

YAĞMURDAN ÖNCE FİLMİNDE MANZARA RESMİNİN İLKELERİNİ ARAMAK¹

SEEKING LANDSCAPE PAINTING PRINCIPLES IN “BEFORE THE RAIN” FILM

Elif DASTARLI²

ÖZ

Ian Christie'nin “Landscape and 'Location': Reading Filmic Space Historically in Before the Rain” (“Manzara ve ‘Mevki’: Yağmurdan Önce'nin Filmsel Mekânını Tarihsel Olarak Okuma”) başlıklı makalesi, Manchevski'nin Yağmurdan Önce (Before the Rain/Pred Dozhdot) filmine, Kenneth Clark'ın Landscape into Art isimli çalışmasından yararlanarak alternatif bir okuma önerisi getirir. Christie özellikle, Clark'ın kitabındaki “The Landscape of Symbols” and “The Landscape of Fact” isimli bölümlere atıfta bulunarak manzara resmindeki gerçekçi kırılmadan bahseder. Bu araştırmada, Clark'ın manzara resmi kuramları açıklanmaya çalışılmış, ardından bu kuramlarla bağı kurularak filmin mekânsal yaklaşımı hakkında tartışılmıştır. Tıpkı Clark'ın kurulan ve ardından kendini kuran manzara resmi açıklamaları gibi, filmde de önce kurulan/kurgulanan, daha sonra kendini kuran bir mekân olduğu iddia edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Manzara resmi, semboller, gerçek, filmsel mekân.

ABSTRACT

Ian Christie's article called “Landscape and 'Location': Reading Filmic Space Historically in Before the Rain”, uses different art mediums in order to suggest an alternative reading of Manchevski's movie that is titled Before the Rain by inspiring from Kenneth Clark's book, Landscape into Art. Christie mentions especially the realistic reform in landscape painting by using the chapters of Clark's book that are entitled “The Landscape of Symbols” and “The Landscape of Fact”. In this research, it is tried to be explained Clark's landscape painting theory and then it is discussed the approach of the film about the space. It has been argued that, just as Clark's explanations about builded and then self-builded landscape, in this film space is designed and self-designed.

Keywords: Landscape painting, symbols, fact, filmic space.

¹ Başvuru tarihi: 27.08.2014 Kabul tarihi: 20.10.2014

² Öğr. Gör., Sakarya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, edastarli@gmail.com.

“Gerçekler aşk yoluyla sanat haline gelir, aşk onları bütünleştiren ve gerçeğin daha yüksek bir düzeyine taşıyandır; ve gerçekler, manzara resminde tüm bu aşkı kapsayan ışık tarafından dile getirilir” (Clark, 1984:33).

Bir film tarihçisi olan Ian Christie'nin “Landscape and 'Location': Reading Filmic Space Historically in Before the Rain” (“Manzara ve ‘Mevki’: Yağmurdan Önce'nin Filmsel Mekânını Tarihsel Olarak Okuma”) başlıklı makalesi, Makedon yönetmen Milcho Manchevski'nin 1994 tarihli Yağmurdan Önce (Before the Rain/Pred Dozhdot) filmine, farklı sanat disiplinlerinden beslenerek bir okuma önerisi getirir. Yazar, E.H. Gombrich, W.J.T. Mitchell, John Berger ve Kenneth Clark gibi kuramcıların manzara resmi hakkındaki fikirlerine başvurur. Bizim, bir makale, bir kitap ve bir film hakkında disiplinler arası geçişkenliğe sahip bir okuma olmasını amaçladığımız araştırmamızın sanat tarihsel çatısını, yazarın filme, Kenneth Clark'ın *Landscape into Art* isimli çalışmasından yararlanarak getirdiği alternatif okuma önerisi ve Clark'ın bu öneriyi şekillendiren tezleri oluşturmaktadır. Bu çalışmada, filme Ian Christie'nin Kenneth Clark'ı referans alarak araladığı pencere, bir nevi ardına kadar açılmaya çalışılacaktır.

