

**T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TASARIM VE MİMARLIK ANA BİLİM DALI
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI**

G. Merve KUTUN

**DERRİDA’NIN “KONUKSEVERLİK” KAVRAMI
BAĞLAMINDA KİM KI-DUK FİMLERİ ÇÖZÜMLEMESİ**

DANIŞMAN

Dr. Öğretim Üyesi R. Onur EROĞLU

İSTANBUL, Haziran 2025

**T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TASARIM VE MİMARLIK ANA BİLİM DALI
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI**

**G. Merve KUTUN
(219MCT9029)**

**DERRİDA'NIN "KONUKSEVERLİK" KAVRAMI
BAĞLAMINDA KİM KI-DUK FİMLERİ ÇÖZÜMLEMESİ**

**DANIŞMAN
Dr. Öğretim Üyesi R. Onur EROĞLU**

İSTANBUL, Haziran 2025

T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TASARIM VE MİMARLIK ANA BİLİM DALI
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI

G. Merve KUTUN
(219MCT9029)

DERRİDA’NIN “KONUKSEVERLİK” KAVRAMI
BAĞLAMINDA KIM KI-DUK FİMLERİ ÇÖZÜMLEMESİ

Tezin Savunulduğu Tarih 30. 10. / 2025

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi R. Onur EROĞLU / FMV Işık Üniversitesi

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Burak BUYAN / Beykent Üniversitesi

Dr. Öğretim Üyesi Burak YILMAZ / FMV Işık Üniversitesi

İSTANBUL, Haziran 2025

ÖZET

DERRIDA’NIN “KONUKSEVERLİK” KAVRAMI BAĞLAMINDA KIM KI-DUK FİMLERİ ÇÖZÜMLEMESİ

Bu çalışma, Güney Koreli auteur yönetmen Kim Ki-duk’un *Time (Zaman, 2006)*, *Samaritan Girl (Fedakâr Kız, 2004)*, *3-Iron (Boş Ev, 2004)* ve *The Net (Ağ, 2016)* filmleri aracılığıyla, Jacques Derrida’nın “koşullu” ve “koşulsuz konukseverlik” kavramları ekseninde toplumsal eleştirinin nasıl inşa edildiğini incelemektedir. Çalışmada sinema, kültürel ve politik gelişmeleri yansıtan düşünsel bir alan olarak ele alınmaktadır. Kendi toplumu ve ülkesindeki sinema endüstrisi içinde zaman zaman dışlanan bir yönetmen olarak Kim Ki-duk’un; dışlanmış olanlara, sınır ihlallerine ve ötekileştirmeye odaklanan sineması, Derridacı konukseverlik düşüncesiyle incelemeye elverişli bir anlatı zemini sunar.

Kendi toplumu ve ülkesindeki sinema endüstrisi içinde zaman zaman dışlanan bir yönetmen olarak Kim Ki-duk’un; dışlanmış bireylere, sınır ihlallerine ve ötekileştirmeye odaklanan sineması, Derridacı konukseverlik düşüncesiyle analiz edilmeye uygun bir anlatı zemini sunmaktadır.

Çalışmada, Derrida’nın konukseverlik anlayışı temelinde; birey-toplum, ev sahibi-misafir, içerideki-dışarıdaki gibi karşıtlıklar üzerinden gelişen temsiller analiz edilmiştir. Konukseverliğin iç yüzüne ışık tutmak amacıyla; “öteki”, “yabancı” ve “misafir” figürleri üzerinden karakterlerin nasıl temsil edildiği; sınırların nasıl kurulduğu ve nasıl aşıldığı; konukluğun hangi koşullarda mümkün veya imkânsız hâle geldiği sorgulanmıştır. Bir sonraki aşamada yönetmenin konuk veya evsahibini etik temsil yönünden nasıl ele aldığı incelenmiştir.

Zaman’da (2006) kıskançlık ve güvensizlik duygularıyla tetiklenen bedensel dönüşüm, bireyin sadece karşısındakine değil, kendine de yabancılaşmasıyla sonuçlanır. *Fedakâr Kız* (2004) arkadaşlar arasındaki

gerilimli ilişki ve ailedeki ahlaki normların hükmettiği koşullu bir konukseverliğin resmini çizer. *Boş Ev* (2004), mahrem mekâna, yani eve dair sınırların ihlalini konu ederek koşulsuz konukseverliğe başka bir açıdan bakarken; *Ağ* (2016) politik sınırlarda karşılıklı (ya da tek taraflı) konukseverliğin imkânsızlığını tartışmaya açar.

Bu bağlamda çalışma, Kim Ki-duk'un filmlerinde bireyden topluma uzanan temsiller aracılığıyla Derrida'nın "konukseverliğin ne olduğunu hâlâ bilmiyoruz" önermesi üzerinde yeniden düşünmeye ve yönetmenin topluma yönelik eleştirel duruşunu kavramaya davet eder. Konukseverlik ve sinema ilişkisi üzerine dört filmlik bir seçkide gerçekleştirilen bu sınırlı analiz, alanda yapılacak yeni çalışmalar için bir düşünsel başlangıç noktası sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Koşulsuz Konukseverlik, Etik Temsil, Kim Ki-duk Sineması, Derrida

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF KIM KI-DUK'S FILMS IN THE CONTEXT OF DERRIDA'S CONCEPT OF "HOSPITALITY"

This study examines how social criticism is constructed through the lens of Jacques Derrida's concepts of "conditional" and "unconditional hospitality" in four films by South Korean auteur director Kim Ki-duk: *Time* (2006), *Samaritan Girl* (2004), *3-Iron* (2004), and *The Net* (2016). In this study, cinema is approached as an intellectual space that reflects cultural and political developments. As a filmmaker who has at times been marginalized within his own society and national film industry, Kim Ki-duk's cinema, which focuses on exclusion, boundary crossing and otherness, provides a fertile narrative ground for analysis through Derrida's theory of hospitality.

The study analyzes representations that develop along dichotomies such as individual - society, host - guest, and insider - outsider, based on Derrida's understanding of hospitality. In order to shed light on the inner structure of hospitality, it questions how characters are represented through the figures of the "other," the "stranger," and the "guest"; how boundaries are established and transgressed; and under what conditions hospitality becomes possible or impossible. Subsequently, the study explores how the filmmaker ethically represents the host or guest.

In *Time* (2006), bodily transformation triggered by jealousy and insecurity results in an estrangement not only from the other, but also from the self. *Samaritan Girl* (2004) portrays a conditional form of hospitality governed by moral norms within the family and marked by tensions among friends. *3-Iron* (2004) offers a different perspective on unconditional hospitality by depicting the violation of boundaries surrounding private space, the home. Meanwhile,

The Net (2016) opens a discussion on the impossibility of reciprocal or one-sided hospitality at political borders.

In this context, the study invites the reader to reconsider Derrida's assertion that "*we still do not know what hospitality is*" through the representations that extend from the individual to society in Kim Ki-duk's films, and to better understand the director's critical stance toward society. This limited analysis of four selected films aims to offer an intellectual starting point for further studies in the field on the relationship between hospitality and cinema.

Keywords: Unconditional Hospitality, Ethical Representation, Kim Ki-duk's Cinema, Derrida

TEŞEKKÜR

Lise yıllarımdan bu yana gönlümde yatan aslan olan sinema ile beni yeniden buluşturan ve sinema sevgimi derin uykusundan uyandıran rastlantının sebebi olan kızıma, çok uzun bir aradan sonra yeniden öğrenci annesi olmanın heyecanını yaşattığım anneme destekleri için çok teşekkür ederim.

Bilgisi ve pozitif tutumu ile bana yol gösteren, yazım sürecini tamamlayacağım konusundaki inancıyla motivasyonumu yüksek tutan değerli tez danışmanım ve hocam Dr. Öğr. Üyesi Onur Eroğlu'na; dersleri ile beni zenginleştiren hocalarım Prof. Dr. Örsan K. Öymen, Prof. Dr. Gülseren Yücel, Prof. Dr. Nalan Büker, Dr. Öğr. Üyesi Burak Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi Seher Şeylan, Dr. Öğr. Üyesi Zafer Çeler ve Mehmet Açar'a da teşekkür ederim.

Tezimi kaleme alırken küresel salgın nedeniyle hayata veda ettiği haberini aldığımda derin bir üzüntü duyduğum, haksızlıklarla dolu bir dünyanın önüne koyduğu engelleri iradesiyle tek tek aşarak sinema tutkusunu yaşatabilen ve ardında gelecekte de güncelliğini koruyacağını düşündüğüm özgün yapıtlar bırakan Kim Ki-duk'un sanat yaşamının daha uzun sürmesini dilerdim.

Merve KUTUN

Aileme...

İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
ONAY SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR	vi
İTHAF SAYFASI	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
TABLolar LİSTESİ	xii
KISALTMALAR	xiii
BÖLÜM 1.....	1
1.GİRİŞ	1
1.1 ÇALIŞMANIN SORUNSAI	1
1.2 AMAÇ	2
1.3 HİPOTEZ	2
1.4 ÇALIŞMA SORULARI.....	2
1.5 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ VE KATKISI.....	3
1.6 KURAMSAL ÇERÇEVE	3
1.7 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	3
1.8 ÇALIŞMANIN SINIRLILIKLARI.....	4
1.9 ÇALIŞMANIN YAPISI	4
BÖLÜM 2.....	5
2. KONUKSEVERLİK VE SİNEMA	5
2.1 KONUKSEVERLİK KAVRAMINA GENEL BAKIŞ.....	5

2.2 KONUKSEVERLİĞİN SİNEMAYA YANSIMASI.....	8
2.3 GÜNEY KORE SİNEMASINDA KONUKSEVERLİK	11
BÖLÜM 3.....	13
3. KIM KI-DUK SİNEMASI.....	13
3.1 KORE VE KÜRESELLEŞME	13
3.1.1 İkiye bölünmüş bir toplum.....	14
3.1.2 Popüler kültürü ihraç etmek ve Hallyu.....	15
3.2 1970'LERDEN BUGÜNE KORE SİNEMASI.....	16
3.3 KIM KI-DUK	18
3.3.1 Hayat okulundan mezun bir yönetmen.....	18
3.3.2 Sinema dili ve tematik tercihleri.....	19
3.3.3 Marjinallerin sineması.....	20
3.3.4 Derrida perspektifinden Kim Ki-Duk.....	21
3.3.5 Yönetmenle ilgili çalışmalar	24
BÖLÜM 4.....	28
4. DERRIDA'NIN KONUKSEVERLİK KURAMI	28
4.1 YAPISÖKÜM KURAMININ GELİŞİMİ	28
4.2 YAPISÖKÜMCÜLÜK VE DERRIDA	28
4.3 DERRIDA'NIN KONUKSEVERLİK KAVRAMI.....	30
BÖLÜM 5.....	35
5. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ	35
5.1 YÖNTEM.....	35
5.1.1 Konukseverlik.....	35
5.1.2 Öteki/Yabancı/Misafir ayrımı.....	37
5.1.3 Sınırların oluşumu	38
5.1.4 Etik Temsil.....	39
5.2 ZAMAN FİLMİ ÇÖZÜMLEMESİ.....	39

5.2.1 Filmin künyesi	39
5.2.2 Filmin kısa özeti	40
5.2.3 Konukseverlik.....	42
5.2.4 Öteki/Yabancı/Misafir ayrımı.....	42
5.2.5 Sınırların oluşumu	44
5.2.6 Etik Temsil.....	45
5.3 FEDAKAR KIZ FİLMİ ÇÖZÜMLEMESİ.....	47
5.3.1 Filmin künyesi	47
5.3.2 Filmin kısa özeti	47
5.3.3 Konukseverlik.....	49
5.3.4 Öteki/Yabancı/Misafir ayrımı.....	49
5.3.5 Sınırların oluşumu	52
5.3.6 Etik Temsil.....	54
5.4 BOŞ EV FİLMİ ÇÖZÜMLEMESİ	56
5.4.1 Filmin künyesi	56
5.4.2 Filmin kısa özeti	57
5.4.3 Konukseverlik.....	59
5.4.4 Öteki/Yabancı/Misafir ayrımı.....	61
5.4.5 Sınırların oluşumu	63
5.4.6 Etik Temsil.....	65
5.5 AĞ FİLMİ ÇÖZÜMLEMESİ.....	66
5.5.1 Filmin künyesi	66
5.5.2 Filmin kısa özeti	67
5.5.3 Konukseverlik.....	68
5.5.4 Öteki/Yabancı/Misafir ayrımı.....	70
5.5.5 Sınırların oluşumu	72
5.5.6 Etik Temsil.....	73
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	76
KAYNAKLAR	83
EKLER.....	93
ÖZGEÇMİŞ.....	95

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 5.1	Görsel dizin (<i>Zaman</i> , 2006).....	41
Şekil 5.2	Görsel dizin (<i>Fedakar Kız</i> , 2004)	48
Şekil 5.3	Görsel dizin (<i>Boş Ev</i> , 2004).....	58
Şekil 5.4	Görsel dizin (Ağ, 2016).....	68

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 6.1 Derridacı Kavramlar Işığında Ortaklıklar ve Farklılıklar	80
Tablo 6.2 Eşik karşılaştırması.....	81

KISALTMALAR LİSTESİ

ASEM: Asia-Europe Meeting (Asya-Avrupa Toplantısı)

Chaebol: Zengin-Klan (Güney Kore'de dev aile şirketi)

G20: Group of 20 (20 Grubu)

Hallyu: Kore dalgası (Güney Kore pop kültürünün popülerleşmesi)

K-Pop: Kore pop müziği

K-Wave: Kore dalgası

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilmesi, cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılmasının sanatsal kullanımı ve çok yönlü anlatım olanakları sayesinde geniş bir kabul görmüştür (Arnheim, 2002, s. 37). Bu özelliğiyle sinema, farklı kültürlerin gerçekliklerini ifade etmek için güçlü bir araç olmuştur. Özellikle Asya sinemasında kültürel çeşitlilik, anlatı dili ve işlenen temalar farklılaşarak evrensel bir çekicilik kazanmıştır. Güney Kore sineması, bu bağlamda hem ana akım yapımlar hem de ‘auteur’ yönetmenler aracılığıyla son yıllarda giderek daha fazla dikkat çekmektedir.

1.1 ÇALIŞMANIN SORUNSALI

İkinci Dünya Savaşı, yalnızca savaşan tarafları değil, Kore’yi de kapsayacak şekilde küresel düzeyde diğer toplumları da derinden etkileyerek sıra dışı siyasi ve ideolojik dönüşümlere yol açmıştır. Bu dönüşüm sonucunda, 1945’te Japonya’nın teslimiyetinin ardından Kore Yarımadası’nda ortaya çıkan siyasi belirsizlik, ülkenin 38. paralel boyunca ikiye ayrılmasıyla sonuçlanmıştır (Cumings, 2005). Kuzey Kore, Sovyet etkisi altında sosyalist bir yapı benimserken; Güney Kore, Amerikan desteğiyle liberal bir demokrasi modeli izleyerek ekonomik ve kültürel kalkınmaya yönelmiştir. Ancak bu kalkınma, toplumsal refahın eşit şekilde dağılmasını sağlayamamış; yoksul, dışlanmış ve görünmez kılınan kesimlerin daha da marjinalleşmesine neden olmuştur. Bu çelişkili yapı, Güney Kore sinemasında sıkça eleştirilen bir arka plan sunar.

Güney Koreli ‘auteur’ yönetmen Kim Ki-duk, ana akımın dışında konumlanmış bir sanatçı olarak, dışlanan bireyleri ve sınır ihlallerini merkezine alan anlatılar üretmiştir. Filmleri, bu yönüyle Jacques Derrida’nın “*koşullu*” ve “*koşulsuz konukseverlik*” ayrımı çerçevesinde okunmaya elverişli bir yapı

sergiler. Derrida'ya göre konukseverlik, etik ve politik bir meseledir. (Derrida, akt. Dufourmantelle, 2020) Bu yönüyle konukseverlik yalnızca bireyler arasında değil, uluslar, sınıflar ve toplumsal roller arasında da çelişkili yapılar doğurmaktadır.

Çalışmanın sorunsalı, Kim Ki-duk'un sinemasında, toplumsal duyarsızlık sonucu dışlanan karakterlerin, Derridacı konukseverlik kuramı çerçevesinde nasıl temsil edildiğini incelemektir. Bu amaçla konukseverliğin temel bileşenleri olan “sınırlar”, “öteki/yabancı/misafir” ve “ev sahibi” kavramlarının hangi etik koşullarda mümkün ya da imkânsız hâle geldiği sorgulanır. Bireyden topluma uzanan bir eksende yönetmenin bu temsiller aracılığıyla nasıl bir toplumsal eleştiri inşa ettiği ve izleyiciyi mevcut normları yeniden düşünmeye nasıl davet ettiği de çalışmanın inceleme alanına dahildir.

1.2 AMAÇ

Çalışmanın amacı, Kim Ki-duk'un filmlerinde dışlanan karakterlerin temsil biçimlerini Derrida'nın “koşullu” ve “koşulsuz konukseverlik” kavramları doğrultusunda analiz etmek ve bu kavramsal çerçevenin yönetmenin toplumsal eleştirisini nasıl yapılandırıldığını ortaya koymaktır.

1.3 HİPOTEZ

Çalışmada, Kim Ki-duk'un sinemasında dışlanan karakterlerin temsiline, Derrida'nın konukseverlik kavramları çerçevesinde etik bir tartışma alanı sunduğu ve yönetmenin mevcut toplumsal yapıya karşı eleştirel bir duruş geliştirmesini mümkün kıldığı öne sürülmektedir.

1.4 ÇALIŞMA SORULARI

Bu çalışmada, Jacques Derrida'nın “koşullu” ve “koşulsuz konukseverlik” kavramlarının Kim Ki-duk'un filmlerinde nasıl temsil edildiği sorgulanmıştır. Öncelikle bu kavramların ve bileşenlerinin filmlerde hangi sahneler ve anlatı

öğeleri aracılığıyla görselleştirildiği analiz edilmiştir. Ayrıca, konukseverlik temasının yönetmenin sinemasında toplumsal normlar ve çatışmalarla nasıl ilişkilendirildiği incelenmiştir. Böylece çalışmanın kuramsal temellerini oluşturan Derridacı çerçevenin filmlerde nasıl somutlaştırıldığı araştırılmıştır.

1.5 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ VE KATKISI

Çalışma Derrida'nın "*konukseverlik*" kavramını bireyden topluma uzanan ekseninde Kim Ki-duk sinemasında inceleyen az sayıdaki çalışmadan biri olmayı hedeflemektedir. Derrida'nın etik ve politik boyutlar içeren konukseverlik düşüncesi, Kim Ki-duk'un sınır ihlalleri, ötekileştirme ve toplumsal dışlanma temalarıyla örtüştürülmüştür. Eleştirel bir değerlendirmeye Derridacı felsefenin sinema çözümlemelerinde nasıl işlevsel bir araç hâline gelebileceğini ortaya koyarak literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır.

1.6 ÇALIŞMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, Jacques Derrida'nın "*koşullu ve koşulsuz konukseverlik*" kavramlarına dayanmaktadır. Derrida'ya göre "koşullu konukseverlik", ev sahibinin kurallarını ve sınırlarını dayattığı bir ilişki biçimini ifade ederken; "koşulsuz konukseverlik", her tür sınır, koşul veya kontrol olmaksızın bir diğerine açık olmayı içerir. Derrida, konukseverliği etik, politik ve toplumsal bağlamlarda ele alarak, bu kavramların sınırlarını ve çelişkilerini tartışır. Bu bağlamda, çalışma, konukseverlik teorisini sinema alanına uygulayarak, konukseverlik temsili, öteki/yabancı/misafir ayrımı, sınırlar ve etik temsil başlıkları üzerinden yönetmenin toplumsal eleştirisini nasıl oluşturulduğunu analiz etmektedir.

1.7 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma, nitel bir araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Kuramsal çerçeve olarak Jacques Derrida'nın konukseverlik anlayışı benimsenmiş;

çözümleme sürecinde film anlatıları yapısökümcü bir perspektifle ele alınmıştır. Kim Ki-duk'un ödüllü ve uluslararası düzeyde dikkat çekmiş dört filmi, "koşullu" ve "koşulsuz konukseverlik" kavramlarının bireyden aileye, toplumdaki komşu topluma kadar uzanan temsillerine yer verdiği için seçilmiştir. Filmlerdeki anlatı unsurları (karakterler, mekân, eylem ve sınır temsilleri) bu kavramlarla ilişkili biçimde incelenmiştir.

1.8 ÇALIŞMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma, yalnızca seçilen filmler ile sınırlıdır ve kavramsal analiz, yönetmenin diğer filmlerine genellenemeyebilir.

1.9 ÇALIŞMANIN YAPISI

Altı bölümlü çalışmanın ilk bölümü araştırmanın amacı, kapsamı, yöntemsel yaklaşımı ve teorik çerçevesini özetlemektedir. İkinci bölümde, konukseverlik ve sinema ilişkisi ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, sosyo politik gelişmelerin Güney Kore sinemasına yansımaları hakkında kısaca bilgi verilmiş ve toplumun dışladıkları üzerinden Kim Ki-duk'un sinemasını nasıl oluşturduğu aktarılmıştır. Dördüncü bölümde yapısökümcülük kuramı özetlenmiş, Derrida'nın "koşullu" ve "koşulsuz konukseverlik" kavramları açıklanmıştır. Beşinci bölümde, Kim Ki-duk'un seçilen filmlerinin analizleri yapılmıştır. Analizler; konukseverlik, öteki/yabancı/misafir ayrımı, sınırlar ve etik temsil başlıkları altında gerçekleştirilmiştir. Bu bölümde, *Time (Zaman, 2006)* filminde bireyin estetik normlar bağlamında kabul edilmesi, *Samaritan Girl (Fedakâr Kız, 2004)* filminde akranlar arası ve geleneksel aile normları çerçevesindeki kabul, *3-Iron (Boş Ev, 2004)* filminde ev simgesi üzerinden mahrem mekanda kabul gören davranışlar ve *The Net (Ağ, 2016)* filminde toplumların karşılıklı birbirlerini politik kabul süreçleri analiz edilmiştir. Altıncı bölüm olan sonuç kısmında ise Kim Ki-duk'un filmlerinde konukseverlik kavramı aracılığıyla toplumsal eleştiriyi nasıl kurguladığı değerlendirilmiştir.

BÖLÜM 2

2. KONUKSEVERLİK VE SİNEMA

2.1 KONUKSEVERLİK KAVRAMINA GENEL BAKIŞ

Konukseverlik, insan topluluklarının en eski ve evrensel değerlerinden biri olup, antik çağlardan itibaren felsefi, toplumsal ve edebi bir kavram olarak ele alınmıştır. Farklı kültürlerde uygulamalar değişmekle birlikte, kavram temelde yabancıya karşı açık olmayı, misafiri kabul etmeyi ve ona güvenli bir alan sunmayı kapsar. Latince hospes kelimesi 'konuk' anlamına gelir; ancak bu kelime, 'yabancı' ya da 'düşman' anlamına gelen hostis ile aynı kökten türemiştir ve bu durum, konukseverliğin özünde karşılıklı yükümlülük ve gerilim taşıyan bir ilişkiye işaret eder. (Benveniste, 1973, s. 72).

Antik Yunan toplumunda konukseverlik, tanrılar tarafından korunan kutsal bir yükümlülük olarak kabul edilirdi. Özellikle Zeus Xenios (konukların koruyucusu Zeus) figürü, yabancılara gösterilen misafirperverliğin dini bir sorumluluk olduğunu vurgular. Bu bağlamda, bir konuğa zarar vermek veya onu hor görmek, sadece toplumsal bir ayıp değil, aynı zamanda tanrılara karşı işlenen bir suç olarak görülürdü. Böyle bir ihlal, bireyin ve toplumun ritüel olarak kirlenmesine (miasma) neden olabilir ve arınma ritüelleri gerektirebilirdi. (Parker, 1983). Nagy (2013) Homeros'un Odyseia destanında konukseverlik (xenia) kavramının toplumsal düzenin sağlanmasındaki rolü üzerine önemli analizler bulunmaktadır. Çalışmasında özellikle destanın başlarında, Odysseus'un farklı toplumlarla karşılaşmaları aracılığıyla, konukseverliğin Antik Yunan toplumundaki merkezi önemini vurgulanır. Örneğin, Nagy, Odyseia'nın ilk dizelerinde Odysseus'un "birçok insanın kentlerini gördüğünü ve onların düşünce tarzlarını öğrendiğini" belirterek, bu deneyimlerin kahramanın kendi düşünce yapısını geliştirmesine katkı sağladığını ifade eder. Bu bağlamda, farklı topluluklarda karşılaşılan konukseverlik biçimleri, sadece

bireysel bir öğrenme süreci değil, aynı zamanda toplumsal normların ve düzenin anlaşılması açısından da önemlidir. (Nagy, 2013).

Nicols (2014) çalışmasında, hospitium kavramını Roma toplumunda farklı topluluklara mensup bireyler arasında kurulan, karşılıklı saygı, armağan alışverişi ve korunma temelli bir ritüel ilişki olarak tanımlar. Bu yapının özünde, “biz” ve “onlar” ayrımını tanıyıp köprü kuran, karşılıklı yarara dayalı bir etkileşim yer alır. Nicols’a göre hospitium, özellikle Roma sınır bölgelerinde barışçıl teması mümkün kılmış ve Romanizasyon sürecine hizmet eden güçlü bir sosyal mekanizma işlevi görmüştür. Yazar, bu ilişkinin şu niteliklere sahip olduğunu vurgular: Yasal olarak bağlayıcı olmasa da sosyal olarak geçerli, karşılıklılık ve denge gözetici; değiş tokuş edilen hizmet ya da maddi değerlerde eşdeğerlilik, süreklilik ve kuşaklar boyunca devam etme, misafirin canı ve malının ev sahibi toplulukta koruması, ilişkinin anı nesnelere, yazıtlar ve ritüellerle onurlandırılması. Bu yönleriyle hospitium, Roma dünyasında uluslararası hukuk yokluğunda işlev gören, karşılıklı tanıma ve prestij üretimi sağlayan etkili bir toplumsal kurum olarak ortaya çıkmıştır. (Nicols, 2016) Modern literatürde bu ilişki biçimi, jus hospitii (konukseverlik hakkı) olarak adlandırılmış ve bu terim özellikle Alman tarihçi Theodor Mommsen ile L.J. Bolchazy ve John Nicols gibi araştırmacılar tarafından açıklığa kavuşturularak sistematik hale getirilmiştir.

Orta Çağ boyunca, İslam ve Hristiyan geleneklerinde konukseverlik, ahlaki ve dini bir görev olarak değerlendirilmiştir. İslam kültüründe, konuk Allah’ın bir lütfu olarak kabul edilir. Hazreti Muhammed’in “Kim Allah’a ve ahiret gününe inanıyorsa misafirine ikramda bulunsun” (Buhârî, t.s., Kitâbü’l-Edeb, Hadis No: 85) hadisi, Müslüman toplumlarında konukseverliği dini bir vecibe haline getirmiştir (Brown, 2017). Webb’in (2002) çalışmasına göre, Orta Çağ Avrupa’sında manastırlar yalnızca ruhani ibadet mekânları değil, aynı zamanda barınma, beslenme ve güvenlik sağlayan sosyal kurumlar olarak hizmet vermiştir. Özellikle Benediktin benzeri tarikatlar, konuk kabulünü “Tanrı’ya hizmet” anlayışıyla bütünleştirmiştir. Hac yolları üzerindeki birçok manastır, hacılara ücretsiz ya da bağış karşılığında yiyecek, yatak, tıbbi yardım ve dua gibi

hizmetler sunmuştur. Çalışmasında ayrıca, bu konukseverlik geleneğinin Hristiyan inancındaki “Christus peregrinus” (yolcu kılığındaki Mesih) düşüncesiyle doğrudan ilişkili olduğu vurgulanır. Bu anlayışa göre, hacı sadece bir misafir değil, kutsal bir varlık olarak görülür ve ona ikramda bulunmak ilahi bir görev olarak değerlendirilir (Webb, 2002).

Modern zamanlarda, konukseverlik turizm, göç politikaları ve küreselleşme bağlamında yeniden ele alınmış, Jacques Derrida gibi filozoflar, konukseverliği koşulsuzluk ve politik sınırlar çerçevesinde felsefi bir problem olarak tartışmışlardır (Derrida, 1999). Derrida’ya göre, “*Gerçek konukseverlik, gelenin kim olduğunu sormaksızın kabul etmektir; ancak bu, devlet ve toplum düzeni içinde olanaksız bir idealdir*” (Derrida, 2000). Bugün, hem kültürel kimliğin hem de sosyal bağların önemli bir unsuru olan konukseverlik anlayışı dünyanın farklı topluluklarında farklı biçimlerde yaşanmaktadır. Lebra'ya (2004) göre Japonya’da *omotenashi* anlayışı konukseverliği bir sanata dönüştürürken, Arap kültüründe misafire üç gün boyunca soru sormadan hizmet etmek bir gelenek haline gelmiştir (Shryock, 2004, 35-62).

Türkiye’deki köklü misafirperverlik geleneği ise, kırsal alanda olduğu kadar kentsel alanlarda da yaşatılan bir toplumsal norm olarak varlığını sürdürmektedir (Öztürk vd., 2021) Öte yandan misafirperverlik yalnızca kültürel bir norm olmakla kalmayıp, özellikle son yıllarda Türkiye’nin yoğun göç akımlarıyla karşı karşıya kalmasıyla birlikte zorunlu olarak kurumsal bir çerçeveye de oturtulmuştur. Arslan ve Özgül’ün (2022) çalışmasına göre, Türkiye’de belediyeler, vatandaşlara yönelik olarak tasarlanmış yapılar olmalarına rağmen kentte yaşayan yabancılara da hizmet sunmak durumunda kalmaktadır. Bu süreçte sunulan hizmetlerin kapsamı, yabancıların statüsüne, yaşadıkları kentin sosyoekonomik yapısına ve yerel yönetimlerin kurumsal kapasitesine göre farklılık göstermektedir. Yerel düzeyde misafirperverlik ilkesi, hemşehrilik tanımı üzerinden yasal bir temele de kavuşmuştur. Böylece belediyeler, yabancıları da kent yaşamının doğal bir parçası olarak görerek meslek edindirme, sosyal yardım, dil kursları gibi çeşitli hizmetler sunmaya başlamıştır. Bu gelişmeler, geleneksel misafirperverliğin, göç olgusunun yapısal

boyutlarını dikkate alan çok katmanlı bir yerel yönetim uygulamasına dönüştüğünü göstermektedir.

