

## DON'T LOOK NOW

Süheyla Tolunay İşlek

**Nicolas Roeg**'un 1973 tarihli filmi *Don't Look Now* (Büyü/Karanlığın Gölgesi) yapımının üzerinden 50 yıl geçmiş olsa da sıra dışı kurgusu ile bugün hala etkisinden hiçbir şey kaybetmemiş kült bir film. **Donald Cammell** ile birlikte yönettiği ilk filmi *Performance*'dan (1970) itibaren anlatmak istediklerini diyalog odaklı anlatıdan ziyade imgelerle anlatan, kronolojik olarak ilerlemeyi reddeden deneysel sayılabilecek bir kurgu anlayışıyla neredeyse "saf sinema" yapar **Roeg**. 1970'ler zaten ana akım filmlerin bile korkusuz ve deneysel olabildiği, tabuların yıkıldığı ve sansürle alay edilen yıllardır. **Roeg** da 1983 yapım tarihli filmi *Eureka*'ya kadarki tüm filmlerinde sınırları zorlayan cinsellik, zamansal sıralamadaki kopukluk, mekânsal parçalanma, anlatıyı ikinci plana alan ve belirsizliği tetikleyen sarsıcı devamsızlık kurgusuyla neredeyse "Roegian" diyebileceğimiz bir tarz oluşturur. Bu tarzı oluşturmasında **Alain Resnais**, **Jean-Luc Godard** ve **Chris Marker** gibi 1960'ların deneysel yönetmenlerinin etkisi büyüktür. **Roeg** özellikle zamanın temsili konusunda **Alain Resnais**'den çok etkilenmiştir. *Hiroshima Mon Amour*'daki (1959) *flashback* (geçmişe dönüş) kullanımı, *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki (L'Année dernière à Marienbad, 1961) hafıza ve fantazi arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran kaotik kurgu, *Muriel*'deki (Muriel ou le Temps d'un Retour, 1963) büyük zaman atlamaları **Roeg**'un da kullanmayı çok sevdiği kurgu türleridir. Ancak onun asıl alametifarikası, klasik anlatı sinemasında pek karşılaşmadığımız *flashforward* (ileriye sıçrama) kullanımınıdır. Nedensel gevşeklik, boşluk ve belirsizlik yaratmak için biçilmez kaftandır *flashforward*. **Roeg** da geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı birleştirmek, belirsiz ve yoruma açık anlamlar oluşturmak için sıklıkla kullanır bu kurgu biçimini.

**Nicolas Roeg** oyunbaz kurgular yaratmak kadar çarpıcı renk kullanımı ve etkileyici kompozisyon yaratma konusunda da çok titiz davranan bir *auteur*.

Yönetmenlikten önceki yirmi yılını görüntü yönetmeni olarak geçirdiği için belki de hiç kimse **Mick Jagger**'ın *Performance*'da şahit olduğumuz karizmasını **Nicolas Roeg** kadar iyi yakalayamamıştır. Londralı bir gangster (**James Fox**) ile ilhamını kaybetmiş bir *rockstar* (**Mick Jagger**) buluşturan *Performance*'da iki karakterin birbirine dönüşümünü mizansen ve sinematografi yoluyla aktarır **Roeg**. Londra'nın şiddet dolu suç dünyası kadar saykodelik ve bohem sanatçı dünyasını da başarılı bir şekilde ekrana yansıtan **Roeg**'un sanat yönetimi sonraları **Quentin Tarantino** ve **Guy Ritchie** gibi yönetmenlere ilham olur. Film için özel olarak yazılmış "Memo From Turner" parçasının bulunduğu video-müzik sekansı da hem kendi dönemi hem de kendinden sonraki dönemlerdeki birçok video klibe esin kaynağı olur. **Roeg** ilk filminden itibaren kurgusal denemeler yapmayı ve metafor kurmayı seven bir yönetmendir. Kaleydoskopik kurguyla çektiği *Performance*'ın son sekansında Turner karakterinin (**Mick Jagger**) kafasında açılan deliğin ucunda gördüğümüz kişi **Jorge Luis Borges**'ten başkası değildir.



