

## 90'lar Balkan Sinemasında "Var Olma"nın Söylemsel Analizi: *Yağmurdan Önce Film*

Emine Ulu<sup>1</sup>

### ÖZET

Bu çalışmada Balkan sinemasının en dikkat çekici yapıtlarından biri olarak kabul edilen Milcho Manchevski'nin *Yağmurdan Önce* (*Before the Rain/1994*) filminde varlığın söylemsel analizine odaklanılmıştır. Odak kapsamında; filmin anlatı yapısı, karakterize edildiği leitmotifler, bireysel ve toplumsal kimliğin oluşumunda öteki ve uyumsuz olanın yeri, savaş-şiddet ve göç olgularının söylemdeki temsil biçimleri incelenmiştir. Analizler; filmde tekrar eden yağmur, zaman ve çember motiflerinin, karakterlerin yaşamlarına ve olayların akışına derinlemesine bir anlam kazandırırken aynı zamanda izleyiciyi zaman, kader ve tekrar eden döngüler üzerine sorgulama başlattığı; "öteki" ve "uyumsuz" olan karakterlerin hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki çatışmaların merkezinde yer aldığı ve bu karakterler aracılığıyla varlığını hem bireysel hem de toplumsal tarafının irdelendiği; savaş ve şiddet temalarının karakterlerin kimlik ve varlık mücadelesi bağlamında anlam kazandığı ve filmin ana anlatısını şekillendirdiği yönünde çerçeve kazanmıştır. Sonuç olarak Yağmurdan Önce filminin sinematik gücün de etkisini kullanarak "var olma"nın çeşitli tasvirlerini sunduğu görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Yağmurdan Önce, anlatı analizi, leitmotif, kimlik, öteki, savaş.*

## Discourse Analysis of Existence in Balkan Cinema of The 90's: The Movie Before The Rain

### ABSTRACT

This study focuses on the discursive analysis of existence in Milcho Manchevski's *Before the Rain* (1994), which is considered one of the most remarkable works of Balkan cinema. Within the scope of the focus; the narrative structure of the film, the leitmotifs with which it is characterized, the place of the other and the non-conformist in the formation of individual and social identity, the representation forms of war-violence and migration concepts in the discourse were examined. The analyses have gained a framework in the direction that the recurring motifs of rain, time, and circle in the film provide a deep meaning to the lives of the characters and the flow of events, while at the same time initiating the audience to question time, fate and recurring cycles; that the "other" and "dissonant" characters are at the center of both individual and social conflicts and that both the individual and social sides of existence are examined through these characters; that the themes of war and violence gain meaning in the context of the characters' struggle for identity and existence and shape the main narrative of the film. As a result, it is seen that Before the Rain presents various depictions of "existence" reflected in the discourse by also using the effect of cinematic power.

**Keywords:** *Before the Rain, narrative analysis, identity, the other, war.*

<sup>1</sup> İletişim Yazarı: [e.ulu@alparslan.edu.tr](mailto:e.ulu@alparslan.edu.tr), Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Muş, ORCID: 0000-0002-6836-5589.

(Makale Gönderim Tarihi: 07.10.2024 / Yayın Tarihi:26.03.2025)

Doi Number: [10.18026/cbayarsos.1563028](https://doi.org/10.18026/cbayarsos.1563028)

Makale Türü: Araştırma Makalesi

## 1. GİRİŞ

*“Karanlık gökyüzünü kaplayan kuşlar kaçışırken çığlık çığığğa, insanlar sessiz, kanım sızlıyor beklemekten.”*

Meşsa SELİMOVİÇ

Kurmaca; hayalî bir yanılısama olmasının aksine toplumsal yaşamın asıl temeli olarak gerçekliğin içinden geçer (Diken, Lauustsen ve Ertekin, 2010, s. 27). Hem bireysel hem de toplumsal gerçek, filmler aracılığıyla kurgusal bir süreçten geçirilerek yansıtılabilir hâle gelir. Sinema esasen, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak temsil eder ve bir ayna sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne serer (Diken, Lauustsen ve Ertekin, 2010, s. 28). Debord (1996, s. 13), çağdaş toplumu bir gösteri toplumu olarak adlandırır ve gösterinin önce ideolojik olduğunun altını çizerek gösteriyi insanlar arasındaki ayrılıkların ve uzaklaşmanın temsili olarak değerlendirir. Adanır (2003, s. 15) benzer bir mantukla toplumsal yaşamda hem bireyin hem de sanatçının kişiliğinin, içinde yaşadığı grup ve ortam tarafından belirlendiğini ve bir kişiliğin var olabilmesi için en az iki kişi olunması gerektiğini ifade eder ve sinemadaki anlam çalışmalarını bu mantık üzerine kurar. Sinematografik açıdan anlam incelemesinin nerede başlayıp nerede bittiğini sorgulayan araştırmacılara göre, bu ve benzeri soruların cevabını verebilmek için felsefe, din, toplum, kültür, dilbilim, anlambilim gibi birçok farklı disiplini devreye sokmak ve farklı alanlarda bilgi sahibi olmak gerekmektedir (Adanır, 2003, s. 44; Medin, 2022, s. 20). Medya araştırmaları yoğunlaştıkça, medyanın gelenekler, ütopyalar, inançlar gibi bilimsellik dışı özelliklere duyarlı yapısı da ortaya çıkar. Özellikle Adorno, Habermas, Walter Benjamin ve Horkheimer’ın önemli katkılar sunduğu Frankfurt Okulu üyeleri tarafından savunulan eleştirel kuramın can alıcı noktası bu duyarlı yapıya vurgu yaparak medya araştırmaları alanına ideoloji düşüncesini dâhil eder ve tarihle iletişim arasında bir bağ kurar. Buna göre kültür yalnızca masum bir eğlence ya da çıkar gütmeyen bir sanat değil, güç ilişkilerinin alanlarından da biridir, kültür ile ekonomik ya da politik egemenlik sıkı sıkıya birbirine bağlıdır (Maigret, 2016, s. 88). 90’lar Balkan sinemasının analizi de diğer sinema çalışmaları gibi bazı temaları ön plana çıkarırken bireysel ve kollektif düzeyde farklı disiplinlere dayanan çoklu sorgulamalar gerektirir.

Balkan sinemasında 1990’lar dönemi, bölgenin sosyal, politik ve kültürel dinamiklerindeki büyük değişimlerin etkisi altında şekillenen filmlerle karakterize edilir. Bu dönemde Balkan sineması, özellikle Yugoslavya’nın dağılması, savaşlar ve etnik çatışmalar gibi olayların gölgesinde kimlik temalarını sıkça işlemiştir. Modern çağda kimlik heterojen ve çokkültürlü söylem alanı içinde inşa edilir ve konumlanır (Kaçar, 2022, s. 47). Bu konulamalar beraberinde kimlikle ilişkili olarak farklı söylemlerin üretilmesine zemin hazırlar. Irk,ulus, toplumsal cinsiyet, sınıf, birey gibi olgularda olumsuz söylem ve

