

UZAKDOĞU FELSEFESİ IŞIĞINDA YAY FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Melis OKTUĞ ZENGİN*

Öz

Uzakdoğu felsefesine göre, Yin-yang, tüm varlıkların ve doğanın kaynağıdır. Bu bağlamda, insanın ve evrenin anlamlandırılması da, bu ikilik çerçevesinde gerçekleşmektedir. Çalışmamızda, Uzakdoğu felsefesi üzerine temellendirilen inanç sistemlerinin insana ve evrene bakışının ortaya konulması amaçlanmıştır. İnsanı ve evreni çözümlmek için bir araç olarak nitelendirilebilecek ying-yang simgesinin göstergebilimsel yaklaşımla yorumlanmasına yönelik kuramsal bir denemeden yola çıkarak, Güney Kore Sinemasının son dönemlerde uluslararası platformda öne çıkan ismi Kim Ki-duk'un Yay (2005) adlı filmi irdelenmiştir. Kim Ki-duk'un filmleri, modern Kore toplumundaki ahlaki çöküşü açığa vurmak için cinsellik ve şiddet öğelerini rahatsız edici bir biçimde kullanılmasıyla bilinmektedir. Yay adlı filmde, bu öğelerden çok mistisizm, Uzakdoğu felsefesine dayanan ruhani bir yaklaşım sergilenmektedir. Filmde, toplumdaki soyutlanmış olarak, açık denizde demirli bir teknede yaşayan genç bir kızın, gerçek yaşam ve modern dünyayla tanışma süreci, döngüsel zamanda, başka bir anlatımla, yaşam ve ölüm döngüsünde ele alınmaktadır. Bu geçiş süreci, aynı zamanda, şaman inancına göre, maddi dünya karşısında mutlak üstünlüğü olan manevi dünya karşılığı üzerine temellendirilmiştir. Çözümlemenin sonucunda, yönetmenin, kendine özgü kadın-erkek ilişkisi betimlemesinin, toplumsal eleştiriye aracılık ettiği, Uzakdoğu inancının gereği olan manevi dünyanın, maddi dünya karşısındaki egemenliğinin, modern Kore toplumunda, yok olmakta olan bir anlayış olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Göstergebilim, Kim Ki-duk, Yay, Yin-yang

Résumé : L'Analyse Sémiotique du film L'Arc à la Lumière de la Philosophie de l'Extrême-Orient

Selon la philosophie de l'Extrême-Orient, le yin-yang est la source de toutes les existences et de la nature. Dans ce contexte, la signification de l'homme et de l'univers provient de cette dualité. Le but de cet article consiste à décrire la pensée philosophique de l'Extrême-Orient, face à l'homme et à l'univers. En partant d'un essai théorique d'approche sémiotique du ying-yang, en vue d'analyser l'homme et l'univers, le film intitulé L'Arc (2005) du cinéaste Sud-Coréen Kim Ki-duk, le célèbre metteur en scène au niveau international, est ici soumis à l'analyse. Les films de Kim Ki-duk sont connus par la représentation incommodée des éléments de violence et de sexualité pour refléter la corruption morale dans la société coréenne. Dans le film intitulé L'Arc, le directeur, préfère d'exprimer au lieu de ces éléments une approche mystique et le spritualisme de l'Extrême-Orient. L'Arc, décrit et remet en cause, dans le temps cyclique, la jeune fille qui vit isolée au grand large de la mer à bord d'un voilier, tout en se trouvant

* Doç.Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, melisoktug@aydin.edu.tr

soustraite de la vie sociale et traite aussi du processus de son entrée dans la vie réelle et sa rencontre avec le monde moderne. Ce processus de transfert à la vie réelle, est basé conformément aux croyances chamanistes sur l'opposition selon laquelle le monde spirituel est supérieur face au monde matériel. En fin de l'analyse sémiotique, la description propre au cinéaste, relative aux relations entre femme et homme aboutit au fait qu'il s'avère que celles-ci s'entreposent aux critiques de la société et que l'entendement du monde spirituel devant le monde matériel de l'Extrême-Orient perd de force et que la suprématie change de main dans le monde moderne coréen, vers la vie matérielle.

Mots-clés: *Sémiotique, Kim Ki-duk, Arc, Yin-yang*

Giriş

Kim Do-san'ın yönettiği 1919 yılı yapımı (Shingekukja Productions) Fight for Justice (Uilijeog guto) adlı film, Kore Sinemasının başlangıcı olarak nitelendirilmektedir (Korean Film Archive, 2010). 1945 yılına dek Japon işgali altında bulunan ülkede üretilmiş üç film dışında, ilk film de dahil olmak üzere, hiçbir yapım günümüze ulaşmamıştır (Coppolla, 1996: 9). Kore sinematografik mirasının korunamamasının temel nedeni, dünya sinema tarihinde, birçok ülke sinemasının geçmişini tehdit eden sorunlardan farklılık göstermektedir. Filmlerin tarihi özellikleri ve arşiv değerlerinin göz ardı edilerek, yalnız tecimsel özelliklerinin ön planda tutulması ya da film tabanlarının nitrat olmasından ötürü kolaylıkla alev almaları gibi etkenlerden çok, işgal altındaki Kore'nin tarihine ve kültürüne ait izleri silmeye yönelik bir anlayış, sinema mirasının yokolmasında önemli bir rol oynamıştır. Kore Savaşı'na (1950-1953) kadar geçen süre içinde, filmlerde Kore dili dahi kullanılamamıştır. Teknik donanım, finansman kaynakları tümüyle Japonların kontrolündedir. Dilin kullanılmasının engellenmesi, sanat eserlerinin yok edilmesi ve tarihi eserlerin yıkılması gibi önlemler, Japon otoritesi altındaki Kore'nin geçmişi ve tarihine yönelik bir kültürleştirme (acculturation) politikasının sonucudur (Coppolla, 1996: 20-21).

Kore Savaşı'nda, sinema, gerek Kuzey gerekse Güneyde bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Güney Kore'de John Ford gibi ünlü sinemacılar kamera başına geçerken (*This is Korea*, 1951), Kuzey'de, Ch'oe In'gyu gibi yönetmenler, propaganda servisi için film yapmak üzere alıkonmuşlardır. Kore Savaşı'nın ardından, ülkenin politik ve coğrafi anlamda bölünmesiyle birlikte, her iki ülke sineması da farklı çizgilerde devam etmiştir. Güney Kore'de, sinema bir endüstri olma yolunda yeniden yapılandırılmıştır. Sinema üzerindeki vergiler kaldırılmış, yılda üretilen film sayısı iki yüzü bulmuş, meslek birlikleri kurulmuş ve üniversitelerde ilk sinema bölümleri açılmıştır. Savunma Bakanlığı'na bağlı olan sinema, eğitimden sorumlu bakanlığa bağlanmıştır. Güney Kore sinemasının, Berlin, San Francisco, Sydney gibi uluslararası festivallerde yer alması da ilk kez bu dönemde olmuştur (Coppolla, 1996: 22-23). Sinema alanında yaşanan değişimin temelinde, 'Batıyı cezbedecek bir kültür elçisi' yaratma ideali bulunmaktadır (Coppolla, 1996: 9).

Güney Kore'yi dünyaya tanıttacak bir sanat olarak sinema alanının yeniden düzenlenmesi konusundaki girişimler, 1961 yılında meydana gelen öğrenci olayları ve 1980 yılındaki işçi ayaklanmalarıyla kesintiye uğramış; ağır koşulların egemen olduğu sansür uygulamaları, endüstrileşmeye çalışan sektörde, filmlerin içerik açısından özgürleşmesine olanak tanı-

mamıştır. 1972 yılında yapılan anayasa değişikliği, sansürü daha ağırlaştırılmış; filmlerin içeriklerinin yanı sıra, üretimi de belirli koşullara bağlanmıştır. Bir yapım eviminde 15 aylıklı çalışan ve dört kamera bulunması, ayrıca, yılda 15 film üretilmesi zorunlu hale getirilmiştir. Sinema endüstrisini düzenlemeyi hedefleyen yasalar sonucunda, birçok yapımcı sinemadan çekilmek durumunda kalmıştır. Geriye kalan çok az sayıda yapımevi, Seoul'de Güney Kore'nin Hollywood'u olarak nitelen-dirilebilecek Ch'ungmuro'da toplamıştır (Coppolla, 1996: 28-29).

