

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

BOLLYWOOD'DA AŞK VE EVLİLİK TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

BEGÜM ERKAN

İstanbul, 2017

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

BOLLYWOOD'DA AŞK VE EVLİLİK TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

BEGÜM ERKAN

Danışman: PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ

İstanbul, 2017



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

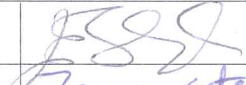
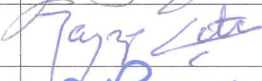
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi BEGÜM ERKAN'nın BOLLYWOOD'DA AŞK VE EVLİLİK TEMSİLLERİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 05.07.2017 tarih ve 2017-15/22 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi/...../.....

19.07.2017

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Prof. Dr. ESRA BİRYILDIZ	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
3.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. NİGAR PÖSTEKİ	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı: Begüm Erkan

Anabilim Dalı: Radyo Televizyon ve Sinema

Programı: Sinema

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Esra Biryıldız

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans - 2017

Anahtar Kelimeler: Hint kültürü, Hinduizm, Bollywood, aşk, evlilik

ÖZET

BOLLYWOOD'DA AŞK VE EVLİLİK TEMSİLİ

Bu çalışmada Hint kültüründe önemli bir yere sahip aşk ve evlilik kavramlarının Hindistan Film Endüstrisi içinde payı en büyük olan Bollywood'daki temsilleri incelenmiştir. Hint kültürünün sinemayla nasıl temsil edildiği ve korunduğu aşk ve evlilik olgularıyla sınırlandırılan bu çalışmada Hint kültürü de Hinduizm kavramı çerçevesinde anlatılmaya çalışılmıştır. Çünkü Hinduizm sadece bir inanış biçimi değil aynı zamanda bir felsefe, bir mitolojidir; Hinduizm, Hindistan için başlı başına bir yaşam biçimidir. Hinduizm'de aşka ve evliliğe verilen değerle paralel olarak Bollywood'da yapılmış olan en popüler filmler aşk teması etrafında dönen ve aşkların evlilikle noktalandığı filmlerdir.

Çalışmada Box Office India verilerini temel alınarak "Top Hits All Time" (Tüm Zamanların En Beğenilenleri) listesindeki filmler arasından aşkı konu alan ilk üç film toplum bilimsel analiz yöntemiyle ve mizansen analizi ile analiz edilmiştir. Filmlerdeki aşk ve evlilik temsillerinin Hint mitolojisindeki kahramanlarla olan benzerlikleri, aşık çiftlerin aşka ve evlilik kavramına bakış açılarıyla Hint kültürünün bu iki kavrama bakış açıları karşılaştırılarak bugün Bollywood denildiğinde akıllara gelen romantik aşk filmlerinin ne denli Hint kültüründen beslendiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Begüm Erkan

Field: Radio, Television and Cinema

Programme: Cinema

Supervisor: Prof. Dr. Esra Biryıldız

Degree Awarded and Date: Master-2016

Keywords: Indian Culture, Hinduism, Bollywood, love, marriage

ABSTRACT

In this thesis, the representation of love and marriage, which have an important place in Indian culture, in Indian Film Industry's biggest component Bollywood is studied. How Indian culture is represented and preserved in cinema is limited to the facts of love and marriage, and also an attempt was made to describe Indian culture in the context of Hinduism. Because Hinduism is not only a religion but also a philosophy, a mythology; Hinduism is a lifestyle in itself for India. In parallel with the value given to love and marriage in Hinduism, the most popular Bollywood films revolve around love theme, and love ends up in marriage.

In this work, first three films about love on Box Office India's "Top Hits All Time" list are analyzed by sociological analysis and mise-en-scene analysis. The similarities of the representations of love and marriage in these films with the Indian mythology and the perspectives of lovers in movies and Indian cultures to the concept of love and marriage are compared. This study tries to show how much of Indian culture feeds romantic love movies that come to mind when Bollywood is called in this day and age.

ÖNSÖZ

Hint kültürüne ve sinemasına duyduğum derin merak ve ilgimden ötürü yazmış bulunduğum bu yüksek lisans tezime başlarken yıllarca sömürge olmalarına rağmen kendi kültürlerinden kopmamış bu ülkenin sinemasında da bu kültürel olguları taşıdığını ve bu sayede bugün bile Hollywood gibi büyük bir endüstriye yenilmeyip kendi pazar payı %95 olmayı başaran tek ülke olması ilgimi çekti. Hint sinemasının tamamı olmasa bile büyük bir kısmını temsil eden Bollywood'da aşk ve evlilik kavramlarının yoğun olarak yer alma sebeplerinin kültürel olduğu gerçeğiyle yola çıktığım bu çalışmada Hint toplumunun büyüleyici ve sevgi dolu kültürüyle karşılaşarak yıllarca yaratılmış Hindistan algısının ne denli yanlış ve ön yargılı olduğu gerçeğiyle yüzleştim. Yaratılmış olan bu yanlış algının bir kişide bile olsa değiştirebileceği düşüncesiyle yazmış olduğum bu tezin konuya ilgi duyan herkese faydalı olmasını dilerim.

Tezimin her aşamasında benden desteğini ve yardımını esirgemeyen canım hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Esra Biryıldız'a ve Hint sinemasını benim kadar seven, sıkılmadan beni dinleyebilen tek kişi olan Anneannem'e tüm kalbimle teşekkür ederim.

İstanbul, Temmuz 2017

Begüm Erkan

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HİNT KÜLTÜRÜNDE AŞK VE EVLİLİĞİN YERİ

I. HİNT KÜLTÜRÜNÜN TEMELİ HİNDUİZM.....	9
A. HİNDUİZM'İN GENEL ÖZELLİKLERİ.....	12
1. Hinduizm'in Kutsal Metinleri.....	13
B. HİNDU FELSEFESİ.....	17
C. HİNDU TANRI VE TANRIÇALARI.....	21
D. HİNT MİTOLOJİSİ.....	43
1. Mitolojideki Efsanevi Aşk Hikayeleri.....	45
E. HİNDUİZM'DE EVLİLİK KAVRAMI VE ÇEŞİTLERİ.....	51
II. KAVRAMSAL OLARAK AŞK.....	53
A. HİNDUİZM VE AŞK KAVRAMI.....	54
B. HİNDİSTAN TARİHİNDEKİ ÖNEMLİ AŞK HİKAYELERİ.....	56

İKİNCİ BÖLÜM

BOLLYWOOD'A GİDEN YOL; HİNT SİNEMA TARİHİ

I. HİNDİSTAN'IN YANSIMASI OLARAK; BOLLYWOOD.....	60
A. SİNEMANIN HİNDİSTAN'A GİRİŞİ.....	62
1. Hindistan Sinema Tarihinde Stüdyolar Dönemi.....	64
a. Imperial Films Company.....	64
b. Prabhat Film Company.....	65
c. New Theatres.....	66
d. Bombay Talkies.....	66

2. Bağımsızlığa Doğru Giderken Hint Sineması.....	68
a. Bollywood Formülü Yazılıyor.....	68
3. Bağımsız Hindistan’da Sinema.....	70
a. 1950’lerde Hint Sineması.....	70
b. 1970’lerde Hint Sineması.....	72
c. 1990’lerde Hint Sineması.....	74
B. BOLLYWOOD’DA STAR OLMAK.....	75
C. BOLLYWOOD’DAKİ FİLM TÜRLERİ.....	81
1. Mitolojik Filmler.....	82
2. Kostümlü Tarihi Filmler.....	84
3. Aksiyon Filmleri.....	85
4. Romantik Aşk Filmleri.....	86

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AŞK VE EVLİLİĞİN BOLLYWOOD’DAKİ TEMSİL BİÇİMLERİ

I. SİNEMADA TEMSİL.....	89
II. AŞKIN BOLLYWOOD FİMLERİNDEKİ TEMSİLİ	93
A. HUM AAPKE HAIN KOUN.....	96
1. Filmin Konusu.....	96
2. Karakterler.....	98
3. Filmin Analizi.....	99
a. Aşk Temsili.....	100
b. Evlilik Temsili.....	105
4. Mizansen Eleştiri.....	107
B. DILWALE DULHANIA LE JAYENGE.....	112
1. Filmin Konusu.....	112
2. Karakterler.....	114
3. Filmin Analizi.....	115
a. Aşk Temsili.....	116
b. Evlilik Temsili.....	120
4. Mizansen Eleştiri.....	123

C. RAJA HINDUSTANI.....	126
1. Filmin Konusu.....	127
2. Karakterler.....	128
3. Filmin Analizi.....	129
a. Aşk Temsili.....	130
b. Evlilik Temsili.....	133
4. Mizansen Eleştiri.....	136
D. ANALİZLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	139
SONUÇ.....	143
KAYNAKÇA.....	151

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1: Brahma	22
Şekil 2: Sarasvatî	23
Şekil 3: Vishnu ve 10 farklı bedenlenmesi.....	24
Şekil 4: Lakshmi.....	29
Şekil 5: Shiva Natarca	30
Şekil 6: Devi ve 9 Dûrga	32
Şekil 7: 10 Mahâvidya.....	32
Şekil 8: Ganeşa	39
Şekil 9: Hanuman	40
Şekil 10: İndra ve İndrani	41
Şekil 11: Varuna ve Varuni	42
Şekil 12: "Hum Aapke Hain Koun..!" film afişi.....	96
Şekil 13: Nisha ve Prem.....	100
Şekil 14: Pooja ve Rajesh.....	102
Şekil 15: Kailashnath ve Profesör.....	103
Şekil 16: Mrs. Choudhury.....	103
Şekil 17: Bhola ve Rita'nın Shakuntala Sahnesi.....	104
Şekil 18: Nisha, Profesör ve eşi Rima.....	110
Şekil 19: Kailashnath , Prem, Rajesh ve Pooja.....	110
Şekil 20: Filmin son sahnesi.....	111
Şekil 21: “Dilwale Dulhania Le Jayenge” film afişi	112
Şekil 22: Simran ve Raj	117
Şekil 23: Baldev ve Lajjo.....	118
Şekil 24: Preeti.....	118
Şekil 25: Dharamvir ve Simran'ın Teyzesi.....	119
Şekil 26: Raj'ın evlilik hayali.....	120
Şekil 27: Raj ve Simran'ın mutlu sonu.....	122
Şekil 28: Baldev ve Annesinin karşılaşması ve arka plandaki Lakshmî resmi.....	123
Şekil 29: Nişan töreni sonrası dans sahnesi.....	125

Şekil 30: Karwa Chauth dua töreni.....	125
Şekil 31: Simran ve Raj'ın ellerinin kavuşması.....	126
Şekil 32: "Raja Hindustani" film afişi.....	126
Şekil 33: Aarti ve Raja	130
Şekil 34: Chacha ve Chachi.....	132
Şekil 35: Balvant ve Kammo.....	132
Şekil 36: Kammo'nun değişimi.....	135
Şekil 37: Yoldayken izlenen düğün.....	136
Şekil 38: Gelinin babası tarafından kutsandığı an.....	137
Şekil 39: "Raja Hindustani" filmi final sahnesi.....	139

KISALTMALAR

<i>ags.</i>	Adı geçen site
<i>agm.</i>	Adı geçen makale
M.S.	Milattan nce
M..	Milattan sonra
<i>yy.</i>	Yüzyıl
Vol.	Volume
<i>No.</i>	Numara
s.	Sayfa

GİRİŞ

Sinema; *güzel sanatların dalı olarak yansıtılmaya uygun olan filmleri gerçekleştirme ve yaratma sanatı, beyaz perde, yedinci sanat*¹'tir. Sinema her sanat dalında olduğu gibi toplumun kültüründen ve içinde olduğu toplumdan asla ayrı düşünülemeyecek bir sanattır. Toplumun geleneklerinden, kültürel değerlerinden ve hatta inanışlarından yoğun bir biçimde etkilenir, beslenir. Fakat günümüzde dünya sinemalarına tek tek bakıldığında hepsinde Hollywood etkisini görmek mümkündür. Bu durumdan sıyrılıp kendi tarzını ve adını korumayı başarmış, Hollywood'dan sonra en büyük endüstriyi oluşturmuş bir ülke olarak Hindistan tüm bu genellemelerin dışında kalır.

"Bollywood" olarak dünyada ikinci sırada yer alan bu endüstri ülkenin kültürünü, geleneklerini ve gündelik yaşamdaki olağan durumları seyircisine net olarak gösterir. Hindistan'ın zengin kültürünün perdede gösterilmesinden hoşlanan kendi seyircisi ise Bollywood'u tek başına ayakta tutmayı başarmaktadır. Hindistan Film Endüstrisi Hollywood gibi dünyaya çok yayılamasa da kendi iç pazarında yeterli izlenme sayısına ve gelire ulaşmaktadır. Ülkenin kendi kültürüne sıkı sıkıya bağlı olması, kendi içinden birini beyazperdede görmek istemesi ve sinemanın yoksulluk seviyesi yüksek olan toplumdaki sayılı uygun eğlence biçimlerinden biri olması bunun sebepleri olarak gösterilebilir.

Hindistan sineması da her sinema gibi kendi kültüründen yoğun bir biçimde etkilenip beslenir. Öyle ki Hint filmleri arasında Hindu geleneklerinin yer almadığı Avrupalı veya Hollywood gelenekleriyle donatılmış bir film bulmak neredeyse imkansızdır. Çok zengin bir kültüre sahip olan Hindistan'da sinema yapımcıları hedef kitle olarak yalnızca kendi ulusunu ve Hint kökenli Avrupalılarla Amerikalıları hedef almaktadır. Çünkü büyük bir endüstri olmasına rağmen kendi insanı sayesinde ayakta kalmaktadır. Hollywood gibi dünyaya açılıp dünya sinemasını ele geçirmeye çalışmadan, kendi çizgileri dışına çıkmadan ilerleyip büyümeyi sürdüren bir yapıdadır. Ve Hinduizm

¹ TDK. "Sinema kelime anlamı". http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=S%C4%B0NEMA. (23.05.2016).

inancından doğan derin ve köklü kültüründen çokça beslenmektedir. Çünkü hedef kitlesi tarafından kabul gören, istenen, beklenen budur. Hint toplumu beyaz perdede kendini izlemek kendinden bir parça görmek istemektedir. Kendi hayat biçimlerini ve kültürlerini izlemekten büyük keyif duymaktadırlar. Bu sebepten de filmlerde kültüre ve geleneklere dair çok şey görülür. Hinduizm de bu kültürün en temel taşlarından biridir. Hinduizm inancına bir din değil bir kültür, bir yaşayış biçimi olarak yaklaşıp incelemek daha doğru olur.

Hindistan’da din, bir inanıştan çok bir hayat tarzıdır. Çok dinli olan bu toplumda din, günlük işlerden eğitime hatta politikaya kadar hayatın her alanında etkilidir. Tahmini 1,200,000,000² nüfusa sahip Hindistan’ın 800 milyondan fazlası Hinduizm inancına sahip iken geri kalan nüfus Budizm, İslam, Hristiyanlık, Jainizm, Sihizm, Zerdüştlük, Musevilik gibi daha birçok dini geleneğe dağılmış durumdadır³ (2001’deki son geçerli sayıma göre Hindistan’ın dini demografisi; %79.8 Hindu, %14.2 Müslüman, %2.78 Hristiyan, %2.08 Sihk, %0.84 Budist, %0.45 Jain, %0.79 Diğer %0.29 inanç belirtilmemiş,⁴). Ülke, bu dinlere ev sahipliği yaptığı gibi dinlerin birçoğunun da ortaya çıktığı yerdir. Tüm bu çeşitliliğe rağmen Hindistan kültüründe en etkili rol oynayan inanış biçimi Hinduizm’dir⁵. Çünkü “*Hindistan her şeyden önce Hindu’dur.*”⁶. İndus Irmağı ve Hindistan’la aynı kökü paylaşmakta olan Hindu sözcüğü anlam olarak Hindistanlı demektir. Şu an gevşek bağlarla bağlı inanç yelpazesini anlatan bu sözcük aslında sadece dinsel bir tanım yapmaz, aynı zamanda toplumsal ve siyasal öğelerde içerir⁷. Hindistan’da tüm dinlerce kabul edilen ortak bayramlar vardır ve her yıl çeşitli müzik ve dans festivalleri ülke çapında coşkuyla kutlanılır. Hindistan’da festivaller renk, neşe, coşku ve Hint mutfağına özgü çeşitli yiyeceklerin dua ve dinsel törenlerle bir araya gelmesi anlamına gelmektedir⁸.

² Indiatat. “Estimated Population”. (2016). Indiatat: <http://www.indiatat.com/popclockflash.aspx> (Haziran 2016).

³ Korhan Kaya, **Hinduizm**, 2.Basım, Ankara: Dost Kitabevi, 2011, s.7.

⁴ Rukmini S.& Vijaita Singh, “Muslim population growth slows”, *The Hindu*, 25 Ağustos 2015, <http://www.thehindu.com/news/national/census-2011-data-on-population-by-religious-communities/article7579161.ece>. (Haziran 2016).

⁵ Kaya, *Hinduizm*, s.8-9.

⁶ Kaya, *Hinduizm*. s.8.

⁷ **Dinler Kitabı**, Ahmet Fethi Yıldırım (çev.), İstanbul: Alfa Yayınları. 2014. s.90.

⁸ Korhan Kaya, Hintoloji Sitesi: <http://www.hindoloji.com/> (Haziran 2016).

Hindistan uygarlık tarihi boyunca tüm dünyayı etkilemiş büyüleyici bir medeniyettir. Tarih boyunca defalarca istilalarla karşılaşmış fakat her istilada yok olmak yerine, gelen kültürleri içine alarak daha da zenginleşmiştir. Kültürel mirasının en büyük kaynaklarından birisi de budur⁹. İçinde birden çok kültürü, inanışı ve toplumu barındıran Hindistan’da her dinin kendi hac yerleri, kahramanları, efsaneleri ve hatta mutfak alışkanlıkları vardır. Bu durum toplumun temel özelliği olan özgün farklılık içinde karışır gider.

Hint kültürü, çok dilli, çok inanışlı ve istila ülkelerinden kalan alışkanlıklarla bezeli karışık fakat karışık olduğu kadar da zengin bir kültürdür. Hindistan, küreselleşmenin hızla yaşandığı, dünyanın çok kültürlülük denilen aslında tek bir ortak kültüre doğru ilerlediği bugünlerde kendi kültürünü zenginleştirerek yaşatan nadir ülkelerden biridir. Siyasi, ekonomik ve kültürel olarak üç boyutlu bir kavram olan küreselleşmenin¹⁰ kültürel ayağına bakıldığında bakış açısına göre farklı sonuçlar doğurmaktadır. Bir düşünceye göre çokkültürlülük yaratarak kültürleri zenginleştirmekte, haberleşmenin ve iletişimin hızlandığı¹¹ dünyada batı ile doğu arasındaki somut mesafe soyut olarak yok etmektedir. Fakat başka bir bakış açısıyla bakıldığında kültürel küreselleşme toplumları tek baskın kültüre doğru itmekte ve kendi kültürlerini silerek yok etmektedir. Yani kültürel küreselleşme dünya çapında kültürel birörnekliğin önünü açmaktadır¹². Bu durumun en iyi somut örneğini sinemada görmek mümkündür. Hollywood’un ele geçirdiği dünya sinemasında gerek Avrupa’da olsun gerek Asya’da olsun tüm ülkelerinin kendi sinemalarına düşen pazar payı Hollywood’un filmlerinin pazar payından düşüktür¹³. Fakat Hollywood’un Hindistan’daki pazar payı sadece %5tir. Dünyada kendi sinemasının pazar payı %95 olan tek ülke Hindistan’dır¹⁴. Bunun sebebi Hindistan kültürünün gün be gün zenginleştirilerek muhafaza edilmesi ve halkın sinema perdesinde kendinden birini, kendi kültürünü ve geleneklerini görmek istemesidir. Halkın

⁹ Hintoloji Sitesi. ags. (Haziran 2016).

¹⁰ Emre Kongar, "Küreselleşme, Mikro Milliyetçilik, Çok Kültürlülük, Anayasal Vatandaşlık." Emre Kongar Resmi Sitesi, (2009): http://www.kongar.org/makaleler/mak_kum.php . (Haziran 2016).

¹¹ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 6. basım. Ankara: Sofos Yayıncılık, 2012, s.215-216.

¹² Kongar, ags. (Haziran 2016).

¹³ Nermin Orta, "Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler." **Marmara İletişim Dergisi**, Cilt:13, Sayı:13, 2008, s.161-169.

¹⁴ Michel Braudeau, "Bombay; Korkunç Pembe Fil". **Kentte Sinema Sinemada Kent**, Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz (drl.), İstanbul: Pales Yayınları, 2014, s.259.

en büyük eğlencelerinden biri olan sinema, toplumda ve ülke ekonomisinde büyük önem arz ederken Hint kültürünün korunmasına da yardımcı olmaktadır.

Hindistan kültürünün karışık ve çok mezhepli olmasına rağmen ülkenin büyük çoğunluğunun Hindu olmasından dolayı ve Hinduizm'in Hindistan'da doğmuş yer yüzündeki en eski din¹⁵ olmasından dolayı bu çalışmada, Hinduizm kültür ve inanış biçimi olarak ele alınacak ve sinemaya olan etkileri irdelenecektir.

Hinduizm sadece bir inanış biçimi değil bir hayat tarzıdır¹⁶. Hindistan'da yaşayıp Hint toplumuna mensup olan her insan inanışı ne olursa olsun Hinduizm'den izler taşımaktadır. Aynı tanrılara inanmasalar dahi ortak bayramlar kutlamakta ve ortak festivallerde eğlenmektedirler. Tüm bu sebeplerden ötürü Hinduizm'i asla tek başına bir din olarak ele almak doğru olmaz. Hinduizm, Hinduluk, Hindistan kültürünü de yansıtan Hint toplumunu tek bir şemsiye altında toplayan geniş kapsamlı bir kelimedir¹⁷.

Hinduizm çok geniş kapsamlı bir kavram¹⁸ olduğu için yapılacak bu çalışmada sadece, Hint kültürü içinde oldukça önemli bir yere sahip, Hint insanı ve Hinduizm için de bir o kadar önemli olan “aşk” ve “evlilik” kavramları ele alınıp, sinemada nasıl temsil edildikleri incelenecektir. Yapılacak tez çalışmasında bu iki kavram üzerinden incelenen Bollywood filmleriyle kültürel anlamda küreselleşen dünyanın içinde Hindistan'ın kendi kültürüne olan düşkünlüğü ve bu şekilde diğer dünya ülkelerinden farklı bir yere sahip olduğu anlatılırken günümüzde Bollywood'un simgesi haline gelmiş olan romantik aşk filmlerinin kaynağını Hint kültüründen aldığı kanıtlamaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde Hint kültürünün büyük bir kısmını oluşturan, artık Hint toplumu için bir yaşam biçimi olan Hinduizm'in ne olduğu, ne gibi kaynakları olduğu incelenip yine Hinduizm temelli ortaya çıkmış Hint felsefesi ve Hint mitolojisinin neleri kapsadığına değinilecektir. Tüm bu kültürün içinde aşk ve evlilik kavramının yerlerine de değinilirken hem mitolojik hem de tarihi aşk hikayelerinden örneklerle bu kavramların toplum için ne ifade ettiği anlatılmaya çalışılacaktır. Bu bölümde diğer kaynaklarla birlikte ele alınacak en temel kaynaklar Ankara Üniversitesi Hindoloji Bölümü Profesörü Korhan Kaya'nın “*Hinduizm*”, “*Hint Mitolojisi Sözlüğü*”, “*Hint Felsefesinin Temelleri*” ve Prof. Dr. Klaus K. Klostermaier'in “*A Concise Encyclopedia of Hinduism*”, “*A Survey*

¹⁵ *Dinler Kitabı*, s.90

¹⁶ *Dinler Kitabı*, s.90-91

¹⁷ Kaya, *Hinduizm*, s.7-10

¹⁸ Kaya, *Hinduizm*, s.8

of Hinduism”, “Hinduism: A Beginner's Guide”, “Hinduism: A Short History” kitaplarıdır.

Çalışmanın ikinci bölümünde genel olarak Hint sinemasının geçmişten bugüne kısa tarihine değinilirken bugün Hindistan Film Endüstrisi içinde en büyük yere sahip olan Bollywood’un oluşumu, işleyişi ve türleri üzerinde durulacaktır. Bugün Bollywood denildiğinde akıllarda oluşan romantik aşk filmlerinin hangi dönemlerde ne şekilde ortaya çıktığı ve nasıl bir sembol olduğu tarihsel dönemler ve olaylarla paralel bir şekilde incelenecektir. Bu bölüm içinde anlatılan Hint sinema tarihi için diğer kaynaklarla birlikte kullanılacak en temel kaynak ise Prof. Dr. Tejaswini Ganti’nin Hint sineması ve Bollywood üzerine yazmış olduğu “*Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*” kitabıdır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise Box Office India verilerine göre Hint sinema tarihi içinde hasılatı en yüksek, en popüler olmuş filmler içindeki üç adet romantik aşk filmi toplum bilimsel ve mizansen analiz yöntemleriyle incelenecek olup filmlerdeki aşk ve evlilik temsilleri Hint kültürüyle bağdaştırılacak analiz edilmeye çalışılacaktır. Hem toplumda hem de sinemada önemli bir yere sahip olan aşk ve evlilik kavramları tarih öncesi çağlardan beri süre gelen Hint kültürünün Hint sinemasında nasıl etkili olduğunu da gözler önüne sermektedir. Çünkü filmler, kültürel mirasın son hikaye anlatıcılarıdır. Yeni hikayeler anlatılıyor gibi gözükseler de binlerce yıldan beri anlatılan kadim temalar ve karakterler yeni yollarla tekrar anlatılır¹⁹.