1. KENNETH CLARK'IN İZİNDE: RESİMDE MANZARANIN OLUŞUMU

Kenneth Clark, sanat tarihinin referans kitaplarından biri niteliğindeki çalışması *Landscape into Art*'ta, manzara resim türünü ele alır ve onun ortaya çıkışını kronolojik çizgiye oturtan anlayıştan farklı bir yöntem izler: dönemleri, manzara resminin kazandırdığı anlamları çözümleyerek inceler. Clark kitabın özellikle “The Landscape of Symbols” ve “The Landscape of Fact” başlıklı bölümlerinde manzara resmindeki gerçeklikle ilgili kırılmayı imler, günümüzde artık yaygın olarak kabul edilmiş fikirleri ifade eder. Buna göre; resimde manzaranın sembolik dille ortaya çıkıp, salt bir arka plan olmaktan kurtulması ve mekâna dönüşerek Rönesans manzarasının ortaya çıkması yeni analitik ruh ile bağlantılıdır ve bu da Batı toplumunu iki yüzyıl sonraya, Clark'ın “gerçek bilimin” doğuşu dediği ve manzaranın bir resim türü olarak bağımsızlığını ilan ettiği sürece taşımıştır.

1.1. "The Landscape of Symbols"³: Yarattılan Manzara

Antik Yunan ressamı görünür dünyayı keskin gözlem gücüyle temsil ederken, bir manzara resim ekolünün de temellerini atmışlardır. Fakat çabaları genellikle dekoratif olarak sonuçlanmış, manzara süsleme ögesi olmakla sınırlanmıştır. Örneğin Ravenna'da 6. yüzyıla tarihlenen Sant'apollinare Nuovo Kilisesinin duvar mozaiklerinde konunun anlatımını destekleyen ancak yine de dekoratif bir unsur olan arka plandan söz edilebilir. Kenneth Clark kitabın bu bölümünde, erken ortaçağ sanatının içselleştirilen dilinin sembolik oluşu hakkında bir önkabul geliştirirken temsille şekillenen tüm sanatın sembolik olduğu, hazır sembollerden ibaret varlığı üzerinde durur. Sembollerin "gerçek" görünümle ile arasındaki alışılmadık biçimde indirgenmiş ilişkiyi kabul etmek gerektiğini öne sürer. (Clark, 1952:3) Bu doğrultuda Ortaçağ resimlerindeki manzara, sembollerle yaratılan bir manzara dır.



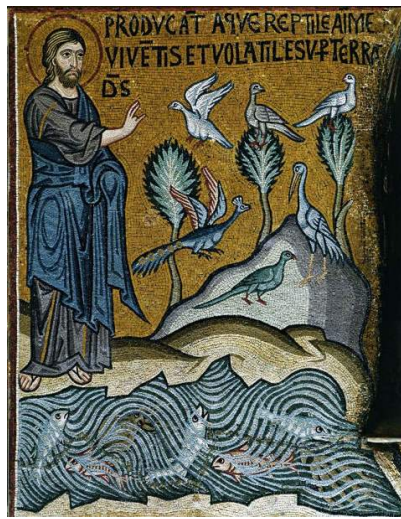
Resim 1. İsa'nın Şeytanları Uzaklaştırması sahnesi, y. 500, mozaik, Sant'Apollinare Nuovo, nef kuzey duvarı üstü, Ravenna, İtalya.

³ "Sembollerin Manzarası"

Clark bu tezini Capella Palatina mozaikleri ile örnekler. 1140-70 arasında tarihlenen Palermo'daki şapelin yoğun mozaik dekorasyonu için, doğanın gerçek detaylarındaki keyfi izleyicisine taşıyan resimlerin, ortaçağ insanına düşüncenin sembolleştirilen yapısı olarak alışılmadık ölçüde çarpıcı geldiğini belirtir; "...bakan için çiçekler ve ağaçlar sadece güzel objeler değil, aynı zamanda kutsallığın prototipleridir artık" (Clark, 1952:3). Bu resimler, kuşkusuz ortaçağın erken natüralizminin güzelliğini içeren eserlerdir.



Resim 2. İsa'nın Kudüs'e Girişi sahnesi, 1140-1170, mozaik, Capella Palatina, güney duvarı, detay, Palermo, İtalya.



Resim 3. İsa'nın Kuş ve Balıkları Kutsaması (Takdis) Sahnesi, 1140-1170, mozaik, Capella Palatina, ana nef güney duvarı, detay, Palermo, İtalya.

