

## Çin Resmindeki Boşluk ve Doluluk Düşüncesinin İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış-İlkbahar Filminde Anlam Yaratımı Üzerine: Boşluk Doluluktur

Dilek Tunalı\*

### Özet

*Doğu düşüncesinde ve özellikle bu düşünce etkisiyle gelişen Çin resminde boşluk ve doluluk birbirlerini tamamlayan kavramlardır. Evren, döngüsel zaman, yansızlaşma, çelişkisizlik ve daimi olanın parçası olarak aydınlanma anlamına gelirler. Antropolojik ve zihinsel olduğu kadar düşünsel ve estetik bir düzeni ve alanı da tanımlarlar. Çin resminde ve şiirinde yaratılan bu espaslar imge bulunmayan boş alanlar olup imge üretirler. Boşluk ifade eden alanların, resmin üçte ikilik bir bölümünü kapsadığı görülür. Görünür bir dünyadan, görünmez bir dünyaya geçiş, resimdeki objelerin birbirlerine kaynaşması, birbirlerini doğurması, kısacası kısmi ve karşıt imgeler yerine döngüsel zamanı imleyen imge-objeleri oluştururlar. Çin'de eylemsel anlamda bir felsefe olan resim sanatı, bu felsefeden etkilenmiş olan Güney Kore Sineması'ndan Kim Ki Duk'un filmografisinde de belirgin, özgün ve doğu düşüncesini estetize eden bir biçim yaratmıştır. Filmografisi içinde boşluk ve doluluk düşüncesini hem içerik hem de filmsel estetik anlamında tamamlayan İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış-İlkbahar filmidir. Resim geleneğinden gelen yönetmenin, özellikle Güney Kore Sineması ve sanatında da hissedilen Çin Resmi ve doğu düşüncesi etkilerini kendi filmlerinde imgesel ve estetik alanlara dönüştürüp yeni bir kavramsal düzlem yaratır. Halihazırda, tüm doğu anlatısında olduğu gibi epizodik bir yapıya sahip olan filmde, döngüsel zamanın izdüşümü oluşturulan tablolar aracılığıyla yeni filmsel imgelere kapı açar. Batı felsefesinde de objenin boşluğun ortasındaiken tanımlı, anlamlı ve imgesel hale gelmesi söz konusudur. Kim Ki-Duk'un filminde de varlık, yokluk ve evren meseli boşluk yoluyla anlamlı hale gelir. Yaratılan kompozisyonlar aracılığıyla, doğu düşüncesindeki ve Çin Resmi'ndeki boşluk düşüncesi, kendilik, iç sesin yankısı yani sessizlik anlamındadır. Tınlamalar içinde başka bir tınlamaya ulaşmak, filmsel anlamda imgeler içinden yeni bir imgeye ulaşmaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Boşluk-Doluluk, Döngüsel Zaman, Çin Resmi, Kim-Ki-Duk, İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış- Ve İlkbahar

\*ORCID: 0000-0002-0698-6099

E-Mail: tunali.dilek@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.681036

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.03.2020

## On Creating Meaning Of The 'Empty And Full' Idea In The 'Spring, Summer, Fall, Winter... And Spring' Film: Empty is Full

Dilek Tunalı\*

### Abstract

*Empty and full are two concepts fulfilling each other in the eastern thought and, in particular, in the Chinese painting evolving with that thought. The concept of empty and full means universe, cyclical time, neutralization, conflictlessness and enlightenment as a part of which is endless, in Chinese painting and eastern philosophy. They define intellectual and aesthetical order and space, as well as anthropological and cognitive ones. These spaces created in Chinese painting and poetry reproduce images by becoming empty spaces without image. It is seen that spaces representing the empty has been covering two thirds of the painting. Transiting from a visible world to an invisible one, amalgamating of objects in the painting and their reproducing each other create image-objects that implies cyclical time instead of partial and opponent images. The art of painting which is a practical philosophy in China has created a style aestheticizing an authentic eastern thought which is significant in South Korean director Kim Ki Duk and his filmography. 'Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring' is the one of the films in his filmography representing the idea of 'empty and full' both contextually and aesthetically. The director influencing from the painting tradition recreates a new conceptual platform by transforming the effects of eastern thought and Chinese painting, which is also felt in South Korean cinema and art, into fictional and aesthetical spaces. The film having a episodic structure as is in the entire eastern narrative open a new door into new filmic images through paintings which are projections of cyclical time. In western philosophy, the object in the emptiness may become defined, meaningful and imaginary. The parables of existence, nonexistence and universe become meaningful through the emptiness. Through created compositions, the idea of emptiness in the eastern thought and Chinese painting means selfdom and echoing of the inner voice, in other words, the silence. Reaching to another resonance among resonances is, reaching to a new image among filmic images.*

**Keywords:** *Empty-Full; Cyclical Time; Chinese Painting; Kim-Ki Duk; Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring*

---

\*ORCID: 0000-0002-0698-6099

E-Mail: tunali.dilek@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.681036

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 30.03.202

## Giriş

Doğu düşüncesindeki “Boşluk” (ve dolayısıyla doluluk) kavramının kökeninin çok eski yaratılış mitlerinde aranması yanlış olmaz. Dünyayı oluşturmaya çalışan devasa, şekilsiz, kimliksiz ve cinsiyetsiz varlıklardan söz edilir.<sup>1</sup> Bu varlıklar bazen insan biçiminde, bazen de biçimsiz ve tanımsızdır. Bulutsu, boşluklu, her yeri kaplayan ve her şeyi kapsayan bu ilk “yaratıcı”lar sadece Doğu’ya, Uzakdoğu’ya ilişkin örneklerde değil, kuzey Avrupa mitolojilerinde ya da dünyanın farklı bölgelerindeki kültürel oluşumlarda birebir aynı olmasa da benzerlikler gösterir.

Özellikle çok uzak örneklerde dünyayı anlama ve yaratma biçimlerinin bir çocuğun gözünden algılanıyormuş izlenimi vermesi, hem insanlığın çocukluk evresine ait bir anlamlandırma ve imge yaratımını hem de naif bir yaratıcılığı beraberinde getirir.

Doğaya ve doğal olanın kutsallığına dayalı olan Uzakdoğu düşüncesindeki ve buna bağlı olarak Çin Resmî’ndeki boşluk ve doluluk kavrayışı, Tao’cu fenomenolojinin izlerini sürdürür. Kısacası Boşluk, bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. Lao-Tzu’ya göre; “Temel bütünlük görünürdeki boşluktur” (akt. Cheng, 2006: 60).

Çin düşüncesinde her şey anlamlı pratiklerin bütünüdür. Sadece resim alanında değil, gündelik yaşam, edebiyat, şiir ya da inanç evreninde de “Boşluk” (ve doluluk) aslında bütünlük, teklik, evren anlamlarına karşılık gelirken aynı zamanda hareketsizlik, sessizlik, iç ses düşürmek ve tınlamalar içinden başka bir tınlamaya ulaşmak açısından zorunlu ve kutsal espaslardır. Örneğin; “Şiirde Boşluk kavramına giriş, dilbilgisel kimi sözcüklerin şiirden çıkarılması anlamına gelir. Tam da Boş Sözcükler” (Cheng, 2006: 51) denir bunlara. Çünkü boşluk, kullanımı biçimlendirir, insan ile evren arasındaki birleştirici çizgidir. Akışkan, dönüşebilen ve belirsizlik taşıyandır. Bu nedenle her yere girebilir, her şeyin şeklini alabilir. Bu anlayışın resimdeki uygulama alanı doğaldır ki kutsallık barındıran orjinal kökeninden bağımsız değildir. Özellikle Çin Resminin çini mürekkep ve su ile uygulanıyor olması yukarıda sözü edilen akışkanlığı ve her yere nüfuz edebilme özelliğini güçlendirmektedir.

Çin Resmî’nde alanın 2/3’ünün boş bırakılması, orada hiç bir şeyin olmadığı anlamını taşımaz. Aksine boş alanlar “doluluğu” imleyen, anlam ve imge üreten alanlardır. Çünkü tin tek başına elverişli bir forma sahip değildir, nesnelere arasından geçerek yakalar bu formu (Cheng, 2006: 103). Bu bağlamda bir Çin Resminde “3 Aşama” olarak tabir edilen durum, kesintili, boşluklu, akışkan bir görüntü yaratmak anlamına gelir. Dağ, suya; su, buluta; bulut, gökyüzüne karışır. Her şey birbirinden doğabilir ve her şey birbirine dönüşebilir. Her şey tektir veya her şey bu hareketsiz gibi görünen tekliğin içinde bir devinim halindedir. Kısacası bir yandan Tao’cu anlayıştaki “kökenin eylemsizliğine dönmek” kapsamındaki nihai eyleme, diğer yandan rizomatik olanın monadolojik görüngüsüne sahip olduğu söylenebilir. Bu hareketsiz bir harekettir, akışkan bir tekliktir, dolu olan bir boşluktur. Zamanın hem durması, hem akması anlamında Bergsonian bir düre’dir. Resme ilişkin, resmin içindeki ve dışındaki düşünceye ilişkin biçimin sinemadaki karşılığıdır.

<sup>1</sup> Joseph Campbell, *Doğu Mitolojisi*’nde “birken iki olanın ortak mitosundan” bahseder. İlk varlığın adı “Ben” dir. Etrafında kendisinden başka hiç kimse yoktur. Onun adı “Ben” olur. Korkacak bir kimse ya da bir şey olmadığı için korkmaz çünkü korku ikinci bir varlık olduğu zaman gelir. Yalnızlığı nedeniyle mutsuzdur ve kendisini ikiye bölerek kadın ve erkeği yaratır. İnsanlık bu birleşmeden ortaya çıkar (Campbell, J. 2003: 17-18). Ya da başlangıçta her şeyin karanlık olması gibi bir boşluk ve şekilsizlik hakimdir. Omuz başında kendisinden doğan bir oğulla uyanan yaratıcı bir baba veya İzlanda Edda’larındaki tuhaf insan Ymir (diğer adı da “esneyen boşluk”tur) ve ırklar sol elinin altındaki bir erkek ve kadından doğmuştur. Antik Babil epiğindeki ilk kişi dev gibi bir kadındır, dünya uçurumunun ana tanrıçası Tiama’tır (Campbell, J. 2006: 124-127)

Çin kültüründen ve sanatından etkilenmiş olan Kore için gerek gündelik yaşamda, gerekse sanat ve sinema alanında bu etkinin izlerini görmek mümkün. Sıradışı filmografisiyle Kim Ki-Duk bu etkiyi çok net bir şekilde filmlerinde hissedebildiğimiz bir yönetmen. Bu çalışmada ağırlıklı olarak François Cheng'in *Boşluk ve Doluluk* isimli kitabı temel alınarak, Lăozı'nın *Tao Te Ching* eserine göndermeler yapılacaktır.