Hint sineması her yıl çok çeşitli konu ve türlerde yüzlerce film üretir. Üretilen bu filmlerde en çok kullanılan ve Hint toplumu tarafından beğenilen temaların, yıllara göre popülerlik oranları değişse de genel olarak romantik aşk, melodram, komedi, aksiyon ve tarihi temalar, sinemanın Hindistan’a girdiği günden bu yana sıkça kullanılmaktadır. Bunların yanı sıra animasyon filmlerde kullandıkları gelişmiş teknoloji ve başarılı teknikleriyle de Hint film sektörü adını bu alanda da duyurmuş, hatta Hollywood için animasyon filmler üretmiştir²⁰. Tüm bu temalar arasında Hint kültürü için önemli olan aşk ve evlilik kavramlarıyla sınırlandırılan bu çalışmada, seçilen bu kavramların sinemadaki temsil biçimlerine bakılarak Hindistan tarafından en çok sevilen, hasılatı en

¹⁹ William Indick, **Psychology for Screenwriters**, 1.Basım, California: Michael Wiese Productions, 2004. s.3

²⁰ Hindistan’a Bakış, “Bollywood: Hint Film Sanayi Yıldızı 92 Yıldır Parlayan Bir Sektör”, (Ocak- Haziran 2006), s.4-17.

yüksek popüler filmlerden üç aşk filmi çözümlenecektir. Bu üç filmin seçimi tüm zamanların hasılatları üzerinden yapılacaktır. Fakat Hint sinemasında tüm zamanların hasılatı en yüksek filmleri içinde de konunun yoğun olarak aşk ve evlilik üzerine olması da seçimleri etkileyecek bir diğer faktördür. Yapılacak olan çalışmada sadece Hindistan'daki hasılat verilerine ulaşabilmek için Box Office India verilerinden yararlanılacaktır. Box Office India verilerine göre tüm zamanların en yüksek hasılatı sahip on filmi şu şekildedir;

1 - <i>Hum Aapke Hain Koun..!</i> (05 Aug 1994)	₹6,85,03,60,440
2 - <i>Gadar - Ek Prem Katha</i> (15 Jun 2001)	₹4,68,40,71,260
3 - <i>Dilwale Dulhania Le Jayenge</i> (20 Oct 1995)	₹4,44,30,74,020
4 - <i>Raja Hindustani</i> (11 Nov 1996)	₹3,79,51,04,500
5 - <i>Border</i> (13 Jun 1997)	₹3,43,46,27,460
6 - <i>PK</i> (19 Dec 2014)	₹3,37,72,50,000
7 - <i>Kuch Kuch Hota Hai</i> (16 Oct 1998)	₹3,30,26,43,960
8 - <i>Bajrangi Bhaijaan</i> (17 Jul 2015)	₹3,28,03,22,540
9 - <i>3 Idiots</i> (24 Dec 2009)	₹2,94,39,26,700
10 - <i>Dhoom 3</i> (20 Dec 2013)	₹2,75,94,27,660

Yapılmış olan listeye göre bu çalışmada incelenecek filmler; Birinci sıradaki, 1994 gösterim tarihli Salman Khan'ın başrol olduğu "Hum Aapke Hain Koun..!", üçüncü sıradaki, 1995 gösterim tarihli Shah Rukh Khan'ın başrol olduğu "Dilwale Dulhania Le Jayenge" ve dördüncü sıradaki, 1996 gösterim tarihli Aamir Khan'ın başrol olduğu "Raja Hindustani" dir²¹. (İkinci sıradaki "Gadar - Ek Prem Katha" filmi içinde aşk olmasına rağmen Pakistan-Hindistan sorunlarına ve ülkelerin ayrılık sebeplerine yoğun olarak değinerek aşk konusunu ikinci planda bıraktığı için incelenecek filmler arasına alınmamıştır.)

90'lı yıllarda televizyonla yarışan ve hayatta kalmaya çabalayan Hint sineması, bir yandan da ekonomik ve toplumsal sorunlarla da karşılaşmıştır. Hindistan'ın 80'li yılların sonunda yaşadığı siyasi iktidarsızlıklar ve ekonomik sorunlar ülkenin dünya genelindeki itibarını sarsarak ülkeye yapılan yatırımların geri çekilmesine neden olmuş, ülkesine para

²¹ Box Office India, "Top Hits All Time", <http://www.boxofficeindia.com/hit-down.php> (Ağustos 2016)

girişini sağlayamayan Hindistan IMF ve Dünya Bankası'na olan borçlarını da ödeyemeyerek iflasın kıyısına gelmiştir. Ekonomiye düzeltme çalışmaları sırasında 1992 yılında Hindistan borsasının çökmesi de bu dönem yaşanan bir diğer ekonomik sorundur²². Bunların dışında ülke içindeki hareketlenmeler, yaşanan terör olayları ve saldırılar da toplumu karamsarlığa sürükleyen diğer olgulardır. Tüm bu faktörlerden etkilenen seyircisini bunlardan uzağa taşımak, yaşanan siyasi ve ekonomik sıkıntılardan kurtarmak ve sinemanın televizyon karşısından hayatta kalmasını sağlamak için yapımcılar yeni nesil aşk filmlerine yönelmişler²³, Bollywood'da gelmiş geçmiş en çok izlenen ve sevilen aşk filmlerini ortaya çıkarmışlardır.

90'lı yıllarda bu sebeple çehresi değişen Hint sineması çerçevesinde üç romantik prens kendilerinden önceki starları geride bırakarak öne çıkmayı başarmışlar²⁴ ve 90'larda artış yaşayan romantik aşk filmleri içinde önemli yere sahip olan bu üç film yapmışlardır²⁵. Aamir, Salman ve Shah Rukh üçlüsünün ilk filmlerini yaptıkları tarihler ve Hint seyircisini tam anlamıyla etkilediği tarihler birbirlerine oldukça yakındır. 80'lerin sonlarından günümüze kadar giderek artan starlıklarını korumuş ve yeni nesil Hint aktörlerinin çıkış yapmalarına rağmen hala daha korumaya devam etmektedirler. Üçü arasındaki ilgi çekici bir diğer benzerlik üçünün de en fazla ilgi gören ve sevilen filmlerinin romantik aşk filmleri olmasıdır. Bu da Hint seyircisinin aşka verdiği değeri ve önemi gözler önüne sermektedir. Çünkü bu üç aktör de kariyerlerine farklı biçimlerde başlamış ve ilerlemiş olmalarına rağmen kendileri için dönüm noktaları sayılan, çektikleri etkileyici aşk filmleri sayesinde tanınmış ve starlaştırılmışlardır.

Hint seyircisi filmlerde aşk ve mutluluk arar. Bir filmin beğenilmesi ve tutunması için önemli olan öge mutlu bir son, basit ama kutsal bir aştır. Bollywood için önemli birkaç filme imza atmış olan Hint yönetmen Mansoor Khan ilk filmi olan “Qayamat Se Qayamat Tak” ı çekerken senarist olan babası Nasir Hussain'in tek bir şeye odaklandığını söylüyor: “*Mutlu sonu sakın unutma*”.²⁶ Bollywood'un içinde yer alan ve önemli filmlere senaristlik yapmış Nasir Hussain'in mutlu sona verdiği bu önem Hint seyircisinin

²² Hermann Kulke ve Dietmar Rothermund, **Hindistan Tarihi**, Müfit Günay (çev.), 1.Basım, Ankara: İmge Kitapevi, 2001, s.474-475.

²³ Asha Kasbekar, **Pop Culture India!: Media, Arts, and Lifestyle**, California: Abc-clio, 2006, s.200-201

²⁴ Box Office India, “Top Actor All Time”, <http://boxofficeindia.com/hit-down-actor>, (29 Eylül 2016)

²⁵ Christina Daniels, **Benim Yolum, Aamir Khan'ın İnanılmaz Yolculuğu**, 1.Basım, İstanbul: Martı Yayınları, 2016, s.91-118

²⁶ Daniels, s.44

filmlerde aradığı şeylere işaret etmektedir. Hindistan için aşk filmlerinin mutlu sonu her zaman evliliştir. Son sahnesi bir düğün olmasa bile filmin sonunda birbirine aşık olan çiftin evlenecekleri seyirci tarafından mutlaka bilinir. Bu yüzden mutlu sonlu romantik Hint filmlerinde aşk ve evlilik konuları birlikte ele alınmalıdır. Kendi içinde muhafazakar bir toplum olan Hint toplumu Hollywoodvari açık mutlu sonları beğenmez. Hinduizm içinde cinsellik bir ibadet şekli olsa dahi toplum genelinde bir tabudur. Bu sebeple de filmlerde cinsel içerikli hiçbir sahneye yer verilmediği gibi öpüşmek hatta el ele tutuşmak bile büyük tepkiler çekebilmektedir. Bu durum 90 sonrası dönemde biraz daha esnemiş olsa bile cinsellik filmlerde hala tercih edilmez. Saf aşk ve sevgi ardından gelen evlilik ve aileleşme Hint seyircisini hala daha mutlu eden ve beğenisini kazanan mutlu sonlardır. Bu yüzden de Hinduizm ve Hint sinemasında aşkı ele alırken çoğunlukla romantik aşk üzerinde durulmalıdır.

Hinduizm kültüründe aşka verilen önem dışında Hint filmlerinde aşkın bu denli yer alması ve seyirci tarafından tutkuyla istenmesi insanın doğasından kaynaklanır. Filmlerdeki karakterler seyirciyle özdeşleşebildiği kadar başarılıdır. Seyirci filmdeki karakterlerle özdeşleşerek filmde aldığı keyfi katlayabilir. Aşk filmlerinin bu kadar sevilme sebebi de bir bakıma buna bağlanabilir. Çünkü her insan sevmek ve sevilmek ister. Aşk, sevgi duygusunun en yoğun yaşandığı kavram olduğu için her insanın hayalini kurduğu bir şeydir. Yazılı tarihin başından beri var olduğu Sümerler döneminde yazılmış ilk aşk şiiriyle (MÖ 2500-2300) kanıtlanabilen²⁷ bir duygu olan aşk evrenin yaratılışından yok oluşuna kadar var olacak yegane şey olarak kabul edilebilir.

İnsanlık tarihi içinde büyük bir yere sahip olan aşk kavramı Hinduizm için ve popüler Hint sineması içinde ayrı bir önem taşımaktadır. Bu sebeplerden dolayı yapılacak olan çalışmada hem toplum için hem de popüler sinema için önemli olan aşk ve evlilik konularına Hinduizm ve sinema çerçevesinde değinilerek incelemeler yapılacaktır. Hinduizm'in ne demek olduğuna aşkın ve evliliğin bu inanış içindeki yerine bakıldıktan sonra sinemada ele alınış biçimleri en popüler aşk filmlerdeki sunuluş biçimleri analiz edilecektir.

²⁷ Özcan Erdoğan, "Aşkın Tarihine Bir Yolculuk", **Aşk Hakkında Düşünceler**, Özcan Erdoğan (drl.), İstanbul: İkaros Yayınları, 2015, s. 11

BİRİNCİ BÖLÜM

HİNT KÜLTÜRÜNDE AŞK VE EVLİLİĞİN YERİ

I. HİNT KÜLTÜRÜNÜN TEMELİ; HİNDUİZM

Güney Asya’da yer alan Hindistan, yaklaşık olarak 3.29 milyon metrekarelik yüzölçümü²⁸, tahmini 1,200,000,000²⁹ nüfusu ve Hindistan Anayasası tarafından kabul edilmiş Hintçe resmi dil olmak üzere 22 resmi dili olan³⁰, ekonomisi her yıl nüfusunun artışıyla doğru orantılı olarak ve istikrarlı bir biçimde büyüyen 2015 verilerine göre 2,074 trilyon ABD doları GSYİH’ya ulaşmış³¹ ekonomik olarak dünyanın en hızlı büyüyen ülkelerinden biridir³².

Hindistan tarihine bakıldığında ise Hint medeniyetinin kendini devamlı olarak kanıtladığı ve şaşırtıcı bir biçimde kültürel bir devamlılık gösterdiği görülmektedir. Çünkü tarih boyunca birçok istilayla karşılaşmasına rağmen her seferinde kültürel olarak yok olmak yerine, gelen kültürleri içine alarak daha da zenginleşmiş ve devamlılık sağlamıştır³³. Bu sebeple Hindistan, sadece kültürel olarak değil birçok açıdan çeşitlilik gösteren, dil, inanış hatta mutfak alışkanlıkları açısından bile oldukça zengin bir ülkedir. Bu çeşitliliğe ve karmaşık tarihi geçmişine rağmen kendi kültürel yapısını asla terk etmemiş, yeni olanları da içine alıp büyüüp zenginleşerek günümüze gelmiş özel bir ülkedir.

Kültürel olarak küreselleşen dünya çerçevesinde bakıldığında Hindistan bunun dışına çıkan kendi kültürüne sıkı sıkıya bağlı, günümüz dünyasının çok kültürlülük dediği tek bir kültüre doğru ilerlediği bugünlerde bunun dışında kalmayı başarmış nadir

²⁸ Hindistan Büyükelçiliği Resmi Sitesi. Hindistan Bilgileri.
http://www.indembassy.org.tr/cgi_ol.php?id=IndiaInformation (17 Ekim 2016)

²⁹ Estimated Population, ags, (Haziran 2016)

³⁰ Hindistan Büyükelçiliği Resmi Sitesi, ags, (17 Ekim 2016)

³¹ World Bank Group, India GDP, <http://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.CD?locations=IN> (17 Ekim 2016)

³² Elena Holodny, “The 13 Fastest-Growing Economies in The World”, *Business Insider* (12 Haziran 2015, <http://www.businessinsider.com/world-bank-fast-growing-global-economies-2015-6/#-china-1> (18 Ekim 2016)

³³ Tolga Barış Kılıçkap, **Bölgesel Güçten Küresel Güce Hindistan**. 1.Basım, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2007, s.20-28.

lkelerdendir. Siyasi ve ekonomik küreselleşmeyi dışarda bırakarak yalnızca kültürel küreselleşme açısından incelendiğinde küreselleşmenin toplumlarda tek tipleşmeye sebep olduğu ve tüm kültürleri tek bir potada eritip homojenleştirerek bireyleri buna alıştırdığı görülmektedir. Bu da toplumları, kendi kültürlerini bir yana bırakarak oluşturulmuş bu tek tip kültüre yönlendirmekte ve dünya üzerindeki kültür çeşitliliğini minimuma indirmektedir³⁴. Kültür kavram olarak, belli bir milliyete ait insanların karakteristik eylemleri ve ilgi alanlarını anlatır³⁵. Bu tanımdan yola çıkarak her milletin kendine ait bir kültürü olduğu ve bu kültürün o milletin karakteristik özelliklerini oluşturduğu söylenebilir. Fakat kültürel küreselleşme bu farklı karakteristik eylemleri ve ilgi alanlarını yavaş yavaş tek bir potada eritip kültürel bir rnekliliğin önünü açmakta ve tek tipleşmeye sebep olmaktadır³⁶. Robertson bu durumu dünyanın “tek bir yer” gibi sunulması olarak anlatmaktadır³⁷.

Küreselleşme sürecinin sebep olduğu tek tipleşme ve homojen kültür olguları toplumların kimlikliklerini yitirmelerine de sebep olmaktadır. Dayatılan yaşam tarzları ve yaratılan yeni moda akımları toplumların kendi değerlerini korumalarını zorlaştırıp yeni olana ynlendirmektedir³⁸. Fakat kendi kültür ve kimliğini koruyan nadir ülkelerden olan Hindistan’a bakıldığında toplumun yaşam tarzlarının ve moda anlayışlarının çok keskin bir şekilde değişip dönüşmediği, geçmişten bugüne sadece modern dünyaya ayak uyduracak şekilde bir dönüşüm yaşadığı görülmektedir. Hala kendi geleneksel kıyafetleri olan sari (Güney Asyalı kadınlar tarafından giyilen, uzun özenle vücudu saran ipek veya pamuk dökümlü kıyafet³⁹), kurta (Güney Asyalı erkeklerin genellikle şalvarla giydikleri bol ve yakasız gmlek⁴⁰) ve lungi (Hindistan’da kadın ve erkeklerin bellerine doladıkları ve ayak bileklerine kadar uzanan peştamal benzeri geleneksel giyim eřyası⁴¹) gibi kıyafetleri hem günlük hayatlarında hem kendileri için önemli günlerde giymeleri sadece yurtiçinde değil yurtdışında da rahatlıkla kullanmaları kendi kültürlerine olan bağlılıklarının ve kendi toplumsal kimliklerini dünyanın her yerinde nasıl koruduklarının

³⁴ A.Müslim Akdemir, “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:3, Sayı:1, (2004). s. 43-50.

³⁵ Thomas Stearns Eliot, **Notes Towards the Definition of Culture**, London: Faber & Faber, 2010, s.1-3.

³⁶ Kongar, ags. (Haziran 2016).

³⁷ Roland Robertson, **Globalization: Social Theory and Global Culture**, London: Sage Publications, 2000, s.112.

³⁸ Akdemir, agm. s.46.

³⁹ Oxford Dictionary. Sari. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sari>. (20 Ekim 2016)

⁴⁰ Oxford Dictionary. Kurta. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/kurta> (20 Ekim 2016)

⁴¹ Oxford Dictionary. Lungi. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/lungi> (20 Ekim 2016)

gösteren en gözle görülür kanıttır. Bunun dışında kültürel öğelerin en çok kullanıldığı evlilik törenlerinin de zamanla dünyada aynı olmaya başladığı bu dönemde hemen hemen dünyanın her yerindeki gelinlikler beyaz ve standart modellerde olmasına rağmen Hindistan’da kırmızı renktedir. Tarihi geçmişi boyunca çeşitli ülkelere çok sayıda göç vermesine rağmen gidilen ülkelerde de bu geleneklerini hala daha korumaktadırlar. Hint gelinleri, gelinliklerini beyaz sipariş vermek yerine muhakkak kırmızı olmasını istemektedirler. Çünkü kültürel olarak kırmızı Hindistan’da Güneş’ten dünyadaki her insanın üzerine akan kutsal enerjiyi⁴² ve genel anlamda saflığı⁴³ temsil etmektedir. Bu gündelik hayattan verilen basit örneklerle bile Hindistan’ın küreselleşme sonucu gelişen kitlesel standartlaşmanın içinde kaybolmadığı ve kendi kültürel kimliğini korumaya devam ettiğini görmek mümkündür.

Hindistan’ın sahip olduğu bu katı ve güçlü kültürel kimliğin temeli Hinduizm inancından gelmektedir. Çok farklı inanışlara sahip insanların yaşadığı bir ülke olmasına rağmen Hindistan’da baskın inanışın Hinduizm olduğu⁴⁴ ve Hinduizm’in sadece bir inanış olmadığı aynı zamanda bir yaşam biçimi olduğu⁴⁵ gerçeği Hint kültürünün bu inanıştan yoğun bir biçimde etkilendiğini net bir biçimde kanıtlar. Zaten isminde de anlaşılacağı gibi Hindistan’da yaşayan herkes az da olsa biraz Hindu’dur. Burada dinin veya inanılan kavramın bir önemi yoktur. Hindistan’da yaşayan Müslüman da olsa Budist de, Hristiyan da olsa Jainist de şiddetle hissedilen şey Hinduizm’dir. Çünkü bu noktada söz edilen şey bir inanıştan çok bir kültürdür⁴⁶. Hindistan kültüründen bahsederken Hinduizm’in incelenmesi de bu sebeptendir. Öyle ki zaten günümüzde de her toplum sahip olduğu en eski inançlardan izleri kültürlerinde taşımaktadırlar. Bunun en basit örneği yüzyıllardır Müslüman olan Türk toplumunun, inanani veya yaşayan bir kavram olmamasına rağmen, hala daha Şamanist dönemlerinden kalan nazar bocuğu gibi tılsımına inandığı şeyleri⁴⁷ gündelik hayatında kullanıyor oluşudur. Bu bakış açısıyla

⁴² National Centre for the Performing Arts, Mumbai. Chitra Lohita – By Vyjayanthi Kashi and Prateeksha Kashi, 2015, <http://ncpamumbai.com/events/festivals.aspx?e=1022>, (20 Ekim 2016).

⁴³ Özge Mazlum, “Rengin Kültürel Çağrışımları”. **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:31, (Aralık 2011). s.131.

⁴⁴ Rukmini & Singh, ags. (Haziran 2016).

⁴⁵ *Dinler Kitabı*, s.90.

⁴⁶ Kaya, *Hinduizm*, s.8.

⁴⁷ Abdülkadir İnan, “Divanü Lûgat-it-Türk’te Şamanizme Ait Kelimeler”. **Türk Kültürü**, Sayı:100, (Şubat 1971). s.4.

Hindistan’a bakıldığında günümüzde çok fazla sayıda inananı olan Hinduizm’in toplumun genelinde etkili olmaması imkansız denilecek kadar zordur.

A. HİNDUIZM’İN GENEL ÖZELLİKLERİ

Hinduizm, binlerce yıldır Hindistan’da gelişmekte olan bir inanış biçimidir⁴⁸. Kökeni Demir Çağı’na kadar götürülebilen bu inanış için yaşayan en eski din demek yanlış olmaz. MÖ 1700’lerde Veda geleneğiyle başlayan Hinduizm, günümüzde Hindistan’da birçok mezhebe ve dala ayrılarak değişime uğramış fakat hala daha hepsini kapsayan şemsiye bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Değişime uğramasına rağmen en eski çağlardan bugüne aynı kalan gelenekleri de yok değildir. Bugün Hindistan’da nüfusun dörtte üçünden fazlası kendine “Hindu” demektedir fakat bu tanım günümüzde dinsel bir kavram olmaktan çıkıp daha çok toplumsal-siyasal bir görev üstlenmiştir⁴⁹.

Hinduizm’in geleneklerinin gündelik yaşamda görülmesi, yapılan kazılarla Antik Çağlarda Hinduizm’in izlerini takip etmeyi kolaylaştırmış ve bu aynı zamanda inanış biçiminin 1700’lerde başladığının kanıtlanmasını da sağlamıştır⁵⁰. Çok eski çağlarda ortaya çıkmış olan ve Hinduizm diye adlandırılan bu inanış tek bir dinden ibaret değildir. Aslına bakılırsa “Hinduizm” kavramı çok fazla dallara ve mezheplere ayrılmış olan çeşitli inançları tek bir kavram altında toplamak için oluşturulmuş oldukça batılı ve modern bir terimdir⁵¹. Çok farklı oldukları kadar bir o kadar da benzer özelliklere sahip olan Hindular inançlarında hangi tanrıya tapacaklarını, nasıl ve nerede ibadet edeceklerini, ne sıklıkla dinsel törenlere katılacaklarını kendileri seçmekte özgürdür. Çünkü açık fikirli bir inanış biçimi olan Hinduizm’e göre, mutlak tek bir doğru vardır fakat o doğruya ulaşan birden fazla yol bulunmaktadır⁵². Buradan yola çıkarak Hinduizm’in özgürlükçü ve hoşgörülü bir felsefeye sahip olduğu, inananları için birçok kolaylık sağladığı açık olarak görülmektedir. Diğer dinlerle karşılaştırmalı olarak incelendiğinde ise yeryüzünde inanılan birçok dinden çok daha akla ve mantığa yatkın bir inanış biçimi olduğu söylenebilir. Çünkü İslam, Hristiyanlık, Musevilik gibi tek tanrılı dinlerde seçme

⁴⁸ Shiva Bajpai (Ed.), *The History of Hindu India*, India/USA: Himalayan Academy Publications, 2011, s.2.

⁴⁹ *Dinler Kitabı*. s.90.

⁵⁰ Bajpai, s.2.

⁵¹ Kim Knott, *Hinduism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000, s.106-107.

⁵² Bajpai, s.6.

özgürlüğü verilmediği gibi inananlara doğrunun ve bu doğruya giden yolun da bir tane olduğu dikte edilmektedir.

Hinduizm sadece bir inanış biçimi olmakla kalmamış zamanla derin bir felsefesi olan yaşam biçimi haline de gelmiştir. Hinduizm'in yazılı eserlerden besleniyor olması da Hint toplumuna ait Hindu felsefesi ve Hint mitolojisi kavramlarının oluşmasını sağlamıştır. Bu sayede Hinduizm'in kutsal metinleri sadece bu inanış biçimine inanan insanları değil tüm toplumu ilgilendiren kültürel kavramları oluşturmuştur.

