

GECE YOLCULUĞU FİLMİNDE İLETİŞİMSİZLİK VE YALNIZLIK

Halim Esen*

ÖZET

Bir filmi değişik ölçütler kullanarak çok farklı biçimlerde incelemek ve değerlendirmek olasıdır. Yapılan incelemeler sonunda ortaya çoğu kez farklı değerlendirmeler ve yargıların çıkmasını normal karşılamak gerekir. Filmin doğru başka bir deyişle -amaca ulaştırıcı- değerlendirilebilmesi için ilk ve onusuz edilemeyecek adım, filmi anlamaktır; yönetmenin hangi karakterlerle, onların yaşantı ve eylemleriyle, kullandıkları ya da birlikte görüldükleri nesnelere, temayı, alt metni ve tüm bunları filmsel zaman ve mekan içinde nasıl ortaya koyduğunu, bunu da ne ölçüde başardığını belirlemek gerekir.

Bu çalışmada Ömer Kavur'un iletişimsizlik ve yalnızlık konularını yoğun bir biçimde işlediği ve bu bağlamda sinemayı, bir dönemi ve kendini sorguladığı bir filmi "Gece Yolculuğu" incelenmektedir.

Anahtar sözcükler: Sinema, iletişim, karakter, yalnızlık.

LONELINES AND LACK OF COMMUNICATION IN THE MOVIE "NIGHT JOURNEY"

ABSTRACT

It is possible to analyse and evaluate a film with using variety of measures. Different evaluations and conclusions for a film have to be accepted as normal as a result of final analyses. In other words -reaching film to its purpose- understanding the film for its evaluation is a preliminary step and can not be done without it; Determining the chosen characters, their lives and actions, their objects and materials seen with for reflecting sub-text through film's space and time from director's view point is essential and necessary.

In this study, Ömer Kavur's "Night Journey" is analysed within its concept of lack of communication and loneliness in relation to his own self and his own time period.

Key words: Cinema, communication, character, loneliness.

GİRİŞ

İletişim kültür yaşamımızın temelini oluşturur. İletişimden yoksun bir kültür düşünmek bile olanaksızdır. İletişim konusunda söylenecek her söz onunla iç içe olan kültürü doğrudan ilgilendirir. En yalın biçimiyle iki kişi arasındaki bilgi alış-verişi olan iletişim, bir belleğin bir başka belleği etkileyerek bir eylemde bulunmasını sağlar (Kılıç 2002:15-16). İletişim bir bakıma anlam üretmek ve onu başkasıyla paylaşmaktır.

Sosyal, ekonomik, kültürel ve iletişim sorunları doğal olarak Türk sinemasına da yansımıştır. Kültür ve kültürel iletişim sorunları Türk sinemasının merkezine yerleştirildiğinde ortaya daha değişik, daha gerçekçi ve daha doğru filmler çıktığı görülmüştür.

Filmlerin farklı bakış açılarından derinlemesine incelenmesi ve "nitelikli" filmlerin ciddi olarak

analiz edilmesi sinemanın bir kültür ortamı olarak kavranmasını da beraberinde getirir.

Her film bir bütün olarak izleyicinin karşısına çıkmakta, filmin yaratıcısı (yönetmeni) da bununla belli bir şeye-fenomen ya da soruna işaret etmek istemektedir. Filmde izleyiciye verilen, yalnızca olayların, durumların görünen bütünlüğü ya da bunların bir parçası; insanların görünen eylemleri ya da davranışlarıdır. Bunların anlaşılması, arka planlarıyla kavranılması, her defasında izleyiciye ayrı bir ödev yüklemektedir.

Herhangi bir sanat yapıtı ya da film için yapılan değerlendirme ve yargıların çoğunlukla birbirinden farklı olduğu görülür (Altar 1996:18). Ortada böylesine bir fark var olacağına göre, değişik görüş ve anlayış ölçülerine hedef olan filme yönelik yorum, yargı ve değerlendirmelerin bilim dallarında olduğu gibi

* Yrd. Doç., Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi

kesin yasa ve kurallara bağlı olarak yöntemleştirilmesinin olanaksız olduğu söylenebilir.

Ayrıca bir filmi değişik ölçütler göz önüne alınarak çok farklı biçimlerde incelemek ve değerlendirmek olasıdır. Örnek vermek gerekirse, psikanaliz, bilinçaltının çözümlenmesidir. Sanat yapıtını ya da filmi incelemeye kullanılan psikanalitik yöntemin biricik amacı yapıtın kahramanları aracılığıyla sanatçının bilinçaltının temellerine uzanarak onu deşifre etmektir.

Psikanalitik yöntemin düşlere, fantazilere, yaratıcı düşünceye ve sanat yapıtlarına bilinçaltı açısından yaklaşması, hepsi kabul edilebilir olmasa bile, ilginç yorumların ortaya çıkmasına ve yeni bir bakış açısı boyutunun kazanılmasına neden olmuştur.

İster psikanalitik ister bir başka yöntem olsun bir filmin doğru değerlendirilebilmesi için ilk ve onusuz edilemeyecek adım, filmi anlamaktır. Yönetmenin hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini, bunu da nasıl ve ne ölçüde başardığını kavramak ve ortaya koymak gerekir (Kuçuradı 1999:97). Böyle bir değerlendirme aynı zamanda filmin sınırları dışına çıkılmadan doğru açıklanması olur.

Bu çalışmada örnek olarak ele alınıp incelenecek filmin seçimi rastlantısal değildir. Türk sinemasında birey, bireyin yalnızlığı ve iletişimsizlik denilince akla gelen yönetmenlerin başında Ömer Kavur gelmektedir. Yönetmen filmlerinde çoğu kez aynı sorunu; kişiler arasındaki uzaklık sorununu, kapatılmayan mesafeleri; iki insanın birbirine yaklaşmak için ne kadar çaba harcarsa harcasın yine de yaklaşamamasını; bütün uğraşmalar, bütün didinmelere karşın kişinin dünyada yalnız, sipsivri olmasını; yan yana yaşayan insanların bile birbirine yabancı kalmasını kendine özgü üslubuyla anlatır. Ama bu mesafe karşısında bile her bir film karakterinin tutumu ve davranışları başka başkadır; çünkü insan olarak bütünlükleri ve insanın gerçekliğini değerlendirmeleri başka başkadır. Ömer Kavur'un iletişimsizlik, yalnızlık konularını yoğun bir biçimde işlediği ve bu bağlamda sinemayı ve kendini sorguladığı bir filmi "**Gece Yolculuğu**" incelenecektir.