Özellikle Çin Resmi'nde başat sayılan kriterlerden Yin-Yang düşüncesinin daireselliği ile ele aldığımız *Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring (İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar, Kim Ki-Duk, 2003)*, Boşluk ve Doluluğa ilişkin düşünsel ve estetik boyut doğrultusunda analiz edilecektir.

### **Çin Düşüncesinde ve Resminde Boşluk ve Doluluk**

Batı'da Rönesans ve Aydınlanma evrelerinden sonraki aşamayla karşılaştırıldığında, Doğu ve Uzakdoğu düşüncesi ile tam bir tezatlığın ortaya çıktığı görülecektir. Birinde tamamen doldurmak ve hiç bir şekilde boş alan bırakmamak, diğesinde ise boşaltmak ve boş alanlar üzerinden imge ve anlam yaratmak söz konusudur.

Lăozı'nın *Tao Te Ching* eseri baz alındığında, Tao'nun "Yol" anlamına geldiğini ve yolun da "öğreti"ye karşılık olduğu bilinir. Buna göre yerin ve göğün arasındaki her şey aynı kanunlara tabidir; "yol genelde yol gösterici doktrin, öğreti anlamına gelirken bu hem ilke ve prensiplerden azade bir kendiliğindenliğin yolu, hem de doğanın dinamik ve üretken boyutu" (Özbey, 2019: ix) anlamlarında kullanılmıştır. Yani erdemli ya da ermiş kişi koşulları zorlamak yerine doğal akışın parçası olur. Kendiliğindenlik ve yalınlık bu düşüncenin en önemli bileşenleridir ve gündelik hayattan sanata ve günümüzde yeni bir sinema estetiğinin oluşturulmasına kadar etkili olabilmektedir. Tao'da hiç bir şey sonlu değildir, her şey birbirinden doğabilir ve birbirine dönüşebilir. Böylece "varlık ve yokluk birbirini doğurur, zor ve kolay birbirini tamamlar, uzun ve kısa birbirini şekillendirir, yukarı ve aşağı birbirini doldurur, sesler ve tonlar birbiriyle uyuşur, önce ve sonra birbirini izler (Lăozı, 2019: 4).

İnsanın evrene bütünsel bir açıdan yaklaşımı "Boşluk" ile mümkündür. Yansızlaştırma, karşıtıklık, geçişgenlik, akışkanlık ve sessizlik ile de tanımlanabilecek olan bu evren hem dünyanın hem de insanın ilksel haline bir göndermeyi çağırır. Joseph Campbell bunu çocuğun rahimdeki durumuna benzetir. Mutluluk olarak adlandırdığı bu durum cennet hayaline benzetilebilir (Campbell, 2006: 83). Bu cennetsi hayale yakın olması bakımından hem Uzakdoğu mitolojisinde hem de Kim Ki-Duk filmografisinde "su" önemli bir yer tutar. Su; akışkan, her şeyin içine sirayet edebilen, her türlü katılığı yumuşatabilen, belirsizleştirebilen ve objeleri kaynaştırabilen bir yapıdadır. Bu nedenle Boşluk ve Doluluk bakımından önemli ve kutsal bir yere sahiptir, hem görünür hem görünmez bir dünyadır. Olmakta olan ve hiç bir zaman bitmeyendir. Zaten Çin Resmi daima bitmemişlik hissini veren bir duygu bırakır.

Çince'de "wu" ve "hsu" sahip olmamak, hiç olmak ve boşluk anlamlarını karşılar; "oysa hsü ve bunun doğal sonucu olarak "shis" "Plein" (Doluluk) kavramını karşılar. Bu da "Boşluk" olarak aktarılmıştır Batı dillerine" (Cheng, 2006: 58). Yani Boşluk ve Doluluk tıpkı Yin-Yang gibi, Dağ-Su gibi, Gökyüzü-Toprak gibi iç içedir. "Hayat enerjisi" olarak çevrilen ve sonradan Her varlığı oluşturan ve her varlığın geri döndüğü enerji, yaşam enerjisi "qi" (Lăozı, 2019: 10) dir.

Uzakdoğu'nun imge ve anlam yaratan "boşluğu" arkaik Batı felsefesinde de bulutsu varlıktan, eylemsel tin'e doğru uzanan bir izleğe sahiptir. Boşluk, kutsal bir alan, imge oluşturan bir aralık, bir soluklanma yeri ve anlam yaratan bir genişliktir. Yunan

düşüncesinde ilk kez Parmenides'te karşılaşılan boşluk kavramı bir varlık gibi tanımlanır; "varlığı doğa ve düşünce ile temellendirmek, evren yerine varlık düşüncesini koymak, varlığı temellendirirken var olmayanı kullanmak" (Atıf, 2007; 108) Parmenides'in, Uzakdoğu düşüncesindeki boşluğu çağrıştıran kavrayışıdır. Onu takip eden Yunan filozoflarında ise 1-) Hareketi Reddetmek, 2-) Hareketi Kabul Etmek tarzında iki yol benimsenir. Hareketi Kabul eden evrenbilimci yaklaşım, var olan ve olmayanlardan yararlanırken, araştırmayı varlık kavramı üzerinden sürdüren Parmenides için varlık; "tek, bütün, hareketsiz ve kendisiyle özdeştir" (Atıf, 2007: 110). Sonradan "Demokritos ve Leukippos, boşlukları varlığın kurucu ilkesine (arkhe) dahil eder ve boşluk kökensel bir değer kazanır" (Taburoğlu, 2016 B: 163).

Uzakdoğu düşüncesinde hareketsiz hareket ya da görünmeyen görünen üzerinden kendi sarmalını "sonsuzca, dinginliğe dönüş" olarak tamamlayan süreç, Batı'da benzer bir anlamdan yola çıkarak Boşluk'un doldurulması, atomculuk ve nesnel olana yaklaşan bir çizgide ilerler. Bir yandan boşluk, hareket ve eylem, üretmenin bir koşuluken ve boşluklara doğru hareketlenen atomlar değişimin koşulunu oluştururken (Taburoğlu, 2016: 163) diğer yandan 20. yy. felsefesine kadar ulaşmış olan belirsizlik üzerine kurulu tin ve varlık düşüncesi o ilksel damarın izdüşümü gibidir. Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*'nde "kendinde nesnelere"den bahsederken; "isim olarak bir nesneye karşılık olsalar da gerçekte var olmayanlar bile nesne diye adlandırılır" (2007: 15) der ve devam eder; "gözükmeyen bu tür şeyler, yani 'kendinde şeyler' Kant'a göre dünyanın bütünüdür, Tanrının kendisi de böyle bir şeydir" (Heidegger, 2007: 15). Yani var-olanla ilgili bir şey olduğu için sanat eserleri de bu anlamda birer nesnedir. Kısacası hakikat; "kendini esere koyduğu için eserin ulaşılan varlık sınırlarına yönelik gönderimlerden hareketle yaratmayı, ortaya çıkartılmış olanda ortaya çıkarmak" (Heidegger, 2007: 57) olarak nitelenir. Bu bakış açısı Uzakdoğu düşüncesindeki Büyük Boşluk'a Dönüş (retour) ve Doğu düşüncesindeki "mutlak hakikat" algısına yakın bir yerde durmaktadır.

François Cheng, Çin Resminin makrokozmos gibi üzerinde hoşça vakit geçirilecek bir mikrokozmos olmaya eğilimli olduğunu söyler; "o nedenle gerçek yaşama açılan bir uzam olasılığını sunar" (2006: 102). Buna göre evrenin yaratılışı bir esin nedeniyle olmuştur ve resim ile ressam arasındaki ilişkide de "her şeyi yürüten etkin yasaların ortaya çıkmasını sağlayan Yin-Yang felsefesi de esin kavramıyla bağıntılıdır" (Cheng, 2006: 103). Evrende olduğu gibi resimde de Boşluk kavramı olmadan esinlenme olgusu işlevini yerine getiremez.

Özellikle Rönesans'tan sonra Batı resminde görülen Boşluktan Korkma (homor vacui)<sup>2</sup> modern sanat anlayışı ile birlikte boşluğa yeni kapılar aralar. Bunun aksine geleneksel Uzakdoğu resminde renklerin ve çizgilerin bulunmadığı boşluklar da çizimlerin bir parçası sayılmalıdır. Çünkü; "satıhta görünenin varlık nedeni biraz da bu boşluktur" (Taburoğlu, 2016 A: 46). Boşluk, Tao düşüncesinde "faydalı" bir yüzeydir<sup>3</sup>

Gilles Deleuze de, Çin ve Japon resim geleneğinde "ilksel boşlukların" kurucu değer taşıdığını ortaya koyar; "Renk ve çizgi gibi, boşlukların da etkin araçlar olarak kullanıldığı

<sup>2</sup> Rönesans resminin sunduğu doluluk (horror vacui/ boşluktan korkma geleneği) 19. yy. kentsoylu ev içi düzenlemelerinde de zamanla sanat tarihinin bir parçası olarak kendini gösterir. Resimde yer bırakmama Jean Duvel, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Jean Van Eyck, El Greco'nun resimlerinde barizdir (ayr. için bkz. Özgür Taburoğlu, Boşluk, Aşırılık, Keyfilik, 2016-B, s. 167)

<sup>3</sup> Lao Tzu, boşluğun ne denli faydalı olduğunu şu şekilde sıralar: "Bir tekerleğin göbeğinin etrafında birleşmiş otuz parmaklı düşün, (Tekerin ortasındaki) boşluktur bir arabayı faydalı kılan. Kilden yapılmış toprak bir kabı düşün, (Kabın) boşluğudur onu faydalı kılan. Oda yapmak için oyulmuş bir pencereyi, kapıyı düşün, (pencerenin ve kapının) boşluğudur bir odayı faydalı kılan. İşte bu şekilde, Varlık çıkar içindir, Yokluk ve Boşluksa fayda için (2019: 11)

resimlerde, nesnelere görünmesi kadar kayboluşu, gözlerden saklanması da önem kazanır” (Deleuze’den akt. Taburoğlu, 2016 A: 46).