1. Hinduizm'in Kutsal Metinleri

Hinduizm de diğer inanışlar gibi yazılı bir metne sahiptir, hatta birçok metne. Bu geleneğin dinsel edebiyatı ikiye ayırarak incelenebilir; Şruti (श्रुति), anlam olarak duyulmuş, duyulan, işitilen⁵³ olarak çevrilebilir ve kulaktan kulağa yayılmış, ağızdan ağza ezberlenmiş kitapları tanımlamak için kullanılır⁵⁴ ve Smriti (स्मृति), hatırlanan, anımsanan, hafıza⁵⁵ anlamlarına sahip olup, o dönemde yaşayanlar tarafından yazıya geçirilmiş geleneksel bilgileri tanımlar. Şruti sözcüğü Vedalar'ın tamamını kapsar, bilinen dört Veda (Rigveda, Samaveda, Yajurveda, Atharvaveda) dışında Brahmanlar, Aranyakalar ve Upanishadları da içine alır⁵⁶. Vedalar sadece kutsal metin değeri taşımazlar aynı zamanda Hint mitolojisinin ve Sanskrit edebiyatının da ilk kaynaklarıdır.

M.Ö.1500 yıllarında ortaya çıktığı düşünülen ilk Veda Rigveda'dır⁵⁷. Hint mitolojisinin en önemli kaynağı olan Rigveda, "Ric"lerin bilgisi, ilahi bilgi anlamına gelmektedir. 1028 ilahi (Sūkta), on mandaladan yani kitaptan oluşmaktadır. İlk olarak 1017 ilahiden oluşan Rigveda'nın VIII. kitabına sonradan vâłakhilya adıyla on bir ilahi daha eklenerek son haline ulaşmıştır. Belirli ölçülerde yazılan bu ilahilerde tanrılara çok çeşitli yakarış biçimleri yer almaktadır. Rishi'ler (ermiş kimseler) tarafından

⁵³ Maneesh Soni, "Shabdkosh English Hindi Dictionary श्रुति", 2003, <http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=%E0%A4%B6%E0%A5%8D%E0%A4%B0%E0%A5%81%E0%A4%A4%E0%A4%BF&l=hi>. (Kasım 2016).

⁵⁴ Kaya, *Hinduizm*, s.48.

⁵⁵ Maneesh Soni, "Shabdkosh English Hindi Dictionary स्मृति", 2003,

<http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=+%E0%A4%B8%E0%A5%8D%E0%A4%AE%E0%A5%83%E0%A4%A4%E0%A4%BF&l=hi>. (Kasım 2016).

⁵⁶ Kaya, *Hinduizm*, s.48.

⁵⁷ Korhan Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*. 2.Basım, Ankara: İmge Kitapevi, 2003, s.20.

oluşturulmuş bu ilahilerde, tanrılar, doğa olaylarını kişileştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu sebepten de Rigveda’larda yer alan ilahilerde o dönemin coğrafi ve kültürel özelliklerini görmek mümkündür. Rigveda ilk olması sebebiyle sonrasında gelen Vedalar ve edebi eserler kaynak olarak onu almışlardır⁵⁸.

Yajurveda ve Samaveda hemen Rigveda’nın ardından gelmiş metinlerdir. Yajurveda, siyah (Taittirīya-Saṃhitā) ve beyaz (Vājasaneyi-Saṃhitā) şeklinde olmak üzere ikiye ayrılır ve “kurban bilgisi” anlamına gelen bu Veda kitabı Hindu rahipleri için olup dolunay ve yeniay’da tanrılar için düzenlenen kurban ritüelini açıklamaktadır⁵⁹.

Samaveda ise III. Veda olup “melodi bilgisi” anlamına gelmektedir. Günümüzde hala muhafaza edilen üç adet nüshası bulunan Samaveda, hemen hemen Rigveda ile aynı ilahileri içermektedir ve aynı zamanda kurban törenlerinde okunan duaların melodik seslendirilişini anlatır. Fakat en eski melodiler korunamamış ve şu an sahip olunan melodi bilgileri oldukça ileri tarihlere aittir⁶⁰.

Ve son Veda olan Atharvaveda, büyü ve lanetle ilgili ilahiler içeren bir veda olup diğerlerinin aksine oldukça yeni bir tarihte olduğu söylenebilir⁶¹. Ama yine de mitolojik önem sırasına göre Rigveda’dan hemen sonra gelen Atharvaveda, içinde barındırdığı mutlulukla şifa, mutsuzlukla hastalık vermek için, dostu veya düşmana yapılan büyüler, sebebiyle toplumun inancını ve alışkanlıklarını net bir şekilde gözler önüne serer. O dönemde yaşayan toplumun inandığı büyülülere, lanetleri, hayaletleri anlatan bir eser olarak da toplumsal yapıyı inceleyen herkes için bulunmaz bir kaynaktır⁶².

Vedalar dışındaki diğer Şruti kavramı kapsamındaki eserlere bakıldığında ilk olarak Atharvaveda ile tarihsel bir yakınlığa sahip olan Brâhmanalar bulunmaktadır. Brâhmanalar, Hinduizm’in en eski yazılı eserleri olan Vedalara sonradan eklenmiş, din adamı olan Brâhmanlara ve onların yaptırmış oldukları kurban törenlerine dair yazılmış metinlerdir⁶³. Var olan beş adet Brâhmana farklı Vedalara aittir; Rigveda’ya ait olan, Aitareya Brâhmana, Ashvalayana Brâhmana olarak da bilinen bu Brâhmana kırk bölümden oluşup Soma (toplam 120 ilahisi olan bir tanrı⁶⁴) ve ateş kurban törenleriyle

⁵⁸ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.165-166.

⁵⁹ Klaus K, Klostermaier, *A Concise Encyclopedia of Hinduism*, Oxford: Oneworld Publications, 2003, s.211.

⁶⁰ Klostermaier, *A Concise Encyclopedia of Hinduism*, s.161.

⁶¹ Klostermaier, *A Concise Encyclopedia of Hinduism*, s.31.

⁶² Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.21.

⁶³ George Mason Williams, *Handbook of Hindu Mythology*. California: Abc-elio, 2003, s.7.

⁶⁴ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.174.

ilgili bilgileri içerir; Samaveda'ya ait yirmi beş kitaptan oluşan temel ve en eski Brâhmana, Tandya Mahabrâhmana önemli antik efsaneleri içinde barındırır; Yajurveda'ya ait Taittiriya (siyah Yajurveda'ya ait) ve Shatapatha Brâhmana (beyaz Yajurveda'ya ait) ayrıntılı olarak kurban törenlerinde kullanılacak eşyaların ve sunakların hazırlanmasını anlatmaktadır; ve son olarak Atharvaveda'ya ait Gopatha Brâhmana en geç yazılan ve en kısa olan Brâhmana olup Atharvaveda ile ilişkili Vedik ritüelleri anlatır⁶⁵.

Brâhmanaların yanı sıra Rigveda'ya (Aitareya ve Kaushitaki Aranyaka) ve Yajurveda'ya (Brihadaranyaka ve Taittiriya Aranyaka) ait Aranyakalar da bulunmaktadır⁶⁶. Bunlar da kurban öncesi ve sırasındaki törenlerini açıklayan eserlerdir. Brâhmanalar ile aralarında çok belirdin ve keskin bir fark bulunmayan Aranyakalar Upanishadlar'la da benzerlik göstermektedir hatta birçok Upanishad içinde Aranyakalar'dan parçalar içerir⁶⁷.

Son olarak Şruti başlığı altında incelenen metinler Upanishadlar'dır. Upanishad, “sadakatile yanında oturmak” anlamına gelip bir felsefeyi öğrenme aşamasındaki disiplini ve sabrı anlatır. Üstatlar tarafından öğrencilerine verilen felsefi formüllerin yazıya dökülmesiyle ortaya çıkmış olan Upanishadlar birden fazla üstadın düşüncelerini içerdiği için de birbirlerinden farklı öğretilere sahiptirler⁶⁸. M.Ö. 300-100 yılları arasında yazıya geçirildiği düşünülen Upanishadların iki yüzden fazlası günümüze kadar gelmeyi başarmıştır fakat temel Upanishadlar bağlı oldukları Vedalar'la şu şekilde sıralanabilir; Rigveda'ya ait Aitareya ve Kauşitaki Upanishad, Samaveda'ya ait Kena ve Chândogya Upanishad, Yajurveda'ya ait İşâ, Taittiriya ve Katha Upanishad, Atharvaveda'ya ait Praşna ve Mundaka Upanishad. Ve bunlar dışında Brihadâranyaka, Mândûkya, Şvetâşvatara ve Maitri Upanishadlar da temel on üç Upanishad içine girer⁶⁹.

“Hatırlanan” anlamına gelen o dönemde yaşayanlar tarafından yazıya geçirilmiş olan bir diğer dinsel edebiyat türü Smriti ise üç başlık altında incelenebilir; Smritiler (Dhamaşâstralar), Itihâsa, Purânalar. Smritiler (Dhamaşâstralar), nasıl kurtuluşa

⁶⁵ Maurice Winternitz & Moriz Winternitz, **History of Indian Literature**. Delhi: Motilal Banarsidass Publ., 1963, s.176-180.

⁶⁶ Kaya, *Hinduizm*, s.49.

⁶⁷ Arthur Berriedale Keith, **The Religion and Philosophy of The Veda and Upanishads**. Vol. 31. Delhi: Motilal Banarsidass Publishe, 1989, s.491-492.

⁶⁸ Mysore Hiriyanna, **Hint Felsefesi Tarihi**. Fuat Aydın (çev.) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011, s.35-64

⁶⁹ *Upanishadlar*. Korhan Kaya (çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s.vii-xv.

erişileceğine dair yazılmış metinlerdir ve oldukça çok olmalarına rağmen en çok dikkat çeken üç tanesi Manu-Smrti, Yâjñavalkya-Smrti, Vishṇu-Smrti'dir. Itihâsa ise iki adet Hindistan destanını içermektedir; “Râmâyana ve Mahâbhârata (Bhagavadgîtâ'yı içerir.). Ve son olarak Purânalar, evrenin oluşumuna, patrik ve kral soylarına, yaşam kurallarına ve ana tanrıların mitolojisine dair bilgileri içerirler. En eski Veda efsanelerini içerdikleri gibi en yeni gelenekleri de içinde bulunduran geniş ve derin bir içeriğe sahiptirler. On sekiz adet Mahâ-Purâna (Altı Vishnucu Purâna: Vishnu-Purâna, Nâradîya-Purâna, Bhâgavata-Purâna, Garuda-Purâna, Padma-Purâna, Varâha-Purâna; Altı Şivacı Purâna: Matsya-Purâna, Kûrma-Purâna, Linga-Purâna, Şiva-Purâna, Skanda-Purâna, Agni-Purâna; Altı Brahmâcı Purâna, Brahmâ-Purâna, Brahmânda-Purâna, Brahmavaivarta-Purâna, Mârkandeya-Purâna, Bhavishya-Purâna, Vâmana-Purâna), on sekiz adet Upa-Purânave sayısız Sthâlapurâna bulunmaktadır⁷⁰.

Tüm bu dinsel edebi metinler dışında Hindular tarafından kutsal sayılan, tören ritüelleri, sanat, bilim gibi konularda bilgiler veren eserler de bulunmaktadır; Sûtralar, Vedângalar, Upavedalar ve mezhepsel eserler⁷¹.

Kelime anlamı olarak kaynak, köken manasına gelen Sûtralar⁷², anlattıkları her bir disiplinin temelini kısa, öz ve güvenilir bir biçimde sunarlar. Sûtralar, kurban seremonilerinde uygulanacak kuralları özetleyen Şrauta-Sûtralar, evlilik, doğum, isim verme, ergenlik çağı törenleri gibi ailevi ayinleri özetleyen Grihya-Sûtralar, inancın elkitabı olan ve dünyevi kanunları içeren Dharma-Sûtralar, basit geometriyi ve kurban kesme-ateş yakma yerinin yapı kurallarını belirten Şulva-Sûtralar, diğer ritüelleri özetleyen Kalpa-Sûtralar'dan oluşur⁷³.

Vedângalar ise vedaların anlaşılmasını kolaylaştıran Vedalarla ilişkili bilimsel ve sanatsal bilgileri içerirler⁷⁴. Vedângalar, fonetik bilgisi veren Şikshâ, şiir ölçüsünü anlatan Çandas, gramer bilgisi veren Vyâkarana, etimoloji'yi özetleyen Nirukta, astromoni ile ilgili olan Cyotisha ve yine ritüelleri anlatan Kalpa'dan oluşurlar. Upavedalar da

⁷⁰ Klaus K. Klostermaier, **Hinduism: A Short History**. London: Oneworld Publications. 2014, s.35-37

⁷¹ Kaya, *Hinduizm*, s.51

⁷² Maneesh Soni, “Shabdkosh English Hindi Dictionary सूत्र”, 2003,

<http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=+%E0%A4%B8%E0%A5%82%E0%A4%A4%E0%A5%8D%E0%A4%B0&l=hi>. (Kasım 2016)

⁷³ Klostermaier, *Hinduism: A short history*. s.37-38

⁷⁴ Constance A. Jones & James D. Ryan. **Encyclopedia of Hinduism**. New York: Infobase Publishing. 2006, s.482-483.

Vedângaların aksine Vedalardan bağımsız bilimleri içerirler. Upavedalar, Yaşam bilgisi ve tıp bilimini anlatan Ayurveda, müzik ve dans hakkında bilgi veren Gandharvaveda, okçuluğu özetleyen Dharmurveda, mimariyle ilgili bilgileri içeren Sthâpatyaveda'dan oluşurlar⁷⁵.

Mezhepsel eserlerse, belirli mezheplere ait ve diğerleriyle paylaşılmayan eserler olan Samhitâlar (Vishnucu), Agamalar (Şivacı), Tantralar (Şâktacı)'dan oluşmaktadır⁷⁶.

Sadece Hinduizm'in değil aynı zamanda Sanskrit edebiyatının ilk eserleri olan Vedalarla, başlayan tüm bu kutsal metinler Hinduizm inancının temelini oluşturmakla kalmamış Hindu felsefesi ve Hint mitolojisinin de başlangıcını oluşturmuşlardır.

B. HİNDU FELSEFESİ

Hindu felsefesi, ilk olarak Rigveda'daki "Yaratılış İlahisi"nde yer alan "*O zaman ne yokluk ne de varlık vardı, ötede ne bir cennet ne de bir gökyüzü vardı. O neyi kapsadı? Nerede? Kimin korumasında? Kim tamamen bilir? Kim burada açıklar, bu yaratılışın nereden geldiğini?*"⁷⁷ gibi sorularla felsefi sorgulamalara başlamış olup felsefeye dair en net düşünceleri içinde barındıran Upanishadlar'da devam etmiştir; "*Nereden geliyoruz?*", "*Neden yaşıyoruz?*", "*Nerede son bulacağız?*"⁷⁸

Hindu felsefesi kavram olarak genel olarak bir grup "darşana"ya (görüş, fikir⁷⁹) işaret eder ve birbirleriyle olan ilişkilerinde dolayı ikiye bölünmüş gruplar halinde ele alınan toplamda altı (shad; ष) adet felsefi görüşten (shaddarşana) oluşur; Bunlar Âstikacı (Nyâya-Vaiśeṣika, Sâmkhya-Yoga, Mimâṃsâ-Vedânta⁸⁰) olarak nitelendirilip yaratıcı gücün varlığına inanırlar. Bu düşüncenin tam karşısında ise Nâstikacılar (Çârvakalar, Âjîvikalar, Jainistler, Buddistler⁸¹) yer alıp yaratıcı gücün var olmadığını söylerler⁸².

⁷⁵ Kaya, *Hinduizm*, s.51

⁷⁶ Klostermaier, *Hinduism: A short history*. s.38-39

⁷⁷ Korhan Kaya, "Yaratılış İlahisi (Rg Veda, X, 129)", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi - DTCF Dergisi*, 35.2:183-192, 1991, s.169-170

⁷⁸ Swami Tyagisananda, *Svetasvatara Upanishad*. Chennai: Sri Ramakrishna Math. 1949, s.10-11

⁷⁹ Maneesh Soni, "ShabdKosh English Hindi Dictionary दर्शन", 2003,

<http://www.shabdKosh.com/hi/translate?e=%E0%A4%A6%E0%A4%B0%E0%A5%8D%E0%A4%B6%E0%A4%A8&l=hi>. (Kasım 2016)

⁸⁰ Kaya, *Hinduizm*, s.88

⁸¹ Puruṣottama Bilimoria, "Hindu Doubts About God: Towards a Mimamsa Deconstruction" Roy Perrett (Ed.), *Indian Philosophy a Collection of Readings* içinde (87-105) Oxford: Routledge, 2001, s.88

⁸² Andrew J. Nicholson, *Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History*, New York: Columbia University Press, 2013, s.2-4

Âstikacılar yaratıcı gücün varlığına inanan felsefi görüşler olarak tam anlamıyla Hindu felsefesi olarak nitelendirilebilirler. İlk olarak Nyâya-Vaiṣeṣhika ikilisine bakıldığında Nyâya, kelime anlamı olarak dürüstlük, adalet⁸³ manasına gelip vedik döneme kadar uzanır. Nyâya sûtra'nın yazarı Gautama, Nyâya felsefesinin kurucusu sayılabilir. Nyâya tüm bilimi aydınlatıp tüm çalışmaların anlamı olarak manalandırıldığı gibi metafizik doğrularını da kapsayıp kurtuluşa giden yolu gösterir. Kurtuluşa giden yolda metafizik doğrularının yanından mantığında kullanılması gerektiğini savunur. Vaiṣeṣhika ise Nyâya'dan önce ortaya atılmış bir sistemdir. Kanâda isimli bir filozof tarafından yazılan Vaiṣeṣhika sûtraların temelini oluşturduğu Vaiṣeṣhika, Budizm öncesi olduğu düşünülen atomcu bir öğretilir⁸⁴. Atomcu teori veya atom kuramı da denilen Vaiṣeṣhika'da yer alan bu atomcu öğreti atomların bir araya gelmesiyle evrenin varolduğunu savunur ve bu atomların yapısını, özelliklerini ve ilişkilerini açıklamaya çalışır⁸⁵.

Sâmkhya-Yoga felsefesi Vishnucu, Şivacı, Şaktici kesimlerin hepsinin içinde yer alan geniş bir ekoldür. Kelime anlamı olarak düşünme ve tartışma manasına gelen Sâmkhya'nın kurucusu olarak Kapila gösterilir⁸⁶. Sâmkhya, birbiriyle bağlantılı bir ikilik felsefesini benimser; Purusha (ruh) ve Prakriti (madde). Bu iki kavram birbirinden farklı olmasına rağmen evrim sırasından yanlışlıkla birbirlerini tamamlayıp bir araya gelirler⁸⁷. Prakriti'nin dışı, Purusha'nın erkek olduğu kabul edilir. Purusha, Sâmkhya-Yoga 'da evreni oluşturan temel maddedir. Prakriti ise açıkça evrenin maddi olarak varlığının sebebidir ve üç adet prensibi (trigunas) bulunmaktadır; sattva (beyaz renkte abıhayat gibidir hayat neşesi verir), rajas (kırmızı renkte sarhoş edici bir madde gibidir acı verir), tamas (siyah renkte zehir gibidir bilinçsizlik yaratır)⁸⁸. Yoga ise kelime anlamı olarak birleşmek bağlanmak anlamlarına gelip, bireysel ruhun Evrensel Ruh'la birleşerek kurtuluşa ulaşmasını temsil eder. Samândhipâda (konsantrasyon sağlama), Sâdhanapâda (pratik), Vibhutipâda (olağanüstü güçler), Kaivalyapâda (özgürlüğe ve bilincin sınırını

⁸³ Maneesh Soni, "Shabdkosh English Hindi Dictionary न्याय", 2003,

<http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=%E0%A4%A8%E0%A5%8D%E0%A4%AF%E0%A4%BE%E0%A4%AF&l=hi>. (Kasım 2016)

⁸⁴ Surendranath Dasgupta, **A History of Indian Philosophy**. Vol. 1. Cambridge at the University Press. 1922, s.276-280

⁸⁵ Ali Küçükler, "Antik Yunan ve Hint'te Atom Kuramı". **Bilim ve Gelecek** (37), 2007.

⁸⁶ Kaya, *Hinduizm*, s.88

⁸⁷ Encyclopedia Britannica, "Sâmkhya". (2015). <https://global.britannica.com/topic/Samkhya>. (Kasım 2016)

⁸⁸ Chandradhar Sharma, **A Critical Survey of Indian Philosophy**. Delhi: Motilal Banarsidass Publ., 2000, s.155-156

açan gerçeklere ulaşma) isimli dört bölümden oluşan Yoga-sûtraların yazarı Patanjali Hinduzim'deki Yoga öğretisinin anahtarını vermiştir. Yoga beş adet acı biçimine karşı yapılan bir metottur. Bunlar; avidyâ (cahillik), âsmitâ (egoizm), râga (tutkuyla bağlılık), dveṣa (tiksinme, nefret), abhiniveṣa (yaşama aşırı bağlılık ve ölüm korkusu)'dır. Yoga sekiz basamaklı bir disiplinle uygulanır. (1)Yama, uzak durma anlamını taşıyıp Cainizmin beş yemini içerir; ahimsâ (fikri, fiili ve sözel olarak hiçbir canlıya zarar vermemek), satya (yalan söylememek), asteya (çalmamak), brahmacharya (şehvet ve tutkudan uzak durmak), aparigraha (açgözlü olmamak). (2)Niyama, erdemlerdir, shaucha (iç ve dış arınma, saflık), santoṣa (hoşnutluk), tapas (kanaatkarlık), svâdhyâya (çalışma), îshvara pranidhâna (Tanrı'ya teslimiyet)'yı içerir. (3)Âsana, sabit ve rahat duruş pozisyonlarıdır, vücudu disipline eder. (4)Prânâyâma, nefes kontrolünü sağlar, nefes alma, tutma ve vermeyi düzenli hale getirir. (5)Pratyâhâra, duyuların kontrolüdür, doğal olarak dışa dönük olan duyularımızı içeriye yönleltmeyi amaçlar, içe dönüşün bir sürecidir. (6)Dhâranâ, zihni meditasyon için hazırlanması ve sarsılmaz bir şekilde konsantrasyon sağlamaktır. (7)Dhyâna, sağlanan konsantrasyonla derin düşünceye dalma ve bu düşünceden kopmama halidir. (8)Samâdhi Yoga'nın son basamağıdır ve konsantrasyon manasına gelir. Kendinden geçme ve dış dünyadan tamamen bağımsızlaşma, aşkınlık durumudur. Yoga olağanüstü bir güç üretimidir fakat bunun için dış dünyadan tamamen arınıp tüm dikkati insan hayatının sonundaki özgürleşmeye vermek gerekir. Bu şartlar sağlandığında Yoga'nın son noktası olan Kaivalya'ya ulaşılır⁸⁹.

Son Âstikacı düşünceler olan Mimâmsâ-Vedânta bazı kaynaklarda Pûrva Mimâmsâ-Uttara Mimâmsâ isimleriyle de geçerler. Eski teoloji olarak tanımlanan Mimâmsa (Pûrva Mimâmsa) M.Ö.200'lerde Mimamsâ sûtraların yazarı Jaimini tarafından kurulmuş bir felsefesidir. Mimâmsa sûtralar çok fazla yazar tarafından çok fazla kez yorumlanmış ve geliştirilmişlerdir. Bunlardan en ünlüsünün milattan önce birinci yüzyılda yazılmış olan Şâbarabhâṣya olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra Mimâmsa sûtralar Prabhākara and Kumârila Bhaṭṭa gibi ünlü filozoflarında ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Mimâmsa Vedik törenlerin ve ayinlerin yapılmasının gerekli olduğunu ve Vedaların söylediği şeylerin insanlar tarafından ödev olarak benimsenip

⁸⁹ Sharma, s.169-173

yapılması gerektiğini savunur. Mimâmsa için ruh ölümsüzdür ve Karma, insanın bir hayat döngüsü boyunca yaptığı iyi ya da kötü hem fiziksel hem de zihinsel eylemlerin yine iyi ya da kötü sonuçlarının bireyi bir sonraki hayatında bulacağını söyleyen bir sistemdir⁹⁰, dünyayı yöneten bir kanundur. Eski teoloji yani Mimâmsa'nın vedik törenlerle ilgili anlatıları hala kabul görmekte ve hala önemini korumaktadır fakat artık lider düşünce olarak kabul edilmemektedir. Vedânta (Uttara Mimâmsa) ise Brahmasûtraların yazarı Bâdarâyana tarafından kurulmuştur. Vedânta ekolünün Upanishad öğretilerini en kısa ve en doğru şekilde özetlediği, yorumladığı hatta Upanishadların devamı olarak görüldüğü kabul edilir. Brahmasûtralar üstüne yorum yapmış birçok kişiden en ünlüleri; Şankarâcârya, Râmânuja'dır. Vedânta'ya göre her şeyin en büyük ve tek nedeni Tanrı'dır, ruh da Tanrı'dan bağımsız değildir, evren de Tanrı'nın gücüyle yaratılmış gerçek olmayan bir görünüştür. Çok sayıda Vedânta okulu bulunmaktadır fakat bunlardan en ünlü üç tanesi kurucuları ile birlikte şunlardır; Advaita-Vedânta (Şankarâcârya), Vişishtâdvaita-Vedânta (Râmânuja), Dvaita-Vedânta (Madhva). Vedânta, sadece geçmişe ait olmayan günümüzde de Hint felsefesi ve teolojisi için önemli olan bir sistemdir. Vedânta sadece spekülatif soyut düşünceler değildir aynı zamanda mistisizm, tasavvur ve nihai özgürlüğe giden bir yoldur. Hindistan'da hala kendi deneyim ve inançlarını Şankarâcârya, Râmânuja ve Madhva'nın oluşturduğu terminolojide ifade eden çok sayıda guru yaşamaktadır. Bu durumda üç büyük Vedânta okulunun kurucusu olan bu düşünürlerin mutlak ve zaman ötesi büyüklüğünü ispatlar⁹¹.