üstünlük kurma çabası, kimlikler arasında bunalım, kargaşa ve çatışma zemininin oluşmasına neden olmaktadır (Kaçar, 2022, s. 48). Her filmin kendi karakteristik anlatısı ve öne çıkardığı metaforlar olsa da etnik ve ulusal kimlik, bireysel kimlik ve iç çatışmalar, savaş, göç, cinsiyet, kolektif hafıza gibi temalar insan varlığının temsil biçimleri olarak 1990 sonrası Balkan kimliğini anlatabilmek adına karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. Bu filmlerde karakterlerin gelişimi noktasında kimlik sorunsalına dikkat çekilirken, bireylerin kendileri hakkındaki bilgileri, kendilerine uyan kimliği buluncaya kadar nasıl bir süreç izledikleri ve dönüşüm yaşadıkları, kimliklerini sosyolojik-politik durumlara nasıl adapte ettikleri ele alınmaktadır (Medin, 2022, s. 24). Bu kapsamda değerlendirilebilecek filmler arasında kara mizah unsurları taşıyan *Yeraltı (Underground, 1995)* önemli bir yer edinmektedir. Film, savaşın insanların hayatlarına olan derin etkisini ve savaşın ardında bıraktığı travmaları yansıtmaktadır. Hikâyesini bir savaş dönemine yerleştirerek, "öteki"ne karşıt bir şekilde "benlik"i inceleyen ve bu inceleme aracılığıyla benlik algısını çok katmanlı bir temsile dönüştüren *Güzel Köyler Güzel Yanar (Pretty Village, Pretty Flame, 1996)* filmi dikkat çeken başka bir örnektir. *Sarajevo'ya Hoşgeldiniz (Welcome to Sarajevo, 1997)* filmi ise Bosna Savaşı sırasında gazetecilerin içinde bulunduğu trajediyi, insanî ve politik bir bakış açısıyla çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu filmlerin yanı sıra, savaş sonrası Yugoslavya'daki toplumsal çöküşü, *Yeraltı* filmine benzer şekilde absürd komediyle harmanlayarak, bireysel ve kolektif travmaların izlerini anlatan *Barut Fıçısı (Cabaret Balkan, 1998)*; Bosna Savaşı sonrası dönemin yıkıcı etkilerini farklı kültürlerden gelen karakterler üzerinden anlatan, insanî bağların ve umudun hâlâ var olabileceğini vurgulayan *Güzel İnsanlar (Beautiful People, 1999)*; aile bağlarını ve ideolojik çatışmaları, duygusal derinlik ve toplumsal değişim bağlamında inceleyerek baba-oğul ilişkisi üzerinden toplumsal çözümü gözler önüne seren *Babam ve Oğlum (My Father, My Son, 1999)* filmleri de diğer örneklerdir. Bu filmler "benlik"in yapıbozuma uğradığı, parçalandığı, yok olmuş ya da soyut, marjinal, tarihsel ve kurgusal bir şey olarak temsil edildiği farklı bir tür savaşı (ya da savaşları) betimlemektedir (Mutić, 2016, s. 217).

Ele aldıkları temaların önemine karşın bunların temsil biçimlerinin analizleri Balkan sinemasına birçok olumsuz eleştirinin getirilmesine neden olmuştur. Birçok yorumcu, eski Yugoslavya'nın çeşitli uluslarının Batılı temsillerinin bir tür otomatik özcülükle işaretlendiğini ileri sürmüştür (Hirschfeld, 2011; Homer, 2007). Yapım aşamasında batılı bakışın bu filmlere dahil olmasının sonuçları, filmlerde Balkan kimliğine ve coğrafyasına ilişkin güçlü bir indirgeme ve basitleştirmenin ortaya çıkması ve çeşitli ulusal kimliklerin tek, sabit, şiddete meyilli bir çekirdek kimlikle değiştirildiği şeklinde olumsuz faktörlerle yorumlanmıştır (Friedman, 2000; Jordanova, 2000; Vojković, 2008). Örneğin; Balkanlar üzerine yaptıkları çalışmalar ve geliştirdikleri teorilerle, bölgenin kimliği ve kültürünü anlamak için önemli katkılarda bulunan Slavoj Žižek ve Maria Todorova, Balkan kimliğini ve Balkan sinemasını analiz ederken, bölgenin tarihsel ve kültürel dinamiklerini, Batı'nın Balkanlar'a yönelik bakış açısını ve bu bakış açısının bölge halkı üzerindeki etkilerini göz önünde bulundurur. Žižek, Balkan sinemasını analiz ederken Lacancı psikanaliz ve Marksist teori gibi kuramsal çerçeveleri kullanarak genellikle ideolojik ve sembolik yapıların eleştirisine odaklanır. Bu doğrultuda Žižek, Balkan sinemasında sıkça yer alan

şiddet, kaos ve irrasyonelite temalarının, Batı'nın Doğu Avrupa ve Balkanlar hakkındaki önyargılarını ve bu bölgeyi "öteki" olarak algılayışını yansıttığını savunur (Žižek, 1997). Todorova ise Edward Said'in oryantalizm kavramına benzer bir şekilde bu bakış açısını "Balkanizm" olarak adlandırır, Balkanların Batı tarafından nasıl egzotikleştirildiğini ve yine "öteki" olarak sunulduğunu açıklar (Todorova, 1994; 1997). Bu nedenle kültürel özgünlükten saptığı düşünülen filmler Balkan kimliğini yansıtmada doğru veya yeterli görülmesi de bu filmler savaşın etkisi altında geçen bir dönemin coğrafyasına ve insanlarına çeşitli açılardan bakmak, uluslararası bakışları irdelemek için önemli birer kaynak olarak inceleme konusu olmayı sürdürmüştür.

Milcho Manchevski'nin 1994 yapımı filmi *Yağmurdan Önce (Before the Rain)*, 1990'lar Balkan sinemasının en dikkat çekici ve etkileyici yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Film, Yugoslavya'nın dağılma sürecinde Makedonya'da ve Londra'da geçen üç bağlantılı hikâye aracılığıyla, savaşın yıkıcılığını, etnik çatışmaları ve bireysel kimlik arayışlarını etkileyici bir biçimde işler. Yağmurdan Önce, döngüsel zaman yapısı ve karmaşık anlatı tekniğiyle, sadece tarihsel ve politik bir anlatı sunmakla kalmaz, aynı zamanda varoluşsal sorular sorarak izleyiciyi bireyin ve toplumun varlığı üzerine düşünmeye davet eder. Film üç ana bölümden oluşur: "Words" (Sözler), "Faces" (Yüzler) ve "Pictures" (Fotoğraflar). Her bölüm, farklı karakterlerin perspektifinden anlatılır, ancak bu hikayeler birbirine sıkı sıkıya bağlıdır:

1. **Words (Sözler):** İlk hikâye, Makedonya'daki bir manastırda yaşayan genç bir rahip olan Kiril'in etrafında döner. Kiril, manastıra sığınmış Arnavut bir kız olan Zamira'yı bulur. Kiril, Zamira'yı manastırda saklayarak ona yardım etmeye çalışır, ancak köydeki etnik gerilimler nedeniyle rahipler bu durumu hoş karşılamaz. Zamira'nın bulunması üzerine, köylüler genç kızı yakalamak için manastıra gelir. Kiril, Zamira'yı korumak için manastırdan kaçmaya karar verir, ancak kaçışları trajik bir sona ulaşır.
2. **Faces (Yüzler):** İkinci hikâye, Londra'da yaşayan fotoğraf editörü Anne'in ve savaş fotoğrafçısı olan sevgilisi Alexander'ın hayatına odaklanır. Bu bölümde, Anne'in kocasıyla olan sorunları su yüzüne çıkar. Aleksander, Makedonya'ya geri dönmek istediğini söyler ve Anne'i de kendisiyle gelmeye davet eder. Ancak, Aleksander'ın ani dönüş kararı, Anne'in hayatındaki çatışmalar ve tereddütler üzerine düşündürür.
3. **Pictures (Fotoğraflar):** Son hikâye, Makedonya'ya geri dönen savaş fotoğrafçısı Aleksander'ın etrafında döner. Aleksander, ülkesine döndüğünde etnik çatışmaların ortasında kalır ve eski sevgilisi Hana'nın kızı Zamira'nın başı belaya girer. Aleksander, Zamira'yı kurtarmak için tehlikeli bir girişimde bulunur, ancak sonuçlar yine trajiktir. Filmin sonunda, hikâye başladığı yere, Kiril'in hikayesine döner, böylece film döngüsel bir yapıda tamamlanır.