12. ve 13. yüzyıllarda resim hâlâ bir temsil dilidir; dolayısıyla figürler Clark'ın belirttiği gibi birer "sembol"dür ve ikonografik niteliktedir. Başlıca amaç dinsel konuyu öykülemektir, doğayı taklit etmek değil (Akyürek, 1994:78). Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat adlı çalışmasında Engin Akyürek, özellikle elyazmalarındaki resim anlayışıyla ilgili şöyle yazar:

"Ortaçağ elyazmalarını süsleyen minyatürlerin hiçbirisi de gerçek bir mekanda geçmez. Bu resimlerde doğaya uygun hemen hemen hiçbir şey yoktur. Hacim etkisi olmayan figürler, bir zemin üzerine adeta 'kâğıttan kesilmiş' olup üst üste 'yapıştırılmışlardır.' Resimdeki arka plan da ne gökyüzüdür, ne de bir doğa parçası: Ya altın sarısı gibi tek bir renkle boyanmıştır (örneğin Castile'li Blanche'ın Mezmurlar Kitabında yer alan minyatürler gibi), ya da 'duvar kağıdı' etkisi veren, tekdüze geometrik motiflerin tekrarı ile doldurulmuştur (örneğin, Lisle Baronu Robert'in Mezmurlar kitabındaki minyatürler gibi)."



Resim 4. Meryem'in Taç Giymesi sahnesi, Lisle Baronu Robert'in Mezmurlar Kitabı, y. 1310-1330 öncesi, British Museum, Londra, İngiltere.



Resim 5. Meryem ve Çocuk İsa, Lisle Baronu Robert'in Mezmurlar Kitabı, y. 1310-1330 öncesi, 35 x 29 cm, British Museum, Londra, İngiltere.

Clark, bu dönemden itibaren kutsal nitelikteki sembolik varlıklarıyla doğal objelerin kabulünden (*natural objects*) söz ederek manzara resmine doğru atılacak sonraki adımın bunları mükemmelliğin bir sembolü olarak görmek olduğunu söyler. Bu ise dış mekânın yani bahçenin keşfedilmesiyle elde edilmiştir. Clark'ın bu yöndeki tezini döneme ait özellikle elyazmalarında karşımıza çıkan çok sayıdaki bitki, çiçek ve ağaç betimlerinin sembolize karakterleriyle örneklendirmek mümkündür. Romanesk dönem Alman sanatının ürünü olan Bamberg Elyazması olarak bilinen St. Castor İncili'ndeki "Havva'nın Yaratılışı" sahnesi örnek gösterilebilir. Burada doğal renkler olarak toprağın yeşili ile gökyüzünün mavisi alınmış fakat doğal olmayan bir biçimde kullanılmıştır. Kuşkusuz, Akyürek'in yukarıda yer alan, natüralizm ile ilişki bakımından açıklayarak örneklendirdiği tezi dönemin genel üslubunu teşkil eder. Öte yandan Bamberg Elyazması'nda, figürler kadar şematize edilerek de olsa betimlenen kara parçası; büyük gösterilen Tanrı figürünün iki yanındaki hem farklı türde hem de en az figürler kadar detaylı gösterilen iki ağaç ile verilen cennet tasviri,

şematik anlatımın fantezi dünyasından çıkmadığını örnekler. Gösterilmek istenen cennet bahçesi, dünyevi bir temele sahiptir; üstelik ağaçlar Adem ya da Havva figürlerinden daha detaylı verilmiştir. Dini hikâyeyi anlatmayı esas alan sanatçı, doğayı yansıtmayı amaçlamamış ancak anlatımına uygun bir sembolik mekân yaratmıştır.⁴



Resim 6. Havva'nın Yaradılışı sahnesi, Bamberg İncili (St. Castor İncili), 1067-1077, Staatsbibliothek, Bamberg (Bavaria), Almanya.

Sembollerin manzarasından gerçeğin manzarasına ilerlerken verilebilecek en önemli örneklerden biri ise Uluslararası Gotik üslubun kitap bezeme sanatındaki en yetkin eserlerinden olan, Berry Dükünün Dua Saatleri Kitabı'ndaki resimlerdir. Clark'ın çizdiği kronolojide sıradaki adım bahçenin ötesindeki dünyaya atılındır ve bu da Dua Saatleri Kitabı'ndaki "cennetten kovulmuş, dünyaya sürülmüş" insanların minyatüründe oldukça açıktır (Clark, 1952:10).

⁴ Tam burada belirtmek gerekir ki erken Ortaçağ sanat anlayışının salt iletişimsel ve anlatımsal olduğu bilgisi, estetik değerın göz ardı edildiği şekilde yanlış yorumlamayı getirmemelidir. Çünkü bu yargı, söz konusu döneme sonradan –sık yapıldığı üzere Rönesans'tan– bakmak, dönemsel estetik algıyı ıskalamak anlamlarına gelir. Clark'ın manzaranın izini sürerken semboller ile bu döneme bakışında söz konusu estetik dili atlamadığının altını çizmek gerekir.