1987 yılında Güney Kore'de, seçimleri kazanan No Taeu ile demokratikleşme sürecinde önemli adımlar atılmasıyla birlikte sinema üzerindeki çifte sansür kaldırılmıştır. Ch'ungmuro'da sinemayı tekeline alan yapımevlerine yenileri eklenmiş; ülkede ilk kez, Tayvan, Hong Kong, Çin gibi Asya ülkelerinden başlamak üzere ortak yapımlara yol açılmış; yabancı filmlerin gösterimiyle ilgili kısıtlamalar kaldırılmıştır (Coppolla, 1996: 32).

Güney Kore sinemasının altın çağı olarak adlandırılan 1950-1960 yılları arasında, yedinci sanatı bir kültür elçisine dönüştürme ideali, 1990 yılında, ülkenin ekonomik anlamda canlanmasıyla birlikte yeniden gündeme gelmiştir. Ucuz elektronik ev eşyalarıyla ünlene Güney Kore, bu imajından sıyrılarak sinemayı, hem politik, hem de uluslararası pazarlara açılan ekonomi temelli bir projenin önemli bir bölümü haline getirmiştir. Bu dönemde, ilk filmlerini çeken birçok yönetmen, yaklaşık 40 yıl süren baskı döneminden sonra kendilerini sinema yoluyla ifade etme olanağını bulmuşlardır. 1990 yıllarında, Lee Chang-dong, Kim Jee-woon, Im Sang-soo ve Kim Ki-duk gibi yönetmenler, içinde yaşadığı kültürel ortamdaki soyutlanmaya çalışılan bir ülke sinemasının bu yeni dönemini simgeleyen sinemacılar olmuşlardır (Gombeaud: 2006, 14-15).

Kim Ki-duk, Güney Kore'nin hedeflerini gerçekleştirme yönünde önemli bir yer edinmiştir. Birdcage Inn; Berlin, Karlovy Vary, Montréal; *Bridcage Inn*'i izleyen filmi *Ada (The Isle)*; Venedik, Rotterdam, Toronto festivallerine davet edilmiş ve uluslararası pazarda dağıtılmıştır. Yönetmenin filmleri, Güney Kore'de, polemik yaratırken festivallerde ödül almıştır. Kim Ki-duk sineması, ekonomik sistemin dışında, kendine özgü bir yol izlemiştir. Sadece birkaç saat içinde çekimini tamamladığı deneysel projesi *Real Fiction* (2000), filmografisi içinde, kendine özgü olduğun bir kanıtı gibidir (Gombeaud et alii: 2006, 11).

Kim Ki-duk'un filmleri, modern Kore toplumundaki ahlaki çöküşü açığa vurmak için cinsellik ve şiddet öğelerini rahatsız edici bir biçimde kullanılmasıyla bilinmektedir. Yönetmenin seçimi, aynı zamanda, zorlukla geçen çocukluk yıllarının yansımasıdır (Leong:2002, 236). Bu yönüyle, filmleri otobiyografi olarak nitelendirilebilmektedir. 2002 yılında *Bad Guy*'ın Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanmasının ardından Alman gazeteci Volker Hummel'in gerçekleştirdiği röpor-tajda, Kim Ki-duk, çocukluk yıllarında ailesinden, deniz kuvvetlerinde görev yaparken üstlerinden şiddet gördüğünü; filmlerinde deneyimlerinden yola çıkarak bunların nedenlerini sorguladığını, bu tür davranışlar karşısında ne hissettiğini ve düşündüğünü ifade etmeye çalıştığını belirtmektedir (Hummel, 2010).

Şiddeti ve cinselliği ön plana almakla birlikte, *İlkbahar Yaz Sonbahar Kış ve İlkbahar (Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring)*, 2003), *Boş Ev (3-Iron)*, 2004) ve *Yay (The Bow)*, 2005) gibi filmlerinde, Kim Ki-duk'un bu öğelerden çok bir mistisizmi, Uzakdoğu felsefesine dayanan ruhani bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir (Sinema Söyleşileri 2005, 2006: 260). Bu çalışmada, Kim Ki-duk'un *Yay* adlı filmin-

de, Uzakdoğu öğretileri ve inançlarının temsilleri göstergibilimsel çözümleme yöntemiyle irdelenmiştir.

Uzakdoğu Felsefesi ve Yin-yang İlkesi

Felsefi öğretiler olarak nitelendirebileceğimiz, dört büyük din, Konfüçyüscülük, Budizm, Taoizm ve Şamanizm, Uzakdoğu kültürünün temel taşları olan 'uyum ve denge'ye dayanmaktadır. Uzakdoğu felsefesinde, uyum ve denge, birbirine bağlı ve aynı zamanda birbirini tamamlayan iki öğeden yola çıkarak tanımlanmaktadır: Yin ve yang. Yin-yang, günümüzde, evrenin ve yaşamın tüm olgularını, varlıkları açıklamaya aracılık eden bir kavrama dönüşmüş ve simgesel bir anlam kazanmıştır.

Uzakdoğu düşüncesinin gizlerini özünde saklayan, denge ve uyumun simgesi yin-yanğın kökenleri Antik Çin'e dek uzanmaktadır. Antik Çin'de, zamanın başlangıcında, büyük evrensel karanlığın ve hiçliğin bir şimşek çakmasıyla bölündüğü anda, yin ve yanğın doğduğuna inanılmaktaydı. Çin'in ilk gökbilimcilerine göre, şimşegin aydınlattığı yön, yang; karanlıkta kalanlar ise yin biçiminde tanımlanmıştır: "Dünya artık sonsuzluk içinde basit bir zaman göstergesi değil, iki güç arasındaki daha önce görülmemiş kozmik bir çekişme alanıydı; bu güçlerden biri ışık, diğeri karanlıktı" (Campbell, 2003: 15). Bu dönemde, dağların gölgeli yamacı yin, güneşli olanı ise yang olarak adlandırılmaktaydı.

Uzakdoğu dinlerinin felsefi altyapısını oluşturan 'uyum içindeki karşıtlıklar', Çin'in en eski dini Şamanizm'de, maddi ve manevi dünyadan oluşan ikili bir dünya görüşünü yansıtmaktadır. Şaman, iki dünya arasında iletişim kuran kişidir. Bu öğretiye göre, manevi dünya, maddi dünyadan daha üstündür. Şamanın görevi ise, bu iki dünya arasında denge ve uzlaşma arayışına girmektir.

Konfüçyüscülükla, hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkan Taoizm ise, şamanın iki dünya arasındaki aracı işlevini dışlayan bir öğretilerdir. Yol anlamını taşıyan 'tao'nun felsefedeki karşılığı, evrende izlenmesi gereken yoldur. Mircea Eliade, Tao'nun "gök ile yer, kutsal güçlerle insan arasındaki ilişki kurma sanatını, kahinin büyücünün ve kralın büyüsel-dinsel gücünü" de simgelediğinin altını çizmektedir (26-27).

Tao tüm varlıkların kaynağıdır: "Yoldan bir doğar, birden iki, ikiden üç, üçten onbin şey doğar; bütün varlıklar uyum içinde yini (toprak) barındırır ve yangı (gök) kucaklar" (Izutsu, 2001:163). Bir, Tao'yu, iki yin ve yangı, ikiden doğan üç ise, insanı simgelemektedir. Taoculuğun, özünde, insanın kendini doğanın akışına bırakması ilkesi yatmaktadır. İnsan, ancak Tao'yu izleyerek evrene uyum sağlayabilecektir. Tao öğretisinin 5000 yıllık başyapıtı *Değişimler Kitabı*'na göre, (I Ching) doğa, birbirine karşıt iki güce, yin ve yanga ayrılmıştır. Varolan herşey, evrenin doğasındaki bu ikilikten kaynaklanmaktadır.