1. FİLMİN ANLATI YAPISINI OLUŞTURAN TEMEL ÖGELER

Sanat, felsefe ve bilim gibi kavram ve önermeler sunmaz; sanat yapıtının bilgisi insanı, bilmediği yaşantılar, yeni duyuşlar ve derin duygularla buluşturur. Sanatın özü, yaratma eyleminde bulunur; yaratma da duyguların anlatımıdır (Bozkurt 1995: 223). Sezgi aynı zamanda bir duygu olduğundan, sanat da gerçeklikten çok önce hayalgücünü, düşlemi dile getirir. Estetik haz da izleyici ya da dinleyicinin sanat yapıtının yaratıcısının sezgisini yeniden bulmasına bağlıdır.

Sanatçı yaratım sürecinde çoğu kez yalnız kalmak ister. Yazarın ya da yönetmenin bu yalnızlığının kökeninde, dünyanın nereden gelip nereye gittiğinin bilinmediği bir varolma ve yokolma sürecine yanıt arama vardır. Yanıt arayan insanın bir dayanağa gereksinimi vardır ve o, gerçeği yakaladıkça bunalır. İşte bu bunalım sürecini felsefi anlamda bir yalnızlığa dönüştürebilen yazar ya da yönetmen, bilinçaltı karmaşalarından ve saplantılarından kurtulabilir. O yaratıcılık anında yalnızdır, koskoca bir kentin sokaklarında, kalabalıkların içinde, yeni bir arayışın eşliğinde, senaryosunu ya da filmini oluşturma çabasını yaşar. Bu süreçte, gerçeği gizleyen örtüleri kaldırma isteğiyle, geçici olarak kimi bağlantılardan ya da gerçeğin görünen yapaylığından kopar. Bu uzak duruş aslında üretime yönelik bir kapanmadır. Yazmaya yönelik üretim süreci yalnızlık gerektirir (Nutku 1999:14).

Bir yazarın ya da yönetmenin kendi tercihi ile gerçekleşen yalnızlık insanın çevresiyle ilişkilerini en aza indirerek, kendi seçimi ile yaşadığı yalnızlık biçimidir. E. Fromm'a göre gerçek yaratıcı kişiler ancak yalnız kalabildikleri sürece kendi ruhsal yapılarının üzerine eğilir, iç dünyalarının zenginliklerine iner ve bunları sonradan, müzik, edebiyat, güzel sanatlar gibi ya da teknolojik ve bilimsel yenilikler olarak bize sunarlar (aktaran Özodaşık 2005:26).

Bu yaratma sürecinde öncelikle filmde yer alacak olan karakterler gerçekçi bir biçimde düşünülüp oluşturulur.

1.1 Karakterler

Gerçek yaşamda bir defalık kişi yaşantıları ve eylemleri olarak gerçekleşen insanın yapısal

olanakları filmlerde mümkün yaşantı ve eylemler olarak gösterilir. Bütün filmlerde, hatta ortalama bir filmde bile onlarca kişi (karakter) vardır ve bu karakterlerden her biri -hatta çok kısa gösterilenler bile- bir bütün olarak gerçekleştirilecek filme organik olarak bağlıdır. Bu kişilerden her biri, tıpkı ana karakter (başrol oyuncusu) gibi, üzerinde düşünülmesi ve dikkatle oluşturulmalıdır (Pudovkin 1966:122). Yönetmenlerin (yazarların) yapıtlarının özgünlüğünde karakter yaratmadaki ustalığının önemli bir payı vardır. Bazı filmler, içerik ve konularıyla değil, daha çok yaratılan karakterin zenginliğiyle akılda kalır.

Kişileştirme yapılırken tiplere başvurulduğunda soyutlama yoluyla tipi oluşturan tipik özellikler vurgulanır. Örneğin, aşçı, fahişe, patron, sarhoş, külhanbeyi, gibi... Karakter yaratmada ise ölçüt, o kişiye derinlik ve boyut kazandırma yoluyla elde edilir. Karakter izleyicinin karşısına özgün bir kişilik olarak çıkar. O, fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik özellikleri ile diğer insanlardan farklı bir kimlik olma durumundadır.

Başlangıçta filmin (oyunun, senaryonun) dokusuna yedirilerek verilen serim, aslında film boyunca izleyicinin karakter hakkında başka ayrıntılı bilgiler edinmesini sağlamak için süreklilik taşır. Serim, izleyicinin karakterle tanışıklığını sağlar, film geliştikçe verilen bilgiler ise bu tanışıklığı yakınlığa dönüştürür. Yoğun olarak işlenen orta bölümde çatışmanın koşulları izleyiciye, karakterin gelişimi ile birlikte sonuca giden değişim ve gelişimi verir.

Düşünme ve konuşma dış dünyadaki şeylerle ya da hareketlerle değil, "kafadaki" simgelerle işlem yapmayı gerektirir. Bütün öteki iletişim biçimleri gibi, karakterlerin konuşmaları da karşılıklı etkileşim süreci yolunu izler; biri (konuşan), söyledikleriyle en az birini (dinleyen) etkiler, bu etkilenmenin sonucu olarak dinleyenin gösterdiği görsel-işitsel tepkilerle de kendisi etkilenir. Bu iletişim sistemi içinde sözcükler ve sözcüklerin kullanımı genellikle duygusal ifadenin yerini alır. Sözcüklerin kullanımı yoluyla, insan duygularını ifade etmek yerine onu tanımlamayı öğrenir. Yıllar geçtikçe de, bu alışkanlık daha sinsiz ve belirsiz hale gelir (Morris 2002: 109). Bu görüngeneye ek olarak, insan sözlü iletişim kurarken bir sonra-

ki konuşmada ne söyleyeceğini düşünmek için epeyce bir zaman harcar ki bu da karşısındaki kişiyle ilişkisinde ara (boşluk) demektir. Bu nedenle, bir film yönetmeni eğer sözelleştirme zorunluluğunu mümkün olduğunca ortadan kaldırılabirirse, o enerji başka bir tür iletişim kurma biçimine dönüşebilir.

1.2 Cansız Nesnelere (Aksesuarlar)

Senaryo yazarı ya da yönetmen her kavram, her düşünce için onlarca, yüzlerce plastik (görsel) anlatım yolu bulunabileceğini, bunların arasından en açık ve en canlıyı seçmenin kendi sorumluluğunda olduğunu bilir. Bununla birlikte cansız nesnelere (aksesuarların) filmde oynadığı önemli role özel bir dikkat göstermek gerekir. İnsanlar arasındaki ilişkiler, çoğunlukla konuşmalar ve sözcüklerle anlatılır. Cansız nesnelere yapılan çalışma görsel hareketle verileceğinden yönetmen için özel bir önem taşır. Öfkeyi, sevinci, şaşkınlığı, üzüntüyü, iletişimi vb. sözle ve bunun yanı sıra yer alan davranışla değil de cansız nesnelere bağlı hareketlerle aktarıldığında izleyici üzerindeki etkisi görsel anlamda çok daha fazla olacaktır (Pudovkin 1966: 57). Bu bağlamda oyuncunun elinde tuttuğu bir nesne, kullandığı eşya sembolik anlamlar da taşıyabilir. Bu cansız nesnelere aynı zamanda filmin temasına da uygun olması daha doğru bir ifadeyle ona renk katması gerekir.