İkinci filmi *Walkabout*'da (1971) **Roeg** sömürgecilik, ırkçılık ve kapitalizme karşı eleştirisini yine anlatıdan ziyade kurgu, mizansen ve sinematografi yoluyla yapar. Filmde diyalog kullanımı asgariye indirilmiş ve film baştan sona görselliğe dayanan bir üslupla (üst üste bindirilen görüntüler, ses köprüleri, geriye dönüşler, hayal sekansları) ilerler. Filmdeki izleyiciye verilen tek bilgi filmin başındaki şu açıklamadır: "Avustralya'da erkek Aborjin çocukları 16 yaşına eriştiklerinde çöle gönderilirler. Aylar boyunca dışarıda uyuyarak, meyve ve et yiyerek hayatta kalmak zorundadırlar. Aborjinler buna 'çöl gezintisi' (walkabout) derler. Bu film de bir çöl

gezintisi hikâyesidir.” Bu açıklama dışında izleyiciye bilgi aktaran sahne yok denecek kadar azdır. Filmin özgün adı bu Aborjin geleneğinden gelse de film aslında babaları işten çıkarılan iki beyaz çocuğun çölde hayatta kalma çabalarını anlatır. Bu noktada babanın bir maden firmasında çalıştığı bilgisi tamamen mizansen (plaza görüntüleri, babanın gündüz vakti bir bankta çocukların eve geliş saatini beklemesi, maden sahasının geriye dönük imgeleri, babanın okuduğu jeoloji raporu, kapanan maden görüntüleri) aracılığıyla anlaşılmaktadır. Filmin ilk ve son yarım saati Sydney’de geçer ve arada kalan bir saatlik çöl sahneleri artık yetişkin olmuş ve babasının eski işyerinde terfi alan kocasını karşılayan beyaz kadının *Renaisvari* bir stilde geçmişi hatırlama anlarından ibarettir. **David Gulpilil**’in canlandığı Aborjin genç sayesinde hayatta kalan iki kardeşin medeniyetten uzakta geçirdikleri masalsi hayat, eğlenme anları, üçlünün gölde çırılçplak yüzdüğü sahneler, Aborjin gencin neredeyse yarım gün süren çiftleşme dansı sonrası intiharı *Roegvari* bir kurguyla aktarılır.

**Roeg**’un bilimkurgu, fantastik, western, drama türleri arasında gezinen dördüncü filmi *The Man Who Fell to Earth*’de başrolde yine çok ünlü bir *rockstar* vardır. **David Bowie**, 1973 yılında bırakmaya karar verdiği *Ziggy Stardust* personasından sonra adeta bir “uzaylı” personası kazanır **Roeg**’un elinde. Diyalog kullanımı yine ikinci plana atılmıştır. Zira “zorluklar içinde yıldızlara doğru” anlamına gelen ünlü Latince ifade “*Per aspera ad astra*”yı bilmeyen bir uzaylı vardır karşımızda. Filmdeki geçmiş ve şimdi arasında kurulmaya çalışılan bağ başlangıçta çok anlaşılmasa da **Roeg** Amerika’nın materyalist kültürüne yönelik eleştirisini hızlı kesmeler ve çarpıcı mizansenler aracılığıyla izleyiciye ulaştırır. Film kült film statüsüne taşıyan faktör **David Bowie**’nin ilk başrolünü oynaması kadar **Roeg**’un kullandığı gerçeküstü imgelerdir.



**Nicolas Roeg** 1980'de çektiği *Bad Timing*'de *flashback* ve *flashforward*'a dayanan kurgu stilinden vazgeçmez. **Klimt** tablolarının, Viyana görüntülerinin ve **Tom Waits**'in "Invitation to the Blues" parçasının damgasını vurduğu *Bad Timing*'de yine doğrusal olmayan bir kurguyla anlatır hastalıklı bir aşk hikâyesini. 70'lerin deneyselliğinden uzaklaşsa da "Kendime kurallar koymaya başladığımda bu beni mutsuz ediyor" diyen Milena karakteri gibidir **Roeg**, Milena da zaten **Klimt**'in Judith'inin vücut bulmuş halinden başkası değil gibidir. Başı kesilmiş Asur generali **Holofernes** olmaksızın **Roeg** izleyicisinin payına düşendir.

1980'lerin devamında ise eskisi gibi risk almaz **Roeg**. *Bad Timing*'den sonra çektiği filmlerinde (*Insignificance*, *Castaway*, *Aria*, *Track 29*) her ne kadar *flashforward*, *flashback* ve hayal sekanslarına yer verilse de İngiliz yönetmenin imzası sayılabilecek mekânsal ve zamansal devamsızlık etkisi azalmıştır. Karakterlerin zihinlerindeki anlık imge geçişleri artık eskisi gibi hızlı kurgu tekniğiyle karşımıza çıkmasa da belli ölçüde devam eder. Ancak "Roegvari tanıdık olanının tuhaf hissettirilmesi" mucizesi çoktan kaybolmuştur. 1990'lar ise **Roeg** izleyicisinin, 70'lerin zaman ve mekânda parçalanmış imgeler ve zorlu yapbozlardan hiçbir parça bulamadığı yıllardır.