Uzakdoğu felsefesinde; evren, yin ve yanğın birbirini tamamlayıcı, zıt ilkelerinin dengesinden oluşan Tao yolunda sürmektedir. Yin, çevrede merkezkaç, duragan ve edilgen, kırılğan ve yumuşak, kadınsı ve nemli; karmaşa ve düzensizliğin kaynağı; ayın, gecenin ve kışın simgesidir. Buna karşılık yang, merkezde ve merkezden çevreye dönük gücü ile dinamik ve etkin; sağlam ve sert, erkeksi ve katı, düzeni ve uyumu simgeleyen güneşi, günü ve yaz dönemini ifade etmektedir (Schneider, 2003: 13). Yinin kadın ve kışı, yanğın (Şekil 1: 81) ise erkek ve güneşi temsil etmesinin nedeni, Antik Çin'de, kadın ve erkeğin yaptıkları işe ve çalıştıkları mevsime dayanmaktadır. Erkeklerin işi, çiftçilik; kadınlarınki dokumacılıktır. Kadınlar, hiçbir zaman kasabalarını terk etmemekte ve kış mevsiminde, bahar ayları için evlerinde

kumaş dokumaktadırlar. Kış mevsimi, erkeklerin ölü sezondur; başka bir deyişle, bahar ve yaz aylarında tarlada çalışmak üzere dinlendikleri dönemdir. Kadın ve erkeğin, yaşam biçimleri, çalışma zamanları ve mekanları farklıdır; ancak, yin-yang ilkesinin özü gereği, birbirini tamamlamaktadır. Bu bağlamda, sosyal yaşam, bu iki yaşam biçiminin etkileşiminden meydana gelmektedir (Granet, 1968: 85).

'S' biçimli kıvrımın ayırdığı koyu (yin) ve açık (yang) bölgeleri, herbirinin merkezinde yer alan diğerine ait noktaları ile yin ve yang, Batı dünyasında, Uzakdoğu'nun en bilinen simgelerinden biridir. Yin ve yang, akıcı çizgilerle birbirine yol vermekte ve herbiri kendi içinde, tam orta bölümünde diğerine ait bir öge taşımaktadır. Siyah dilimde beyaz; beyaz dilimde ise, siyah nokta olması bu parçaların birbirini içerdiğini göstermektedir. Bir başka deyişle, kutupsal iki enerjinin birlikteliğini simgelemektedir. Biri doyumluğa ulaştığında, diğerinin yükselmesine olanak tanıyacak biçimde gerilemeye başlamakta; denge, uyum ve eşitlik de burada yatmaktadır.

Simgenin dairesel biçimi rastlantısal değildir. Daire, doğal bir formdur. Başı sonu olmayan, döngüsel bir süreci gösteren; durağanlıktan uzak, devingen bir yapı sunmaktadır. Döngüsellik, değişen mevsimler, gecenin gündüze dönmesi gibi birbirini izleyen ve yinelenen süreçleri çağrıştırmaktadır. İlkel toplumlarda, zaman kavramı; hasat, bitkilerin çiçeklenmesi, yağış dönemleri gibi doğal ve astronomik olayların düzgülerinin çözümlenmesiyle açıklanmaktadır. Bu bağlamda, döngüsellik, takvim yapılarıyla belirlenen zamana göre doğal bir olgudur. Birbirini izleyen süreçlerle belirlendiğinden, ilkbahar ve yaz mevsimlerini niteleyen etmenlerin farklılığı gibi, sürekli ancak kesitli bir yapı sunmaktadır; çünkü bu ardışık süreçler farklı özellikler taşımaktadır. Bu açıdan,

doğal olgularla nitelleştirilmiş döngüsel zaman; ölçülebilir ve nicel özellikler taşıyan çizgisel zamanla karşıtlık ilişkisi kurmaktadır (Guinard, 2002). Evrendeki değişimin temelinde yatan gizleri, Uzakdoğu felsefesi, *Değişimlerin Kitabı*'ndan yola çıkarak, yin-yangın etkileşiminde sorgulamaktadır (Wing, 2006:11). İnsan yaşamı da, "yaratılış söylenine öykünecek, doğumdan ölüme uzanan döngüsellik kapsamında" ele almaktadır (Somville, 1997: 234). Yin-yang, bu süreçte kişiliğin evreleri ve geçirdiği dönüşümleri simgelemektedir.

Yin-yang'a Göstergibilimsel Yaklaşım

Pierce göstergeyi tanımlarken, üç ögenin varlığından söz etmektedir (Rifat, 2005: 117):

Bir gösterge [İng. Sign] ya da representamen, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şeydir. Birine yöneliktir, başka bir deyişle bu kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin yorumlayıcı [İng. Interpretant] olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar; yani nesnenin... [İng. Object]

Göstergenin, anlamlandırılması süreci üç ayrı düzeyde tanımlamaktadır ve bu düzeyler arasında 'aşamalı bir sınıflandırma' söz konusudur. İlklik olarak adlandırılan birinci düzlem, duyuşsal algılama aşamasıdır. Peirce'in sınıflandırmasında, 'belirtiler' bu düzlemde yer almaktadır. İkinci düzlemde, algılanan şeyin temsil edilen şeyle bağıntısı kurulmaktadır. Başka bir deyişle, algılanan ikinci bir göstergeye gönderme yapmaktadır. Kara bulut, örneğin, yağmurun göstergesidir (belirti). Islaklık ise, yağmurla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, ikinci düzey, aynı zamanda, iki öge içermektedir. Üçüncü düzey ise, ilk iki düzeyin ilişkilendirildiği aşamadır. Simge, anlamlandırma

sürecinde son basamaktır. Gösterge ve nesne arasındaki bağıntı üçüncü bir ögeyle, başka bir deyişle 'yorumlayan'la desteklenmelidir (Fontanille, 2003:65-67).

Peirce, gösterge tanımında, belirlediği üç düzlem arasında mantıksal bir bağ kurmuştur: Üç, ikinci düzlemin, iki ise birincinin varlığını gerektirmektedir. Üçüncü düzeyin ögesi, 'yorumlayan', özellikle görsel göstergebilim alanında gerçekleştirilen çalışmalarda anahtar kavram olmuştur. Anlamlandırma sürecinde, göstergelerin, ilkece, sınırsız sayıda 'gösterilen'e gönderdiğinden söz edilebilmektedir. Gündes'in (2003: 20) ifade ettiği gibi "gösterge bir başka görüntünün değerini taşıyan bir görüntüdür. Bu olgu, kendisi de bir gösterge olan, yorumcusunu oluşturan bir üçüncü görüntünün ilişkisiyle gerçekleşir ve bu böyle sonsuz kez ürer."

Peirce'in gösterge tanımındaki aşamalanma, Taocu inanışta da bulunmaktadır. Taocu inanışa göre, "yoldan bir doğar, birden iki, ikiden üç, üçten onbin şey doğar; bütün varlıklar uyum içinde yini (toprak) barındırır ve yangı (gök) kucaklar" (Izutsu, 2001:163). Bir Tao'yu, iki yin ve yangı, ikiden doğan üç ise, insanı simgelemektedir (Şekil 2 ve 3: 81).

Peirce'in gösterge tanımıyla örtüşen bir diğer nokta ise, yin ve yangın kendisi dışında bir şeye gönderme yapmasıdır. Uzakdoğu felsefesinde, yin-yang, evrenin yasası, değişimlerin, gelişimin ve yıkımın kaynağıdır. Doğadaki her şey, yin ve yanga indirgenilmektedir. Bu bağlamda, evreni ve doğayı tanımak, çözümlemek için kullanılan bir araçtır. Yin; negatif, edilgen, dişil, alıcı, karanlık, gece, soğuk, yumuşak, ıslak, kış, gölgeye gönderme yaparken, yang; pozitif, etken, eril, yaratıcı, aydınlık, gündüz, sıcak, sert, kuru, yaz ve güneşin yerini tutmaktadır. İ.Ö 3000 yıllarında, Çin Hükümdarı Fu

Shi, yin ve yangtan doğan evreni betimlemek için birbirine koştur üç çizgiden oluşan trigramlardan yararlanmış. En üstteki iki çizgi, doğadaki temel karşıtlığı; gökyüzü ve toprağı; orta sıra, gökyüzü ve yeryüzünün etkileşiminden doğan dört mevsimi; en alt sıra ise, Uzakdoğu felsefesine göre, gökyüzü ve toprağın birleşiminden doğan insanı simgelemektedir (Şekil 4: 81). Tüm dünya söylenbiliminde olduğu biçimiyle, toprak, ana nitelemesinden yola çıkarak dişilliyi (yin); gökyüzü ise, Tanrıyla özdeşleşmesi nedeniyle erilliyi çağrıştırmaktadır (Wing, 2006:12).