1.3 Tema

Filmin yapısının bütünlük kazanabilmesi için, itici bir güç olan, ana düşünceye başka bir deyişle temaya gereksinim vardır. Her filmde birçok karakter pek çok cansız nesne (aksesuar) bulunduğu gibi bir de tema bulunmak zorundadır. Tematik zorunluluk filmin ya da oyunun "mesajını" taşır. Bu, yazarın ya da yönetmenin demek istediğidir. Bazı durumlarda tema filmdeki çeşitli karakterler arasında dağıtılmıştır ama daha sıklıkla görülen, senaryo yazarının bir karakteri kendi sözcüsü olarak seçmesidir. Yazar (yönetmen) mesajını karakterin sözleri ve davranışları yoluyla anlatır. Bazen de bir filmin teması belirgin değildir; tema ustaca yapıtın içine dağıtılmıştır (Morris 2002:142-143). Aynı zamanda filmin teması hareketi belirler, harekete renk katar, dolayısıyla ister istemez, yönetmenin görevinin temeli olan

anlatımın plastik içeriğini ve filmin alt metnini etkiler.

1.4 Alt Metin

Filmde karakterlerin davranışlarını yönlendiren, söylenmemiş şeylere, mesajlara ve duygulara gönderme yapan, bir çeşit senaryonun alttaki yaşantısı diye adlandırılacak alt metin bulunur. Bu, bazen filmin anlamı, niteliği ya da atmosferidir. Bir şey söylerken alt metinsel olarak başka bir şeyi kasteden bir karakterin alttaki yaşantısıdır. Alt metnin öğeleri yazar, yönetmen ya da ana karakterler tarafından ifade edilmediği gibi diğer karakterlerin konuşmalarında da açıkça ortaya konmamış olabilir. Filmin (oyunun) niteliğinde ya da ruhunda bir “alt mesaj” yatabilir. Bir başka deyişle, bir biçimin ya da duygunun filmde yayılıp izleyici ile buluşması ve izleyicinin filmin tamamına karşı bir tepki oluşturması, filmin alt metni olarak kabul edilebilir (Morris 2002: 143-144). Filmde bir şey söylenirken, alt metin başka bir şey anlatabilir.

Filmi izleyen her izleyicinin eş zamanlı ya da farkında olmadan algıladığı “anlam” ya da çok sayıda anlamlar, bir yandan dışı vuran gösterge içeriklerinin etkileşiminin ürünü olarak, öte yandan da izleyicinin bunları çözme yetisine bağlı olarak var olurlar. Bunda elbette izleyicinin kişisel durumu, içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal konum önemlidir (Esslin 1996: 135).

Genel olarak bakıldığında alt metin tamamen yönetmenin sorumluluğundadır. Yönetmenin sorumluluğunda olan ve bir filmin gerçekleştirilmesi için olmazsa olmazlardan bir diğeri de zaman ve mekan kavramlarıdır.

1.5 Zaman ve Mekan

Yönetmen filmini oluştururken mutlaka filmsel zaman ve mekan düşünmek durumundadır. Sinema sanatı ona bu konuda neredeyse sınırsız olanaklar sunar. Yönetmen, günler, aylar, yıllar, hatta yüzyıllar içinde gelişen bir öyküyü yaklaşık doksan dakikalık bir süre içinde anlatmak durumundadır. Yine aynı şekilde çok farklı ve birbirinden oldukça uzak mekanlarda gelişen olaylar filmde yan yana geliverirler. Tüm bunlar sinema sanatı ve teknolojisinin

sunduğu olanaklar kullanılarak gerçekleştirilir. Yönetmen isterse gerçek zamanı kısaltır, uzatır; şimdi, geçmiş ve gelecek zamanı aynı film içinde birlikte ele alabilir; yine isterse birbirinden binlerce kilometre uzaktaki mekanları yan yana getirerek tek bir mekanmış gibi gösterebilir.

Bu konudaki sınırsız olanaklar yanında filmin her bir sahnesi için zaman ve mekanın önemini karakterleri nasıl etkilediklerini tanımlayabilmek için sorulabilecek standartlaşmış birkaç soru vardır:

- Sahne nerede geçiyor?
- Mekan karakterleri nasıl etkiliyor ya da etkiliyor görünüyor?
- Karakterler mekana ilişkin imlemeler yapıyorlar mı?
- Yönetmen zaman ve mekan hakkında neler söylüyor?
- Sahne neden burada geçiyor?
- Karakterlerin davranışları zaman ve mekanla doğrudan bağlantılı mı?
- Karakterler başka bir zaman ve mekanda farklı ilişkiler kuruyor ve farklı davranıyorlar mı? (Morris 2002: 131).

Tüm bu soruların yanıtları verince ancak filmin zaman ve mekanı doğru olarak belirlenebilir.

2. GECE YOLCULUĞU FİLMİNDE İLETİŞİMSİZLİK VE YALNIZLIK

Film, gerçeğin yansıtılması işlemini çizgisel ve sistematik olmayan bir biçimde yapar; izleyici serimdeki (giriş bölümü) asal öğeleri ve zincirleme gelişen, art arda meydana gelen olayları bulup çıkarmada ve bunları resmin tamamına oturtmada uyanık olmak durumundadır. Eğer dikkat dağılırsa ya da başka bir yöne kayarsa, zincirin önemli bir halkası gözden kaçabilir. Bu da anlamın kaybolmasına ve yapı bütünlüğünün yok olmasına neden olur.

Senaryoda ya da öyküde bulunan bir “mesaj” aynı sözcüklerle olsa bile filme aktarıldığında büyük bir değişim geçirir: Artık bu sözcükler, bir yorum işlemine sokulmuştur. Filmde bu sözleri söyleyen kişi, onun görünüşü, jestleri,

tonlamaları, bulunduğu mekan ve daha birçok etken devreye girmiş, böylece mesajı algılayacak olan izleyici için dikkatin odaklanması gereken birçok olasılık ortaya çıkmıştır.

2.1. Filmdeki Karakterler

Gece Yolculuğu filminde ana karakterlerle birlikte yardımcı karakterler de değerlendirilecektir. Önce bunların filmde ilk kez nasıl ve hangi sahnede görüntülediğine, ne yaparken, hangi ilişkiler içinde tanıtıldığına bakılacaktır.