Bu çalışmada, Yağmurdan Önce (1994) filminde varlığın söylemsel analizine odaklanılarak karakterlerin kimliklerini, çatışmalarını ve varoluşsal bunalımlarını savaş, şiddet, göç, ötekilik kavramları etrafında nasıl ifade ettikleri, bu ifadeleri temsil etmede

filmin sıkça başvurduğu metaforlar incelenmektedir. "Söylem"den kastedilen, belirli konuşma, yazı ya da başka bir iletişim ortamındaki dilsel iletişim örnekleridir (Johnstone ve Eisenthart, 2008, s. 8). Söylem analizi, dilin ve anlatımın, karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal bağlamlarını nasıl yapılandırdığına dair önemli ipuçları sunar. Bu tür bir analizde söylemsel ve toplumsal olgular arasındaki bağlantıları çeşitli bağlamlarda incelenir: kurumsal iletişim, kimlik ve hafızanın söylemsel inşası, politik söylem, örgütsel davranış, aile içi iletişim gibi konular bunlardan bazılarıdır (Johnstone ve Eisenthart, 2008, s. 9). 1980 sonrasında yapısalcılığın yavaş yavaş etkisini yitirmesi ve kültürel çalışmaların yaygınlık kazanmasıyla, Fransız kuramcılar (Lyotard, Baudrillard, Derrida, Barthes) tarafından beslenen "postmodern" felsefe ve "yapısöküm" çalışmaları dikkat çeker. Bu iki uygulama alanına göre söylem tarafından kurulan her şey, yine aynı şekilde söylem tarafından yıkıma uğratılabilir. Artık nesnelerin özü yoktur, kimliklerin ve inançların parçalı, değişken olmasını sağlayan temsillerin bir açılımı vardır (Maigret, 2016, s. 200). Söylem, anlamı inşa eder ve böylelikle toplumlar mevcut semboller ve anlamlar arasında bağ kurar. (Çelik ve Ekşi, 2008, s. 100). Gerçeklik de söylemler tarafından şekillendiğinden sabit, merkezi ve güvenilir değildir. Söylem analizi, farklı disiplinlerde farklı anlamlara ve uygulamalara sahiptir. Söylem analizi yapmanın birçok yolu vardır ancak, bu yaklaşımların ortak paydası, "dilini dünyayı yansıtmak veya tanımlamak için tarafsız bir araç olmadığını" kabul etmektir (Liamputtong, 2009, s. 136). Aksine, hepsi söylemin toplumsal yaşamı inşa etmedeki merkezi önemini savunur. Foucault'nun temsil konusundaki yaklaşımı söylemin güç ilişkileri ile bağlantılı ve değişken yapısına dikkat çeker. Bu sebeple "öteki"nin temsili söz konusu olduğunda, temsil edilen ve temsil eden arasında daima hem bir iktidar hem de bir bilgi ilişkisi olduğunu belirtir (Morley ve Robins, 1997, s. 183). Foucault'cu analiz, bir söylemin söylendiği bağlamı da değerlendirir; aktörler arasındaki güç ilişkilerini ve davranışı yönlendiren yapıları ve bilgi gelişimini kısıtlayan süreçleri değerlendirir (Wall, Stahl ve Salam, 2015, s. 11). Bu noktada; kimin, nerede, ne zaman ve kiminle konuştuğu ile birlikte hangi kurumsal ve tarihsel koşullar altında konuştuğu söylemin analiz edilmesi için oldukça önemlidir. Söylem analizi metodolojik ve kavramsal unsurlardan meydana gelen sosyal hayata dair bir perspektif olup, söylem üzerine düşünme ve söylemi dataleştirme yolu olarak karakterize edilir (Çelik ve Ekşi, 2008, s. 104).

Bu çalışmada, *Yağmurdan Önce* filminde belirgin bir örüntü oluşturan savaş, şiddet, göç ve kimlik söylemleri tema olarak kabul edilmiş ve bu temalara ilişkin göstergeler kodlanmıştır. Filmdeki bu baskın söylemleri temsil etmek için kullanılan sinematografik metaforlar tespit edilmiş ve bunlara ilişkin ifadeler, kullandıkları bağlam içinde içerik analizi ile yorumlanmıştır. Filmdeki dil ve anlatım, bireylerin kimliklerini nasıl oluşturduğunu, toplumsal ve kültürel normlar tarafından nasıl şekillendirildiğini ve bu normlarla nasıl çatıştığını gözler önüne sermektedir. Özellikle, filmin anlatısal yapısı ve karakterlerin diyalogları, sinematik temsilin bu anlatıyı nasıl desteklediğini, varlığın hem bireysel hem de kolektif düzeyde nasıl inşa ve ifade edildiğini ortaya koymaktadır.

## 2. YAĞMURDAN ÖNCE'DE "VAR OLMA" NIN SÖYLEMSEL ANALİZİ

## 2.1. Filmin Temel Leitmotifleri: Yağmur, Zaman ve Çember

*Yağmurdan Önce (1994)*, zamanın döngüsellığı ve belirsizliğı temasını işlerken, varlık ve kimlik meselelerine dair sorular sorar ve bu bağlamda söylem, sadece bir iletişim aracı değil aynı zamanda anlam yaratma sürecinin merkezî bir parçası olarak ele alınır. Film, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, varlığın ve kimliğin sabit değil, sürekli değişen ve yeniden tanımlanan bir yapıda olduğunu vurgular. Bu vurgulamayı, filmin başından sonuna kadar tekrarlanan üç ana motifle gerçekleştirir: yağmur, zaman ve çember. Bunlar, temaları derinleştirir ve karakterlerin hikayelerini bağlar. Bu motifler, filmin yapısını ve anlatımını güçlendirirken, Balkanlar'daki etnik çatışmalar ve savaşın karmaşıklığını vurgulamak için sembolik anlamlar taşır.

Filmin isminde de vurgulanan yağmur, değişimin habercisi, temizlenmenin yolu, bir değişim ve geçiş unsuru olarak kullanılır. Yıldırım sesleri ve çeşitli karakterlerin yağmur hakkındaki yorumları, anlatıyı çerçeveler. Film Kiril ile Rahip Baba Marko'nun kiliseye doğru yürüyüşleri ile başlar. Yağmurun ilk haberi daha başlangıçta bu sahnede Rahip Baba Marko tarafından verilir ve havanın ağırlaşmasından, kokudan, gökyüzünün kararmasından ve sineklerin hareketlerinden dolayı bu haber her bölümde farklı karakterler tarafından tekrarlanır. İkinci bölümde Hana'nın babası Aleksandar'a, "*Havada kan var. Yağmur yağmalı.*" der, filmin sonunda Aleksandar'ın son sözleri "*Gökyüzüne bak, yağmur yağacak.*"- yaklaşan çatışmanın patlak vereceğine işaret eder. Anlatının başına geri döndüren son sahne, yoğun yağmur damlaları arasında geçer ve Alexander'ın cesedinin, kanlı ve terk edilmiş haliyle görüntüsü üzerinde durur. Böylece izleyici, bedensel dışlamaların acımasızlığı ve varoluşçu felsefede sıklıkla vurgulanan belirsiz alanla korkulan özdeşleşme anı üzerinde düşünmek zorunda kalır (Marciniak, 2003, s. 79).