Uzakdoğu felsefesinde bulunan üç evrenbilimsel (kozmozolojik) kategori, gökyüzü, toprak ve insan, Kore alfabetesinde sesli harfler için kullanılan üç farklı gösterge: Yatay çizgi (toprak), nokta (gökyüzü), dikey çizgi (insan). Kore bayrağında, yin-yang sembolü tam merkezdedir ve bayrağın dört bir yanında gökyüzü, toprak, su ve ateşi ifade eden trigramlar bulunur.

Evrenbilimsel olaylar ve doğadaki değişimlerin göstergesi niteliğindeki bu dizge (Şekil 5: 82), ilk çağlarda kehanette bulunan kişiler tarafından kullanılmaktaydı (Wing, 2006:13). Greimas'a göre, göstergebilimin konusu "insan için dünyanın anlamı ve insanın anlamı" sorudur (Vardar, 1976:27). İnsan, göstergeler evreninde yaşar ve evrende her nesne, her olgu bir gösterge niteliğini taşır. (Yücel, 2005: 127-128). Evrenbilimsel olaylar ve doğadaki değişimlerin ele alındığı dizgenin, kehanette bulunanlar tarafından, evrenin insan için anlamını yorumlamak amacıyla kullanıldığı söylenebilmektedir. Dizgede, kutupsallık ekseninde bulunan gökyüzü/toprak karşıtlığı, Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen kapsamında belirlediği karşıtlık, içerim ve çelişkinlik ilişkileri bağlamında ele alınabilmektedir (Şekil 6: 82). Greimas,

temel karşıtlıkların, ancak ortak özelliklerin varlığıyla, belli bir bakış açısından ortaya konulabileceğini belirtmektedir. Dilde, örneğin, siyah ve beyaz, renk düzleminde belirleyici öğelerin varlığı ya da yokluğuyla tanımlanabilmektedir. Bu düzlemi oluşturan üst birim 'anlam eksenidir'. Anlam eksenini, aynı zamanda göstergebilimsel dörtgenin karşıtlık eksenini tanımlamaktadır (Greimas, 1966:19-21).

Yay: Göstergebilimsel Çözümleme Filmin Genel Betimlemesi

2005 yılı Güney Kore yapımı olan Yay filminin senaristi ve yönetmeni Kim Ki-duk aynı zamanda filmin yapımcılığını üstlenmiştir. Müzikleri Kang Eun-il'e ait olan filmin başrollerini Han Yeo-reum, Jeon Seong-hwan, Kim Ik-tae ve Seo Ji-seok paylaşmıştır. Filmin öyküsü şu şekildedir: Altmış yaşlarında bir adam, altı yaşından bu yana baktığı kız çocukla yaklaşık on yıldır açık denize demirli bir balıkçı teknesinde yaşamaktadır. Baba sevgisiyle yaklaştığı, ancak tutkuyla sevdiği kızla, geleneklere göre, on yedi yaşını doldurduğu gün evlenecektir. Karaya hiç çıkmadan, kentten uzak bir yaşam süren genç kızın, dış dünyayla tek bağlantısı, tekneye balık avlamak üzere gelen gruplardır. Yaşlı adam, bu yolla geçimlerini sağlamakta; aynı zamanda da tüm kazancını düşünür kurduğu ve sabırsızlıkla beklediği düğün gününü hazırlıklarına yatırmaktadır. Tekneye gelenler, genç kızın duru güzelliğinden etkilenmekte; saflığından da yararlanarak taciz etmektedirler. Bu durum karşısında, yaşlı adam, onu tehlikeden korumak için kimi zaman aşkının anlatım aracı, kimi zaman da kehanet yöntemi olan ok ve yaydan yararlanır. Sessiz ve sakin yaşamları, genç kızın gerçek dünyayı tanumasıyla sarsılır. Düğüne kısa bir süre kala, tekneye gelen bir delikanlıyla kızın arasındaki yakınlaşma, tüm dengeleri

altüst etmiştir. Yaşlı adam, bu yakınlaşmayı, hem bencilce diye nitelenebilecek aşkına, hem de kızın saf ve temiz dünyasına karşı bir tehdit olarak görür. Genç kız, ilk kez tanıştığı duyguların etkisiyle küçük dünyasını sorgulamaya başlar. Hiç tanımadığı gerçek yaşamla, teknede sürdürdüğü kapalı yaşam arasında bir seçim yapar ve genç adamla gitmeye karar verir. Ancak, teknedeki uzaklaştığı sırada, yaşlı adamın intihar girişimini son anda fark ederek engel olur. Ona olan bağlılığı ve sevgisi, genç kızın merak ettiği dünyadan uzaklaştırır.

Artık, yaşlı adamın yıllardır beklediği an gerçek olacaktır. Aynı gün, delikanlının da katıldığı geleneksel düğün töreni gerçekleşir. Tören sonrasında, tekneye gelen konukların taşındığı küçük balıkçı teknesine binerek ilk ilişkilerini yaşamak üzere denize açılırlar. Yaşadığı gerilimli günün sonunda, genç kız, yaşlı adamın yayla çaldığı müziği dinlerken, teknede uyuyakalır ve film simgesel bir sonla biter. Müzik aleti olan yay, 'ok'a dönüşür; yaşlı adam havaya attığı okun ardından, kendini suya bırakarak yaşamına son verir. Küçük balıkçı motoru, genç kız uyurken akıntıyla yaşadıkları tekneye doğru sürüklenir. Bu sırada, yaşlı adamın havaya attığı ok genç kızın bacaklarının arasına saplanır ve adamın ruhu genç kıza sahip olur. Teknede bekleyen delikanlı ile genç kız, motorla, kızın on yılını geçirdiği evinden uzaklaşırken, yaşlı adamla özdeşleşen tekne batar.

Bir Gösterge: Yay

Kim Ki-duk'un filmlerinde, olay örgüsüne egemen olan, "akıl bedene hükmetmediği, akıl deli gömleğinden sınırlanarak içgüdüleriyle eyleme geçtiği anlardır" (Gombeaud et alii, 2006:13). Kim Ki-duk, içgüdülerle yönetilen bir dünyanın orkestra şefi gibi olaylara yön verir. Çalışmamıza konu olan filmde, bu içgüdüler 'aşk' (eros) ve 'ölüm'dür (thanatos).

Filme adını veren nesne 'yay', yaşlı adamın tutkuyla bağlı olduğu genç kıza tehlikeler karşısında korumak ve aynı zamanda da onun tek sahibi olduğunu göstermek için dış dünyadan gelenlere 'gözdağı' vermek amacıyla kullandığı bir araçtır. Genç kız üzerindeki sahiplik duygusu yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığında ise, yay, 'ölüm' saçan bir silaha dönüşür. Yay, ölüm içgüdüsünün bir yansıması olduğu gibi, aynı zamanda aşkın notalara döküldüğü müzik aletidir. Bu bağlamda, yay, bir gösterge olarak, aşk ve ölüm içgüdülerini temsil etmektedir. Başka bir anlatımla, yay, hem yok edici hem de yaratıcıdır.

Yönetmenin mistik yaratımlarından doğan kadın ve erkek kahramanın çözümlenmesinde, Hint söylenbilimi yol gösterici olabilmektedir. Hint söylenbiliminde, Tanrı Shiva, yok edici gücü ve pozitif enerjiyi bir arada taşıyabilen bir özelliğe sahiptir. Alnının ortasında yer alan üçüncü gözün bakışı, insan tarafından yaratılanları yıkılmasını sağlayabilmektedir. Tanrı Shiva'nın bir diğer rolü, insanlara ve tanrılara karşı yardımsever olmasıdır. Hint söylenbilimine göre, Shiva'nın dünyaya en önemli yararı, Ganj nehrinin asi sularını uysallaştırmasıdır (Myths Encyclopedia, 2010). Erkek karakterin, film boyunca, içgüdülerini açığa vurmak için kullandığı yay, Tanrı Shiva'nın yıkıcı ve pozitif güçlerini yansıtmaktadır.