Filmin ilk sahnesinde kamera kaydırmalı bir çekimle bir otomobili geçer, izleyicinin yönetmen Ali olduğunu sonradan öğreneceği kişide durur. Bu çekimde yönetmen Ali'nin kameraya (izleyiciye) arkası dönüktür. Film ilk mesajını bu çekimle verir. Filmin kahramanının izleyiciyle ya da başkalarıyla iletişim sorunları vardır. Kamera önünde oyuncunun duruşunun ne kadar önemli olduğu filmin sonlarında Yavuz'un senaryosunu yazdığı "Şadiye" filminde başrol oynayan kadın oyuncunun yüzünün kameraya dönük erkek oyuncunun ise amorstan çekildiği sahnede açıklanır. Bu durum sözle de desteklenir: Film setindeki görevli bir kadın çekilen filmin başrol oyuncusunu kastederek "Karı mahsus öyle yapıyor, Levent'i de amors oynatıyor" der. **Gece Yolculuğu** filminin ilk sahnesinin bu şekilde tasarlanması filmin temasını da bir ölçüde söze (diyaloga) başvurmaksızın açıklar: İletişimsizlik ve yalnızlık. Bu sahneden sonra gelen daktilo tuşları ve kağıdını gösteren yakın çekim bir önceki sahne ile bir sonraki sahneyi bağlar niteliktedir. Daktilodaki kağıtta yazılanlar izlenen filmin senaryosudur. Bu senaryonun adını da izleyici filmin sonunda görecekler: "**Gece Yolculuğu.**" Daktiloda yazılan senaryoda:

1. Yönetmen evin ölü
2. Kartal araba vapuru
Yavuz elinde gazet...

yazmaktadır. Kesme. Elinde gazetelerle arabaların arasından kameraya doğru koşarak gelen Yavuz görülür. Yönetmen Ali ve senarist Yavuz'un görüldüğü ilk çekimlerdeki kamera önündeki davranışlarından bunların birbirinin zıttı karakterler olduğu anlaşılabilir.

Zıt karakterlerde olmalarına rağmen yönetmen Ali'yle senarist Yavuz fakülte yıllarından beri arkadaşlardır. Birlikte filmler yapmışlardır; hatta 1980 öncesi sendika gecelerinde gösterilebilecek toplumsal ve siyasal içerikli filmler bile yapmışlardır. Kendisinden birkaç yaş küçük bir erkek kardeşi olan Ali mutlu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Ali'nin kardeşi öğretmen atandıktan birkaç yıl sonra 27 yaşında, okul çıkışında, iki kurşunla öldürülür. Bu durum Ali'yi çok etkilemiş, kalabalık içinde kendisini yalnız hissetmesine, çevresindeki en yakın kişilerle iletişimin kopmasına ve meslek yaşamında başarısızlıklara neden olmuştur. Bunları filmdeki birçok sahneden ve diyaloglardan çıkarmak mümkündür. Örnek vermek gerekirse, aradıkları mekanları bulmuşlar, arabayla İstanbul'a dönmektedirler, yönetmen Ali arabayı durdurur. Senarist Yavuz'la konuşmalarının bir yerinde senarist yönetmene: "... Seni artık istemiyorlar. Yatırdığın son filmler mi etkiledi, yoksa senin bu iletişimsizliğinden midir bilmiyorum. Bildiğim bir şey var, yapıcıya ve Şeyda'ya seni kabul ettirmek için çok uğraştığım. Çevre bizi belirliyor. Buna ayak uydurmak zorundayız". Yönetmen: "Biliyorum". Yönetmen arabadan iner ve arabanın kapısını kapar, Daha sonra senarist de arabadan iner ama onun indiği kapı açık kalır. Yönetmen Ali en yakın arkadaşına bile kapısını kapamıştır. Yine aynı sahnede yönetmen Ali bir süre burada kalacağını söylediğinde Yavuz da, "İyi ben de kalırım" der. Ali: "Yalnız olmam gerekiyor" Yavuz: "Yola çıktığımızdan beri, ben yokmuşum gibi davrandım zaten." Ali: "Biliyorum, kusura bakma." Bu sahneden de anlaşıldığı gibi yönetmen Ali'nin seçimi tamamen bilinçlidir.

Bir başka sahnede küçük çoban Yusuf, bir kayanın üzerine oturmuş kitap okumaktadır. Yusuf: "Küçük prens konuşur: İnsanlar nerde? Çölde biraz yalnızlık duyuyor kişi." Yönetmen Ali arkadan seslenir: "İnsanlar arasında da yalnızlık duyulur." Yusuf: "Siz de mi okudunuz?" Yönetmen Ali: "Evet, hem de senin yaşlarında." (İç sesle devam eder). "Aradan uzun zaman geçse de, insan etkilendiği şeyleri unutmaz".

Çoban Yusuf'la aralarında geçen diyalogu kaldığı kilisede daktilosunun başında kendi kendine tekrarlar: "İnsanlar arasında da yalnız-

lık duyar insan”. Hemen ardından gelen sahne- de anılarına döner. Eşi evi terketmek üzeredir, valizini hazırlamış, pardesüsünü giymiştir. Sahnede Ali görülmez. Eşi Ali’ye (kameraya) bakarak: ... “Ama, hiçbir şeyini paylaşmaz oldun benimle. Bir şey anlamama bilmeme izin vermedin. Sadece bir bakış, bir ilgi, insanca bir sıcaklık yetecekti benim için. (Valizi eline alır). Duvarlara bakıp duruyorsun hep. Benimle iletişim kurman o kadar mı zor?” Eşinin konuşması devam eder ve sonunda evden çıkar, gider. Kapı açık kalmıştır. Ali’nin çevresindeki kişiler (arkadaşı Yavuz, eşi Nesrin) kapıları açık bırakırken kendisi bilinçli olarak hem kapıları hem kendisini yakın çevresine kapamıştır.

Yönetmen Ali’nin uzaklaştığı ve iletişimini kestiği kişilerin hemen hemen hepsi yakın çevresini oluşturan kişilerdir: Çok eski arkadaşı senarist Yavuz, eşi Nesrin, çekecekleri filmin yapımcısı ve kadın başrol oyuncusu Şeyda bunlar arasında sayılabilir. Buna karşın yalnızlığı seçip senaryosunu yazmak için yerleştiği terk edilmiş kasabada ve yakınındaki köyde yaşayanlarla iletişim kurmakta hiç zorluk çekmez. Bunlar; küçük çoban Yusuf, köy öğretmeni Aziz, eski sinemacı kameraman, ilk kez mezarlıkta gördüğü yaşlı adamdır. Bir de Ali’yle benzer yönleri olan kişiler vardır: Araba vapurunda koltuk değnekleriyle gelip içkisini yudumlayan adam, mekan aramak için ilk geldikleri kasabada karşılaştıkları elindeki fotoğrafa bakarak “Karanlık şehir Saide’ mi geri ver!” diye bağırarak meczup, telefon kulübesinden telefon açıp konuşmadan sadece dinleyen ve sonra ahizeyi yerine koymadan bırakıp giden adam, yemekte tansiyonunu ölçen ve maniler okuyan tansiyoncu yalnızlık, iletişimsizlik ya da eşini kaybetme, bir şeylerden kaçma gibi bir yönleriyle Ali’ye benzemektedirler.