**Nicolas Roeg**'un üçüncü filmi *Don't Look Now*'un (1973) kusursuz bir şekilde çerçevesiz ve ustaca kurgulanmış görüntüleri sayesinde yönetmenin filmografisinde apayrı bir yere sahip. Zira bu film için Roegvari mekânsal ve zamansal parçalanmanın en çarpıcı şekilde görüldüğü, devamlılığı ihlal eden birçok yöntemin bir arada ustaca kullanıldığı filmi diyebiliriz. **Pauline Kael** 1975'te yazdığı bir yazısında **Nicolas Roeg** için "aklıma gelen diğer tüm yönetmenlerden daha fazla görsel stratejisi var" diye yazar. Bu yıl 50. yaşını kutlayan *Don't Look Now* filmi özelinde ise "Bu, şimdiye kadar beyazperdeye aktarılmış en süslü, en dikkatle bir araya getirilmiş muamma." der **Kael**. Filme muamma demek çok yerinde bir yorumdur zira **Roeg**'un zihinsel süreçlere ve paralel evrenlere duyduğu yoğun ilgi, tesadüflere açık olması, hatta bir ölçüde kaderci anlayışı birçok söyleşisinde sıklıkla dile getirdiği bir durum. Bu ilgisinin sinemasal tarzını en çok etkilediği ve en zor anlaşılan filmi olan *Don't Look Now*'un bir bulmacayı andıran kurgusunun en şifre kırıcı açıklaması da pederin söylediği "Keşke kehanetlere inanmak zorunda olmasaydım ama inanıyorum." cümlesi olur.

*Don't Look Now*, adını **Alfred Hitchcock**'un iki başyapıtı *Rebecca* (1940) ve *Kuşlar*'ın (The Birds, 1963) uyarlandığı kısa öykülerin yazarı **Daphne du Maurier**'nin 1972 tarihli kısa öyküsünden alır. **Du Maurier**'nin hikâyesi oldukça ilgi çekici bir şekilde başlar: "Şimdi bakma, ama iki masa ötede beni hipnotize etmeye çalışan bir çift yaşlı kadın var" der John karısı Laura'ya. Evli çift, Baxter'lar, kısa bir süre önce beş yaşındaki kızları Christine'i menenjit nedeniyle kaybetmişlerdir. Venedik'te tatil yapmaktadırlar. Burada, biri kör bir medyum olan ve ölmüş kızlarını gördüğünü iddia eden iki tuhaf kız kardeşle karşılaşılır. Ancak **Nicolas Roeg**'un filmi çok daha ilgi çekici bir başlangıca sahiptir. **Roeg, du Maurier**'nin hikâyesindeki yukarıda aktarılan konuşmaya hiç yer vermez; hatta hikâyede "beni hipnotize ediyorlar" diyen John'un da altıncı hisse sahip olduğunu, geleceği görebildiğini filmin ancak son dakikalarında öğreniriz. Ama ilmek ilmek örülen kurguda bu gizemli durum gittikçe artan bir gerginlik duygusuyla hissettirilir. **Du Maurier**'nin hikâyesinin uyarlamasının emanet edildiği **Chris Bryant** ve **Allan Scott**'ın senaryosunda Baxterlar'ın küçük kızları Christine'in trajik ölümü, bir boğulma sonucu gerçekleşir. Çiftin Venedik'e yapılan yolculuklarının nedeni ise tatil değil, John'un eski bir kiliseyi, özellikle de kilisenin mozaiklerini restore etme işidir.