1400'lü yıllarda Fransa ve Burgundy'de gelişen sivil resmin en iyi örnekleri duvar halılarında ve duvar resimlerinde yer almış, ancak bu örnekler kaybolmuş; günümüze ise özellikle takvimlerde yer alan resimler gelebilmiştir. Dönemin sanat anlayışı düşünüldüğünde çok büyük bir yeri işgal eden dini konulu resimlerin karşısına, günlük hayata dair en iyi illüstrasyonları içeren bu takvim sayfaları konabilir. Duc de Berry himayesinde çalışan Limbourg Kardeşler'in 1409-1415 arasında tarihlenen bu çalışmaları, mekân ve hacmin dikkatli çözümlenmesiyle çizgisel zarafetin uzlaşması şeklinde tanımlanabilir. Günlük yaşamdan sahneler ile birlikte aristokrasi arasında geleneksel bir uğraş haline gelen avcılık ile ilgili sahnelerin de yer aldığı takvim formatında bir kitaptır bu. Kitaptaki tüm resimler, Clark'ın ifadesiyle sanat tarihinde "sembol ve gerçek arasında" durur. Elbette sembol Gotik, gerçek ise Rönesans'a mal edilebilir kavramlardır.



Resim 7. Limbourg Kardeşler, *Berry Dükünün Dua Saatleri Kitabı: Ağustos (Très Riches Heures du Duc de Berry)*, 1412-1416, parşömen üzerine yaldızlı boya, 13.6 x 22.5 cm, Musée Condé, Chantilly, Fransa.

Kitapta her ay bir resim ile gösterilmiştir. Örneğin Ağustos ayı özenle giyinmiş, bileklerinde şahinler olan kadın ve erkeklerden oluşan atlı bir grubun ilerleyişini gösterir. Natüralist kaygının hissedildiği bir resimleme anlayışı söz konusudur. Bu bağlamda arka plan da salt bir düzlem olmaktan çıkarak figürlerin içinde buldukları ortam, atmosfer haline gelmiştir. Nehir, nehirde yüzenler, otlayan hayvanlar ve arkada, tepede görünen şato... Böylece arka plan yalnızca estetik kaygıyla gerçekleştirilen bir “süsleme” değildir artık. Clark bu çalışmaları, 15. yüzyılda kutsal olana karşı gelişen hareket ile ilişkilendirir ve “yeni ilgilerin incelendiği uygun formlar” olarak değerlendirir.



Resim 8. Limbourg Kardeşler, Berry Dükünün Dua Saatleri Kitabı: Mayıs (Très Riches Heures du Duc de Berry), 1412-1416, parşömen üzerine yaldızlı boya, 13.6 x 22.5 cm, Musée Condé, Chantilly, Fransa.

Clark'ın tabiriyle “doğaya dair en yeni keşfi” veren Mayıs ayına ait resimdir. Kompozisyon, kadın ve erkekli bir grubun taç giyme töreni için resmigeçidini gösterir. Kortej, atlar üzerinde Riom tepesine doğru gitmektedir. Mayıs ayıyla, doğanın tazelendiği bahar mevsiminde bir eğlence sahnesi gösterilmiştir. Atların dizilişi, arka plandaki ağaçlı alan ve arkasından görünen yapılar, ayrıca figürlerin

önünde bulunan çalılar ile tüm plana derinlik verilmeye, sahneye perspektif ile mekân boyutu kazandırılmaya çalışılmıştır. Bütün bu sahneler Uluslararası Gotik üsluba özgü olarak kır yaşamını incelikli bir dekoratif tarz ile gösterir. Takvimdeki ayların çoğu kır manzarasıyla belirtilmiştir ve bu manzaralar bize gerçeğin kesin olarak verilmesi amacıyla aktarılmıştır. Uluslararası Gotik üslubun bu en yetkin eserleri, yaklaşmakta olan yeni çağın sanat anlayışı hakkında ipuçları verir; yani “Ortaçağın sembolik mirası çoktan unutulmuştur” (Clark, 1984:22). Erken sembolik manzara yerini, yeni bir fikir ve ışık hakkında yeni bir algı olarak “gerçeğin manzarası”na bırakmış, gerçekçi ışığın amaçlanması sayesinde de “kapalı alan”lar (enclosed space) üretilmiştir (Clark, 1984:29). Geç 15. yüzyıl Flemenk ve Floransalı sanatın karakteristiği haline gelecek bu anlayışa erken tarihli bir örnek olarak Gentile da Fabriano’nun “Mısır’a Kaçış” resmi verilebilir. Bu çalışmada ilk kez arkadaki manzarada güneş parlamaktadır. Resim hâlâ sembolik niteliklere sahiptir; güneş gökyüzünde asılı altın bir disk katılığındadır ancak ışınlarını tepelere akıtarak toprağı altın rengi yapar ve asıl önemlisi, resimdeki tüm arka plan öğelerini birleştirir. Böylece ilk kez manzarada detaylar ışık tarafından bütünlüklü kılınmış ve tüm öğeler sadece dekoratif düzenlemeler olmaktan kurtulmuştur.