Yönetmen Ali’nin ülseri vardır, bu yüzden istediği her yemeği özellikle de acılı yiyecekleri yiyemez. Tansiyonla ilgili, bir sorunu yoktur ama geceleri uykusuzluk çekmektedir. Bu uykusuzluk anlarında senaryosunu yazar; çevresini gözlemler; telefon kulübesine gelen adamı da böyle uykusuz bir gecede görmüştü. Dünyayı ve kendisini sorgular.

Senarist Yavuz, yukarıda da belirtildiği gibi başlangıçta Ali’nin tam karşısı bir karakterdir.

Önceleri toplumsal siyasal içerikli senaryolar yazarken 12 Eylül sonrasında aşk filmleri ve şarkıcı-türküçülere sipariş üstüne senaryolar yazmaya başlamıştır. Mekan aramak için yolculuğa çıktıkları filmin senaryosunu de sipariş üzerine yazmıştır. Çünkü filmin kadın başrol oyuncusu şarkıcı Şeyda senaryonun böyle olmasını istemiştir. O yazdığı senaryoları herkesin isteğine göre değiştirmeye hazırdır. Yavuz’a göre çevre kendisini belirlemektedir ve buna da ayak uydurmak lazımdır. Filmin başlarında o çevreye ayak uydurmuş biri olarak görülür.

Yavuz’un hemen hemen herkesle kolay iletişim kurabilen bir yapısı vardır. Gerek İstanbul’daki film şirketindekilerle, gerekse mekan aramak için çıktıkları yolculukta konakladıkları kasabalarda karşılaştıkları kişilerle hep Yavuz iletişim kurar.

Yavuz senaryo yazma işini artık ticari amaçlarla yapmaktadır. Çünkü o evlidir, bir kızı, kızının okul masrafları, yeni ev ve mobilyalar için para gereklidir.

Yavuz da evinin dışında başka yerlerde kaldığında yerini yadırgar, uykusuzluk çeker. Rahat uyuyabilmek için uyku hapi alır. Dişlerinden birinin dolgusu düşmüştür ve hala yaptıramamıştır.

Ali’yle otogarda ayrılacakları sahneden itibaren Yavuz’da değişimin başladığı söylenebilir. Otobüsün hareket saatini beklerken Yavuz’un kameraya arkası, Ali’nin ise yüzü dönüktür. Sanki rolleri değişmiş gibidir. Bu sahneden sonra Ali çevresindekilerle daha iyi iletişim kurarken Yavuz’da tam tersi bir gelişme olur. Bu durumu da en iyi açıklayan sahne; İstanbul’daki film şirketinde Yavuz’la Şeyda’nın videodan yabancı film izlerken film den tercüme edilen bir diyalog açıklar: “O gittiğinde yalnızlığım içinde boğulacağım kadar derindi.” Yavuz’daki değişimi açıklayan bir başka sahne de film ekibiyle kaldıkları otelin odasında Ali’den kalan kaseti izlerken odaya gelen Şeyda’yla aralarında geçen diyalogda görülebilir: Şeyda: “Kendini bu konuda suçlaman yersiz. Bir seçim yaptı o. Bir şey yapamazdın.” Yavuz: “Biliyorum. Benim düşündüğüm kendi seçimim.” Şeyda: “Seçim yapmanın artık bizim için bir önemi yok.” Yavuz: “Durum bizim için

iyice umutsuz desene.” Şeyda: “Hiç de değil, bu işte bir yere gelmek isteyen, oyunu kuralına göre oynar.”

Yolculuk yaptıkları arabanın lastiğini değiştirenken kendisini görüntüleyen Ali’ye “Senaristlik zor iş” der. Gerçekten de senaristlik zor iştir! Çünkü herşeyi değiştirmek zorunda kalan kendisidir. Filmin sonunda kendisi de değişmeye başlar. Film ekibi çekim yaparken bir köşede yalnız oturmaktadır Yavuz.

Köyün öğretmeni Aziz ilk kez köy kahvesinde oğulları ve Yavuz’la birlikte çay içerken görülür. Aynı sahnede terkedilmiş kasaba hakkında bilgiler verir. Öğretmenin görüldüğü ikinci sahne okuldaki sınıftır. Bu sahnede de öğretmen yine bir sandalyede oturmaktadır. Bir öğrenci kara tahta önünde ezberlediği ikinci Kosova Savaşını anlatmakta öğretmen ve diğer öğrenciler onu dinlemektedir. Bu sahnede öğretmenle öğrenciler arasında bir iletişimin olmadığı görülür. Bununla birlikte çoban Yusuf’la öğretmenin iyi bir iletişimi vardır. Yusuf’a okuması için kitaplar verir, okula gelmediği günler idare eder. Öğretmenin yönetmen Ali’yle, Yavuz’la ve köylülerle hiçbir iletişim sorunu yoktur. Eşi ve çocuklarıyla da aralarında iletişimsizlik olmadığı söylenebilir. Eşi de kendisi de yörenin insanlarıdır, bu nedenle yörenin adetlerini bilir ve köydeki düğünlere katılır. Öğretmen Aziz’in iki oğlu ve bir kızı vardır. Evi Fethiye’dedir. Evde bozulan cihazları onarmayı sever.

Filmin bir diğer önemli karakteri eski kameraman ve sinema işletmecisidir. İlk kez eski sinema salonunun sahnesinde, asma katta, şimdiki mobilya mağazasının kendisi için büroya dönüştürdüğü yerde otururken görülür. Eski sinemacı 1965’e kadar kameramanlık yapmış, daha sonra baba mesleği olan sinema işletmeciliğine geçmiştir. 1980’li yılların ortasında da sinema koltuklarının yerlerini satılık koltuk ve kanepeler almıştır. Bir zamanlar film üretim sürecinin içinde bulunan, daha sonra filmlerin seyirciyle bulunduğu sinema salonlarında yirmi yılını geçiren bu yaşlı adam da filmin bir başka yalnız ve iletişimsiz karakteridir. Kameramanlık yıllarında hep iyi şeyler yapmaya çalışmıştır. O tam bir sinema tutkunudur. Eskiden kalma pozometrelerini, ışık kaynaklarını hala saklamaktadır. Eski sinemacı başta Ali’ye

alaycı bir tavırla yaklaşır. Sonra onu bir sınava tabi tutar: Masasında duran küçük bir aletin ne olduğunu sorar. Ali doğru yanıtı verdikten sonra aralarında daha sıcak daha samimi bir iletişim başlar. Eski sinemacının Ali dışında kimseyle görüştüğü konuştuğu bir sahne yoktur.