2.2 KONUKSEVERLİĞİN SİNEMAYA YANSIMASI

Konukseverlik teması, sinema tarihinin ilk dönemlerinden günümüze kadar birçok farklı kültür ve bağlamda ele alınmış, her dönemin sosyal, politik ve kültürel dinamikleri doğrultusunda şekillenmiştir. Erken dönemde sessiz sinemada konukseverlik, genellikle zor durumda olanlara yardım ve dayanışma temasıyla işlenmiştir. Örneğin, Charlie Chaplin'in *The Gold Rush (Altına Hücum, 1925)* filmi, Klondike'da sıkışıp kalan karakterlerin birbirine destek olma çabalarını konu alırken, Frank Capra'nın yönettiği romantik komedi *Bir gecede oldu It Happened One Night (Bir Gecede Oldu, 1934)* sınıf farklılıklarını aşarak romantik bir ilişki geliştiren karakterler üzerinden bu temayı işlemiştir.

1950'ler ve 1960'ların getirdiği İkinci Dünya Savaşı sonrası kimlik arayışı ve yabancıya duyulan güven eksikliği konukseverlik temasının daha derin ve farklı yönlerden ele alınmasına neden olmuştur. Örneğin, Yasujirō Ozu'nun *Tokyo Story (Tokyo Hikayesi, 1953)* filmi, aile içindeki vefa ve kuşak çatışmalarını işlerken, Pier Paolo Pasolini'nin *Teorema (1968)* filmi, beklenmeyen gizemli misafirin ev halkının hayatlarına getirdiği dönüşümü metaforik bir şekilde anlatmıştır.

1970'ler ve 1980'lerde, Hollywood ve Avrupa sineması konukseverlik temasını gerilim bağlamında ele almıştır. John Boorman'ın *Deliverance (Kurtuluş, 1972)* filmi şehirli bir grup arkadaşın kırsaldaki karşılaşmalarında "yabancıya güven" temasını işlerken, Stanley Kubrick'in *The Shining (Cinnet, 1980)* filmi otelin sahte konukseverliği ile tehditkâr bir atmosfer yaratmıştır.

1990'lar ve 2000'lerde sıklıkla küreselleşme, göçmenlik ve kültürel etkileşim bağlamında ele alınan konukseverlik, James Ivory'nin *The Remains of the Day (Günden Kalanlar, 1993)* filminde sınıfsal ilişkiler ve bağlılık üzerinden işlemiş, Lasse Hallström'ün *Chocolat (Çikolata, 2000)* filminde ise kültürel çatışmaların aşılması için bir araç olarak kullanılmıştır. 2010'lardan itibaren

filmlerdeki konukseverlik teması, sınıf farklılıkları ve toplumsal gerilimler gibi daha karmaşık toplumsal meselelerle ilişkilendirilmiştir. Bong Joon-ho'nun *Parasite* (*Parazit*, 2019) filmi, sınıfsal önyargılar ve iktidar dinamiklerini sorgularken, Chloé Zhao'nun *Nomadland* (2020) filmi, modern toplumdaki dışlanmışların dayanışma ve paylaşma eylemlerini gezici yaşam tarzı üzerinden anlatmaktadır. Sinema tarihinde konukseverlik, her dönem ve her kültürde farklı perspektiflerle ele alınmıştır. Bir tema olarak her dönemde anlatı yapısının temel unsurlarından olan çatışmayı besleyen dinamik bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür.

Türk sinemasında ise konukseverlik kavramı, toplumsal, ekonomik ve politik değişimlere bağlı olarak farklı dönemlerde çeşitli açılardan ele alınmıştır. Onaran'a (1999) göre 1960'ların sonlarından itibaren başlayan ve günümüze kadar uzanan Yeni Türk Sineması döneminde, çeşitli toplumsal ve bireysel temalar işlenmiştir. 1930-1950 yılları arasındaki erken Cumhuriyet dönemi sineması daha çok sınıf farklılıklarını ele alırken 1950-1970 yılları arasında, kentleşme ve göç süreçleri hızlanmış, konukseverlik kavramı da bu değişimlerden etkilenmiştir. Köyden kente göç eden bireyler, şehirde konuk konumuna düşerken, konukseverliğin sınırları ve etik boyutları sorgulanmıştır. Metin Erksan'ın Türkiye'ye ilk uluslararası ödülü kazandıran *Susuz Yaz* (1963) filminde konukseverlik, su ve mülkiyet üzerinden şekillenen güç ilişkileri çerçevesinde ele alınmıştır. Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) filmi ise modernleşme süreci ve iç göç bağlamında ilk kez kırsaldan gelen göçmenlerin misafir konumunda geldikleri şehirdeki kabul edilme ve evsahibi konumuna erişme mücadelelerini ele alır (Uğur, 2016). Metin Erksan'ın Batılılaşma, sanayileşme, göç ve kadının toplumdaki yeri gibi konuları yüzeysel değil derinlemesine ele aldığı (Akser, 2001) *Sevmek Zamanı* (1965) filmi geleneksel aşk anlatılarını ters yüz eden bir yapıya sahiptir. Karakterler arasındaki ilişkiler yalnızca fiziksel mekânlarda değil, aynı zamanda duygusal ve zihinsel sınırlar içinde kurulur. Bu film bağlamında konukseverlik yalnızca fiziksel bir mekâna açılmak değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir kabul meselesi olarak incelenebilir.

1970'li yıllarda Türkiye'de sol ve sağ gruplar arasındaki çatışmaların yoğunlaşmasıyla ortaya çıkan toplumsal ve siyasal kriz ortamı, politikleşmiş bir toplumsal gerçekçi sinema anlayışının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bu anlayış, özellikle Yılmaz Güney gibi figürlerle özdeşleşmiş ve dönemin sinemasını şekillendirmiştir (Suner, 2010). Bu bağlamda konukseverlik, sınıfsal sınırların sorgulanması açısından da önemli bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) filmi, eski arkadaşlar arasındaki sınıfsal uçurumun yarattığı çatışmayı gözler önüne serer. Zeki Ökten, *Düşman* (1979) filminde emeği sömürülen göçmen işçilerin kent yaşamında nasıl dışlandığını anlatır. Ömer Kavur'un *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981) filmi erkek karakterin yabancılaşması teması üzerinden konukseverliği sadece toplumsal değil, politik ve ekonomik dinamikler içinde tartışır. Karakterlerin birbirine yönelirken sergiledikleri temkinli yakınlık ve sınırlı teslimiyet, Derrida'nın koşullu konukseverlik kavramını akla getirir.

1990 sonrası ve günümüz Türk sinemasında, konukseverlik teması daha çok yabancılaşma, bireysel ve sınıfsal çatışmalar ile göç bağlamlarında ele alınmıştır (Suner, 2010). Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) filmi, toplum dışına itilmiş bireylerin bir arada ayakta kalma çabasını konu ederken sınıflar arasındaki konukseverliğin sınırlarını tartışmaya açar. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) ve *Kış Uykusu* (2014) filmleri, bu temayı ev sahibi ve misafir arasındaki gerilimleri, toplumsal sınıf farklılıkları ve bireysel yabancılaşma bağlamında ele almaktadır. *Uzak* (2002) filminde kentli bir karakterin, taşradan gelen bir göçmenle aynı mekânı paylaşmak zorunda kalması üzerinden kent mekânında bir "istilaya uğrama" hissi işlenir. Bu durum, İstanbul'un görüntüsüyle birlikte melankolik bir *flâneur*'ün yalnızlığına gönderme yapar (Göktürk, 2010). Taşradan gelen Yusuf, kentli Mahmut'un evinde misafir olmasına rağmen tam anlamıyla bir "konuk" olarak kabul edilmez. Mahmut, onun varlığına tolerans gösterse de, sürekli bir mesafe ve tahammülsüzlük içindedir. Filmdeki atmosfer, göçle gelen bireylerin kent üzerindeki etkisini ve sınıfsal-mekânsal çatışmayı yansıtır. Bu bağlamda Türk sinemasındaki yabancılaşma temalı pek çok filmde, genellikle bireyin toplum içinde koşullu

konuk konumunda kaldığı ve hiçbir zaman tam anlamıyla aidiyet hissine sahip olamadığı öne sürülebilir.

Günümüze daha yakın bir örnek olarak Emin Alper'in *Abluka* (2015) filmi, politik paranoya içinde yaşayan karakterlerin, toplum ve devletle olan ilişkilerini sorgular. Filmde Türkiye postmodern bir distopya olarak ele alınarak, karakterlerin güvensizlik ortamında nasıl şekillendiği ele alınır. *Abluka*'da, devletin görünmeyen gözetim aygıtları bireyin zihinsel alanına kadar sirayet eder; bu durum, distopik bir yurttaşlık deneyimi yaratır (Alper, 2015). Filmdeki yabancılaşma hissi gözetim mekanizmalarıyla sınırlı kalmaz; bireylerin toplum içinde koşullu bir şekilde kabulü ya da dışlanması meselesinden de kaynaklanır. Kadir, geçmişinden dolayı şartlı olarak toplumun merkezine (devletin güvenlik aygıtına) yeniden dahil edilir. Bu dahil olma hali sürekli denetlenir ve iptal edilebilir bir kabul biçimidir. Ahmet ise toplumla tüm bağlarını yitirmiş, devletin paranoyak hayal gücünde bir tehdit figürüne dönüşmüştür. Film boyunca mekânlar (metruk evler, sokaklar, kamu otoriteleri) konuksever olmayan, hatta düşmanlaştırıcı yerler olarak temsil edilir. Bu açıdan bakıldığında, *Abluka* gibi filmlerin, Derrida'nın konukseverlik anlayışı çerçevesinde yorumlanmaya elverişli olduğu öne sürülebilir, çünkü Derrida'ya göre koşullu konukseverlik, ev sahibi ile konuğun arasında asimetrik ve hiyerarşik bir ilişki üretir. Bu ilişki, bireyin toplumdaki kabulünün koşullu olduğu ve dışlanmanın sürekli olasılık dahilinde bulunduğu yapılar yaratır (Derrida, 2000).

2.3 GÜNEY KORE SİNEMASINDA KONUKSEVERLİK

Güney Kore sineması, konukseverlik temasını sıklıkla sınıfsal dinamikler, etik açmazlar ve yabancıya karşı tutumlar çerçevesinde ele almaktadır. Bong Joon-ho'nun *Parasite* (*Parazit*, 2019) filmi, Derridacı anlamda koşullu ve koşulsuz konukseverlik arasındaki gerilimi gözler önüne sererek, konukseverliğin hiyerarşik ve dışlayıcı doğasını ortaya koyar (Jeong, 2022). Filmde Kim ailesinin Park ailesinin evine aşamalı olarak yerleşmesi, kapitalist sistemde konukseverliğin, gücü elinde bulunduranların belirlediği sınırlar içinde

işlediğini göstermektedir. Park ailesi, evlerini Kim ailesine açar ancak bu ilişki, ekonomik ve sosyal hiyerarşiye dayalı olarak sürdürülebilir. Hikayede Kim ailesi, Park ailesinin evine “gizlice” sızar. Misafir gibi görünürler ama aslında evin sistemini ele geçirirler. Park ailesi ise dışarıdan bakıldığında nezaket gösterir ama tüm aile üyelerinin benzer koktuğuna dikkat çeken “koku” sahnesi ile sınıfsal olarak açıkça bir sınır çizer. Bu durum bir etik açmaz olarak nitelendirilebilir. Konukların, ev sahiplerinin çizdiği sınırları aşması çatışmaya yol açar, bu da Derrida’nın “koşulsuz konukseverlik” fikrinin uygulama aşamasının geldiğinde ne kadar zor olduğunu gösterir (Derrida, 2000).

Bir başka örnek olarak bu çalışmanın da konusu olan Kim Ki-duk’un *3-Iron* (2004) filmi, terk edilmiş evlere gizlice girip yaşayan bir karakterin hikâyesi üzerinden konukseverliği sessiz bir direniş eylemi olarak ele alır. Burada konuk, ev sahibinden bağımsız olarak bir alanı sahiplenir. Varlığını hissettirmemeye çalışması Derrida’nın “hayalet” kavramını çağırır (Derrida, 2000). Lee Chang-dong’un *Burning* (*Şüpheli*, 2018) filmi ise konukseverliği belirsizlik ve güç ilişkileri bağlamında ele alır; Jong-su, gizemli Ben’in evine davet edilir ama bu davet bir tür üst sınıf merakının ve psikolojik manipülasyonun parçasıdır. Konuk ile ev sahibi arasındaki ilişkide görünürde cömert bir konukseverlik sergilenmektedir. Ancak bunun altında gizli bir tahakküm ve dışlama mekanizması yatmaktadır (Jeong, 2022).

Son olarak, Park Chan-wook’un senaryosunu Émile Zola’nın *Thérèse Raquin* eserinden yola çıkarak yazdığı *Thirst* (*Kan Arzusu*, 2009), bir vampir rahibin misafir olduğu evde giderek güç kazanması, konukseverliğin yalnızca bir kabullenme eylemi olmadığını, aynı zamanda ev sahibi ile misafir arasında dönüşen bir iktidar oyununa da işaret ettiğini gösterir. Türlerinden bağımsız olarak tüm bu örnekler üzerinden Güney Kore sinemasında konukseverliğin, yalnızca bir ahlaki veya kültürel erdem olarak değil, sınıfsal ve bireysel çatışmaların bir yansıması olarak işlendiği öne sürülebilir. *Parasite*, *3-Iron* ve *Thirst* gibi filmler, konuk ile ev sahibi arasındaki ilişkinin sürekli değişken olduğunu ve konukseverliğin, iktidarın ve sahiplik hakkının sorgulandığı bir alan hâline geldiğini gözler önüne serer (Derrida, 2000; Jeong, 2022).

BÖLÜM 3

3. KIM KI-DUK SİNEMASI

3.1 KORE VE KÜRESELLEŞME

Scholte'ye (2005) göre küreselleşme, yalnızca ekonomik bütünleşmeyle açıklanamayacak kadar çok boyutlu, çelişkili ve tarihsel sürekliliklerle iç içe geçmiş bir süreçtir. Bu açıdan Güney Kore, küreselleşmenin ekonomi, güvenlik, yönetim, kültür ve estetik gibi alanlardaki etkilerinin eşzamanlı olarak gözlemlenebildiği örnek ülkelerden biridir. 1980'lerden itibaren küresel piyasalara entegre olan Kore, eğitim ve sağlık yatırımlarıyla rekabetçi bir işgücü yaratmış; 1997'deki Asya finansal krizine rağmen refah devletini küçültmek yerine kamu temelli sosyal koruma sistemlerini genişletmiştir (Lee, 1999; Kwon, 2000).

G20'ye katılımı ve ASEM gibi bölgesel diplomatik platformlarda yer alması, Kore'nin küresel yönetimde de aktif bir rol üstlenmesini sağlamıştır. Ancak Scholte'un işaret ettiği gibi, küreselleşme jeopolitik gerilimleri ortadan kaldırmamış; Güney Kore, dünya ile kurduğu tüm ilişkilere rağmen Kore Yarımadası'ndaki savaş durumunun sona ermediği bir bölgesel gerçeklik içinde yaşamaya devam etmiştir. Üstelik ulusal sınırların ötesinde kültürel kimlikler ve diasporalar da güçlü biçimde ayakta kalmıştır. 1990'larda uydu yayınları aracılığıyla Özbekistan'daki 250.000 etnik Koreli, Doğu Asya'daki hemşerileriyle iletişim kurarak ulusötesi bir Kore kimliğini yeniden inşa etmiştir.

Scholte, küreselleşmenin kültürel alanlarda yarattığı melezleşme, ithal formlar ve yeni estetik türler ile birlikte ulusal kimliğin silinmek yerine, aksine güçlendiğini vurgular. Bu şekilde *Chaebol*'ler (Samsung, Hyundai vb.) küresel ekonomide bayrak taşıyıcı simgelere dönüşmüş; K-pop ve Kore sineması gibi alanlarda ulusal anlatılar küresel estetik formlarla harmanlanmıştır. Scholte'ye

göre, küreselleşme bir son değil, yeni bir yeniden yapılanma evresidir. Güney Kore bu yolla ekonomik kalkınma ile ulusal kimliğin, küresel yönetim ile bölgesel çatışmanın, postmodern estetikle geleneksel duyarlılığın nasıl iç içe geçtiğini gösteren bir örnek haline gelmiştir.

3.1.1 Kore, İkiye Bölünmüş Bir Toplum

Kore'nin tarihi M.Ö. 8000 yıllarına kadar uzanmaktadır. 1900'lerin başına kadar krallar ve hanedanlar tarafından yönetilen ülke, 1905'te Rus-Japon savaşının ardından Japonya'nın himayesine girmiştir. İkinci dünya savaşının sona ermesiyle birlikte, Japonya yönetim hakkını kaybetmiş ve ülke 1945'te ikiye ayrılmıştır. Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri arasındaki soğuk savaşın (1947-1991) bir sonucu olarak Kore işgal edilmiş ve bağımsız Kore müzakereleri başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Her iki ülke de Kore üzerinde egemenlik iddia ederek, 1950'de başlayan Kore savaşının tarafları haline gelmişlerdir. Çin ve Sovyetler Birliği'nin Kuzey Kore'yi desteklediği 3 yıl süren savaş; 2,5 milyon insanın hayatını kaybetmesinin ardından ateşkes ile sonuçlanmıştır. İki tarafın da bu ateşkes antlaşmasını imzalamaması nedeniyle, iki ülke askerden arındırılmış bir sınırla ikiye bölünmeye devam etmiştir (Jeong, 2020).

Bu kopuştan sınırın iki yanında 500.000 ila 700.000 arası ailenin etkilendiğine dair çelişkili istatistiksel veriler mevcuttur. Güney Kore Kızılhaç'ının 1991 rakamlarına göre sınırın ötesinde bir veya birden fazla akrabası bulunanların sayısı 7,2 milyon civarındadır. Bu sayı Koreli ailelerinin tamamının beşte birine karşılık gelmektedir. Kore'nin parçalanmış aileler sorunu, ülkenin 1945'te ikiye bölünmesi ve ardından yaşanan 1950–1953 Kore Savaşı nedeniyle milyonlarca insanın aile üyelerinden zorla ayrılmasıyla ortaya çıkan, derin ve süregiden bir insani krizdir. Kore Savaşı sonrasında bölünmüş ailelerin yeniden bir araya gelmesi süreci siyasi ve insani engeller nedeniyle oldukça yavaş ilerlemiştir (Boo & Lee, 1992, s. 145). Aradan geçen onlarca yıla rağmen, Güney ve Kuzey Kore arasında kalıcı bir barışın sağlanamaması bu ayrılıkların giderilmesini engellemiş; çoğu insan, hâlâ hayatta olup olmadığını

dahi bilmediği akrabalarına ulaşmadan hayatını sürdürmek zorunda kalmıştır. Almanya, Vietnam veya Çin-Tayvan gibi benzer bölünmeler yaşamış ülkeler zamanla aile bireyleri arasında görüşme, mektup ya da ziyaret olanakları tanıdığı, Kore’de bu tür insani temaslar çok sınırlı kalmış, çoğu zaman da siyasi gerilimlerin gölgesinde kesintiye uğramıştır. 2000 yılında yapılan zirveyle kısa süreliğine bazı buluşmalar gerçekleşmiş ve yaklaşık 10.000 kişi ilk kez yakınlarının akıbetini öğrenebilmiştir; ancak bu girişimler ne süreklilik kazanmış ne de yüz binlerce ailenin mağduriyetini ortadan kaldırmıştır. Bugün, parçalanmış ailelerin büyük kısmı yaşlılık nedeniyle hızla hayatlarını kaybetmekte, dolayısıyla bu ayrılıkların telafi edilmesi ihtimali her geçen gün biraz daha azalmaktadır. (Foley, 2003)

Çin, Rusya ve Güney Kore ile sınırlanan Kuzey Kore’yi bugün Kim hanedanlığı soyundan gelenler yönetmektedir. (Grzelczyk, 2012) Ülkenin yönetimi otoriter olması nedeniyle diktatörlük gibi görülse de kraliyet sistemindeki ülkelerle benzerlik taşımaktadır. Sadece Kuzey Kore ile sınırları olan bir yarımada olan Güney Kore ise doksanlı yıllara kadar, sıkıyönetim, askeri darbe ve protestolar nedeniyle huzursuz dönemlerden geçmiştir. (Chang, 2019) Bugün liberal bir demokrasinin hüküm sürdüğü ve yaşam tarzı Batı’ya yakın olan Güney Kore ekonomi ve teknoloji alanlarında gelişmiş bir ülke olmasının yanı sıra, eğitilmiş bir nüfusa sahiptir. Ayrıca Güney Kore teknolojiye olan ilgisini, popüler kültür alanında da sürdürmektedir. (Jin, 2016)

3.1.2 Popüler Kültürü İhraç Etmek ve Hallyu

90’larla birlikte tüm dünyada olduğu gibi Kore’deki gençlik kültürü de hem iç siyaset hem de küresel değişimlerin etkisi altına girmiştir. Sosyologlar 1990 ve 2000 sonrası doğanları IMF gençliği olarak adlandırmaktadır. Bu yıllarda toplumda yükselen refah düzeyinin yarattığı orta sınıf, tüketim olgusu ile tanışmıştır. (Binark, 2019)

Kore gençliğinin kendi müzisyen yıldızını yaratması da bu yıllara rastlamıştır. Seo Taiji adındaki 1972 doğumlu pop şarkıcısı, ağır eğitim sistemini eleştiren ve kuşak farklarına dokunan şarkı sözleriyle gençlerin yeni yıldızı

haline gelmiştir (Kim, 2012). Gençler Batı tarzında rock müziği dinlemeye başlamışlar ve Taiji onları etkilerken, onlar da Taiji'yi bir yıldız yapmışlardır. Seo Taiji'nin çıkışının hemen ardından idol pop denilen yeni bir akım başlamıştır. 2000'ler Rock and Roll sinema türü ile beraber idol gruplar hakkında filmlerin çekildiği bir dönem olmuştur. İdol pop; rock, blues, caz veya hip hop gibi bir müzik türü değil, daha çok dans ve elektronik türüne yakın bir tarzıdır. Bu dönemde idol olmaya aday gençleri bir menajerlik sistemine dâhil edilmiş ve aralarından potansiyeli olanlar müzik eğlence şirketleri tarafından eğitilmiştir. Bu sistemin bir ürünü olan ve hala Kore'nin küreselleşen eğlence endüstrisinin en önemli alanı olan K-pop ve *Hallyu* (Kore dalgası) fenomeni bu şekilde başlamıştır. *Kore dalgası* Kore'deki gençlik kültürünün kısa sürede tüm dünyaya yayılmasını sağlamıştır.

Bu gençlik akımı güçlendikten sonra Asya'yı aşarak; Avrupa, Amerika ve hatta Türkiye'ye kadar uzanmıştır. Akım Türkiye'de muhafazakâr kesimden bazı çevrelerin sert tepkisi ile de karşılaşmıştır (Asa, 2019). Bu kesim Batılı örneklerinden farklı olarak cinsellik yerine romantizm içeren Kore dizilerinin ve müziklerinin, dindar aile çocukları ile boşluğa düşmüş gençleri etkilediğini savunmaktadır. (Özturhan, 2019) Bu bağlamda Moon tarikatının gizli faaliyetlerini örtüldüğü ve bazı İmam Hatipli kızların bu nedenle evlenmekten vazgeçmeyi düşünür hale geldiğine dikkat çekmiştir.

3.2 1970'LERDEN BUGÜNE KORE SİNEMASI

Güney Kore, popüler kültür ürünlerinin hatırı sayılır bir ihracatçısı haline gelirken, sinema sanatı da ilerlemiştir. Sinema toplumda yakından takip edilen sanat dallarından birisidir. Film endüstrisi, popüler kültür endüstrisi ile aynı hukuki çerçeveyi paylaştığı için, hükümet politikalarından da etkilenmektedir. Filmler ülkedeki yaşam tarzını ve modaları yönetirken, popüler akımları da yansıtmaktadır. 1990'lardan günümüze Kore sinemasının, salonlarda gösterilen tüm filmler içindeki pazar payı yüzde 40 ile 80 arasında değişmektedir. Bu oran; pazar payları yüzde 95 olan Amerika ve Hindistan dışında, tüm dünyadaki en

yüksek pazar payıdır. Bu durumun başlıca nedenleri, 1967'den itibaren Koreli yapımcılara uygulanan kota ve Koreli izleyicilerin büyük bölümünün kendi sinemalarını ya da Amerikan filmlerini tercih etmesidir. Sinema meraklıları dışında Japon, Çin veya Avrupa sineması çok fazla ilgilerini çekmemektedir. (Gökşar, 2010)

Çağdaş sinemanın gelişim çizgisine bakıldığında; 1970'ler ve 80'ler Kore sineması için karanlık bir dönemdir. Hükümetin çıkardığı kanunlar, sansür ve Hollywood filmlerinin baskınlığı yüzünden, az da olsa o güne kadar benzeri olmayan gençlik filmleri çekilmiştir. Demokratikleşme dönemi olan 1980'lerde ortaya çıkan Yeni Dalga hareketi sayesinde, gerçekçi bir tarzda siyasi konuları ele alınmaya başlanmıştır. Çekilen filmler; işçiler, işsizler, kente göçenler gibi marjinal grupları konu etmiştir (Jun, 2014). Yeni dalga filmleri hızla modernleşen ve kentleşen Kore toplumunun karanlık yönlerini konu ederken, gençlik filmleri de gençliğin karanlık yönlerini beyaz perdeye taşımıştır. Bu konuların en çok işlenenleri sınavlara hazırlanma, büyüme ve ebeveynler ile gençlerin öğretmenler karşısında yaşadıkları sorunlar olmuştur (Kim, 2012). Toplum hayatı içinde marjinal görülen konulardan eşcinselliği konu alan ilk filmin çekilmesi ise ancak 1996'da gerçekleşmiştir. Önce bağımsız yapımlar olarak başlayan bu tür, 2000'lerden sonra ana akım sinemaya dâhil olmuş, 2000'lerden sonra ise müzikli filmlerin sayısı artmıştır.

Güney Kore'de kapitalizme geçişin bedelini ilk olarak toplumsal ilişkiler ödemiştir. Toplumsal kopuşlar, yabancılaşma ve parçalanma hayatın yeni normal haline gelmiştir. Savaş öncesi Kore toplumundaki sistem akrabalıklar üzerine kuruludur. Kore dilinde yabancılara bile amca, teyze gibi akrabalık ifade edilen kelimelerle seslenilmesi bunun bir göstergesidir. Toplumun dile yansımış biz bilinci ve birlik duygusu kapitalizmin sunduğu sahte özgürlükle ortadan kaybolmaya başlamıştır. Bu yaşantılar ve duygu yoğunlukları filmlerin hikâyelerine de yansımıştır. Yönetmenler çoğu zaman şiddetin formlarına bir kapitalizm eleştirisi olarak başvurmayı tercih etmişlerdir (Woo Ha, 2013).

Kore'de 1990'lardan itibaren sinefil bir kitle oluşmaya başlamıştır. Bunlar yasaklanan veya genel dağıtımı olmayan filmlerin peşine düşmüşlerdir. 1996'da

başlayan ve bugün Asya'nın en önemli film festivallerinden biri haline gelen Busan Film Festivali de bu merakın bir sonucu olarak gelişmiştir. Bugün artık Güney Kore sineması uluslararası alanda giderek daha fazla ilgi çekmekte ve dikkate alınmaktadır. 2019'da Parazit'le En İyi Film Oscar'ını alan Bong Joon-Ho'nun yanı sıra Park Chan-Wook ve Kim Jee-Woon gibi yönetmenler de ses getiren uluslararası filmlere imza atmaktadır. 2002 yılında Cannes'da En İyi Yönetmen ödülünü alan Yeni Dalga temsilcisi Im Kwon-Taek de çektiği yüzün üzerinde filmle çağdaş Güney Kore sinemasının babası olarak nitelendirilmektedir. (Gökşar, 2010) 2020'nin sonunda yaşama veda eden Kim Ki-duk ise hiç sinema eğitimi almayan ve tartışmalı yapıtlar ortaya koyan auteur bir yönetmen olarak çağdaş Kore sinema sanatında ayrıksı bir yere sahiptir.

3.3 KIM KI-DUK

3.3.1 Hayat Okulundan Mezun Bir Yönetmen

Kim Ki-duk, 1960 yılında Güney Kore'nin Bonghwa kasabasında dünyaya gelmiştir. Eğitim hayatı, babasının zoruyla ilkokuldan sonra kesintiye uğramış, 15 yaşındayken okulunu bırakıp fabrikalarda çalışmaya başlamıştır. Yönetmen 20 yaşında deniz kuvvetlerine katılarak beş yıl askerlik yaptıktan sonra, bir sivil toplum kuruluşuna geçmiştir. Deniz kuvvetlerinde askerlik görevini tamamladıktan sonra, dini bir dönem yaşamış ve rahip olmak üzere seminerlere katılmıştır. (Chung, 2012). Resim yaparak ve fotoğraf çekerek para kazanmaya çalışan Kim Ki-Duk cebindeki çok az parayla Paris'e gitmiş; 1990-93 yılları arasında Güzel Sanatlar eğitimi almıştır. Paris'te sokak ressamlığı yaparak geçimini sağlamaya çalışan yönetmen bu dönemde izlediği filmlerden özellikle *The Silence of the Lambs* (*Kuzuların Sessizliği*, 1991) ve *Les Amants du Pont-Neuf* (*Köprü Üstü Aşıkları*, 1991) onu derinden etkilemiş ve senaryo yazmaya yönlendirmiştir. Sinema kariyeri senaryo yazımı ile başlayan yönetmen bu konuda herhangi bir biçimsel eğitim almadığını, yalnızca zihninden geçenleri doğrudan yazıya döktüğünü ifade etmiştir. (Oylum, 2019)

Yönetmenin sinema anlayışı, yaşam deneyimleriyle doğrudan ilişkili bir emek düşüncesi ile iç içe geçmiştir. 2019 yılında Boğaziçi Film Festivali kapsamındaki masterclass (ustalık sınıfı) söyleşisinde yönetmen, sinemayı bir tür “işçilik” olarak tanımlamış ve babasından öğrendiği “Bir gün çalışmıyorsan, o gün yemek yeme” ilkesini sinemasal üretim sürecine uyarladığını belirtmiştir. Bu anlayış doğrultusunda, 25 yıllık kariyerine 25 film sığdırdığını vurgulamış ve her yıl en az bir film üretmeye çabaladığını ifade etmiştir. Yönetmen fiziksel iş gücüne dayanan geçmişini ve yaşamın zorluklarını, yaratıcı sürecin temel unsurları olarak değerlendirmiştir.