Resim 9. Gentile da Fabriano, “Mısır’a Kaçış”, 1423, ahşap üzeri tempera,
Galleria degli Uffizi, Floransa, İtalya.

1.2. “The Landscape of Fact”⁵: Kendini Yaratan Manzara

Kenneth Clark, “Landscape of Fact” bölümüne Jan Van Eyck’ın “Vaftizci Yahya’nın Doğumu” ve “İsa’nın Vaftizi” sahnelerinin yer aldığı Milan Saatleri’nden (*Hours of Milan*) bir sayfayla başlar. Böylece fantastik öğeler içeren idealize manzara anlayışı geride bırakılmıştır.



Resim 10. Jan van Eyck, “Vaftizci Yahya’nın Doğumu” ve “İsa’nın Vaftizi”,
Turin-Milan Dua Saatleri Kitabı, 1414-1417, Museo Civico, Turin, Milan.

Manzara resmi tarihi boyunca küçük kalmış, büyük boy manzaralar ise tamamen kurgusal düzenlemelerle atölyelerde üretilmiştir. Van Eyck’ın 7,62x5,08 cm boyutlarındaki “İsa’nın Vaftizi” konulu bu kitap resmi, oldukça küçük boyutlarına karşın Van Eyck’ın renkleri ve ışığı kullanmadaki başarısını gösterir.

⁵ “Gerçeğin Manzarası”



Resim 11. Jan van Eyck, "İsa'nın Vaftizi" (sayfadan detay).

"Gerçeğin manzarası"na dair verilebilecek en iyi örnek kuşkusuz İsviçreli sanatçı Konrad Witz'in 1444 yılına tarihlenen "Mucizevi Balık Avı" sahnesi olacaktır. Clark da Witz'in bu çalışmasında arka planın, Cenevre yakınlarındaki bir yerin *pre-rafaelist* yaklaşımla ortaya konan bir tasviri olduğunu belirtir. Burada İncil'de yer alan bir hikâyeyi betimlemiş olan Witz, ilk kez topografik bir manzarayı resminde tasvir etmiş, mekânı tasvirin önüne çıkararak bir peyzaj kaygısı duyduğunu kanıtlamıştır. Sanatçının doğa gözlemi ve yorumu, sudaki yansımaları resmetme tarzında da kendini belli eder. Ayrıca betimlemedeki doğaya uygun renk seçimi gerçeklik arayışını destekler (Leyla Varlık Şentürk, 2012:60). Sanatçı manzara kurgusunda Cenevre Gölü'nün bir parçasını temsil ederek orijinal bir girişime imza atar (H. W. Janson, 1986: 386).



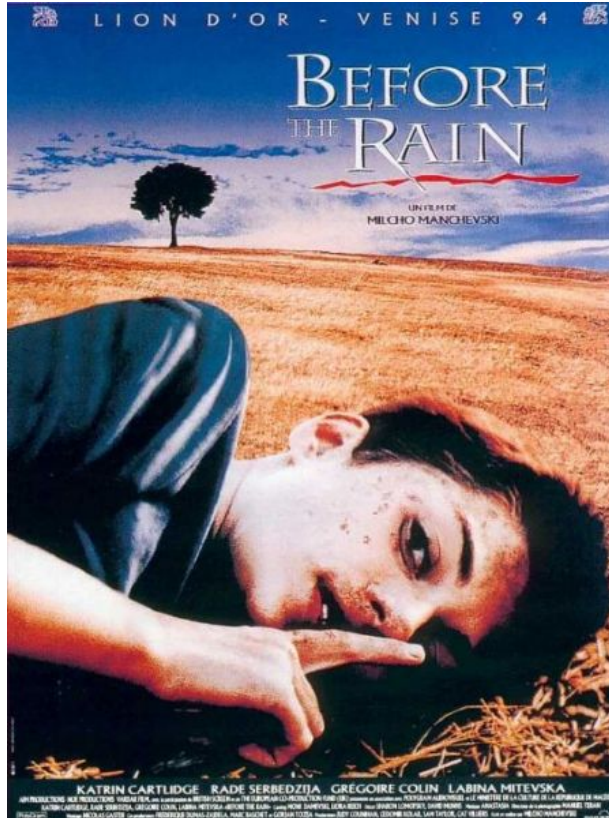
Resim 12. Konrad Witz, "Mucizevi Balık Avı", 1444, ahşap üzeri tempera, 132 × 154 cm, Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre.