Genç kız ise, Tanrı Shiva'nın eşi, binbir adlı denizler tanrıçası Mahadevi'yi düşündürmektedir. Mandahevi tüm tanrıçaların özelliklerini kendisinde toplamaktadır. Örneğin, erkeklere ihanet eden şeytanlarla savaşan Durga'dır ya da tüm erkekleri cezbeden savaş tanrıçası Minakshi'dir. Filmin kahramanı olan genç kız, en başta koruyucusunu, daha sonra tekneye gelen tüm balıkçıları cezbederek baştan çıkararak bir tanrıça gibidir.

Tanrıçanın eşi Shiva, üç dişli bir çatal ve damarı adı verilen perküsyon aletini taşır. Shiva'nın mitolojideki sembolü, Sanskritçede erkeklik organı anlamını taşıyan lingamdır (Gombeaud et alii, 2006:53-54). Filmde, yayın müzik aracı olarak kullanıldığı durumda, eğrinin iki ucunu birleştiren çubuk ve kiris arasında bir perküsyon aleti konulmakta, böylece 'yay', yaylı bir çalgıya dönüşmektedir. Bu söylen bağlamında, filmsel anlatıda yay, 'aşkın' ve aynı zamanda erkekliliğin sembolü olarak nitelendirilebilmektedir.

Yay, filmde, geleceğe dair 'kehanette bulunmak' için bir fal bakma aracı olarak da kullanılmaktadır. Yay, 'söz'ün yokluğuna karşın, genç kız, yaşlı adam ve dışarıdan gelenler arasında tek iletişim aracıdır. Filmin ana kahramanları, ne kendi aralarında, ne de tekneye avlanmaya gelenlerle hiç konuşmamaktadırlar. Senaryoda, bu iki karakterin diyalogu bulunmamakta; hatta adları dahi bilinmemektedir. Bu nedenle, yönetmen, sözsüz iletişim ögesi olarak, mimikleri ve gözleri çok sayıda yakın ve detay planla göstermiştir. Özellikle, gözler, neşe, hüznün ve öfkeyi en etkili biçimde sunmaktadır (Resim 1-6: 84).

İzleyiciye ses olarak ulaşmayan, ancak genç kızın yaşlı adama; yaşlı adamın ise tekneye avlanmaya gelenlerin kulağına fısıldadığı kehanetler filmde, iki ana kahramanın sözlü iletişim kurduğu ender anlardır. Başka bir deyişle, tek dilsel ileti, yaşlı adamın Buda resmine nişan alarak attığı okların bir okumasıdır.

Sonuç olarak; filme adını veren nesne, 'yay', anlatı içinde dört ayrı göstergeyi betimlemektedir: Gözdağı (Resim 7-8: 85) , kehanet (Resim 9-12: 85) aşk (Resim 13-14: 85) ve ölüm (Resim 15-16: 86).

Döngüsel Zamanda Yay Göstergesi

Çalışmamıza konu olan film Yay'da, zamanın ifadesi, 'yaşam ve ölüm' arasındaki döngüde gerçekleşmektedir. Döngüsel zaman, tanımı gereği, nicel olan çizgisel zamana karşıt olarak nitel özellikler sunmaktadır. Bu çerçevede, zamanın nitel ifadesi, mevsimlerde olduğu gibi, birbirini izleyen ve yinelenen olaylarda aranmalıdır. Filmde, döngüsel zamanı somutlaştıran olay örgüsü, tanıma uygun olarak, ardışık ancak kesitli bir yapı sunmaktadır. Buna göre, film, iki bölütle ele alınabilmektedir:

1. Bölüt: Anlatının ana kahramanları olan genç kız ve yaşlı adamın açık denize demirli gemide toplumsal yaşamdan uzak, kapalı dünyalarını kapsayan çocukluk evresi,
2. Bölüt: Genç kızın, kentten tekneye avlanmak için gelen bir delikanlıya ilgi duymasıyla başlayan ve kapalı dünyadan gerçek yaşama adım atma süreci olarak nitelendirilebilecek olgunlaşma evresi.

İki bölütle ayırdığımız döngüsel zamanda, olaylar zinciri, birbirini izleyen olaylarla anlamlandırılabilirdiği gibi, birbirine benzeyen olayların ardışıklığından oluşmaktadır. Bu çerçevede, bölütlerin "birbirine benzeyen ve benzerlikleri bakımından gözönüne alınan" bir diziden oluşan; "yinelemeli" olarak nitelenen anlatı biçimine uygun olduğu söylenebilmektedir (Yücel, 1993:65).

Çocukluk Evresinde Yay Göstergesi

Bu bölütle, anlatının tek uzamı olan tekne, kahramanın oyun alanıdır. Sabah uyandı-ğında yaşlı adam o gün gelecek grubu getirmek ve alışveriş etmek üzere motorlu teknesiyle kente doğru yol almıştır. Kahvaltısı yatağının hemen yanında hazır beklemektedir. Kahvaltı sonrası bekleme süreci başlar. Teknenin kenarında dengede durmaya çalışır, salıncakta sallanır. Erkek kahra-

man gibi, yay çalar. Elinde dürbünüyle denize bakarak sabırsızlıkla yaşlı adamı bekler. Yaşlı adam, beraberindekilerle geldiğinde ise, her defasında, motorunda küçük koliler ve paketler vardır. Küçük kahramanın yardımıyla tekneye taşınan bu paketler, aslında düğün hazırlıklarının bir parçasıdır.

Dış dünyaya açılan tek pencere, tekneye balık avlamaya gelenlerdir. Bu saf ve kapalı dünyasında, tüm gerçeklerden uzak yaşadığından, genç kız, kendisine yönelik sözlü ve bedensel tacizleri de şaka gibi algılamaktadır. Her taciz sonrası, koruyucusu, hem baba hem de tutkulu aşık rolünü üstlenen yaşlı adamdır. Okların hedefi, kızın saflığından yararlanmak isteyenlerdir. Ancak, yaydan çıkan ok, yaralamak ve öldürmekten uzak, yalnız korumak için gözdağı verme amacıyla atılmıştır. Bu bağlamda yay, yaşlı adamın erkeklik sembolüdür (Şekil 7: 82).

Kentten gelenler, yaşlı adamın fal baktığını bilmektedirler. Gizemli bir havada gerçekleşen törende, genç kız teknenin yanına bağlı salıncakta sallanırken, yaydan çıkan okun hedefi, bu kez, salıncığın arka planını oluşturan buda resmidir. Resme saplanan oklara bakarak, yaşlı adam geleceğe dair kehanette bulunmaktadır (Şekil 8: 83).

Yaşlı adam, avlanmaya gelenleri kente bıraktıktan sonra, gündüz koruma ve kehanet amacıyla kullanılan ok ve yay, günün gece diliminde, aşkın ifadesine aracılık eden bir müzik aletine dönüşmektedir.

Erkek kahraman, her gece, kızı, küçük bir çocukmuş gibi, büyük bir leğende yıkamaktadır. Ancak, kızın arkası adama dönüktür ve dizlerini başının altına kadar çekmiştir. Bir anlamda, bedenini gizlemektedir. Filmde, adamı, kızın sırtını yıkarken görürüz. Banyo sonrasında ise, omzuna havlusunu bırakarak, giyinmesi için kamarayı terk et-

mektedir. Geri döndüğünde ise, genç kız uyumaktadır. Kamarada, yatağın ranza biçiminde olması dikkat çekmektedir. Altta yatan kızın boyunu ölçtükten sonra, sabırsızlıkla beklediği düğün gününe bir gün daha yaklaşmanın mutluluğuyla takvim yaprağına bir çizgi çizer. Yatağa uzanarak, genç kızın elini tutar.

1. Bölütte, tekneye ikinci grubun gelmesiyle gelişen olaylar, 'yinelemeli anlatı' olarak değerlendirilebilir. Grubun gelişi, motorlu tekneden indirilen paketler, balık avı, genç kıza yönelik taciz, ranzada elini tutması gibi olaylar benzer biçimde gelişir.

Olgunluk Evresinde Yay Göstergesi

2. bölüt, tekneye, ilk kez, genç kızın yaşlarında bir delikanlının babasıyla birlikte gelmesiyle başlar. Delikanlıyı gördüğü anda, genç kız, bakışları ve gösterdiği ilgiyle ondan hoşlandığını belli eder.