3.3.2 Sinematik Dil Ve Tematik Tercihler

Chung’a (2012) göre; Kim’in filmleri ile yaşamı arasında doğrudan bir ilişki vardır; yaşamı, senaryolarına, auteur kimliği iddialarını destekleyen otobiyografik bir ayrıntı zenginliği katmıştır (s. 6). Bu otobiyografik derinlik, Kim’in sinemasına hem kişisel hem de kültürel bir özgünlük kazandırmıştır. İlk filmlerini çekmeye başlarken sinema hakkında fazla bilgisi olmayan yönetmen, ilk olarak düşük bütçeli *Timsah* (1996) filmiyle dikkatleri çekmiştir. Kore’de var olan düzene ve Kore’nin kutsal saydığı değerlere yaptığı eleştiriler nedeniyle, Kore film endüstrisi tarafından dışlanan yönetmen, toplumunun karanlık taraflarını kuvvetli bir anlatımla dile getirmekten çekinmemiştir.

Yönetmen yaşamı boyunca, meslekler ve ülkeler arasında kopuşlar ve geçişler yaşamış, bu geçişler onun kendi kültürü ile arasına mesafe koyabilmesini ve daha tarafsız bir bakış açısı geliştirmesine hizmet etmiştir. Kim Ki-duk Güney ve Kuzey arasındaki ideolojik farklılıkları da filmlerine bu bakış açısı ile yansıtmaktadır. Ona göre çalışmalarının yabancı ülkelerde Kore’den daha fazla tercih edilmesinin nedeni; “hikâyelerinin insanın evrenselliği üzerine kurulu olmasıdır.” Kim Ki-duk, Kore kültürüne özgü gurur anlayışının filmlerde sıkça yansıtıldığını belirtirken, kendi sinemasında ulusal üstünlük fikrinden ziyade, farklı milletlerin benzersiz özelliklerini tanımaya ve insanın evrensel yönlerini araştırmaya odaklandığını vurgular (Kim, 2016).

Yönetmenin yaratım süreci de geleneksel anlatı yapılarından farklı bir biçimde gelişmektedir. Örneğin Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring (2003) filmi yalnızca beş sayfalık notlarla çekilmiş; ekip üyeleri çekim sırasında bir sonraki sahneyi bilmeksizin, sahne sahne ilerleyen doğaçlama bir yapıda çalışmıştır. Yönetmen bu yöntemi, kısmen acemiliği, kısmen de filmin ruhuna uygun sezgisel bir atmosfer yaratmak amacıyla tercih ettiğini dile getirmiştir.

Kim Ki-duk'un filmleri, yabancılaşma, sessizlik ve şiddet gibi temaları sıkça işler. Sessiz karakterleri ve görsel diliyle, şiddeti sadece bir saldırı biçimi değil, aynı zamanda bedensel bir iletişim yolu olarak kurgular. Choe'ye göre (2012, akt. Chung, 2012, s. 24), Kim Ki-duk'un filmlerinde bireyler bedensel olarak yalnızlaşmış ve bu nedenle birbirleriyle etkileşime girmenin neredeyse tek yolu şiddet olmuştur. Kim Ki-duk filmlerindeki sessizlik, sadece biçimsel bir tercih değil, zorla konuş(turul)an bireylerin karşısında bir karşı duruş olarak yorumlanabilir. Özellikle *Boş Ev* (2004) ve *Ağ* (2016) filmlerinde bu sessizlik, temsil edilemeyen temsil etmeye çalışmak yerine temsil etmeme sorumluluğuna dönüşür. Yönetmen kendi deyimiyle, diyalogları mümkün oldukça azaltır, çünkü ona göre kelimeler genelde önyargı taşır. Kim Ki-duk'a göre bazen sadece var olmak, sözcüklerden daha fazla şey anlatır.

Yönetmen söyleşilerinde politik ya da tarihsel meseleleri doğrudan sinemasına taşımayı tercih etmediğini belirtmiştir. Kore'nin Japon işgali ya da sıkıyönetim dönemleri gibi tarihsel temalarla ilgilenmek yerine, insan doğasına odaklanan evrensel anlatılarla ilgilendiğini vurgulamıştır. (Oylum, 2019) Bu yönleriyle Kim Ki-duk, auteur sinema anlayışı içinde değerlendirilebilecek bir figürdür. Filmleri yalnızca biçimsel açıdan değil, üretim süreci ve içerdiği temalar bakımından da kişisel izler taşır. Yaşam deneyimlerinin, sinemasal anlatılarına doğrudan yansımaları, onu benzersiz ve kendine özgü kılmaktadır.

3.3.3 Marjinallerin Sineması: Dışlananlarla Kurulan Bağ

Yönetmenin filmlerindeki karakterler genellikle evsizler, fahişeler, göçmenler, engelliler ve suça itilmiş bireylerdir. Bu karakterler, fiziksel acı ve bedensel temas aracılığıyla toplumsal dışlanmaya tepki verirler. Chung'a (2012)

göre Kim'in sinemasında, ezilmiş karakterler başı çeker. Bu karakterlerin içerleme duygularını ifade edebilmelerinin tek yolu, sadistik ya da mazoşistik şiddet eylemlerinden kaynaklanan ortak bir bedensel acı hissidir.

2019 yılında 7. Boğaziçi Film Festivali'nin onur konuğu olan yönetmene göre; kendisi sinemasında taraf olmak yerine tarafların hikâyesini anlatmaya çalışır. Ona göre gerçek sorunun ne olduğunu anlamak isteyen, siyah veya beyaz tarafta olmaktan çok gri alanda olmalıdır. Kendisi de hayatında da her şeye gri taraftan bakmayı, affetmeyi ve uzlaşmayı tercih eder. (Oylum, 2019) Özellikle *Fedakar Kız* (2004) gibi filmlerinde Kim Ki-duk, fahişe karakterini romantikleştirmez ya da dramatikleştirmez; onun yerine sade, dikkatli ve etik olarak “gözü dönmemiş” bir anlatı kurar. Bu tür mesafeli anlatı, yönetmenin kendi kenarda kalmışlığının bir uzantısı olduğu kadar, etik bir tercihidir. Yönetme göre, kahramanları daima ikincil figürlerdir, onlar öne çıkanlar değil, görülmeyenlerdir. Kendisi de bir bakıma onlar gibidir, filmde kendini saklar, ama onların acısına saygı duyar. Yönetmen bu duruşuyla ‘*öteki*’ne etik mesafeyle yaklaşmaya özen gösterir.

Bu bağlamda Kim Ki-duk'un otobiyografik geçmişi, dışlanmışları anlatmasında belirleyici olmuştur. Küçük yaşta yaşadığı sınıf ayrımcılığı, fiziksel şiddet, arkadaş kayıpları ve askerlikteki travmaları filmlerine birebir yansımıştır. Chung'a (2012) göre, Kim, otoriter babasından korkarak büyürken, köydeki zorba çocuklar tarafından baskıya maruz kalmış ve ilerleyen yıllarda askeri bir cezaevinde haksız yere tutuklanmıştır. Bu deneyimleri *The Coast Guard* (Sahil Koruma, 2002) filminin anlatısına temel oluşturur. Bu nedenlerle Kim, sisteme entegre olamayan bireylerin öykülerini anlatmayı adeta bir misyon olarak üstlenmiştir. Sanatı, onların varlıklarını görünür kılmanın bir yolu haline gelmiştir.

3.3.4 Derrida Perspektifinden Kim Ki-duk

Jacques Derrida'nın konukseverlik anlayışında, koşullu konukseverlik ev sahibinin kurallarına, kimlik denetimine ve sınırlara bağlı olarak gerçekleşirken;

koşulsuz konukseverlik, geleni kim olduğunu sormadan, hiçbir karşılık ya da beklenti olmaksızın kabul etmeyi gerektiren ideal bir durumdur. Bu açıdan bakıldığında Kim Ki-duk'un sinemasında karakterler koşullu ya da koşulsuz konukseverliğin sınırlarını zorlar. Yönetmen toplumun “öteki” olarak dışladığı bireyleri merkezine alarak, izleyicisini bir bakıma bu figürlere “ev sahipliği” yapmaya davet eder. Bu konukseverlik, yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda ruhsal bir çağrıdır. Yönetmen sinemasında, dışlanmışlar için varoluşsal olarak arada kalmış bir karşılaşma alanı yaratır.

Jacques Derrida'nın “koşulsuz konukseverlik” kavramı, yabancının ev sahibine zarar verme potansiyelini de göze alarak onu kabul etmeyi öngörür. Bu bağlamda Kim Ki-Duk'un *Boş Ev* (2004) filmindeki "hayalet misafir" karakteri, bu kavramı sinemasal bir forma dönüştürür. Jeong'a göre, erkek karakter, görünmez bir misafir hâline gelerek evdeki varlığını ev sahiplerinden gizler; bu durum, “görünmez bir aile üyesi olarak yeniden beliren bir parazit, birlikte mutlu olmanın bir tür simbiyozuna vesile olması” şeklinde alternatif bir *Parazit* (2019) yorumu olarak okunabilir (Jeong, 2022, s. 41). Bu yönden bakıldığında Kim'in karakterlerinin yalnızca toplumsal dışlanmanın mağduru değil; ev sahibi-konunun yer değiştirdiği, normların tersine döndüğü bir mekânın aktörlerine dönüştüğü gözlemlenir. *Ağ* (2016) filminde ise Kim Ki-duk'un, sistemlerin temsil etme biçimlerini açıkça ifşa eden ama karakteri dramatize etmeyen bir anlatı kurduğunu görürüz. Kahraman, devletin ve medyanın söylemlerinden uzaklaştırılır. Kim Ki-duk onu acının içinde sessizce var etmeyi, dramatize etmekten daha “etik” bulur (Jeong, 2022). Bu temsil stratejisi, Derrida'nın şiddetsiz konukseverlik ve etik iz bırakmama, yani anlatıcının ötekini nesneleştirmeden, onun adına konuşmadan ya da onun deneyimini biçimlendirmeye çalışmadan göstermesi anlayışına çok yakındır (Derrida & Dufourmantelle, 2000).

Yönetmen bir söyleşisinde bu konuya önem verdiğini kendi sözleriyle de tasdik eder. (televisionet, 2014) Filmlerinde ağlayan bir kadına asla kamera yaklaşmaz, çünkü seyircinin ne hissedeceğine kendisinin karar vermesine ister. O seyirciye hükmetmek istemez, sadece acıya saygı gösterir. Bu cümledeki

“yaklaşmama” tercihi, hem biçimsel bir mesafe hem de etik temsile gösterilen özen açısından değerlidir. Derrida'nın "ötekiyle mesafe içinde konuksever ilişki" fikrini andırır. Kendisi dışlanmış biri olarak, karakterlerine de “yakınlaşmaz” ama onları var eder, göz hizasında bırakır. Bu yönüyle merkezde olmayan ve merkeze direnen bir yönetmen portresi çizer.

Kendisi de bulunduğu toplumun konukseverlik sınırlarında gezinen Kim Ki-duk'un sineması sıklıkla kişisel travmalar, kimlik arayışı ve marjinallik temaları etrafında şekillenir; bu temaların çoğu doğrudan yönetmenin yaşam öyküsüne dayanır. Bu bağlamda, en belirgin otobiyografik yansımaların görüldüğü yapımlardan biri Ağ (2016) filmidir. Chung'a göre yönetmenin Güney Kore toplumuna karşı konumu “yabancılaşmış” bir duruşla şekillenmiştir. Kim, geleneksel Kore sinemasının dışında, akademik bir sinema eğitimi almamış, uzun süre yurtdışında (özellikle Fransa'da) yaşamış ve ülkesine döndüğünde sinemaya geç yaşta başlamış bir figürdür. Bu nedenle, onun sinemasında sıklıkla “içeride ama dışarıda” olma hâlinin izleri görülür. Chung, Kim'in sinemasının çoğu zaman onun ideolojik, sanatsal ve hatta fiziksel olarak bir dışarıklı olma deneyimlerinin yankısını taşıdığını vurgular (Chung, 2012, s. 93).

Ağ (2016) filminde bu dışlanma, balıkçı karakter Nam Chul-woo üzerinden somutlaşır. Karakter yalnızca yanlışlıkla sınırı geçen bir adam değildir; aynı zamanda hem Kuzey'de hem de Güney'de reddedilen, hiçbir yere tam anlamıyla ait olamayan bir figürdür. Tıpkı Kim Ki-duk'un kendisi gibi, sistemin dışında kalan, hem toplumsal hem de kültürel olarak kimlik mücadelesi veren bir bireydir. Chung, bu konumu “çevrede kalan, merkezden dışlanan sanatçının varoluşsal çatışması” olarak tanımlar. Filmde karakterin Kuzey Kore'ye iade edildikten sonra dahi potansiyel bir hain gibi görülmesi, yönetmenin kendisini hem ulusal sinema içinde hem de ideolojik bağlamda dışlanmış hissetmesinin sinematik bir yansımasıdır. Chung'a göre karakterin ideolojik yeniden işlenişi, Kim'in ulusal ve sinemasal kimlikle kurduğu huzursuz ilişkiyi yansıtır (Chung, 2012, s. 95). Bu perspektiften bakıldığında, Kim Ki-duk'un başlarda “izole edilmiş sanatçı” konumu zamanla yerini eleştiri

oklarının hedefi hâline gelen, ana akım tarafından dışlanan ve adeta “istenmeyen bir konuğa” dönüşen bir figüre bırakmıştır. Sineması kendi ülkesinden çok, uluslararası alanda, özellikle Avrupa festivallerinde ve dünya seyircisi nezdinde daha fazla takdir toplamıştır (Chung, 2012).

3.3.5 Yönetmenle İlgili Çalışmalar

Yönetmen Kim Ki-duk’un sinemasında; toplumsal dışlanma, şiddet, cinsiyet rolleri ve yabancılaşma gibi meseleleri sorgulayan temalar öne çıkmaktadır. Türkiye’deki ve dünyadaki akademik literatürde Kim Ki-duk üzerine yapılan çalışmalar büyük oranda göstergebilimsel analiz, toplumsal cinsiyet eleştirisi, ırk ve kimlik sorunları, psikanalitik okuma ve postkolonyal kuram çerçevesinde şekillenmiştir. Yönetmenin karakteristik görsel dili, diyalogdan çok mekân, nesne ve jestlerle kurulan anlatımı, pek çok kuramla incelenmeye açık bir yapı oluşturur.

Esmâ Akyel’in “*Film Formunda Tekrar, Kim Ki-duk Örneği*” yüksek lisans tezi, film formunda tekrarın nasıl işlediğini ve ne tür işlevler üstlendiğini inceler. Tezde felsefedeki tekrar anlayışlarından yola çıkarak sinemada üç temel tekrar tipi tanımlanır; bilgilendirici tekrar (anlamı netleştirme ve yönlendirme), yapılandırıcı tekrar (anlatının ritmini ve yapısını kurma) ve şiirsel tekrar (estetik ve duygusal yoğunluk yaratma). Bu tipler, özgün anlatım tarzıyla tanınan Kim Ki-duk’un filmleri üzerinden analiz edilir.

Ezgi Karakış’ın “*Yeni Güney Kore Sinemasında Psikanalizm: Kim Ki-duk, Lee Chang-dong ve Park Chan-wook Filmlerinin Ruhbilimsel Çözümlemesi*” yüksek lisans tezi, Kim Ki-duk’un *Pieta* (2012), *Birebir* (2014) ve *Ağ* (2016) gibi filmlerini Freudcu ve Lacancı kuramlar ile çözümler. Filmlerdeki karakterlerin savunma mekanizmaları, id/ego/süperego çatışmaları, bastırılmış arzular ve nesne a (object petit a) gibi kavramlar üzerinden okunur. Çalışmaya göre filmler, modern öznellik anlayışının ötesine geçen bir etik alan yaratmaktadır.

Fırat Sayıcı’nın “*Kim Ki-duk’un ‘Acı’ Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi*” makalesi, Kim Ki-duk’un *Pieta* (Acı, 2012) filmini Barthes ve

Saussure'ün göstergebilim kuramları çerçevesinde analiz eder. Filmdeki sahnelerden seçilen göstergeler üzerinden düz anlam ve yan anlam ayrımı yapılır. Özellikle şiddet ve annelik temaları, metaforik bir yapı ile yorumlanır. Sayıcı'ya göre Michelangelo'nun "Pietà" heykeli ile kurulan görsel gönderme, dini simgeler üzerinden karakter ilişkilerini anlamlandırır.

Gökçe Buluk'un "*Kim Ki-duk Sinemasında Kötülük Problemi*" yüksek lisans tezinde Kim Ki-duk sineması, özellikle *Kötü Adam*, *Pieta* (2012), *Boş Ev* (2004) ve *İlkbahar Yaz Sonbahar Kış... İlkbahar* (2003) gibi filmler üzerinden kötülük problemi işlenir. Göstergebilimsel analiz yöntemiyle ahlaki, simgesel ve fiziksel kötülük türleri ayrıştırılır. Yönetmenin kötülüğü insanın doğasının bir parçası ve değişime kapalı bir yapı olarak sunması dikkat çeker.

Ayşegül Çilingir ve AYTEKİN CAN'ın "*Kim Ki-Duk'un Bin Jip (Boş Ev) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi*" makalesi, *Bin-jip (Boş Ev, 2004)* filmini kadın-erkek ilişkileri ve aidiyet kavramı ekseninde çözümler. Diyalogların yerine simgelerin geçtiği bu filmde, sessizlik bir toplumsal tepki biçimi olarak değerlendirilir. Filmdeki nesne ve mekânlar, anlam taşıyıcı olarak incelenir. Göstergebilimsel yöntemle "görünmeyen anlatı" öne çıkarılır.

Gökçe Buluk ve YAVUZ KÜÇÜKALKAN'ın "*Kim Ki-duk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Sunumu: "Ada" Filmi Örneği*" çalışması, *The Isle (Ada, 2000)* filmde kadın karakterin feminist film teorisi kapsamında çözümlemesini yapar. Kadın karakterin cinsel obje olarak konumlandırılması, geleneksel Konfüçyanist kültürle ilişkilendirilir. Film, toplumsal cinsiyetin maruz kaldığı psikolojik baskılar bağlamında okunur.

Uluslararası literatürden MYUNG JA KİM'in "*Race, Gender, and Postcolonial Identity in Kim Ki-duk's Address Unknown*" (Kim Ki-duk'un "Bilinmeyen Adres" Filminde Irksal, Cinsiyete Dayalı ve Postkolonyal Kimlik Temsilleri) makalesi, *Address Unknown (Bilinmeyen Adres, 2001)* filmini ırkçılık, cinsiyetçilik ve ABD emperyalizminin etkileri çerçevesinde inceler. Film, Kore'deki Amerikan askeri varlığı ve melez çocuklar üzerindeki ayrımcılığı anlatır. Filmdeki kamusal travma, semboller ve karakterler üzerinden postkolonyal bir eleştiri yapılır.

Kim Soohwan'ın “*Les invariants de l'esthétique du cinéma de Kim Ki-duk: espace, silence, corps, fantasme*” (Kim Ki-duk sinemasının estetik sabitleri: mekân, sessizlik, beden, fantezi) sunumu, *The Isle (Ada, 2000)* ve *3-Iron (Boş Ev, 2004)* filmlerini sessizlik, beden, mekân ve fantezi kavramları üzerinden okur. Her iki filmde erkek karakterlerin “kadının alanına girişleri” ve bedenle kurdukları ilişki, sinemasal bir estetik üzerine kuruludur. Sessizlik, sözün ötesindeki anlam katmanlarına işaret eder.

Hyunjun Min'in “*Kim Ki-duk and the Cinema of Sensations*” (Kim Ki-duk ve Duyumsamalar Sineması) doktora tezi, Kim Ki-duk'un *Crocodile (Timsah, 1996)*, *The Isle (Ada, 2000)* ve *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring (İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... İlkbahar, 2003)* filmlerini Deleuze'ün duyumsama (sensation), etki (affect) ve oluşlar (becomings) kavramlarıyla inceler. Kim'in şiddet, sessizlik ve ritüel imgeleri, izleyiciyle etik bir karşılaşma üretir. Min'e göre bu karşılaşma, klasik temsil sistemlerinden çok duyuşsal bir yüzey oluşturur.

Cha Chiu'nun “*European Postmodernity in Asian Films: A Theoretical Investigation in Tsai Ming-liang's and Kim Ki-duk's Films*” (Avrupa Postmodernitesi'nin Asya Filmlerindeki Yansımaları: Tsai Ming-liang ve Kim Ki-duk'un Filmlerinde Kuramsal Bir İnceleme) doktora tezinde Kim Ki-duk'un sineması Avrupa postmodernitesi ile ilişkilendirilerek çözümlenir. Filmlerdeki karakterler, toplum dışına itilmiş figürlerdir. Zaman ve mekân, klasik anlatılardan koparak sadece “şimdi”ye indirgenir. Chiu'ya göre filmler, parçalı anlatı, etiğin askıya alınması, nedensellikten kopuş ve sürekli şimdinin üretimi gibi postmodern temalarla örülür.

Soh-Young Kim'in “*Mirror Play, or Subjectivization in 3 Iron: Based on Lacan's Analysis of Las Meninas and His Optical Model*” (Ayna Oyunu ya da 3-Iron Filminde Özneleşme: Lacan'ın Las Meninas Analizi ve Optik Modeli Temelinde) çalışması, *3-Iron (Boş Ev, 2004)* filmini Lacan'ın ayna kuramı ve özneleşme süreci üzerinden inceler. Filmdeki pencereler, yansımalar ve görünmezlik, Lacan'ın “göz”, “bakış” ve “gerçek” kavramlarıyla yorumlanır. Kim'e göre film, öznenin simgesel düzene katılımı ile yokluğu arasındaki

çatışmayı sahneler.

Jan Jagodzinski, “*Kim Ki-duk’s Cinema of Imperceptibility: The Flaying of the Senses. In Pedagogical Explorations in a Posthuman Age*” (Kim Ki-duk’un Fark Edilmezlik Sineması: Duyuların Yüzülmesi. Posthüman/İnsancılık Sonrası Çağda Pedagojik Keşifler içinde) makalesinde Kim Ki-duk’un sinemasını Deleuze ve Guattari’nin minör sinema ve ‘duyuların yüzülmesi’ kavramlarıyla açıklar. Jagodzinski’ye göre yönetmenin filmleri, Kore toplumunun bastırılmış travmalarını ortaya çıkaran “hissedilmez sinema” örnekleridir. Yönetmen özellikle etik, şiddet ve armağan kültürü gibi kavramlara görsel ve duygusal düzeyde temas eder.

BÖLÜM 4

4. DERRIDA’NIN KONUKSEVERLİK KURAMI

Bu bölümde, Jacques Derrida’nın “konukseverlik” kavramını temellendirdiği düşünsel zemin olan yapısöküm kuramı, Derrida’nın yapısöküm felsefesi içindeki konumu ve konukseverliğe yaklaşımı genel hatlarıyla ele alınacaktır. Amaç, konukseverlik düşüncesinin hangi kuramsal bağlamdan türediğini ve Derrida’nın bu kavramı nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymaktır.

4.1 YAPISÖKÜM KURAMININ GELİŞİMİ

Yapısöküm ilk kez Martin Heidegger’in “destruktion” kavramı ile bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Heidegger; Varlık ve Zaman (Sein und Zeit, 1927) adlı eserinde "Destruktion" (Türkçede genellikle “yıkım”, “söküm”, “çözümleme” ya da “tasfiye” olarak çevrilir) kavramını kullanır. Heidegger’e göre “Destruktion”, geçmişin büyük metafizik geleneklerine körü körüne bağlı kalmadan, onlar üzerine yeniden düşünmeyi ve bugünkü felsefi soruların önünü açmak üzere tarihsel olanın sökümüdür. Amaç, sadece önceki felsefi yapıların ortadan kaldırılması değil, onların bugünkü anlam üzerindeki etkilerini açığa çıkarmaktır. (Heidegger, 2021). Heidegger, metafizik gelenekteki varlık anlayışlarını yapı sökümüne uğratmayı amaçlarken, Derrida bu yöntemi metinlerin ve anlamların çok katmanlılığını açığa çıkarmak için kullanır.

4.2 DERRIDA VE YAPISÖKÜMCÜLÜK

Derrida yapısökümcülüğü sadece felsefi bir yöntem olarak görmekle kalmamış; onu eleştirel bir yaklaşım ve bir düşünme biçimi olarak ele almıştır. Filozof; dil, metin ve anlam arasındaki ilişkiyi sorgulayarak, dilin yapısal çelişkiler içerdiğini ve metinlerdeki anlamın sabit değil, sürekli ertelenen ve

kaygan bir yapıya sahip olduğunu savunur. (Derrida, 1976/1997). Derrida bu yaklaşımıyla, dilin ve anlamın sabitliğine yönelik Batı metafiziğinin temel kabullerini sorgular (Derrida, 2018). Onun temel hedefi, Batı metafiziğinde kabul edilen mutlak anlam, öz ve doğruluk gibi kavramları yapıbozumuna uğratmaktır. Bu doğrultuda metinlerin iç çelişkilerini açığa çıkarmayı ve anlamın merkezsizleşmesini sağlamayı amaçlar (Yıldız, 2022).

Derrida, anlamın durağan değil, sürekli bir kayma ve ertelenme içinde olduğunu belirterek, “*différance*” (fark/erteleme) adını verdiği kavramı ortaya koymuştur. Ona göre anlam, kelimenin diğer kelimelerle olan ilişkisi içinde oluşur ve her yeni bağlamda yeniden şekillenir. Bu durum, hem anlamın sürekli farklılıklarla oluştuğunu hem de her anlamın ertelendiğini gösterir (Derrida, 1967). Bu nedenle metinlerin yalnızca yüzeysel anlamlarıyla değil, aynı zamanda içinde barındırdığı çelişkiler ve alt metinlerle de incelenmesi gerektiğini savunur. Yapısökümcülüğün önemli ilkelerinden biri hiçbir metnin sabit veya tek bir anlam üretmediği, her zaman çok katmanlı, çoğul ve ertelenmiş anlamlarla örülü olduğudur. Metin, kendisini yapıbozuma uğratabilecek potansiyele sahiptir; dolayısıyla yapısöküm, metnin içsel çelişkilerini açığa çıkarma sürecidir (Küçükalp, 2008). Bu nedenle yapısöküm, bir yöntem değil, bir düşünme biçimi olarak görülmelidir.

Derrida, yapısalcılıktan farklı olarak gösteren-gösterilen ayrımını da reddeder; anlamın her zaman başka bir gösterene yönelmesi, sonsuz bir anlam oyununa işaret eder (Küçükalkan, 2017). Derrida'nın amacı, dili ve metni özgürleştirmek, onların üzerindeki iktidar biçimlerini görünür kılmaktır. Özellikle “öteki”ne yer açmak, yapısökümün en önemli hedeflerinden biridir (Sağlam, 2012, s. 292).

Derrida'nın yapısökümcülüğü, Batı felsefesinin ikili karşıtlıklar (binary oppositions) üzerine kurulu olduğu fikrini karşısına alır. Geleneksel düşüncede bir terim diğerine üstün gelir (örneğin, varlık/yokluk, akıl/duygu, erkek/kadın, söz/yazı) (Derrida, 1967). Yapısöküm bu yönüyle, merkez-çevre, öz-görünüş gibi ikiliklere dayalı hiyerarşik yapıları kırmayı amaçlar. Derrida'nın yaklaşımı, bir metni sadece içerdiği anlamla değil, aynı zamanda dışladığı, bastırdığı veya

gözden kaçırdığı unsurlar üzerinden de değerlendirmeyi önerir (Kırtay, 2018, ss. 25–26). Filozofun bu düşünceye en önemli katkılarından bir diğeri, söz-merkezcilik (logocentrism) eleştirisidir. Batı düşüncesinin yazıdan ziyade sözü üstün tuttuğunu belirten Derrida, yazının da en az söz kadar anlam üretiminde etkili olduğunu savunur (Derrida, 1976). Bu bakımdan, yazı ve söz arasındaki geleneksel hiyerarşiyi yapı söküme uğratarak anlamın sabit olmadığını gösterir.

Yapısökümün uygulama alanlarına gelindiğinde, Derrida bunun yalnızca metinleri değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel yapıları da çözülemeye imkân tanıyan bir eleştirel araç olduğunu savunur. Bu nedenle yapısökümcülüğü sadece edebiyat ve felsefe ile sınırlamaz; hukuk, siyaset, kültürel çalışmalar ve etik gibi birçok farklı alanda uygular. Örneğin, hukuk alanında yasanın kesin ve mutlak olduğu fikrini sorgulayarak, adaletin de yapısöküme tabi tutulması gerektiğini öne sürer (Derrida, 1992). Bu bağlamda, yapısökümcülük yalnızca teorik bir kavram değil, aynı zamanda uygulamalı bir eleştirel yöntem olarak değerlendirilebilir.

Benzer şekilde, kültürel çalışmalar ve medya alanlarında olduğu gibi, yapısökümcü yöntem sinema metinlerinin okunmasında da uygulanabilir; sinemanın sunduğu anlatı, temsil ve anlam üretim süreçlerini sorgulamak ve yeniden yorumlamak için elverişli bir eleştirel araç sunar. Bu çalışmada, yapısökümcü yaklaşımdan auteur yönetmen Kim Ki Duk'un filmlerini konukseverlik bağlamında incelemek üzere metodolojik çerçeve olarak yararlanılmıştır.