Boşluklar, esnaslar, aralıklar ya da tüm duyuların dışarı kapatılarak içe ve en derindeki öze dönme mefhumu olan “kalp sutra” *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar* filminin öyküsünün bir yerinde yer alır. Diğer yandan özellikle Batı’daki modern sinemaya ilişkin minimalist diyebileceğimiz örneklerde yönetmenlerin, close-up ya da uzun tutulan fade-out’larla (veya benzeri yöntemlerle) seyircinin ilgisini görüntüsüz alana ya da en derine çekmesi de bir nevi Boşluğa ilişkin dönüştürülmüş biçimler olarak analiz edilebilir ve yavaşlatılarak askıya alınmış bir anlatı zamanının (narrative-time) daha yakından odağa alınması zaman ve uzamı birbirinden ayırarak gerçekleştirir” (Balazs’dan akt. Quendler, 2014: 93). Benzer bir şekilde Deleuze, Michelangelo Antonioni’nin ıssız manzaralarını, Yasujiro Ozu’nun boş iç mekanlarını tarif ederken; “seyrelmenin en uç noktasına, ekranın tamamen siyaha ya da beyaza dönüşmesiyle (Deleuze, 2014A: 26) ulaşıldığını anlatır: “Çerçeve bize imgenin sadece görülmek için verilmediğini öğretmektedir. İmge, görülebilir olduğu kadar okunabilir de” (Deleuze, 2014A:26).

Çin Resminde “Beş Düzey”<sup>4</sup> ayrımı birbirinden bağımsız değildir. Resimlerdeki büyük boşluk, hem var hem yok izlenimini verir. Beş Düzey ve altbaşlıkları teknik olduğu kadar, felsefi bir alana ve aynı zamanda filmsel bir duyuma ulaşır. Beş Düzey’e ilişkin maddeler, içerdiği kavram ve alt başlıklar filmle birlikte analiz edilecektir.



Şekil 1- Yağmur Manzarası, Yu Gui (1846)

<sup>4</sup> 1-Fırça-Mürekkep, 2-Yin-Yang, 3-Dağ-Su, 4-İnsan-Gökyüzü, 5-Beşinci Boyut



Şekil 2- Kaligrafiyle birleşmiş Çin Resim Sanatı Örneği

### *Kim Ki-Duk Filmlerinde Boşluk ve Doluğa Dair*

İlerleyen bölümde Çin Resmindeki ve düşüncesindeki Boşluk/Doluluk ve bileşenleri bağlamında daha ayrıntılı ele alacağımız *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar* filmine geçmeden önce yönetmenin sinemasına bu kavramlar bağlamında değinerek bir geçiş yapacağız.

Uzakdoğu Sineması'nda görülen ve hissedilen zamansızlık, Kim Ki-Duk'un neredeyse tüm filmleri için geçerlidir. Edgar Morin; "Sinemasal zamanın sadece bastırılabilen ya da hayret uyandırılabilen bir zaman değil aynı zamanda tersine çevrilebilen bir zaman olduğunu belirtir; "Bu artık geçmekte olan değil, geçmiş olan zamandır" (2005: 61). Buna göre örneğin; "Japon filmleri geçmişi herhangi bir geçiş yapmadan hissettirir: Geçmiş ve gelecek yan yana (sıralı) bir şekilde, ara verilmeden gösterilir. Çünkü her ikisi de aynı hakikate sahiptir" (Morin, 2005: 59). Kim Ki-Duk filmlerindeki zaman kavrayışı da bu bakış doğrultusunda ele alınabilir.

Tüm filmografisi içinde biraz daha öne çıkan *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar, The Isle (Ada, 2000), The Bow (Yay, 2005) ve Bin-Jip (Boş Ev, 2004)* konuya ilişkin olarak daha yakından değerlendirmeler yapabileceğimiz karakteristik örneklerdir.

*Ada ve İlkbahar, Yaz...* filmlerinde gerek panorama, gerekse Deleuze'un söz ettiği "pure background ya da without background olarak adlandırdığı impulse-image (itki-imge) " (Min, 2008: 111) Boşluk kavramını görsel ve imgesel anlamda karşılar düzeydedir. Bu iki filme dahil edeceğimiz Yay ile birlikte sessizliğin, zamansızlığın, hiçliğin Boşluk kavramına

özellikle başat bir öge olan “su” ile bağlandığı ve bu üç filmin “su” aracılığıyla birleştiği görülebilir. Su, akışkan, zamansız, her türlü formun içine girebilen, belirsiz ve hayatın ilk anını çağrıştıran kutsal ve mitolojik bir sıvıdır. Ki-Duk’un sözünü ettiğimiz filmlerinde su, tüm bu barındırdığı özelliklere ek olarak sinematik bir kavrayışı da öngörür.

“Boşluktaymış izlenimi”, “su” imgesinin hakim olduğu üç filmde de görünür kılınır. Bu bağlamda Boşluk ile Bergsoncu zaman kavramını birlikte düşünebiliriz. Bu üç filmde de su ile olan ilişki yine “geçmiş, şimdiki zamana çevrilirken, şimdiki zaman da geçmiş zamanı içine dahil eder” (Morin, 2005: 59) ifadesine denk düşer. “Equivocal Time (çift anlamlı, muğlak zaman) demek olan bu anlayış duygusal/öznel bir zamanı yani “geçmiş+şimdi ve gelecek zamanı içerir. Bu tıpkı “zihindeki gibi geçişsiz (undifferentiated) ve insanın geçmişe ait belleğinde, geleceğe ilişkin imgeleminde ve yaşadığı an’a dair eşzamanlı ve bütün olarak sunulandır. Bu Bergsonian bir deneyimdir” (Morin, 2005: 61).

Her üç film de neredeyse suyun üzerinde geçer. Su zamansızlığı, akışkanlığı, belirsizliği ve dolayısıyla Boşluğu sağlayan en önemli unsurdur. Her üç filmde de zamanın halihazırda belirsiz bir mefhum olduğu görsel olarak da vurgulanır. *Ada* filminde kadın karakterin suyun içinden gösterilen ve belirsizliğini koruyan yüzü, *İlkbahar*, *Yaz...* ve *Yay* filmleri için de geçerlidir. Ki-Duk, keskin sınırları değil, tıpkı Çin resmindeki sanatçının “boşluk”la arasında kurduğu manevi ve düşünsel bağ örneğindeki gibi “hakikat”i bu tür belirsizlikler ve akışkanlıklar içinde resmetmeyi tercih eder.



Şekil 3- İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar (2003)



Şekil 4- Ada (The Isle) (2000)

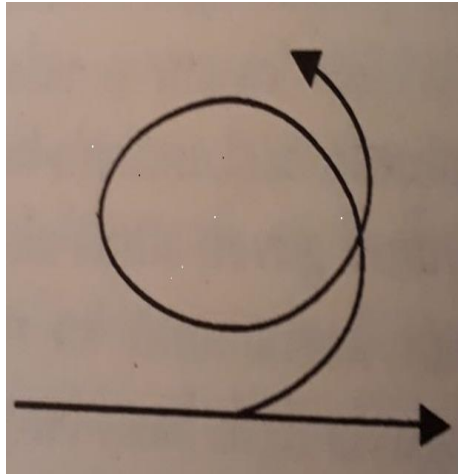


“Su”ya ve “akışkan zaman” (fluid time)’a ilişkin bu üç filmin dışında yine Boşluk kavramını farklı düzlemde hissettiren filmi *Boş Ev*’dir. Şiddet ve şiddetin doğası Ki-Duk’un filmlerinde kilit bir tema olarak ortaya çıkar.; “Karakterler sözle anlaşmaz ve çoğu kez kendilerine ve başkalarına dayanılmaz acılar çektirerek duygusal ihtiyaçlarını karşılarlar” (Richards’tan akt. Karakuş, 2015: 66). *Boş Ev*, tıpkı Haiku şiirinde boş bırakılan dizelerin okuyucunun zihnine ve imgelemine havale edilmesi gibi Ki-Duk’un en az konuşan filmlerindedir. Konuşmamak, boşluk düşüncesiyle ilintilendirilebilir. Filmin adından da anlaşılacağı gibi “boşluk” aslında “doldurulan” bir imge yüküdür. Boşluk Deleuze’a göre; “fizyonomidir ve bir tür boş ekrana hizmet eder”(Choe, 2012). Filmde boşluk, Taoist düşüncenin karşılığı olup, kavramla düşünsel bir bağ kurar. Çünkü Tao’da mülk yoktur. Sessizlik, zamansızlık, ikiz ve hayalet, tümü boşlukla ilişkilendirilebilecek karşılıklardır.