Böylelikle Clark'ın sembolün manzarasından gerçeğin manzarasına doğru çizdiği çizgi, Rönesans'ta manzaranın gerçekliğini ilan etmesi ile, çok değil yaklaşık bir asır sonra, manzara resminin sanat tarihinde bir resim türü olmasına doğru devam eder. Yarattılan manzara bundan sonra artık kendini yaratmaya başlayacaktır.

2. IAN CHRISTIE'NİN İZİNDE BİR FİLM İLE ÇOKLU MANZARALAR

Ian Christie'nin "Landscape and 'Location': Reading Filmic Space Historically in Before the Rain" başlıklı makalesi, film hakkında yazılmış politik ve tarihsel bakışa sahip makalenin ötesinde bir çalışma alanı açar. Christie, filmin kâğıt üzerinde olamayacak formlar yaratabileceğine vurgu yapar ancak yine de görsel söylevinin, tarihin sözsöz söyleviden faydalanarak geliştirilmeye, aktif bir diyalog kurulmaya ihtiyaç olduğunu belirtir. Buradan hareketle başvurduğu temel kaynaklardan *Landscape into Art* kitabında Clark'ın görüşünün evrimsel ya da gelişimsel olduğunu söyler. Clark'a atıf yaparak şöyle der: "manzara resmi doğayı kavrayışımızdaki aşamaları işaret eder ... bu, çevresiyle yeniden bir uyum yaratmaktan öte insan ruhunun girişimi olan bir döngünün parçasıdır" (Clark'tan akt. Christie, 2000:166).

Bu baskın ve güçlü duygularla manzara imgesinin sanatın farklı dallarında vazgeçilmez ve temel bir form olmaya devam ettiğinin en iyi örneklerinden biri Milcho Manchevski'nin Yağmurdan Önce filmidir.



Görsel 1. Yağmurdan Önce filminin afişi.

2.1. Yağmurdan Önce Filminin Manzarası: Kurgunun Doğallığı

Deneysel yaklaşımdaki kurgusuyla Balkan coğrafyasının bir döneme damgasını vuran savaş atmosferinde geçen Yağmurdan Önce, birçok bakımdan savaş temalı tarihsel filmlerin genel özelliklerinden ayrılır. “Filmin, mekânlar ve kişiler hakkında spesifik detayları, spesifik gerçekleri kurmak gibi bir çabası yoktur” (Rosenstone, 2000: 188). Christie'nin makalesinin başlığında da vurgulandığı gibi filmin, görünen “yüzey”den ziyade filmsel bir alana (*filmic space*), espasa sahip olduğu söylenebilir. Filmde neredeyse hiçbir öğenin tek bir görünen anlamı olmadığı gibi, arka planın ya da mekânın da yoktur. Bu bakış açısı, filmde manzaranın, arka

planın önemini artırır ve yine Christie'nin işaret ettiği sanat tarihinden bazı referanslarla birlikte bizi, peyzaj olarak adlandırılan manzara resmi ve film bağlamında da arka plan meselesine götürür.



Görsel 2. Yağmurdan Önce filminden bir sahne

Christie'ye göre Manchevski'nin filmi, Balkanların karakteristiği olan zaman ve uzamın –ya da tarih ve manzaranın– karmaşıklığı ile ilişkide Angelopoulos'un 1970'lerde başlattığı yeni sinemadan faydalanan belki de ilk filmidir (Christie, 2000:169). Yağmurdan Önce filmi için arka plan “arkadaki düzlem” olmaktan çok ötede anlamlara sahiptir, adeta ön plan olarak işlev görür. Topografisiyle olduğu kadar insan ve doğa olayı faktörleriyle de filmde manzaranın tamamı konudur/öznedir (*subject*) (Christie, 2000:166). İranlı Darius Khondji'nin görüntü yönetmeni olduğu filmde arka planı, trajik hikâyelerin kahramanları olan insanların ruh halini yansıtan, doğanın adeta insan ruhlarına eşlik ettiği ve sembolik anlamlarla yüklü manzara örnekleri olarak ele almak gerekmektedir. Bunu, daha filmin açılış sahnelerinden anlayabiliriz.