İlk kez mezarlıkta dolaşırken görülen, daha sonra Rumların terk ettiği kasabada Ali’yle karşılaşan yaşlı adam da filmin önemli yardımcı karakterlerinden biridir. Mezarlıkta görülmesinin nedeni yaşının bir hayli ilerlemiş ve artık ölümü düşünmeye başlamış olmasıyla açıklanabilir. Yaşlı adam sanki terk edilmiş kasabanın yaşayan tarihidir. 1923’den önce Rumlarla birlikte o kasabada yaşamıştır. Yıkık dökük evlerin herbirinde kimlerin yaşadığını, o yaşayanların önemli özelliklerini bir solukta anlatır. O zamanki Rum komşularıyla hiçbir sorunları yoktur. Kasabanın sit alanı ilan edilmesine ve evlerin restorasyondan geçirilerek turizme açılmasına şiddetle karşıdır. Çünkü onun gençliğinde yaşadığı mekanlar değişecek bir anlamda anıları silinecektir. Bu yaşlı adam gençliğinde kasabada yaşayan tüm erkeklerin aşık olduğu Stella’yı anlatır. Yaşlı adamın da yönetmen Ali ve mezarlıktaki ölümler dışında iletişim kurduğu kimse yoktur.

Filmin en önemli yardımcı karakterlerinden biri de küçük çoban Yusuf’tur. Yusuf yedi sekiz yaşlarında ilkokul öğrencisidir, ama babası öldüğü ve ailesi de yoksul olduğu için sürekli okula gidemez. Bir ablası vardır. Filmde görülen düğün sahnesi Yusuf’un ablasının düğünüdür. Yusuf ilk kez terk edilmiş kasabada bir kayanın üzerine oturmuş koyunları otlattırırken görülür. Yusuf koyunları otlattırırken sürekli öğretmenin verdiği öykü kitaplarını okur. Bu yüzden güzel kompozisyonlar yazar. Kompozisyonlarında bildiği, gördüğü yerleri anlatır. Ali’nin video kamerasının vizöründen baktığında onu bildiği başka bir alete, dürbüne benzetir. Sürekli okula gidemediği için öğretmeni ne koyunları otlattırırken görülmek istemeyecek kadar onurludur. En yakın arkadaşları okuduğu öykü kitaplarıdır. Bir başka yakın arkadaşı da kasabadan ayrılırken ona radyosunu bırakan yönetmen Ali olmuştur.

Filmdeki bir karakterin kendi kendisiyle, kendi dışında bir değerle ya da filmin bir başka kişi-

siyle olan çatışmasında hep bir hesaplaşma süreci yaşanır. Bu bağlamda düşünüldüğünde **Gece Yolculuğu** filminin ana ve yardımcı karakterlerinin de bu hesaplaşma sürecini yaşadıkları kolaylıkla söylenebilir.

1.2 Filmdeki Cansız Nesnelere (Aksesuarlar)

Filmde iletişimsizlik ve yalnızlık anlatılırken sadece karakterlerden, onların eylemlerinden, çatışmalardan ve diyaloglardan yararlanılmamıştır. En az karakterler kadar önemli olan onların kullandıkları ya da birlikte görüldükleri cansız nesnelere (aksesuarlar) da anlatıyı destekleyen ve zenginleştiren unsurlardır.

Bu nesnelere başında filmin giriş bölümünden itibaren görülen yönetmen Ali'nin elinde, parmakları arasında çevirdiği metal para gelmektedir. Para bilindiği gibi bir değişim aracıdır. Aynı zamanda bazı kimselere göre gücün simgesidir. Ama Ali'nin elindeki para sadece bir oyun aracıdır. Hatta bunu kaldıkları otelde tavla bulamadıkları zaman yazı-tura oynamak için de kullanır.

Mekan aradıkları senaryoyu çekemeyeceğini söyleyip Yavuz'u otobüsle İstanbul'a göndermek için geldikleri otogarda, otobüsün içinde Yavuz'un elinde de metal para vardır. Bu da Yavuz'daki değişimin başlangıcı olarak görülebilir.

Bir başka önemli nesne yolculuk sırasında arabada Yavuz'un çiğnediği ciklettir. Ciklet Yavuz'un yazdığı senaryoların simgesi olarak düşünülebilir. Çiğneyen kimseye bir faydası olmayan ne besin değeri ne de farklı tadı olan bir nesnedir. Üstelik çiğneyen kişiye rahatsızlık bile verebilir; Yavuz'un dişinin oyuğuna kaçıp onu rahatsız etmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Yönetmen Ali, Yavuz'un kendisine verdiği cikleti almaz yazdığı senaryoları da çekemeyeceğini söyler.

Senarist Yavuz, Ali ile yolculukları sırasında arabanın teybinden kaset dinler ve bunu yol müziği olarak adlandırır. Yavuz kaldıkları otel odalarında geceleri de wolkmen dinlemektedir. Bu tür araçlardan dinlenen müzik, kaset değiştirilmediği sürece hep aynıdır. Tıpkı bu müzikleri dinleyen Yavuz'un yazdığı aşk filmi senaryoları gibi fazla bir değişiklik göstermez.

Oysa ki Ali'nin radyosu vardır. O, arabada, otel odasında ve senaryosunu yazdığı eski kilisede hep radyo dinler. Çünkü radyonun teyp kasetinin aksine çok farklı işlevleri vardır. Ali, çoban Yusuf'a radyosu için "Arkadaşlık ediyor bana" der. Yusuf da "Kitap gibi" diye karşılık verir. Bu diyalogdan da anlaşılacağı gibi Ali'nin arkadaşı radyosu, Yusuf'un arkadaşı ise kitaplarıdır. Eski sinemacının arkadaşı ise başkadır; kameramanlık yıllarında kullandığı ışık kaynakları, pozometre, oyuncular yerine düşündüğü koltuklardır.

Ve kamera ... Ali bu video kamera aracılığıyla hem yazmaya başladığı senaryosuna görsel işitsel malzemeler toplar hem de eski sinemacı, çoban Yusuf ve mezarlıkta gördüğü yaşlı adamla iletişim kurar. Kamera onun için yalnızlıktan kurtulmasını ve tanımadığı insanlarla iletişim kurmasını sağlayan bir araçtır.