### *Çin Resminde Beş Düzey ve İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar’daki Karşılığı*

Doğu ve Uzakdoğu’da zaman döngüseldir. Ölmek ve yeniden doğmak anlamında bir süreklilik vardır. Aynı zamanda Doğu anlatısı bu sürekliliğe karşın ilk anlatı örneklerinin parçalı/epizodik yapısı ile bir tezat oluşturuyor gibi görünür ancak bu uyumlu tezatlık özellikle günümüz sinema örnekleri için özgün bir biçim yaratmıştır. Ki-Duk’un sekizinci filmi olan *İlkbahar, Yaz..*, adından da anlaşılacağı gibi döngüsel zamanı, mevsimlere ayrılmış epizotlarla tamamlar. Döngüsel zaman aslında aynı biçimde geri gelen zaman değil, bir spiral yaparak boşluğa ulaşan zamandır:

“Özel bir varlığın yaşamında Zaman, ikili bir devinim içerisinde seyredir: Doğrusal (değişkenli değişim anlamında) ve dönensel (circulaire) (değişkensiz değişime doğru)..yani çevrim içinde çevrim olarak dörülü ve birbirini izleyen olgular biçiminde karşımıza çıkar. Bu çevrimler hiç bir zaman sonsuza kadar birbirinin tekrarı değildir. Boşluk kavramıyla ayrılırlar birbirlerinden, spiral bir devinimi izlerler” (Cheng, 2006: 74)



Şekil 5- Doğrusal (değişkenli değişim) ve Dönensel (değişkensiz değişim)’e örnek. Çevrim içinde çevrim., dörülü ve birbirini izleyen olgular.

Mevsimlerle bölünen zaman tıpkı Çin resmindeki 3 Aşama kuralında olduğu gibidir, örneğin bir dağı tek bir bütün olarak göstermek yerine bulutsu, sisli boşlukların olduğu kesintili, parçalı bir bütün biçiminde gösterir.

Resimdeki 3 Aşama kuralı filmde de görünür kılır. Gözlerden uzak ve “boşluk” kavrayışı içinde kutsal ve önemli bir yere sahip olan “Vadi”, “su”, “dağ” ve “gökyüzü”nün arasında, boşlukta yüzermişcesine zamanın ve hakikatin belirsizliğini imleyen suyun üzerindeki tapınak filmin ana mekanıdır. Bu tapınak aynı zamanda (*Yay* ve *Ada* filmlerinde olduğu gibi) Mircea Eliade'nin merkez simgeciliği başlığı altında değerlendirdiği “axis mundi”<sup>5</sup>dir: Merkez Simgeciliği ; “Kutsal varlık dünyayı bir embriyo gibi yarattı” (Eliade, 1994: 29) ifadesinde olduğu gibi embriyolojiden alınmışa benzer terimlerle anlatılır.

Bir tapınakta küçük bir rahip adayı ile birlikte yetişkin bir Budist rahibin hayatı mevsimlere bölünerek anlatılır. Her mevsim insan yaşamının ayrı bir dilimini ele alır. Bu noktada çocukluk, ergenlik, son gençlik, yetişkinlik ve olgunluk dönemleri işlenen günahlar, suçlar, acılar, hazlar, pişmanlıklar, ödenen bedeller gibi insan hayatına ilişkin evrensel temalar çerçevesinde gerçekleşir. Başlangıçtaki ilkbahar epizotunda küçük bir rahip olan karakter son epizoda gelindiğinde ustası gibi olgunlaşmış ve tapınağa bırakılan küçük bir rahip adayını eğitmek üzere annesinden teslim almıştır. Böylece döngü tamamlanır ve yeniden başlar.

Her mevsim bir hayvanla sembolize edilir. Çocukluk sekmesinde (İlkbahar), küçük rahibin hayvanlara eziyet etmesi ve bundan haz duymasının ardından, acıyı büyük bir kaya parçası gibi yıllarca kalbinde taşıması” imlenir. Bu hayvan sembolü, eğlencenin ve şursuz enerjinin sembolü olan köpektir. İlk gençlik (Yaz) epizotunda hasta bir genç kızın tapınağa annesi tarafından tedavi olması için bırakılması, genç rahiple aralarındaki çekim, yasaklanmış olanın hazzı ve ilk günah anlatılır. Bu bölümde genç kızın iyileşmesinin ve gidişinin ardından genç rahip de tapınağı ve ustasını terk eder. Bu epizodun simgesi horozdur, ergenlik ve cinsel hazzın sembolüdür. Son Gençlik (Sonbahar)'de genç rahip geri döner, bir cinayet işlemiş, karısını kıskançlık nedeniyle öldürmüştür. Bu bölüm suç, ceza ve arınma terimleriyle işlenir. Eski bir tanrıça ikamesi olan kedi, bu epizodun sembolüdür. Yeni yaratımlar ve kutsallık içerir. Genç rahip peşinden gelip onu arayan iki dedektif tarafından suçunu çekmesi için götürülür. Bunun ardından yaşlı rahip insan varlığına son vererek yılanı dönüşür.

Yetişkinlik (Kış) epizodunda, rahip yeniden geri döner. Bu bir çile ve arınma epizodudur. Bu bölümde yüzü tamamen örtülü olan bir kadın bebeğini tapınağa bırakır. Ustanın rolünü üstlenme ile döngü tamamlanmaya başlar. Olgunluk (Ve İlkbahar) epizodu kaplumbağa ile temsil edilir. Bu son aşamada (ya da ilk aşama) rahip, kendisine teslim edilen küçük çocuğu eğitmeye başlar.

Filmin öyküsünden, işleniş biçiminden ve içerdiği zihniyetten de anlaşılacağı gibi Taoist düşünce değişmeler, dönüşümler, espaslar ve tüm bunların kaynağı olan Boşluk kavramı temelinde ilerler. Tapınağın suya, suyun buluta, bulutun dağa karışması gibi, yaşlı rahibin yılanı enkarne olması ve epizotları simgeleyen hayvanlar gibi her şey birbirine dönüşebilmektedir: “Varlığın gerçek ve somut idrak düzeyinde ne ‘insan’, ‘kelebek’ ve ne de ‘kelebek’ insan olabilir... ancak beşer idrakinin belirli düzeyinde kaybedebilir ve farksızlık

<sup>5</sup> Eliade'nin tanımında, özellikle tapınakların -herşeyin öncesinde kutsal olan mekanın- göksel bir prototipi vardır. Yaratılış her zaman çifttir, yeryüzünde olan bir yapının aynısı gökyüzünde de bulunur. Örneğin; Platon'un ideal kentinin de aynı şekilde göksel bir arketipi vardır (ayr. İçin bkz. Eliade, 1994: 21-22). Her tapınak ve saray, kutsal kent ya da tapınak (axis mundi) gök, yer ve yeraltının karşılaşma noktası olarak görülür. Bu bir bakıma yeryüzünün göbeği (tabbur eres)dir (Eliade, 1994: 26-27)

...haline gömülürler. Bu ontolojik duruma Çuang-Tzū, nesnelere birinden diğerine dönüşmesi (Transmütasyon) anlamında wu-hua<sup>6</sup> (Izutsu, 2017: 47) adını verir.

Gilles Deleuze, "bir köksapın başı sonu yoktur, o daima ortadadır, şeylerin arasındadır, arada varlıktır " (Yücefer, 2016: 5) der. Boşluk da başı sonu olmayan, uzak ve yakın ile yer değiştirebilen, belirli ve belirsizin arasında kalandır: "Gölün ortasında yüzer halde bulunan tapınak 'hayat içindeki hız değişimini' göstermenin de bir yoludur. İnsanoğlu uyandığında kendini batı yerine doğuda bulabilir...Filmde genç rahip adayının tapınağa dönüşü bir kaç kez tekrarlanmaktadır. Geri dönüşün tekrarlı olarak perdeye yansması Lefebvre'nin yeniden üretim teorisini akıllara getirmektedir...mekan canlıdır, yaşar ve yaşatır, üretir ve de üretilir" (Karakuş-2015:70-71).

Filmin mevsimlere ayrılması ve epizodik bir yapıyla bu döngüsellik elde etmesinin kökeninde yine Tao'cu "yol" kavrayışı vardır. Çünkü "Nihai Yüce" den türeyen Yang pozitif alanı, Yin ise negatif alanı imler. Ancak bilindiği üzere birbirine geçebilen bir aklık ve karalıktır bu. Yang alanında Yaz ve İlkbahar, Yin alanında ise Sonbahar ve Kış bulunur. Yang'ın ilkbahar ve yaz alanından; Gökyüzü, Göl, Ateş, Gök Gürültüsü; Yin'in Sonbahar ve Kış alanından ise Rüzgar, Su, Dağ ve Toprak işaret edilir<sup>7</sup>

Tao'cu düşünceden kaynaklanan ve Uzakdoğu'da Çin, Japonya ve Kore sanatında etkili olup sinematik bir evren yaratması, eski bir düşünceyi yeni bir bakışla değerlendirmeye olanak tanır: "Her bilinç başka bir şeyin bilincidir" ve bu bağlamda "bilinç bir şeydir" diyen Bergsoncu model, hareketi "çizgisel olmayan, her tarafa yayılan, akış halinde olan ve insan bilinci ve algısı dahil bir referans noktasına yerleştirememeye özelliğiyle öne çıkar (Öztürk, 2018: 26). Böylece, Bergson'u sinema evreninden okuyan Deleuze; "Sinemanın tıpkı Bergson'un madde ve harekete dair düşüncesinde olduğu gibi merkezsiz bir bakış izlediğini vurgular" (Öztürk, 2018: 26).

Çin Resmi ve Boşluk düşüncesinin "Beş Düzey"i; filmde, kompozisyon, çerçeveleme, bakış açısı, objelerin konumlandırılması, renk, ışık gibi teknik özelliklerle bağdaşmaktadır.



**Şekil 6- İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış Ve İlkbahar Filminde. Tapınağın gece görüntüsü.**

<sup>6</sup> Wua-hua: kelimesi kelimesine nesnelere dönüşümü (İzutsu, 2017: 47)

<sup>7</sup> Ayr. İçin bkz. Uzakdoğu Felsefesi Işığında Yay Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi (Oktağ, 2011:81)

### *Fırça-Mürekkep ve Filmdeki Karşılığı*

François Cheng, Çin resim sanatıyla ilgili bütün kuramsal yazılarda temel konunun Fırça-Mürekkep ilişkisi üzerine olduğunu söyler: “Mürekkep tek başına yalıtılmış malzemedir, gücüdür ancak fırça eşliğinde kullanıldığında canlılık kazanabilir” (2006: 105). Fırça biçimi ve özü ortaya çıkarırken, mürekkep rengi ve ışığı saptamaktadır. Çizgi ise, sadece bir kontur olarak objenin dış hatlarını belirlemek amacıyla değil, nesnelerin iç hatlarını, iç çizgilerini ortaya çıkarmaya yöneliktir. Bu çizgi insan ile evren arasındaki çizgidir.