Zaman ve çember motifi, filmin en temel öğelerinden diğer ikisidir ve filmin anlatım tarzını ve temasını derinlemesine etkiler. Film, zamanın çizgisel/doğrusal bir yapıdan ziyade daha döngüsel ve esnek bir yapıya sahip olduğunu öne sürer. Bölümler arasında yapılan zaman sıçramaları ve hikâyelerin birbiriyle olan bağlantıları, zamanın mutlak bir kavram olmadığını, geçmiş, şimdi ve geleceğin sürekli birbirine geçtiğini gösterir. Filmde, kronolojiye uyan gerçekçi bir dünya yaratmak için olay örgüsünün hikâyeye örtüşmesine izin vermek yerine, gelenekselin dışına çıkılarak olay örgüsünün kronolojiyi parçalamasına izin verilir. Böylelikle izleyicinin bir film izlediğinin farkına varması ve varoluşsal bir sorunu görselleştirmek amaçlanır (Tängerstad, 2000).

**Görsel 1.** Rahip Kiril'e yağmurun geleceğini haber veriyor. (Yağmurdan Önce, 1994)



Zamanın çembersel olarak kullanımı, ebedi döngü fikrini ve kaçınılmaz kader temasını destekler. Filmde olayların sürekli tekrar ettiği ve tarihsel çatışmaların döngüsel olarak yeniden yaşandığı vurgulanır. Bu, karakterlerin ve toplumların aynı hataları tekrar etme eğiliminde olduklarına dair bir metafor olarak da okunabilir (Filipčević, 2004, s. 10). Anlatının yapısı, çemberin görünüşteki döngüsel doğasının engellendiğini, zamansal ve mantıksal paradokslarla dolu olduğunu gösterir (Marciniak, 2003). Çember, filmdeki karakterlerin hikâyelerinin birbirine bağlılığını da temsil eder. Filmdeki üç bölüm, birbirine bağlı olan çembersel yapıda ilerler; her hikâye bir diğerine bağlanarak daha büyük bir bütün oluşturur. Bu, insan hayatlarının ve kaderlerinin nasıl birbirine bağlı olduğunu ve bir kişinin eylemlerinin başkalarının hayatlarını nasıl etkileyebileceğini gösterir. Film boyunca motifler ve kültürel kimliğin sembolleri olarak adlandırabileceğimiz unsurlar aracılığıyla bir tür yapısal simetri üzerinde ısrar edilir. Rahip Baba Marko'nun epigramı, filmin birinci ve son bölümlerinde olduğu gibi, Londra sahnesinde de bir şehir duvarına spreyle yazılmış olarak görünür: "*Zaman asla ölmez, çember yuvarlak değildir.*" Bu paradoksal söz; filmin kendisi, mantık çemberindeki kopukluk ve zamanın nasıl karıştığı üzerine yorum yapar (Gaughran, 2012, s. 130). Ayrıca, Baba Marko bu sözleri ilk olarak, çocuklar kaplumbağaların etrafında yıkıcı ateş çemberini oluşturdukları zaman söylediği için, filmin ana teması olan şiddetin anlamsızlığına da değinilmiş olur. Zamanın esnek kullanımı, filmin ana temalarından biri olan belirsizliği de yansıtır. Film, seyirciyi zamanın nasıl ilerlediği konusunda sürekli merakta bırakır; bu da zamanın göreceli doğasını ve bireylerin yaşadığı olaylara göre farklı algılandığını gösterir. Filmin parçalı anlatı yapısı, karakterlerin kırılmış gerçekliklerini yansıtır ve tarihi çatışmalarla boğuşan bir bölgede basit çözümlerin imkansızlığını da vurgular (Filipčević, 2004, s. 10).

**Görsel 2.** Filmin Leitmotifleri aynı cümlede Londra’da bir duvar yazısında geçiyor.  
(Yağmurdan Önce, 1994).



Üç motif -yağmur, çember ve zaman- birbirleriyle yakından bağlantılıdır ve filmde birbiriyle etkileşim halindedir: Yağmurun gelmesi, zamanın geçişini ve döngüselliğini işaret eder. Filmde yağmurun başlaması, hikâyenin yeni bir evresine geçişin sembolüdür; bu da zamanın sürekli ilerlediğini ve değişimlerin kaçınılmaz olduğunu gösterir. Zamanın döngüsel olarak kullanılması ve çembersel anlatı yapısı, zaman ve çember motiflerinin iç içe geçtiğini gösterir. Zamanın çembersel doğası, geçmiş ve geleceğin birbirine bağlı olduğunu ve olayların sürekli tekrar ettiğini vurgular. Yağmur ve çember motifleri birlikte, yenilenme ve tekrar temasını güçlendirir. Yağmurun doğayı temizlemesi gibi, çember de zamanın ve olayların sürekli yenilendiğini, aynı zamanda tekrarlandığını sembolize eder. Bu, Balkanlardaki etnik çatışmaların sürekli döngüsel olarak yeniden yaşandığını ve bu döngüden çıkmanın zor olduğunu vurgular.

## 2.2. Aşına Kimliğin Dışında Kalanlar: “Ötekiler” ve “Uyumsuzlar”

*Yağmurdan Önce*, Balkanlardaki etnik çatışmalar ve savaşın karmaşıklığını, kimlik ve varlık temaları üzerinden derinlemesine ele alır. Filmde "öteki" ve "uyumsuz" olmanın temsili olayların gelişiminde önemli bir rol oynar. Bu temalar, etnik ve dini farklılıkların yanı sıra, bireylerin içsel çatışmaları ve toplumla olan uyumsuzluklarını da kapsar. Filmde izleyici, ele alınan kimliklerin arzularının paranoyak kodlamaları, aynı arzuların şizoid kaçışları ve arzulayan Makedonyalı öznelere özgü depresif oluşumlar arasındaki mücadeleye tanık olur (Lambevski, 2003). Bu mücadele durumu sıklıkla dönemin şartları ve coğrafya ile ilişkilendirilir.

"Öteki", genellikle kimlik ve aidiyet bağlamında, bir grubun kendini tanımlaması için karşısında konumlandığı, dışladığı veya yabancı gördüğü kişileri ve toplulukları ifade

eder. Öteki, özneye varlık kazanması için gerekli olan kimlik ve tanınmayı sağlar (Homer, 2005, s. 72). "Ben" ve "öteki" ya da "biz" ve "onlar" yalnızca iki ayrı insan grubunu değil, tamamıyla farklı iki tutum, duygusal bağlanım ve antipati, güven ve kuşku, güvenlik ve korku, çekişme ve iş birliği arasındaki ayrımı temsil eder (Bauman, 2004, s. 51). Ayrımlar ve sınırlar toplumsal yaşamın, dolayısıyla sosyolojik araştırmaların önemli bir unsurudur: sadece farklılıkları tanımlamakla kalmaz, onları yaratır da, başka bir deyişle "biz" ve "onlar" arasında olumsuz hisler yaratabilir (Bauman ve May, 2019, s. 61).