Filmde iletişimsizliği en açık, en yoğun ve en başarılı biçimde gösteren çekim, telefon kulübelere gelip telefon konuşması yerine sadece ahizeden gelen sesi dinleyip daha sonra ahizeyi yerine koymadan giden adamın görüntülediği sahnedir. Bilindiği gibi telefon bir etkileşimli iletişim aracıdır. Ama bu sahnede yönetmen (Ömer Kavur) bunu tek yönlü bir iletişime ya da iletişimsizliğe dönüştürür. Bunu da görsel olarak ahizeyi yakın çekimde sallanırken göstererek başarır.

Terkedilmiş kasabada yönetmen Ali'nin dolaşırken gördüğü, daha sonra da senarist Yavuz'un Ali'yi ararken karşılaştığı korkulukla ne anlatılmak istenmektedir? Korkuluğun gerçek yaşamdaki işlevi ekili-dikili yerlerdeki ürünü yabancı hayvanlardan korumaktır. Bu mekanda böyle bir durum söz konusu olmadığına göre filmde korkuluğun başka bir işlevi olmalıdır: Korkuluk da filmin karakterleri gibi yalnızdır, iletişimsizdir. Belki Ali'nin, Yavuz'un ve diğer karakterlerin içindeki korkunun simgesidir, belki de filmin temasıdır.

1.3 Filmin Teması

Filmin ana düşüncesi (teması) insanlar arasındaki iletişimsizlik, yalnızlık ve içlerinde yaşadıkları korkudur. Bu durum filmin ana karakteri yönetmen Ali aracılığıyla anlatılır. Ali'deki iletişimsizlik, yalnızlık ve korku duyguları

filmdeki yardımcı karakterlerle desteklenir. Kullandıkları ya da birlikte görüldükleri cansız nesnelere de her zaman filmin temasını destekler niteliktedir. Filmdeki diyaloglar da temayla bire bir örtüşür. Mekan aramak için gece yapılan yolculuklar ve filmin adı da temaya uygun seçilmiştir. Çünkü gece karanlıktır; bu zaman diliminde iletişim azalır, yalnızlıklar artar ve korku yaşanır. Bu tema içerisinde film alt metin olarak başka şeyler de anlatır.

1.4 Filmin Alt Metni

Karakterlerin söylemedikleri bazı düşünceler ve duygular ancak alt metnin ince ilişkilerini çözmeye konusunda ustalaşmış, dikkatli ve duyarlı izleyici için anlam kazanır. Bu bağlamda düşünüldüğünde filmde 12 Eylül öncesi yaşanan kaos ve sonrasında yaşanan baskı ortamı anlatılırken içinde 12 Eylül sözcüklerinin geçtiği tek bir diyalog dahi bulmak mümkün değildir. Ama filmin satır aralarında o dönemlere ilişkin ince ince göndermeler vardır. Ali'nin öğretmen olan kardeşinin insanlara karşı duyduğu sevgiye rağmen sadece düşünceleri nedeniyle "faili meçhul" bir cinayete kurban gitmesi, İstanbul'un yıkıntılarla dolu, pislik içindeki sokakları, bu sokakların birinde uzaktan görülen ve içine insanların bindirildiği iki polis arabası hep 12 Eylül öncesine göndermeler yapan sahnelerdir. İşte bu kaos ve baskı ortamı ülkenin aydınlarını, sanatçıları, yazar ve yönetmenlerini de etkilemiştir. Bunun sonucu olarak Yavuz ve Ali aşk filmleri yazıp yönetmeye başlamışlardır.

Filmin çekildiği yılda (1987) bile yollarda üzeri gazetelerle örtülmüş bir ceset, yanı başında polis arabası ve çaresizlikle bekleyen bir kadın görmek mümkündür. Ama Ali'nin radyosundan haberleri okuyan spiker: "Cumhurbaşkanı Kenan Evren, Türkiye'de bugün, birçok demokratik ülkede kağıt üzerinde kalan özgürlüklerin rahatça kullanıldığını belirterek, durum böyle iken..." diyerek resmi makamların açıklamaları ile yaşanan gerçeğin ne denli örtüşmediği vurgulanır. Ali'nin arabasının radyosundan duyulan bir başka haberde spiker: "Binlerce kişi polisle çatıştı. Çatışmalarda seksenden fazla kişi yaralandı." demektedir. Bu da ülkede hala toplumsal barış, huzur ve özgürlük ortamının sağlanamadığını gösterir.

Alt metinden çıkarılabilecek bir başka olgu da sinemadır. Bir zamanlar adı sokak ismi olabilecek kadar önemli olan sinema artık ölmüştür. Eski sinemacı hala film çekildiğine başta inanmak istemez. Daha sonra neden bu durumlara geldiğini açıklar: "Sittin senedir aynı terane." İşte bu yüzden 65'de kameramanlığı, yirmi yıl sonra sinema işletmeciliğini bırakmak zorunda kalmıştır. İşletmeciliği bırakması bir yandan yapılan filmlerin niteliği, bir yandan da arz talep meselesidir. Artık her yerde televizyon ve video vardır. Kendilerine rehberlik yapan çocuklara Ali: "Ne tür filmler seviyorsunuz?" dediğinde çocuklar: "Rambo, Süpermen, Raki televizyonda gördük" derler. Çocuklar sinemayla tanışmamışlardır. Ancak televizyondan izleyebilmektedirler. Bunlar da vurdulu kırdılı yabancı kültürlerle ait dövüş filmleridir.

Filmin alt metinsel olarak ele aldığı bir başka alan da eğitim sistemidir. Yönetmen Ali ile senarist Yavuz'a mekan bulma konusunda rehberlik yapacak olan öğretmen Aziz'in öğulları otele gelirken, yolda, önceden ezberledikleri İngilizce birkaç cümleyi birbirlerine söylerler. Asıl ezberci eğitimci öğretmen Aziz'in sınıfında görülür: İlkokul öğrencisi ezberlediği 2. Kosova Savaşını tahta başında arkadaşlarına ve öğretmene anlatmaktadır. Ders sırasında öğretmenin hiçbir katkısı yoktur. Diğer öğrencilerin de soru sorma ya da derse katılma gibi bir çabaları görülmez. Tam bir ezberci eğitim sistemidir ve çocuk ezberlediği konuyla sınıf içerisinde yapayalnızdır. Öğretmen, Ali'yle görüşmek üzere sınıfın dışına çıktığında bile çocuk ezberindeki konuyu anlatmaya devam eder: "Avrupalılar çekilmek zorunda kaldılar, Türkler de Avrupalıların çekildiği topraklara girdiler."