Çin resmine ilişkin tüm ayrımlarda başat olan Taoist anlayış ve Boşluk’tur. Kim Ki-Duk klasik, kısıtlayıcı, yönlendirici ve sınırlandırıcı bakışın aksine “Boşluk”a ilişkin bir bakış açısını kavrayan çekimlerle “Bütün”ü yakalamaya çalışır. Örneğin; aç-karşı aç yerine, kamerayı Budha’nın (tapınağın içindeki heykelin ve tepedeki Budha heykelinin) gözünden bir açı ile verir. Bu öznel ötesi bir bakış açıdır. Örneğin; “tapınakta kapının açılmasının ardından gelen sahnede kamera önce küçük balık teknesi ve balıkları yakın planda, sonrasında ise bir tilt yaparak balıkları bir göz seyrediyormuş ve başını yukarı kaldırmış Budha heykeline bakıyormuş gibi gösterir (Min, 2008: 114). Yani, kamera yakın plandan dua eden yaşlı rahibe Budha’nın bakış açısından kesme yapar. Çizgiler, boşlukla birlikte serbest kalan kaosun içinde “tekil olan”ı, benzersizi bulup yakalar: “Var olanların görünmeyenlere değdiği bir boşluk, fırçanın attığı çizgilere yön verir” (Taburoğlu, 2017: 64).

Filmde tüm atmosfer, objeler, tapınak hatta bazen figürler çoğunlukla geçişken, akışkan ve belirsiz bir görünüm sergiler. Muhtemelen kullanılan özel filtreler ve efektler yardımıyla hem burada olan, hem olmayan, hem belirli hem belirsiz olan perdeye gelir. Film mevsimler üzerinden gitse de, zamana ilişkin bıraktığı duygu zamanın genişlemesini ve bunun çelişik doğasını sezdirir: “Geçmiş gittiği için artık yoktur, gelecek yalnızca kendi gelişini vaat ettiği için henüz olmamıştır; şimdiki zaman ise, başladığı anda, hızla geçmiş haline gelmiş, varoluşunu bitirmiştir” (Bíro, 2011: 29).



Şekil 7- Filmde İlkbahar epizoduna ait bir sahne ve Çin Resminden bir örnek

Bu başlık altında yer alan Esin-Uyum ise; fırçayı yönlendiren tek kavrama yani “uyumsal esin”e işaret eder. Ching Hao; “ ‘Fırça, üç cevhere sahiptir’ : Kas-Beden, Kemik-Esin” (akt.Cheng, 2006: 110) der. Ressamın bütün bedeni ve bütün varlığıyla resmini gerçekleştirmesi söz konusudur: “Resimdeki fırçayı Tin yönlendirmeli ve amaç BİR üzerine yoğunlaşmalıdır” (Cheng, 2006: 110). Daha önce de söz ettiğimiz gibi bu konu ressamın “olmuş olanı yeniden ortaya çıkarması” ile ilgili yaklaşımdır. Chang Tsao’ya göre ezber yoluyla, ressam; “Tin’in kaynağını izler”. Görünenin ezberden çizilmesi, doğal nesneye aşkın bir şekil verir. Dolu olanın ya da görünenin, ezber yoluyla boşluğa katılması ondaki manayı değiştirir; şeklen aynı ama anlam olarak farklı olur” (Taburoğlu, 2017: 65).

Kim Ki-Duk’un *İlkbahar, Yaz...* filminde genel ve durağan çekimlerin; örneğin tapınağın, dağın tepesindeki Budha heykelinin gözünden gölün (ya da Taoist düşüncede Boşluğu imleyen Vadinin) görüntüsü, geniş açı ile verilen, bütünü kavrayan, belirsiz ve hatların ortadan kaybolduğu biçimde resmedilen bir tablodur. *Kim Ki-Duk and the Cinema of Sensations* adlı çalışmasında Hyunjun Min’e göre; Deleuze’un *dicisign*<sup>8</sup> nesnesini fiili varoluş açısından temsil eden bir göstergedir ve Pasolini’nin ‘free indirect proposition (bağımsız dolaylı önerme) adını verdiği başka bir algılanımın çerçevesindeki algılanımdır” (Min, 2008: 114-115). Seyirci hala kameranın varlığını hissetse bile, Heidegger’in söz ettiği “ortaya çıkarılmış olanı ortaya çıkarmak” düşüncesinde olduğu gibi, Ki-Duk da kendi öznel bakışını Boşluk’un (ya da başka bir ifadeyle Budha’nın) bakışına, Budha’nın ya da Boşluk’un bakışını da kendi öznel bakışına yerleştirir. Sessizliğin ortasındaki iç ses ve tıpkı resimdeki gibi yüzeyin 2/3’lük alanının boş bırakılması kaidesine çoğunlukla uyma ve filmin sahnelerinde de Boşluk üzerinden imge yaratımını (bir anlamda Boşluk-İmge’yi) ortaya çıkarır.

Çin Resminin teknik terimlerinden olan fakat aşkınlaşabilen “Boş Vuruş”<sup>9</sup> (Kan-pi), “Kuru Fırça”<sup>10</sup> ve “Uçan Beyaz”<sup>11</sup>(Fei-Pai) farklı başlıklarda olsa bile tümü kendini Boşluk’la var eden, Boşluk’a hizmet eden tekniklerdir. Yönetmen sinematografik pozlandırmalarla ve özel filtrelerle genel; uzak ve boy planların ağırlıkta olduğu, daimi boşluğun ve belirsizliğin mizansene dahil edildiği kompozisyonları yaratır. Filmde bir şekilde bu teknikleri çağrıştıran yöntemler çekim açılarına uygulanmış izlenimi bırakmaktadır. *İlkbahar, Yaz...*’da Uçan Beyaz ile çekimleri karşılaştırabileceğimiz önemli sahnelerden biri, rahibin olgunlaşmaya doğru giden yolda, yetişkinliğinin son demlerini çile çekip arınarak gidermeye çalıştığı sahnelerde belirginleşir.

Henüz küçük bir çocukken hayvanlara yaptığı eziyetler sonucunda kimisinin ölmesine neden olduğu için ustasının her bir ölüm karşılığında kalbinde kocaman bir taş taşıyacağını söylemesi, uzun yıllar sonra sevdiği kadını kıskançlık nedeniyle öldürmesi, hapiste cezasını çekip geri gelmesi fakat ustasının ölümünden sonra bu kez bilinçli bir şekilde çile çekerek arınmak istemesine ilişkin sahnelerdir bunlar.

Kış bölümünde yetişkin rahip, kalbinde taşıdığı büyük taştan kurtulmak için Sisifos efsanesindeki gibi onu yeniden kalbinde, sırtında, buz tutmuş gölün üzerinde ve dağın yamacında (çilesini daha da arttıracak bir şekilde), yarı çıplak bir halde taşırken bembeyaz

<sup>8</sup> Önerme, algılanım-imge, şey. Peirce tarafından özellikle genel olarak önermenin göstergesini ifade eder. Burada “serbest dolaylı önerme”nin (Pasolini) özel durumuyla ilgili olarak kullanılmıştır. Başka bir algılanımın çerçevesi içindeki algılanımdır. Ayr. İçin bkz. (Deleuze, 2014A: 278)

<sup>9</sup> Fırçayı tutan ressamın elinin güçten düşmesi değil, aksine güçlü bir noktada yoğunlaştırma isteğinin Doluluk kavramına doğru ulaşıldığını gösterir. Ayr. İçin bkz. Cheng, 2006: 111

<sup>10</sup>Burada fırça az bir mürekkeple islatılmıştır. Onunla çizilen çizgi var olan ile olmayan, madde ile tin arasında dengededir. Boşluğun içine işlemiş olarak ölçülü bir uyum izlenimi yaratır. Ayr. İçin bkz. Cheng, 2006: 112

<sup>11</sup> Kendi çevresinde beyaz alanlar bırakacak biçimde, tüyleri seyrek büyük fırçayla bir çırpıda çizilmiş desen (Cheng, 2006: 145)

buzun üzerinde uçan bir leke gibi görünür. Kuru-Fırça (Kan-Pi) tekniğinde var olan ile olmayan, madde ile tin arasındaki dengeyi de tüm filmde görüldüğü gibi burada da karşılar. Bu aynı zamanda görünen-görünmeyen ikilemi, resimlerdeki/kompozisyonlardaki objelerin nerede durduklarının belli olmaması gibidir. Burada yine, yönetmen boşlukla ilişkilendirilebilecek mülkiyetsizlik duygusunu farklı bir yolla iletir. Karakterin en fazla çile çektiği sahnelerde bile onunla özdeşleşmeyi kırar ve bunu çok sık sahne değiştirerek gerçekleştirir. Hiç bir şey, hiç kimseye ait değildir. “Her şey o büyük Kök’e yani Boşluk’a dönmek için vardır” düşüncesini yeniden vurgular bu sahneler.

Bitmemişlik Hissi de, “resimde her şeyi tamamlanmış ve bitmiş olarak göstermekten, formların desenlerinde her şeyi açık şekilde yansıtmaktan...resmin bitmemişlik etkisi yaratmasından endişe duyulmaması” (Cheng, 2006: 118) dır. Tıpkı “Büyük Varlık” gibi, nesnelere de uçsuz bucaksızdır, nerede durdukları fark edilmemelidir. Bu türden bir etki bırakmalıdır. Bu bir oluş hali, bir tür ortadan başlamak ya da Bergsoncu anlamda varolanın içine girip çıkmaktır. Görünür-görünmez olan, iç ve dış, biten ve bitmeyen bir aradadır.