Senaryonun niçin böyle değiştiği konusunda **Roeg** şunları söyler: "Film çok farklı bir şekilde gelişti, çünkü bir sürü durumu değiştirdim, ama hikâyenin temel niyetini değiştirmedim. Film bir çiftin çocuklarını kaybetmeleriyle ilgili, bir trajedi yaşıyorlar ve şu an Venedik'teler. Kendinizden bir şeyler eklemeniz gerek, bambaşka bir vasıta var önünüzde. Duygusunu koruduğunuz sürece..." Filmin duygusu, çocuğunu kaybeden ve yas sürecindeki her ailenin hissettiği duygulardır. Ancak **Roeg** bu duyguları verirken bunu klasik Hollywood filmlerinden çok farklı olarak duygu sömürsü yapmadan ve acıya mesafe alarak yapar. Bilindiği üzere klasik anlatı sineması genelgeçer kesinliklere sahipken sanat sineması göreceli bir hakikat kavramına sahiptir. Bu ayrım bir ölüm karşısında yaşanan acı ve yas söz konusu olduğunda daha da derinleşir.

Yönetmenin filmin iç normunu kurduğu açılış sekansı yedi dakikalık ve yaklaşık 100 kareden oluşan sarsıcı bir sekanstır ve bir nevi başyapıt içinde başyapıt işlevi görür. Her bir çekim, hikâyede yer alacak karakterleri, mekânları ya da grafik unsurları (renkler, dokular, nesnelere ya da dekorlar) tanıtmak, öngörmek, haber vermek ya da ima etmek üzere tasarlanmıştır. **Roeg** filmi şiddetli yağın bir

yağmur görüntüsüyle başlatır. İngiltere’de Baxterlar’ın kır evlerinin yakınındadır. Kamera yavaşça yağmur damlalarına yaklaşır ve bir süre sonra damlalar bir panjurdan sızan ışık hüzmelerine dönüşür. Yağmur dinmiş ve güneş açmıştır ya da biz yağmurun dindiğini ve güneşin açtığını düşünürüz. Zira başka bir mekânda, başka bir zaman diliminde ve bu filmin alametifarikası olan *flashforward*’ların ilkindeyizdir farkında olmasak da. Oldukça kısa süren bir su sesi köprüsünün ardından gelen çan sesleri zaman ve mekân değişimine dair pek şüphe uyandırmaz. Çok kısa bir süreliğine Venedik’e ışınlandığımızı kimse fark etmez. **Roeg**, birazdan duyacağımız -hatta filmin mottosu da olan- “*hiçbir şey görüldüğü gibi değildir*” repliğinin ilk tohumunu bir üst düzlemde atmıştır.

Üst üste bindirme yöntemiyle birbirine bağlanan ilk iki kareden sonra ilkinin geçtiği mekân ve zamanda devam eder film. Yani pastoral bir İngiliz manzarasının içindeyizdir. Baxterlar’ın küçük kızı Christine olduğunu sonradan öğreneceğimiz bir kız çocuğu çimenlerin üzerinde oynamakta, kardeşi ise bisiklete binmektedir. Üstelik güneş bu mekân ve bu zaman düzleminde de açmıştır. Fonda **Pino Donaggio**'nun piyanosunun huzur veren melodisi, bu melodiye eşlik eden kuş sesleri, küçük kızın üzerindeki kırmızı rugan yağmurluğu daha da parlak gösteren yumuşak bir ışık, bir anda belirip kaybolan beyaz bir at izleyiciye bir rüya sekansı izliyormuş hissi verir. Küçük kızın el arabasıyla gezdirdiği oyuncağı *Action Man*’in ipi asılınca konuşmaya başlamasıyla aslında yönetmen de izleyiciyle konuşmaya başlamıştır. Zira *Action Man* oyuncağından çıkan emir cümleleri bir üst ses gibi küçük kıza -ve aslında izleyiciye- uyarılarda bulunmaktadır. İçinden oyuncak geçen korku filmi konvansiyonlarından hatırlayacağımız rahatsız edici bir sestir oyuncağın sesi ve ilk sözü “*dikkat et, devriye ateş açıyor*” olur. Dikkatli bir izleyici oyuncağın “*Kaptanın konuşuyor*” sözünden sonra konuşanın *filmin kaptanı* olduğunu anlayabilir mi peki? Filmin tema müziği de olan **Pino Donaggio**'nun “*Laura’s Theme*” melodisinin bu esnada devam etmesi bu olasılığı azaltsa da kızın ağaç dallarının arasında bulduğu kırmızı çizgili topu suya atmasının akabinde oyuncaktan “ölümcül saldırı” sözlerini duymak biraz kuşku uyandırır. Ancak bu sözler *Action Man*’in/yönetmenin son uyarı sözleridir. Bu noktadan sonraki uyarılar sözle değil kurgu ve mizansen marifetiyle yapılacaktır, bir istisna dışında. Suyu düşen topu almak için eğilen kızın kırmızı yağmurluğunun sudaki yansımından hızlı bir kesmeyle Baxterlar’ın evindeki şömine alevi görüntüsüne geçilir geçilmez müziğin aniden kesilmesi rüya sekansının yerine başlayacak kâbus sekansının habercisidir.