*Yağmurdan Önce* filminde "öteki" kavramı, etnik ve dini farklılıklar temelinde şekillenir. Özellikle Makedonlar ve Arnavutlar arasındaki çatışmalar, "öteki" kavramının nasıl oluştuğunu ve sürdürüldüğünü gösterir. Müslüman ve Arnavut olan Zamira, Makedon köyünde bir tehdit ve "öteki" olarak algılanır; bu, etnik farklılıkların toplumsal uyumu nasıl bozduğunu ve düşmanlık yarattığını vurgular. Aynı zamanda Zamira kendi ailesi tarafından bulunduğu da bu ötekiliğin altı çizilir. Bu bölümde (Kelimeler/1.bölüm) çatışma, sadece Zamira'nın çobanı öldürmüş olabileceği şüphesine dayanmaz aynı zamanda bir Müslüman olarak bir Hristiyan, yani karşıt bir kültürden bir adam tarafından kurtarılmış olmasına da dayanır. Zamira'nın büyükbabasının "*Kan kanı çağırır. Şimdi bir savaş başlatacaksın.*" sözleri bu düşüncüyü destekler. Bu sahnede Zamira'nın kendi aile bireylerinden dayak yemesi ve sonrasında öldürülmesi, başka bir kültürden insanlara karşı duyulan nefretin, kardeşlere ve akrabalara duyulan sevgiden açıkça daha güçlü olabileceğini gösterir. Kardeşi, Zamira'nın Kiril'in peşinden koştuğunu ve bu nedenle ailesine, mirasına ve kültürüne ihanet ettiğini düşünür. "Kelimeler" bölümünün en önemli noktası, Makedonya'daki etnik grupların etnik saflık mantığına bağlı olduklarını göstermesidir: Yüzeyle, film ne Arnavut/Müslüman ne de Slav/ Hristiyan yanlısı olarak görünür; her iki topluluk da etnik üstünlük paradigmasının yıkıcı etkisi altında tasvir edilmiştir (Marciniak, 2003). Her iki grup da diğerini potansiyel bir tehdit ve düşman olarak görür, bu da savaşı ve çatışmayı kaçınılmaz kılar. Bu bağlamda, "öteki", sadece fiziksel olarak dışlanan bir grup değil, aynı zamanda şiddetin ve ayrımcılığın da kaynağıdır. Dünyadaki çatışmaların ve şiddetin artmasının önemli nedenlerinden biri kimliklerin ötekileştirilmesidir. Kimlik duygusu, aynı soydan gelenlerin, dindaşların, hemşerilerin, aynı okulda okumuş olanların, aynı meslek gruplarının ya da aynı toplulukların aynı ilişkilerini daha güçlü kılabilmektedir (Kaçar, 2022, s. 91).

Filmde "öteki"ler olarak karşılaştığımız kişiler aynı zamanda kadınlardır. Bu kadınlar olay örgüsündeki çatışmayı etkilemesine karşın çok az söz sahibi olurlar ve savaşın ve şiddetin acı yüzünden en çok etkilenen kişilerdir. Genelde savaşın kirli yüzünü yansıtmak için bir fon görevi görürler. Buna karşın Hana ve Zamira gibi kadınlar aileleri tarafından kontrol altına alınmış ve zorba bir şekilde baskı altında tutulmuş olarak gösterilse de aynı zamanda eleştirel olanakların merkezleridirler (Marciniak, 2003). Aleksander dışında, üç kadın da etnik sınırları geçme riskini göze alır: Zamira, Kiril ile olan bağlantısı nedeniyle; Hana, kaybolan kızı için çaresizlik içinde Aleksandar'ın evini ziyaret ettiğinde; Anne Alexander'ın ölümü nedeni ile Makedonya'ya geldiğinde. Böylelikle kadınlar her ne kadar

anlatı açısından cezalandırılılar da eylemleriyle ataerkil egemenlik ve etnik şiddet mantığının kesişimini eleştirme aciliyetine işaret ederler (Marciniak, 2003).

**Görsel 3.** Kiril ve Zamira (Yağmurdan Önce, 1994)



Filmde "ötekilik" kavramı, Batı ve Doğu arasında da işlenir. Filmdeki Londra sekansı, Batı'nın Doğu'ya bakış açısını da "öteki" kavramı üzerinden ele alır. Anne'in Londra'da yaşadığı kimlik bunalımı ve Makedonya'ya gitmek konusunda yaşadığı tereddütler, Batı'nın Balkanlara yönelik önyargılarını ve "öteki"leştirme sürecini yansıtır. Batıdaki medya ve halkın, Balkanlar'daki çatışmaları anlamakta zorluk çekmesi ve bu coğrafyayı "öteki" olarak görmesi, küresel boyutta bir yabancılaşmanın altını çizer. Bu ölçekte Balkanlar, "barbarlığın derinliklerine" daha yakın yer alır, Doğu Avrupa'nın belirli bir alt kategorisi olarak işlev görür, "ilkel, geri kalmış, barbar" ve "yuvalanmış oryantalizm" olarak adlandırılan daha düşük seviyeleri ima eden bir şey olarak tasvir edilir (Jordanova, 1998).

"Uyumsuz" kavramı, bireylerin kendi toplumları veya içinde buldukları gruplarla uyum sağlayamamaları, farklı düşünceleri ya da toplumun normlarına karşı gelmeleri durumunu ifade eder. Toplum içinde oluşan bir dizi ayrıma ve hazır sınıflandırmalara karşı koyabilecek bir grup vardır: "Yabancılar" (Bauman ve May, 2019, s. 62). Bireyin kimliğine ve topluma yabancılaşması da onu bir nevi yabancı yapar mevcut normlara ayak uyduramaz. Bu insanlar mevcut kategorilere kolay kolay uymayan varlıklarıyla, tam da kabul edilmiş karşıtlıkların doğruluğuna başkaldırırlar (Bauman ve May, 2019, s. 62) Kişi yabancı olduğu insanların arasındaysa ve sadece görünür toplumsal kimliği üzerinden mevcutsa onun için temel soru, bu kişilerin kendisini tanımlamaya meyledip etmeyecekleri