4.3. DERRIDA VE KONUKSEVERLİK KAVRAMI

Yapısöküm, temel olarak bir kavramın ya da düşüncenin içsel gerilimlerini, çelişkilerini ve sınırlarını açığa çıkarma çabasıdır (Derrida, 1999a). Derrida, konukseverliği düşündüğümüzde dahi onun ne olduğunu hâlâ bilmediğimizi vurgular; çünkü konukseverlik, içindeki çelişkileri dolayısıyla sabit bir tanıma kavuşamaz (Derrida, 1999a, s. 51). Ona göre konukseverlik, yalnızca bireysel bir tutum değil; etik ile politika arasındaki ilişkiyi anlamamızı

sağlayan bir kavram olarak ortaya konur. Etik, Derrida’da koşulsuzluk, sınırsızlık ve açıklık idealiyle özdeşleşirken; politika, pratikte sınırlar, yasalar ve kurallar gerektirir (Gültekin, 2014, s. 15).

Derrida, etik ve politika arasındaki bu gerilimi ne tamamen uzlaştırılabilir ne de birbirinden kesin çizgilerle ayrılabilir olarak görür. Bu nedenle etik ve politika, aynı anda hem ayrı hem de iç içe geçmiş alanlar olarak düşünülür (Derrida, 1999b, s. 49). Konukseverlik kavramı, bu iki alanın kesişiminde, merkezi bir yer tutar ve etik ile politik olanın karşılıklı etkileşimini görünür kılar. Bu bakımdan Derrida, konukseverliği yalnızca toplumsal bir erdem ya da kültürel bir eylem olarak değil, aynı zamanda dilin, anlamın ve iktidarın işleyişine dair bir sorgulama alanı olarak ele alır. Bu yönden konukseverlik, Derrida’nın yapısökümcü yaklaşımının somutlaştığı kilit kavramlardan biri hâline gelir. Konukseverlik üzerine düşünmek, Derrida için yalnızca bir felsefi tartışma değil, aynı zamanda etik ve politik sorumluluğun sorusudur.

Derrida, “konukseverliğin ne olduğunu bilmiyoruz” diyerek, bu kavramın asla tam anlamıyla sahiplenilemeyeceğine, hep ertelenen bir görev olduğuna işaret eder (Derrida, 1999a, s. 51). Bu erteleme, Derrida’nın *l’avenir* (gelecek olan) kavramıyla ilişkilendirilir. Gerçek konukseverlik, her zaman gelecek olan bir misafire, bilinmeyene, öngörülemezliğe yönelik bir açıklıktır (Naas, 2006, s. 246). Böylece konukseverlik, hem etik bir arzu hem de politik bir görev olarak, sürekli ertelenen, asla tam anlamıyla yerine getirilemeyen bir sorumluluk hâline gelir.

Filozof konukseverlik kavramını iki temel biçimde ele alır: ‘koşullu konukseverlik’ ve ‘koşulsuz konukseverlik’. Koşullu konukseverlik, belirli kurallar ve yasalar çerçevesinde sunulan bir kabul biçimidir; örneğin, göçmenlerin veya mültecilerin belirli prosedürler çerçevesinde kabul edilmesi gibi. Koşulsuz konukseverlik ise, gelen kişinin kim olduğu, hangi şartlarla kabul edileceği gibi sınırlamaların olmadığı bir konukseverlik biçimidir (Gültekin, 2014). Koşullu konukseverlik, belirli kurallar, yasal düzenlemeler ve ev sahibi olmanın getirdiği otorite çerçevesinde şekillenir. Bir yabancı, ancak belirli koşullar altında evin içine kabul edilir; evin kapıları, ev sahibinin belirlediği

sınırlar dahilinde açılır. Derrida, bu noktada konukseverliğin kendisinin aynı zamanda bir “konuksevmezlik” unsurunu da içerdiğini ileri sürer. Çünkü ev sahibi, konuğu ancak kendi koşulları doğrultusunda, kendi yarası içinde kabul eder; bu ise konuğu gerçekten özgür bir biçimde karşılamayı engeller (Derrida, 1999a, s. 47-48).

Öte yandan ‘koşulsuz konukseverlik’, hiçbir koşula, sınıra ya da şarta bağlı olmaksızın gelenin, kim olduğuna, nereden geldiğine, niyetine bakmaksızın kabul edilmesidir. Derrida’ya göre gerçek konukseverlik, ancak böyle bir koşulsuzluk içinde mümkündür (Derrida, 2000, s. 25). Ancak bu koşulsuzluk, paradoksal bir biçimde, konukseverliği imkânsızlaştırır; çünkü ev sahibi olmak, bir yerin sahibi olmayı ve sınırları korumayı gerektirir. Ev sahibinin kendi evinde ev sahibi olarak kalması, kaçınılmaz biçimde koşulluluk taşır ve bu da konukseverliğin koşulsuzluğuna aykırı düşer. Bu çelişki, Derrida’nın *aporetik yapı* dediği, çözümez bir gerilimi ifade eder (Derrida, 1999a, s. 48). Derrida’nın yapısökümcü yaklaşımı, bu aporetik denilen yapının içinde işler.

Aporetik yapı, Derrida’nın düşüncesinde, bir kavramın ya da ilişkinin kendi içinde barındırdığı çözümez, ama üretken bir gerilim anlamına gelir. Aporetik yapı, yalnızca konukseverliğin değil, Derrida’nın adalet, bağışlama, etik gibi pek çok kavramının temelindeki gerilimli alanı görünür kılar. Aporetik olan, ne tamamen çözülebilen bir çelişki ne de basit bir karşılıktır; aksine, her iki ucun da eşzamanlı olarak mümkün ve imkânsız olmasını ifade eder. Konukseverlik bağlamında bu, koşulsuz ve koşullu konukseverlik arasındaki geçişsizlik ve eşzamanlılıkla ilgilidir. Ev sahibi koşullu konukseverlik gereği bir yandan evin efendisi olmayı sürdürmeli, diğer yandan ise bu egemenliği askıya alarak koşulsuz açıklık göstermelidir. İşte bu karşılıklı dışlama ve aynı anda var olma durumu, Derrida’nın *aporia* (çıkamaz, açmaz) kavramıyla ifade ettiği çözülemeyen ama varlığını sürdüren bir mantıksal düğüme işaret eder (Derrida, 1999a, s. 48). Konukseverlik de bu bağlamda, ne tamamen koşulsuz ne de tamamen koşullu olabilen, iki uç arasında gidip gelen bir süreç olarak anlaşılır. Derrida’ya göre, gerçek bir konukseverlik asla tam anlamıyla gerçekleştirilemez; fakat yine de onun uğruna çaba göstermek, her yasa ve

politikanın, daha adil ve daha açık olabilmesi için, bu “koşulsuz konukseverlik” idealiyle sürekli sınanması gerekir (Derrida, 2000, s. 29).

Bu noktada Derrida'nın Levinas'tan esinle geliştirdiği *alterity* (başkalık/öteki) ve *yüz* kavramları da önem kazanır. Levinas'ın düşüncesinde başkası, asla tam anlamıyla kavranamaz, indirgenemez bir ötekidir; Derrida da bu radikal ötekiliğin, konukseverlik deneyimi içinde muhafaza edilmesi gerektiğini savunur (Levinas, 2003, s. 121). Konuğun kim olduğuna dair bilgiye, niyete, geçmişe dayalı her koşul, bu başkalığın indirgenmesi, dolayısıyla konukseverliğin koşula bağlanması riskini taşır. Bu nedenle Derrida, konukseverliğin, “konuğun kim olduğunu bilmeden, adını sormadan açılan bir kapı” olduğunu vurgular (Derrida, 2000, s. 25).

Levinas'ın “yüz” kavramı ise başkasıyla kurulan ilişkiyi temsil eder. Yüz, yalnızca görünen bir yüzey değil, öznenin dışından gelen ve karşındakini sorumluluğa çağıran bir açıklıktır. Bu karşılaşma, başkasını nesneleştirmeyi reddeder ve “öldürmeyeceksin” emrini içerir. Derrida, bu düşünceyi konukseverlik felsefesinde geliştirerek, yüzün çağrısını konuk figürüne aktarır. Yüz, tıpkı bir yabancıнын gelişi gibi öngörülemezdir ve özneyi kendi sınırlarını aşmaya, ötekine yer açmaya zorlar. Böylece yüz, hem etik bir çağrı hem de konukseverliğin imkânı haline gelir.

Özetle, yapısöküm, konukseverliğin koşulsuz bir açıklık ve yasal bir düzenleme uçları arasında gidip gelen bir hareket olduğunu gösterir. Derrida'ya göre, konukseverliğin etik ve politik içeriği, tam da bu hareketin içinde, her yasa ve kuralın yeniden düşünülmesini ve dönüştürülmesini zorunlu kılan bir çağrı olarak açığa çıkar (Derrida, 2000, s. 29; Gültekin, 2014, s. 28). Böylece konukseverlik, Derrida'nın düşüncesinde, yapısökümün etik-politik boyutunun somutlaştığı bir eşik, sürekli bir sorgulama ve açıklık uygulaması olarak belirir.

Derrida'nın konukseverlik düşüncesi, özellikle günümüz göç politikaları, mülteci hakları ve kültürel kimlikler bağlamında büyük bir önem taşımaktadır. Düşünür konukseverliğin yalnızca bireysel bir etik tutum olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve politik bir sorumluluk olduğunu vurgular. Bu doğrultuda, yapısökümcülüğün konukseverlik düşüncesine uygulanması, etik ve politika

arasındaki sınırları yeniden tartışmaya açar (Gültekin, 2014).

Film anlatıları bağlamında ele alındığında ise konukseverlik kavramı özellikle yabancı figürü üzerinden incelenebilir. Anlatı kuramlarına göre her hikâyenin merkezinde bir dengesizlik, bir değişim ya da bir çatışma bulunur ve çoğu zaman bu değişimi başlatan bir yabancıdır (Genette, 1980). Bu bağlamda, filmdeki yabancı figür, anlatının ev sahibi mekânını, kurallarını ve sınırlarını yeniden düşünmeye davet eden bir unsur olarak, konukseverlik kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Yabancı gelir, yerleşik olanı sarsar ve hikâye çoğu zaman böylece başlar. Yabancı, alışılmış düzeni bozan ve anlatıyı harekete geçiren bir konuktur; ister fiziksel olarak bir mekâna girsin, ister sadece bir fikrin veya bilginin taşıyıcısı olsun, ev sahibinin ya da mevcut düzenin sınırlarını zorlar (Derrida, 2000). Yabancı, bir karakter, bir fikir, bir olay ya da bazen görünmeyen bir tehdit olabilir. Her filmde, kişisel dönüşüm veya toplumsal sınırlar "konuk"un gelişiyle değişen bir ev sahibi görürüz. Anlatının ilerleyişi, ev sahibi (düzeni temsil eden kişi ya da yapı) ile bu yabancı arasındaki etkileşimle belirlenir. Bu bağlamda, "konuk" ya da "yabancı", yalnızca fiziksel değil, kavramsal bir müdahaledir ve her anlatı özünde bir konukseverlik meselesidir.

Klasik anlatı yapılarında, bu yabancı figürü kimi zaman bir kahraman (Odysseus'un İthaka'ya dönüşü), kimi zaman bir kaos unsuru (Parazit filmindeki Kim ailesi gibi) ve kimi zaman ise dönüşümü sağlayan bir rehber (Blade Runner 'Bıçak Sırtı' 2049'da K'nin keşif yolculuğu) olarak karşımıza çıkar (Jeong, 2022). Derrida'nın konukseverlik anlayışıyla okunduğunda, her anlatının konuk ile ev sahibi arasındaki güç ilişkisini müzakere eden bir konukseverlik anlatısı olduğu söylenebilir (Derrida, 2000).

Çalışmada koşullu ve koşulsuz konukseverlik kavramları, öncelikle öteki/yabancı, sınırların aşılması ve etik temsil başlıkları üzerinden bir okuma yöntemi olarak ele alınmaktadır. Kim Ki-duk'un sinemasında yabancı karakterler, kimliklerin çözülmesi, yanlış anlaşılmalara, kabul edilme ve reddedilme gibi temalarla konukseverlik fikrini yansıtır. Bu nedenle Derrida'nın yaklaşımı, Kim Ki-duk'un filmlerindeki çok katmanlı anlatıları anlamak için elverişli bir analiz zemini sunmaktadır.

BÖLÜM 5

5. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

5.1 YÖNTEM

Bu çalışma Yapısöküm Kuramını temel almaktadır. Bu bağlamda yapısökümcü filozof Derrida'nın klasik anlamda bir "teori" olmayan, daha çok aporetik bir düşünce pratiği ve etik-politik bir sorgulama alanı olarak kabul edilen koşulsuz ve koşullu konukseverlik ayrımı üzerinden Kim Ki-duk sinemasından örnekler incelemeyi hedefler. Çalışmada ele alınan dört film konukseverliğin temsilini bireyselden, toplumsala uzanan bir ekseninde incelemeye imkân verdiği için seçilmiştir. Filmlerin incelemesi; Derrida'nın konukseverlik kavramını şekillendiren öteki/yabancı ayrımı ve sınırların oluşumu ile aşılması sürecine ek olarak konuğun anlatıdaki etik temsili alt başlıkları çerçevesinde ele alınmıştır.

5.1.1 Konukseverlik

Jacques Derrida'nın konukseverlik (hospitalité) düşüncesi, etik ile politik olan arasındaki kırılma sınırda konumlanan bir açıklık (ouverture) ve karşılama (accueil) ilişkisidir. Buradaki açıklık (ouverture) kelimesiyle kastedilen, ötekiye karşı önceden belirlenmiş hiçbir şart, beklenti, tanım ya da kontrol mekanizması olmaksızın, saf bir kabul edebilme halidir. Bu açıklık, sınır koymayan bir "evet" deme kapasitesiyle ilgilidir. Karşılama (accueil) ise bu açıklığın bir eyleme dönüşmesidir; ötekinin gelişine verilen yanıttır, ama her zaman belirli bir bağlamda, bir "ev" içinde gerçekleşir. Derrida bunu şöyle ifade eder: "*Koşulsuz konukseverlik, evin yasasını askıya almayı, ev sahibinin kimliğinden feragat etmeyi gerektirir. Ama bu açıklık, yine de bir mekânda, bir dilde, bir düzen içinde gerçekleşmelidir*" (Derrida, 2000, s. 25–29).

Kısacası, açıklık gelenin kim olduğunu bilmeden kabul etmeye hazır olma hali iken, karşılama ise bu kabulü fiilen gerçekleştirme eylemidir. Bu ikisi, Derrida'nın düşüncesinde hep gergin bir ilişkidir. İki temel biçim arasında sürekli gerilim yaşayan bir yapıda koşulsuz konukseverlik (*hospitalité inconditionnelle*), hiçbir tanım, beklenti veya kimlik sorgusu olmadan ötekine tamamen açık olmayı ifade eder. Koşullu konukseverlik ise hukuk, siyaset, kültür ve kimlik gibi sistemler tarafından belirlenen, tanımlı ve sınırlandırılmış bir karşılama biçimidir. Derrida'ya göre gerçek konukseverlik bu iki uç arasında, çoğu zaman çözümsüz gibi görünen bir aporia (gerilim alanı) üretir; öteki, ancak kim olduğu bilinmeden konuk edilebilirken, uygulamada bu konukluk her zaman bir kimliğe, sınıra ya da yasaya dayanır (Derrida, 2000).

Konukseverliğin bir diğer dikkat çekici yönü onu tanımlayan Fransızca'daki "hôte" sözcüğünde görülen çift anlamlılıktır. "Hôte" kelimesi Fransızcada hem ev sahibini, hem de misafiri ifade eder. Derrida, konukseverlik düşüncesinin merkezine bu dilsel gerilimi alır. Filozof bu gerilim üzerinden konuk ile ev sahibi arasında hiyerarşisiz bir etik ilişki kurmanın imkânsızlığına dikkat çeker.

Derrida, konukseverlik meselesindeki temel okumalardan *Of Hospitality (Konukseverlik Üstüne, 2000)* metninde konukseverliği çoğu zaman ev sahibi (host) ve konuk (guest) ikiliği üzerinden anlatır. Bu figürler, tarih boyunca ataerkil toplumlarda eril olanın (ev sahibi, egemen, yasa koyucu) ve dişil ya da ötekileştirilmiş olanın (konuk, giren, davetsiz) rollerini çağırıştırır. Derrida, bu hiyerarşiyi sorgularken doğrudan "kadın" ya da "erkek" diyerek bir cinsiyet ayrımı yapmaz. Derrida, kadını hem ev sahibi hem de konuk olarak figürleştirir; bu çifte konumlanış onun düşüncesinde feminist teorilerle kesişen bir noktaya işaret eder.

Of Hospitality adlı yapıtında Derrida, konukseverlik ilişkisinin özünde daima bir güç ilişkisi içerdiğini belirtirken, evin efendisi olan ev sahibinin, gelen konuğu ancak onun kimliğini tanımlayabildiği ölçüde kabul ettiğini vurgular; bu ev sahibi figürü tarihsel olarak eril iktidarla özdeşleşmiştir (Derrida, 2000, s. 25–30). Buna karşılık kadın figürünü ele aldığımızda, o Derrida'nın metninde

doğrudan adlandırılmasa da, Anne Dufourmantelle'in katkısıyla, sıklıkla sınırda duran, davetsiz gelen ya da sınırın bizzat kendisi olan bir konumda beliren bir ötekilik figürüdür. Dufourmantelle, kadını konukseverliğin aporetik yapısı içinde hem davet eden hem de dışarıda tutulan olarak konumlandırır: “Kadın konuktur çünkü dili belirleyen yasal düzene dahil değildir; ama evin içindeki sessiz varlığı da yasanın asli zemini olarak işler” (Dufourmantelle, 2000, s. 18). Michael Naas da Derrida'nın ev sahibi/konuk ayrımında kadının konumunu bir “eşik figürü” olarak okur; kadın, hem geleni kabul edenin hem de sürekli dışarıda tutulmanın biçiminde beliren ikili bir roldedir (Naas, 2006, s. 243).

Bu kuramsal arka plan doğrultusunda film analizlerinde şu sorular temel alınmıştır: Konuk öteki midir? Öteki misafir veya düşman mıdır? Misafir ne ölçüde hoş karşılanır, kontrol edilir, dönüştürülmek istenir veya dışlanır? Anlatıda sınırlar ne şekilde çizilmiştir? Ev neresi olarak tanımlanmıştır - bir mekân, bir ulus, bir beden ya da bir aidiyet alanı mıdır? Filmlerde konuk ve evsahibi figürlerin etik temsili nasıl gerçekleşmiştir?

5.1.2 Öteki/Yabancı ayrımı

Derrida, konukseverlik düşüncesini geliştirirken Émile Benveniste'in etimolojik çözümlmelerine dayanarak “yabancı” (l'étranger), “düşman” (hostis) ve “öteki” (l'autre) kavramları arasında hem dilsel hem de etik-politik düzlemde kritik ayrımlar yapar. Latince hospes (konuk) ile hostis (düşman) sözcüklerinin aynı kökten türediğine dikkat çeken Derrida, bu ortak kökenin konukseverliğe yapısal bir çelişki aktardığını savunur (Derrida, 2000, s. 45). Ev sahibi, ancak egemenliğini koruduğu ölçüde konuksever olabilir; bu da gelen kişinin kimliğini tanımayı, onu sınırlandırmayı ve gerekirse reddetmeyi içerir. Bu noktada “yabancı”, belirli bir adla, statüyle, belgelerle tanınması gereken ve yalnızca koşullara bağlı olarak içeri alınan kişidir. Hukuki ve siyasal bir figür olarak yabancı, ulus-devletin sınır rejimi içinde koşullu konukseverliğe tabi tutulur. Buna karşılık “öteki”, tanınmaz, adlandırılmaz, bir kimliğe indirgenemez olanı temsil eder. Derrida, Emmanuel Levinas'ın etik düşüncesinden yola çıkarak, “öteki”nin asla tam olarak tanımlanamayacağını ve

kesin bir bilgiye indirgenemeyeceğini savunur. Ona göre öteki karşımıza yalnızca yüzüyle çıkar; bu yüz bizi onu etiketlemeye ya da yargılamaya değil, ona karşı bir sorumluluk hissetmeye çağırır. Derrida için ötekinin gelişi, tanımlanamaz bir açıklıktır; kimliği, amacı ya da niyeti bilinmeden, yalnızca varoluşunun ‘çıplak yüzüyle’ ortaya çıktığı ve bu nedenle herhangi bir kavramsal çerçeveye sığdırılmayan bir karşılaşmadır. Levinas’ın deyişiyle bu, ötekinin bir “epifani”si, yani aracı olmadan, doğrudan bir tezahürüdür (Derrida, 2000, s. 29). “Düşman” ise, konukla aynı kökten gelse de onun negatif ikizi gibidir. Ev sahibinin düzenine, yasasına ya da sınırına tehdit oluşturan figürdür. Konuk, ancak düşman olmadığını ispatladığı ölçüde misafir olabilir. Bu nedenle konuk her zaman potansiyel bir düşman gibi denetlenir, tanımlanır, sınılanır. Derrida’nın ifadesiyle, “Konuk, ancak düşman olmadığını ispatladığı sürece konuk olur” (Derrida, 2000, s. 49). Bu içsel gerilim, konukseverliği iyi niyetli bir davranış olmaktan çıkarır ve her zaman egemenlik, tanıma, kontrol gibi politik mekanizmalarla iç içe geçirir. Oysa konukseverlik, ilk bakışta samimi bir karşılama gibi görünür; yani amaç iyi niyetle ve açıklıkla ötekini karşılamaktır. Ancak Derrida’ya göre bu karşılama hiçbir zaman tamamen özgür ve sınırsız değildir. Her zaman, belirli bir evin, toplumun, ulusun, yasanın ya da kültürün sınırları içinde gerçekleşir. Dolayısıyla konukseverlik, ötekine sadece “hoş geldin” demek değildir; bu kabulün içinde ötekinin kim olduğuna dair bir tanıma, belli kurallara uymasını bekleme ve onu belirli bir çerçeveye oturtma eğilimi de vardır. Filmlerin analiz, aşamasında Derrida’nın bu düşünceleri doğrultusunda yabancı, öteki, misafir ve düşman figürlerinin her birinin konukseverlik uygulamalarını nasıl etkilediği ve anlatıdaki temsilleri incelenmiştir.

5.1.3 Sınırların Oluşumu

Derrida’nın konukseverlik düşüncesi, sınır kavramını yalnızca coğrafi ya da mekânsal bir çizgi olarak değil, aynı zamanda etik, politik ve ontolojik bir mesele olarak ele alır. Konukseverlik, her zaman bir sınırdan gerçekleşir; bir evin eşliğinde, bir ulusun kapısında ya da bir beden yüzeyinde. Bu nedenle

sinematik temsillerde sınırları analiz etmek, yalnızca fiziksel mekanlarla değil, aynı zamanda sosyal ve psikolojik yapılarla da ilgilenmeyi gerektirir. Fiziksel sınırlar, örneğin kapılar, pencereler, duvarlar ve eşikler konunun içeri girip giremeyeceğini belirleyen somut geçiş alanları olarak işlev görür. Sosyal sınırlar ise dil, sınıf, ırk ve yurttaşlık gibi aidiyet belirleyen yapılarla şekillenir ve çoğu zaman ötekinin misafir mi, yabancı mı yoksa düşman mı olarak kabul edileceğini tayin eder (Derrida, 2000, s. 25–29). Psikolojik sınırlar ise karakterlerin iç dünyasında çizilen, travma, korku, özdeşleşme ya da empati gibi deneyimlerle kurulan görünmez eşiklerdir. Derrida'nın ifadesiyle, gerçek konukseverlik “ev sahibinin kendinden vazgeçmesini” gerektirir; ancak ev sahibi ancak kendi sınırlarını koruduğu sürece ev sahibi kalabilir (Derrida, 2000, s. 27). Bu açmaz, konukseverliği yapısal olarak bir sınır ihlali ve aynı anda bir sınır koyma eylemi haline getirir. Film analizlerinde sınırlar bu çok katmanlı yapılarıyla ele alınacak; konuk figürünün bu sınırlarla nasıl karşılaştığı, içeri nasıl alındığı ya da dışarıda bırakıldığı dikkatle incelenecektir.

5.1.4 Etik Temsil

Etik temsil, bir anlatının ötekiyi - yani dışlanmış, kırılğan, azınlıkta kalan ya da acı çeken bireyleri - nasıl sunduğu ve bu sunumda ne ölçüde sorumluluk taşıdığıyla ilgilidir. Bu yalnızca anlatının neyi temsil ettiği değil, temsil ettiği şeye nasıl yaklaştığı sorusudur (Chouliaraki, 2006; Silverstone, 2007). Özellikle Kim Ki-duk gibi auteur yönetmenlerin sinemasında sıkça rastlanan seks işçileri, evsizler, sessiz ya da travmatik geçmişe sahip kişiler gibi toplum kenarındaki karakterler üzerinden bu mesele daha da önem kazanır. Bu tür karakterler, sinematik açıdan yoğun ve etkileyici sahneler yaratma potansiyeli taşır; fakat bu sahnelerin etik açıdan sorunlu olup olmadığı sorgulanmalıdır. Acı çeken bir beden ya da marjinal bir karakterin görsel olarak estetikleştirilmesi, izleyicide haz uyandırıyor, burada etik temsilden sapma söz konusu olabilir. Bu tür durumlar zaman zaman “acı pornografisi” ya da “sömürü estetiği” olarak da adlandırılır (Sontag, 2003). Dahası, bu karakterler "feda edilen kadın", "sessiz mazlum", "erotikleştirilmiş kurban" gibi basmakalıp stereotiplere (kişilik

kalıpları) indirgeniyorsa, film onları araçsallaştırma riskini taşır. Derrida'nın konukseverlik düşüncesiyle bağlantılı olarak analiz aşamasında şu sorular sorulmuştur: Temsil edilen kişi ya da durum, onun adına konuşmadan, onun karmaşıklığını silmeden ve onu yalnızca görsel bir nesneye indirgmeden aktarılmış mıdır? (Derrida, 2000). Bu açıdan bakıldığında etik temsil, yalnızca görünürlük yaratmakla değil, bu görünürlüğü adaletli, saygılı ve indirgemeyen bir biçimde kurmakla ilgilidir (Butler, 2009).

5.2. “ZAMAN” FİLMİ ANALİZİ

5.2.1 Filmin Künyesi

Film Adı: *Time (Zaman)*

Yönetmen: Kim Ki-duk

Yapım Yılı: 2006

Ülke: Güney Kore - Japonya ortak yapımı

Oyuncular: Ha Jung-woo (Ji-woo), Sung Hyun-ah (Seh-hee)

Süre: 97 dakika

Prömiyer: Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali, 2006

Fragman: <https://digital.isikun.edu.tr/player/fragman.php?code=7zQE-CSzodg>

Filmin tamamı:

[https://bilge.isikun.edu.tr/client/tr_TR/default/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:1166430/ada](https://bilge.isikun.edu.tr/client/tr_TR/default/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:1166430/ada)

5.2.2 Filmin Kısa Özeti

Seh-hee ile Ji-woo, iki yıldır sevgilidir, ilişkilerine gölge düşmeye başlamıştır. Seh-hee, Ji-woo'nun ondan sıkıldığı düşüncesine saplanır ve yüzünü estetik ameliyatla değiştirerek, bambaşka bir kadın kimliğiyle tekrar karşısına çıkar. Ancak “bedensel dönüşüm”, kimlik, tanınma ve sevgi üzerine sarsıcı soruları beraberinde getirir. Film, izleyiciyi “öz benlik”in sabitliğini, aşkın koşullarını ve “yeni yüze” verilen tepkiyi sorgulamaya davet eder.



Şekil 5.1 Görsel dizin (*Zaman*, 2006)

5.2.3 Konukseverlik

Filmi konukseverlik kavramı bağlamında çözümlerken şu soruların yanıtları aranmıştır; filmdeki konuğu hangi karakter/ler temsil etmektedir, konukseverliğin sınırları çizilirken hangi psikolojik ve mekânsal alanlar söz konusu olmuştur ve en sonunda karakterlerin etik temsili nasıl gerçekleşmiştir.

Filmin açılışında “konuk” ya da “yabancı” figürü, paradoksal biçimde başroldeki Seh-hee’nin kendisidir. Hikâyenin başlangıcında sevgilisi Ji-woo ile ilişkisinde bir güvensizlik hisseden Seh-hee, kimliğini ve yüzünü reddederek, sevgilisinden kabul görmek veya onun sevgisini sınamak amacıyla yüzünü tamamen değiştiren estetik bir operasyona girer. Bu dönüşümle birlikte kendi ilişkisine bir “başkası” olarak geri döner, sonrasında tanınmamayı göze alarak Ji-woo’nun hayatına “yeni” bir kadın olarak girmeye çalışır. Yüzünü değiştirerek sevgilisinin karşısına “yeni biri” olarak çıktığında artık tanınmayan, kimliği gizli, potansiyel bir “yabancı” konumuna yerleşir. Seh-hee, Derrida’nın ifadesiyle bir benzerlik gösteren bu durumda bir zamanlar ev sahibi olduğu mekânda yabancılaşmış bir misafir olmuştur. “*Ev sahibi, her an kendi evinde bir misafire dönüşebilir*” (Derrida, 2000). Ancak bu yabancılık, Derrida’nın tanımıyla koşulsuz konukseverlikle karşılanmaz; aksine Ji-woo’nun belleği, bu “yeni” kadını ancak eski sevgilisinin hatırasıyla eşleştirdiğinde kabul eder. Bu durum, Seh-hee’nin konuk değil, koşula bağlı bir “yeniden misafir” olarak karşılandığını gösterir. Ji-woo’nun “Sanki seni daha önce bir yerde görmüş gibiyim...” repliği onun konukseverliğinin belleğe, tanıma ve geçmişe dayandığını ima eder. Seh-hee ise kendi geçmişini gizlemeye devam ederken Ji-woo’dan tanınmadan kabul edilmeyi bekler. Bu tutumuyla Derridacı anlamda “öteki” olarak tanımlanabilir, değiştikten sonra artık karşısındaki tarafından tanımlanmaksızın kabul edilmek isteyen bir figür haline gelmiştir.

5.2.4 Öteki/Yabancı/Misafir Ayrımı

Fakat filmin ilerleyen sahnelerinde, Ji-woo’nun gerçeği fark etmeye başlamasıyla, Seh-hee artık bir “düşman” olarak algılanmaya başlar. Ortaya

çıkan aldatılmışlık hissi, sevgiye duyulan güveni zedeler ve konuk, ev sahibi için tehlide dönüşür. Ji-woo'nun “Bunu neden yaptın? Delirdin mi?” çıkışı, evin sınırlarına müdahale eden ötekinin artık düşmana evrildiği noktayı temsil eder. Bu dönüşümle konukseverliğin psikolojik ve duygusal sınırları zorlanır. Yüz tanınmadığında kabul edilmez, tanındığında ise tehdit olarak görülür. Film bu şekilde konuk ile yabancı, öteki ile düşman arasında her sahnede giderek yükselen Derridacı gerilimi bedenler ve yüzler üzerinden işler.