Dış mekândan iç mekâna geçince **Roeg** aynı zaman diliminde bulduklarını açılış sekansının sonunda öğreneceğimiz anne-baba Baxterlar'ı, çocuklarından farklı bir zaman diliminde yaşıyormuş gibi tanıtır. Üstelik bu dört aile üyesi filmin hiçbir noktasında aynı çerçevenin içine birlikte giremez. İç mekânda kamera ilkin şömine alevinden yavaşça geriye çekilerek kitap okuyan bir kadın ve sinema perdesi benzeri bir perdeye yansıttığı slaytları inceleyen bir adamı gösterir. Laura ve John Baxter karşımızdadır. **Roeg**, çifti başlangıçta şömine ateşiyle beraber -Hollywoodvari bir romans yaşatmadan- aynı kareye sokar. Ancak ne zaman *dutch angle*'la (eğik açı) yamuk gösterilen kilise slaytına geçiş yapılır, **Roeg** ünlü hızlı kesmelerine başlar ve çifti ayırır. Bir şeylerin yanlış, çarpık olduğunu söyleyen *dutch angle* slayttaki kırmızı renkteki figüre ihtiyatlı bakmamıza vesile olur. Bir diğer ilginç ayrıntı ise bu fotoğrafla Laura'nın *split screen* (bölünmüş ekran) ile ayrılmasıdır. Bu kullanımın amacı kilise ve Laura'nın ya da kilisedeki kırmızı figür ve Laura'nın çok ayrı dünyaların parçaları olduğunu anlatmaktır. Hâlbuki karısının aksine John işi nedeniyle kiliseyle iç içe bir yaşam sürmekte ve geleceği görebilme yeteneğinin farkında olmaksızın baktığı her yerde kırmızı nesnelere görmektedir.

Fotoğraftaki kırmızı figürün film dünyasına girmesiyle Laura ve John'un ayrılıp ayrı karelerde yer almaları, filmdeki ikinci tohumlamadır aslında. John'un kendisini bakmaktan alıkoyamadığı slaytın bir süre sonra tüm kadrajı kaplaması da izleyiciye film artık bu imge ve bu imgenin temsil ettiği şeylerden ibaret olacak mesajdır. Slayttaki kırmızı figürden kırmızı yağmurluklu Christine'in suya yansıyan ters görüntüsüne hızlı bir kesmeyle geçildiğinde ve korku filmlerinde duymaya alışıldık olduğumuz türde bir ses tınısı duyduğumuzda kötü şeylerin

olacağından şüpheleniriz. Baxterlar'ın erkek çocuğunun bisiklete binerken cama takılıp düşmesinin akabinde John'un buna tepki verir gibi kafasını kaldırıp uzaklara bakması izleyicinin aklına iki olasılık getirir.



İlk olasılık, John'un geçmişi –belki de çocukluğunu- hatırlamış olabileceği ve izlediğimiz bir hayal sekansı olma olasılığıdır. Üstelik duyduğumuz cam kırılma sesi olsa olsa John'un kafasının içinde duyduğu bir sestir. Zira sesin evin çok uzağındaki bahçeden geldiğine biraz önce şahit olmuşuzdur. İkinci olasılık ise John'un bahçede kötü giden şeyleri hissetmesidir ama bu olasılığı düşünmek filmin üçüncü dakikasında pek de mümkün değildir. **Roeg** tam bu noktada Christine'in "Eğer dünya yuvarlaksa donmuş yerler neden düzdür?" sorusunun cevabı olarak Ontario gölünün donmuş suyunun 3 derecelik bir eğime sahip olduğunu söyleyen Laura'ya karşılık olarak John'un "Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir." yorumunu oldukça düşük bir ses yüksekliğinde verir. Oysaki filmin, parçalı kurgusu aracılığıyla söylemek istediği ana fikirdir bu cümle. İzleyicinin filmin ilk dakikalarında sınırlı bilgisiyle bu cümleden filme dair bir anlam çıkartması mümkün değildir, filmin sonunda geriye dönüp bakması gereklidir, "Sakın, şimdi bakma!" diyen John'un aksine.