Âstikacı düşüncenin tam karşısında yaratıcı gücün varlığına inanmayan Nâstikacı felsefesi ekolleri bulunmaktadır. Çârvakalar, Âjîvikalar, Cainistler, Buddistler'den oluşan Nâstikacılar, Hindu felsefesinin Vedalar'ını reddeder, Brahman geleneği içinde dini geleneğe aykırı bir yol çizerler⁹². Çârvaka, Ateist ve materyalist inançlara sahip, algılamayı geçerli ve güvenilir bilgi kaynağı olarak alan felsefi görüştür⁹³. Âjîvika da yine diğer Nâstikacılar gibi yaratıcı gücün varlığına inanmaz ve özgür iradenin varlığını reddeden, olmuş veya olacak her olayın önceden belirlendiğini söyleyen temel bir ilkeye

⁹⁰ *Dinler Kitabı*, s.104-105

⁹¹ Klaus K. Klostermaier, *A Survey of Hinduism*. State University of New York Press, 2007, s.351-367

⁹² Bilimoria, s.88

⁹³ Mâdhava Âchârya, *Trübner's Oriental Series; The Sarva-Darsana-Samgraha or Review of The Different Systems of Hindu Philosophy*, E. B. Cowell & A. E. Gough, (çev.) London: Trübner & CO., Ludgate Hill. 1882, s.3

sahiptir⁹⁴.Cainist felsefesi için bilgi çok değerlidir, gerçeklik, kozmoloji, epistemoloji (bilginin incelenmesi) ve gereklilik ile ilgilenir⁹⁵. Ve son olarak Buddist felsefe, arzu, nefret ve hayal kırıklığının son bulacağı noktanın “orta yol”u (ne yoğun bir şekilde maddi rahatlıkla yaşamak ne de maddi rahatlığı bütünüyle terk edip çileci bir hayat biçimi sürmek ikisi arasında bir noktada yaşam standardı yakalamak) bulmak olduğunu savunan bir düşüncedir⁹⁶.

Fakat Nâstikacılar dışarda bırakılarak tüm bu felsefi düşünce ve yöntemlere bakıldığında Vedalar’la başlayan Hindu felsefesi hiçbir zaman kendini tamamıyla Hinduizm inancından soyutlayamamış ve rahip felsefesi olarak kalarak bilimsel bir şekilde gelişim gösterememiştir. Hinduizm bu sebeplerle Hint toplumun hayatına her alanda girmiş, bu inanca inanan inanamayan herkesin hayatının bir parçası olmuştur. Sadece bir din olarak değil bir felsefe, bir mitoloji, bir hayat biçimi olarak Hint toplumun temellerini oluşturmaya M.Ö.1700’den itibaren başlamıştır.

Ek olarak Hindu felsefesi gereklilik ve şartlara bağlı birçok düşünce biçimden oluşmaktadır fakat bunların hepsi tek bir noktada birleşirler, sevgi. Çünkü yaşayan hiçbir canlıya maddi ya da manevi zarar vermemek hatta zarar vermeyi akıldan geçirmemek gereken bu felsefe yaratılan evreni, evrenin içindeki her bir canlıyı sevmeyi ve korumayı öğütler. Hayata sıkı sıkıya bağlamaya ve aşırı düşkünlüğe izin vermeyerek sadece şu an yaşayan dünyayı değil dünyaya gelecek olan canlıları ve onların rahatını da düşünür. Çünkü yaşam bir döngüdür, ölen bir canlının yerine bir yenisi gelir ve dünya var olan dengesini korur. Yaşamaya aşırı bağlılık yeni gelecek olan canlıyı istememek dünyanın döngüsüne karşı çıkıp var olan doğal düzeni yıkmak ve zarar vermek demektir. Böylesi bir durumda sevginin yerini yaşam hırsı ve nefret alır. Bu da hem Hinduizm’e hem de Hindu felsefesine ters düşen sonuçlar doğurur.

C. HİNDU TANRI VE TANRIÇALARI

Hindu felsefesi gibi Hint mitolojisi de Hinduizm’in kutsal metinlerinden ortaya çıkmıştır. Fakat Hint mitolojisinin daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle Hindu tanrı ve tanrıçalarının tanınması gerekmektedir. Ana tanrılar ve tanrıçalar genellikle bir evlilik

⁹⁴ Arthur Llewellyn Basham, **History and Doctrines of The Ajvikas (A Vanished Indian Religion)**. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2002, s.3-26

⁹⁵ Dasgupta, s.181-183

⁹⁶ *Dinler Kitabı*. s.128-133

bağıyla birbirlerine bağlı oldukları için birlikte anlatılmaları sahip oldukları güç ve kudreti daha net olarak anlaşılmasını sağlar.

Hindu tanrıları genel anlamda Veda tanrıları ve Epik-Puranik döneme ait tanrılar olarak ikiye ayrılabilirler. Epik-Puranik dönem tanrılarını günümüzde hala daha önemini ve popülaritesini korurken Veda tanrıları günümüzde önemini yitirmiş ve Epik-Puranik dönem tanrılarının gölgesinde kalmışlardır⁹⁷. Buna ek olarak Hinduizm çok çeşitli kollara ayrılan çok mezhepli bir inanış biçimi olmasından ötürü sahip olduğu sayısız tanrı ve tanrıçaların hepsini tüm mezhepleri kabul edip inanmaz. Fakat Hinduizm'in tüm kollarının inandığı ve tüm mezheplerde popüler olan “Trimurti” denilen üç adet ana yaratıcı tanrı vardır; Brahmâ, Vishnu, Shiva⁹⁸. Bu, Hristiyanlıktaki Trinity kavramına benzemesine rağmen Trimurti çok daha gevşek bir kavramdır ve Hristiyanlıktaki üçleme (trinity)'de olduğu gibi teolojik veya teorik olarak belirtilmemiştir⁹⁹. Yani Trimurti'nin belirli bir sıralamada yücelikleri veya kutsallıkları belirlenmemiş inanan kişiye, mezhebe göre ana tanrıların sıralanışı değişiklik göstermektedir.



Şekil 1: Brahma

Hint mitolojisinde evrenin yaratıcısı olan Trimurti'nin ilk tanrısı Brahmâ¹⁰⁰, dört adet kafası (aslında beş kafası olduğu ve birinin saygısızca konuştuğu için Shiva'nın üçüncü gözü tarafından yakıldığı söylenmektedir), yine dört adet kolu ve sakalları olan bir tanrı olarak betimlenmektedir. Brahmâ'nın dört kafası dört yönü gösterir; dört eliyle

⁹⁷ Kaya, *Hinduizm*, s.11

⁹⁸ *Dinler Kitabı*. s.91

⁹⁹ Jones & Ryan.. s.453.

¹⁰⁰ Klostermaier, *A Concise Encyclopedia of Hinduism* s.41.

de farklı objeler tutar veya hareketler yapar. Brahmâ bazen ellerinde asa, kepçe, tespih, su testisi gibi çeşitli aksesuarlar ve bir veda kitabı, tutuğu gibi¹⁰¹ bazen bir eli lütuf verir veya da “korkma!” işareti yapar¹⁰². Brahmâ’nın rengi kırmızı veya pembe olup, binek hayvanı da bilginin sembolü olan kuğu veya kazdır. Aynı zamanda da bazı resimlerde lotus çiçeğinin üstünde Vishnu’nun göbeğinden türemiş olarak betimlenmiştir. Brahmâ, Brahma-vrinda’da barınır bu da evrenin tamamı anlamına gelmektedir¹⁰³. Brahmâ evreni ve diğer tanrıları yaratan yaratıcıdır bu sebepten ona yaratıkların efendisi anlamına gelen Pracâpati denir. Hint mitolojisinde Brahmâ’nın bir günü ve gecesinin 1 *kalpa* (8.640.000.000 yıl) olduğu söylenir, çünkü evreni yaratış gününün bir gün olduğu anlatılan Hint mitolojisinde 1 kalpa evrenin yaratılış süresiyle ilgili bilimsel verilere en çok yaklaşan rakamdır¹⁰⁴.



Şekil 2: Sarasvatî

Brahmâ’nın karısı, bilim ve sanat tanrıçası olan Sarasvatî’dir. Hindular tanrılara inandığı gibi tanrıçalara inanırlar ve taparlar, bu sebepten tanrıçalarda tanrılar kadar önemlidir hatta bazı mezhepler için ana tanrılardan daha kutsal ve yüce kabul edilirler. Sarasvatî yaratıcı tanrı olan Brahmâ’nın eşidir. Vedalarda çokça yer alan birkaç önemli tanrıçadan biri olan Saravatî, beyaz tenli ve güzel bir tanrıça olarak resmedilir. Onun da Brahmâ gibi dört kolu vardır. Genellikle iki eliyle *vina* (uzun bir sapın iki ucunda da birer su kabağı bulunur ve sapın bitiş yeri “u” şeklinde kıvrılır, telleri sapın üstünde yer alır,

¹⁰¹ Alain Danielou, **The Gods of India - Hindu Polytheism**, New York: Inner Traditions International L.T.D., 1985, s.237.

¹⁰² Kaya, *Hinduizm*, s.11

¹⁰³ Danielou, s.237

¹⁰⁴ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.56-57

vina çalmak için yumurta gibi yontulmuş parlak bir taş kullanılır¹⁰⁵) denilen uda benzeyen geleneksel bir Hint müzik aleti çalar ve diğer elleriyle de nilüfer çiçeği, tespih, kitap, deniz kabuğu, ip, koku şişesi, asa gibi değişik semboller tutar. Sanatın ve bilimin tanrıçası olarak okumaya ilk kez başlayan çocuklar için bu tanrıçaya dua edilip tapınılır ve birçok okulda da Sarasvatî'nin adıyla eğitime başlanır. Domestik bir tanrıça değildir, doğasının küstah olduğu söylenir ve çaba gösteren herkese nimet sağladığı belirtilir. Varlığı evde aranmadığı gibi doğurganlık temsili ya da tabiattı temsil eden bir tanrıçada değildir, daha çok okul, kütüphane gibi eğitim verilen yerlerde, doğal yaşamın insanoğlunun yaşayabileceği zarif ve uygar bir yaşam alanına dönmesi için aranan, tapılan bir tanrıçadır. Tasvirlerinde beyaz bir elbise giyerek bir su zambacı üstünde durduğu anlatılır. Binek hayvanı olarak da ya eşi Brahmâ gibi bir kuğu ya da görkemli bir tavus kuşu kullandığı söylenir¹⁰⁶.



Şekil 3: Vishnu ve 10 farklı bedenlenmesi

Trimurti'de yer alan bir diğer önemli tanrı ise Vishnu'dur. Vishnu, ebediyeti sembolize edip evrenin korunması, muhafaza edilmesini sağlamakla yükümlüdür, yani koruyucu tanrıdır. Vishnu uyuya kaldığında evrenin eriyip okyanuslar gibi akışkan forma geçeceğine inanılmaktadır¹⁰⁷. Koyu mavi renkteki Vishnu'nun dört kolu vardır ve bunlarla dünyanın gücünü temsil eden bir disk (*cakra*), Kaumodakî denilen bir gürz

¹⁰⁵ Kaya, *Hinduizm*, s.98-99

¹⁰⁶ David Kinsley, *Hindu Goddesses: Vision of The Divine Feminine in The Hindu Religious Traditions*, University of California Press, 1988, s.55-64

¹⁰⁷ Danielou, s.149-151

(*gada*), lotus çiçeği (*padma*) ve Pañcājanya adındaki bir deniz kabuğunu (*sanka*) tutar. Göğsünde Śrīvatsa adı verilen kıvrımlı bir sembol bulunan Vishnu boynuna Kaustubha isimli mücevheri, bileklerinde de Syamantaka adı verilen mücevheri takar¹⁰⁸. Elinde tuttuğu; Pañcājanya isimli deniz kabuğu, varoluşu sembolize edip her şeyin varoluşunu sağlayan beş elementin (ateş, su, toprak, metal ve tahta) oluşumunu; disk, evrendeki her türlü yaşam formunun yanı sıra ruhani her türlü enerjiyi oluşturabilecek ve yok edebilecek limitsiz güç kaynağını, evrensel zihni; lotus çiçeği, evreni ve evrenin oluşumunu; Kaumodakī isimdeki gürz, bilginin gücünü, hayatının kaynağını temsil eder. Vishnu'nun binek hayvanı olan Garuda, yarı insan yarı akbaba olan bir kuştur ve Vedalardaki anlaşılması zor olan söylemleri temsil eder bu yüzden de hitabenin kanatları anlamına gelen Garuda ismini almıştır. Garuda kuşların efendisidir, mitolojik hikayelerde yer aldığı ve yaşadığı çeşitli hikayelerden dolayı birden fazla ismi bulunur; Gaganeśvara (göğün efendisi), Sitānana (beyaz yüzlü), Nāgāntaka (yılanları yokeden), Tarasvin (hızlı olan), Amrtaharana (amrita'yı(ölümsüzlük iksiri) çalan), Vajrajit (şimşegi yenen) isimlerinden sadece bir kaçıdır¹⁰⁹.

Vishnu incelenirken Vedik dönemde ve Vedik sonrası dönemde farklı önem ve sıralamada yer alır. Vedik dönemde diğer tanrılara göre ikinci planda kalan Vishnu'nun toplamda 5-6 ilahisi bulunur. Bunlarda da onun insan özellikleri taşıdığı, vücudunun geniş fakat bir çocuktan daha kısa olduğu buna rağmen uzun adımlar attığı anlatılır ve hatta tüm evreni üç adımla gezdiği Vedalarda belirtilir. Bunlara ek olarak da İndra ile olan dostluğu Vedik dönemde sahip olduğu önemli bir özelliktir. Vedik dönemde çok önemli bir yere sahip olmayan Vishnu daha sonraki dönemde oldukça önemli bir hal almıştır. Özellikle ona inananlar her şeyi onun yarattığını söyler, yaratıcı tanrı olan Brahma'nın Vishnu'un göbeğinden çıkan bir nilüfer çiçeğinin içinde bulunduğuna yani asıl yaratıcının Vishnu olduğuna inanırlar. Vedik sonrası dönemde yer alan hikayelerde Vishnu'nun çok çeşitli (bir gelenekte 22, bir diğerinde 10 adet) bedenlenmeleri bulunmaktadır. Üstünde yaşanan dünyanın zor duruma düştüğü, çıkmaza girdiği her anda Vishnu farklı bir bedenlenme (avatar) ile dünyaya gelip kurtacı olur. Bu bedenlenmelerden en popüler olan on tanesi sırasıyla; Matsya (yarı insan yarı balık),

¹⁰⁸ Klostermaier, *A Concise Encyclopedia of Hinduism*. s.204-205

¹⁰⁹ Danielou, s.149-163

Kûrma (yarı insan yarı kaplumbağa), Varaha (domuz), Narasimha (yarı insan yarı aslan), Vamana (cüce), Parashurâma, Râma, Krishna, Buddha, ve Kalki'dir¹¹⁰.

Vishnu'nun ilk bedenlenmesi olan Matsya, alt tarafı balık üst tarafı insan olan Vishnu gibi dört koluyla disk, gürz, deniz kabuğu ve lotus çiçeği tutar¹¹¹. Hikâyeye göre insanlığın kurucusu olan Manu'yu tufandan kurtarıp bir gemi yapmasını sağlayan, yaptırdığı bu gemiye tüm bitki ve hayvan türleriyle birlikte binmesini tembihleyip canlı neslinin devamını sağlayan balık Matsya'dır. Brahma uykundayken Vedaları çalan şeytan Hayagrîva'yı okyanusta bulup Vedaları ondan geri alan ve onu yok eden Matsya, Vedaları Manu'ya vererek ona insan oğluna rehber olan bilginin prensiplerini öğretmiştir¹¹².

İkinci bedenlenme olan Kûrma alt tarafı kaplumbağa üst tarafı insan olup yine Vishnu'nun tuttuğu sembolleri ellerinde tutmaktadır¹¹³. Bir önceki biçimlenişinde insanoğlunu ve canlı yaşamını kurtarmıştır fakat tufanda kaybedilen değerleri kurtarmak için ikinci kez kaplumbağa olarak bedenlenmiştir. Şeytanlar tarafından ele geçilen gücü Tanrıların geri almasına yardımcı olmak için Kûrma yani Vishnu Tanrılara okyanusu çalkalayarak ölümsüzlük iksiri olan amrita'yı elde etmelerini sağlar bunu yaparken de şeytanı Mandara dağına bağlayarak cezalandırdılar. Kûrma şeytan dağa bağlanırken kaplumbağa biçimi sayesinde denizin dibinden dağı destekleyerek Tanrılara yardımcı olmuştur. Bunun yanı sıra Vishnu'nun kaplumbağa avatarının sabrı simgelediği ve hayatın gelişimini sağladığı da söylenmektedir¹¹⁴.

Vishnu üçüncü kez Varaha olarak bedenlenir. Bu bedenlenme kimi kaynaklarda doğrudan domuz, kimi kaynaklarda dört kollu insan bedeninde fakat domuz başlı olarak gösterilmektedir¹¹⁵. Varaha, dünyayı okyanusun altına gömen altın gözlü Hiranyâkşa şeytanını denizin dibine dalarak öldürür ve yeryüzünü okyanusun dibinden çıkartarak dünyayı kurtarır¹¹⁶.

Vishnu dördüncü kez dünyaya Narasimha, dört kollu insan bedeninde aslan başlı, olarak gelir¹¹⁷. Şeytanı ve güçlü bir kral olan Hiranyakaşipu'nun oğlu Prâhlada kendini

¹¹⁰ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.204-206

¹¹¹ Kaya, *Hinduizm*, s.15

¹¹² Danielou, s.166-167

¹¹³ Kaya, *Hinduizm*, s.15

¹¹⁴ Danielou, s.167

¹¹⁵ Kaya, *Hinduizm*, s.16

¹¹⁶ Danielou, s.168

¹¹⁷ Kaya, *Hinduizm*, s.16

Vishnu'ya adanmış dindar bir çocuktur. Var olan bu güçlü inancını kırmak, yok etmek için babası tarafından acımasızca cezalandırılmıştır. Asıl amacı olan oğlunu ölmeyi birçok kez denemiş olsa da Prâhlada her seferinde mucizevi şekilde kurtulmayı başarmıştır. Hiranyâkaşipu'nun önceden Brahma tarafından verilen bir lütuf olan yaralanmama, gündüz veya gece, sarayın içinde veya dışında, Tanrı, insan veya yaratık tarafından öldürülmeme özelliği vardır ve bu yüzden Vishnu kendine inanan Prâhlada'yı kurtarmak için ne gündüz ne gece olan tam şafak vaktinde, ne insan ne yaratık olan yarı-aslan yarı-insan biçiminde, sarayın ne içi ne dışı olan bir sütunun içinde tek bir pençesiyle Hiranyâkaşipu'nun karnını yarıp öldürür. Vishnu'nun dördüncü biçimlenmesi olan Narasimha cesareti ve gücü sembolize eder¹¹⁸.

Vamana, Vishnu'nun beşinci bedenlenmesi olan iki elinde su kabıyla şemsiye tutan bir cücedir. İlk dört biçimlenmesinden sonra ilk kez insan soyuna geçtiği biçimlenme olarak Vamana sayılır¹¹⁹. Asura (kötülük tanrıları) kralı olan Bali çilecilik ve bağlılıkla Tanrılardan üç dünyayı kazanıp Tanrılardan daha güçlü bir konuma gelir ve Vishnu Tanrılara yardım etmek için dünyaya Kaşyapa ve Aditi'nin çocuğu bir cüce olarak gelir. Kral Bali'ye gider ve önünde eğilip ona üç adım atarak daha fazla toprak kazanabileceğini söyler. Bu teklifi kabul eden Bali Vamana ile birlikte birincisi dünya ikincisi cennette olan ilk iki adımı atar. Vamana, Bali'ye son adımı atmasını rica eder ve cehenneme olan bu adım Bali'nin ölümü sağlar. Bu sayede Tanrıları Bali'nin zulmünden kurtarmış olur. Bu bedenlenme daha çok Vishnu'nun sahip olduğu üç adımda evreni gezme özelliğini vurgular ve bu sayede Tanrıları nasıl kurtardığından bahseder¹²⁰.

Altıncı kez dünyaya gelen Vishnu bu sefer sağ elinde her zaman bir balta taşıyan Parashurâma (Baltalı Râma) adında bir insandır¹²¹. Dünyayı ve insan ırkını yeryüzü krallarını zulmünden korumayı amaçlayan Parashurâma aristokrat şövalye sınıfını, monarşiyi yöneten ayrıcalıklı sınıfı, halka zulmeden yeryüzü kralları (kshatriyalar) ve kraliyetleri yok etmeyi kendine ilke edinmiştir ve bu iş için tam yirmi bir kez savaşır ve yeryüzünü bu ifritlerden arındırır. Bu sayede Shiva'nın ona armağanı olan baltayı elde

¹¹⁸ Danielou, s.168-169

¹¹⁹ Kaya, *Hinduizm*, s.16-17

¹²⁰ Danielou, s.169-170

¹²¹ Kaya, *Hinduizm*, s.17

edip Baltalı Râma olduğu da anlatılır¹²². Parashurâma'dan sonra Râma bedenlenmesiyle dünyaya geldiği söylenen Vishnu'nun dünya üzerinde hem Parashurâma hem de Râma şeklinde bulunduğu ve Parashurâma'nın Râma'yı kıskandığı da söylenmektedir¹²³.

Yedinci avatar olan Râma (veya Râmachandra), anlam olarak cazibeli ve çekici demek olup tüm dünyanın ışıltısını ve cazibesini anlatır. Râma koyu renkli, saçları bağlı, sarı bir örtüye bürünmüş, iki kollu, büyük kulakları olup değerli bir kolye takar. Elinde bir yay tutan Râma gururlu duruşuyla gülümser. Râmâyana destanın kahramanı olan Râma genellikle karısı Sîtâ, kardeşi Lakşmana ve maymun tanrı olan Hanuman ile birlikte resmedilir. Tretayuga'nın şeytanı kralı Râkshasa Râvana'yı öldürmek için bedenmiştir. Râvana'nın Sîtâ'yı kaçırmamasından sonra Râma maymun tanrı Hanuman'ın ve kardeşi Lakşmana'nın yardımlarıyla karısını bulup Râvana'yı öldürür¹²⁴. Hem karısını hem de dünyayı bu ifritten kurtarmış olur. Vishnu'nun bu bedenlenmesinde karısı olan Sîtâ'nın da aslında Vishnu'nun karısı olan Lakshmi olduğu söylenmektedir. Râma doğruluk, güç, bağlılık gibi güzel erdemleri sembolize ederken eşi Sîtâ'da sevgi bağlılığını temsil eder ve ikisinin aşkı ve evliliği ilişkideki bu sadakatin önemini anlatmaktadır¹²⁵.

Son dönemde tarılar içinde oldukça popüler olan Krishna, Vishnu'nun sekizinci bedenlenmesidir. Birden fazla mucizesi ve zaferi olan Krishna inananları için en ideal bedenlenmedir¹²⁶. Koyu renkli, iki kollu, flüt çalan ve renkli giyinen Krishna aşkın, ilahi mutluluğun beden bulmuş halidir, onun bulunduğu yerde acı yoktur¹²⁷. Mahâbhârata ve Harimvamşa'da Krishna hakkında birçok kahramanlık destanı anlatılır, çoğu zaman doğrudan savaşmasa bile yüreklendirmeleri veya zekice hamleleri sayesinde zaferi elde eden taraf olur. Krishna'nın İndra ile olan kavgaları dönemin inancının Vedizm'den Vishnuizm'e doğru bir geçiş yaptığını gözlemlemek için önemlidir. Aynı zaman da Krishna çobanların yaşında doğup büyüdüğü için çoban tanrısı da kabul edilir¹²⁸.