Görsel 3. Yağmurdan Önce filminden bir sahne

“Sözcükler”, “Yüzler” ve “Fotoğraflar” adlı üç bölümden oluşan filmde Makedonya ile merkez Londra; şehir ve kırsal manzarası gösterilir. Ancak özellikle ilk ve son bölümlerdeki kırsal manzara filmin asıl atmosferini teşkil eder.

Film, hiçbir tarihsel olaya doğrudan göndermede bulunmaz; filmde savaş hiçbir sahnede bizzat gösterilmez. Yaşanan tarihsellikten bu şekilde kopulur. Savaş her dönemin savaşı, insanlar her coğrafyanın insanı olabilir. Ian Christie makalesinde buna şöyle değinir: “film şimdideki geçmiş’in (*past-in-the-present*) ve çağdaş dünyanın ‘ötekilik’ deneyiminin üstesinden gelir” (Christie, 2000:165).



Görsel 4. Yağmurdan Önce filminden bir sahne

Filmin genelinde natüralist bir estetik kaygı güdüldüğü söylenebilir. Seçilen- oluşturulan manzaraların fotoğrafik güzelliği “Sözcükler” başlıklı ilk bölümde, pederin ağzından söylenen “bu ilahi güzellik kelimeleri hak ediyor” sözleriyle vurgulanır. Belki de asıl ironi, savaşın bir cephesi olmayacak kadar kırsal bir bölge de olsa insanların birbirini anlamsızca öldürdüğü bu toprakların sanat tarihinin manzara resmi geleneğine bağlanabilecek nitelikte estetize sahneler halinde sunulmasıdır. Örneğin başkarakter Alexander’ın bir fotoğrafçı olması ve mesleğinden dolayı suçluluk duyması bu fikri destekler.



Görsel 5. Yağmurdan Önce filminden bir sahne

Filmin özellikle ilk bölümünde görülen ana mekân, bir kilise, yatakhane, duvarlardan oluşan bir manastırdır. Önünde Ohrid gölü gösterildiği için buranın gölün kıyısındaki, Kiril alfabesinin doğum yeri ve İncil'in Kirilceye⁶ çevrildiği St Naum Manastırı olduğu izlenimi yaratılır. Bu göl ile manastır, filmin varolan mekânsal gerçekliğe dair yapılan ender göndermelerindendir; öte yandan manastırın bulunduğu yer yani Ohrid filmin asıl mekânı olarak verilmez. Aksine, pastoral manzaralar ya da kent manzaraları, hikâyeyi güçlendirdiği ölçüde adeta kolaj edilerek verilir. Hatta izleyicinin zihninde manastır imgesi, tek bir mekân verilerek

⁶ Filmde, Naum Manastırı'ndaki susma yemini etmiş genç adamın adı da Kiril'dir.

değil, dört farklı manastır kompoze edilerek yaratılmıştır; “kilisenin dışı Kaneo’daki Sveti Jovan Kilisesi, göl Makedonya’daki Ohrid Gölü, kilise içi ise başkent Skopje’deki bir başka kilise ya da kuzeybatı Makedonya tepelerindeki Sveti Jovan Bigorski manastırır” (Brown, 1998:171). Hatta “Gerektiğinde ekip kendi yolunu kendisi yaratmıştır. Manchevski bazen bir mekânın tek bir karesini birbirinden millerce uzakta mekânlar ile çekebilmiş, sonra birbirlerine ekleyebilmiştir” (Ellen Pall’dan akt. Brown, 1998:171). Bu salt bir sinema illüzyonu olarak anlaşılmalıdır; filmde spesifik zamandan olduğu gibi spesifik mekândan da bilinçli bir kopuş vardır. Zaten arka plan ile mekânın özelliğini arttıran unsurların başında da bu tercih gelir.



Görsel 6. Yağmurdan Önce filminden bir sahne

Filmde kırsal manzaranın karşısına kent manzarası konur. Londra şehrinin asıl mekân olduğu ikinci bölüm daha farklı bir yerde durmaktadır. Kent, hareketin hızla aktığı dar kadrarla, kapalı bir form olarak verilir. Trafik, kentin gürültüsü, karmaşa hepsi bir aradadır. Kente dair tüm bu görüntüler, Anna karakterinin hayatına dair veremediği kararlarla bu kentte sıkıştığını imler. Kırsal bölgelerin engin, ferah ancak belirsiz manzarası kentte sınırlı, sıkışık ve belirli bir alana dönüşür. Filmde bölümler, manzaralar ve seslerle, hikâyenin akışına göre sembolik anlamlarla birbirlerine bağlanır. Öte yandan filmin trajik olay örgüsü, mekânların birbirinden çok da farklı olmadığını kanıtlayacaktır.