Hayal sekansı olasılığı dışında izlediğimiz bir *flashback* olduğu fikrini akla getirecek bir kurgu hamlesi olarak **Roeg** önce eşlemeli kesmeyle Laura ile küçük kızı Christine'i eşleştirdikten hemen sonra John ile küçük erkek çocuğu arka arkaya gösterir. Bu sahnenin arkasına büyüklerin birbirine fırlattıkları sigara paketiyle Christine'in bulunduğu kırmızı çizgili topun eşleşmesi eklenince izleyicinin zihninde



bu çiftin çocukluğunu mu izliyoruz sorusu oluşur bu kez. *Flashback* olasılığını güçlendirmek isteyen **Roeg** bu sefer topun su birikintisine düşmesi ve bardaktaki suyun slaytın üzerine dökülmesi karelerini hızlı bir kurguyla eşleştirir.



Slayttan akan kırmızı boyayı fark eden John transa geçmişçesine uzaklara dalar ve akabinde **Roeg** bahçeye kesme yapar, aceleyle koşan erkek çocuğunu gösterir. Bu noktada Baxter çiftinin çocukluğunu, John'un hayali olarak izlediğimizi yani bir hayal sekansı izlediğimizi düşünürüz. Fakat John'un bir anda evden çıkıp bahçeye doğru koşması ve hemen sonrasında küçük kızın suya batışının gösterilmesi tüm tahminleri boşa çıkarır: Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir.



İzlediklerimiz aslında farklı zamanlara ait hayaller ya da *flashback*'ler değil, eş zamanlı olaylardır. Yönetmen paralel kurgu ile Baxter ailesinin üyelerinin farklı mekânlarda ama aynı zaman diliminde (şimdiki zaman) yaptıkları eylemleri göstermektedir. Paralel kurgunun sonunda baba ve oğlu buluşturan şey ise küçük kız Christine'in boğulması olur. Anne Laura ise bu esnada her şeyden habersiz, ölümün temsili olan slaytı, *Beyond the Fragile Geometry of Space* kitabının üzerine fırlatmaktadır. Bu, kurgusal bir karakter tarafından yazılmış kurgusal bir kitaptır ve zamansal parçalanma sandığımız şeyin aslında görüldüğü gibi olmadığını, asıl

parçalanmanın mekâna dair olduğunu ima etmektedir. **Roeg**'un bu filmdeki alametifarikalarından biri ve aslında izleyiciye verdiği önemli bir ipucu ise kitabın yazarının John Baxter olmasıdır. Geleceği görebilen ama bunun farkında olmayan, sürekli kafasındaki imgelerin oluşturduğu huzursuzlukla boğuşan karakterin, boğulmuş kızını umutsuzca sudan çıkarışını, gerçekliğin parçalanışını defalarca izletir **Roeg**. Gördüğü şeyi anlamlandıramayan bir yeteneğin aynı zamanda bir lanet demek olduğunu tekrar tekrar göstermek istercesine zamanı büküp genişletir.

**Pauline Kael**'in "hızlı, parçalanmış, neredeyse bilinçdışı imgeler topluluğu" olarak tanımladığı bu kült açılış sekansından sonra film Venedik'i mekân tutar. Artık filmin başında bir anlık da olsa gördüğümüz panjurundan ışık sızan otelin bulunduğu kentteyizdir. Ancak filmdeki Venedik karanlık, kasvetli, küf bağlamış, donuk, son derece uğursuz ve tehditlerle dolu bir yerdir. Aydınlık ve kalabalık turistik Kanallar Şehri Venedik'le hiçbir ortak noktası yoktur **Roeg**'un tasvir ettiği Venedik'in.



Filmin; karakterler, mekânlar ve nesnelere giderek hızlanan, zaman ve mekânla oyun oynayan, yapboz işlevindeki kesmelerini bu sefer Venedik'te geçen ünlü sevişme sekansında görürüz. Bu sahne aslında filmin ikinci *flashforward* sekansıdır, üçüncüsü ise yine Venedik'te geçecek olan John'un kendi cenaze sahnesini gördüğü sekans olacaktır. **Du Maurier**'nin orijinal hikâyesinde bulunmayan sevişmenin arasına gelecek zamandan görüntüler ekleyen **Roeg**'un asıl amacı ne sekansı daha estetik kılma ne de *Hollywood*vari kesintisiz bir sevişme