Buddha'nın Vishnu'nun dokuzuncu bedenlenmesi olduğu düşünülür ve onun dünyaya geliş sebebinin şeytanların, ifritlerin yolunu karıştırmak inançtan Vedalardan

¹²² Danielou, s.170-172

¹²³ Kaya, *Hinduizm*, s.142

¹²⁴ Danielou, s.172-175

¹²⁵ Kaya, *Hinduizm*, s.17-22

¹²⁶ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.207

¹²⁷ Danielou, s.175-179

¹²⁸ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.105-108

uzaklaştırıp güçsüzleşmelerini sağlamak olduğuna inanılır. Buddha kötülere inanmamayı öğütler ve onları zayıflatır¹²⁹. Buddha öğretisine inanlarının gücünü ve inançlarını kırmak için oluşturulmuş bu bedenlenme Vishnu'nun yeryüzüne gelmiş son bedenlenmesine konularak da aslında Hinduizm içinde Buddha'ya verilen önemi de temsil eder¹³⁰.

Ve son olarak daha yeryüzüne inmemiş ama ineceği düşünülen Vishnu'nun son bedenlenmesi olan Kalki dünyadaki ahlakın çöktüğü, yeryüzünün ışık almadığı zaman beyaz bir atın üstünde elinde bir yıldız gibi parıldayan kılıcıyla gelip insanlığı kurtarıp, dini yeniden kuracaktır. Yeryüzünde altın çağı başlatıp kötülerini cezalandıracak ve geldiği cennete geri dönecektir¹³¹.



Şekil 4: Lakshmi

Vishnu'nun eşi şans, mutluluk ve zenginlik tanrıçası olan Lakshmî (Şri de denir) Hinduizm içinde en popüler olan tanrıçadır. Güzellikle de bağdaştırılan bu tanrıça çoğunlukla bir lotus çiçeği üstünde oturur. Beyaz veya altın rengi bir ten rengi olan Lakshmî'nin dört kolu vardır; yukarda tuttuğu iki eliyle lotus çiçekleri tutar, aşağıdaki elleriyle de refahı ve iyi yaşamı ifade eden hareketler (bazen korkma işareti yapar, bazen yere altın saçar) yapmaktadır. Çoğunlukla yanında iki adet fülle resmedilir¹³². Lakshmî'nin üzerinde oturduğu lotus çiçeği, hayat verme gücü, zenginlik ve güzellikle evrenin yaratılışı, saflık ve ruhani güç gibi kavramları sembolize etmekte ve tanrıçanın sahip olduğu gücün ve asaletin büyüklüğünü göstermektedir. Yanında duran iki fil ise Hinduizm için önemli bir semboldür. Fillerin eskiden kanatları olduğu bu sayede aslında

¹²⁹ Danielou, s.175-179

¹³⁰ Kaya, *Hinduizm*, s.23

¹³¹ Danielou, s.181

¹³² Jones & Ryan, s.256

bulut oldukları ve yeryüzüne yağmuru ve bereketi getirdikleri söylenir. Fakat bir gün ağaçların altında yaşayan ve meditasyonu sırasında dikkatli yağmur yüzünden dağılan bir ermiş tarafından lanetlenip kanatlarından olmuşlardır fakat hala daha bulutlarla fillerin akraba olduğuna inanılmaktadır. Yani filler Lakshmî'nin yanında doğanın gücünü, bereketi, doğurganlığı ve varlığın özünü temsil etmektedir. Bunların yanı sıra filler Hindistan'da antik dönemde krallar tarafından kullanıldığı için kraliyet otoritesini de temsil etmektedirler. Okyanusların çalkalanmasından sonra doğduğuna inanılan Lakshmî ve kocası Vishnu arasından edebi bir aşk ve bağlılık bulunmaktadır. Birçok kez birçok şekilde dünyaya gelen Vishnu'yla beraber Lakshmî'de onun eşi olarak dünyaya gelmiştir; Vishnu Vamana'yken Lakshmî Padmâ, Parashurâma'yken Dharani, Râma'yken Sîtâ, Krishna'yken Rukmini olarak yeniden doğmuştur. Hinduların sonbaharda kutladıkları en önemli bayramlardan biri olan Diwali bayramında (ışık festivali) da Lakshmî'ye tapınılır. Bir sonraki yıl için hasatların, kazançların ve şansın bol olmasını isteyen herkes bu bayramda evlerinde tanrıça Lakshmî'ye dua edip ona yakarır¹³³.



Şekil 5: Shiva Natarca

Trimurti'de yer alan son tanrı ise Shiva'dır. Vedik dönemde doğanın sebep olduğu yıkıcı felaketlerin tanrılaştırılmış hali olan Rudra, Vedik sonrası epik dönemde Shiva ismiyle yer almıştır¹³⁴. Yok edici tanrı olduğuna inanılan Shiva resimlerde genellikle Shiva Natarca (dansın efendisi) olarak gösterilir. Kozmik bir dansı olan Shiva, bir alev çemberinin içinde sağ üst elinde bir davul, sol üst elinde bir alev tutup alt kolları ritmik bir dengede hareket eder gibi, sağ ayağı havada sol ayağı yerde cahilliği temsil eden cini ezer vaziyette durmaktadır. İçinde bulunduğu alev çemberi dünyanın doğum ve ölüm

¹³³ Kinsley, *Hindu Goddesses: Vision of the Divine Feminine in The Hindu Religious Traditions*, s.19-34

¹³⁴ Danielou, s.187

dengeğini temsil ederken sol üst elindeki alevin dünyayı yıkacağına, sağ üst elinde tuttuğu davul ise çalındığında dünyanın yeniden yaratılacağına inanılır. Shiva alt kolları ve havadaki ayağıyla kozmik dansını etmektedir. Onun dansı bir yaratım eylemi olup evrenin evrimine, devamlılığına ve yok oluşuna sebep olur. Tüm dünya onun eski ve sonsuz dansının bir sonucudur¹³⁵. Üç gözü olan Shiva'nın gözleri güneş, ay ve ateşini temsil etmektedirler. İki kaşının ortasında ateşini temsil eden üçüncü gözünü bir şeyi yok etmek istediğinde açar. Uzun saçlı olan ve bunları topuz yapıp toplayan tanrı Shiva'nın belinde bir kaplan postu bulunup vücudunun geri kalanı çıplak ve küllü sıvalıdır. Uzun saçları rüzgarın efendisi olduğunu temsil ederken beline sardığı kaplan postu ise doğanın gücünü Shiva'ya ait olduğunu bir göstergesidir. Başında ve boynunda yılanlar bulunan Shiva, insanlığın varoluş ve yok oluşunu ifade eden kurukafalardan yapılmış bir kolye takar. Normalde kumral renge sahip olmasına rağmen boynunda okyanusların çalkalanması sırasında ortaya çıkan zehri dünyayı kurtarmak amacıyla içtiği için bir mavilik vardır. Binek hayvanı olarak kar gibi beyaz, iri cüsseli, kahverengi gözlü bir boğa kullanır, boynu kalın, boynuzları ise elmas kadar serttir. Shiva'nın en yaygın olarak bilinen sembolü erkeklik organı olan Linga'dır. Linga'nın kadınlık sembolü olan Yogi'nin merkezinde yer aldığı kutsal heykeller Shiva'nın gücünün temsidir ve Shiva tapınaklarının her birisinde bulunur¹³⁶. Shiva, Vedik dönemde Rudra olarak doğal afet ve felaketlerden doğmasına, epik dönemde de yok edici korkulan bir tanrı olmasına rağmen insanlar tarafından seilmeyen ve sebep olduğu yıkım nedeniyle lanetlenen bir tanrı asla olmamıştır. Aksine Shiva en çok seilen, tapınlan ve gücüne inanılan tanrılar arasındadır. Çünkü Shiva'nın sebep olduğu yıkımların eski bozuk düzeni yıkarak yeni temiz ve doğru düzenin yaratacağına inanılır, yıkımları zararlı değil yararlıdır. Shiva'nın var olan yaşam dengesini koruduğı düşünülür¹³⁷. Tanrı Ganeşa ve Tanrı Skanda (Kârtikkeya) Shiva'nın oğullarıdır¹³⁸.

Shiva'nın eşi (eşleri) Devî ismi altında toplanabilir. Mahâdevî (büyük tanrıça) de denen Devî'nin birçok biçimi ve bedenlenmesi bulunmaktadır. Çok güçlü olan Devî kimi zaman yumuşak bir tanrıça olarak kimi zamansa korkunç ve hiddetli bir tanrıça olarak

¹³⁵ Heinrich Zimmer, **Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler**. Joseph Campbell (Ed.), Gül Çağalı Güven (çev.), İstanbul: Kabcacı, 2004, s.172-198

¹³⁶ Danielou, s.215-220

¹³⁷ *Dinler Kitabı*, s.97

¹³⁸ Kaya, *Hinduizm*, s.24

Hint mitolojisinde yerini alır. Umâ, Gauri, Pârvâti, Haimavati, Caganmâta, Bhanavi, Devî'nin yumuşak haliyken dokuz Dûrga ve on Mahâvidya biçimleri sert ve hiddetlidir. Her iki hali içinde çok farklı bayram ve törenleri olan Devî'nin bazı biçim ve bedenlenmeleri diğer tüm tanrı ve tanrıçalar arasında en güçlüler arasındadır, özellikle hiddetli halleri tanrı Shiva için bile korkunç bulunmaktadır. Devî'nin yumuşak halleri de hiddetli olanlar kadar güçlüdür fakat korkutucu değildir daha sevecen ve ilahi güzelliktedirler. Umâ, ışık ve parlaklığı anlamına gelir; Gauri, sarı ve parlak demektir¹³⁹; Pârvâti, dağlı manasına gelip dağ tanrıçası olarak kabul edilir, Shiva için dua ederken onunla beraber otururken resmedilmiştir ve daima sadık eş olarak anılır¹⁴⁰; Haimavati, Himalyalı; Caganmâta, dünyanın annesi; Bhanavi, güneşin kızı demektir¹⁴¹. Devî'nin yumuşak halleri hemen hemen birbirleriyle aynıdır ve hatta birçok kaynakta sadece isimlerinin farklı olduğu biçimlerinin bile aynı olduğu yazılır. İyi yürekli, sadık, göz kamaştırıcı güzellikte tanrıçalardır ve kendilerinin Shiva'dan bağımsız hikayeleri bulunmamaktadır¹⁴². Ama yine de kendilerine ait bayram ve anma törenlerine sahiptirler. Hindistan'ın bazı bölgelerinde Pârvâti ve Gauri adına kutlamalar (Tîc bayramı; Racastan bölgesinde ve Kuzey Hindistan'da Temmuz- Ağustos aylarında kutlanır ve Gangaur bayramı; Racastan bölgesinde Mart-Nisan aylarında kutlanır.) yapılmaktadır¹⁴³. Bunlar dışında 3 Şubat günü ise Maha Shivaratri olarak yani Shiva ve Pârvâti'nin evliliklerinin kutlandığı Hindular için bir diğer kutsal gündür¹⁴⁴.



Şekil 6: Devi ve 9 Dûrga



Şekil 7: 10 Mahâvidya

¹³⁹ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.73-75

¹⁴⁰ Jones&Ryan, s.326-327

¹⁴¹ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.73-75

¹⁴² Kinsley, *Hindu Goddesses: Vision of the Divine Feminine in The Hindu Religious Traditions*, s.35-54

¹⁴³ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.74.

¹⁴⁴ Mehmet Beden, **Hinduizm**, İstanbul: Festival Yayıncılık, 2016, s.137-138.

Devî'nin hiddetli hallerinden ilk olarak Durgâ dokuz adet farklı biçimi (Nava Durgâh) bulunan aynı zamanda da Shiva'nın dişil enerjisi (Shakti) de kabul edilen bir tanrıçadır. En birinci görevi evreni kötülüklerden korumak ve kozmosun düzenini bozmakla tehdit eden iblislerle savaşmak olan Durgâ, çok fazla sayıda kola (sekiz ya da on¹⁴⁵) sahip olup her koluyla farklı bir silah kullanan yenilmez bir savaş tanrıçasıdır. En ünlü ve yaygın lakabı olan Maniṣa-mardini'yi, Mahiṣa isimli bufalo biçimindeki bir şeytanı öldürerek almıştır ve bu mücadele Hint mitolojisinde de en ünlü mitler arasındadır. Durgâ, tanrıların dize getiremediği bir şeytanın kozmik bir kriz çıkardığı dönemde ortaya çıkıp sahip olduğu inanılmaz güç ve savaşçı yetenekleriyle şeytanla savaşmış kendine savaşta yardımcı olacak iki tane daha tanrıça yaratıp dünyayı kurtarmıştır. Durgâ, erkek yardımcı yaratmaz ve erkek müttefiklerle birlikte de savaşmaz. Tanrılardan büyük destek ve takdir toplamış olan Durgâ, savaştığı şeytan, iblis veya evreni tehdit eden her neyse ya da kimse hiçbir erkek yardımı almadan tanrıları bu işten uzak tutarak kendi ve kendi tanrıçalarıyla birlikte savaşır kazanır. Bu haliyle geleneksel Hint kadını modeline aykırı bir tablo çizer; eşi Shiva olmasına rağmen ondan bağımsızdır itaat etmez ve Shiva'dan ayrı olarak ona tapınılır, domestik değildir ev ve ev işlerinden uzaktır, savaşlarda savaşır ve her zaman erkeklerden daha güçlüdür. Kuzey Hindistan'ın en önemli bayramlarından biri olan Navarâtrî, Ekim ayında dokuz günlük bir peridotta Durgâ'nın dokuz biçimine de tapınılan bir bayramdır¹⁴⁶.

Navarâtrî bayramının birinci günü Durga'nın ilk hali olan tanrıça Şailputri'ye tapınılır. Binek hayvanı öküz olan Şailputri, Himalayaların kızı olup bir elinde üç uçlu mızrak diğer eliyle de lotus çiçeği tutan iki kollu bir tanrıçadır. İkinci gün Durgâ'nın ikinci biçimi olan Brahmacharini'ye tapınılır. Bir eliyle su testisi diğerinde tespih tutan iki kollu bu tanrıçanın festival boyunca azalan yiyecekleri ve suları yenileyeceğine inanılır ve Sofuluğun simgesi olan tanrıça için dualar okunur¹⁴⁷. Kutsal testiye (Kalashasthapan) (Hindular için beş temel element kutsal testi tarafından temsil edilir) yerleştirme ritüelinin gerçekleştirildiği üçüncü gün yarım ay anlamına gelen tanrıça

¹⁴⁵ Kaya, *Hinduizm*, s.36

¹⁴⁶ Kinsley, *Hindu Goddesses: Vision of the Divine Feminine in The Hindu Religious Traditions*, s.95-106.

¹⁴⁷ Kaya, *Hinduizm*, s.37

Çandraghanta'ya tapınır¹⁴⁸. Teni altın rengi olan, üç gözlü, on kollu Çandraghanta'nın ruhsal aydınlanmaya yardımcı olduğuna ferahlık, rahatlık ve barış, getireceğine inanılır. Durgâ'nın uyanması için dua edilen dördüncü gün evreni yarattığına inandıkları Durgâ'nın dördüncü dişil enerjisi olan Kushmanda'ya tapınırlar. Kushmanda'nın güneş gibi aydınlık bir yüzü ve sekiz kolu vardır¹⁴⁹. Hindular bu tanrıçanın kendilerine sağlık ve enerji vereceğine, kötülüklerden koruyup güçlü bir ruh bahsedeceğine inanırlar¹⁵⁰. Tanrıça Durgâ'nın canlandığı düşünülen beşinci gün savaş tanrısı Skanda (Kârtikkeya)'nın annesi olan, üç gözlü, dört kollu ve aslana binen Skandamâtâ'ya tapınılır¹⁵¹. Altıncı gün Durgâ'nın Mahiṣa'yı öldürdüğü gün olduğu için ayrı bir önem taşır. Durgâ'nın altıncı biçimi olan ermiş Katya'nın kızı altın renkli Katyâyani'ye tapınılarak ondan hastalıklarla ve kötülüklerle savaşma gücü vermesi istenir¹⁵². Bayramın yedinci günü ifrit Raktabicâ'yı öldüren dağınık siyah saçları ve üç gözü olan tanrıça Kalarâtri'ye kötülüklerle karşı kendilerini korumaları için tapınılır. Bayramın en verimli günü olan sekizinci gün parlak tenli, masum bir yüzü ve dört kolu olan beyaz elbiseler giyip beyaz bir öküz binen Mahâgaurye tapınılır. Bayramın son günü olan dokuzuncu gün tanrıça Siddhidhâtri'e tapınılır. Siddhidhâtri, Durgâ'nın son dişil enerjisidir. Dört kollu tanrıça kendine dua edenlere yirmi altı çeşit lütuf bağışlama özelliğine sahip olup o gün kendine dua edenlerin tüm dileklerini gerçekleştirir¹⁵³.

Devî'nin diğer bir şiddetli hali Sati'nin on ayrı parçaya bölünmüş olan Mahâvidyâh (on mahâvidya)'dır. Shiva'nın ilk eşi olan Sati'nin daha sonra reenkarnasyon geçirdiği ve yumuşak tanrıçalara (genellikle Pârvâtî'ye) dönüştüğü söylenmektedir¹⁵⁴. O yüzden Shiva'nın eşi olan Sati de Devî'nin farklı bir formu olarak kabul edilmektedir. On mahâvidya Sati'nin on ayrı bedene ayrılıp on ayrı hiddetli tanrıça oluşturmasıyla ortaya çıkmıştır. Sati'nin on farklı bedene bölünme (mahâvidyâh) hikayesi Hindu kutsal metinlerinde ve Hint mitolojisinde şu şekilde anlatılır; günlerden bir gün Daksha (göksel tanrılardan biri) bir kurban töreni düzenlemeye karar verir, kendi kızı olan Sati ve eşi Shiva hariç tüm tanrı ve tanrıçaları bu tören için davet eder. Çünkü Shiva'nın

¹⁴⁸ Beyza Aybike Deveci, "Hinduizm'de Durgā Pūcā'nın Yeri ve Önemi." **V. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi- Bildiriler Kitabı III**, 2016. s.211-220

¹⁴⁹ Kaya, *Hinduizm*, s.38.

¹⁵⁰ Deveci, s.211-220

¹⁵¹ Kaya, *Hinduizm*, s.38

¹⁵² Deveci, s.211-220

¹⁵³ Kaya, *Hinduizm*, s.38

¹⁵⁴ Kinsley, *Hindu Goddesses: Vision of the Divine Feminine in The Hindu Religious Traditions*, s.35

garip alışkanlıklarından ve sahip olduğu antisosyal doğasından rahatsız olduğu, onun kızı için uygun bir eş olmadığını düşündüğü için kasti olarak onları bu törene çağırılmaz. Shiva Daksha'nın bu küçümsemesini önemsemeyerek kayıtsız kalmaya karar verir fakat Sati babasının bu tavrı karşısında deliye döner, törene katılıp babasına bu sinirini göstermek ister fakat Shiva bunu yapmasını istemez ve törene gitmesini yasaklar. Bu yasak karşısında da öfkesi katlanan Sati değişmeye başlar, Shiva onun öfkesini görmek istemez ve gözlerini kapatır fakat açtığı zaman karısı Sati tamamen değişmiş bir şekilde karşısında durmaktadır. Sati, yaşlanmıştır, sahip olduğu zarif görüntüsü kaybolmuş, teninden ateş çıkan, dört kollu, dilli dışarda dalgalanan, boynundaki kafa tasları dışında tamamen çıplak olan bir tanrıça dönüşmüştür. Karşısında gördüğü hiddetli tanrıçadan korkan Shiva kaçmak istese de tanrıçanın yüksek kahkahasını duyduğu an vücudu hareket edemeyecek kadar taş keser. Sati de Shiva'nın kaçmasını önlemek için on farklı biçime bölünerek Shiva'nın etrafını sarar. Etrafı Sati'nin korkunç biçimleriyle sarılı olan Shiva gözlerini kapar ve açtığında yüzü lotus çiçeği gibi hoş gülümseyen bir kadın görür ve ona karısı Sati'nin nerede olduğunu sorar. Kadın da onun sorusunu önünde, üstünde ve ötesinde duran Sati'yi nasıl görmediğini sorarak yanıtlar. Shiva yanıtını aldıktan sonra etrafındaki tanrıçalara isimlerini sorarak öğrenir; Kali, Târâ, Chinnamastâ, Bhuvaneşvari, Bagalamukhi, Dhûmâvati, Kamalâ, Mâtangi Şodaşi, Bhairavi. Shiva, Sati'den korkarak onun kendinden daha kudretli bir ilahi güç olduğunu kabul eder ve yasaklarını kaldırıp Sati'yi (on biçimini birden) özgür bırakır. Sati, Shiva'dan çok daha güçlü olduğu gibi aynı zamanda Trimurti'de yer alan üç tanrı tarafından da desteklenmektedir¹⁵⁵.

On ayrı bedene bölündüğü bilinen Sati'nin yarattığı tanrıçalardan Kali, içlerinde oldukça güçlü olanlardan biridir. Sati'den ve Shiva'dan bağımsız olarak da var olur. Kali ismini siyah renginden alan bu korkunç yüzlü tanrıça, Shiva'nın baygın bedeni üstünde durur. Dört kollu Kali sol üst elinde kanlı bir balta, sol alt elinde birçok kesilmiş kafa tutarken sağ üst eliyle "Korkma!" işareti yaparak sağ alt eliyle de birçok nimet bahşeder. Belindeki kopmuş insan kollarından yapılmış etek dışında çıplak olan Kali, genellikle savaş meydanları, ölü yakma alanları gibi cesetlerin çok olduğu yerlerde yaşar. Dili dışarı

¹⁵⁵ David Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, Delhi: Motilal Banarsidass Publ., 1998, s.18-27

sarkmış, gözleri çukurlaşmış, gülümseyen ifadesiyle Kali¹⁵⁶, tanrıçalar arasında en korkuncu sayılabilir ve genellikle Hindu olmayanlar tarafından yanlış anlaşılır. Çünkü o aslında bu ürkütücü görüntüsü ve savaşçı duruşuyla varolan evreni kötülüklerden korur¹⁵⁷. Kali sözcüğü siyah manasına geldiği gibi aynı zamanda da “zaman” anlamına gelir ve bu da canlıların hepsi için tehlikeli bir kavramdır. Zaman, canlıları yeryüzünden siler ve onları yok eder. Shiva’nın yıkıcı, yokedici tanrı olması ve eşinin ise “zaman” olması mitolojik ve teolojik olarak Hindu geleneğini zenginleştiren bir durum olmuştur¹⁵⁸.

Sorunlara yol gösteren tanrıça olan Târâ, neredeyse Kali’yle hemen hemen aynıdır ve onun yolundan gider. Koyu bir teni olan Târâ’nın uzun saçları örgülüdür, sol ayağı altında bir ceset (bazen bu Shiva’nınki olur) vardır ve kaplan postundan bir etek giyer. Sahip olduğu dört koluyla bir bıçak, kesik kafalar tutup o da Kali gibi lütuflar bahşedip korkmamayı öğütler. Çoğu zaman ateş seremonisinin ortasında durur. Kali’den farklı olarak büyük göğüsleri ve şişmiş bir karnı olan Târâ’nın hamile olduğu söylenir. Bu durumda yaratılışın niteliklerine sahip olan Târâ, içinde yıkımdan sonraki boşluğu doldurmak için yeni bir evrene gebedir. Kali’nin getireceği yıkımdan sonraki yaratılışı sağlayacağı için Târâ Kali’ye her zaman yakındır¹⁵⁹.

Kendi kafasını bir kılıçla kesmiş bir elinde kafası diğer elinde kestiği bıçak olan Chinnamasta, yerde cinsel birleşme yaşayan şehvet tanrısı Kama ve karısı Rati üstünde durur. Boynundan fışkıran kanlar üç yöne gider; biri kendi ağzına diğer ikisi de ona eşlik eden iki kadın hizmetkarının ağzına. Kali gibi boynunda kafataslarından bir kolye takan Chinnamasta, Shiva gibi bedeninin üstünde yılanlar taşır¹⁶⁰. Mahâvidyâh içinde en sıra dışı tanrıça olan Chinnamasta, Mahâvidyâh dışında daha önce var olmamıştır. Anlatılan mitolojik öykülere göre kendisinden yiyecek dileyen iki hizmetçisine kafasını kesip kendi kanını sunmasından dolayı ikonografisi bu şekildedir. Rati ve Kama’nın üstünde durması için de yapılan en yaygın yorum, ikisinin temsil ettiği cinsel arzu, istek, güç ve enerjiyi yenilgiye uğratarak iradeyi temsil etmesidir. Bunun dışında yaşam, üreme ve ölümün kısır döngüsünü gösterdiği de söylenmektedir¹⁶¹.

Üç dünyayı beslediği düşünülen Bhuvanesvari sahip olduğu elleriyle (iki, altı

¹⁵⁶ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.67-70.

¹⁵⁷ Jones & Ryan, s.220-222.

¹⁵⁸ Kaya, *Hinduzim*, s.36-41.

¹⁵⁹ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.92-111.

¹⁶⁰ Jones&Ryan, s.120.