Film boyunca ev sahibi ile misafir süreli bir yer değiştirme halindedir. Seh-hee ilk başta ev sahibidir (ilişkinin içindedir), fakat bedenini değiştirerek kendine misafirleşir. Sevgilisi paylaştıkları aşk alanına öteki olarak geri döner. Ji-woo da dışardan bakıldığında ev sahibi konumundadır. Seh-hee'nin yeni kimliğiyle ilişkiye girerken, onun geçmişi hakkında hiçbir şey bilmez. Bu yönüyle bilinmeyene, yani misafire kapısını açmış bir ev sahibidir, fakat bu açıklık sınırlı ve koşullara tabidir. Bu ikili dinamikte, her iki karakterin rolleri sürekli yer değiştirir. Bu durum bir bakıma Derrida'nın “hôte” kavramına denk düşer: Fransızcada hem “ev sahibi” hem “misafir” anlamına gelen bu kelime, Zaman filminde metaforik olarak vücut bulur.

Yazar Hye Seung Chung'a göre *Zaman* (2006), Kim Ki-duk'un daha önceki filmlerinde görülen sessizlik ve bedensel simgesellik ile kurulan iletişim anlayışının ötesine geçerek, yüzün politik ve etik anlamını merkeze alır. Bu film, estetik dönüşüm aracılığıyla “bedenin ve yüzün tanıklığına” dair felsefi bir sorgulamaya dönüşür. (Chung, 2012) Chung'a göre de filmdeki dönüşüm kimlik ve bedensel tanınma bağlamında incelendiğinde Derridacı anlamda bir “misafirleştirme” eylemidir. Seh-hee, hem bedenini hem de kimliğini dönüştürerek Ji-woo'nun “evine”, yani aşk ilişkisine yeniden kabul edilmeyi beklemektedir. Ancak Ji-woo'nun onu tanınması ve kabul etmesi, konukseverliğin şartlara bağlı olduğunu gösterir. Chung, bu filme dair analizinde, bedenin yabancılaşması teması bağlamında Kim Ki-duk'un diğer eserlerinden farklı olarak filmde “zaman” kavramının kendisinin de bir konuk gibi davrandığını belirtir. Zaman, geçmişi siler ama aynı zamanda geçmişin tekrarına olanak tanır; bu nedenle yüzün değişmesi, belleğin değişmesini

garantilemez.

Film hakkında yapılan yorumlara bakıldığında özellikle ABD ve Avrupa'daki eleştirilenler filmi Batı'daki estetik takıntılarla kıyaslamış, "konukseverlik" yerine "şekilsel tanınma"yı tercih eden bir toplumsal yapı eleştirisi olarak görmüşlerdir (Atkinson, 2006; Chung, 2012).

5.2.5 Sınırlar

Zaman filmi, konukseverliğin sınırlarını yalnızca sosyal ya da mekânsal değil, aynı zamanda bedensel ve psikolojik düzeylerde de tartışmaya açar. Derrida'ya göre gerçek konukseverlik, gelenin kim olduğunu bilmeden, onu tanımlamadan kabul etmeyi gerektirir; ancak uygulamaya geldiğinde her kabul, belirli sınırlar, beklentiler ve güvenlik alanları içinde işler (Derrida, 2000, s. 25-29). Filmde yönetmen beden, mekân, ve zihin olmak üzere bu sınırları üç düzlemde inşa eder.

Öncelikle bedensel sınırlara baktığımızda burası karakterlerin yüzleri, tenleri ve jestleri üzerinden çizilir. Seh-hee, estetik operasyonla yalnızca yüzünü değil, bedenini de yeniden inşa eder. Bu dönüşüm, onun kendi geçmişine, ilişkisine ve kimliğine dair sınırlarını ihlal etmesi olarak yorumlanabilir. Kadın yeni bedeniyle sevgilisinin karşısına çıktığında artık bir "öteki"dir; fakat bu öteki, açıkça davet edilmemiştir, oraya doğrudan veya zorla değil, planlı bir manipülasyonla girmiştir. Ji-woo'nun ilgisini çekmek ve eski sevgilisiyle (kendisiyle) arasında bir kıyas yaratmak amacıyla onunla flört eder. Bu giriş, bir davet değil, sınırları aşmak amacıyla stratejik bir sızmadır. Ji-woo, bu "yeni kadını" hayatına alır ama onun varlığına yalnızca tanıdık simalarla kurduğu benzerlikler ölçüsünde izin verir. Bu durumda beden, konukseverliğin koşullu hale geldiği sınır çizgisi olur. Karşı taraf ev sahibine tanıdık geliyorsa içeri alınır, ama bilinmezliği sürdükçe denetlenir.

Kahramanlar çoğunlukla klostrifobik ve geçici olarak nitelendirilebilecek ameliyat odaları, kafeler, ıssız sokaklar gibi bir karşılama değil, dönüştürme işlevini sunan alanlarda bir araya gelirler. Bu bakımdan fiziksel sınırların kapılar, aynalar, ameliyathaneler, kafe köşeleri, park yolları gibi mekânların

kullanımıyla temsil edildiği söylenebilir. Seh-hee'nin Ji-woo'yla ilk buluşmalarını yaptıkları mekânlar ise daha önce paylaştıkları eski anıların izlerini taşır. Misafirin geliş alanı aslında ev sahibinin hafızasında çoktan kayıtlıdır. Bu fiziksel alanlar, konuk ile ev sahibi arasında geçmişin izlerini taşıyan ama şimdiki zamanın belirsizliğine açılan birer eşik niteliğindedir. Konuk, evin kapısından girmemiştir belki ama “duygusal evin” içine, nostalji duygusu üzerinden sızmıştır. Derrida'nın “*konuk, eşiği geçerken artık bir tehdit haline de gelebilir*” uyarısı (Derrida, 2000, s. 29) burada somutlaşır.

Son olarak psikolojik sınırlar, karakterlerin birbirini tanıma arzusu, şüpheleri ve hafızalarıyla oluşur. Ji-woo, yeni sevgilisini - aslında o eski sevgilisinin dönüşmüş halidir - yakınlıkla karşılar; ama bu kabul, sürekli bir kontrole tabidir. Onu dikkatle dinler, gözlemler ve yüz hatlarını inceler. Bu kontrol, Derrida'nın “koşula bağlı konukseverlik” eleştirisinin tam karşılığıdır. Misafir eve kabul edilir ama tanınmalı, sınanmalı ve tehlikesiz olduğu ispatlanmalıdır. Bu yönüyle Ji-woo'nun konukseverliği yüzeysel bir açıklık değil, içsel olarak sınırlarla çevrili bir gözetim alanıdır. Seh-hee de aslında bir misafir değil, kimliğini saklayarak eskiden paylaştıkları alana yeniden davetsiz giren biridir. Konuk, ancak kim olduğunu gizleyerek evin içinde yer bulabilmiştir.

Filmin sonunda Ji-woo'nun da estetik operasyon geçirerek sevgilisi tarafından tanınmaz hale gelmesi, bu sınırların karşılıklı olarak çözülmesini sağlar. Ev sahibi de artık bir yabancıya dönüşmüştür. Böylece *Zaman* (2006), Derrida'nın “ev sahibi her an kendi evinde misafir olabilir” düşüncesini bedenler üzerinden somutlayarak (Derrida, 2000, s. 37) sahneye taşır. Filmde sınırlar bir kez çizilmekle kalmaz; hikâye boyunca kayar, ihlal edilir ve yeniden kurulur. Bu bakımdan söz konusu konukseverlik sabit bir alan değil, sürekli değişen bir ilişkidir.

5.2.6 Etik Temsil

Zaman (2006) filmi, yalnızca kimlik, aşk ve beden üzerine bir hikâye anlatmaz; aynı zamanda karakterlerin temsiline dair bazı etik sorular da ortaya

koyar. Kim Ki-duk'un anlatım dili, sıkça toplumun kenarına itilmiş, sessiz ya da bedeni üzerinden tanımlanan karakterlere odaklanır. Hy e Seung Chung, Kim Ki-duk sinemasındaki kadın karakterlerin çoğunlukla “*sessiz, acı çeken ve bedensel olarak nesneleştirilmiş*” biçimde temsil edildiğini belirtir; bu figürler, travma ve bastırılmış arzunun taşıyıcısı olarak sosyal eleştirinin sembolik alanında konumlanır (Chung, 2012, s. 63). Ancak filmde bu kalıp bir bakıma belirgin biçimde kırılır. Seh-hee karakteri, yalnızca temsil edilen değil, temsilin sınırlarını bizzat zorlayan bir özneye dönüşür. Kıskançlık ve terk edilme korkusuyla yüzünü değiştirme kararı alan Seh-hee, bedeni üzerindeki bu radikal müdahaleyle Kim Ki-duk'un sinemasında nadir görülen bir şekilde eyleme geçen, dönüşüm yaratan bir kadın olarak öne çıkar. O artık sadece edilgen bir beden değil, bedenini etik bir meseleye dönüştüren aktif bir figürdür. Bu yönüyle *Zaman* (2006), hem Kim Ki-duk'un anlatı geleneği içinde istisnai bir örnek oluşturur hem de etik temsil açısından ötekiyi yalnızca mağdur değil, aynı zamanda dönüştürücü bir özne olarak düşünmeyi mümkün kılar.

Filmde Seh-hee'nin estetik ameliyatla kimliğini değiştirmesi, sadece bir yüz kaybı değil, aynı zamanda kimliğinin, kadınlığının ve arzunun temsiline dair etik bir kırılmadır. Karakter karar verme eylemi düşünüldüğünde aktif bir figür olsa da film boyunca çoğu zaman sessizdir; bedeni kamera tarafından dikkatle, çoğunlukla da duygusal bir gerilim içinde izlenir. Bu izleyici bakışı, izleneni anlamaya mı çalışır, yoksa onu görsel bir nesneye mi dönüştürür? Bu noktada etik temsilin temel sorusu sorulabilir. Bu karakter bize sadece gösteriliyor mu, yoksa onun varlığına karşı bir sorumlulukla mı temsil ediliyor? (Derrida, 2000; Butler, 2009).

Yönetmen, Seh-hee'yi “fedakâr âşık” ya da “takıntılı kadın” gibi kolaycı stereotiplere indirgemez; aksine, onun psikolojik çöküşüne, arzularına ve ikilemlerine dair çok yönlü bir temsil sunar. Özellikle ameliyat sonrası sahnelerde, Seh-hee'nin yeni yüzüyle aynaya baktığı anlar ya da Ji-woo'nun yüzünü hatırlamaya çalıştığı planlar, acının ve yabancılaşmanın estetikleştirilmiş imgelerine dönüşür. Bu durum Susan Sontag'ın (2003) “*acı pornografisi*” dediği temsil biçimine yaklaşan bir estetik oluşturabilir. Yine de film bu imgeleri

sömürü amaçlı değil, karakterin içsel parçalanmışlığını açıkça göstermek üzere kurduğunu hissettirir.

Filmin sonunda Ji-woo'nun da yüzünü değiştirerek tanınmaz hale gelmesiyle birlikte bir öteki haline gelir. Artık sadece bir kişi değil, her iki karakter de kendi bedenlerine ve geçmişlerine yabancılaşmıştır. Böylece etik sorumluluk tek taraflı olmaktan çıkar; her iki karakterin de birbirine karşı taşıdığı karşılıklı bir sorumluluğa dönüşür.

5.3 “FEDAKAR KIZ” FİLMİ ANALİZİ

5.3.1 Filmin Künyesi

Film Adı: *Fedakâr Kız (Samaria)*

Yönetmen & Senarist: Kim Ki-duk

Yapım Yılı: 2004

Ülke: Güney Kore

Süre: 95 dakika

Prömiyer: Şubat 2004, 54. Berlin Film Festivali

Ödül: 2004 Berlin Film Festivali - En İyi Yönetmen (Gümüş Ayı)

Tür: Dram

Oyuncular: Kwak Ji-min-Yeo-jin, Han Yeo-reum-Jae-yeong, Lee Eol-Yeong-ki

Müzik: Park Ji-woong

Görüntü Yönetmeni: Seon Sang-jae

Fragman: <https://mubi.com/en/films/samaritan-girl/trailer>

Filmin tamamı: https://archive.org/details/samaria_202103

5.3.2 Filmin Kısa Özeti:

Liseli kızlar Yeo-jin ve Jae-yeong, Avrupa'ya seyahat etme hayali kurarlar. Ortak hayallerini gerçekleştirmek için Jae-yeong para karşılığı erkeklerle birlikte olurken, Yeo-jin ona aracılık eder. Ancak bir polis baskını sırasında Jae-yeong, panikle pencereden atlayarak ağır yaralanır ve hayatını kaybeder. Yeo-jin,

suçluluk duygusuyla, Jae-yeong'un müşterileriyle buluşup onlarla birlikte olarak ve aldıkları paraları iade ederek arkadaşının günahlarını telafi etmeye çalışır. Bu süreçte, polis olan babası Yeong-ki, kızının yaptıklarını öğrenir ve kızını korumak için onunla buluşan müşterilerine karşı şiddete başvurur. Film, akran ilişkileri ve baba-kız ilişkisi üzerinden kabul görme, suç, kefaret ve ahlaki çöküş temalarını işler.



Şekil 5.2 Görsel dizin (*Fedakar Kız*, 2004)

5.3.3 Konukseverlik

Jacques Derrida'nın koşulsuz konukseverlik anlayışı, hem fiziksel hem düşünsel olarak sınır tanımayan bir kabulü ifade eder; bu bağlamda ev sahibi, gelenin kimliğini sorgulamaksızın ona yer açar (Derrida, 1999). Fedakâr Kız'da (2004) Yeo-jin, ölen kız arkadaşı Jae-yeong'un müşterilerine kendini "sunarak" onu affettirmeye çalışır. Ancak bu sunum, bir tür misafir ağırlama değil, kendi bedeninde bir kefaret kurma biçimi olarak belirir. Bu yönüyle konukseverlik, sadece "başka" olanı ağırlamak değil, kendine de "başkalaşarak" yaklaşmayı içerir.

Yeo-jin'in bu süreçte yaşadığı dönüşüm, ahlaki yargının çöktüğü sahnelerle şekillenir. Özellikle hamam sahnesinde Jae-yeong'a söylediği şu "*Yıkanman gerek, temiz olman gerek*" cümlesi, kabullenmenin sınırına işaret eder. Burada, konukseverlik yerine bir tür arındırıcı müdahale devrededir. Jae-yeong'un ise kendini "*onlara yardım ediyoruz*" diyerek savunması, klasik fahişelik imgelerinden saparak bir tür hizmet ve şefkat anlayışı ile konuya yaklaştığını gösterir. Böylece konukseverliğin Derrida'nın da vurguladığı biçimiyle "koşulsuz ve adını bilmediğimiz bir diğer için açıklık" olabilmesi, yalnızca eylemde değil, düşüncede de sınanır (Derrida, 2005).

Bu noktada Yeo-jin'in konukseverliğe hazır olup olmadığı sorusu gündeme gelir. O, arkadaşının yaptığına önce "günah" damgası vurarak yaklaşırken, arkadaşını yitirdikten sonra kendi bedeninin kapılarını, aynı erkeklere açar. Ancak bunu Jae-yeong'un tarzından farklı olarak, bedensel hazdan çok, ahlaki borcun bedeli olarak yapar (Yüce, 2015). Böylece konukseverlik, yalnızca başkasını değil, kendini de kabule zorlarken, özdeşliği parçalayan bir jest olur (Gültekin, 2014).

5.3.4 Öteki/Yabancı/Misafir Ayrımı

Jacques Derrida'nın konukseverlik düşüncesi, misafir figürünün koşulsuz kabulüne yönelik ideal önerse de, her konukluk durumu bu açıklıkla gerçekleşmez. Derrida'ya göre yabancıya gösterilen tavır, onun öteki, misafir ya

da düşman olarak algılanış biçimine göre şekillenir ve bu ayrımlar hem etik hem politik düzeyde farklı sorumluluklar doğurur (Derrida, 1999). “Öteki”, Levinas’çı anlamda, varoluşumuzun sınırını çizen, ona mesafe koyarak bir etik sorumluluğu zorunlu kılan figürdür.

Fedakar Kız’da (2004) Yeo-jin’in ölen kız arkadaşı Jae-yeong bu anlamda başlangıçta bir “öteki” olarak belirir. Onun fahişelik yapıyor oluşu Yeo-jin’i tedirgin eder, öfkelenendir; onu “kirli” ve “günahkâr” olarak nitelendirir. Özellikle hamam sahnesinde geçen “*Yıkanman gerek, temiz olman gerek*” repliği, Jae-yeong’un bedeni üzerinden etik bir hüküm kurma çabasını açığa çıkarır. Ancak Jae-yeong’un “*Biz onlara yardım ediyoruz ama*” sözleriyle kendini savunması, onun bu ilişkilere empatiyle yaklaşarak, ilişki kurmayı bir tür şefkatin dışavurumu, hatta bir tür hizmet olarak gördüğünü gösterir. Böylece başlangıçta “öteki” olarak damgalanan figür, film ilerledikçe Yeo-jin’in içselleştirdiği ve hatta bedeniyle temsil etmeye çalıştığı bir varlığa dönüşür. Bu dönüşüm, Derrida’nın “ötekini anlamak, ama onun yerine geçmeden” çağrısıyla da çelişir biçimde, özdeşleşmeye varan bir etik gerilime işaret eder (Derrida, 2005).

Film boyunca bu etik dönüşüm yalnızca ötekilik üzerinden değil, “yabancı” ve “düşman” figürleri üzerinden de gelişir. Jae-yeong’un müşterileri, toplum gözüyle ahlaken dışlanmış, “kirli” erkekler olarak gösterilirken, onun gözünde koşullu da olsa kabul görmüş “yabancı”lardır. Onları kabul edeceği bir evi ya da güvenli bir yeri yoktur, bu nedenle adamlarla arasında zorunlu fiziksel bir mesafe olsa da, onları otel odaları gibi geçici mekanlarda kabul etmenin bir yolunu bulur.

Ancak Yeo-jin’in babası için bu adamlar yalnızca “düşman”dır: kızına zarar veren, bedenine nüfuz eden, ahlaki sınırları ihlal eden tehdit figürleridir. Filmde Yeo-jin’in babası, yabancılara anlayışla yaklaşmak yerine, onları cezalandırarak konukseverliği şiddet yoluyla sınırlar. Özellikle, kızının müşterisiyle birlikte olduğunu öğrendiği anlardan sonra, baba figürü her bir potansiyel müşteriyi “düşman” olarak kodlar.

Bu düşmanlığa ilk örneklerden biri, kafenin içinde gerçekleşen şiddet sahnesidir. Burada baba, genç kızlarla ısrarla flört etmek isteyen olgun erkeklerle tartışır. Baba için cafe’de kızı yaşındaki genç kızlarla flört etmek isteyen adamlar yalnızca sınırı ihlal eden, “ev”e sızmış, cezalandırılması gereken düşmanlardır. Bu düşmanlık politikası, bir sonraki sahnede daha da sertleşir. Baba, bir müşterinin ailesinin yaşadığı eve girer ve adamı akşam yemeği yiyen kayınvalidesi, karısı ve çocuklarının önünde aşağılar, taciz eder. Adamın yaşadığı utanç ve çaresizlik onu intihara sürükler. Bu sahne, misafire kapı açmak bir yana, onun yaşam alanını ihlal ederek mahremiyetini yok eden bir “anti-konukseverlik” eylemidir. Derrida’nın deyimiyle burada ev sahibi artık “evde” değildir; yasa koyucuya dönüşerek diğerinin varlığını bastırmakta, onu görünmez ve değersiz kılmaktadır (Derrida, 2005). Böylece konukseverlik, şiddetle özdeşleşmiş bir iktidar aracına dönüşür. Baba, evin efendisi olarak yalnızca sınır çizmez; o sınırı ihlal eden herkesi yok etmeye yönelir.

Bu iki sahne, filmdeki etik temsilin de dönüm noktalarıdır. Baba figürü, başlangıçta yas tutan, kızını korumaya çalışan bir ebeveyn gibi görünse de, giderek “yasa”ya dönüşerek “öteki”yi yok sayar. Onun konumlanması, konukseverliğin Derridacı tanımının tam zıddı olan; yargılayan, ayrıştıran, cezalandıran bir ev sahibi modelidir. Bu noktada baba da artık ötekine kapısını açabilecek biri değildir, kapının kendisine dönüşmüştür ve o kapı kilitlidir. Baba, Derrida’nın tanımladığı gibi, misafire değil düşmana kapıyı kapatır; onları dışlar, izler ve cezalandırır. Onun bu tutumu, ev sahibi olmanın beraberinde getirdiği yargı yetkisini ve sınır koruyuculuğunu simgeler (Gültekin, 2014). Yine de bu düşmanlık, yalnızca dışında kalan ötekilere yöneltilmez; davranışlarından ötürü kızına duyduğu hayal kırıklığı da aynı yerden beslenir.

Derrida’nın “hôte” kavramı, filmde Yeo-jin’in figüründe cisimleşir. Yeo-jin, ölen arkadaşının müşterilerine kendini sunarken bir yönden ev sahibidir, diğer yandan ise misafir. Erkeklerin hayatına geçici olarak girer. Müşterileri ağırır, ama evi olmadığı için onları kendi bedenine konuk eder. Bu durum misafirin hem kabul edilen hem de geçici bir figür olduğunu gösterir. Aynı zamanda Yeo-jin’in de zamanla toplum tarafından dışlanan, oraya “ait olmayan”

bir yabancıya dönüşmesine neden olur.

Filmde misafirin kim olduğu, evin neresi olduğu ve kimlerin dışarıda bırakıldığı soruları sabit değildir; bu sorular filmin ilk yarısından ikinci yarısına geçişte büyük bir kırılma anında iki kız arasında ve ilerleyen sahnelerde diğer karakterler arasında, zamanla ve mekânla birlikte sürekli yer değiştirir. Seyirci için de bu figürler - Jae-yeong, Yeo-jin, baba ve müşteriler, hiç biri net bir kategoriye yerleştirilemez. Hikaye boyunca hepsi farklı aşamalarda öteki, yabancı, düşman ya da misafir konumuna bürünür.

5.3.5 Sınırlar

Film boyunca karakterlerin farklı şartlarda karşılaşmaları, filmin temel temaları olan konukseverlik, sınırlar ve etik temsil ile doğrudan bağlantılıdır. Konukseverlik yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda düşünsel ve duygusal bir açıklığı gerektirir. Ancak filmde bu açıklığın nasıl sürekli olarak sınırlandırıldığını, parçalandığını ve hatta şiddetle bastırıldığını gösterilir.

Film boyunca karakterlerin bedeni, hem dış dünyaya açılan sınırsız bir alan gibi hem de korunmak isteyen bir “ev” gibi gösterilir. Derrida’ya göre ev sahibi olmak, konukseverliği belirli kurallara bağlar; bu nedenle gerçek konukseverlik, içinde her zaman bir tür sınırlama taşır. Yeo-jin’in bedeni, zaman zaman kendi kararıyla açılır. Diğer zamanlarda ise başkaları tarafından sınırları ihlal edildiği için, korunaksız ve dengesiz bir alan haline gelir. (Derrida, 1999; Gültekin, 2014). Otelde gerçekleşen sahnede bir müşterinin onu yatakta kabaca iteklemesi ile kızın bedeninin sınırlarının ne kadar kolay ihlal edilebildiği açıkça görülür. Bu durum, onun bedenini tümüyle koruyamadığını veya kontrol edemediğini gösterir.

Filmdeki “müşteri evleri” geçici konuklama alanlarıdır; bu evlerin her biri, Derrida’nın “hostipitalité” kavramına uygun olarak hem konuksever hem konuksevmezdir. Müşteri para vererek kısa süreliğine evin efendisi olur, bu sırada aynı zamanda misafir konumuna da gelir. Baba figürü kızının bu mekânlardaki varlığını fark ettiğinde, bir tür “sınır koruyucu”ya dönüşür. O artık yalnızca bir ebeveyn değil, “ahlaki devlet”tir ve bu “devlet”, misafiri dışlayarak

var olur.

Sınırları en çarpıcı biçimde ortaya koyan sahnelerden birisi babayla kızın kırsala yaptıkları yolculuktur. Bu yolculuk, Derridacı anlamda bir evsizliktir; kız, babasına hem çok yakın hem tamamen yabancısıdır. Baba ise onu misafirmiş gibi izler. İsteddiği anda kızını cezalandırabilir, ama babası olarak onu yanında tutmak zorundadır. Yeo-jin'in bedenini ne "temiz" ne de "kirli" olarak tanımlayabilir. Bu tanımsızlık, konukseverliğin de, sınırın da çözülmesine neden olur (Lee, 2013). Baba-kız ilişkisinin kısa süreliğine yumuşadığı, kırılğan bir yakınlık kurdukları tek an kırsal yolculuk sırasında sığındıkları kulübede yaşanır. Burada fakir bir köylü tarafından sessizce ağırlandırılır; bu karşılıksız konukseverlik, Derrida'nın koşulsuz açıklık anlayışına yaklaşan nadir bir örnektir. Kulübede birlikte geçirdikleri gecede babası kızına uykuya dalmadan önce Rahibe Theresa ile ilgili ahlaki bir hikaye anlatır. Bu olay kızın babasıyla arasında geçmişte var olan ama son zamanlarda kaybolmuş olan güven ilişkisini anımsatır. Bu bölümde konukseverlik yalnızca köylü ile kurulan geçici bir ilişki değildir. Eş zamanlı olarak baba ile kız arasında yeniden filizlenen bir samimiyete dönüşür. Her iki karakter de ilk kez birbirine düşman ya da yabancı gibi uzak davranmaz. Kısa bir süreliğine de olsa baba yargılayan otorite figüründen, sıcak bir paylaşımda bulunan bir özneye dönüşür. Kızı ise suçluluk yüklü bir ötekilikten, yeniden babasının küçük kızı kimliğine bürünür.

Bu kırılğan yakınlık, filmin genelindeki şiddet ve dışlama sahnelerinin yanında, içerdiği sessizlik ve sığınma duygusu nedeniyle dikkat çekicidir. Derrida'nın (1999) konukseverliğin, gelenin kimliğini sormadan, yargılamadan kabul edilmesi gerektiği yönündeki düşüncesi, burada duygular üzerinden hayata geçer. Böylece kulübe, baba ile kızı arasında geçici olarak yeniden birbirini tanımanın mekânına dönüşür.

Filmde arka planda sınırlarla ilgili bir toplumsal eleştiri daha mevcuttur. Genç kızların filmin başında ifade ettikleri Avrupa'ya seyahat etme arzusu, yalnızca bireysel bir hayal değildir. Aynı zamanda küresel kapitalist sistemin, kültürel sınırları aşarak yerel yaşam formlarına sızma biçimlerinden biridir. Jae-yeong ve Yeo-jin, para kazanmak uğruna bedenlerini pazarlarken, nihai

hedefleri olan “yurt dışına çıkmak” arzusu, görünüşte özgürlüğü ama aslında ideolojik olarak şekillendirilmiş bir hevesi düşündürür. Bu heves büyük ölçüde medya, internet ve küresel popüler kültürün etkisinden kaynaklanır. Derrida’nın différance kavramı bu noktada aydınlatıcıdır. Différance kavramı, bir şeyin anlamının ya da hedefin (örneğin Avrupa’ya gitme arzusu) hep biraz gecikerek ortaya çıktığını ve asla tam olarak yakalanamadığını ifade eder. Arzuladığımız şey hep “orada bir yerde” gibi görünür ama ona ulaştığımızda ya değişmiştir ya da yerini başka bir arzuya bırakmıştır. Yani anlam ve istek, hep ertelenir ve hep biraz farklılaşır. Kızların da “başka yerdeki hayat” a duyduğu özlem, hem bir erteleme hem de bir farklılaşma hareketidir. Gerçek hayatta gerçekleşmeyen bu tatmin hayali, kapitalizmin insanlara sürekli yeni istekler aşılayıp, bu istekleri hiçbir zaman tam olarak karşılamamasına benzer. (Derrida, 1998).

Seyahat arzusu, Derrida'nın konukseverlik düşüncesiyle de örtüşür. Yabancıya açılan sınırlar çekici görünür ama aynı zamanda seçicidirler. Genç kızlar “başka” bir kültüre doğru yönelirken, kendilerini o kültürün içerisine kabul edilmiş değil, ancak belirli koşulları yerine getirerek dahil olabilecek misafirler gibi hayal ederler. Oysa Derrida’ya göre gerçek konukseverlik, koşulsuz olan, kimliğe, amaca ya da menşe ülkeye bağlı olmayan bir açıklık gerektirir (Derrida, 1999). Kapitalist sistemin sunduğu “seyahat” ise bu açıklığı vaat ederken, aslında ekonomik ve kültürel kodlara bağlı, son derece koşullu bir geçiş alanı sunar. Filmdeki Avrupa fantezisi, modern kapitalizmin “sınır ötesi özgürlük” anlatısının, aslında yeni türde bir sömürü biçimidir.

Film, bu arzunun ne kadar pahalıya mal olabileceğini de gösterir. Kızlar, bedenlerini kullanarak sermaye biriktirmeye çalışır; bu, kapitalist sistemin bireye yüklediği “kendi hayatının girişimcisi olma” zorunluluğunun bir yansımasıdır. Hikayede kendi bedenini iş, hizmet, duygu ya da kimlik olarak pazarlamak, küresel mobiliteye giden yol olarak gösterilir.

5.3.6. Etik Temsil

Fedakar Kız (2004) filmi izleyicinin alışık olduğu klasik özdeşleşme modellerini bozar. Film boyunca seyirci, karakterlerin neden böyle davrandığını

anlamaya çalışır, ama asla onlarla tamamen özdeşleşemez. Bu kopukluk, Yüce'nin (2015) de belirttiği gibi karakterlerin “saydam” değil “opak” oluşuyla ilgilidir. Seyirci, kendini onların yerine koyamaz; onları dışlayamaz da. İşte bu noktada, seyircinin etik sorumluluğu başlar.