**Şekil 8- Kış epizodu ve yetişkin rahibin meditasyonu**

### *Yin-Yang ya da Gölge-Işık ve Film*

Yin-Yang'ın resimdeki belirli anlamı ışık etkinliği ile ilgili olmasıdır. Bu ayrımdan sadece Işık-Gölge karşıtlığını değil; “atmosfer, tonalite, formların kabartılı gösterilmesi, uzaklık izlenimi vb.” (Cheng, 2006: 120) mürekkeple yapılan resim değerlendirilir. Wang-Wei ünlü eseri Shan-Shin Fu'da yağmur altında hiç bir yönün ve yerin seçilemeyeceğinden (Cheng, 2006: 121) söz eder.

Daha önce de sözü geçtiği gibi başta *İlkbahar*, *Yaz*...olmak üzere *Ada* ve *Yay* filmlerinde de su başat bir obje ve neredeyse bir karakterdir. Saklar, arındırır, temizler, belirsizleştirir,

uzaklaştırır ve geri getirir. Su aynı zamanda tıpkı gökyüzü gibi boşluğa en yakın olan, Boşluk'la en fazla tanımlanan ve tamamlanan ögedir.

Çin Resminde Boşluk düşüncesinde iç ve dış çizgiler, dışarıda kalan yoluyla içeriği gösterme ve anlamayı sağlar. Filmde Tapınak'ın iç ve dış hatları hem belirgindir hem değildir. Kapılar vardır fakat iç mekan her daim yüksek bir bakıştan görülüyor gibidir. Tapınak, bir anlamda Deleuze'un alegorisini, yani; "iç zihin ve dış vücudun ayırt edilemezliği" (Min, 2008: 120) ilkesini ödünç alır.

Dağ-Su bileşeninde, doğanın iki kutbunun yani Kalp İnsanı olarak Dağ'ın, Tin İnsanı olarak Su'yun belirlenmesi anlamına gelir. Buna göre dağ ve su resmi insanın tinsel portresi gibidir; "Belki de bir dağ, o zamana kadar çizilmemiş insan çehrelerini düşündürür; bir ağaç, dallarının bir parçasını kendinden bağışık tutar; öyle ki bunlar, oluşum halindeki bir durumda, varlık ve varlık dışı bir noktada durmaktadırlar artık" (Li Ji Hua'dan akt. Cheng, 2008: 118). Bu yaklaşım Çin Resminde bir resme bakıldığında boşluklarla tamamlandığı için çok daha farklı çağrışımlara, imgelere açık bir görsellik elde edilebileceği anlamına gelir. Nesnelerin arasına giren boşluk ona bir hakikat kazandırır. Bu, Edgar Morin'in imgeyi tarif ettiği gibi "hem yaşayan bir mevcudiyet hem de gerçek bir yokluktur. Yani yaşayan-yokluktur (presence-absence)" (2005: 23). Yine Morin'in "The Landscape of the Face" ya da "Face is Soul" olarak söz ettiği başlıkta da, Çin Resmi ve Boşluk konusundaki tanımlarla benzerlikler bulunabilir. Yüzün kozmografik gücünü, ekranda yüzün bir manzaraya veya manzaranın yüze dönüşeceğine ve bunun da ruh anlamına geleceğine dair sözlerdir bunlar (Morin, 2005: 71). Filmde de çok fazla yakın yüz plan çekim yoktur ancak bu tarzdaki planlarda özdeşleşmeyi kıran yüzü landscape'e (panoramaya, doğaya, suya, buza) karıştıran sisli bir görünüm ve belirsizlik hakimdir. Bu belirsizliği sağlayan önemli bir unsur da karakteri (Yay ve Ada filmlerinde de olduğu gibi) suyun altından gören kameradır; "Bunun sonucunda insan yüzünün hatları değişir ve bu yüzün etrafındaki dalgalanma nedeniyle belirsizleşir" (Min, 2008: 127). Filmde bu gösterge ilk kez tedavi olması için tapınağa annesi tarafından getirilen genç kızda gösterilir: "Kim'in karakterleri hatlarını yavaşça kaybederek, çevrelerindeki dalgalanmaya karışarak öteki-oluş'a maruz kalırlar" (Min, 2008: 127).

Çin Resmindeki Beş Düzey filme uyarlandığında her düzeyin daima birbirine dönüştüğü, birbirini tamamladığı, en önemlisi de Boşluk üzerinden imge ve anlam yaratımına kapı açtığı görülür.



Şekil 9- Budha heykelinin gözünden tapınak

### *Beşinci Boyut-Boşluk Kavramının En Üst Aşaması, Dönüş ve Film*

Bu aşamada Boşluk, piktüral evren tablosunu da açarak onu ilk birliğe, kaynağa, büyük Kök'e doğru taşır. Bu Saf Boşluk'tur. Filmde kullanılan Büyük Dönüş'e geçmeden önce hem Çin Resminde kullanılan hem de Uzakdoğu Sineması'nda kimi yönetmenlere ilham olan perspektif ve uzaklık mefhumu da çeşitlenebilmektedir. Örneğin; Derinlemesine Uzaklıkta (Shan Yuan), izleyici kendini bir tepenin üzerinde panoramik bir şekilde hisseder (Cheng, 2008: 136). Filmde derinlemesine uzaklık çekimi, boşluğa açılan bir şekilde, tepedeki Budha heykelinin ya da Büyük Boşluk'un gözünden veriliyormuşcasına yansıtılır. "Yükselmiş Uzaklık" (Kao-Yuan) genelde dikey resimlere uygulanır. İzleyicinin bakışı yukarıya yönlendirilir (Cheng, 2008: 136). "Yassı Uzaklık" (Ping-Yuan) ise, yakın bir konumdan sonsuzluğa doğru özgürce uzanan izleyici bakışıdır (Cheng, 2008: 136). Bu açıyı daha çok filmde geniş odak ve belirsizleşen alan derinliğinin sıkça kullanıldığı sahnelerde görmekteyiz.

"Dönüş", tablonun tamamlandığı andır. Ancak bu tamamlanmışlığa geçmeden önce yukarıda saydığımız "uzaklık" türlerinin ve Beş Düzey'e ilişkin bileşenlerin dönüşerek Birlik'e doğru yol almaları gerekir: "Uzam içinde uzaklaşma hareketi, geri dönüşü olan dairesel bir harekettir, perspektifin ve bakışın yön değiştirmesiyle, özne-nesne bağıntısı da biçim değiştirir sonunda. Dıştan bakıldığında derece derece gölge olarak belirir özne; ve dış, öznenin iç manzarasına dönüşür"(Cheng, 2008; 138). Başka bir deyişle; "İlk boşluğun kökensel dramını tekrarlama amacını taşıyan resmi çizen ressam doğaya öykünür görünürken, bu dramı soyutlayarak yeniden sahneye koyar" (Taburoğlu, 2017: 72). Böylece gerçeklik izlenimi soyut, belirsiz, akışkan, imge ve anlam yaratan bir alan haline gelir. *İlkbahar Yaz...*'da da böyledir: "Her şeyi yönlendiren ilk Boşluk düşüncesini kanıtlayıcı bir noktaya geldiğinde resim tamamlanmış olur" (Cheng, 2006: 140). Filmde, "Ve İlkbahar" epizoduna gelmeden önce, "Sonbahar" ve "Kış"tan başlayarak "Büyük Dönüş" ima edilir. Halihazırda filmin tamamına yakın bölümünde dış dünya ve çevre oyuncunun, karakterin gözünden değil başka bir göz tarafından görülür. Örneğin; genç kızın tapınaktan ayrılışının ardından, onun gidişinden acı duyan genç rahip, serbest bırakılan horoz ve en son bulutların



arasından görünmeye çalışan güneş, geniş bir zamanı ve boşluğu çağrıştırır. Kameranın göğe yükselmesi ve bulutların arasından sızan belli belirsiz güneşi göstermesi, Yükselmiş Uzaklık (Kao-Yuan) tekniğindeki gibi bakışı boşluğa yani gökyüzüne çevirir.

“Sonbahar”da ise, yaşlı rahip sırtındaki torbada kedi ile (Çin mitolojisinde kutsal bir prensesi imleyen) sandala binip tapınağa doğru ilerler. Ağaçların arasından geçişi daima başka bir göz tarafından izleniyor gibidir. Boşluk her yerdedir.

Öznel kamera ve açı-karşı -açı’lar son derece sınırlı ve kısıtlı olmakla birlikte sadece birebir ve duygusal karşılaşmalarda anlık şekilde yer alır. Çok uzatılmadan derhal başka bir bakışı (yani yönetmenin olmakla birlikte Tin’in, Budha’nın, Büyük Boşluk’un bakışını) ima eder.

Her şeyin birbirine dönüştüğü, zamanın, mevsimlerin bükülmesi ve döngüselliklerinde olduğu gibi genel olarak Ki-Duk’un filmografisinde karakterler de akışkan ve geçişli bir yapıdadır. Salt iyi ya da kötü yoktur. İlk yaratılış mitolojilerindeki cinsiyetsiz, kimliksiz, biçimsiz varlıklar gibidirler. İyilik ve kötülük aynı yerdedir, değişebilir, dönüştürülebilir. Kötüler bir süre sonra iyileri anlayabilirler ya da iyilik yapar duruma gelebilirler. Ya da tam tersi gerçekleşebilir. Ne iyilik ne de kötülük mutlak değildir. Hiç bir şey sonlu değildir, başı da yoktur. Örneğin; genç rahibin dedektiflerce cezasını çekmek üzere götürüldüğü sahne hem bir bitişi hem de döngüyü ve sonsuzluğu çağrıştırır. Kamera bu kez üst açıdan, tam da göksel bir bakışla Vadi’yi, tapınağı, suyu, gölgeyi ve gitmekte olan sandalı görür. Bu görüntü bir anlamda Bergson’un “şimdinin gevşemesi ya da uzanımını” (Deleuze, 2014 B: 114) çağrıştırır. Bu hal bir nevi hareketsizliğin içindeki hareket gibidir. Süre kavramı; “zamandan açık ve genişleyen bir bütündür” (Sutton&Jones, 2013: 104).