ya da inşa edilmiş bir bireysel kimlikten hareketle onun hakkında sahip oldukları bilgiyi düzenleyip düzenlemeyeceği üzerinedir (Goffman, 2014, s. 107). Kiril ile Zamira'nın ilişkisi göz önüne alındığında, Zamira tamamıyla yabancı olduğu bir ortamda sadece görünür toplumsal kimliği üzerinden (Arnavut olması) mevcut iken, ona inşa edilmiş kimlik tanımlamalarıyla yaklaşmayan kişi Kiril yani bir diğer uyumsuz bireydir. Filmdeki birçok karakter, bu anlamda uyumsuz olarak tanımlanabilir. Genç rahip Kiril, sessizlik yemini etmiş olmasına rağmen, manastırda Arnavut kız Zamira'yı saklayarak kurallara karşı gelir. Kiril'in bu eylemi, onu hem manastırın hem de kendi etnik grubunun normlarına uyumsuz bir figür haline getirir. Kiril, sessizlik yeminine sadık kalmak yerine, insan hayatını korumayı seçer ve bu, onun inançları ve toplumun beklentileri arasındaki çatışmasını ortaya koyar. Kiril'in uyumsuzluğu, onu manevi bir arayışa sürükler ve toplumun normları ile kişisel ahlak arasında sıkışıp kalmış bir birey olarak konumlandırır. Savaş fotoğrafçısı Aleksander da bir başka "uyumsuz" karakterdir. Makedonya'ya döndüğünde (3. Bölüm/ Resimler), köyündeki insanların değiştiğini ve eski dostlarının artık düşman olarak görüldüğünü fark eder. Bu bölüm, öz, ev, ulus ve kültürel aidiyet kavramlarının geleneksel olarak stabil olan anlayışlarını sorgular. Film, Aleksander'ın durumuyla ilgili rahatsız edici bir uyumsuzluk yaratır, zira bir sürgün olma durumu, yerli ve benimsediği kültürlerin dünyaları arasında sürekli bir titreme anlamına gelir (Marciniak, 2003). Aleksander'ın dışarıdan gelmesi ve savaşı dışarıdan gözlemleyen biri olarak algılanması, onun köy halkıyla uyumunu zorlaştırır. Aleksander, savaşın saçmalığını ve anlamsızlığını görür, ancak içinde bulunduğu toplum bu farkındalığa sahip değildir. Bu durum, Aleksander'ı hem bir gözlemci hem de bir uyumsuz olarak konumlandırır. Aleksander'ın Zamira'yı kurtarmak için müdahalesi, onun hem kendi halkına hem de geçmişine yabancılaşmasını simgeler. İç çatışmalar ve etnik gerilimler arasında kalan Aleksander hem yerel halkın hem de kendi içsel kimlik kriziyle yüzleşir, bu da onun Makedonya'daki varlığını daha da karmaşık hale getirir (Filipčević, 2004, s. 10). Bu, filmin genel anlatısındaki aradalık temasını güçlendirir; Aleksander ne tamamen Batı'ya ait ne de tamamen Doğu'ya ait biri olarak kalır. Arada kalmışlık durumu, onun hem fiziksel hem de duygusal olarak "yerinden edilmiş" olma durumunu da derinleştirir. Böylece "benlik" ve "öteki"nin temsili, çatışmaların nasıl ortaya çıkabileceğini gösterir ve bireysel iradeyi, taraf seçmenin zorunlu olduğu bir gerçeklik içinde vurgular ve sorunlaştırır (Mutić, 2016, s. 228). Diğer bir uyumsuz karakter Londra'da yaşayan fotoğraf editörü Anne hem kişisel hem de profesyonel olarak bir kimlik krizi içindedir. Aleksander'ın Makedonya'ya dönme kararı ve Anne'i de davet etmesi, onun kendi yaşamını sorgulamasına neden olur. Londra'daki hayatına karşı bir yabancılaşma yaşayan Anne, aynı zamanda Makedonya'ya gitmekten çekinir. Bu, onun ne tamamen Batı toplumuna ne de Balkan kimliğine uyum sağlayabildiğini gösterir; Anne, iki dünya arasında bir uyumsuzdur.

"Öteki" ve "uyumsuz" kavramları, filmde birbiriyle yakından ilişkilidir ve çoğu zaman iç içe geçer. Filmde "öteki" olarak görülen karakterler, aynı zamanda içinde buldukları topluluklar ve gruplar tarafından uyumsuz olarak da algılanır. Filmdeki karakterler, genellikle toplumsal normlara veya etnik/dini grupların beklentilerine uyum sağlayamadıkları için "öteki" olarak damgalanır. Kiril'in Arnavut kızını saklaması ve

Aleksander'ın savaşın anlamsızlığı üzerine yaptığı gözlemler, onları kendi toplumlarında uyumsuz hale getirir. Şiddete, karmaşaya ve konuşmaların içinde birbirini dinlemeyen insanlara karşın filmdeki uyumsuz bireylerin birbirini anladığına şahit oluruz. Zamira ve Kiril sözlü olarak iletişim kuramamalarına rağmen, aralarında bir bağ oluşur ve bu, Kiril'i, Zamira'yı peşlerindeki köylülerden korumaya iter. Dil işlevini yitirerek sessizlik söylemi bu bağın oluşmasına katkı sağlar. Kiril'in sessiz yolları, Zamira'yı doğru ve hemen duyabilmesine yardımcı olur. Sessizlik sadece çevredeki dünyayı ve diğer insanları duymayı değil, aynı zamanda kendini ya da kişinin kendi içsel mesajlarını daha orijinal, temel veya ilkel bir şekilde dinlemeyi de sağlar (Crnković, 2011, s. 135). Dünyanın gürültülerinden, iddialı konuşmalardan ve kişinin kendi kelimelerinden kaçan genç Kiril, kendini ve içsel sesini doğru bir şekilde dinleyebilir, Zamira'yı duyabilir, ona sevgi ve yardım sunabilir ve şiddet çemberinden çıkış yolunun derin dinleme ortamını ve ruh halini geri kazanmaktan geçtiğini bize gösterir (Crnković, 2011, s. 136).

### 2.3. Varlığın Politik Söylemi: Şiddet, Savaş ve Göç

*Yağmurdan Önce*, varlığın politik söylemi çerçevesinde, savaş, şiddet ve göç temalarını merkeze alarak, bu olguların bireyler ve toplumlar üzerindeki yıkıcı etkilerini gösterir. Bu üç tema, filmin anlatısında birbiriyle sıkı bir şekilde bağlantılıdır ve karakterlerin yaşamlarına doğrudan etki eder. Filmin daha ilk sahnesinde bir grup çocuğun küçük bir çember oluşturarak ortasına bir kaplumbağa yerleştirdiğini, daha sonrasında bu çemberi ateşe vererek şiddeti oyunlaştırdığını görürüz.

Görsel 4. Çocukların şiddet içeren oyunu (Yağmurdan Önce, 1994)



Filmin ilerleyen sahnelerinde Zamira'yı aramak için kiliseye gelen köylülerden birinin çatıdaki kedilere ateş açtığına ve bundan zevk aldığına tanık oluruz. Şiddet mekanikleşen, nedensizleşen ve döngü haline gelen bir eylem olma durumunda gösterilir. Dahası film Makedonya'daki arada kalmış mekânların sürdürülemez varlığını gösterirken kargaşa ve şiddeti Batıya kadar genişletir ve böylece Balkanların istisnai olmadığını işaret eder (Filipčević, 2004, s. 27). Londra'da bir restoranda savaşın bireydeki etkisiyle bir Sırp insanlara ateş açar. Her zaman uzaklarda kalacağı düşünülen savaş uzaklarda kalmaz. Şiddet, filmde hem fiziksel hem de psikolojik bir olgu olarak işlenir. Varlık mücadelesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar ve karakterlerin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde deneyimledikleri bir gerçeklik haline gelir. Film, etnik şiddeti ve "temizlik" politikalarını açık bir şekilde gösterir. Zamira'nın peşine düşen Makedon köylüler, Arnavut kızını bir tehdit olarak görür ve bu tehdit algısı, şiddetin meşrulaştırılması için bir gerekçe olarak kullanılır. Fiziksel şiddet, burada etnik kimlikler arasındaki düşmanlığın bir dışavurumu ve toplumun bölünmüşlüğü'nün bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Şiddet sadece fiziksel değil aynı zamanda psikolojik bir düzlemde de işlenir. Karakterler, savaşın ve şiddetin yarattığı travmayla başa çıkmaya çalışırken aynı zamanda etnik kimlikleri ve aidiyetleri konusunda derin bir içsel çatışma yaşarlar. Aleksandar'ın savaşı fotoğraflaması, bir yandan savaşın gerçekliğini belgelemek iken, diğer yandan onun savaşın dehşetiyle yüzleşmesini ve bu dehşeti kendi içinde işlemeye çalışmasını temsil eder. Film, şiddetin nasıl döngüsel bir yapıya sahip olduğunu ve bir kez başladığında nasıl durdurulamaz hale geldiğini gösterir. Savaş ve şiddet, bir sona ermekten ziyade, daha fazla şiddeti doğuran bir döngü içinde ilerler. Bu döngüsellik, filmdeki olayların birbirine bağlanma biçimiyle de desteklenir; hikâye başladığı yerde biter, bu da şiddetin bitmeyen doğasına bir gönderme yapar.