sekansı göstermekten kaçınma çabasıdır. **Roeg**'un asıl yapmak istediği filmin kalbi sayılabilecek üçüncü *flashforward* kullanımına izleyiciyi hazırlamaktır. Zira çiftin sevişme sahnesinin aralarına eklenen bir sonraki akşamın giyinme kareleri -açılış sekansındaki *flashforward* kullanımının aksine- kendini çok açık eden bir *flashforward* serisidir. Birkaç kez tekrarlanan bu *flashforward*'lardan sonra izleyici, oldukça sarsıcı olan üçüncü *flashforward*'a karşı bir miktar bağışıklık kazanmış olur. **Roeg** ayrıca “nedenselliği vurgulamayı ve izleyicinin kendisini filme kaptırmasını amaçlayan klasik anlatı sineması”nın aksine bu ikinci *flashforward* sekansı ile hem izleyiciyi filmde bir miktar koparmak hem de hissedilen zamanın ve hafızanın doğrusal olmadığını vurgulamak ister sanki.

Filmin üçüncü ve son *flashforward*'ı John'un karısı Laura'yı İngiltere'ye oğullarının yanına gitmek üzere uğurladıktan ve karısının uçağa bindiğinden emin olduktan sonra onu bir cenaze vapurunda yanında yaşlı kadınlarla birlikte gördüğü sahnede karşımıza çıkar. İzlediği şeyi neden-sonuç ilişkisi kurarak izleyen seyirci için bu sahne filmin anlamlandırılmaya en çok direnen sahnesidir. Zira **Roeg**, “beklenen sonu” geciktirmeyi amaçlayan ve kronolojik ilerleyen klasik anlatı sineması konvansiyonlarının aksine, ***Don't Look Now***'da izleyiciye filmin sonunu çok önceden gösterir. Film bu andan itibaren belirsiz ve muğlak an ve anlamlara gebecektir. Laura aynı anda nasıl iki yerde olabilir? Karakterle aynı bilgi seviyesindeki izleyicinin bu sahnenin bir *flashforward* olduğunu tahmin etmesi -bir öncekinde ne kadar hazırlanmış olursa olsun- oldukça zordur. Az şey anlatırken çok şey saklayan bir sanat filmi olarak ***Don't Look Now*** izleyicisiyle basit bir sürekliliğe dayanmayan karmaşık bir zaman-mekân kurgu oyunu oynamaya son ana kadar devam eder. John Venedik sokaklarında çaresizce nerede olduğunu anlayamadığı karısını arar durur. Mekân algısı iyice parçalanan izleyici için de her şey muğlaklaşır.

***Don't Look Now***'da muğlak olmayan bir şey varsa o da kırmızı renk kullanımınıdır. Anlatıda hiçbir işleve sahip olmasa da anlatımı ayakta ve gergin tutan, izleyicinin hiçbir koşulda gözlerini başka yöne çevirememesini sağlayan birer mizansen ögesidir kırmızı renkteki nesnelere. Üstelik kadraj kompozisyonu açısından bakacak olursak genellikle merkezde, net ve ön plandadır. Bu arada ne ***Don't Look Now***'ın senaryosunda ne de **du Maurier**'nin orijinal hikâyesinde küçük kız Christine'in ya da Venedik'teki gizemli figürün kırmızı renk yağmurluk giydiğine dair bir referans vardır. Ancak **Roeg**, kırmızıya bu film özelinde birçok

sembolik anlam ve görev atfeder. **Nicolas Roeg** 1968'de yönetmenliğe geçmeden önce İngiltere'nin önde gelen ışık kameramanlarından biriyken **Roger Corman** için *Kızıl Ölümün Maskesi* (The Masque of the Red Death, 1964), **François Truffaut** için *Fahrenheit 451* (1966) ve **John Schlesinger** için *Çılgın Kalabalıktan Uzak* (Far From the Madding Crowd, 1967) filmlerinde çalışır. Her üç filmde de kırmızı renk önemli bir motiftir ve sırasıyla kapüşonlu, yüzü olmayan Ölüm figüründe, parlak boyalı itfaiye araçlarında ve gösterişli Çavuş Troy'un üniformasında görülür. **Jean-Luc Godard**'ın "Nereden aldığı değil, nereye götürdüğün önemlidir" cümlesinden hareketle **Roeg** da kırmızı rengi *Don't Look Now*'da açılış sekansından itibaren neredeyse her kareye özenle yerleştirir. Böylece bağlamı farklı zaman ve farklı mekânlar için değişse de kırmızı adeta bu filme içkin bir öge olur. Christine'in kafamıza kazınan parlak yağmurluğu, boyası akan slayttaki figür, kilisedeki mumlar, perdeler, elden ele geçen sigara paketi, Venedik'teki ilk cinayet vakasında ceset sudan çıkarılırken olayı izleyen çocukların bereleri, John'ın atkısı, kanalda asılı çamaşır, pederin odasındaki mumluk, Laura'nın çanta ve çizmeleri, erkek kardeşin yatılı okulda hastalandığında üzerinde gördüğümüz battaniye, John'un cenazesindeki çiçekler hep kırmızıdır.