Derrida'ya göre etik, hesap verilebilirliğin değil, belirsizliğe açıklığın alanıdır (Derrida, 1999). Yeo-jin'in eylemleri bu belirsizlik içinde temsil edilir. O, bir kahraman değildir. Film onun kurtarıcı ya da kurban olduğuna karar vermez. Kızın etik pozisyonu, tam da karar veremediğimiz noktada kurulur. Bu ise Derridacı anlamda etik sorumluluğun başlangıcıdır: Karar verememekten kaçmadan, kararsızlıkta kalabilmek (Gültekin, 2014).

Filmdeki görsel anlatım da bu etik tavrı destekler. Hamam, otel odaları, sokaklar, hepsi belirsiz, kimseye ait olmayan, kimsenin ev sahibi olamadığı yerlerdir. Bu da seyirciyi, “kendi evi olmayan” bir tanık konumuna yerleştirir. Seyirci artık ev sahibi değil, anlatının misafiridir.

Hye Seung Chung'un *Fedakar Kız* (2004) üzerine değerlendirmesi, filmi kadın bedeni, etik temsil, ataerkil kontrol ve küresel izleyici algısı ekseninde çok katmanlı bir şekilde ele alır. İlk olarak, genç kadın bedeninin filmde geleneksel mağdur imgelerinin ötesine geçerek, hem ahlaki dönüşüm hem de şefkat eylemi için kullanılan bir araç hâline geldiğini vurgular (Chung, 2012, s. 69). İlk olarak bu bağlamda Yeo-jin'in bedeni pasif bir kurban değildir. O tamamen bağımsız da olmayan bir fail kimliği ile ahlaki açıdan belirsiz bir zeminde konumlanır. İkinci olarak baba karakterinin kızının müşterilerine yönelik şiddeti, Derrida'nın koşulsuz konukseverlik anlayışına zıt biçimde, yargılayan ve cezalandırıcı bir “koşullu ev sahipliği” örneği olarak yorumlanır (Chung, 2012, s. 71). Üçüncü olarak, Chung, filmin Batı'daki film festivallerinde ahlaki çöküş, kefarete ve fedakârlık gibi temalar üzerinden evrensel bir değer yüklenerek izlendiğini, ancak bu şekilde anlamlandırmanın yerel kültürel bağlamı çoğu zaman dışladığını belirtir (Chung, 2012, s. 72). Son olarak, filmdeki etik temsili, net yargılar sunmak yerine ahlaki belirsizliği ve duygusal karmaşayı öne çıkararak seyirciyi aktif bir sorgulayıcı konumuna yerleştirdiğini savunur. Bu açıdan bakıldığında *Fedakar Kız* (2004) yalnızca toplumsal cinsiyet ya da aile ilişkileri

değil, aynı zamanda beden, sınır, suç ve öteki kavramlarını derinlemesine sorgulayan bir yapıya dönüşür.

5.4 “BOŞ EV” FİLMİ ANALİZİ

5.4.1 Filmin Künyesi

Film Adı: Boş Ev

Orijinal Adı: Bin-jip

İngilizce Adı: 3-Iron

Yönetmen: Kim Ki-duk

Senaryo: Kim Ki-duk

Yapım Yılı: 2004

Ülke: Güney Kore

Süre: 88 dakika

Tür: Dram, Romantik, Suç

Prömiyer: 61. Venedik Uluslararası Film Festivali, Eylül 2004

Oyuncular:

Lee Seung-yeon - Sun-hwa, Jae Hee - Tae-suk, Kwon Hyuk-ho - Min-gyu (Sun-hwa'nın kocası), Choi Jeong-ho - Dedektif

Görüntü Yönetmeni: Jang Seung-back

Kurgu: Kim Ki-duk

Müzik: Slvian; ayrıca Michael Nyman'dan parçalar yer alır

Yapımcı: Kim Ki-duk

Ödüller: 61. Venedik Film Festivali (2004); Silver Lion (En İyi Yönetmen) - Kim Ki-duk, FIPRESCI Ödülü - Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu, Little Golden Lion - Gençlik Jürisi Ödülü, Blue Dragon Film Awards (Güney Kore, 2004); En İyi Yeni Erkek Oyuncu - Jae Hee, Gijón Uluslararası Film Festivali (İspanya, 2004); En İyi Film, En İyi Yönetmen, San Sebastián Film Festivali (2004) İzleyici Ödülü, Asya-Pasifik Film Festivali En İyi Yönetmen

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=2sYRqPJNWmE>

Filmin tamamı:

[https://bilge.isikun.edu.tr/client/tr_TR/default/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:29691/ada](https://bilge.isikun.edu.tr/client/tr_TR/default/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:29691/ada)

5.4.2 Filmin Kısa Özeti

Film, evsiz bir erkek ve şiddet gören bir kadın arasında gelişen sessiz ama derin bağ üzerinden toplumsal normların ötesine geçen bir ilişkiyi konu eder. Tae-suk, sokaklarda motorsikletiyle dolaşan, yalnız bir gençtir. Günlerini şehirdeki boş evlerde konaklayarak geçirir. Bir hırsız gibi kilidi zorlamadan açara girdiği evlere asla zarar vermez; tam tersine onun konukluğu sırasında dışarıda olan evsahiplerine hizmet eder. Evde yaşayanların eşyalarına özen gösterir, bozulanları onarır, çamaşırlarını yıkar, evlerini temizler ve her defasında arkasında hiçbir iz bırakmadan çıkar. Girdiği evlerdeki yaşamı kısa sürelerle ve kimseye görünmeden paylaşır. Bir gün, çok lüks bir evde beklenmedik şekilde evde olan Sun-hwa ile karşılaşır. Sun-hwa, zengin ama şiddet eğilimli kocası Min-gyu tarafından sürekli baskı altında tutulmaktadır. Bu durum onu sinik, ürkmüş ve sessiz bir kişi haline getirmiştir. İki sessiz figür olarak Tae-suk ve Sun-hwa hikaye boyunca hiç konuşmadan, sadece göz teması ve jestlerle birbirlerini tanır ve anlaşırlar. Sun-hwa, bu sessiz yabancının davetine evet der ve birlikte evden kaçarlar.

İkili başka evleri ziyaret etmeye başlar; bir süre kimsenin olmadığı evlerde sessiz, görünmez bir hayat sürdürürler. Fakat bu ‘hayaletimsi’ yaşam biçimi, beklenmedik bir ölüm olayıyla kesintiye uğrar. Yaşlı bir adamın evine girdiklerinde onu ölü bulurlar, ona son görevlerini yerine getirirlerken eve yakınları gelir ve onları adamı öldürmekle suçlar. Olayın ardından Tae-suk, cinayet, gasp ve adam kaçırma suçlamalarıyla gözaltına alınır. Cezaevinde geçirdiği zaman boyunca Tae-suk, kendi bedenini görünmez kılmayı öğrenir. Duvarların içinden geçer gibi olur, gölgelerde kaybolur. Serbest kaldığında ise önceki evleri ziyaret ederek neredeyse silinmiş bir varlık olarak yaşamaya devam eder. Filmin sonunda, Tae-suk, Sun-hwa'nın yaşadığı eve döner. Sun-hwa'nın şiddet eğilimli kocası farkında olmadan, karısının arkasında fiziksel

olarak var olan ama görünmeyen bu adamın varlığıyla yaşamayı sürdürür. Film, gerçek ile hayal, varlık ile yokluk, misafir ile ev sahibi arasında silikleşen sınırlarla son bulur.



Şekil 5.3 Görsel dizin (*Boş Ev*, 2004)

5.4.3 Konukseverlik

Boş Ev (2004), Derrida'nın "*koşulsuz konukseverlik*" ve "*hostipitalité*" (*konukseverlik ve konuksevmezlik*) kavramlarını sinema alanında incelemeye imkân tanıyan çok çarpıcı bir örnektir. Jacques Derrida'ya göre konukseverlik, yalnızca bir başkasına kapı açmak değil, o kapının eşiğini, kimin ev sahibi ve kimin konuk olduğunu yeniden düşünmeye zorlayan bir düşünme alanıdır.

“Koşulsuz konukseverlik” düşüncesi, gelenin kim olduğunu bilmeden, onu sorgulamadan ve ön koşulsuzca kabul etmeyi içerir; ancak bu düşünce, her zaman koşullar tarafından kuşatılmıştır ve konukseverliğin içinde her zaman bir “konuksevmezlik” (*hostipitalité*) riski taşır. Kim Ki-duk'un Boş Ev (2004) filmi, tam da bu aporetik yapının - yani konukseverlik ve dışlamanın, görünürlük ve yok saymanın - sinemasal karşılıklarını araştırmak için elverişli bir zemin sunar.

Filmdeki gizemli ana karakter Tae-suk, klasik anlamda bir misafir değildir, o ev sahiplerine asla görünmeyen gizli bir konuktur. Kimseye haber vermeden girdiği evlerde arkasında iz bırakmadan yaşar, hatta tersine onları temizler, bozuk bulduğu eşyaları onarır ve işi bittiğinde evleri bir fotoğraf çektikten sonra sessizce terk eder. Bu evlerdeki konukluğunu sadece çektiği özçekim bir fotoğraf aracılığıyla sabitlemeyi tercih eder. Bu garip konukluk tarzı, geleneksel sahiplik anlayışına (ev sahibi olarak “efendi” olma) aykırıdır ve konukseverlik sınırlarının aşıldığı anda şiddetle sonuçlanır.

Filmde çok az diyalog olması, dilin ve iletişimin konukseverlikteki rolünü sorguladır. Ana karakterler olan Tae-suk ve Sun-hwa arasındaki iletişim büyük ölçüde sessizlik üzerine kuruludur. Derrida'nın dilin sınırlandırıcı ve aynı zamanda olanak sağlayıcı rolü burada belirginleşir. Karakterler, dil kullanmadan da güçlü bir bağ kurabilirler.

Tae-suk'un evlerdeki konukluğu Derrida'nın “koşulsuz konukseverlik” düşüncesine yaklaşıyor; çünkü o ev sahibinden hiçbir karşılık beklemez, onun tarafından davet edilmemiştir ve ev sahiplerinin kim olduğunu bile bilmez. Ev sahiplerinin kimlikleri ve yaşam biçimleri hakkında özel eşyaları üzerinden fikir sahibi olur. Buna rağmen Tae-suk onların kimliğini sorgulamaz, mekânlarını

ihlal etmez, garip bir şekilde görünmezliğiyle evin mevcut düzenini korur. O, eşiği ihlal eden ama aynı zamanda eşiği yeniden kuran, evle olan ilişkisinde iz bırakmadan var olan bir figürdür. Bu haliyle kimsenin “ev sahibi” olma güvencesini hissetmediği bir dünyada, konukluk ilişkisini yeniden tanımlar.

Ancak Tae-suk karakteri, evsahiplerine görünmez kaldığı sürece tahammül edilir; görüldüğü anda ise bir tehdit olarak kodlanır. Boksör bir adamın evinde yakalandığı sahnede ev sahibi eldivenlerini takar ve Tae-suk’u döver. Ev sahibi, geleneksel bir “evin efendisi” gibi davranır. Ona göre sahibi olduğu “evin sınırları” ihlal edilmiştir, dolayısıyla cezalandırma meşrulaşır. Derrida’nın vurguladığı gibi, ev sahibinin konukseverliği her zaman için koşulludur; evsahibi karşısındakinin kim olduğunu bilirse, o kendisi için tehdit oluşturmazsa ve davetliyse konuktur. Aksi halde bir “düşman” olarak nitelendirilir.

Tae-suk, yaşlı bir adamın ölü bulunduğu bir evde yakalandığında bu kez görünürlüğünün ve iz bırakmamaya yönelik yaklaşımının zorunlu olarak ortadan kalktığına tanık oluruz. Karakter yaşlı adam için gerekli son görevleri yerine getirdiği sırada adamın ailesi tarafında görülür ve suçlanır, sonrasında polis onu "gizli tehlike", "tecavüzcü", "katil" ve "kaçıran" olarak etiketler. Sessiz kalması ve adını vermemesi, Derrida’nın “gelenin adını sormamak” ilkesine sadakat gibidir; fakat modern yargı sistemi bu sessizliğe şiddetle karşılık verir. Artık o, koşulsuz bir misafir değil, yasal çerçevede cezalandırılması gereken bir “görünmeyen tehdittir”.

Bu iki sahneden şu sonuç çıkarılabilir. Konuk, görünmez kaldığı sürece kabul edilebilir; ancak adını, bedenini, niyetini görünür kıldığı anda şiddetle karşılaşır. Dahası, başkasının suçunun da faili olarak görülür, çünkü sistem içinde sessizlik, her zaman bir tür suç ortaklığı gibi yorumlanır (Derrida, 2000; Derrida, 1994; Davis, 2004).

Filmin sonunda Tae-suk, Sun-hwa’nın evine sessizce geri döner. Aynı evde, aynı mekânda hem evin resmi sahibi (zorba koca), hem misafir (Sun-hwa), hem de görünmez konuk (Tae-suk) bir aradadır. Sun-hwa ve kocası Min-gyu birlikte yataktadır. Koca uyanıp bir olağandışılık sezer, şüphelenir, ama çevreye baktığında kimseyi göremez. Sun-hwa ise evin içinde sessizce dolaşır ve aynada

Tae-suk'un yansıması ile karşılaşır. İkilinin bakıştığı bu an, yalnızca ayna üzerinden gerçekleşir. Sanki Tae-suk mekada artık fiziksel değil, cismi görünmez bir yansıma, adeta bir hayalet olarak mevcuttur. Sun-hwa, Tae-suk'un varlığını tanır; ama bu tanıma görünürlükle değil, sezgisel boyutta olur. Ardından gelen kapanış sahnesinde ikili terazinin üzerine birlikte çıkar, tartı "0 kg" gösterir: Her iki karakter de aslında var olmalarına rağmen ağırlıksız olduklarına dikkat çekilir. Onlar yönetmene göre artık fiziksel olmayan bir varlık düzeyindedirler. Kamera bu sahnede yavaşça flulaşır, film "yaşadığımız dünya rüya mı, gerçek mi belli değil" yazısıyla film sona erer. Derrida'ya göre "gelecek-olan" konuk, her zaman belirsiz, adlandırılmaz ve hesaplanamaz olandır. Onu tanımlamak, sabitlemek, ev sahibi yasalarıyla sınırlandırmak, konukseverliğin koşulsuz doğasına ihanet etmektir. Tae-suk, artık Sun-hwa için sabitlenemez bir misafir değil, gelen ama asla tam anlamıyla gelmeyen, gitmeyen ama varlığını da evdekilere empoze etmeyen bir figürdür. Film bu yolla konukseverliğin sınırlarını çizen yasa, mülkiyet, kimlik ve görünürlük mekanizmalarını sinema diliyle gözler önüne serer.

5.4.4 Öteki / Yabancı / Misafir Ayrımı

Jacques Derrida'nın konukseverlik üzerine düşüncesinde konuk figürü hiçbir zaman sabit değildir; her an yabancıdan düşmana, düşmandan misafire, misafirden ötekine dönüşebilir. *Boş Ev*'deki (2004) anlatıda bu geçişler; mekân, beden ve sessizlik üzerinden aktarılmaktadır. Söz konusu kategoriler, olay örgüsünde yer alan toplumsal roller ya da yasal statülerle değil; karakterlerin jestleri, bakışları ve sergilediği eylemler aracılığıyla sürekli olarak yeniden tanımlanmaktadır.

Tae-suk'un evlere izinsiz girmesi onu başlangıçta yabancı konumuna getirir, çünkü bulunduğu ev sahiplerini tanımadan ve bir davet almadan girer. Girdiği evlerdeki sessizliği, evin düzenini bozmak yerine ona özen göstermesiyle birlikte izleyicide uyanan bu yabancılık algısı sarsılmaya başlar. Klasik bir yasa anlayışına göre o bir ihlalcidir, potansiyel suçludur. Ancak o; eşyalara zarar vermek yerine bozuk olanı tamir eder, ev halkının kirli

çamaşırlarını yıkar, evdeki eksikleri giderir. Yabancı, görünmez kaldığı sürece tolere edilebilir. Ama varlığı sezildiğinde "kim bu?" sorusuyla birlikte düşmanlık riski devreye girer.

Tae-suk evlerde hizmet ettiğinde, Derrida'nın koşulsuz konukseverlik ilkesine yaklaşan bir misafire dönüşür. Kimliğini sormadan geleni kabul etmek yerine, burada aslında gelen kimliğini açıklamasa da eylemleriyle evin düzenine uyar ve ritmine katılır. Bu bir "sessiz misafirlik"tir. Misafir; yemek yaparak, tamir ederek, bakım göstererek ev sahibine hizmet etmeye başladığında bildik anlamdaki yabancılıktan uzaklaşır. Ama hiçbir zaman tamamen misafir de olamaz, çünkü hâlâ yasal ev sahibi ile ilişki içinde değildir. Derrida'ya göre gerçek misafirlik, ev sahibinin egemenliğinden vazgeçmesini gerektirir. Oysa bu hikayede misafir, konukseverliği hak etmek için çalışmak zorunda gibi görür kendisini.

Şiddet yanlısı zengin adamın evinde yaşananlar, bu kategorilerin ters yüz edildiği bir kırılma anı yaratır. Tae-suk eve bir yabancı ve potansiyel düşman olarak girer. Ancak Sun-hwa'nın yüzündeki morluklar, evin içindeki gerçek düşmanın evin sahibi, yani "koca" olduğuna işaret eder. Sessiz genç adam kadını kaçırmaz; kadın kendi rızasıyla onunla birlikte kaçır. Böylece şiddet görenin tarafına geçerek misafirlikten öte koruyucu ötekine dönüşür.

Filmin devamında ikisi birlikte boksör adamın evine girdiklerinde ise kabul gören misafirlik ihtimali bir anda ortadan kalkar. Tae-suk'un varlığı fark edildiği anda fiziksel bir saldırı başlar. Ev sahibi onu düşman olarak kodlar; görünürlüğünü doğrudan tehdit sayar. Mahrem alanda sessizlikten sapma, bedensel varlığını göstermek evin sınırlarının ihlali anlamına gelir. Ev sahibinin misafirperverliği, kendi otoritesine tehdit hissettiği anda "konuksevermezliğe" dönüşür. Konuk, artık davetsiz değil, "tehlikeli" olandır. Bu sahnelere bakıldığında kimin düşman, kimin misafir olduğu bir bakıma evlerin içindeki güç ilişkilerine bağlıdır. Evin efendisi evin sakinlerine şiddet uyguladığında, o artık "ev sahibi" değil, bir nevi işgalci olarak görülebilir.

Boş Ev (2004) filmi konuk figürünün Derridacı anlamda kararsız ve asla sabitlenemeyen bir kimlik taşıdığını kahraman başta olmak üzere tüm

karakterler üzerinden gösterir. Tae-suk hem yabancıdır hem misafir, hem suçlanandır hem de mağdurun koruyucusudur. Film boyunca onun en büyük “suçu” görünür olmaktır. Filmde konuk figürün ötekileştirilme, suçlanma ve yok sayılma biçimleri ele alınırken, konukseverliğin olasılıkları hem açık hem de örtük şekilde sorgulanır.

5.4.5 Sınırlar

Film bir rolden ötekine geçişler esnasında sınırların varlığı da görünmez ama yoğun biçimde hissedilir. Kim Ki-duk’un karakterleri, evin, beden ve zihnin sınırlarını ihlal etmeden veya bazen fark edilmeden aşarak konuk olma, yerleşme ve kaybolma süreçlerini deneyimler. Derrida’nın “*eşik*” (seuil) kavramını çağrıştıracak biçimde, bu sınırlar film boyunca sadece geçilmeye çalışılmaz; karakterler onlarla yaşar, onların etrafında dolanır. Karakterlerin görünmezleştikleri noktada sınırlar da yeniden tanımlanır.

Tae-suk’un farklı mekanlarda varlığını sürdürürken en belirgin stratejilerinden biri filmin ikinci yarısında diğerlerine görünürlüğü ortadan kaldırarak bedensel sınır ihlalini engellemeye çalışmasıdır. Hapishane sahnelerinde gardiyanların acımasız gözetimi altında “bedensizleşmeyi” öğrenir. Gardiyanın onu aradığı sahnede, odada gölgesi dışında hiçbir iz görünmez. Bu, yalnızca fiziksel bir oyun değil, aynı zamanda bedensel sınırlarını korumak için geliştirilmiş bir direniş haline gelmiştir. Wagner’e göre bu eylemle Tae-suk, mahkûm değil, görünmezleşerek hücreyi kontrol altına alan bir ev sahibi haline gelir (Wagner, 2020, s. 32). Bu da onu misafir/mahkûm değil, odaya hükmeden bir özneye dönüştürür.

Filmin başında evden eve sessizce ve görünmeden ilerleyen Tae-suk, Sun-hwa’nın yaşadığı evde yalnızca bedensel değil, aynı zamanda psikolojik sınırları da aşar. Bu sınırın ilk kırıldığı sahne, Tae-suk’un Sun-hwa’ya yakalaması için yerden bir golf topunu yuvarladığı andır. Bu sahne, kadının yaşadığı ev içi şiddetin suskun diline karşılık, sözsüz bir dayanışma teklifidir. Göz kontağından kaçan ürkek kadın, sesi çıkmayan bu yabancının ilk kez gözünün içine bakar ve teklifini anladığını ve onayladığını göstermek amacıyla sessizce topu geri

yuvarlar. Hye Seung Chung'un kitabında belirttiği gibi, filmdeki karşılaşmaların çoğu sözcüklerden arındırılmıştır ama jestlerle doludur (Chung, 2012, s. 65). Burada psikolojik sınır, fiziksel bir hareketle (top yuvarlamak) aşılmış olur.

Film boyunca girilen tüm evler ya kilitli değildir ya da Tae-suk tarafından zorlanmadan açılır. Bu, fiziksel bir şiddetle değil, sınırın kabulüne dair sessiz bir anlaşmayla gerçekleşir adeta. Mekânın sınırı olan kapılar, Derrida'nın ifadesiyle "*misafirliğin olduğu kadar egemenliğin de sembolüdür*", çünkü bir kapı varsa, biri onu açmalı ya da kapatmalıdır (Derrida, 2000, s. 14). Wagner, kapının varlığını Derrida'dan alıntılıyarak, "*kapı varsa, konukseverlik yoktur*" ifadesiyle bu çelişkiye dikkat çeker (Wagner, 2020, s. 27).

Filmin sonundaki terazide birlikte sıfır kiloya denk düştükleri görülen Sun-hwa ve Tae-suk'un bu noktada hem bedensel, hem de varlıksal (ontolojik) sınırları silinir. O andan itibaren iki karakterin; beden, mekân ve hatta kimliklerinin ortadan kalkarak; hiçlikte birlik ve var olduklarına işaret eder sanki yönetmen.

Filmde sınıflar arası sınıra da bir gönderme vardır örtük olarak. Filmin pek çok sahnesinde yer alan golf, sıradan bir spor ögesi değil; sessizlik, şiddet ve sınıfsal gerilimler arasında işleyen çok katmanlı bir anlatı aracıdır. Hikaye ilerlerken golf sopası ve topu, hem görünmez bir iletişim nesnesi hem de adalet dağıtan bir şiddet aracı olarak karşımıza çıkar. Tae-suk'un Sun-hwa'ya golf topu yuvarladığı sahne, onların arasında sessizlik içinde kurulan ilk teması temsil ederken; golf sopasıyla atılan toplarla şiddet uygulayan kocayı hedef alması, sessizliğin ve genç adamın içindeki potansiyel şiddeti açığa çıkarır. Gezinti yaptıkları sırada genç adamın kimseye ait olmayan dış mekanlar ve parklarda golf sopasıyla aylakça vakit geçirmesi de karakterlerin aidiyetsizliğini ve "olmayan hedeflere yönelen" boşluk hâlini çağırıştırır. Üst sınıfın zevk anlarına ait bu nesne, Tae-suk'un elinde adaleti dağıtan bir araca dönüşerek sınıfsal kodları tersyüz eder. Golf sopasının gezgin bir karakterin eline geçmesi bu bağlamda sosyal kodların ve sosyal sınırların sessizce ihlal edilmesine de üstü kapalı bir gönderme niteliğindedir. Filme İngilizce adını da veren "3-iron" golf sopası, kontrolü zor, sert yapısıyla karakterlerin duygusal mesafesini, sessiz ama

etkili müdahalelerini de simgeler gibidir. Chung'a göre filmde golf, "disiplinli ama sınırsız bir mekânsallığın" göstergesi olarak hem şiddetin hem de boşluğun ritüelleşmiş biçimini taşır (Chung, 2012, s. 62–63).

5.4.6 Etik Temsil

Kim Ki-duk Boş Ev (2004) filminde etik temsili şiddetin açık görüntüleriyle değil; sessizlik, görünmezlik ile müdahalenin etkileri üzerinden kurar. Film, konuk figürünü temsil eden Tae-suk'u suçlamaz veya idealize etmez; onun sessiz eylemlerinin beklenmedik, hatta tehlikeli sonuçlara yol açabileceğini de açıkça gösterir. Tae-suk evlere zarar vermeden girer, tamirat yapar, düzen sağlar. Ancak filmin açılışında bu iyi niyetli müdahalenin etik olarak ne kadar sorunlu olabileceği yargılamadan gösterilir. Genç adam girdiği ilk evin küçük çocuğu için onun bozulan oyuncak tabancasını tamir eder, fakat çocuk çalıştığını bilmediği bu tabancayı annesine doğrultunca daha sonra annenin gözüne zarar verir. Bu sahne, filmdeki en doğrudan etik soruların ilkidir. Bir ortama müdahale iyilik amacı taşısa bile, müdahale eden davranışının sonuçlarından sorumlu mudur? Derrida'ya göre gerçek bir karar, ancak belirsizlik içinde verildiğinde etik olabilir; çünkü önceden hesaplanabilen bir karar, sadece bir kuralın uygulanmasıdır (Derrida, 2004, s. 445).

Sun-hwa'nın kocası, evin egemeni olarak eşine sistematik şiddet uygulayan bir figürdür. Tae-suk, bu adamı üstüne attığı sert golf toplarıyla döverek cezalandırır. Film, bu cezayı ahlaken eleştirmez; aksine, izleyiciyi bu cezaya tatmin duygusuyla yaklaştırır. Ancak bu durum da etik bir ikilik yaratır ve izleyicinin aklına şu soruyu getirebilir: Şiddete şiddetle karşılık vermek etik bir temsil midir, yoksa bir tür adalet fantezisi midir? Yönetmen burada adaleti yasalar yerine, görünmez misafirin sağladığı bir güç ilişkisi üzerinden temsil eder.

Tae-suk'un gözaltına alındığı ve sorgulandığı sahneler, yasanın temsilcileri olan polisleri düşmanca, sert, saldırgan figürler olarak resmeder. Yasaları uygulayanlar için sessizlik tahammül edilmezdir; bu, potansiyel suçluluk sayılır. Derrida'nın "Of Hospitality"de belirttiği gibi, "konuğun adı

sorulur, cevapsızlık dūřmanlık sayılır” (Derrida, 2000, s. 14). Film, bu noktada yasanın etik değil, koşullu misafirlik temelinde işlediğini gōsterir. Yasaya gōre konuşmayan kiři cezalandırılır, unkū sisteme karşı tehdit sayılırlar.

Evler arasında farklı atmosferiyle dikkat çeken bir ev daha vardır. Filmde iyi anlařan genç çiftin yařadığı ev, řiddetsizlięin ve kabulleniřin sembolü gibidir. Bu evde çay içilir, ayaklar birbirine deędirilir, kimse dıřlanmaz. Sun-hwa, filmin sonunda tūm evleri ziyaret ederken bu eve dōner ve orada evsahibinin yokluęunda bir sūre dinlenir. Bu ev, Derrida’nın tanımladığı “gelecek-olan misafiri” karřılayabilecek kadar açık bir mekānı andırır. “Bu sahne, řiddet içermeyen konukseverlięin mūmkūnlūęüne dair nadir ve kısa bir önerme sunar.” (Wagner, 2020, s. 31)

Boř Ev (2004) filminde yōnetmen etik temsili iyi-kōtū ikilięiyle kurmaz. Sessiz konuęu melek veya řeytan olarak konumlandırmaz; konuk řiddete bařvurur ama adaleti saęlamayı hedefler. Dięer yandan iyi niyetli mūdahalelerinin sonuçları her zaman zararsız deęildir. Film, konuk figūrūn etik deęerini bir bakıma onun etkileri üzerinden sorgular. Buna gōre; sessiz kalmak bazen ōvūlecek, bazen de suçlanması gereken bir eylemdir. Ortamlara mūdahale etmek ise bunu yapana her zaman bir sorumluluk yūkler ve bazı durumlarda adalet her zaman yasayla deęil, kimi zaman da gōrūnmez bir el tarafından daęıtılır.

5.5 “AĖ” FİLMİ İNCELEMESİ

5.5.1 Filmin Kūnyesi

Orijinal Adı: Geumul

İngilizce Adı: The Net

Yōnetmen: Kim Ki-duk

Senarist: Kim Ki-duk

Yapım Yılı: 2016

Prōmiyer: 73. Venedik Uluslararası Film Festivali

Sūre: 114 dakika

Ülke: Güney Kore

Oyuncular: Ryoo Seung-bum (Balıkçı), Kim Young-min, Lee Won-geun

Tür: Dram, Politik

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=pTwU6u5JGUg>

Filmin Tamamı:

[https://bilge.isikun.edu.tr/client/tr_TR/default/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:1166407/ada](https://bilge.isikun.edu.tr/client/tr_TR/default/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:1166407/ada)

5.5.2 Filmin Kısa Özeti

Filmdeki hikâye Kuzey Kore’de yaşayan balıkçı Nam Chul-woo’nun motor arızası nedeniyle sınırı aşarak Güney Kore sularına sürüklenmesiyle açılır. Bu istemsiz geçiş, onu farklı bir ülkede sadece fiziki değil, aynı zamanda sembolik ve ideolojik sınırların da içine hapseder. Balıkçı Güney Kore’de ajanlık şüphesiyle sorguya alınır, ardından serbest bırakılır ama kendi ülkesine döndüğünde bu kez de Kuzey Kore tarafından sorgulanır. Böylece Chul-woo, her iki devletin güvenlik aygıtı tarafından ötekileştirilir; aidiyet alanı, sadakat beyanı ve sessizliği bile şüpheyle karşılaşır. Jacques Derrida’nın koşullu konukseverlik tanımıyla örtüşen bu durum, sınırların sadece coğrafi değil, aynı zamanda dilsel, ideolojik ve etik sınırlar olduğunu izleyiciye hatırlatır. Balıkçı bir noktadan sonra kendini hiçbir yere ait olamayacak kadar fazla sorguya maruz bulur. Güney Kore’nin sistemine tanıklığı onu vatani olan Kuzey Kore’ye de yabancılaştırmıştır. Film, bireyin devletlerarası sınırlar arasında nasıl hırpalandığını, öteki konumuna itildiğini, bedeninin ve inançlarının nasıl şüpheyle sorgulandığını anlatır. Yönetmen, filme adını veren ‘ağ’ imgesiyle, bürokrasinin içinden çıkılmaz yapısına yakalanan ana karakter üzerinden, iki Kore arasındaki politik ve ideolojik çatışmayı sorgular. ‘Ağ’, bireyin devletlerarası ilişkilerin bürokratik ve militarist yapısına nasıl dolandığını, görünmez ve kaçılması güç bir kapan haline geldiğini ortaya koyar. Filmde hiçbir devlet, Chul-woo’yu tam anlamıyla misafir olarak kabul etmez, onu hep potansiyel bir tehdit olarak görür. Bu da Derrida’nın “konukseverliğin her zaman bir konuksevmezlik ihtimali taşıdığı” düşüncesini çağırıştır.