Genç, babası balık avlarken walkman dinlemektedir. Yalnız 'yay'ın müziğini tanıyan genç kız, yabancı olduğu bu ritme ve elektronik alete merak duyar. Ancak, delikanlıya yaklaştığı her an, yaşlı adam onu çekip almaktadır. Günün sonunda, baba-oğul tekneden ayrıldıklarında, genç kız, yaşlı adama duyduğu sevgi dışında, aşkı tanımıştır ve bu duygular yaşlı adamla olan iletişimini tümüyle değiştirecektir.

Genç kız, artık teknede, walkman dinleyerek zaman geçirmektedir. Bu değişim karşısında, yaşlı adamın duyduğu öfke ve walkmani kırması ilişkilerini tümüyle sarsar. Artık yaşlı adamın onu yıkamasını, uyurken elini tutmasını istememekte ve karşı koymaktadır. Tekneye avlanmaya gelenlere yakınlaşarak, onu kiskandırmaya çalışır.

Delikanlının ikinci gelişi, ilişkilerinin kopma noktasıdır. Genç kız, gece babası ve arkadaşlarıyla konaklayan delikanlının kamarasına giderek yatağına girer. Yaşlı adam, peşinden gelir ve delikanlıyı motorlu teknesiyle kente götürür. Bu olaydan sonra, genç kız motorla tekneden kaçmak ister, ancak yaşlı adam engeller. Yaşlı adam, her gün çizdiği takvim yapraklarını yırtarak, 17. yaşına basacağı günü bekleyemeyeceğini gösterir. Ayrıca, ranzanın ayaklarını keserek çift kişilik yatağa dönüştürür.

Genç kızın yaşlı adamın öfkesine karşı tepkisi giderek artmaktadır. Yatakta elini tutmaya çalışan yaşlı adamı, daha önce kendisini taciz edenlere yaptığı gibi tokatlar. Delikanlının üçüncü gelişinde, gözdağı vermek ve genç kıza korumak için kullandığı ok, ölüm saçan bir silaha dönüşür (Şekil 10: 83). Ancak genç kız, delikanlının önüne geçerek, yaşlı adamın onu vurmasını engeller. Okun ikinci kez silah olarak kullanılması, delikanlının babasının kehanette bulunmasını istemesi üzerine gerçekleşir. Yaşlı adam, elleri titreyerek de olsa, genç kıza vurmaya çalışır. Bu kez de, delikanlı kıza salıncaktan düşürerek yaşamını kurtarır. Bu olaylar, karaya hiç çıkmadan yaşayan ikilinin açık denizdeki yaşamlarının dinginliğini bozan ve onları beklenmedik sona götüren etkenlerdir.

Uzakdoğu İnanıcı Göstergesi Olarak Yay

Uzakdoğu inancının göstergeleri, anlatının, karşıtlıklar üzerine temellendirilen anlam eksenlerini oluşturmaktadır. Filmde, maddi ve manevi dünya karşıtlığını ortaya koyan şaman inancı egemendir. Maddi dünyanın göstergeleri, kentten gelenlerin temsil ettiği modern yaşamdır. Yaşlı adamın, genç kıza, kent yaşamından koruma çabası, şamanizmde manevi dünyanın önceliğiyle ilgili bir tutumdur. Modern yaşam, genç

kızın masumiyetini tehdit eden bir öge olarak tanımlanmaktadır.

Filmde, bir diğer şamanizm göstergesi, okun kehanet işlevini yüklediği sırada görülmektedir (Resim 17-18: 86). Yaşlı adamın, kehanette bulunmadan önce genç kızın koluna bağladığı uzun ve beyaz, sarı, kırmızı, mavi, renkli kumaş parçaları, şaman esasına asılan şeritleri andırmaktadır (Çoruhlu, 2002:86).

Filmin sonundaki simgesel anlatımda, ölümün, şamanist anlayış çerçevesinde ele alındığı söylenebilmektedir. Kim Ki-Duk'un filmlerinde kahramanların ölümü hızlı ve kolay değildir. Ölüm, değerlidir; çünkü, Uzakdoğu'da ruhun özgürleşmesini temsil etmektedir. Bad Guy'da, kahraman, aldığı darbelere karşın ölmez; Birdcage Inn'de fahişenin esrarengiz intiharı başarısızlıkla sonuçlanır. Filmografisi içinde spektaküler olarak nitelendirilebilecek ölüm, Adresse Inconnu'de motosiklet kazasının ardından başı suya gömülü ve ayakları yukarıda duran cesedin, buz kalıbından kurtarılması için ateş yakıldığı sahnedir. Yay'da, erkek kahramanın ilk intihar girişiminde, balıkçı motoru uzaklaştıkça, kahramanın boynundaki ip gerilir. Asılma sonucu ölüm, çok kısa sürede gerçekleşirken, yönetmenin mise-en-scène'i, bu anı daha uzun bir zamana yayar.

Şaman inancına göre, ölüm, ruhun bedeni terk ettiği andır. Bu bağlamda, şamanist metinlerde 'kaybolmak' sözcüğünün, 'ölmek' yerine kullanıldığı bilinmektedir. Başka bir deyişle, ölüm, fiziksel varlığın yokolmasıdır. Filmin son sahnesinde, yaşlı adam motordan atlayarak suda kaybolmuştur, yani suya atlayarak intihar etmiştir. Ölüm ve şamanist inanışla bağdaşan bir diğer gösterge ise, ruhun bedeni terk etmesiyle birlikte yaşadıkları teknenin batmasıdır. Şaman toplumların geleneklerine göre,

uğursuz sayıldığından, ölülerin evi yıkılmakta, eşyaları ise yakılmaktadır (Roux, 1999: 101-102).

TARTIŞMA VE SONUÇ

Çalışmamıza konu olan filmde, 'yay' nesnesinin temsil ettiği dört ayrı gösterge bulunmaktadır. Bu göstergelerin bölütlere göre dağılımı incelendiğinde, Uzakdoğu inancında, daha üstün olduğu kabul edilen manevi dünyadan, maddi dünyaya geçişi simgeleyen ikinci bölümde yay, yeni bir anlam yüklenmekte ve ilk bölümde gözdağı, aşk, ölüm ve kehanet göstergelerine, ölüm eklenmektedir.

İki bölüm arasındaki dönüşüm, Uzakdoğu inancının 'ben'e bakışıyla açıklanabilmektedir. Freud ve Jung'a göre, 'ben' gerçeklik ilkesinin egemenliği altındadır. 'Ben' gerçekliği değerlendirerek 'id'den gelen haz ilkesini ertelemekte; böylece ikisi arasında uyum sağlamaktadır. Uzakdoğu ise, haz ilkesiyle özdeşleştirdiği 'ben' duygusunu yok etmek için çabalamaktadır. Bu bağlamda "ego (aham-kara: 'Ben' sesini çıkartmak) libidoya ait bir hayale kapılma olarak yalanlanmış ve eritmeye çalışılmıştır" (Campbell, 2003: 23). Uzakdoğu'nun bu bakış açısı, Buda öğretisinin de temelini oluşturmaktadır. Hindistan'da doğan Buda'ya (Sinddharta Gautama) göre, yaşamdaki acı ve çilenin kaynağında, insanın arzu ve hırsları bulunmaktadır. 'Aydınlanma'ya giden yolda ilk koşul, dünya zevklerinden ve bu duygulardan arınmaktır. Buda, açlık, susuzluk gibi 'id'den kaynaklanan dürtüleri ve haz ilkesini tümüyle yadsır. Buda'nın yaşam öyküsünü anlatan söylende, insanları dünya zevklerine yönelten Mara, 'ego'nun bir yansıması gibidir ve 'Kötülükler Prensi' olarak adlandırılmıştır (Şatır,2005: 39-40).

Uzakdoğu'da 'ben' haz ilkesiyle özdeşleştirildiğinden, idden kaynaklanan dürtüler yadsı-

nır. Birinci bölümde, 'yay', 'ben'in bir yansımasıdır ve erkek karakterin erilliğinin ifadesidir. Bu nedenle, yay nesnesi, aşk ve gözdağı verme göstergeleriyle yorumlanabilmektedir. İkinci bölümde, 'ben'in gerçekleşimi, yine yay aracılığıyla sağlanmaktadır; ancak bu kez, manevi dünyanın üstünlüğü, erilliğin önüne geçmektedir. Yaşlı adam, sevdiği genç kıza sahip olma eylemini, dünyadaki yaşamdan farklı bir boyutta, ancak yine 'ben'in simgesi okla, gerçekleştirir (Resim 18-19: 86).