Kırmızının bu denli yoğun kullanımı normal gerçekçilik anlayışlarını aşıya da izlediğimiz filmin ölümle başlayıp ölümle bittiğini düşündüğümüzde gerçekçilik standartlarını bir kenara bırakırız. Hatta kırmızının sadece kilit anlarda değil her sekansta bize ölümü hatırlatması filmin bir normu haline gelir. Hâlbuki ölüme dair hafızayı sürekli diri tutan bu renk -bir tehdit ve uyarı unsuru olmadan önce- filmin başında neşe içinde oynayan bir çocuğun kostüm rengi olarak canlılık, neşe

çağrıştırılmaktadır. Christine'nin ölümünden sonra ise "kırılgnlık, hasar görebilirlik, saldırıya açık olma" anlamları kırmızının zaman ve bağlama göre su yüzüne çıkan anlamlarından sadece bazılarıdır. Önce Christine sonra gizemli figürle metanomik bir ilişki içinde sunulan kırmızı belki de en çok güvenilmezlik anlamını taşır. Ne de olsa izlediğimiz film baştan sona "hiçbir şey görüldüğü gibi değildir" fikriyle, neye güvenebileceğimiz ve neye güvenemeyeceğimiz bulmacasıyla ilgilidir. **Roeg** neredeyse "hiçbir şeye güvenmeyin" der gibidir kullandığı kırmızı nesnelere bolluğuna bakılırsa. Ama "en çok da travma sonrası düşünceleri ele geçiren imge ve renklere, bilinçdışı korkulara ve tutulamayan yas sonucu oluşan kırılgn hale güvenmeyin" demektedir. Belki de bu nedenden ötürü filmin kurgusu daha başından zaman ve mekânı parçalayarak izleyiciyi yanlış yönlendirir. **Roeg** tüm bu yanlış yönlendirmelerle hem hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını defalarca vurgular hem de sürekli bir gizem ve gerilim yaratır. Venedik görüldüğü gibi sadece bir turist şehri değildir, mutlu gördüğünüz bir çift aslında ağır bir yas sürecindedir. Donmuş buz düz görünse de aslında eğridir. Geçmişini gördüğümüzü zannederken şimdiki zaman amansızca ilerlemektedir. Kırmızı bir yağmurluğun ise birçok işlevi vardır. Biri sevimli bir çocuğun koruyucusu olurken bir diğeri seri bir katilin kamuflej aracıdır.



Filmin sonunda John, kızının boğulduğu gün giydiği kırmızı yağmurluğun aynısını giymiş gizemli figürün Venedik'in köprüleri arasında koşuşturduğunu, karanlık geçitlere girip çıktığını görür. Bu gördüğü, ölen kızının hayaleti midir? John bilinçdışının kargaşasına körü körüne kapılmıştır, ölmüş kızını tekrar

gördüğünü zanneder, içine düştüğü çıkmazdan ve ölümden kurtulamaz. **Du Maurier**'nin hikâyesinde "ölmek için ne aptalca bir yol" diye düşünür John, kızının hayaleti sandığı ama aslında bir seri katil olan kırmızı yağmurluklu cüce tarafından boğazı kesilirken. **Roeg** ise yeteneğini bir lanet olarak yaşamış karakterine bir ayrıcalık tanır ve hayatının gözlerinin önünden geçmesini izleme imkânı verir. Böylece Venedik'te yaşanan bulmacaya dair tüm zaman ve mekânlar hem John'un hem de izleyicinin zihninde yerli yerine oturur. **Roeg, du Maurier**'nin hikâyesini cesur bir şekilde kurgularken **Jean-Luc Godard**'ın dile getirdiği şu yaklaşımı benimsemiş görünür: "Her filmin bir başlangıcı, ortası ve sonu olmalıydı ama bu sırayla olması gerekmiyordu." Zira geleceği gören ama bunun değerini bilemeyen ve değişemeyen karakterin trajedisi bunu gerektirir.