Şekil 5.4 Görsel dizin (Ağ, 2016)

5.5.3. Konukseverlik

Jacques Derrida'ya göre konukseverlik düşüncesi, özünde bir aporia, yani çözülmeyen bir açmaz olarak şekillenir. Konukseverlik iki kutup arasında gerilimli bir yapıya sahiptir; koşulsuz (etik, olanaksız) konukseverlik ve koşullu (politik, olanaklı) konukseverlik (Derrida, 2000). Derrida'nın koşullu konukseverliği tam olarak filmde sergilenen işleyişi eleştirir. Misafir, ev sahibinin koyduğu koşullara uymadığı sürece asla gerçek anlamda "konuk" olamaz (Derrida, 2000).

"Ağ" (2016) filminde balıkçı Nam Chul-woo'nun Güney Kore'ye istem dışı geçişi, bu açmazın sinemasal temsilidir. Balıkçı aslında basit bir motor arızasının kurbanıdır. Tehlikeli olmak bir yana, yardıma muhtaç bir kişi olarak karşı taraftan merhamet ve yardım diler nehirde teknesi bozulduğunda. Ancak balıkçının bu yardım çağlıklarına karşılık vermek bir yana, güvenlikten sorumlu askerler tarafından çok farklı şekilde yorumlanır. İki ülke arasında bir güven ortamı olması halinde Chul-woo, bir kazazede olarak, insani yardım temelinde dostlukla karşılanabileceken, ortak sorunlu geçmişleri nedeniyle Güney Kore devleti önce onun kimliğini sorgular. Dahası balıkçıyı casuslukla suçlar ve ona şüpheyile yaklaşır. Bu, Derrida'nın tanımladığı koşullu konukseverliğe doğrudan uyar. Ev sahibi, misafirin kim olduğunu bilmek ve kontrol etmek ister (Gültekin,

2014, s. 17).

Derrida; koşullu konukseverlik kavramını tanımlarken, Kant'ın kozmopolit hukuk düşüncesinden etkilenmiş olsa da, onunla sınırlı kalmaz. Derrida bu kavramı, modern devletlerin misafiri kabul etme biçiminin aslında bir “denetim ve hükmetme ilişkisi” olduğunu göstermek için kullanır. “*Ev sahibi, kendi evinde efendi olarak kaldığı sürece, gerçek anlamda konukseverlik mümkün değildir*” (Derrida, 2000, s. 25). Yani burada söz konusu olan misafirin üzerinde işleyen kurumsal bir iktidar ağıdır. Bu bağlamda, “Ağ” (2016) filmindeki “ağ” imgesi, tam da Derrida'nın tanımladığı koşullu konukseverliğin kurumsal, dilsel ve güvenlik merkezli sınırlandırmalarıyla birebir örtüşür. Misafir konumundaki Nam Chul-woo, devletin yasaları, dili, şüphesi ve ideolojik filtreleri aracılığıyla kurulmuş olan bir ağa yakalanır. Bu ağ, yalnızca onu tutmakla kalmaz; onu anlamaktan çok tanımlamaya, biçimlendirmeye ve sınırlandırmaya çalışır.

Nam Chul-woo'nun Güney Kore'ye adım atması, hiçbir şekilde bir “davet”e dayanmamaktadır. Bu yolculuk planlanmamış, aniden ortaya çıkan bir “ziyaret” statüsündedir. Derrida'ya göre koşulsuz konukseverlik, işte bu “ziyaret” modeline dayanır; beklenmeyeni, istenmeyeni karşılayabilmektir (Gültekin, 2014, s. 22). Ancak film, Güney'deki ve Kuzey'deki iki devletin de konukseverliği güvenlik ve sadakat kıstaslarına göre koşullandırdığını gösterir. “*Konukseverliğin gerçekleşebilmesi için, ev sahibinin ev sahibi olarak kalamayacağı bir karşılaşma gerekir*” (Derrida, 2000, s. 27). Chul-woo yanlışlıkla kendini bulduğu Güney'de de, büyük zorlukların ardından geri döndükten kendi ülkesi olan Kuzey'de de “koşulsuz” kabul göremez. Bu yolla yönetmenin Derridacı anlamda konukseverliğin olanaksızlığını dramatize ettiği gözlemlenir.

Derrida konukseverlikte dilin rolüne de özel önem atfeder. Ona göre konukseverlik sadece bir mekân açma değil, aynı zamanda bir anlam açma ve iletişim kurma sürecidir. Derrida şunu sorar: “*Konukseverlik göstermek için bir yabancidan bizi anlamasını ve dilimizi konuşmasını mı beklemeliyiz?*” (Derrida, 2000, s. 15) Misafir ev sahibinin dilini konuşmuyorsa, ya da konuşmuyorsa, bu

onun dışlanmasına neden olur. Dolayısıyla dil, konukseverliğin hem koşulu hem de sınırlandırıcıdır. Bu, Derrida'nın koşullu konukseverlik eleştirisiyle örtüşür. Misafir, sadece ev sahibinin kurallarına göre konuşabildiği sürece kabul görür. Bu durum, Derrida'nın "evin yasası"na yaptığı atıflarda da görülür: "*Konukseverlik, ev sahibinin evinde ev sahibi olarak kalmaya devam ettiği sürece, onun dilinde olur. Dil, misafirin içeri kabulünü belirleyen koşuldur.*" (Derrida, 2000, s. 15–18) Dolayısıyla, misafirin konuşması, ama yalnızca ev sahibinin anlayacağı biçimde konuşması, bir tür evcilleştirme sürecini çağırır.

Filmdeki dil bariyeri ve kültürel farklılıklar, konukseverlik ve iletişim sorunlarını derinleştirir. Nam Chul-woo'nun dilini ve kültürünü anlamayan Güney Koreli yetkililer, onun kimliğini ve niyetlerini tam olarak anlayamaz. Bu, Derrida'nın dilin konukseverlik üzerindeki rolüne dair vurgusunu yansıtır. Dil, ev sahibi ile misafir arasındaki iletişimi sağlarken bir yandan da sınırlar. Sorgulama sırasında Nam Chul-woo'nun lehçesi, kelime tercihleri ve Kuzey Kore'ye özgü ifadeleri, Güney Koreli yetkililerde şüphe doğurur. Onun sözleri anlaşılması yerine, yargılanmasına neden olur. Bu, Derrida'nın "*dil aracılığıyla misafiri evcilleştirme*" dediği süreci yansıtır (Gültekin, 2014, s. 20). Filmde dil, konukseverliğin bir aracı olmaktan çok, onu imkânsızlaştıran bir sınır halini alır. "*Dil, misafirin kimliğini sabitleyip onu evin yasasına boyun eğdiren bir ev içi iktidar aygıtına dönüşebilir*" (Derrida, 2000, s. 15). Nam Chul-woo'nun kendisini açıklama çabası, yüzleşmeye de imkân vermez, çünkü onun karşısında dinlemeye değil, teşhis koymaya çalışan bir ev sahibi figürü vardır.

5.5.4. Öteki/Yabancı/Misafir Ayrımı

Filmde Nam Chul-woo karakteri, Derrida'nın konukseverlik felsefesinde tanımladığı "öteki", "yabancı", "düşman" ve "misafir" figürlerinin kesişim noktasında konumlanır. Filmdeki birey birbirine taban tabana zıt iki ideolojik sistem tarafından istenmeyen bir nesne olarak konumlanır. Sistemler düşmanlık halini sürdürmek için ise bir nesneye ihtiyaç duyar. Bu yönden bakıldığında konuk figürünün etik ve politik anlamda temsili, Derrida'nın koşullu konukseverlik eleştirisiyle örtüşür (Derrida, 2000).

Nam Chul-woo Güney’de bir “ajan”; Kuzey’de ise potansiyel bir “hain” olarak görüldüğü için iki ülkede de tam anlamıyla hoş karşılanmaz. Derrida’nın “*Acts of Religion*” (2005) çalışmasında tanımladığı üzere, koşullu konukseverlik, misafiri evcilleştirmeye çalışırken onu aynı zamanda potansiyel bir düşmana dönüştürür. Ona göre; “*Konuk, eğer ev sahibinin yasına uymuyorsa, düşmana dönüşme riski taşır*” (Derrida, 2005, s. 365). Bu durum, Lee’nin (2017) vurguladığı gibi, Güney Kore devletinin ideolojik sınırlarını korumak için Chul-woo’yu hem misafir hem de tehdit olarak kodlamasıyla somutlaşır. Misafirin bir insan olarak değil, bir bilgi nesnesi olarak değerlendirilmesi, onu öznellikten çıkarır.

Filmde, Nam Chul-woo'nun olayının Güney Kore televizyonlarına çıkması ve ardından kamuoyunun sempati duyarak ona hediyeler göndermesi ile konukseverliğin yüzeysel ve medyatik bir performansla indirgenmesi gözler önüne serilir. Ancak bu hediyelere Kuzey Kore'de el konulması, misafirin yalnızca fiziksel değil, sembolik düzeyde de sahiplenilmesine izin verilmediğine işaret eder. Bu sahne, Derrida’nın konukseverliğin aynı zamanda bir verme değil, çoğu zaman bir gösterme ve geri çekme eylemi olduğunu vurgulayan düşüncesiyle örtüşür (Derrida, 2000). Hediyeler, misafiri tanımak için değil, onu “iyi niyet” altında biçimlendirmek ve kontrol etmek için bir araç hâline gelir. Sahne bu şekilde sınırın sadece mekânsal olarak inşa edilmediğini, nesnelerin ve jestlerin de ideolojinin sembolik temsilleri olarak görünmeyen bir sınırı aşmak olarak yorumlandığını örnekler.

Hikayede Chul-woo, ne söylediğiyle değil, nasıl söylediğiyle de değerlendirilir. Konuşma biçimi, lehçesi ve tavırları, Güneyli görevlilerin şüphesini pekiştirir. Derrida’nın konukseverlik düşüncesinde dil, misafiri kabul etmenin değil, onu tanımlamanın ve sınırlandırmanın aracıdır (Derrida, 2000, s. 15). Bu anlamda misafir, ev sahibinin dilini konuşmadığı sürece “öteki” olarak kalır. Moon (2018), karakterin her iki sistemde de “yabancı” olarak konumlandırıldığını, sınırı geçtikten sonra ise daha da radikal bir şekilde “düşman”a dönüştüğünü belirtir. Ona göre “*Chul-woo'nun sınırı geçmesi, sadece coğrafi bir bölgeyi değil, aynı zamanda ideolojilere dayanan kimlikler*

arasındaki simgesel ayrımı da sarsar.” (Moon, 2018, s. 50).

Derrida'nın “hostipitalité” terimi konukseverlik (hospitality) ve düşmanlık (hostility) kelimelerinin bileşiminden türetilmiştir. Bu kelime Ağ'daki (2016) durum için birebir geçerlidir. Chul-woo, teknik olarak misafir statüsünde olsa da hiçbir zaman bu statünün keyfini süremez. Her temasında ya sorguya çekilir ya da denetlenir. Lee (2017), bu durumun Güney Kore'nin iç güvenlik politikalarını sinemasal düzlemde yeniden ürettiğini belirtir. Chul-woo, sınırı geçerek gelen bir misafir değil, rejim-dışılığın sembolü haline gelmiştir. Ona göre *“Konukseverlik, bir cömertlik jesti olarak değil, bir tanı koyma süreci olarak kurgulanır”* (Lee, 2017, s. 356).

5.5.5 Sınırlar

Kim Ki-duk'un “Ağ” (2016) filmi, sınırların yalnızca coğrafi bir çizgi olmadığını, aynı zamanda ideolojik, bürokratik ve beden üzerinde hüküm kurmak isteyen bir rejimin sembolik temsili olduğuna işaret eder. Birey sınırı aşmaya yeltendiği anda sistem tarafından şiddete maruz bırakılır. Derrida'nın konukseverlik düşüncesi bağlamında bu tür sınırlar, “koşullu konukseverliğin” temelini oluşturan görünmez eşiklerdir. Misafir ancak bu eşiklerden geçerken ev sahibinin yasasına boyun eğdiği sürece kabul edilir (Derrida, 2000). Nam Chul-woo'nun balıkçı teknisinin motor arızası sonucu istemsizce Güney Kore tarafına sürüklenerek sınırı geçmesi onun misafir değil, sınır ihlalcisi olarak görülmesine neden olur. Bu, Derrida'nın vurguladığı gibi, konukseverliğin ancak *“kapıyı çalanın kimliği öğrenildikten sonra”* mümkün olabildiği koşullu sistemlerin bir yansımasıdır (Derrida, 2005, s. 367).

Chul-woo'nun deniz sınırını geçmesi bir rastlantı değil, filmdeki tüm ideolojik yapının görünür olma anıdır aslında. Moon (2018), bu sahneyi hem fiziki hem de sembolik sınırın aşılması olarak yorumlar: *“Deniz sınırı, sadece fiziksel değil, aynı zamanda her iki tarafın neyi bildiğini ve denetlediğini düşündüğü zihinsel bir sınırı da temsil eder”* (Moon, 2018, s. 49). Bu yolla fiziksel sınırı oluşturan coğrafya politikleşmiştir. Filmin bu ilk kırılma noktası, misafirin asla “tarafsız” olamayacağı gerçeğini açığa çıkarır. Onun sınıra

yaklaşması dahi, sınırdan sorumlu tüm araçları harekete geçirir; bir anda güvenlik müdahalesi, şüphe, sorgu ve biyopolitik gözetim devreye girer.

Güney Kore'ye getirilen Chul-woo, bir dizi sorguya, çıplaklığa, temasa ve gözetime maruz bırakılır. Bu durum, Derrida'nın işaret ettiği gibi konukseverliğin sadece mekânsal bir durum olmadığını, bireyin varlığına yönelik bir ihlal içerdiğini de gösterir. Misafir, sınırı geçtiği anda bedenine sahip olunan bir nesneye indirgenir (Derrida, 2000, s. 27–30). Sistem bu geçiş sürecinde çizdiği ideolojik sınır üzerinden bedeni ve kimliği disipline etmeye çalışır. Lee (2017), Chul-woo'nun bu disiplinler süreçte “konuk” değil, “biyopolitik veri noktası” olarak algılandığını vurgular. Ona göre; “Devlet onu bir misafir olarak kabul etmez; onu, incelenen ve protokole tabi tutulan bir bedene indirger” (Lee, 2017, s. 353). Derrida için konukseverlik, bir eşığın tanınması ve ona açıklıkla yanıt verilmesiyle başlar ama “Ağ” (2016) filminde sınır asla geçilmez bir eşik olarak kalır. Misafir gittiği yerde kalamaz ve geldiği yere döndüğünde de eski koşullarına kavuşamaz. Bu, Derrida'nın “gelecek-olan” dediği açıklığa hiçbir zaman ulaşamayan bir misafirlik biçimini andırır (Derrida, 2000, s. 67). Derrida'ya göre “gelecek olan” (l'à-venir), henüz gelmemiş ve tam anlamıyla öngörülemeyen, planlanamayan bir gelecektir.

Moon (2018), filmin finalini bu açmazla ilişkilendirir. Ona göre, “*Chul-woo Kuzey'e geri döner, ancak sınırı geçmek onu artık hiçbir tarafa bütünüyle ait olmayan birine dönüştürmüştür. O, sınırların mantığı içinde askıda kalmıştır.*” (Moon, 2018, s. 56). Derrida'ya göre bu durum, konukseverliğin aözgür bir eylem değil, kontrol edilen ve kurallara bağlanan bir uygulama haline geldiğini ortaya koyar. Buradan bakıldığında “Ağ” (2016) filmindeki sınırlar fiziksel, ideolojik ve biyopolitik tuzaklar olarak konukseverliğin çöküş noktası haline gelmiştir.

5.5.6 Etik Temsil

Filmde yönetmen tarafsız gibi görünse de aslında görsel anlatım araçları aracılığıyla etik bir pozisyon alır. Yönetmenin “öteki”yi nasıl temsil ettiğini gösteren üç kritik sahne mevcuttur. İlk sahnede Nam Chul-woo'nun Güney

Kore’de sorgulanır. Burada kamera, çoğu zaman sabit ve orta mesafededir. Yönetmen, sorgu memurlarının yüzlerine yakın çekim yaparken, Chul-woo’yu genellikle geniş kadrajda ve merkezden biraz kaymış biçimde gösterir. Yönetmen, kamerayı olaylara oldukça tarafsız bir tanık gibi yerleştirir. Bu seçimiyle izleyiciye karakterin evine dönmedeki inadını hissettirir, balıkçı bastırılmakta olan ama indirgenemeyen bir öteki gibidir.

İkinci sahnede Güney Koreli görevliler Chul-woo’ya yemek verir, ama bu yemek bir paylaşma değil, gözetim altında bir lütuf gibidir. Kamera uzunca bir süre Chul-woo'nun önüne konan yemeğe bakışını izler. Balıkçı ne yemeğe saldırır ne de minnettarlık gösterir. Çok yavaş, neredeyse törensel biçimde yemeğini yer. Bu yavaşlık, onun kontrolünü geri kazanma çabası gibi yorumlanabilir. Bu sahnede kamera karakterin yüzüne yaklaşmaz, tabak detayına girmez. Arka planda gösterişli bir müzik ya da sahneyi daha dramatik hale getirecek bir kurgu yoktur. Böylece yönetmen adeta izleyiciyi karakterin “varlığını fark etmeye” çağırır. Bu Derridacı anlamda, ötekinin temsiline müdahale etmeksizin alan açma jestini çağırıştırır.

Filmin devamında Chul-woo’nun sokakta yenmemiş yemeklerin atıldığını gördüğü sahnede, yönetmen karakterin gözleriyle o çöplere bakışını sergileyerek, onun bedeni üzerinden bir tür tanıklık yaptırır izleyiciye. Yönetmen sahneyi dramatikleştirecek bir müdahalede bulunmaz, izleyiciyi karakterin hayreti ve sorusu ile başbaşa bırakır. Chul-woo’nun çöpteki yemeklere bakışı bu anlamda, refah içindeki israfa dair bir sorgulama gibidir.

Yönetmen filmin bütününde açıkça eleştirel bir bakış açısı sunar, fakat bu eleştiri didaktik veya sloganvari değildir. Süslü bir anlatım tekniği yerine sade ve mesafeli bir duruşla karakterin kendi gerçekliği ve tepkileri üzerinden izleyiciyi düşündürür. Kuzey Kore kör bir sadakat ve kapalı yapıya sahip olarak sergilenir. Güney Kore ise görünürdeki özgürlük ve refah örtüsünün altında şüpheli, bürokratik ve disiplinci bir düzenle temsil edilir. Bu şekilde yönetmen “bir taraf seçmeden” her iki sistemin birey üzerindeki etkilerini göstermeye gayret eder. Nam Chul-woo baskıya rağmen konuşmaz, tartışmaz, ajitasyon yapmaz. Ama onun sessizliği, devletin ideolojik ve teknik hücumu karşısında

etik ve onurlu bir duruşa dönüşür. Bu çatışma, yönetmenin sistemlere karşı bireyin onurunu merkeze alan bakış açısını işaret eder.

Yönetmen ayrıca eleştirisini tekil karakterler üzerinden değil, daha çok yapılar üzerinden kurar. Örneğin Güney Kore'deki sorgucu karakterlerden biri daha insancıl bir portre çizse de sistemin sınırlarını aşamaz. Bu da Kim Ki-duk'un yalnızca insanlara değil, kurumların bireyin iradesini hiçe sayarak dikte ettiği düzene karşı bir eleştiri geliştirdiğini hissettirir. Yönetmen film boyunca anlatım diliyle suçlamaz, yargılamaz; daha çok olanı çerçeveler, şeffaflıkla göstermeye çalışır ve son aşamada geri çekilerek kararı izleyiciye bırakır. Bu yaklaşımı da yönetmenin, Derrida'nın koşulsuz konukseverlik kavramına ve tanınmaz olanı tanımaya çalışan "etik ilişki" anlayışına oldukça yakın olduğunu hissettirir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Konukseverlik insanlık tarihi boyunca kültürel, dini ve toplumsal etkiler altında şekillenmiştir. Antik dönemlerden günümüze gelene dek kavrama dair etik, hukuki ve politik boyutlar güncellenmiş ve konukseverlik evrensel bir değer haline almıştır. Modern düşünürler, özellikle Jacques Derrida, konukseverliği koşulsuzluk ideali ve iktidar ilişkileri bağlamında tartışmaya açmıştır. Düşünür, bu kavramı sıklıkla kendi hayatına da etki eden ve günümüzün aktüel meseleleri olan göç, sınır ve aidiyetle ilişkilendirmiştir. Konukseverlik sinemaya taşındığında, farklı dönemlerin toplumsal dinamikleri doğrultusunda ele alınmış; çoğu zaman aidiyet, dışlanma ve sınıf çatışmaları gibi meseleleri temsil etme aracı olarak kullanmıştır. Kavram Batı sinemasında olduğu gibi Doğu sinemasında da karşımıza çıkmış, yerel kültürlerin pek çoğu konuk figürü üzerinden toplumsal eşitsizlikleri ve iktidar ilişkilerini sorgulayan anlatılar üretmiştir.

Bu çalışma, Asya sinemasının son dönem auteur yönetmenlerinden Kim Ki-duk'un dört filmi üzerinden, Derrida'nın konukseverlik düşüncesi temel olarak yönetmenin toplumsal eleştirisini nasıl inşa ettiğini tartışmayı amaçlamıştır. Yönetmenin örnekleme konu olan filmleri bireyselden toplumsala uzanan konukseverlik temsillerini ortaya koyması nedeniyle seçilmiştir. Çalışmada, konukseverlik kavramının etik ve politik sınırlarını tartışmaya açmak amacıyla yapısökümcü kuramsal çerçeve tercih edilmiştir. Yapısöküm ayrıca sinemanın karakteristik özelliği olan gösterge ve anlam katmanı ilişkisine uygun şekilde, görünür olanla bastırılan arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmak için elverişli bir yöntem olarak görülmüştür.

Jacques Derrida'nın geliştirdiği bu yaklaşım, konukseverliği sabit ve tekil bir anlam üzerinden incelemeyi engeller. Konukseverliği daha çok; çelişkili, ertelenmiş ve aporetik, yani gerilimli, çözülmesi güç bir yapı olarak ele alma olanağı sunar. Bu yaklaşım izleyenin zihninde farklı bir anlam uyandıran sinematik deneyim yolculuğu ile örtüşme potansiyeli taşır. Yaklaşım konuk ile ev sahibi, kucak

açılan ile dışlanan, yasa ile adalet gibi yerleşik ikili karşıtlıkların çözümlenmesine ve bunlar üzerinde yeniden düşünülmesine yardımcı olacak niteliktedir.

Filmleri analiz ederken konukseverlik kavramı, temel bileşenleri olan ötekilik/yabancılık/misafirlik ayrımı ve sınırların oluşumu/aşılması başlıklarında incelenmiş; sonraki aşamada ise konuk veya ev sahibi rolündeki karakterlerin sinema perdesindeki etik temsiline değinilmiştir. Bunun başlıca nedeni Derrida'nın "*koşulsuz konukseverlik*" anlayışının, filmlerdeki karakter ilişkilerini yalnızca dramatik çerçevede değil, etik temsil sorununu görünür kılan, tartışmaya açık bir karşılaşma alanı olarak ele almayı mümkün kılmasıdır.

Bu inceleme denemesi özellikle Kim Ki-duk'un filmleri bağlamında anlam kazanmaktadır; çünkü Güney Kore toplumu sınıf, yabancılık ve aidiyet gibi meseleleri uzun yıllardır içinde barındırmaktadır. Yönetmen de, kendi ifadeleri doğrultusunda, kişisel yaşamında ve sinemasında konukseverliğin sınırlarında gezinen, dışarıda kalmış figürlerle adeta özdeşleşmiş bir sanatçısıdır. Bu bakımdan Derrida'nın "*koşulsuz konukseverlik*" düşüncesi, bu anlatılardaki yabancı figürler aracılığıyla, sadece kendi çıkarlarını değil, başkasının iyiliğini de hesaba katmayı gerektiren etik sorumluluk kavramını ve toplum içinde yer etmiş iktidar ilişkilerini sorgulamak için elverişli bir kavramsal araç haline gelir.

Bu noktada eklenmesi gereken bir bilgi daha vardır. Yönetmenin yaşam yolculuğu, çalışmanın metodolojik çerçevesini sunan düşünür Derrida ile belli açılardan benzeşmektedir. Özellikle yaşadığı toplumdan dışlanma noktasındaki bu çarpıcı benzerlik büyük olasılıkla sadece dikkat çekici bir tesadüf değildir. Bu durum farklı alanlarda üretim yapan Kim Ki-duk ve Derrida arasında düşünsel anlamda daha sıkı bir bağ kurulabileceğini akla getirir.

Kim Ki-duk'un sineması, Derrida'nın yapısökümcü düşüncesiyle güçlü bir paralellik taşır. Yönetmenin filmlerinde ikili karşıtlıklar arasındaki keskin ayırım ortadan kalkar, keskin çizgilerle sabitlenmiş kimlikler çözülür... Boşluk ve sessizlik gibi görsel ve işitsel araçlar da iki uç arasındaki gerilimi daha görünür kılmayı hedefleyen anlam üretiminin hizmetine sunulur. Anlatı boyunca yasa, otorite ve konukseverlik gibi kavramlar bir taraftan klasik yönüyle temsil edilirken, diğer yandan izleyiciye sorgulatılacak şekilde ele alındığı için bozuma

uğrattır. Yönetmen bu tutumuyla, izleyiciyi net sonuçlar yerine kararsızlık ve yoruma açık boşluklarla baş başa bırakır. Bu yönleriyle Kim Ki-duk, yapısalcı bir sinema anlayışını değil, Derridacı bir yapıbozum estetiğini benimseyen düşüncede bir auteur olarak değerlendirilebilir.

Yönetmenin filmlerindeki müzik, diyalog, renk ve kurgu gibi anlatı unsurları, yalnızca estetik tercihler değildir. Bu araçlar belirsizlik, boşluk ve sessizlik yoluyla yapısökümcü düşüncenin anlamı erteleme özelliğini çağırır. Sözkonusu unsurlar ana akım sinemada görüldüğü şekilde izleyiciye hazır cevaplar vermez. Perdede gördüklerinin rehberliğinde onları düşünmeye ve kendileriyle yüzleşmeye yönlendirir. Yönetmenin bu yolla anlamı sabitlemek yerine, giderek çoğaltan ve sorgulamaya alan bırakan bir sinema dili tercih ettiği öne sürülebilir. En önemli anlatı unsurlarından iri olan kamera çoğu zaman sessiz bir tanıktır; anlatıdan rol çalmak yerine sorumluluk sahibi bir özne gibi davranır. Karakterlerin alanına izinsiz girmez, onları bastırmaz veya sömürmez. Bu yönüyle adeta dolaylı yoldan izleyiciye ahlaklı bir konuk olmanın sorumluluğunu hatırlatır.

Kim Ki-duk'un bu tercihindeki çıkış noktası sinema endüstrisinden ve ana akım eleştiri çevrelerinden dışlanmışlığıdır, kendisi de yaşam tecrübelerinin filmlerinde görünmeyeni temsil etme biçimini etkilediğini dürüstçe itiraf eder. Yönetmen filmlerinde acıyı estetize etmeden gösterir, ötekine sıfatlar yüklemeyen tanıma ve tanıtmaya gayret eder. Bu şekilde karakterlerine hükmetmek yerine kendi deyimiyle onlara içinde buldukları koşulları göstermeleri için yer açar ve sonra onları izleyici ile başbaşa bırakır. Bir yönetmen olarak perdede kendi izini küçültmeyi göze alan ve Derrida'nın şiddetsiz konukseverlik düşüncesiyle örtüşen bu yaklaşımın cesur bir seçim olduğu açıktır.

Çalışmaya konu olan “*Zaman*” (2006), “*Fedakâr Kız*” (2004), “*Boş Ev*” (2004) ve “*Ağ*” (2016) filmleri, Derrida'nın konukseverlik düşüncesiyle doğrudan ilişkilendirilebilecek; öteki/yabancı ve sınırlar gibi ortak temalar etrafında şekillendiği için seçilmiştir. Filmler tematik olarak benzer bir zemini paylaşıyorlar da konukseverliğin farklı yüzlerini ortaya koyarak, bu kavramı

bireyselden, toplumsala uzanan bir ekseninde izlemeyi mümkün kılar.

Zaman (2006), bireyin kendi bedenine ve kimliğine bile konuk olamayacağını vurgulayarak, benlik içindeki yabancılaşmaya işaret eder. *Fedakâr Kız* (2004) ahlaki sınırların ve babalık otoritesinin sorgulandığı bir bağlamda, misafirin bedensel temas ve bağışlama üzerinden kabul edildiği koşullu bir yapı sunar. *Boş Ev* (2004), mekânsal ve psikolojik sınırları aşarak sessizlik ve görünmezlikle konukseverliğin en saf hâline yaklaşırken; *Ağ* (2016), ulusal sınırların tartışılmaz kesinlikte uygulandığı bir politik düzlemde, konukseverliği neredeyse imkânsızlaştırır ve misafiri bir tehdide dönüştürür.