Savaş, filmin merkezinde yer alan ve tüm olayları tetikleyen ana unsurdur. Filmde savaş, yalnızca fiziksel bir çatışma olarak değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve varoluşsal kaygılar etrafında dönen bir çatışma olarak ele alınır. Balkanlar'daki etnik ve dinî farklılıkların nasıl bir savaşa dönüştüğü ve bu savaşın bireyler üzerindeki etkileri gösterilir. Savaşın politik söylemi, filmde medya ve propagandanın rolüyle de desteklenir. Medya vasıtasıyla görmek, dünyanın kavranması açısından bir engeldir. İnsanın "öteki" ile ilgili keşifleri medya aracılığı ile olduğunda farklılığa ilişkin doğal olmayan süreçler doğurmaktadır (Morley ve Robins, 1997, s. 182). Medya kültürü; tıpkı politik söylemler gibi, belirli ülkelerin, siyasi düşüncelerin ve projelerin hegemonyasını kurmaya yardımcı olur. Medya kültürü, toplumu belirli ideolojileri "olması gereken" olarak görmeye yönlendiren temsiller üreterek belirli politik pozisyonlara rıza göstermeye çalışır (Kellner, 2003, s. 56). Bu tür metinler, bu pozisyonları normalleştirir ve böylece hegemonik politik pozisyonlara rıza sağlanmasına yardımcı olur. Özellikle Londra'daki sahnelerde, medya aracılığıyla savaşın nasıl farklı şekillerde temsil edildiği ve bu temsilin politik çıkarlarla nasıl örtüştüğü gözler önüne serilir. Savaş, sadece silahlı bir çatışma değil, aynı zamanda bilgi ve algı yönetimi üzerinden sürdürülen bir mücadeledir. Alexander, takside Anne'ye "Barış bir istisnadır, kural değil." derken savaşı yaratan nedenlerin yapaylığına ve sözde sağlanmaya çalışılan barışın gerekli görülmediğine dikkat çeker. Savaş teması etrafında

pasiflik ve eylem arasındaki diyalektik, filmin yineleyen motiflerinden biridir. "Taraft tutmak" ifadesi; filmde beş yüz yıl süren Müslüman yönetiminden intikam almak, barış için duruş sergilemek, kocasını bırakıp Makedonya'ya gitmek, bir esir Arnavut kızını kurtarmak, bir fotoğraf çekmek gibi çeşitli eylemleri ifade eder (Gaughran, 2012). Alex, Anne'e vedalaşırken ve bir Makedonya bileti verirken "*Taraft tut!*" der.

Alexander köyüne döndüğünde insanlarla arasında geçen diyaloglar savaşın düşünceler, kararlar, beklentiler üzerindeki etkilerini ortaya çıkarır. Kavga etmek için bir bahane olmadığını söylemesine rağmen Alex'e arkadaşı "*Bir sebep bulurlar, savaş virüs gibidir. İkiye ayrıldık, bizim köyümüz, onların köyü.*" şeklinde cevap verir. Buna karşılık politikacıların ve Birleşmiş Milletlerin nerede olduğunu sorar Alex, cevap trajiktir: "*Onlar haftaya cesetleri gömmeye gelir.*" Bu diyaloglardan anlarız ki sözde misyonların ardında barış yerine savaşın "gerekliliği" yatar. Filmdeki karakterler, savaşın yıkıcı etkilerini doğrudan yaşarlar. Aleksander, savaş fotoğrafçısı olarak çatışmaların ortasında yer alırken, Kiril ve Zamira gibi karakterler, savaşın yarattığı düşmanlık ve güvensizlik ortamında hayatta kalmaya çalışır. Savaş, bu karakterlerin hayatlarında derin izler bırakır ve onları kendi kimlikleri ve inançları hakkında sorgulamaya zorlar. Filmde gösterilen yaşlı kadınların yorgun, kırışmış yüzleri; eğilmiş sırtları, kemikli eşekler; yürümekte zorlanan, aç kalmış köpekler acının özgüllüğünü ifade eder (Marciniak, 2003). Her bölümün anlatı hareketi ve görüntü, henüz olmamış bir ân'ın -yaklaşan yıkımın önsezisi, yağmurdan önceki anlar- habercisidir. Filmin sonu, karakterlerin tersine sürgünleri ve ortak yıkıcı kayıpları aracılığıyla Doğu ve Batı inançlarının birbirine bağlılığını sembolik olarak tasvir eder. Zamira'nın trajik sonu ve Kiril'in sessiz kederi, etnik nefretin boşunlığını ve trajedisini vurgularken, Aleksander'ın ölümü Anne'i Londra'dan Makedonya'ya cenazesi için getirir ve böylece anlatıları kültürel ve coğrafi sınırların ötesinde birbirine bağlar (Filipčević, 2004).

Göç, filmde hem fiziksel hem de metaforik bir tema olarak işlenir. Savaş ve şiddet ortamında Aleksander'ın köyüne dönmesi, onun kendi kimliğini ve geçmişini sorgulama sürecine de işaret eder. Ancak, köydeki gerilimler ve çatışmalar onun burada da bir yer bulamayacağını gösterir; bu, savaşın yarattığı yerinden edilmenin ve evsizlik hissini bir yansımasıdır. Karakterler, kimliklerini ve aidiyetlerini sorguladıkça, içsel bir göç sürecine girerler. Bu, savaş ve şiddetin sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal ve duygusal bir göçü de tetiklediğini gösterir. Filmdeki göç teması, karakterlerin kendilerini ve kimliklerini yeniden inşa etme süreçleriyle de ilişkilidir. Bu, aynı zamanda Balkanlar'daki toplumsal ve etnik yapının da sürekli bir yeniden yapılanma içinde olduğunu gösterir. Göç, bu bağlamda hem fiziksel bir hareket hem de yeni bir varoluş biçiminin arayışı olarak karşımıza çıkar, karakterler hem yerlerinden edilme hem de içsel bir göç yaşarlar. Filmde, savaşın etkisiyle birçok insanın zorunlu göç etmek zorunda kaldığı görülür. Aleksander'ın Makedonya'ya geri dönüşü, bir göç sürecinin tersine çevrilmesi olarak da okunabilir.

**Görsel 5.** Alexander'ın Makedonya'ya geri dönmesi ve karşılaştığı manzaralar. (Yağmurdan Önce, 1994)



### 3. SONUÇ

Balkan sinemasında 1990'lar dönemi, tarihsel olayların ve sosyal değişimlerin etkisiyle tematik ve anlatsal dönüşümler yaşamıştır. Bu dönemde üretilen filmler, bölgedeki etnik çatışmalar ve kimlik meselelerine odaklanarak, Balkan toplumlarının varoluşsal sorularını ve içsel çatışmalarını sinematik bir dille ifade etmiştir. *Yağmurdan Önce* (1994) filmi, bu dönemin önemli bir temsilcisi olarak, etnik kimliklerin ve çatışmaların birey ve toplum üzerindeki etkilerini derinlemesine analiz ederken, varlık ve kimlik meselelerini görsel ve anlatsal metaforlarla güçlendirmekte, "benlik" ve "öteki"ne ilişkin söylemlerini savaş, şiddet ve göç olguları üzerinde inşa etmektedir. Bu sebeple filmdeki baskın söylemlerin sosyolojik ve politik bir düzlemde de beslendiği görülmektedir.