¹⁶¹ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.144-166.

veya yirmi) çeşitli nesneler tutar ve güvence verir. Göğüsleri iri ve süt sızdıran bu tanrıçanın gülüşü parlak ve hoştur. Bir önceki tanrıçaların aksine oldukça beyaz tenli ve parlaktır. Üç gözü olan Bhuvanesvari mücevherlerle donatılmış bir taç giyer ve sağ ayağı altında mücevherli bir kavanoz bulunmaktadır ve genellikle meditasyon pozisyonunda bulunur. Genel olarak temsil ettiği şey maddi başarı ve refaha ulaşmaktır ki bu da fiziksel dünyayla tanımlanmış olan bu tanrıça için oldukça uygundur¹⁶².

Bagalâ, okyanusun ortasında mücevherlerden yapılmış tahtında oturan, üzerinde sarı renkte muhteşem bir sari giyen, başı turna başı şekilde olan bir tanrıçadır. Kendisine ait en önemli hikayesi konuşarak düşmanlarını öldüren bir canavarı dilinden tutup çekerek yenilgiye uğratması ve dünyayı bu canavardan kurtarmasıdır. Bagalâ, diğer Mahavidya'lara göre daha fazla sihirli güçle ilişkilendirilir. Bagalâ'nın da Bhuvanesvari gibi maddi güç ve refahla ilişkilendirilir¹⁶³.

Oldukça uzun boylu olan Dhumavati, solgun benizli, gülmeyen, sert mizaçlı bir tanrıçadır. Dul gibi kirli ve eski kıyafetler giyer, saç başı dağınıktır, dişleri dökülmüş, göğüsleri sarkmıştır. Büyük ve çarpık bir burnu olan Dhumavati, açlık ve susuzluktan bitkin düşmüş bir haldedir ve tabiatı kavgacıdır. Binek hayvanı olarak karga kullanır¹⁶⁴. Merhametsiz dul tanrıça Dhumavati, çirkin ve yaşlı tasvirleri dışında cinsel cazibesi olan, erotik gücü temsil ettiği ikonları vardır¹⁶⁵.

Mâtangi alışmamış bir tanrıça olup Hindu düşüncesine göre, yemek artıkları, ölüye değen ya da menstrüel kanıyla lekelenmiş nesneler gibi, "kirletilmiş" şeyler sunmayı tercih eder. On altı yaşında bir kız çocuğu olarak tasvir edilen bu tanrıça mavi veya yeşilimsi bir cilt rengine sahip olup kırmızı renkli kıyafetler giyip aksesuarlar takarak bir ceket üstünde oturur. Üç gözü, iki veya dört kolu vardır¹⁶⁶. Bu tanrıçanın bir hikayeye göre Shiva- Pârvâti ve Vishnu-Lakshmi'nin birlikte yere düşürdükleri bir yemek artığından doğduğu söylendiği gibi başka bir efsaneye göre Shiva'nın kız kardeşi olan Mâtangi, Pârvâti tarafından lanetlenip dokunulmazlar (dalit) sınıfından bir aileden doğup, yemek artıkları ve kirli şeylerle hayatta kalmaya zorlanmıştır. Kirliliği tercih eden bu

¹⁶² Jones & Ryan, s.119-120

¹⁶³ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.193-208

¹⁶⁴ Kaya, *Hinduzim*, s.41

¹⁶⁵ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.176-192

¹⁶⁶ Jones & Ryan, s.120-121

tanrıçaya ibadet etmek için de yemek yemiş ve yıkanmayıp kirlilik içinde olmak gerekmektedir. Bu tanrıçada sihirli güçlerle bağdaştırılmış tanrıçalardandır¹⁶⁷.

Şodaşi (Tripura-sundari), on altı yaşında kırmızı tenli bir tanrıçadır. Çoğunlukla iyi huylu gösterilen Şodaşi, iyi veya kötü tüm tanrıçaların beden bulmuş hali olarak da kabul edilir¹⁶⁸. Birçok kaynağa göre Şodaşi aydınlık bilincin sonsuz vizyonunu temsil eder ama Kali tarafından temsil edilen tüm yapı ve biçimlerin ötesindeki aydınlık bilinç olan Nirvana'dan da yoksundur¹⁶⁹.

Literatürde kimi zaman en yüce ilah olarak geçen Bhairavi bazı yazılı kaynaklarda Trimurti'den daha önce gelmektedir¹⁷⁰. Hiddetli bir görünüşü olan Bhairavi'nin kozmik süreçteki en önemli rolü yıkımdır. Kırmızı olan teninin binlerce güneşten daha parlak olduğu söylenen bu tanrıça kafa taslarından yapılmış bir kolye takıp öldürdüğü iblislerin derilerinden yapılma kıyafetler giyer. Ayakları ve göğüsleri kanla kaplı olup iki eliyle kitap ve tespih tutar, diğer ikisiyle de koruyucu ve bağışlayıcı hareketler yapmaktadır. Bir cesedin üstünde tahtın üstünde oturmaktadır¹⁷¹.

Sonuncu tanrıça olan Kamalâ, temsil şekliyle Lakshmî'ye benzer. Altın rengi teniyle oldukça güzel bir tanrıça olan Kamalâ'nın etrafında dört tane büyük fil bulunur ve bu filler hortumlarından akan nektarla tanrıçayı yıkarlar¹⁷². Bir lotus çiçeği üzerinde oturan tanrıça iki eliyle aynı nilüfer çiçeğini tutup diğer iki eliyle de güvence ve lütuf verir. Boynu inci kolyelerle süslenmiş Mahavidya'lar arasında oldukça popüler bir tanrıça olan Kamala Mahavidya'dan önce de var olan ve en eski geleneğe sahip olan tanrıçalardandır. Ama biçimi ve korkunç özelliklerden yoksun olması onu Mahavidya'lardan biraz farklı kılar ama yine de iblis avcısı rolüne sahiptir¹⁷³.

Sati'nin sinirlenmesi ve ona ayrılmasından ortaya çıkan tanrıçaların hepsi korkunç bir görüntüye sahip olmasa da hepsi güçlü ve savaşçıdır. Evreni var olan tehlikelerden koruyup birçok nimet bahşederler.

¹⁶⁷ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.209-222

¹⁶⁸ Jones & Ryan, s.119

¹⁶⁹ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.112-128

¹⁷⁰ Jones & Ryan, s.120

¹⁷¹ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.167-175

¹⁷² Kaya, *Hinduzim*, s.43

¹⁷³ Kinsley, *Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*, s.223-232



Şekil 6: Ganeşa

Shiva'nın oğlu olduğu söylenen Ganeşa'da Hinduizm'de önemli görülen ve tapılan tanrılar arasındadır. Ganaların (Shiva'nın emrindeki yarı tanrı yarı yaratık grupları) başı olan Ganeşa, kısa boylu, göbekli, dört kolu bulunan fil başlı bir tanrıdır. Yalnızca bir dişi bulunur ve yanından bir fareyle dolaşır. Elllerinde ıstıdye kabuğu, disk sopa ve lotus çiçeği tutar¹⁷⁴. Dört kollu olması evrenin bir kuralı gibidir, dört Veda kitabı olduğu gibi Ganeşa'nın da dört kolu vardır. Sahip olduğu tek diş genel olarak illüzyonu temsil edip varoluşu destekler, sadece tek bir dişinin olması illüzyon olan nitelikli ya da belirgin varlık ile illüzyonun desteği olan belirgin olmayan varlığın yani illüzyon vericiliğinin bir araya bulunduğu anlamına gelir. Sahip olduğu fil kafasının kavisli bir hortuma sahip olması da onun engelleri ortadan kaldıran, engellerin efendisi olduğunu temsil eder¹⁷⁵. Bu yüzden de Hindistan'da oldukça popülerdir. Hindular bir işe başlamadan önce Ganeşa'nın adını anıp önlerine çıkan engelleri aşmalarında onlara yardımcı olmalarını dilerler; Şri Ganeşa nâma (Ganeşa'nın adıyla)¹⁷⁶. Yanında dolaşan fare, onun binek hayvanıdır, her şeyin içinin efendisi olarak tanımlanır. Her türlü varlığın kalbiyle birlikte bir delikte yaşayan bu fare, tüm canlıların sahip olduğu hazzın gerçek tüketicisidir, insanların sahip olduğu her şeyi farketirmeden çalan bir hırsızdır¹⁷⁷. Ganeşa'nın doğumuyla ilgili anlatılan birçok hikaye bulunmaktadır. En çok bilinenlerinden biri, Asurlar ve Râkshasalar tanrılarla yaptıkları savaşı kazanmak üzereyken İndra ve diğer tanrılar Shivadan bu kötü ruhlara engel olacak bir şey yapmasını isterler, Shiva'da Vighneshvara (engeller koyan ve kaldıran)'yı yaratır ve Pârvâtî'nin rahminde büyütür. Vighneshvara doğar doğmaz kötülöklere mani olup dürüstlüğe ve

¹⁷⁴ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü* s.85-87

¹⁷⁵ Danielou, s.295-296

¹⁷⁶ Kaya, *Hinduzim*, s.25

¹⁷⁷ Danielou, s.296-297

doğruluğa yardımcı olur. Bir diğer hikayeye göre Pârvâti banyodayken vücudundan çıkan kirle yakışıklı bir oğlan yaratır ve ona kendisi banyo yaparken kapıyı korumasını söyler. Shiva'da tam bu sırada içeri girip bu yakışıklı oğlanı görünce öfkelenir ve onun kafasını oracıkta keser ama Pârvâti ona oğlunun hayatını geri vermesi için yalvarır ve karısını isteğini geri çevirmek istemeyen Shiva'da hizmetçilerden buldukları ilk canlının kafasını kesip getirmelerini ister ve getirilen fil kafasını bu oğlanın vücuduna takarak yeniden canlandırır¹⁷⁸. Ganeşa'nın elliye yakın biçimi ve çok sayıda ismi bulunmaktadır. Hindistan'da hemen hemen her tapınakta, evde, köyde resimlerine ve heykellerine rastlamak mümkündür. Trimurti tanrısı olmamasına rağmen oldukça geniş bir Hindu kitlesi tarafından sevilen ve inanılan bir tanrıdır¹⁷⁹.



Şekil 7: Hanuman

En popülerden olan ve çok sevilen bir diğer Hindu tanrısı ise maymunların efendisi olan Hanuman'dır. Hanuman da Ganeşa gibi Hinduların çoğunluğu tarafından sevilip inanılan, Hindu tanrıları içinde evrensel olarak tapınılan bir tanrıdır¹⁸⁰. Maymun kafası, iki kolu ve uzun bir kuyruğu bulunan Hanuman güçlü bir insan vücuduna sahiptir. Bazı temsillerinde beş başlı (maymun, garuda kuşu, domuz, at ve arslan-insan) ve on kolludur ki bunlar Vishnu'nun bedenlenmelerine benzerler¹⁸¹. Doğumuyla ilgili dört farklı efsane olan maymun tanrının ilahi bir varlık olduğu Shiva ve Vishnu tarafından kabul edilmiş ve kanıtlanmıştır Hanuman'ın inanılmaz güçleri bulunmaktadır; istediği yere uçabilir, bir dağ kadar büyüüp bir kedi kadar küçülebilir. Hanuman'ın en ünlü efsanesi Râmâyana destanında Vishnu'un bir bedenlenmesi olan Râma'ya yardım ederek

¹⁷⁸ Williams, s.132-135

¹⁷⁹ Kaya, *Hinduzim*, s.25

¹⁸⁰ Jones & Ryan, s.177-178

¹⁸¹ Kaya, *Hinduzim*, s.25-27

Sîtâ'ya haber taşır ve esir alındığı yerden kurtulmasını sağlar. Bir diğer hikayede Himalayalar'a uçup ordan savaşta yaralananları kurtarmak için şifalı otlar getirmiştir. Bunların yanı sıra Hanuman muhteşem bir yogi'dir ve inanılmaz derecede yetenekli bir müzisyen olduğu da söylenmektedir. Günümüz modern Hindistan'ında da maymunlara gösterilen saygı Hanuman'ın ne kadar sevildiğini ve ne kadar popüler olduğunu göstermektedir¹⁸².



Şekil 8: İndra ve İndrani

Veda dönemine ait önemli tanrı ve tanrıçalar Epik-Puranik dönemde önemini kaybetmiş olsalar da bunlardan bazılarına Hindular tarafından inanılmaya devam edilmektedir. İlk olarak Veda tanrıları içinde en önemlisi İndra, bu dönemdeki tanrıların başı kabul edilir ve Rigveda'da kendisine en çok ilahi (250 adet) sunulan tanrıdır. Savaşçı karaktere sahip olan bu tanrı gücü temsil eder ve yağmurlu gökyüzünün, fırtına ve şimşegin tanrısıdır¹⁸³. Ellerinde şimşek, ok, yay kanca, ağ, deniz kabuğu gibi semboller tutan İndra'nın bir diğer adı da bin gözlü anlamına gelen Sahasrâsha'dır. Binek hayvanı olarak da dört adet hortumu bulunan beyaz bir fil (Airavâta) kullanır. Günümüzde önemi Trimurti'den sonra gelir, adına bir tapınak bulunmamasına rağmen birçok dini ve din dışı kitapta adı geçer¹⁸⁴. Karısı İndrani ise diğer Vedik dönem tanrıçaları gibi zamanla Hindu geleneklerinden silinmiş çok az bir güce sahip olan Vedik dönemin ana tanrıçalarından biridir¹⁸⁵.

¹⁸² Williams, s.146-148

¹⁸³ Jones & Ryan, s.195-196

¹⁸⁴ Kaya, *Hinduzim*, s.27-28

¹⁸⁵ Lynn Foulston&Stuart Abbott, **Hindu Goddesses: Beliefs and Practices**. Eastbourne: Sussex Academic Press. 2009, s.54-55



Şekil 9: Varuna ve Varuni

Varuna tabiat olaylarının efendisi kabul edilen Rigveda’da oldukça büyük bir öneme sahip bir Veda tanrısıdır¹⁸⁶. Epik döneme doğru suların yöneticisi, okyanus, deniz, nehir tanrısı olarak ortaya çıkar ve tanrıların bile emirlerine itaat ettiği oldukça güçlü bir göksel tanrıdır¹⁸⁷. Karısı Varuni’nin ise denizlerin çalkalanmasından ortaya çıktığı söylenir ve şarap tanrıçası olarak bilinir. Madâ ve Surâ’da onun diğer isimleridir¹⁸⁸.

Veda döneminde ölüm tanrısı olan Yama, kutsal mimarı tanrısı Vişvakarma, rüzgar tanrısı Vâyu, güneş tanrısı Sûrya, ateş tanrısı Agni, kutsal bir bitkinin tanrısı Soma gibi tanrılar olduğu gibi bunlar dışında Brihaspati, Dhâtri, Purusha, Pûshan, Vivasvat gibi sayısız tanrı ve tanrıça sayılabilir. Epik-Puranik dönem için de aşk tanrısı Kâmadeva, savaş tanrısı Karttikeya, zenginlik tanrısı Kubera gibi yine birçok tanrı sıralanabilir¹⁸⁹.

Gerek Veda döneminde olsun gerekse Epik-Puranik dönemde olsun tanrılar ve tanrıçalar hep, birlikte anılırlar. Hint mitolojisinde her tanrı, Roma ve Yunan mitolojisinin aksine, tek eşlidir ve daima eşiyle birlikte anılır. Tanrı ve tanrıçalar arasından ebedi bir aşktan ve bağlılıktan söz edilebilir. Çünkü bir tanrı veya tanrıça eşi öldükten sonra (ki bu noktada da Hindu dini ve Hint mitolojisi batılı din ve mitolojilerden ayrılır çünkü Tanrı ve Tanrıçaları bilindik bir şekilde ölümsüz değildir, Hinduizm inancında olduğu gibi herkes gibi ölürlük ve yeniden doğar.) eşinin reenkarnasyonunu bekler ve onun yeni bedenlenmesiyle evlenir. Bu dini ve mitolojik geçmişten ötürü kültürel olarak da tek eşlilik, ebedi aşk ve bağlılık kavramları Hint dünyasına yerleşmiştir.

¹⁸⁶ Ali İhsan Yitik, “Hint Dinlerinde Kötülük ve Şeytan”, *Milel ve Nihal*, 1 (1), 2003, s.21-.39.

¹⁸⁷ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.198-201

¹⁸⁸ John Dowson, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History, and Literature*. New Delhi: D.K.Printworld’s Edition. 2000, s.351

¹⁸⁹ Kaya, *Hinduizm*, s.28-31

Hinduizm, tanrılar ve tanrıçaların yanı sıra yine ilahi veya tabiatla ilgili birçok kavramla ilgilenir. Ermişleri, Güneş, Ay ve gezegenleri, nehirleri, okyanusları, bitkileri ve hayvanları kutsadıkları birçok festival ve törenleri bulunmaktadır¹⁹⁰.

D. HİNT MİTOLOJİSİ

Mitler, insan yaşamının içinde var olan o yaşama anlam ve nedensellik yükleyen evrensel ve ebedi hikayelerdir. İnsanoğlu var olduğundan beri etrafında olup bitene anlam yüklemeye çalışmış ve mitleri oluşturmuştur. Bilinmeyenle ilgilenmiş, somut olarak sözlere dökemediği olayları mitolojik hikayeler yoluyla açıklamıştır. Mitolojik hikayeler öylesine uydurulmuş hikayeler değildir, onlar insanoğlunun nereden geldiğini, nereye gittiğini, nasıl bir yol izlemesi gerektiğini, doğrunun ve yanlışın ne olduğunu gösteren dini ve felsefi eserlerdir. Günümüzde önemini yitirmiş bilimsel olarak geçerliliğini kaybetmiş olmalarına rağmen tamamen dışarda tutulamama, yok sayılamama nedenleri de bu yüzdendir. Mitoloji tarihin ötesinde dünyaya bakar, geniş ve detaylıdır. Doğum ve ölüm arasında sıkışmış insanları yaşam süresince karamsarlığa sürüklenmekten ve umutsuzluktan korur. Mitolojinin varsayımları inanç kaynaklı olduğu için insanlar tarafından kabul edilir yani gerçeklere dayalı bilgiler vermediği halde insanlar üzerinden etkili olduğu için mitoloji gerçektir. Mitoloji, insanların yaşamlarına, inançlarına ayna tuttuğu, düşünce biçimlerini açıkça gözler önüne serdiği için pozitif ve doğal bilimlerden tarafından kullanılan, incelenen bir alandır¹⁹¹.

Hint mitolojisi de Hindu felsefesi gibi Hinduizm'in kutsal metinlerinden beslenip ortaya çıkmıştır. Vedalarla başlayan Hint mitolojisi için en önemli kaynaklar Purânalar olarak kabul edilir. Yani bu kapsamda mitos tarihi Vedaların yazıldığı tarih olan M.Ö. on ikinci yüzyıldan Purânaların yazıldığı M.S. on altıncı yüzyıla kadar uzanır. Yine bu tarihler için kesin demek olanaksızdır çünkü yazıldıkları dönemin gündelik hayatına dair bir iz taşımayan bu yazılı kaynaklar daha sonra araştırmacılar tarafından bilimsel bir yol izlenmesinden çok sanatsal olarak derlenip tarihlendirilmişlerdir¹⁹². Hint mitolojisi için yapılmış olan derlemeler de genellikle birbirinden farklı olur. Çünkü çok geniş bir tarihe yayılan çok geniş kaynakları ve çok sayıda hikayesi bulunan böylesine zengin bir mitoloji

¹⁹⁰ Kılıçkap, s.31

¹⁹¹ Emet Gürel ve Canan Muter, "Psikomitolojik terimler: Psikoloji literatüründe mitolojinin kullanılması.", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt.7, Sayı.1, (2007). s.538

¹⁹² Wendy Doniger O'Flaherty, **Hindu mitolojisi**. Kudret Emiroğlu, (çev.). Ankara: İmge Kitabevi, 1996, s.14-16

için yapılmış olan derlemeler genellikle yazarların zevkine ve isteklerine uygun olarak şekillenmiştir. Evrenin varoluşu gibi önemli olan ortak hikayeler yer aldığı gibi her yazarın kendi zevkine göre seçtiği anlatılar da bu derlemelerdeki farklılıkları oluşturur.

Hint mitolojisi de yazılı eserleri bakımından Vedik ve Epik-Puranik dönem olmak üzere ikiye ayrılabilir. Veda tanrılarının hikayelerinden sonra Epik-Puranik dönem tanrılarının hikayeleri de eklenmiş Hint mitolojisi günden güne zenginleşerek büyümüştür. Fakat Hint mitolojisi çoğunlukla aşk kavramı etrafında dolanmış, hikayelerini bu kavram çevresinde oluşturmuştur. Aşka verdikleri büyük önem anlatılan mitolojik hikayelerinde, M.Ö. yazılmaya başlamış olan kutsal kitaplarında açıkça görülmekte ve hissedilmektedir. Aynı şekilde evlilikte aşkın tamamlayıcısı olarak görülür. Hint mitolojisinde evlilik de en az aşk kadar önemlidir. M.Ö. 4.yy'da yazılmış Matsya Purâna'da Vyâsa adındaki bir aziz tarafından anlatıldığı söylenen bir hikayede evlilikle ilgili şöyle bir anekdot yer alır; Bir zamanlar ömrünü çileciliğe adanmış Kâmadamana adında bir genç prens yaşamış. Fakat onu evlendirmek isteyen bir de babası varmış. Bir gün oğluna *“Oğlum senin neyin var? Neden bir eş almıyorsun? Evlilik bir erkeğin arzularının tümünün gerçekleşmesini ve kusursuz mutluluğa ulaşmayı sağlar. Kadınlar mutluluğun ve refahın kaynağıdır. Öyleyse git sevgili oğlum artık bir yuva kur.”*¹⁹³ demiş. Kendini çileciliğe vermiş olan Tanrı'nın Mâyâ^{194*}'sını anlamaya çalışan bu genç babasının istediğini geri çevirmiş. Fakat genel olarak Yüce Tanrı'nın Mâyâ'sının ne olduğunu anlatan bu hikayede evlilikle ilgili söylenenler Hint mitolojisinin evliliğe bakış açısını net olarak göstermektedir.

En eski yazılı kaynaklara sahip uzun bir süreçte oluşturulmuş bu zengin mitoloji aynı kaynakları kullandıkları için ağırlıklı olarak Hinduizm'den beslenir. Bu da Hinduizm kavramının toplum için sadece bir din olmadığını kanıtlayan bir diğer göstergedir. Toplumun ortak geçmişi, düşünce biçimi ve alışkanlıkları Hinduizm'den gelir. Bu daha önce de denildiği gibi bir dinden çok daha öte bir kavram olup başlı başına bir kültür, bir yaşam biçimidir. İnancı fark etmeksizin çoğunluk tarafından kabul görmüştür.

¹⁹³ Zimmer, s.39

* Mâyâ: yaratanın gücü, sanatı. Büyü.

1. Mitolojideki Efsanevi Aşk hikayeleri

Gerek Batı’da olsun gerekse Doğu mitolojilerinde aşkı görmek mümkündür. Aşk kavram olarak insanlığın ve kültürlerin ortak noktasıdır. Ama Hint mitolojisinin diğer tüm mitolojilerden ayrılma sebebi hiçbir Hint mitoloji hikayesi Yunan, Roma, Mısır dramlarında olduğu gibi trajik bir sonla bitmez, daima adil hikayeler barındırıp mutlu sonla bunları taçlandırır.