Tao’cu düşüncedeki Boşluk bir yoldur; kalbi, beyni, ruhu boşaltmak, dış etkilerden arınıp öze varmaktır. Bu nedenle yaşlı rahip, genç rahibin tutuklanıp götürülmesinin ardından tüm duyu organlarına “kapalı” yazan kağıtlar yapıştırarak sandalın üzerinde kendi hayatına son verir. Ermiş kişinin öncelikle, kendi içini boşaltması gerekmektedir; “Dolu şeylerin dünyasında, boşlukları kullanmayı bilmek önem kazanır...Dolu varlık, büzülerek kendi içinde bir boşluk yaratır ya da başka boşluklara doğru yer değiştirerek kendi yerine yerleşir” (Taburoğlu, 2016 B: 162). Yaşlı rahibin yaptığı da budur, başka bir şeye (yılan) enkarne olarak yer açmak. Yılan sonraki epizotlarda da hep tapınaktadır. Filmde tüm bu aşamaların ardından sonra gelen çekimler Boşluk duygusunu ve Çin Resmini çok fazla hissettiren, neredeyse belirsiz ve akışkan bir suluboya resmini hatırlatır. Burada “Derinlemesine Uzaklık” (Shan-Yuan) açısı hissedilir.

Çin Resminde her türlü çizgi, ışık, renk ve gölgelemelerin boşluğa hizmet etmesi gibi filmin neredeyse tamamında da buna yakın bir anlayış hakimdir. Kış epizotunda, “Uçan Beyaz” bu kez çini mürekkeple yapılan resmin beyaza yakın tonlarının ağırlıkta olduğu göl ve tapınak, gökyüzü ve dağlar arasındaki geçişleri bu şekilde görselleştirir. Bu epizotta genç rahip cezasını çekerek geri gelmiştir, artık yetişkinlik döneminde. Yaşlı rahip artık yoktur ve sandal buz tutmuş, göle gömülmüştür. Bu epizotta, diğer bölümlerde görülen su kadar buz da önemli bir işleve sahiptir. Çünkü buz da şekil değiştirebilen, belirsizleşebilen, saydamlaştıran bir işlev taşıması açısından Boşluk düşüncesine hizmet eder. Zamanın akışkanlığı edimselden, virtüele bir aralık bırakır. Genç rahibin ayini, yılan, tapınağın içi ve dışı hep dışarıdan bir bakışla yakalanır.

Dönüş aşaması başlamıştır. Bu segment genç rahibin çile çekerek arındığı dilimdir. Çekmeden çıkardığı yaşlı rahibe ait defterde meditasyon ve egzersizlere dair çizimler vardır. Kök’e, Boşluk’un kaynağına dönmek için “yol” alış başlar. Doğan güneş, dağ, su alt açıdan kamera Büyük Dönüş’ün hazırlıkları gibidir. Tüm sahneler hem uzak bir bakış hem

de Uçan Beyaz'a uygundur. Yersiz, zamansız, boşlukta uçuyor izlenimi verir. Bu kez üst aç çekimiyle rahip beyazın ortasında bir mürekkep lekesi gibi giderek aşkınlaşan bir görüntüye bürünür. Kış epizodu, yüzü tamamen örtüyle kapalı bir kadının küçük bebeğini tapınağa getirmesi, kaçmaya çalışırken de buzun içine düşüp ölmesi ve küçük çocuk ile rahibin yeni bir döngüye başlamasıyla devam eder.

Kış, tam anlamıyla bir çile ve arınma epizodu olarak sürer. Rahibin kendi sırtına bir taş bağlayıp, ağır Budha heykelini yanına alarak buz ve karla kaplı dik yamaçların, patikalarn olduğu yollardan geçip heykeli zirveye taşıdığı zorlu bir yolculuktur. Uzun, zorlu ve neredeyse gerçek zamanlı bir yol alıktan sonra Budha heykelini zirveye taşır. Bu noktadan tapınak gölün ortasında, vadinin arasında ve son derece küçük görünür. Dağlar birbirinin içine geçmiş, perspektif belirsizleşmiş, kendini Boşluğa teslim etmiştir. Bu sahne, Çin Resminin son ve kutsal aşaması olan resmin katlanması, rulo haline getirilmesi ve farklı evrenlerin, farklı zamanların iç içe geçmesi, birbirine kapanması gibidir.<sup>12</sup> Rahibin zirveye çıkışı ile birlikte Budha'nın gözü, rahibin gözünün yerine geçer ve onun gözünden görmeye başlarız.

Ve İlkbahar'da ise, başa dönülür. Rahibin çocukluğunda yaptığı tüm hataları, yanındaki çocuk rahip adayı da yapar. Son kare tepedeki Budha heykelinden uzaktan görünen göl, tapınak, dağlar, boşluk, geçişler, aralıklar ve belirsizliktir. Böylece bir evren tablosu yaratılmıştır.

"Resmi tomar haline getirmek üzere dürmek, her defasında Zaman kavramıyla ilgili mucizeyi çözmek, yaşantının özündeki uyumu yeniden yaşamak ve imgeye egemen olmak" (Cheng, 2006: 141) demektir. Bu artık yaratıcılık düzeyine varmaktır. Ve yine Çin'de dürülmüş bir resmi açarak saatlerce bir baş yapıtı izlemek, neredeyse kutsal bir ritüeldir. Filmde, yukarıda da söz ettiğimiz gibi Kış ve Ve İlkbahar epizotları "Büyük Dönüş", "Yaratıcılık" ve zamanın ters yüz edilmesi, geleneksel bir tekniği felsefi açıdan yorumlamaya olanak verir. Bergsoncu bir zaman algısı, farklı evrenlerin iç içe geçmesi ve görelilik anlamında zamanın genişmesi, kıvrılması söz konusudur. Bu bir bakıma edimselin virtüelle çevrili olduğu bir aşkınlık ve sonsuzluk düşüncesine benzemektedir: "Edimsel olan her şey durmadan yenilenen virtüellik çemberleriyle çevrilidir.. Virtüel bulutunun merkezinde daha üst bir düzeye ait bir virtüel vardır..her virtüel parçacık kendi kozmosuyla çevrilidir ve bu aynı şekilde sonsuza kadar devam eder" (Deleuze'dan akt. Yücefer, 2016: 14). Zamanın varlığının, nesnelere hareketinden ve varlığından bağımsız olamayacağına dayandırılan bu bakış açısı filmin özellikle son sahnesinde, katlanmış bir Çin Resminin ritüelistik seyrini sinematik Boşluk düşüncesine, zaman sezgisine, sinematik bir duyuşa terk eder: "Tablonun zamansal ve çizgisel oluşumunda..İç-Dış, Uzaklık-Yakınlık, Açığa Vurulmuşluk-Güçüllük ilişkilerinin tersine çevrilmesiyle, Dönüş'ün ters-yüz edilebilirlik sürecini başlatır Boşluk kavramı. Anımsatılmış ya da düşünmüş bütün bir yaşamın sorumluluğunu yeniden üstlenme anlamına gelir Dönüş eylemi. Ve durmaksızın sürer" (Cheng, 2006: 141)

<sup>12</sup> Dönüş, tablonun tamamlandığı andır. Resim, bu aşamada tomar haline getirildiğinde, resmin içindeki evren tablosu kendi içine kapanır (Cheng, 2006: 141).



Şekil 10- Resmin katlanması ve açılması

## Sonuç

Yaratılışa ilişkin ilk mitolojik oluşumların devasa, şekilsiz, bulutsu, cinsiyetsiz ve kimliksiz varlıkları her ne kadar kaostan bir kozmos yaratmışlarsa da, o ilksel Boşluk'a ilişkin güçlü izdüşüm bugün hala Uzakdoğu düşüncesi ve Çin Resmi dolayısıyla sinemanın yeni biçimlerinde, yeni sinematik anlayışlar olarak ortaya çıkabilmektedir.

Uzakdoğudaki Boşluk ve Doluluk düşüncesinin Batı felsefesinde varlıktan, tine uzanan, bir yanıla rasyonel akla gidebilen, bir yanıla da felsefi ve sanatsal alanda bugün hala tartışılmakta olan uzam, zaman, çoklu evren ve zamanın genişmesi gibi monadolojik bir femonomenoloji doğrultusunda analiz edilebilmektedir. Tin'in tek başına elverişli bir forma sahip olmaması ve bu formu nesnelere arasından geçerek yakalaması, Çin Resmî'nin başat özellikleri olan; 3. Aşama, Bitmemişlik Hissi, Görünür Görünmezlik ve bu resmin vazgeçilmez olan Fırça Teknikleri, salt biçim ya da teknik olarak kalmayıp aşkınlaşabilen, edimselden virtüle gidebilen, her objeye, her yapıya sirayet edebilen bir görüngü yaratır. Çinli sanatçılara göre bu sadece resim değildir, bu aslında "evrenin çizdiği bir resmidir".

Heidegger'in "kendinde şey"i, nesnenin aşkınlaşma halinden ayrı tutulamamakta ve dolayısıyla bir sanat eserinde de bu şekilde yorumlanmaktadır, "çerçelenmiş olanın çerçelenmesi" olarak da ifade edilebilir. Bir yanıla Doğu düşüncesindeki mutlak hakikat algısına, bir yanıla bu metafizik alandan çıkarak Deleuze'un "dicişign"ında ve Pasolini'nin önerdiği "başka bir algılanımın çerçevesi içindeki algılanım"a kadar ulaşabilen ve tanımlandığı üzere her yere sirayet edebilen "Boşluk"a ilişkin görüngülerdir bunlar.

Tao'cu "Yol"un birebir Boşluk düşüncesiyle ilişkilendirilmesi halihazırda ona salt resim dışında çok daha soyut ve metafizik bir özellik bahşeder. Resimlerin bu doğrultuda kimi vazgeçilmez kaideleri olsa da, her resim belli tekniklere göre yapılıp, belli bir ritüele göre rulo haline getirilip ve yine ritüelistik bir seremoniyle açılırsa da "Boşluk" kavramı her resmi özgün, imgesel ve farklı kılabilir. Çünkü boş alanlar, anlam ve imge yaratabilen alanlardır. Dış doğanın benzeri taklit edilse bile, bir resim tekniğinin kuralları gereği boşluklar o resme çok daha farklı anlam ve görünüm katabilmektedir. Zaten Laozi'nin

“Boşluk” üzerine *Tao Te Ching’de* kaleme aldıkları, boşluğun; yaratmak, dinlenmek, soluklanmak, hatta imge yaratmak üzerine son derece elverişli alanlar olduğu düşüncesidir. Bu anlamda rüya görmek bile bir boşluktur.