Döngüsel zamanın tanımında belirleyici olan iki öge bulunmaktadır. Bunlardan ilki, birbirini sürekli olarak izleyen ardışık olaylar; diğeri ise, bu olayların yinelemesidir. Filmde, Uzakdoğu inancı gereği, ölüm bir son değil; yalnızca, başka bedenlerde yaşam bulmak üzere, ruhun bedeni terk etmesidir. Bu nedenle, yaşam ve ölüm, başka bir anlamıyla, filme egemen olan iki dürtü, aşk (eros) ve ölüm (thanatos), yin-yangın dairesel biçimine uygun olarak döngüsel zamanda ortaya çıkmaktadır.

Filmde, erkek karakter, genç kıza önce bir koruyucu baba içgüdüleriyle sahip çıkmış; ancak ona karşı tutkulu bir aşkın da esiri olmuştur. Freudyen bir yaklaşımla ele alındığında, kadın ve erkek karakter arasında kan bağı olmamasına karşın, erkek karakterin baba rolü gözönünde bulundurulursa, ensest olarak nitelendirilebilecek sözkonusu ilişki türü, edebiyat gibi sanat yapıtlarına ve söylenbilime konu olmuştur. Bu anlatılar incelendiğinde, ensest ilişkiye giren kişinin, kendisini çoğunlukla ölümle cezalandırdığı görülmektedir (Sarı, 2007:17-21). *Yay* adlı

filmde, kadın ve erkek karakterin arasındaki ilişkiden yola çıkarak uygunsuz olarak nitelendirilebilecek bu aşkın finalindeki ölüm, sapkın davranış sonucundaki bir cezalandırma değil; Uzakdoğu öğretisinin temel ilkesi yin-yangın özünde olan karşıtlıkların dengeleme arayışıdır. Başka bir anlatımla, film bağlamında, ölüm; baba sevgisi ve tutkulu aşkı dengelemeye yönelik mistik bir sondur. Şaman inancını temsil eden yaşlı karakter, iki dünya arasında uzlaştırma görevini yerine getirmiştir.

Sonuç olarak, Kim Ki-duk'un kendine özgü kadın-erkek ilişkisi betimlemesinde, 'yay' göstergesinin temsilleri, toplumsal eleştiri için araç olarak kullanılmıştır. Toplumsallaşan insanın bir özelliği olması nedeniyle, film karakterleri, ne kendi aralarında ne de kentten gelen balıkçılarla sözlü iletişimde bulunmamaktadır. Duygular ve karakterlerin ruhsalbilimsel derinliği, yalnız jest, mimik ve özellikle gözlerle, sözsüz iletişim kanallarıyla aktarılmaktadır. Dış dünyaya tümüyle kapalı yaşam alanında, kentten gelen balıkçılar, gerçek hayatla tek bağlantı noktasını oluşturmaktadır. Geleneklere bağlı bir şaman ile modern dünyadan gelen, ait oldukları kültüre dair hiçbir iz taşımayanlar arasında, genç kızın seçimi, modern dünyayı simgeleyen kentli bir delikanlı olmuştur. Bu seçim, yokolan geleneklere bir gönderme olarak değerlendirilebilmektedir. Genç kızın, teknedeki yaşamını terk etmesi, aynı zamanda, geleneksel Kore toplumunda, otoriter baba figürüne bir başkaldırıyı da göstermektedir.

KAYNAKLAR

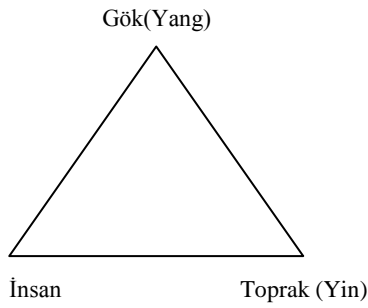
- Campbell, J. (2003). *Uzakdoğu Mitolojisi*. Kudret Emiroğlu (Translated by). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları. (Original Book Published in 1962).
- Coppola, A. (1996). *Le Cinéma Sud-Coréen: Du Confucianisme à L'avant-garde*. Paris: L'Harmattan.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahtarları*. İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Gotama Budha'dan Hristiyanlığın Uzakdoğuşuna*. Ali Bertkay (Translated by). İstanbul: Kabcacı Yayınları. (Original Book Published in 1985).
- Fontanille, J. (2003). *Sémiotique du Discours*. Limoges: PULIM Yayınları.
- Gombeaud, A. (2006). *Seoul Cinéma Les Origines du Nouveau Cinéma Coréen*. Paris: L'Harmattan.
- Gombeaud, A. et alii. (2006). *Kim Ki-duk*. Paris: Disvoir.
- Granet, M. (1968). Le Yin et Le Yang. La Pensée Chinoise (İkinci Kitap, İkinci Bölüm).23.11.2010, http://classiques.uqac.ca/classiques/granet_marcel/A12_la_pensee_chinoise/la_pensee_chinoise.pdf
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse.
- Guinard, P. (2002). Le temps des philosophes: de Platon à Nietzsche, et de Nietzsche à Platon (version 2.3 : 11.2004), <http://cura.free.fr/20pnnp.html>
- Gündeş, S. (2003). *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Güney Kore Sineması: Aynı filmde birçok türü bir araya getirebilen bir sinema. (2006). Gülhan Düzgün, Yamaç Okur (Derleyen), *Sinema Söyleşileri 2005 (239-271)*. İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Hummel, Volker (t.y). Interview with Kim Ki-duk. *Senses Of Cinema*, (16.11.2010), http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/kim_ki-duk.html.
- Izutsu, T. (2001). *Taoculuk'daki Anahtar-Kavramlar*. Ahmet Yüksel Özemre (Translated by). İstanbul: Kaknüs Yayınları. (Original Book Published in 1984).
- Korean Film Archive. (14.11.2010). http://www.koreafilm.org/feature/ans_15.asp
- Leong, A. (2002). *Korean Cinema: The New Hong-Kong*. Kanada:Trafford Publishing
- Myths Encyclopedia. (16.11.2010). <http://www.mythencyclopedia.com/Sa-Sp/Shiva.html>
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: YKY Yayınları
- Roux, J.P. (1999). *Altay Türklerinde Ölüm*. Aykut Kazancıgil (Translated by). İstanbul: Kabcacı Yayınları. (Original Book Published in 1963).

- Sarı, A. (2007). Şebnem İşigüzel'in Tabut Adlı Öyküsü ile Thomas Bernhard'ın Jauregg Adlı Öyküsünde Ensest İlişki. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 9, 15-26.
- Schneider, R. (2003). *Cinéma et Spritualité de l'Orient extrême: Japon et Corée*. Paris: L'Harmattan.
- Somville, P. (1997). Figures du Temps Cyclique. L. Couloubaritsis & J. J. Wunenburger, (Edited by). *Les Figures du Temps*. (233-237). Starzburg: Presse Universitaire de Strasbourg.
- Şatır, S. (2005). *Buda Sudaki Lotus*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Vardar, B. (1976). Entretien avec A. J. Greimas. *Dilbilim I*. 25-33.
- Wing, R. L. (2006). *I Ching Alıştırma Kitabı*. Neslihan Burcu Akdağ (Translated by). İstanbul: Ötesi Yayınları. (Original Book Published in 1979).
- Yücel, T. (1993). *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları

