deki sadeliğin, doğallığın, eşitliğin, paylaşımın, saygının, özverinin hâkim olduğu geleneksel bir Güney Kore yapısı olan *Hanok Evi*. Her filmi ayrı bir görsel

zenginlik ve usta bir soyutlama içeren **Kim Ki-duk**, *Boş Ev*'de büyük ve bahçeli bir ev, lüks eşyalar ve pahalı bir arabaya sahip olmanın kendilerini güçlü ve değerli yaptığını düşünen yeni zengin sınıfın karşısına, çevre dostu geleneksel Kore evi *Hanok* özelinde sade, mütevazı bir yaşam felsefesi önerir. Bu evde yaşayan ve birbirine çok saygılı çift de, kapılarını her daim ihtiyacı olana açık bırakan, kapitalist meta ve mülklerin tutsağı olmayan bir çifttir. Kapitalist yozlaşmanın hüküm sürdüğü bu çağda en güzel ve en yaşanılabilir ev budur deriz içimizden...