1.5 Filmde Zaman Ve Mekan

2. Kosova Savaşından sonra değil ama 1923 mübadelesinde Rumlar, filme mekan olan kasabayı terk etmek zorunda kalmışlar. Kasabada yirmibin kişi yaşamış. Rumlar ayrılırken evlerini olduğu gibi eşyalarıyla birlikte bırakmışlar. Ama filmin çekildiği yıllarda büyük kilise hariç hiçbirinin damı bile yoktur. Turizm Bakanlığı burayı sit alanı ilan etmiştir, evler restore edilecek tepeye kadar teleferik kurulacaktır.

Terkedilmiş bu Rum kasabası filmin temasına tam anlamıyla uyan, bomboş, yapayalnız, hiç-bir iletişimin olmadığı bir mekandır. Ömer Kavur kendisi ile yapılan bir söyleşide filmle-rinde zaman ve mekanın en az başrol oyuncusu kadar önemli olduğunu söylemiştir. **Gece Yol-culuğu** filminde de aynı özenli çalışmayı gör-mek mümkündür: Rum kasabası filmde ana karakter titizliğiyle anlatılır. Kasabanın geçmi-şi, içinde yaşayan insanlar, şimdiki durumu ve geleceği ile ilgili düşünceler çeşitli biçimlerde görsel-işitsel olarak izleyiciye aktarılır. Diğer mekanlar da (yollar, otel-resepsiyon, lobi, oda-eski sinema salonu şimdiki mobilya mağazası, okul, sınıf, lokanta, köy, köy kahvesi, öğretme-nin evi, İstanbul, film şirketi, mezarlık, otogar) filmin atmosferine, karakterlerine uygun, ileti-şimsizlik ve yalnızlık temalarını destekler nite-liktedir.

Film senaristle yönetmenin çekecekleri senar-yoya uygun mekan arayışıyla başlamıştı. Dolayısıyla Ömer Kavur'un zaman ve mekan konu-sundaki duyarlılığı filmin içinde kendisini sürekli olarak hissettirir. Yönetmen Ali'yle senarist Yavuz hangi sahnelerin hangi mekan-larda çekileceğini konuşurlar. Mekan arayışın-dan yorulan Yavuz: "Boşver, her yer birbirinin aynı" der. Gerçekten her yer birbirinin aynı mıdır? Onlara yirmiyedi mekan gereklidir. Zaman konusunda da Yavuz: "İnsanlar gide-cekleri yerlere ışınlansalar ne iyi olurdu. Düğ-meye bas Paris, bas Rio, olmadı Japonya" der. Bu durum insanlar için bugünkü teknolojiyle mümkün değil ama film için mümkündür. Filmde bir saniye önce İstanbul'da görülen biri bir saniye sonra terk edilmiş Rum kasabasında olabilir.

Gece Yolculuğu filmi genel olarak, şimdiki zaman sürekliliği içinde gelişir. Ancak senar-yosunu yazarken yönetmen Ali'nin geçmişle ilgili düşüncelerinde geçmiş zamana dönülür. Bu zaman geçişlerinde yönetmenin (Ömer Kavur) ustalığı ve uslubu dikkat çekicidir. O, mutlaka görsel ya da işitsel bir öge kullanarak zaman geçişlerini yapar. Aynı başarılı geçişleri hayal sahneleri ile gerçek sahneler arasında da görmek mümkündür. Zaman ve mekan konu-sunda vurgulanması gereken bir başka nokta gece ve gündüz sahnelerindeki farklılıktır. Ali'nin yalnızlığı ve iletişimsizliği gece sah-nelerinde yoğunlaşmaktadır.

SONUÇ

Sanat alanında neyin iletilebilir olduğunu, iletişimin nasıl sağlanabildiğini göstermek sanatçı için olduğu kadar izleyici için de ö-nemlidir. Sanatsal alışveriş bir bilinçler alışve-rişidir, bu alışverişte iletilen de duygu ve dü-şünce birimleridir (Timuçin 2000:213). Bu duygu ve düşünce alışverişleri öncelikle filmin içindeki ana karakterlerle yardımcı karakterler arasında yaşanmaktadır. Yönetmenin oluştur-duğu bu karakterler; kamera önündeki duruşla-ryıyla, konuşmalarıyla, kullandıkları nesnelere (radyo, ciklet, kamera vb), belli bir zaman ve mekan içinde birbirlerine yaklaşmakta ya da uzaklaşmaktadırlar. İşte bu anlarda iletişimsiz-lik ve yalnızlık duyguları yaşanmaktadır. Doğal olarak bu duygulara filmdeki zaman ve meka-nın katkısı büyüktür.

İnsan dünyasında iletişim zorluklarla doludur. Gerçek yaşamdaki bu zorluğun Ömer Kavur filmde üstesinden gelmeyi başarır. Bu başarısı-nın altında güçlü bir sinema dili ve anlatım ustalığının yattığı görülür. O sinemanın ola-naklarını iyi bilen ve filmlerinde bunları sonu-na kadar kullanan bir yönetmendir. **Gece Yol-culuğu** filminde de iletişimsizlik ve yalnızlığı aynı başarıyla izleyiciye aktardığını söylemek mümkündür.

Film aracılığıyla yeniden yorumlanarak yeni baştan kurulan ve bir işlev kazandırılan yaşam, varlığın anlamsız bir akışından, sürüklenişin-den anlamlı bir bütünlüğe ve düzenli bir dün-yaya dönüşür. Filmde belli bir tür yanılsamanın (illusion) verdiği büyümlü bir zevk de bulunur. Aslında herşey bir yanılsamadır, ama yalnızca film bir yanılsamadan başka bir şey olmadığını bilir.

KAYNAKLAR

- Altar C M (1996) Sanat Felsefesi Üzerine, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt N (1995) Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Esslin M (1996) Dram Sanatının Alanı, Özdemir Nutku (çev), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kılıç V (2002) Dilin İşlevleri ve İletişim, Pa-patya Yayıncılık, İstanbul.

Kuçuradi İ (1999) Sanata Felsefeyle Bakmak, Ayraç Yayınevi, Ankara.

Morris E (2002) Fütursuz Oyunculuk, İpek Bilgin (çev), Dost Kitabevi, Ankara.

Nutku H (1999) Oyun Yazarlığı, MitosBoyut Yayınları, İstanbul.

Özodaşık M (2005) Yalnızlık, Tablet Kitabevi, Konya.

Pudovkin V I (1966) Sinemanın Temel İlkeleri, Nijat Özön (çev). Bilgi Yayınevi, Ankara.

Timuçin A (2000) Estetik, Bulut Yayınları, İstanbul.