Her filmde karakterler ya kendi bedenlerinde, ya başkasının evinde, ya da ulusal bir sınırdaki “ev sahibi olamama” durumunu yaşar. Bu anlatılar, konukseverliğin yalnızca bir erdem değil, aynı zamanda sürekli ertelenen, çelişkili ve kırılgan bir ilişki olduğunu gösterir. Yönetmenin sineması, olabildiğince tarafsız kalarak, bu ilişkiye dair görsel ve anlatsal bir tanıklık sunar. Çalışmada incelenen filmler Derrida’nın “koşulsuz konukseverlik” düşüncesine sinemasal bir karşılık üretirken, bir yandan da onun olanaksızlığına işaret eder. Hikâyelerin tümünde konuk olan karakter somut veya soyut bir engelle, yani sınırla karşılaşır. Filmler, Derrida’nın düşüncesi ile uyum halinde, bize gerçek konukseverliğin ancak sınır ihlaliyle, riskle ve tanınmayanla mümkün olduğunu ve bu yüzden nadiren gerçekleştiğini gösterir.

Seçilen filmler arasında koşulsuz konukseverlik sergileyen karakter, en açık şekilde *Boş Ev* (2004) filmde yer alır. Bu filmdeki genç adam karakteri Derrida’nın tanımladığı türde koşulsuz konukseverliği sinemada hayata geçiren nadir örneklerden biridir. *Zaman* (2006) filmde karakterler birbirlerine ve kendilerine dahi konuk olamaz. Yaşadıkları benlik krizi nedeniyle koşulsuz konukseverlik için gerekli açıklığı yitirirler. *Fedakâr Kız*’da (2004) hissedilen ahlaki karmaşa, intikam duyguları ve suçun gölgesinde yaşanan duygular koşulsuz bir kabule izin vermez. Kabulün yerini hesaplaşma duygusunun aldığı filmde baba figürü az da olsa bağışlamaya yaklaşır, ama bu duyguda koşulsuzluk yerine karşı taraftan itaat beklentisi, yani bir koşul vardır. *Ağ* (2016) filmde ise devlet aygıtı tarafından temsil edilen ev sahipliği, konuğu sürekli dışlar,

sorgular, kontrol eder ve hatta cezalandırmaya yeltenir. Film, konukseverliğin sistemsel olarak imkânsızlığını gösterir. (Bkz. Tablo 6.1)

Tablo 6.1 Derridacı Kavramlar Işığında Ortaklıklar ve Farklılıklar

Kavram	Zaman	Fedakar Kız	Boş Ev	Ağ
Konukseverliğin Alanı	Beden–kimlik	Ahlaki–duygusal	Mekânsal - Estetik	Ulusal–politik
Konuk Figürü	Kendine yabancı	Suçlu/kurban	Sessiz misafir	Tehlikeli öteki
Ev Sahibi	Kendilik	Baba–otorite	Toplumun boş evleri	Devlet–güvenlik aygıtları
Konukseverlik Türü	Mümkün değil	Koşullu, hesapçı	Koşulsuz ve estetik	Koşullu ve cezalandırıcı
Derridacı Okuma	Kendine ev olamamak	Bağışlanamaz olanla yüzleşme	Evsizliğin konukseverliği	Ziyaretin reddi, sistem şiddeti

Evsahipliğini mümkün kılan ev kavramına bakıldığında filmlerdeki “ev” yalnızca misafirin ağırlandığı mekânsal bir yapı değildir. Ev, aynı zamanda etik ve politik sınırların metaforu olarak karşımıza çıkar. Misafir figürü neredeyse her zaman tanınmayan, davet edilmemiş ya da istenmeyen bir varlıktır. Ev sahibi ise bu misafiri sınırlandırır veya dönüştürmeye çalışır. Hikâyelerin her birinde karakterler konukseverliği gerçekleştirmek niyetiyle çoğu zaman gözle görünür veya görünmez eşikleri aşmak amacıyla sınırdan gezinirler.

Konukseverliğin en kritik bileşenlerinden biri olan sınır ve eşik meselesine biraz daha yakından bakacak olursak özellikle “Ağ” (2016) filmindeki ulusal sınır, dört film içinde kesinlikle aşılamayan, en güçlü eşığı temsil eder. Bu eşik sadece fiziksel değil, aynı zamanda ideolojiktir. Karakterin kimliğini, bedenini, hatta dilini dahi dönüştürmeyi amaçlayan bir iktidar düzeni tarafından korunur. Film; Kim Ki-duk’un sadece politik bir eleştirisi değil, aynı zamanda kendi hayat hikâyesinin sinemasal bir alegorisi olarak okunabilir. Balıkçının her iki sistemde de “konuk” olamaması, Derrida’nın koşulsuz konukseverlik idealinin politik olarak ne kadar kırılabilir olduğunu gösterir. Benzer şekilde Kim Ki-duk da

yaşamı boyunca, ana akımın başlıca aktörleri olan yapımcılar ve eleştirilenler tarafından sanat dünyasında “öteki/yabancı/misafir” konumuna zorlanmıştır. (Bkz. Tablo 6.2)

Tablo 6.2 En güçlü ve aşılamayan eşik karşılaştırması

Film	Eşik Türü	Aşılma Durumu	Değerlendirme
Zaman	Beden / benlik	Aşılmaz (içsel eşik)	En içsel eşik
Fedakar Kız	Ahlak / aile ilişkisi	Şiddetle kırılır	Geçici geçiş
Boş Ev	Mekân / sosyal yapı	Sessizce aşılır	En geçirgen eşik
Ağ	Ulusal / politik yapı	Aşılmaz (devlet şiddeti)	En güçlü ve aşılamayan eşik

Çıkış noktası bu dışlanma olan yönetmenin sineması, toplumsal eleştirisini sıklıkla “öteki”nin temsil biçimleri üzerinden kurar. Filmlerinde öteki figürü bazen yabancı, bazen misafir, bazen de açıkça düşman olarak görülür. Bu kayganlık, Derrida’nın konukseverlik anlayışındaki temel açmazlardan biriyle örtüşür. Eve gelen kişi, aynı anda hem kabul edilmesi gereken bir misafir hem de dışlanabilecek bir tehdittir. Kim Ki-duk bu ikiliği özellikle *Ağ* (2016) ve *Fedakar Kız* (2004) gibi filmlerde belirginleştirerek, modern toplumun ötekine yönelttiği şiddeti görünür kılar. Bu şekilde yönetmen konukseverliği yalnızca bireysel değil, kültürel ve politik bir mesele haline getirerek; aidiyet, sınır ve güvenlik kavramlarının yeniden sorgulamasını sağlar.

Günümüzün savaş, zorunlu göç, dijital gözetim ve hızla kutuplaşan kimlik siyasetleri çağında, konukseverlik yalnızca sinemasal bir mesele değil; aynı zamanda yaşamın ve temsilin yeniden düşünülmesi gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Kim Ki-duk’un sineması, tüm tartışmalı yanlarına rağmen, görünmeyene yer açma, temsil etmemenin de bir sorumluluk olabileceğini gösterme çabasıyla bu alanın sınırlarında gezinen nadir örneklerden biridir.

Kim Ki-duk ayrıca klasik anlatı yapılarının dışına çıkan, karakterleri net rollerle sınırlamayan ve izleyiciyi kesin bir sonuca ulaştırmak yerine çelişkilerle

düşünmeye sevk eden bir yönetmendir. Bu yönleriyle, sabit yapılar ve tek anlam arayışından uzak durarak, Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımına yakın duran, sınırları sorgulayan ve konukseverlik gibi kavramları yeniden düşünmeye açan bir sinema dili tercih eder. Yönetmen kendi ifadesine göre bunu yaparken kimi zaman sessiz kalarak, kamerayı geri çekerek ya da bir karakterin iç dünyasını göstermeyerek; onu istismar etmeden, saygıyla var etmeyi hedefler. Bu da etik bir temsil gayreti olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma da yönetmenin sinemasal tercihlerini yalnızca estetik düzlemde değerlendirmekle yetinmemiş; aynı zamanda onları Derrida'nın düşünsel çerçevesiyle ilişkilendirerek anlamaya çalışmıştır. Kim Ki-duk'un filmleri, üretildikleri yıllardan on yıllar geçmiş olmasına rağmen, günümüz toplumsal, siyasal ve kültürel krizleri düşünüldüğünde tematik yönden hala aktüeldir. *Zaman* (2006), estetik normlara saplantılı modern bireyin, görünüm aracılığıyla kabul görme arzusunu işlerken, ikili ilişkilerdeki derin güvensizlik ve benlik kaybı gibi temalarla günümüzde sosyal medyada vücut bulan "görünürlük takıntısı"ni öngörür gibidir. *Fedakâr Kız* (2004), ahlakın aile yapısı içindeki kısıtlayıcı rolüne, kapitalizmin beden üzerinden kurduğu tahakküme ve ergenliğin cinsellik aracılığıyla keşfine dair sorular sorarak hâlâ geçerliğini koruyan feminist ve ahlaki tartışmaların bir parçası haline gelir. *Boş Ev* (2004), mülkiyet fikrinin eleştirisini alt metinde kurarken, barınmanın bir hak olup olmadığını tartışmaya açar; filmdeki sessiz figür, günümüzde İspanya'daki Okupa (işgal) hareketiyle paralel biçimde, boş bırakılan mekânlara görünmezce yerleşen figürleri çağırır. *Ağ* (2016) ise savaşların, vize duvarları ile sınırlanan vatandaşlıkların ve zenginliğin adaletsiz paylaşımının insanlık onurunu nasıl kuşattığını Kore örneği üzerinden hissettirir.

Derrida'nın "gelecek-olan" kavramı temel alındığında, konukseverlik gerek sinemada gerekse yaşamda asla tamamlanmış, sonlanmış bir eylem değildir. Bu çalışma da Derrida'nın ifadeleri ve yönetmenin sanat tercihleri doğrultusunda anlamı sabitlemekten çok, bulunduğu alandaki yeni düşünsel tartışmaları teşvik eden bir çağrı olarak konumlandırılmalıdır.

KAYNAKLAR

- Akser, Murat. (2001). Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965).
- Akyel, E. (2015). Repetition in Film Form: The Case of Kim Ki-duk (Unpublished Master's Thesis). Bilkent University.
- Alper, E. (Yönetmen). (2015). Abluka (Film). Liman Film & Nadir Öperli Yapım.
- Arnheim, R. (2002). Sanat Olarak Sinema. İstanbul: Öteki Yayınevi
- Arslan, M., & Özgül, C. G. (2022). Misafirperverlik ile Hemşehrilik Arasında: Türkiye'de Belediyelerin Yabancılara Yönelik Hizmet Sunumu. İDEALKENT, 13(37), 1430-1452.
<https://doi.org/10.31198/idealkent.1148456>
- Asa, S. (2019). Güney Kore popüler kültürünün (Hallyu) İmam Hatip Lisesi öğrencilerine etkisi üzerine bir alan araştırması (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi). ProQuest Dissertations & Theses Global. (UMI No. 28741415)
- Atkinson, M. (2006). (Review of Time, by Kim Ki-duk). Village Voice.
- Benveniste, É. (1973). Indo-European language and society (E. Palmer, Çev.) University of Miami Press.
- Binark, M. (2019). Kültürel diplomasi ve Kore dalgası: Hallyu. Siyasal Kitabevi.
- Bong, J. (Yönetmen). (2019). Parasite (Film). Güney Kore: CJ Entertainment.
- Boo, D., & Lee, D. (1992). Divided Korean families: Why does it take so long

to remedy the unhealed wounds? *Korea Journal of Population and Development*, 21(2), 145–174.

Boorman, J. (Yönetmen). (1972). *Deliverance* (Film). ABD: Warner Bros.

Brown, D. W. (2017). *A New Introduction to Islam* (3. baskı). Wiley-Blackwell

Buhârî. (t.s.). *el-Câmi‘u’s-Sahîh* (M. A. Yaman, Çev.). İstanbul: Çağrı Yayınları. (Kitâbü'l-Edeb, Hadis No: 85)

Buluk, G. (2021). *Kim Ki-duk Sinemasında Kötülük Problemi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yalova Üniversitesi.

Buluk, G., & Küçükalkan, Y. (2022). Kim Ki Duk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Sunumu: “Ada” Filmi Örneği. *Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler MYO Dergisi*, 4(1), 10–20.

Butler, J. (2009). *Frames of War: When is Life Grievable?* Verso.

Capra, F. (Yönetmen). (1934). *It Happened One Night* (Film). ABD: Columbia Pictures.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2002). *Uzak* (Film). NBC Film.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış uykusu* (Film). Zeyno Film.

Chang, K.-S. (2019). *Developmental liberalism in South Korea: Formation, degeneration, and transnationalization* (1st ed.). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-14576-7>

Chaplin, C. (Yönetmen, Yapımcı). (1925). *The Gold Rush* (Film). ABD: Charles Chaplin Productions.

Chiu, C. (2010). *European Postmodernity in Asian Films: A Theoretical Investigation in Tsai Ming-liang’s and Kim Ki-duk’s Films* (Unpublished

- Doctoral Thesis). University of Exeter.
- Chouliaraki, L. (2006). *The Spectatorship of Suffering*. SAGE.
- Chung, H. S. (2012). *Kim Ki-duk*. University of Illinois Press.
- Cumings, B. (2005). *Korea's place in the sun: A modern history* (Updated ed.). W. W. Norton & Company.
- Çilingir, A., & Can, A. (2021). Kim Ki-Duk'un *Bin Jip* (Boş Ev) Filminin Göstergibilimsel Çözümü. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (46), 162–178.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* (Film). Mavi Film.
- Derrida, J. (1992). Force of law: The “mystical foundation of authority”. In D. Cornell, M. Rosenfeld, & D. G. Carlson (Eds.), *Deconstruction and the possibility of justice* (pp. 3–67). Routledge.
- Derrida, J. (1997). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Johns Hopkins University Press. (Original work published 1976)
- Derrida, J. (1999). Hospitality, justice and responsibility: A dialogue with Jacques Derrida. In R. Kearney & M. Dooley (Eds.), *Questioning ethics: Contemporary debates in philosophy* (pp. 65–83). Routledge.
- Derrida, J. (1999a). *Konuksev(-er-/-mez-)lik* (Hostipitalité) (F. Keskin & Ö. Sözer, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Derrida, J. (1999b). *Differancé* (Ö. Sözer, Çev.). *Toplumbilim*, 10, 49-61.
- Derrida, J. (2000). *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond* (R. Bowlby, Trans.). Stanford University Press.
- Derrida, J. (2005). *The Principle of Hospitality*. In *Acts of Religion* (pp. 361-381). Routledge.

- Derrida, J. (2018). Gramatoloji üzerine (G. Çankaya Eksen, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1967'de Fransızca yayımlanmıştır.)
- Derrida, J. & Dufourmantelle, A. (2020). Davet: Konukseverlik üstüne – Dufourmantelle Derrida'yı konukseverliğin sorumluluğunu almaya davet ediyor (A. Sümer, Çev.; S. Kılıç, Yayına haz.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1997 yılında Fransızca yayımlanmıştır)
- Erksan, M. (Yönetmen). (1963). Susuz Yaz (Film). Türkiye: Hitit Film.
- Erksan, M. (Yönetmen). (1965). Sevmek Zamanı (Film). Türkiye: Atlas Film.
- Foley, J. (2003). Korea's Divided Families: Fifty Years of Separation (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203217733>
- Genette, G. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press.
- Gökşar, Ö. A. (2010). Kore sineması ve Hollywood ve yeniden çevrime yöneliş: Siworaë–The Lake House filmlerinin karşılaştırılması (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Göktürk, D. (2010). Introduction. In D. Göktürk, L. Soysal, & İ. Türeli (Eds.), Orienting Istanbul: Cultural capital of Europe? (pp. 1–14). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203844427>
- Grzelczyk, V. (2012). In the name of the father, son, and grandson: succession patterns and the Kim dynasty. *Journal of Northeast Asian history*, 9(2), 33-68.
- Gültekin, A. C. (2014). Bağışlanan konukseverlik ve konuksever bağışlama: Derrida felsefesinde etik (olanaksız) ve politika (olanaklı) ilişkisi. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 17, 13-34.

- Güney, Y. (Yönetmen). (1974). Arkadaş (Film). Türkiye: Güney Film.
- Hallström, L. (Yönetmen). (2000). Chocolat (Film). ABD: Miramax Films.
- Heidegger, M. (2021). Varlık ve zaman (K. H. Ökten, Çev.) (4. basım). Alfa Yayınları. (Orijinal eser 1927 yılında Almanca yayımlanmıştır.)
- Ivory, J. (Yönetmen). (1993). The Remains of the Day (Film). Birleşik Krallık: Merchant Ivory Productions.
- Jagodzinski, J. (2020). Kim Ki-duk's Cinema of Imperceptibility: The Flaying of the Senses. In Pedagogical Explorations in a Posthuman Age (pp. 119–161). Palgrave Macmillan
- Jeong, E. (2020). Kore tarihine giriş. İstanbul: Likya Kitap.
<https://hdl.handle.net/20.500.12627/2205>
- Jeong, S. (2022). Parasite from text to context: An ethical stalemate and new auteurism in global cinema. In H. Y. Jung & M. T. Stepaniants (Eds.), Parasite: A philosophical exploration (pp. 33–46). Brill.
https://doi.org/10.1163/9789004521513_005
- Jin, D. (2016). New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media. Champaign: University of Illinois Press. <https://muse.jhu.edu/book/45293>.
- Jun, Ujin (2014), Confucianism And Existentialism In Contemporary Korean Cinema, California State University Dominguez Hills
- Karakış, E. (2018). Yeni Güney Kore Sinemasında Psikanalizm: Kim Ki-duk, Lee Chang-dong ve Park Chan-wook Filmlerinin Ruhbilimsel Çözümlemesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi.
- Kavur, Ö. (Yönetmen). (1981). Kırık Bir Aşk Hikâyesi (Film). Kavur

Filmcilik.

- Kaya, A. (2021). Post-2010 Turkish dystopian cinema and state paranoia.
- Kırtay, H. (2018). Derrida'da logosmerkezcilik eleştirisi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kim, H. S. (2012). The new generation on screen: Youth cinema and youth culture in South Korea since the 1990's (Unpublished Doctoral Dissertation). University of Southern California.
- Kim, H. S. (2012). The new generation on screen: Youth cinema and youth culture in South Korea since the 1990's (Unpublished Doctoral Dissertation, University of Southern California). ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Kim, J.-h. (2016, December 14). Kim Ki-duk seeks universality of human beings. The Korea Times.
https://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2016/12/141_220178.html
- Kim, K. (Yönetmen). (2004). 3-Iron (Film). Güney Kore: Kim Ki-duk Film.
- Kim, K. (Yönetmen). (2004). Samaritan Girl (Film). Güney Kore: LJ Film.
- Kim, K. (Yönetmen). (2006). Time (Film). Güney Kore: Kim Ki-duk Film.
- Kim, K. (Yönetmen). (2016). The Net (Film). Güney Kore: Kim Ki-duk Film.
- Kim, M. J. (2007). Race, Gender, and Postcolonial Identity in Kim Ki-duk's Address Unknown. In F. Gateward (Ed.), *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema* (pp. 243–258). Albany: SUNY Press.
- Kim, S. (2007). Les invariants de l'esthétique du cinéma de Kim Ki-duk:

- Espace, silence, corps. 1. Lecture simultanée de L'Île et de Locataires.
(Research supported by the Korean Research Foundation, Grant No.
KRF-2007-361-AL00015).
- Kim, S. Y. (2014). Mirror Play, or Subjectivization in 3 Iron: Based on Lacan's
Analysis of Las Meninas and His Optical Model. *Acta Koreana*, 17(1),
105–135.
- Kubrick, S. (Yönetmen). (1980). *The Shining* (Film). ABD: Warner Bros.
- Küçükalkan, G. (2017). Anlamın yapısökümü: Haberi Derrida'dan okumak /
Deconstruction of meaning: Reading news from Derrida.
(Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı.
- Küçükalp, K. (2008). Batı metafiziğinin dekonstrüksiyonuna yönelik iki
yaklaşım: Heidegger ve Derrida. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Uludağ
Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kwon, H. J. (2000). Globalization, uncertainty and welfare restructuring in
Korea. In R. Goodman, G. White, & H.-J. Kwon (Eds.), *The East Asian
welfare model: Welfare orientalism and the state* (pp. 200–219).
Routledge.
- Lebra, T. S. (2004). *The Japanese Self in Cultural Logic*. University of Hawai'i
Press.
- Lee, H. S. (2017). The Politics of Hospitality in South Korean Cinema: Kim
Ki-duk's "The Net". *Journal of Korean Studies*, 22(2), 345-362.
- Lee, S. (2020). South Korean cinema in the age of Hallyu. In N. Rawnsley & J.
Rawnsley (Eds.), *The Routledge Handbook of East Asian Popular
Culture* (pp. 264–276). Routledge.
<https://doi.org/10.1002/9781118927021.ch18>

- Lee, S. A. (2013). How can I be the protagonist of my own life? In J. Stephens (Ed.), *Subjectivity in Asian Children's Literature and Film* (pp. 95–114). Routledge.
- Lee, Y. S. (1999). South Korea's social welfare policy responses to globalization. *Asian Perspective*, 23(3), 33–56.
- Levinas, E. (2003). *Aşkılık ve Yükseklik* (H. Yücefer & Z. Direk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Min, H. (2008). *Kim Ki-duk and the Cinema of Sensations* (Unpublished Doctoral Dissertation). University of Maryland.
- Moon, S. (2018). Border Crossings in Kim Ki-duk's "The Net". *Asian Cinema*, 29(1), 47-58.
- Naas, M. (2006). "Alors, qui êtes-vous?": Jacques Derrida ve konukseverlik sorusu (E. Simson, Çev.). *Cogito*, 47-48, 236-250.
- Nagy, G. (2013). *The ancient Greek hero in 24 hours* (s. 214). Harvard University Press.
- Nicols, J. (2014). *Civic patronage in the Roman Empire*. Brill.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk sineması* (2. bs., Cilt 1). İstanbul: Kitle Yayınları.
- Oylum, R. (2019, Ekim 26). Dünyanın sineması Boğaziçi'nde. *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/10/26/dunyanin-sinemasibogazicinde/>
- Ozu, Y. (Yönetmen). (1953). *Tokyo Story* (Film). Japonya: Shochiku.
- Ökten, Z. (Yönetmen). (1979). *Düşman* (Film). Türkiye: Arzu Film.
- Özturhan, F. (2019). İmam Hatip Lisesi öğrencilerinin Güney Kore dizileri izleme durumları ve dizilerin etkileri (Yayınlanmamış Yüksek lisans

tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi. ProQuest Dissertations & Theses Global. (UMI No. 28678428)

Öztürk, M., Jongerden, J., & Hilton, A. (2021). Agriculture and rural life in Turkey. In C. G. Öztürk & M. Özerdem (Eds.), *The Routledge Handbook on Contemporary Turkey* (pp. 473–487). Routledge.

Park, C.W. (Yönetmen). (2009). *Thirst* (Film). Moho Film; CJ Entertainment.

Parker, R. (1983). *Miasma: Pollution and purification in early Greek religion* (s. 67). Oxford University Press.

Pasolini, P. P. (Yönetmen). (1968). *Teorema* (Film). İtalya: Euro International Films.

Refiğ, H. (Yönetmen). (1964). *Gurbet Kuşları* (Film). Türkiye: Acar Film.

Sağlam, R. (2012). Derrida ve Dworkin arasındaki ilişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 61(1), 275–320. https://doi.org/10.1501/Hukfak_0000001656

Sayıcı, F. (2021). Kim Ki-duk'un "Acı" Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (53), 77–93.

Scholte, J. A. (2005). *Globalization: A critical introduction* (2nd ed.). Palgrave Macmillan.

Shryock, A. (2004). The New Jordanian hospitality: House, host, and guest in the culture of public display. *Comparative Studies in Society and History*, 46(1), 35–62. <https://doi.org/10.1017/S0010417504000039>

Silverstone, R. (2007). *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*. Polity Press.

Slotjes, D., & Peachin, M. (Eds.). (2016). *Rome and the Worlds beyond its Frontiers*. Brill. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv2gjwvw1>

- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux
- Suner, A. (2010). *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B. Tauris.
- televisionet. (2014, August 29). An interview with Kim Ki-duk - The Korean director presents One on One at the Venice Days (Video). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6DxhL9_dGhI
- Uğur, U. (2016). Gurbet Kuşları filmi örneğinde iç göç olgusunun sosyolojik açıdan incelenmesi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 917–926.
- Webb, D. (2002). *Medieval European Pilgrimage, c.700–c.1500*. Palgrave Macmillan.
- Woo Ha, S. (2013). *Locating contemporary South Korean cinema: Between the universal and the particular* (Unpublished Doctoral dissertation). Goldsmiths College, University of London
- Yıldız, E. (2022). Yapısöküm. In T. Üstün (Ed.), *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*. TÜBİTAK Yayınları.
- Yüce, A. (2015). Traumatic sexuality in Samaria. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 27–48.
- Zhao, C. (Yönetmen). (2020). *Nomadland* (Film). ABD: Searchlight Pictures.

EKLER

EK A. DERRIDA SÖZLÜĞÜ: KONUSEVERLİK VE ETİK İLİŞKİLER ÜZERİNE TEMEL KAVRAMLAR

Hospitalité/Konukseverlik: Derrida'ya göre konukseverlik, özünde bir çelişkidir: Koşulsuz olduğunda gerçek olur, ama gerçeklikte her zaman koşullara bağlıdır. Misafir ancak ev sahibinin yasalarını çiğnemediği sürece kabul edilir; bu da gerçek anlamda konukseverliği olanaksız kılar. (Derrida, 2000, ss. 3-25)

Unconditional/Koşulsuz & Conditional/Koşullu Konukseverlik: Koşulsuz konukseverlik, adı ve kimliği sorulmayan ötekini kabul etmeyi gerektirir. Koşullu konukseverlik ise yasa, kimlik, sınır ve otoriteyle işler. Gerçek yaşamda her zaman ikisinin iç içeliği vardır. (Derrida, 2000, ss. 5-25)

Hostipitalité: Derrida'nın "hospitalité" (konukseverlik) ve "hostilité" (düşmanlık) sözcüklerini birleştirerek türettiği kavram. Her konukseverliğin içinde, konuksevmezliğe dair bir potansiyel vardır. (Derrida, 2000, s. 14)

Hôte/Misafir ve Ev Sahibi: Fransızca "hôte" kelimesi hem ev sahibi hem de misafir anlamına gelir. Derrida, bu ikiliği kullanarak konukseverliğin gerilimli doğasını gösterir: Ev sahibi konukla karşılaştığında kendi egemenliğini kaybetme riski taşır. (Derrida (2000, s. 5)

L'Autre/Öteki: Derrida, Levinas'tan aldığı bu kavramı etik sorumluluğun temeli olarak ele alır. Öteki, benliğe indirgenemeyen, hesaplanamaz ve belirlenemez bir varlıktır. Etiğin ortaya çıktığı yerdir. (Derrida 1978, ss. 79-153)

Étranger/Yabancı: Yabancı, konuk ya da düşman olabilir; bu, onu karşılayan sistemin tutumuna bağlıdır. Yabancıya karşı konukseverlik göstermek, onu tanımadan kabul etmeyi gerektirir. (Derrida 2001, ss. 15–30)

Visage/Yüz: Levinas'ın geliştirdiği yüz kavramı, Derrida'da etik sorumluluğun ortaya çıktığı yüzleşme alanı olarak önemlidir. Yüz bir imge değil, bir çağrıdır. Sinemada da suskun yüzler etik bir alan yaratır. (Derrida 1978, ss. 79–153)

Spectre/Hayalet: Hayalet, bastırılmış olanın geri dönen izidir. Ne tam

vardır ne de yoktur. "Hayaletle yaşamak", geçmişin ve ötekinin izleriyle yaşamayı öğrenmektir. (Derrida 1994, ss. xvii–30)

Invitation/Davet & Visitation/Ziyaret: "Davet", ev sahibinin misafiri beklediği, koşullandırdığı ilişkidir. "Ziyaret" ise hazırlıksız yakalandığı, adını sormadığı bir karşılaşmadır. Gerçek konukseverlik ancak ziyarette ortaya çıkar. (Derrida 2007, s. 451)

Seuil/Eşik: Eşik, ev ile dışarı, ben ile öteki arasında kurulan karşılaşma alanıdır. Derrida'ya göre düşünce eşikte başlar: Geçişin, tereddüdün ve açıklığın mekânı olarak. (Derrida 2000, s. 13)

Pardon/Bağışlama: Derrida için bağışlama, yalnızca "bağışlanamaz olan" bağışlandığında gerçek olur. Hesaplaşma, pişmanlık ya da yasal süreçle koşullandığında saf bağışlama ortadan kalkar. (Derrida 2001, ss. 15–30)

L'à-venir/Gelecek-Olan: Derrida'nın geleceğe dair etik bir açıklığı tanımlamak için kullandığı terim. Gelecek-olan (l'à-venir), her zaman beklenmedik olandır. Konuk, adı bilinmeden gelen ve sistemin hazırlıksız yakalandığı ötekidir. (Derrida 1994, ss. 29–30)

Aporia: Aporia, çözümü olmayan mantıksal açmazdır. Konukseverlik, bağışlama, adalet gibi kavramlar Derrida'ya göre "mümkün olanın imkânsızlığı" içinde işler. Bu açmaz, etik düşüncenin üretken alanıdır. (Derrida 2000, ss. 5–14)

Justice/Adalet & Law/Yasa: Adalet hesaplanamaz ve sonsuzdur; yasa ise hesaplanabilir ve sınırlıdır. Derrida'ya göre yasa, adaletin gölgesinde ilerlemeli, ama onu asla tam temsil edemez. Yasa, adaletin izini taşır ama onunla özdeşleşemez. (Derrida 2000, s. 20)

Indécidabilité/Karar Verilemezlik: Etik karar, bilgiye değil sorumluluğa dayanır. Karar, ancak "karar verilemez" bir durumda verildiğinde gerçekten etik olur. Bu, Derrida'nın tüm etik-politik düşüncesinin merkezindedir. (Derrida 2004, *A Certain Impossible Possibility of Saying the Event*, ss. 441–461)

ÖZGEÇMİŞ