Görsel 7. Yağmurdan Önce filminden bir sahne

Hikâyenin sonunda filmin başına kurgusal bir geçiş yapılır. Filmin ilk bölümünde sonu hazin biten kaçma-takip olayı, ardından belirli göndermelerle akan zaman ve yaşananlar filmin tekrar başına ancak farklı bir sonla –ya da başlangıçla– bağlanır. Bu döngüsel anlatım şu replikle akıllara kazınır: “Zaman asla ölmez, çember yuvarlak değildir.” Filmin sonunda bir bölgede başlayan yağmur, filmin başındaki bölgeye henüz ulaşmamıştır. Zaman, kendi içinde döner. Yağmur atmosferiyle vurgulanan tekinsiz hisler, kırsaldan kente, sonra tekrar kentten kırsala, bir manzaradan diğerine henüz film başlarken –ya da biterken– taşınır. Mekân, birbirinin içine geçer.



Görsel 8. Yağmurdan Önce filminden bir sahne



Görsel 9. Yağmurdan Önce filminden bir sahne



Görsel 10. Yağmurdan Önce filminden bir sahne

3. SEMBOLİK MANZARADAN KENDİNİ İNŞA EDEN MANZARAYA

Figürlerin öncelikli referans noktaları olduğu, kompozisyon şemalarının karakterlerin ruhsal durumuna göre belirlendiği iddia edilebilir. Bu noktada Kenneth Clark'ın yorumlarına geri dönmemiz gerekir. Gotik sanatın sembolik anlatımının yerini, gerçeği arayan sanatçılar ile Rönesans'a bırakan manzara anlayışı, Yağmurdan Önce filminin manzara anlayışını açıklayabilir. Filmin tamamında izlediğimiz manzaranın bütünü topografi kadar insanlar ve hikâye akışındaki geçici öğeler ile belirlenir ve konuyu, olay örgüsünü bizzat destekler. Mekânlar, özenle seçilen manzaralar ile hikâyeyi destekleyen sembolik karaktere sahiptir.

Öte yandan, kamera film boyunca gerek Arnavutluk ve Makedonya sınırındaki dağ köylerinde gerekse Londra'da gezinir, kurgulanmamış, zaten varolan görüntüleri kadrajlar gibi görünür. Oysa, filmin hikâye ve kurgusunun tamamını – destekleyen değil, çok daha ötesinde– belirleyen, yaratılan bir manzaradır. Böylece sembolik dil kendi gerçekliğine kavuşur. Filmin neredeyse her karesindeki hikâyeyi oluşturan, karakterlerin ruh hallerini yansıtan, sembolik anlatımlarla yüklü mekânlar, ortamlar, planlar ile gerçeklik, sembolün bizzat kendisi olmuş, manzara önce yaratılırken, daha sonra kendisini yaratır bir öznellik aşamasına ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

Akyürek, E., (1994). **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Brown, K. S., (1998). "Macedonian Culture and Its Audiences: An Analysis of 'Before the Rain'", **Ritual, Performance, Media**, Ed. Felicia Hughes-Freeland, Routledge, Londra ve New York, p. 160-176.

Christie, I., (2000). "Landscape and 'Location': Reading Filmic Space Historically in Before the Rain", **Rethinking History: The Journal of Theory and Practice**, Volume 4, Issue 2, p. 165 – 174.

Clark, K., (1952). **Landscape into Art**, John Murray Publishing, London.

Clark, K., (1984). **Landscape into Art**, John Murray Publishing, London.

Janson, H. W., (1986). **History of Art**, Harry N. Abrams Inc., Third Edition, New York.

Rosenstone, R. A., (2000). "A History of What Has Not Yet Happened", **Rethinking History: The Journal of Theory and Practice**, Volume 4, Issue 2, p. 183 - 192.

Varlık Şentürk, L., (2012). **Analitik Resim Çözümlenmeleri**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Görsel Kaynakçası

Before The Rain – Yağmurdan Önce film DVD'si, Yön: Milcho Manchevski, 1995,
Kanal D Home Video.

<http://library.artstor.org>

<http://www.wga.hu>