Hint mitolojisinin aşka verdiği değerin önemli bir göstergesi dünyadaki ilk aşk öyküsünü içinde barındırıyor olmasıdır; Pururavas ve Urvaşi. Vedic ve Epik dönemlerde farklı farklı hikayelerle anlatılan bu aşk temelde aynı konuyu ele alır; birbirine aşık olmuş ölümlü ve ölümsüzün bir lanetle ayrı kalması ve kavuşması¹⁹⁵. Somadeva efsanesine göre, Vishnu’ya kuvvetli bir inançla bağlı ölümlü bir kral olan Pururavas ve ölümsüz bir Apsaras (su perisi) olan Urvaşi’nin hikayesi bir gün tanrıların bahçesi olan Nandana’da birbirlerini görmeleriyle başlamış. Birbirlerini görür görmez ikisi de aşık olmuşlar. Su perisi Urvaşi’nin aşkı tüm arkadaşlarını korkutmuş, Kral Pururavas ise aşkına ulaşamadığı için baygın düşmüş. Kralın kendisine tüm varlığıyla inandığı ve ibadet ettiği Vishnu, bu durumdan haberdar olmuş ve ermişlerin ermişi sayılan Narada’ya, Urvaşi’nin Kral’a verilmesi gerektiğini, onsuz yaşayamayacak durumda olduğunu, Tanrı Indra’ya söylemesi emrini vermiş. Emri alan Narada Pururavas’a gidip ona Vishnu’ya içtenlikle tapanların daima lütuflarla karşılaşacağını, ona aşkına kavuşmasında yardım edeceğini söylemiş ve ondan ayağa kalkıp dirençli olmasını istemiş. Bundan güç alarak kalkan Kral ve Narada, Indra’nın karşısına çıkmışlar. Tanrı Indra’da Vishnu’nun talebini saygıyla karşılamış ve Urvaşi’nin Kral’a verilmesini sağlamış ama Urvaşi’nin hayata geçmesi cenneti yasa boğmuş. Beraber yeryüzüne gelen çiftin zamanla birbirleri arasından kurdukları bağ öyle bir hal almıştır ki artık ayrılamaz olmuşlar. Günlerden bir gün Kral Pururavas, Indra ve Dânavaraların savaşında Indra’ya yardımcı olmak için gökyüzüne gitmiş ve bu savaşta Asurların (kötü ruhların) Mayâdhara adlı kralı öldürülmüş. Savaşta başarıyı kutlamak için Indra gökyüzünde tüm Apsarasların hünerlerini gösterebileceği bir şölen hazırlamış. Şölen sırasında Rambhâ isimli Apsaras, Çalita denilen dramatik bir dans sergilerken Kral Pururavas’ın ona güldüğünü görmüş ve sonrasında yanına gidip alaylı bir biçimde ona dansı bilip bilmediğini sormuş. Üstat

¹⁹⁵ H.Derya Can, “Hintlilerin İlk Aşk Öyküsü: Pururavas ve Urvaşi” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi - DTCF Dergisi*, 42,1-2, 2002, s.111-120

Tumburu'nun yanında oturan Kral, karşısındaki Apsaras'a eşi Urvaşı'yle evlendikten sonra hocası Tumburu'nun bile bilmediği dansları öğrendiğini söylemiş. Kralın bu kibirli cevabına öfkelenen Tumburu, Kral Pururavas'ı Krishna onu affedene kadar eşinden ayrı kalmasını dileyerek lanetlemiş. Laneti duyan Kral, dehşetle evine gelip eşine laneti anlatmış ve çok zaman geçmeden gökten gelen Gandharvalar (tanrıların hizmetindeki ejderha biçimli canavarlar) Urvaşı'yi kaçırmışlar. Bunun sebebinin lanet olduğunu bilen Pururavas bir çilehaneye gidip Tanrı Vishnu için çile doldurmaya başlamış. Urvaşı ise eşinden ayrı kaldığı bu dönemde bir ölüden farksız, hareketsiz, hiçbir duyusu olmadan lanetin biteceği anın gücüyle yaşıyor her gece yaşadıkları bu ayrılık için göz yaşı döküyormuş. Ve sonunda Pururavas'ın dolduruğu çileler Vishnu'yu memnun etmeyi başarmış ve o gün Urvaşı'yi kaçıran Gandharvalar, onu eşi Pururavas'a geri getirmişler. Lanetin bitmesi sebebiyle yaşadıkları mutluluk yeryüzünde yaşayan hiçbir canlının tatmadığı göksel bir mutluluğa dönüşmüş¹⁹⁶.

Hint mitolojisinde bir diğer önemli hikaye ise Mahâbhârata'da geçen Nala ve Damayanti'nin aşk öyküsüdür. Destana göre, Kral Nişadha'nın yetenekli, yakışıklı oğlu Nala, uzak bir krallıkta yaşayan tarifsiz bir güzelliğe sahip, oldukça zeki olan Damayanti'yi duymuş ve daha görmeden ona aşık olmuş. Aynı şekilde Nala'yı duyan Damayanti de ona hemen aşık olmuş. Nala, duygularını Damayanti'ye iletebilmek için onunla konuşabilecek vahşi bir kaz yakalamış ve onu sevgilisine yollamış. Damayanti de kazı yakalayarak onunla konuşmuş ve duygularının karşılıklı olduğunu söylemiş. Damayanti'nin babası da bu sırada bir damat seçmeye karar vermiş ve yere göğe haber salmış. Nala da dahil olmak üzere birçok krallıktan krallar ve gökyüzünden de Nârada ve Parvata İndra'ya sorarak bu seçime gelmeye karar vermişler. Tanrılar ilk olarak Nala'dan Damayanti'yle konuşmasını rica etmişler ve ondan seçimini tanrılardan yana kullanmasını istemişler. Tanrıların bu isteğine karşı gelemeyen Nala, sevgilisi Damayanti'ye giderek kendine nişanlı olarak tanrılardan birini seçmesi gerektiğini açıklamış. Fakat Damayanti bunu yapamayacağını ve Nala'yı seçmekte ısrarcı olduğunu kesin bir dille bildirmiş. Nala'da Damayanti'nin bu kararını tanrılara iletmış ve bunu duyan tanrılar seçim anında Nala'nın biçimine bürünüp öyle Damayanti'nin karşısına çıkmışlar. Damayanti başta ne yapacağını bilememiş, tanrılara yakarmış ona doğruyu

¹⁹⁶ Somadeva, **Masal Irmaklarının Okyanusunda I -Kathâsaritsâgara-**, Korhan Kaya (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 109, XVII, 2011. s.125-127

göstermelerini istemiş sonra da karşısında duranları incelemeye başlamış. Bir tanesi dışında hiçbir gözü kırpmıyormuş ve göz kırpanın boynundaki çiçekler diğerlerinden daha solgun duruyormuş. O an gerçek Nala'nın tanrılar kadar kusursuz olamayacağını anlayan Damayanti seçimini yapmış ve gerçek sevgilini seçmiş tanrılar da bu seçimden sonra bu ikiliye iyi lütuflarını sunup törenden ayrılmışlar. Fakat gökyüzünden bu durumu izleyen Kali ve Dvâpara bu işe çok sinirlenmişler ve bu durumu bozmaya karar vermişler. Evliliklerinden tam on iki yıl sonra Kali Nala'nın içine girmeyi başararak onu zehirlemeye başlamış ve kardeşi Puşkara'ya bir zar oyunu oynarken kraliyetini kaybetmesini sağlamış. Bir oyunda her şeyini kaybeden Nala eşi Damayanti'yi de yanına alarak saraydan ayrılmış ve ormanda yaşamaya başlamış. Fakat karısını düşürdüğü bu zor durumda yaşamasını istemeyen Nala onu ailesinin yanına göndermek istese de Damayanti bunu kabul etmemiş. Nala da onun iyiliği için onu terk etmeye karar verip bir gece Damayanti uyurken kaçmış. Uyanıp da eşini yanında göremeyen Damayanti yürek parçalayıcı bir şekilde ağıtlar yakıp ağlamaya başlamış. Daha sonra günlerce ormanda Nala'yı aramış ve en sonunda onu bulamayınca bir kabile bularak onlara katılmış ve kafilenin gittiği krallıkta saraya hizmetçi olarak girmiş. Yine de her gün sevgilisi için dua etmeyi bırakmamış ve kavuşacakları o günü beklemeye başlamış. Nala ise bu sürede Kali'nin zehriyle tamamen zehirlenmiş ve eski görüntüsünü kaybedip başka birine dönüşmüş. Bu biçimiyle o da bir sarayda aşçı olarak çalışmaya başlamış. Aradan geçen yıllar sonrasında İndra Kali'yi yanına çağırarak Nala'yı bırakmasını bu kadar sıkıntının yeterli olduğunu söylemiş fakat Kali onu bıraksa bile eski haline çeviremeyeceğini söylemiş. O gece Kali, Nala'yı zehirlemeyi bırakmış ve İndra da Nala'nın rüyasına girip nasıl eski haline dönebileceğini anlatmış. Tanrı İndra'nın dediklerini yapan Nala kutsal bir havuzda vaftiz olarak eski biçime geri kavuşmuş ve yine İndra'nın lütfuyla hemen sevgilisine de kavuşmuş. Birbirlerine kavuşan bu ikili tarif edilemeyecek bir mutluluk yaşamışlar. Krallıklarına geri dönüp tanrıları ağırlayan Nala ve Damayanti beraber verdikleri bu sınavlardan sonra sonsuza kadar mutlu yaşamışlar¹⁹⁷.

Savitri ve Satyavan'ın hikayesi de Mahâbhârata'da yer alan önemli aşklardandır. Bu hikayede özel olan şey hissedilen büyük aşkın yanından Savitri'nin diğer hiçbir

¹⁹⁷ Johannes van Buitenen, AB. **The Mahâbhârata, Vol. 2: 2. The Book of The Assembly Hall, 3. The Book of The Forest**, University of Chicago Press, 1981. s.322-364

kahramanda olmayan güçlü iradesi ve bağlıdır. Ayrıca değıştirilemeyen kaderin değıştirildiği tek hikaye olarak da kabul edilir¹⁹⁸. Savitri'nin kocası için her türlü şeyi göze alıp korkusuzca ve kimseden yardım almaksızın kendi gücü ve iradesiyle onu ölümden kurtarışı destanda şu şekilde anlatılır; Madradesha'nın kralı Aşvapati ve eşinin çocukları olmuyormuş. Evliliklerinden tam on sekiz yıl sonra Tanrıça Sâvitri gelip bu çiftte bir kız çocuğu bahşetmiş. Adını tanrıçadan alan bu kız çocuğu büyümüş, bir tanrıça kadar güzel, zeki ve yetenekli olmuş. Babası Savitri'den evlenmesi için kendine bir eş bulmasını istemiş ve onu bir yolculuğa yollamış. Tüm krallıkları ve memleketleri gezen Savitri ormandan geçerken yaşlı bir çift bakan yakışıklı, kibar ve yetenekli bir genç görmüş. Yanındaki yardımcısından bu gencin kim olduğunu öğrenmesini istemiş. Bir zamanlar kral olan görme yetisini kaybedince krallığını da kaybeden Dyumatsena'nın oğlu Satyavat, krallıklarını kaybettikten sonra ailesine ormanda bakmaya başlamış, kibar ve cesur bir gençmiş. Savitri bu gence aşık olup onunla evlenmeye karar vermiş ve saraya döndüğünde bu kararını babasına bildirmiş. Bu kararı duymak için Narada da oradaymış. Bu kararın kötü bir karar olduğunu haykırmış. Çok iyi bir örnek ve insan olmasına rağmen Satyavat'ın yakın zamanda öleceği kaderinde yazılıymış. Bunun üzerine Savitri'nin babası kızından başka bir eş seçmesini istemiş ama Savitri kararında ısrarcı olmuş. Savitri'nin kararından dönmeyeceğini anlayan babası ve Narada bu evliliğe razı olmuşlar. Aşvapati, Dyumatsena'ya gidip Savitri ve Satyavat'ı evlendirmiş. Savitri evlendikten hemen sonra üstündeki süslü kıyafetleri çıkararak keşiş kıyafetleri giymiş ve kendini eşine ve onun ailesine adanmış. Eşi Savtyavat'ın ölümüne az bir süre kala Savitri üç gün boyunca hiç uymadan yemeden içmeden gece gündüz ibadet edip tanrıçaya eşini koruması için yakarmış. Ve ertesi gün Satyavat'la beraber ona yardım etmek için ormana gitmek istemiş. Büyüklerinin iznini alarak yola çıkan çift ormanda beraber çiçek toplayıp odun kesmişler fakat aniden Satyavat hastalanıp yere yığılmış. Eşine çok yorulduğu için böyle olduğunu söyleyen Savitri, ona kucağına yatıp biraz dinlenmesini öğütlemiş. Eşi kucağında uyurken ölüm tanrısı olan Yama yanlarından belirmiş. Normalde yaşayanların gözüne gözükmeyen Yama'yı gören Savitri eşinin ruhunu bedeninden alan Yama'yı takip etmeye başlamış. Daha önce kendini takip eden kimse olmayan Yama bu kadının cesaretini takdir etmiş ve ona artık geri dönüp eş i için gereken ölüm törenini düzenlemesini istemiş. Fakat

¹⁹⁸ Vladimir Yatsenko, *Sâvitri and Satyavân: The Path to Immortality*. Auroville: University of Human Unity, 2012.

Savitri bunca yolu takip ettikten sonra Yama'dan bir dilekte bulunacağını söylemiş. Yama da eşinin hayatı dışında dileyeceği her dileği gerçekleştireceğine dair söz vermiş ve Savitri'nin dileği olan kayınpederinin gözlerini açmış. Bu dilekten ve Savitri'nin konuşmasından etkilenen Yama ona yine kocasının hayatı dışında bir dilek şansı daha vermiş. Savitri bu sefer kayınpederinin krallığını geri kazanmasını dilemiş ve Yama bunun da gerçek olacağını, Savitri'nin yaptığı konuşmadan etkilendiği için ondan bir dilek daha kabul edeceğini söylemiş. Savitri bu hakkında da kendi babasının krallığının devamı için cesur bir erkek evlat sahibi olmasını dilemiş. Bu dileği de kabul eden Yama kendisiyle bu şekilde kibarca konuşan kimseyle daha önce hiç tanışmadığı için ona bir dilek hakkı daha vermiş. Bu dilek hakkı için ise Savitri eşiyle kendisinin bir çocuğu olmasını istemiş. Bunu da kabul eden Yama karşısındaki bu güçlü iradeli ve cesur kadından oldukça etkilenmiş ve ona son ve sınırsız bir dilek hakkı vermiş. Bu son dileğinde kocasının hayata geri dönmesini dileyen Savitri'nin duaları kabul olmuş. Yama'dan ayrılıp Satyavat'ın bedeninin yanına giden Savitri onun hayat dönüşü görmüş. Uyanan eşiyle birlikte eve doğru giden çift vardıklarında Dyumatsena'nın gözlerinin açıldığını görmüşler. Savitri'nin halkı, kayınbabası ve kayınvalidesi bunun sebebini sorunca da Savitri ormanda yaşadıklarını, dileklerini ve olanları baştan sona anlatmış. Hem halkın hem de ailesinin sevgisini ve takdirini pekiştiren Savitri her zaman bir kurtarıcı olarak görülmüş ve sonsuza kadar kocasıyla mutlu bir hayat sürmüştür¹⁹⁹.

Bir diğer önemli hikaye olan Shakuntala'nın hikayesi de içinde derin bir aşk ve bağlılık içerir. Ermiş Vişvâmitra'nın peri Menakâ'dan olma kızı Shakuntala ormanda doğmuş ve orada Ermiş Kanva tarafından büyütülmüştür. Kral Dusyanta ile yaşadıkları aşk ve ayrılık MÖ 4. yüzyılda yaşadığı düşünülen büyük şair ve yazar olan Kalidasa'nın eserinde şu şekilde anlatılmıştır. Günlerden bir gün Kral Dusyanta avlanmak için ormana gitmiş ve orada bir ceylanı vurmuştur. Ormanda büyüyen ve tüm canlılarla ilgilenen Shakuntala ise bunu görüp Kral'a neden zavallı bir ceylanı avladığını sormuş. Kral Dusyanta karşısında duran güzel kadından çok etkilenerek ceylanı vurduğu için özür dileyip onu iyileştirene kadar orada kalacağını söylemiş. Aradan birkaç gün geçtikten sonra iki genç birbirlerine aşık olmuşlar ve Kral Dusyanta Shakuntala'yla evlenmek arzusunu Ermiş Kanva'ya açmış ondan aldıkları izinle evlenen çift evlenip ormanda

¹⁹⁹ van Buitenen, s.760-761

yaşamaya başlamışlar. Shakuntala'nın hamile olduğu bir dönemde krallığına dönmesi gereken Dusyanta sevgilisine geri dönüp onu da alacağını kendisine güvenmesi gerektiğini söyleyip parmağından çıkardığı yüzüğü vermiş. Eşinin gitmesine çok üzülen Shakuntala günlerce sadece onu düşünerek hiçbir şey yapmayarak oturmuş ve kendini dış dünyaya kapamış, yalnızca sevgilisinin geri dönmesini bekliyormuş. Fakat o kendi dünyasındayken gelen bilgeyi görmemiş ve bu duruma sinirlenen bilge tarafından hayallerinde yer alan kişi tarafından sonsuza kadar unutulması için lanetlenmiş. Bu laneti duyar duymaz gerçek dünyaya dönen Shakuntala çaresizce ağıt yakmaya başlamış. Bu sırada yanına gelen arkadaşı Shakuntala adına bilgeden özür dileyip, onun başına gelenleri anlatmış ve bağışlanması için yalvarmış. Durumu dinleyip anlayan bilge Shakuntala'yı affetmiş ve kocasına ona verdiği herhangi bir şeyi gösterdiği anda onu hatırlayacağını söylemiş. Bunun üzerine Shakuntala bir botla sevgilisine gitmek için yola çıkmış fakat bottayken eşinin ona verdiği parmağındaki yüzüğü suya düşürmüştü ve bunu farketmemiş. Krallığa vardığında Dusyanta ile konuşmasına ve yalvarmasına rağmen kendini ona hatırlatamamış ve yüzüğü düşürdüğünü görünce de derin bir kedere boğulan Shakuntala saraydan ayrılıp ormanın girişlerinde bir yerde yalnız başına yaşamaya başlamış. Doğum yaptıktan sonra dört yıl boyunca çocuğuna bakıp tüm sorumluluğu üstüne almış. Shakuntala'nın Bharatha ismini verdiği oğlu oldukça cesur, akıllı ve iyi bir çocukmuş. Ona babasının kim olduğunu anlatmış ve bir gün mutlaka geri geleceğini söylemiş. Bir gün balıkçılardan biri tuttuğu balığın midesinde Dusyanta'nın krallığının damgasını taşıyan bir yüzük bulmuş ve onu Kral'a götürmüştü. Kral Dusyanta yüzüğü görür görmez tüm hafızası geri gelmiş ve Shakuntala'yı unuttuğu için ağıtlar yakmış. Her yerde onu aramasına rağmen hiçbir yerde onu bulamamış. Yine ormanda üzgün bir şekilde gezerken aslanlarla oynayan cesur bir oğlan çocuğu görmüş. Ona dikkatli olmasını yoksa zarar görebileceğini söylemiş ve nerede yaşadığını ailesinin nerede olduğunu sormuş. Bu cesur oğlan çocuğu annesiyle yaşadığını ve annesinin daima üzgün olduğunu söylemiş. Babası sorulduğunda da onun Kral Dusyanta olduğunu söyleyerek Kral'ı hem şaşırtmış hem de sevindirmiş. Oğluna kavuşan Kral sevgilisine kavuşmak için yaşadıkları eve doğru gitmeye başlamış. Birbirlerini gören çift mutluluktan göz yaşlarına boğulmuşlar. Kral onu unuttuğu için defalarca özür dilese de Shakuntala lanetinde lanetin getirdiği sorumluluğundan kendine ait olduğunu ve bir gün onu hatırlayacağını bildiğini söylemiş.

Beraber krallığa giderek bu mutlu haberi tüm halka duyurmuşlar ve sonsuza kadar mutlu yaşamışlar. Oğulları Bharatha ise ilerde bir kahraman olarak anılmış²⁰⁰.

Tüm bu aşk öykülerinde görülen ortak nokta sadece saf aşkın olmaması yanında sadakatin, inancın, bağlılığın, sabrın ve fedakarlığın da yer almasıdır. Hint kültüründe aşk sadece romantik aşkla sınırlı değildir. Yunan veya Roma mitolojilerinde olduğu gibi sadece görüp aşık olup sahip olduktan sonra aşk bitmez. Hint mitolojisinde yer alan öyküler sadakat, bağlılık ve fedakarlık içerir. Bir anlık hevesi değil ömürlük sevgileri anlatır. Daima aşkın kazandığı mutlu hikayelere yer verir. Bu sebeplerle Hint mitolojisi diğer mitolojilerden ayrılır. Toplumdaki kültürün temelini oluşturan dinin oluşturduğu bu mitolojilerde anlatılan hikayelere bakılarak Hint toplumun aşka bakış açısını ve aşkın yıllar boyunca toplumdaki önemini görmek mümkündür. Aşk batıdaki gibi sadece romantik, geçici basit bir heves değil, hayatın özü, kaynağıdır. Aşk tek başına değildir, beraberinde özveri, fedakarlık, sabır ve sadakati de getirir. İşte bu sebeple de Hint toplumunda aşk, ömür boyu sürer ve evlilikle taçlandırılır.

E. HİNDÜİZM'DE EVLİLİK KAVRAMI VE ÇEŞİTLERİ

Hinduizm'de birkaç tane önemli ritüel bulunmaktadır ve bunlar *samskâra* denir. Doğum, çocukluğun bitimi ve Hinduizm'e kabul, evlilik (*vivâha*) ve ölüm törenlerini kapsayan bu samskâralar içinde en önemlisi evliliktir. Hindu hayatında en önemli noktada yer alan evlilik töreni Hindistan'ın farklı bölgelerinde farklı çeşitlerde kutlansa bile genel olarak zengin ziyafetler ve görkemli seremonilerle kutlanır. Evlilik bir Hindu için sadakat ve mutluluk olup soyunun devamını sağlar. Evlilikte sorun yaşanmaması için gerçekleştirilecek törenin kusursuz olması istenir ve gelecekte yaşanan sorunlar için törenler suçlanır. Evlilik töreni çoğunlukla kadını kutsar ve kadının önemine vurgu yapar, kadın olmadan hiçbir domestik ritüel yapılamaz²⁰¹.

Hinduizm'de dördü yasal sekiz çeşit evlilik biçimi bulunmaktadır; Brahma Vivâha, Prajapatya Vivâha, Gandharva Vivâha, Arsha Vivâha, Daiva Vivâha, Asura Vivâha, Rakshasha Vivâha, Pisacha Vivâha²⁰². Brahma Vivâha, görücü usulü evliliktir ve törende gelin, babası veya babası yoksa seçilmiş bir vasi tarafından Vedaları iyi

²⁰⁰ Kalidasa, **Shakuntala**, Arthur W. Ryder (çev.), Cambridge: In Parentheses Publ. 1999

²⁰¹ Klaus K. Klostermaier, **Hinduism: A Beginner's Guide**. London: Oneworld Publications, 2007, s.44-46

²⁰² Georg Buhler, **Manusmriti: The Laws of Manu**, Surrey: Genesis Publishing Pvt Ltd. 2004, Chapter III.

bilmesine, asil niteliklerle donatılmış olmasına dikkat edilerek özenle seçilmiş damada teslim edilir. Bu evliliğe aileler karar verir ve çocuklarına teklif götürürler. Hiçbir zorlama yoktur. Çeyiz geleneği de bulunmayan bu evlilik biçimi Hinduizm’de herkesin mutlu olduğu ideal evlilik biçimi olarak düşünülür. Prajapatya Vivâha’da taraflar birbirini görüp aşık olurlar ve aileleriyle rahipleri düzenleyecekleri törene davet ederler. Törende gelinin babası ya da vasisi gelini damada teslim ederken onları kutsar. Aşık olunarak karar verilen ve dini değerlere ile aile büyüklerine de yer veren evlilik Prajapatya Vivâha, antik dönemde en çok desteklenen evlilik biçimidir. Gandharva Vivâha ise aşkın başrol olduğu bir evlilik biçimidir. Birbirine aşık olan çift ailelerine haber vermeksizin ve herhangi bir tören düzenlemeksizin sadece cinsel birleşme yaşayarak evlilik bağı kurarlar. Bu kabul gören fakat desteklenmeyen bir evlilik biçimidir. Arsha Vivâha’da gelinin babası damattan bir inek veya boğa alarak kızını verir. Bu durum başlık parası olarak değerlendirilmez sadece gelinin babasına gösterilen saygının bir sembolüdür ve aynı zamanda da yine sembolik olarak damat aileden aldığı verimli birey karşılığında başka bir verimli varlık verir. Daiva Vivâha ise çoğunlukla kızlarına evlilik töreni yapamayacak yoksul aileler tarafından tercih edilen Yajna* töreni sırasında gerçekleştirilen evlilik biçimidir. Asura Vivâha yasaklanmış bir evlilik biçimidir. Başlık parası karşılığı gelinin alındığı bu evlilik Hinduizm’in kutsal kurallarına aykırı olup aşağılayıcı bir davranış olarak görülür. Asura anlam olarak da şeytan demek olup, başlık parası veren veya talep edenin şeytanla eşit kötülüğe sahip olduğu manasına gelir. Rakshasha Vivâha da yasal olmayan bir başka evlilik biçimidir. Kadının ailesinin ve kendi rızasının dışında kaçırılarak evlenmeye zorlandığı bu evlilik biçimi toplum tarafından kesinlikle kabul edilmez ve onaylanmaz. Asura gibi Rakshasha’da anlam olarak şeytan demektir. Pisacha Vivâha en katı şekilde yasaklanmış bir evlilik biçimidir. Kadının uyuşturularak ya da tecavüz edilerek evliliğe zorlanması durumudur. Pisacha Vivâha aynı zamanda evlilik içi tecavüzler için de kullanılan bir kavramdır²⁰³.