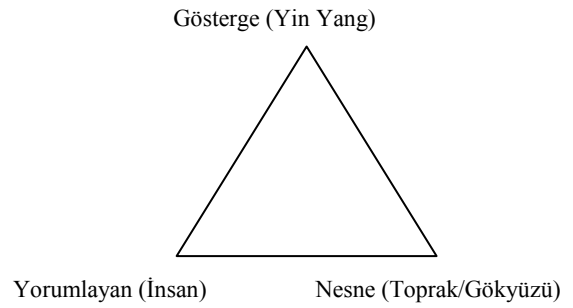
ŞEKİLLER, TABLOLAR VE RESİMLER



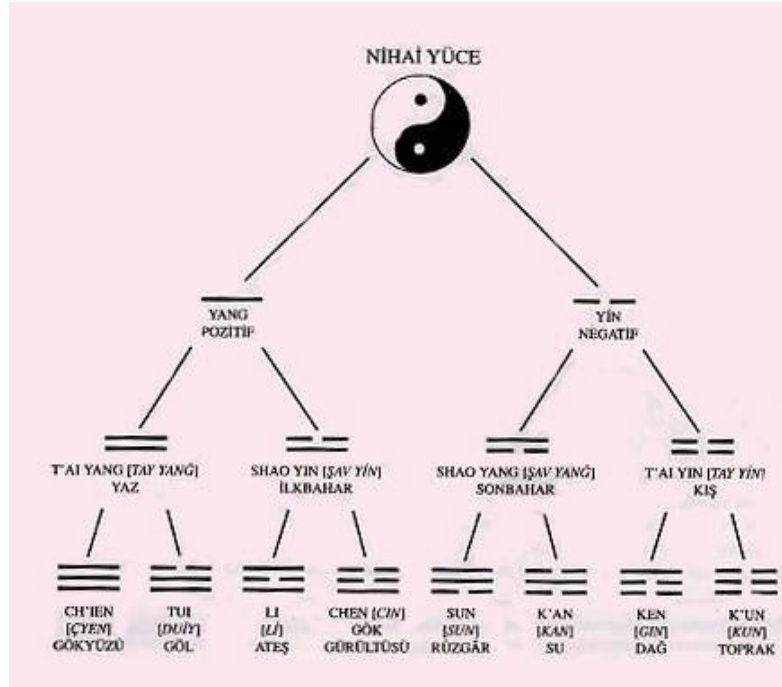
Şekil 1: Yin-yang Simgesi



Şekil 2

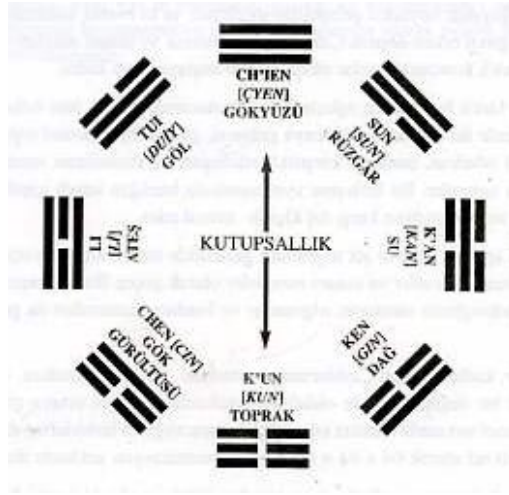


Şekil 3

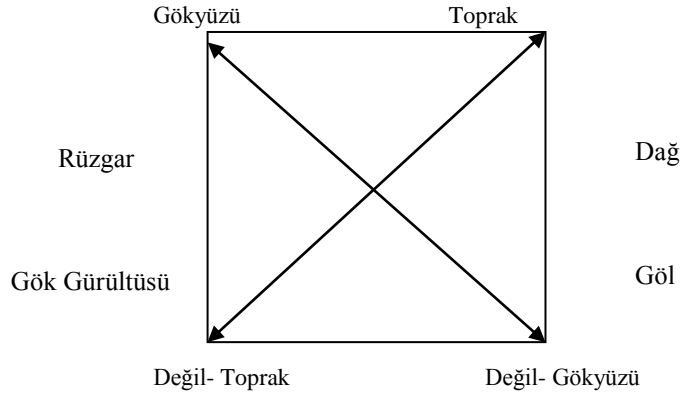


Şekil 4: Trigram

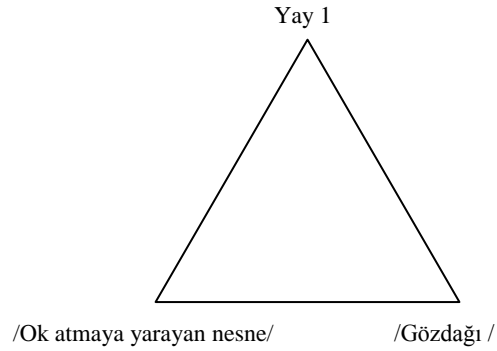
(Wing, 2006: 12)



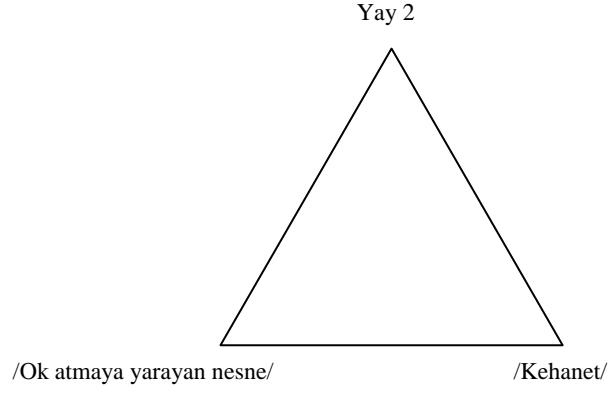
Şekil 5 (Wing 2006: 13)



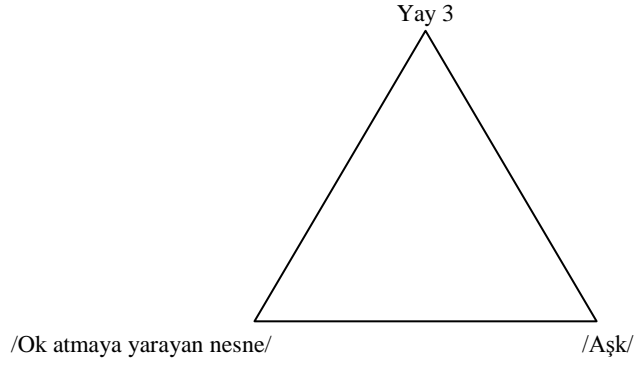
Şekil 6 : Göstergibilimsel dörtgen



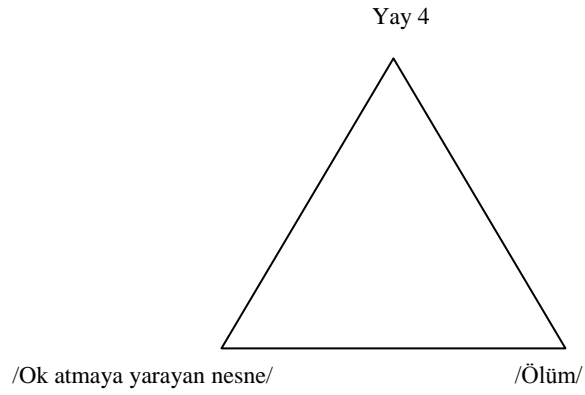
Şekil 7: Yay göstergesi



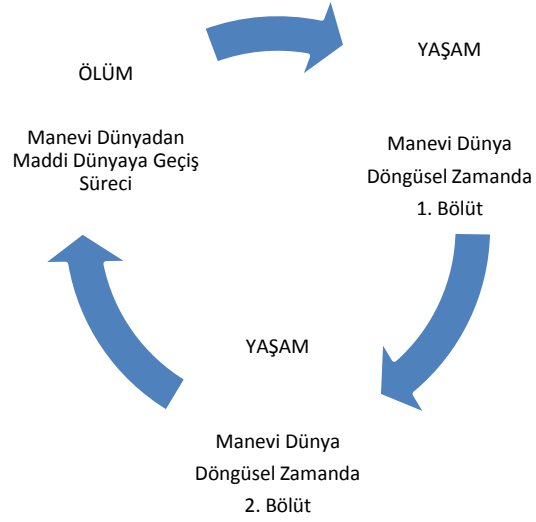
Şekil 8: 2. Yay göstergesi



Şekil 9: 3. Yay göstergesi



Şekil 10



Şekil 11: Döngüsel zamanda yaşam ve ölüm

RESİMLER



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14



Resim 15



Resim 16



Resim 17



Resim 18



Resim 19

TABLolar

	Gözdağı	Kehanet	Aşk	Ölüm
1. Bölüt	+	+	+	-
2. Bölüt	+	+	+	+

Tablo 1: Bölümlere göre Yay göstergesinin dağılımı