Filmin her bölümünde tekrarlanan yağmur, çember ve zaman motifleri, filmin ana temalarını ve anlatımını güçlendiren sembolik bir yapı oluşturmaktadır. Yağmur, çember ve zaman, filmde birbirine bağlı bir şekilde kullanılarak Balkanlar'daki karmaşık tarihsel ve toplumsal dinamiklerin bir yansıması olarak hizmet eder. Bu motifler, filmdeki karakterlerin yaşamlarına ve olayların akışına derinlemesine bir anlam kazandırırken, aynı zamanda izleyiciyi zaman, kader ve tekrar eden döngüler üzerine sorgulama başlatır. Yağmur sürekli beklenen durumundadır ve yağmadan önce havada bıraktığı ağırlık, savaşın ve kimlik çatışmalarının kasvetini yansıtmaktadır. Çember, zaman metaforu ile iç içe kurgulanmıştır. Buna göre hem savaşın ve şiddetin hem de bunlarla birlikte gelen kimliğe ilişkin sorgulamaların noktalanmayacağını vurgulamaktadır.

Film, "öteki" ve "uyumsuz" olanın temsili üzerinden, kimlik, varlık ve toplum arasındaki karmaşık ilişkileri derinlemesine işler. "Öteki" ve "uyumsuz" olan karakterler hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki çatışmaların merkezinde yer alır ve film, bu karakterler aracılığıyla etnik ve dini farklılıkların yarattığı gerilimleri ve çatışmaları etkileyici bir şekilde yansıtır. Bu temalar, filmin dramatik yapısını güçlendirirken, aynı zamanda izleyiciyi, bireysel kimliklerin ve toplumsal aidiyetlerin doğası üzerine düşünmeye davet eder." Benlik" ve "biz" üzerinden tanımlanan "ötekiler" ve "onlar" filmde baskın olarak inanç ve ırk farklılıklarını temsil etmede işlevselleşmektedir. Kiril, Zamira ve Alexander karakterleri ise yabancılaşanlar ve uyumsuzlar olarak konumlanır. Bu konumlamaya göre bu karakterler, seçim yapma, taraf tutma, ötekine ilişkin faillikte bulunma gibi durumlarla yüzleşir. Nitekim Zamira'nın ve Alexander'ın ölmesi Kiril'in ise kiliseden atılması bu durumların olumsuz sonuçları olarak toplum tarafından uyumsuz bireyler için öngörülen eylemler olmaktadır.

*Yağmurdan Önce*'de, savaş, şiddet ve göç temaları ise varlığın politik söylemi çerçevesinde derinlemesine ele alınır. Bu temalar, sadece toplumsal düzeyde değil aynı zamanda karakterlerin kimlik ve varlık mücadelesi bağlamında da anlam kazanır ve filmin ana anlatısını şekillendirir. Aynı zamanda filmde bu temaların; ulusal ve toplumsal kimliklerin tanımlanmasında medya aracılığı ile etkin bir rol oynadığının altı çizilmektedir.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Makalenin tüm süreçlerinde Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hareket edilmiştir.

### **Yazarların Makaleye Katkı Oranları**

Makale tek yazarlıdır.

### **Çıkar Beyanı**

Yazarın herhangi bir kişi ya da kuruluş ile çıkar çatışması yoktur

## KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Bauman, Z. & May, T. (2019). *Sosyolojik düşünmek*. A. E. Pilgir, Çev. Metis Yayınları.
- Crnković, G. P. (2011). Milcho Manchevski's Before the Rain and the ethics of listening. *Slavic Review*, 70(1), 116-136.
- Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99-117.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu*. (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Diken, B., Laustsen, C. B., & Ertekin, S. (2010). *Filmlerle sosyoloji*. Metis Yayınları.
- Filipčević, V. (2004). Historical narrative and the East-West leitmotif in Milcho Manchevski's "Before the Rain" and "Dust". *Film Criticism*, 29(2), 3-33.
- Friedman, V. A. (2000). Fable as history: The Macedonian context. *Rethinking History*, 4(2), 135-146.
- Gaughran, R. (2012). Taking sides with a Macedonian film: Milcho Manchevski's "Before the Rain". *CEA Critic*, 74(2/3), 122-132.
- Goffman, E. (2014). *Damga: Örselenmiş kimliğin idare edilişi üzerine notlar*. Ş. Geniş- L. Unsaldı-S.N. Ağırnaslı, Çev. Heretik.
- Hirschfeld, M. (2011). Croatian cinematic identity: A Balkan entity or a European individual? *Studies in Eastern European Cinema*, 2(1), 21-36.
- Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*. Routledge.
- Homer, S. (2007). Nationalism, ideology and Balkan cinema: Re-reading Kusturica's Underground. *Did Somebody Say Ideology*, 237-248.
- Jordanova, D. (1998). Balkan film representations since 1989: the quest for admissibility. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18(2), 263-280.
- Jordanova, D. (2000). Before the Rain in a Balkan context. *Rethinking History*, 4(2), 147-156. <https://doi.org/10.1080/13642520050074786>
- Johnstone, B., & Eisenhart, C. (Eds.). (2008). *Rhetoric in detail: Discourse analyses of rhetorical talk and text* (Vol. 31). John Benjamins Publishing.
- Kellner, D. (2003). *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the post-modern*. Routledge.
- Lambevski, S. A. (2003). Feeling the Paranoiac, the Schizzo and the Depressive: A Semiotic Analysis of Macedonia's Emotional Architecture in *Before the Rain*. *Social Semiotics*, 13(2), 161-178.
- Liamputtong, P. (2009). Qualitative data analysis: conceptual and practical considerations. *Health promotion journal of Australia*, 20(2), 133-139.
- Maigret, E. (2016). *Medya ve iletişim sosyolojisi*. H. Yüksel (Çev.). İletişim Yayınları.
- Manchevski, M. [Senarist ve Yönetmen]. (1994). *Yağmurdan Önce (Before The Rain)* [Film]. Makedonya-İngiltere-Fransa: British Screen Production.
- Marciniak, K. (2003). Transnational anatomies of exile and abjection in Milcho Manchevski's Before the Rain. *Cinema Journal*, 43(1), 63-84.
- Medin, B. (2022). Sinema ve sosyoloji arasındaki ilişkiye dair. İçinde B. Medin (Ed.), *Sinema ve Sosyoloji: Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar* (s.17-52), Doruk Yayınları.
- Morley, D., & Robins, K. (1997). *Kimlik mekânları*. E. Zeybekoğlu, Çev. Ayrıntı Yayınları
- Mutić, N. (2016). Self and Other in Balkan (Post-) War Cinema. In *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts* (pp. 215-234). Routledge.
- Tängerstad, E. (2000). Before the Rain- After the war? *Rethinking History*, 4(2), 175-182. <https://doi.org/10.1080/13642520050074812>
- Todorova, M. (1994). The Balkans: From Discovery to Invention. *Slavic Review*, 5(2), 453-482. <https://doi.org/doi:10.2307/2501301>
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. Oxford University Press.

- Wall, J. D., Stahl, B. C., & Salam, A. F. (2015). Critical discourse analysis as a review methodology: An empirical example. *Communications of the Association for Information Systems*, 37, pp-pp. <https://doi.org/10.17705/ICAIS.03711>
- Wollen, P. (2008). *Sinemada göstergeler ve anlam*. Z. Aracagök ve B. Doğan, Çev. Metis Yayınları.
- Vojković, S. (2008). Re-imagining the Balkans: essays on Southeastern European cinema. *New Review of Film and Television Studies*, 6(1), 1-4.
- Zizek, S. (1997). Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism. *New Left Review*, (1) 225, 28-51.