Bu faydalı alanlar Batı felsefesi ve sanatında Parmenides’in boşluğu andıran varlık düşüncesinden, Aristo’nun Boşluk’u Dolu olanla karşılaştırdığı akli analizelere, boşluğun atomlarla doldurulması düşüncesinin Aydınlanma’ya doğru giderken neredeyse bir “boşluk korkusu”na dönüşmesine kadar götürülebilir. Batı’da Modernist akımla birlikte boş alanlar yeniden resimde, şiirde, romanda ve sinemada aralanmaya başlamıştır. Çünkü Edgar Morin’in tabiriyle bir presence-absence olan imge, kendisini ancak boş alanlarda ortaya çıkarabilmektedir. Böylece çağdaş sinemada kullanılan close-up ve fade-out’lar, kameranın ritmsiz ve durağan çekimleri Boşluk’un yeni biçimleri olarak düşünülebilir. Bu anlamda tekrarlardan oluştuğu kadar boşlukları da içeren Dada’ci şiir ile Haiku’lar da karşılaştırılabilir. Çünkü imge boşluğu sever.

Güney Kore’li yönetmen Kim Ki-Duk, resim geleneğinden gelip sinemayla geç bir yaşta tanışmış ve onun ardından bugüne kadar her yıl bir film yapmak üzere bugün yirmi civarında bir filmografiye ulaşmıştır. Bu metinde Çin Resminde Boşluk düşüncesi etrafında ele aldığımız *İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış Ve İlkbahar* filmidir sadece. Ancak bunun yanında Boşluk ve Doluluk düşüncesine ilişkin olarak *Ada, Yay ve Boş Ev* filmlerine de değinilmiştir.

Çin Resmi, Birlik’e ulaşmak, Kök’e (Büyük Kaynağa) dönmek kısacası en sonunda Büyük Dönüş (retour) olarak tabir edilen evrenle bütünleşme ilkesini güder. Bu aşamada çizilen resim rulo haline getirilir ve resmin açılması da ritüelistik bir seremoni takip eder.

Resimdeki teknik tüm bileşenleri, Kim Ki-Duk’un *İlkbahar, Yaz...* filmine uyarlayabiliyoruz. Çin Resminde hedeflenen sonuçları hatta daha fazlasını elde edebiliyoruz. Fırçanın bir bilinç haline gelmesiyle, Kim Ki-Duk’un kamerasının bir bilinç haline gelmesi bu noktada birleşebiliyor. Çin Resm’inde ressam ile resim, ressam ile fırça arasındaki çizgi, evren ile insanı birleştiren bir çizgi olarak kabul ediliyor. Nitekim, Ki-Duk’un filminde tüm epizotlara ayrılmış mevsimlerin her birinde halihazırda “Büyük Dönüş”e ilişkin emareleri ve hazırlıkları görebiliyoruz.

Her yere sirayet etmiş olan tını Çin Resminde görebildiğimiz kadar, Ki-Duk’un filminde de kamera açıları, ölçekler, pozlandırmalar, düzenleme ve kompozisyon, ışık ve gölgeler, yansımalar aracılığıyla elde edilebiliyor.

Her şeyin birbirine dönüşebildiğini imleyen Çin Resminde, nesnelere arasına giren boşluk (bulut, sis, su, buz vb.) *İlkbahar, Yaz...*’da da bu resim tekniğine çok uyan bir görünüme kavuşur. Bu resmin bileşenleri olan 3 Aşama, Kuru-Fırça, Uçan -Beyaz, Yin-Yang, Işık-Gölge ve Perspektif teknik bir özellik olarak başlayıp, kamera hareketleri, mizansen, pozlandırma ve özel efektlerle bir anlam alanı haline gelir.

Dolayısıyla Batı’da daima, göstergebilimsel açıdan bir nesne üzerinden tanımlanan ve yan anlamın gösterileni üzerinden tarif edilen imge, Çin Resmi ve Ki-Duk sinemasından *İlkbahar, Yaz...* filmi bağlamında ele alındığında boşluk, geçişgenlik ve belirsizlik üzerinden analiz edilebilir. Çünkü Boşluk imge yaratabilmektedir (hatta belirli koşullar çerçevesinde Boşluk-İmge’den söz edilebilir). Nesnelere arasına giren boşluğun ona bir hakikat kazandırması; filmde (tıpkı resimde olduğu gibi) dağın suya, suyun buluta, bulutun gökyüzüne, gökyüzünün tapınağa karışmasıyla belirsiz ve bitmemişlik hissi yaratan bir görünüme neden olmaktadır. Bitmemişlik bir tür “oluş” halidir, Bergsonian bir zaman algısını çağırır ve ortadan başlamak gibidir. Merkezsiz bir bakış, çoklu bir zaman anlayışıdır.

Ki-Duk'un filminde de Çin Resminde görebildiğimiz aşamaların karşılıkları sinematografik bir anlam bulur. Yönetmenin kameraya isteyerek bir bilinç kazandırması, klasik anlamda bir yönetmenin öznel bakış açısı gibi değildir. Bu konuda yönetmenin herhangi bir yorumu yoktur fakat filmin tamamına yayılan Boşluk düşüncesi, estetiği ve bu yolla elde edilen imge yaratımı anlaşılabilir. Ona yardımcı olan ve bu bitmemişlik hissini, belirsizliği sağlayan nesnelere ise; su, buz, sis, bulut, yarı karanlık gibi resimde olduğu kadar filmde de boşluğun her şeyin içine sızabilmesine yardımcı olan akışkan, değişebilen ve dönüşebilen nesnelere, durumlardır.

Filmin sonuna yaklaşırken, Çin Resminde, resmin rulo haline getirilmesinin, farklı evrenlerin birbirinin içine geçmesi düşüncesi tam anlamıyla Leibnez'ci veya Bergsoncu bir zaman algısını yeniden tanımlar gibidir. Bu kutsal an, her ne kadar Çin Resmi veçhesinden bakacak olduğumuzda metafizik bir görüngüye sahip olsa da, günümüz sinemasında zaman-uzam tartışmalarının odağına yerleşir.

Böylece Uzakdoğu Düşüncesinde, Boşluk ve Doluluk ile Çin Resmi ve Kim Ki-Duk'un *İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış Ve İlkbahar* filmi arasındaki geçişler bir anlamda Boşluk ve İmge arasında kurabileceğimiz kavramsal bir alana açılır.

### Kaynakça

- Atış, N. (2007). *Parmenides Felsefesinde Varlığı Temellendirme Tarzının Kendinden Sonraki Felsefeye Etkileri*, Acarindex.com. Akademik Araştırmalar İndeksi: sayı 7
- Bıro, Y. (2011). *Sinemada Zaman* (Çev. A. C. Altunkanat) İstanbul: Doruk Yayınları
- Campbell, J. (2003). *Doğu Mitolojisi, Tanrının Maskeleri* (Çev. K. Emiroğlu): İmge
- Campbell, J. (2006). *İlkel Mitoloji, Tanrının Maskeleri* (Çev. K. Emiroğlu): İmge
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi* (Çev. K. Özsezgin) İstanbul: İmge
- Choe, S. (2015). *Kim Ki-Duk's Aporia: The Face and the Hospitality (on 3 Iron)*, [www.screeningthepast.com/2012/08/Kim-Ki-Duk's-aporia-the-face-and-the-hospitality](http://www.screeningthepast.com/2012/08/Kim-Ki-Duk's-aporia-the-face-and-the-hospitality) (e.t. 03.09.2015)
- Deleuze, G. (2014a). *Sinema I, Hareket-İmge* (Çev. S. Özdemir) İstanbul: Norgunk
- Deleuze, G. (2014b). *Bergsonculuk* (Çev. H. Yücefer) İstanbul: Otonom
- Deleuze, G. (2016). *Edimsel ve Virtüel* (Çev. H. Yücefer), Cogito: 82 İstanbul: YKY
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev. Ç. Ü. Altuğ) İstanbul: İmge
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni* (Çev. F. Tepebaşılı) Ankara: DeKi
- Izutsu, T.S. (2017). *Taoculuk'daki Anahtar Kavramlar* (Çev. Y. Özemre) İstanbul: Kaknüs Yayınları

Karakuş, H. (2015). *Sinemanın Sessiz Çocuğu Kim Ki-Duk*, Sinema Tutkusu II içinde. Ankara: Doğu-Batı

Laozi, (2019). *Tao Te Ching* (Çev. S. Özbey) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Min, H. (2008). *Kim Ki-Duk And The Cinema Of Sensations*, PhD Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park

Morin, E. (2005). *The Cinema or the Imaginary Man-An Essay in Sociological Anthropology* (Çev. L. Mortimer) Minnesota: University of Minnesota Press

Özbey, S. (2019). *Önsöz, Tao Te Ching*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş, Film-Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya

Quendler, C. (2014). *Bela Balazs and the Close-Up*, Routledge Encyclopedia of Film Theory iç. , Newyork: Routledge

Sutton, D., Martin-Jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (Çev. M. Özbank, Y. Başkavak), İstanbul: Kolektif Kitap

Taburoğlu, Ö. (2016a). *Resim, Söz ve Yazı, İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*, Ankara: Doğu-Batı

Taburoğlu, Ö. (2016b). *Boşluk, Aşırılık ve Keyfilik*, Ankara: Doğu-Batı

Taburoğlu, Ö. (2017). *Nazar, Başkası Nasıl Görür*, Ankara: Doğu-Batı

Yücefer, H. (2016). *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak*, Cogito: 82, İstanbul: YKY

Zengin, M.O. (2011). *Uzakdoğu Felsefesi Işığında Yay Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi: 40