Antik dönemden itibaren oluşmuş bu evlilik biçimlerinde dikkat edilmesi gereken en önemli kısım, her iki tarafında rızasının olduğu aşk evliliklerinin Hinduizm için geçerli olduğu ve kadının zorlandığı veya küçük düşürüldüğü aşk dışı evliliklerin antik dönem

* Yajna: Vedic bir gelenek olan bir çeşit kurban töreni

²⁰³ Balaji Viswanathan, “Eight Types of Marriages Defined by Hinduism”, 2014, <https://balajiviswanathan.quora.com/Eight-Types-of-Marriages-Defined-by-Hinduism> (Ocak 2017)

dahil hiçbir dönemde yasal olmayıp kabul görmemesidir. Bir tek, hiçbir töreni veya ritüeli olmayan aile büyüklerinden veya rahiplerden izin alınmadan yapılan Gandharva Vivâha'ya bakarak bile Hinduizm'de aşka verilen önemi ve gösterilen saygıyı görmek mümkündür. Gandharva Vivâha'nın kabul edilmesinin tek sebebi çift arasındaki karşı konulmaz derecedeki büyük aşktır. Aşk evliliğinden uzak gibi gözükken ailelerin vasıta olduğu Brahma Vivâha'da bile gelin ile damadın düşünceleri önemlidir. Bu evlilik yalnızca her iki tarafın bu evliliği kabul etmesi sonucu gerçekleşebilir asla bir zorlama söz konusu değildir. Hinduizm gerek bir din olarak gerekse bir kültür olarak aşkı her şeyin üzerinde tutar. Aşk kutsaldır ve her şekilde kabul görür ve ardından gelen evlilik bağı sadece aşkı pekiştirmek onu taçlandırmak için yapılmalıdır. Evlilik bir esaret ya da zoraki bir gereklilik değil sadece aşkın bir nişanesi olarak kabul görür.

II. KAVRAMSAL OLARAK AŞK

Platon tarafından “*Doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzellik*”²⁰⁴ olarak tarif edilen aşk, sanatçılar, düşünürler, bilim adamları tarafından defalarda farklı şekilde tarif edilmiş ve tanımlanmıştır. Aşkın bu denli çok tanımı ve anlatımının olması onun kişiye göre değişen her insanda farklılık gösteren bir duygu olduğunu gösterir ki aşkın tek başına bir duygu olup olmaması da hala tartışmalı bir konudur. Aşkı sevinç, üzüntü, öfke gibi bir duygu olarak kabul edenler olduğu gibi, aşkın içgüdüsel dürtüler tarafından ortaya çıkarıldığını birden fazla duygunun aynı anda hissedilerek edebiyatçıların aşk adını verdiği hormonal bir durum olduğunu iddia edenler de bulunmaktadır. Teknik olarak aşk tanımlanırsa, bir şeyi büyük bir arzu ve tutkuluyla sevmek, onunla bir bütün olma istediği duyma durumudur²⁰⁵. Aşık olan kişi, aşık olduğu kişiyle bir bütün olma isteği duyar. İçinde var olan bir boşluğu onunla tamamliyormuş hissine kapılır ve bu sebepten o kişiye derin bir arzu duyar. Aşık olan, aşık olunan için tehlikeye atılmaktan kaçınmayacağı gibi onun yanında da kendini tehlikelerden uzakta güvende hisseder. Ona ait kusurları ve yanlışları göremez, onunla ilgili mantıklı bir analiz yapma yetisine sahip olamaz. Bu yüzden ki gerek mitolojide gerekse edebiyatta aşkın gözü kördür. Aşkın sebep olduğu bu durumlar bilimsel olarak da kanıtlanmıştır. Aşık olunanı görmek insan beyninde aynı anda birden fazla noktayı aktive eder; İlk olarak beynin ödül sistemlerini dopamin

²⁰⁴ İskender Pala, "Ah Mine'l-Aşk.", *Cogito Dergisi*. No.4. Bahar 1995. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016. s.81

²⁰⁵ Hira Selma Kalkan, "Ay'ın Öteki Yüzü", *Psiksinema Dergisi*, Sayı:6, 2016, s.78-81

salınımıyla aktive olur, bu da genellikle takıntıların oluşmasına ve obsesif kompulsif rahatsızlığa sebep olan enzimle aynı şeydir. Yani aşık olunan kişi, aşık olan için hem bir ödül değeri taşıırken hem de onun takıntısı haline gelmektedir. Dopamin salınımı aynı zamanda hatalarda kişileri uyaran sistem içinde önemlidir, fakat “aşk” sırasında bu sistemler yeterli bir biçimde çalışamaz bu da aşık olunan kişiyle ilgili detaylı düşünmeyi ve onu değerlendirmeyi engeller, yani bilimsel açıdan da aşkın gözü kördür. Aynı zamanda aşık olunan kişi yanında, aşık olanın beyinde tehditle ilgili bölgeler olan amigdala az çalışır hale gelir ve amigdalanın deaktive olması sayesinde kişideki huzur hissi artar. Hatta aşıklar arasında ten teması olduğu sırada artan periferik somatik uyaranlar insula aracılığıyla aşık olan kişinin huzur hissini destekleyerek onun aşık olduğu kişi yanında daha da rahat hissetmesini sağlar²⁰⁶.

Aşkın bir tür delilik olduğu tarih boyunca birçok yazar tarafından söylenmiştir. Bilimde yapılan araştırmaların, aşkın insan beyinde yarattığı karmaşayı açıkça göstermesi de yazarların bilimsel olarak da haklılığını kanıtlamıştır. Aşk bir tür deliliktir ve insanoğlu varolduğundan beri bu deliliğe methiyeler dizmiş, hikayeler yazmıştır. Deliliğini saklamamış, onu tüm dünyaya duyurmaya, ölümsüz yapmaya çalışmıştır. Belki bir delilik belki bir zihin bulanıklığı belki bir hastalık olsun aşk asla insanların kurtulmaya çalıştığı, utandığı, varlığından rahatsızlık duyduğu bir şey olmamıştır. Belki de bu yüzden diğer her türlü rahatsızlıktan daha tehlikeli ve daha gözü karadır.

Aşkın ne tam bir tanımı yapılabilir ne de bilimsel olarak net bir şekilde açıklanabilir. Aşk, kişiden kişiye farklılık gösteren, birden fazla türe ayrılan, farklı neden ve sonuçlar doğuran yıllardır üzerinde çalışılmasına rağmen çözilemeyen bir gizemdir.

A. HİNDUİZM VE AŞK KAVRAMI

*“Zafer, yıldırım ve benzeri silahlar, onun
elindeki çiçekten oklar karşısında körleşen
Aşk Tanrı’sının olsun.”²⁰⁷*

²⁰⁶ Ali Saffet Gönül & Yiğit Erdoğan, “Aşkın Psikolojisi ve Sinema”. **Psikeseinema Dergisi**, Sayı:6, 2016, s.70-72.

²⁰⁷ Somadeva, **Masal Irmaklarının Okyanusunda II -Kathâsaritsâgara-**, Korhan Kaya (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2011, s.135

Aşk'a karşılık gelen dünyadaki en ünlü kelime *LOVE*'dir. İngilizce olan bu kelime İngilizce bilmeyenler tarafından bile bilinen her türlü sanat eserinde görülebilecek artık adeta bir ikon haline gelmiş bir sözcüktür. *Love* etimolojik olarak incelendiğinde ise onun İngilizce'ye Proto-Almanca'daki "*lubo*" kelimesinden geldiği, "*lubo*"nun ise Sanskritçe'deki "*lubhyati-lubh*" (लुभ्यति - लुभ्) dan geldiği görülür²⁰⁸. Sanskrit, Hindistan'da genellikle edebi metinlerde kullanılan ve Hint toplumunun yüksek tahsilli üst sınıfı tarafından konuşulan derin ve imtiyazlı bir dildir. Günümüzde kullanımı tamamen kalkmamasına rağmen bu alanda çalışma yapanlar ve birkaç edebiyat eseri dışında günlük hayatta kullanımı mevcut değildir ama kutsal metinlerin ve eski eserlerin Sanskrit dilinde yazılması nedeniyle bu dil varlığını korumakta ve sürdürmektedir²⁰⁹. Tüm dünyada yabancı dil bilen bilmeyen herkes için bir anlam ifade eden, Latin alfabesi bilmeyenler için bile görüldüğünde ne anlama geldiği anlaşılan *Love* kelimesi için günümüzde aşkın markası denilebilir. Böylesine önemli olan evrensel bir kelimenin kökeninin Sanskritçe'ye dayanması ise Hint toplumunun aşkı ve arzuyu ifade etmede diğer toplumlardan daha ilerde olduğunu göstermektedir. Bu da Hint toplumun sahip olduğu kültürlerinin temelini oluşturan Hinduizm inancının aşka verdiği değer ve önemden kaynaklanmaktadır.

Hinduizm, bir inanıştan daha öte bir kültürün temeli olarak incelendiğinde Hint insanı için hayatın bir parçası, her alanda kendini gösteren bir kavramdır. Bu önemli ve geniş kavram içinde en fazla yer tutan ve dikkat çeken şey ise aşktır. Hinduizm genel olarak her türlü canlıının sevilmesi gerektiğinin öğütlendiği, düşünce olarak bile kötü şeylerin hayal edilmesinin insan için zararlı sonuçlar doğuracağının söylendiği barışçıl ve sevgi dolu bir inanış biçimidir. Bu inanış biçiminin doğurduğu kültürel altyapı da dini farketmeksizin toplumu bugüne kadar etkilemiştir. Tüm bu barış ve sevgi kavramlarının yanı sıra başlı başına aşk Hinduizm için kutsaldır. Hinduizm'in kutsal kitaplarına ve bu kitapların oluşturduğu mitolojiye bakarak tanrı ve tanrıçaların ebedi ve tek aşkları, ölümden sonra bile bir sonraki bedenlenmede aynı ruha aşık olmaları, imkansız aşkların bile mutlu sona erişmeleri, aşkın gücüyle ölümden dirilen kahramanların varlığı

* Lubo: eğlenme, sevmek

** Lubhyati-Lubh: büyük bir sevgiyle arzulamak

²⁰⁸ Online Etymology Dictionary. "Love", <http://www.etymonline.com/index.php?term=love>. (07 Ocak 2017)

²⁰⁹ Abidin İtil, "CAVAHARATARANGİNİ", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi - DTCF Dergisi*, Cilt.21, Sayı.1.2, (1963) s.103-111

Hinduizm'in aşka ne kadar bağlı olduğunu ve onu ne kadar yüce bir yere yerleştirdiğini net bir biçimde gösterir. Hinduizm için aşk engelleri yıkar, imkansızı imkanı kılar, en karanlık ve korkunç tanrıları bile vicdana getirir.

Diğer kültür ve inanışlarda da aşkın yerinin büyük olmasına rağmen Hinduizm'i onlardan ayıran önemli bir farklılık vardır; Hinduizm'de anlatılan aşklar mutludur. Aragon'un "*Mutlu aşk yoktur*"²¹⁰ sözünün aksine Hindu mitolojisinde mutsuz aşk yoktur, sevenler kavuşur, evlilik bağıyla birbirlerine bağlanır ve sonsuza kadar mutlu yaşarlar. Diğer mitolojilere bakıldığında kavuşan ve sonsuz mutluluğa erişen aşkları görmek zordur. Diğerleri için genellikle aşk çaresizlik, kavuşamama, acı çekmek ya da kısa süreli bir heves olarak anlatılırken Hindu mitolojisinde aşklar her zaman mutluluğu tarif eder. Sevip de kavuşamazsan aşk olur lafı Hindistan için geçerli değildir. Aşıklar zor zamanlar geçirse de lanetlenip ayrılrsa da imkansız bir aşka tutulsalar da sonunda kavuşup mutluluğu elde ederler. Bu da Hindu kültürü için aşkın, her türlü güç ve kavramdan daha kuvvetli bir kavram olduğunu kanıtlar.

Mitoloji dışında Hint tarihinde de yer alan sayısız aşk öyküsü bulunmaktadır. Bunların birçoğu tarihçiler tarafından da gerçekliği onaylanmış yaşanmış aşkları anlatır. Bu gerçek aşk hikayelerinin hepsi mitolojideki hikayeler gibi mutlu sonla bitmese dahi dilden dile anlatılarak, yazılarak ve hatta filmlere çekilerek günümüze kadar gelmişlerdir. Bu tarihteki aşklar için bugün bile dua eden, onların yüce aşkına inanarak dilekler dileyenler bulunmaktadır.

B. HİNDİSTAN TARİHTEKİ ÖNEMLİ AŞK HİKAYELERİ

Hinduizm'in kutsal kitaplarını kaynak alan Hint mitolojisindeki aşkların yanı sıra Hindistan tarihinde birçok aşk hikayesi de yer almaktadır. Tarih araştırmacıların ortaya çıkardığı gerçekliğine inanılan birçok mutlu veya mutsuz sonla biten aşk hikayesi Hindistan topraklarında yaşanmıştır. Aşkın diğer kültürlerden daha fazla önem taşıdığı Hint kültüründe yaşanmış bu aşklar unutulmamış dilden dile anlatılarak, yazılarak veya filmleştirilerek günümüze ulaşmıştır.

Hindistan topraklarında yaşanan öyle aşklar vardır ki adını dünya tarihine yazdırmıştır. Dünyanın yedi harikasından biri olan Tac Mahal, tüm dünyanın bildiği,

²¹⁰ Aragon, *Mutlu Aşk Yoktur*, Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet (çev.), Ankara: Adam Yayınları, 2001, s.146-147.

tanıdığı, inanılmaz derecede gösterişli bir mimariye sahip olan bu anıt mezar, Shah Jahan'ın her şeyden çok sevdiği karısı Mümtaz Mahal'a olan aşkının ve onun ölümünden duyduğu üzüntünün büyüklüğünün göstergesidir ²¹¹. Mümtaz Mahal on dokuz yaşındayken Shah Jahan'la evlenir. Shah Jahan'ın ikinci eşi olmasına rağmen onun en sevdiği eşi ve yaşayan tüm çocuklarının (bir kızı hariç) annesidir. Shah Jahan, eşine olan sevgisini ve güvenini ona emanet ettiği imparatorluk mührü ile göstermişti. Yüksek sınıflı kadınların portreleri yapılamadığı için tam olarak nasıl biri olduğu bilinmese de Mümtaz Mahal'in çok güzel bir kadın olduğu söylenmektedir. Mümtaz Mahal'in on dördüncü çocuğu olan Gauhara Begüm'ü doğururken ölmesi Shah Jahan'ı derinden yaralamış ve üzmüştür. Edebiyatta Shah Jahan'ın acısı çeşitli şekillerde anlatılmaya çalışılmıştır; "paramparça olmuş bir dağ gibi dayanıklılığı ufalandı", "bir gecede sakalları beyazladı", "bir hafta boyunca bu acıyı halka açıklayamadı". Hatta 17.yy'da Fransız gezgin Françoise Bernier "Travels in the Mughal Empire" kitabında, Shah Jahan'ın tüm hayatı boyunca eşinin yanında onu sevdiğini ve ölümünde de onu mezarına kadar takip edebilecek bir aşkla bağlı olduğunu söylemektedir. Shah Jahan'ın üzüntüsünün öyle büyük olduğu söylenmektedir ki karısının erken yaşta ölmesine rağmen Mümtaz Mahal'den sonra kimseyle evlenmediği, o öldükten sonra kimseyle cinsel beraberlik bile yaşamadığı iddia edilir. 1658 yılında kendi oğlu tarafından Agra kulesine hapsedilen Shah Jahan, kalan sekiz yılını sevgili eşinin mozolesinin beyaz silüetine bakarak geçirdiğine inanılmaktadır. Öldükten sonra kendisi de eşinin yanına defnedilmiştir ²¹². Hindistan tarihi içinde Müslüman bir yönetim olan Hindistan topraklarında kurulan Mungul İmparatorluğu'nda ²¹³ böylesine efsanevi ve romantik bir aşkın varlığı kültürel olarak İslam'dansa Hinduizm'in ağır bastığını göstermektedir. Çünkü İslam'ın Allah aşkı dışındaki bir aşkın hakiki olduğuna inanmayan ²¹⁴ kültürünün aksine Shah Jahan'ın karısına olan tutkulu aşkı onun Hint kültüründen etkilendiğinin kanıtıdır.

Bir diğer unutulmaz aşk hikayesi Rajasthan'ın en popüler hikayesi olan Dhola ve Maru'dur. Hindistan'da yaygın olan bebeklikten itibaren nişanlanma veya evlenme

²¹¹ A. Engin Beksaç, "Tac Mahal". **Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**. Cilt 39. 2010, s.337-339

²¹² Wayne E. Begley, "The myth of the Taj Mahal and a new theory of its symbolic meaning." **The Art Bulletin**, 61.1, 1979, s.7-37.

²¹³ Burton Stein, **Hindistan Tarihi**. David Arnold (Ed.), Müfit Günay (çev.), İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2015, s.167-168

²¹⁴ Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**. İstanbul: İnka Yayınları, 3.Basım, 1997, s.15

durumunda (bir açıdan beşik kertmesi de denebilir) bebekler veya çocuklar evlendirilir ama reşit oluncaya kadar (18 yaşına kadar) aile yanında yaşamaya devam ederler²¹⁵. Manu ve Dhola'da bu şekilde bebekken evlendirilmişler ve sonra kendi aileleriyle yaşamaya devam etmişlerdir. Bazı kaynaklarda onların daha bir haftalık olduğu bile yazmaktadır. Dhola büyüyüp güçlü bir kral olduğu dönemde bebeklikte yaptığı evliliği hatırlamayarak yeniden evlenmiştir. Yeni evlendiği karısı Malwani'nin ise ilk evliliği bildiği ve ilk karısının Dhola'ya gönderdiği mektupları yok ettiği söylenmekte. Mektupları eşine ulaşmayan Maru ise kendi memleketi olan Poogal'daki bir grup halk şarkısını eşinin bulunduğu yer olan Narwar'a yollayarak onlardan Dhola'ya evliliklerini hatırlatmalarını istemiş ve amacında başarılı olmuştur. Malwani'nin tüm aksi çabalarına rağmen Dhola ve Manu yeniden bir araya gelerek mutlu bir aile kurmuşlar. Dhola'nın evliliklerini unutmasının aksine Maru çocukluğundan beri bu fikirle büyümüş eşinin haberlerini almış, onun nasıl genç bir delikanlı olduğunu dinlemiş ve zaman içinde Dhola'ya karşı derin bir aşk duymaya başlamıştır²¹⁶. Sahip olduğu aşkla da karşısına çıkan engelleri aşp çok sevdiği kocasına kavuşmayı başarmıştır. Dhola ve Maru'nun hikayesi oldukça ünlü olup üzerine birçok tiyatro ve opera yazılmış, müzikaller ve kukla gösterileri dahil gösteri sanatları dünyasında çokça yer bulan bir aşk olmuştur. Belki Tac Mahal gibi tüm dünyada çok ünlü olmasa dahi Hindistan içinde oldukça popüler olan bu hikaye operalarıyla, tiyatrolarıyla bir şekilde dünyaya da açılmıştır. Yaşandığına inanılan bu aşk geçmişten günümüze hala daha gösteri dünyası için ilham kaynağı olma özelliğini korumaktadır.

Bir diğer önemli tarihi aşk hikayesi ise Shivaji ve Saibai'ninkidir. Bilinen adıyla Chhatrapati Shivaji Bhonsle, Maratha imparatorluğunun savaşçı imparatorudur²¹⁷. Tarihte birçok başarıya imza atıp birçok zafer kazanan Shivaji, Sai ile erken yaşta evlenmiş ve zamanla yakınlaşmışlardır. Sadece birbirlerine aşık olan bir çift değil aynı zamanda en yakın arkadaş olmuş olan Shivaji ve Sai birbirlerine sonsuza kadar bağlı kalmışlardır. Siyasi nedenlerden dolayı çok sayıda prensesle evlenen Shivaji için Sai dışındaki tüm eşlerini kardeş gibi görmüştür. İlk ve tek aşkı olduğu söylenen Sai'nin erken yaştaki vefatından (26 yaşında) sonra bile onu hiç unutmadığı hatta kendi ölüm

²¹⁵ Gandhi, **Hakikatin Peşinde Başımdan Geçenler**, Vedat Günyol, (çev.), İstanbul: Alfa Yayınları. 2016, s.24-32

²¹⁶ Susan S. Wadley, "" Dholā: " A North Indian Folk Genre." **Asian Folklore Studies**, 42/1, 1983, s.3-25.

²¹⁷ Stein, s.195-197

döşegindeyken (53 yaşında) son söyledi sözün “Sai” olduğu söylenmektedir²¹⁸. Shivaji ve Sai’nin romantik ilişkinin yanı sıra sahip oldukları arkadaşlık ve yakınlık onların aşkını ölümsüz kılmış ve Shivaji’i aşkına takıntılı bir imparator olmaktan kurtarıp onu başarılı bir de savaşçı yapmıştır. Her durumda eşinin yanında ona destek olan eş olarak Sai ise Hint kültüründeki ideal eş kavramına yakın bir noktada durmaktadır. Erken gelen ölüm bile Shivaji-Sai aşkını öldürmeyi başaramamıştır. Shivaji’nin asla Sai’yi unutmaması ve daha sonra bunun dilden dile anlatılarak günümüze gelmesi bu aşkın ölümsüzlüğünün en büyük kanıtıdır.

Hindistan tarihi, halk hikayeleri ve mitolojisi bu tip aşk öyküleriyle dolup taşmakta her bir aşk hikayesine ayrı önem verilmektedir. Geçmişten günümüze her bir öykü üzerine sayısız eser yazılmış, bu eserler defalarca sahnelenmiş, sinemayla birlikte beyaz perdeye uyarlanmıştır. Bu aşk öyküleri asırlardır unutulmamış unutturulmamıştır. Tarihi açıdan birçok kez zorluklar yaşayan, yıkılıp kurulan, uzun mücadeleler vererek özgürlüğü elde etmiş çokça acı çekmiş bir toplum olarak Hint toplumu böylesi zor bir tarihe sahip olmasına rağmen aşkı hayatından çıkarmamış ve onu hayatın özü olarak kabul edip hayatlarında en önemli yere yerleştirmişlerdir. Bu durum da kültürel değerlerini ne olursa olsun koruduklarını yıllar süren sömürge yönetiminde bile bundan taviz vermediklerini bu açıdan da dünya üzerinde özel bir konuma sahip olduklarını gösterir. Böylesi zor bir tarihe geçmişe sahip olmayan ülkelerin bile kültürel erozyona uğradıkları kendi kültürlerini yavaş yavaş kaybetmeye başladıkları bu dönemde uzun yıllar boyunca başka ülkelerin kültür dayatmalarıyla yaşamış olan Hindistan’ın hala daha kendi kültürüne sıkı sıkıya bağlı olması bu ülkeyi ve kültürü özel yapan en önemli faktördür. Aşk ise bu kültürde en fazla yer kaplayan ve önem verilen kavram olarak yerini tarih öncesi dönemlerden başlayarak almıştır. Vedalardan başlayarak tüm Hint edebiyatında aşkın görülmediği bir konuya rastlamak zordur. Teknoloji ilerledikçe de bu konuların beyaz perdeye taşındığı, televizyon dizilerinin ana teması olduğu görülmektedir. Bu durumda Hint insanın günlük hayatında aşka ne kadar yer verdiğini gösterir. Aşk, Hint insanın yaptığı her yapıtta, attığı her adımda, ettiği her dua da kendine yer bulur.

²¹⁸ Surendra Nath Sen, **Foreign Biographies of Shivaji Volume 2 of Extracts and Documents relating to Maratha History**. London: K. Paul, Trench, Trubner & Company Limited, 1930, s.165.

İKİNCİ BÖLÜM

BOLLYWOOD'A GİDEN YOL; HİNT SİNEMA TARİHİ

I. HİNDİSTAN'IN YANSIMASI OLARAK; BOLLYWOOD

Dünyanın hiçbir yerinde, bir marka olarak Bollywood gibi eşi benzeri olmayan, taklit edilemez bir sinema endüstrisi daha bulunmamaktadır. Karşı konulamaz, tipik bir hayali dünya yaratıp içine erdemli, ahlaklı, tamamıyla iyi karaktere sahip kadın ve erkek kahramanlarla, içinde en ufak iyilik barındırmayan, korkunç, vahşi kötü karakterler yerleştirip yoğun duygu geçişleriyle seyirciye beklediğini veren bu endüstri filmlerinin içine yer alan müzik klipleri ve dans sahneleriyle dünyada benzersiz olmayı başarmıştır²¹⁹.

Hindistan film endüstrisinde sinemanın Hindistan'a girdiği günden bugüne kadar ortalama 80.000 film üretilip, günümüzde de her yıl 1000'e yakın film yapılarak her geçen yıl %12.6 oranında Hindistan film sektörü büyütülmektedir. Bu rakamlara dayanarak Hindistan film endüstrisinin dünyanın en büyük film endüstrisi olduğunu söylenebilir²²⁰. Hindistan film endüstrisi içinde en çok bilinen ve en popüler olan film üretim merkezi Bollywood olarak bilinen Mumbai'dır. Toplamda on sekiz dilde* film üreten Hindistan film endüstrisinde Bollywood en yaygın olan Hindi dilinde filmler yapmaktadır. Bollywood filmlerinin Hindistan'da bu kadar popüler olmasının tek sebebi de dil değildir. Hint toplumu altı ile sekiz arası şarkı içeren, standart formüllerle senaryosu oluşturulmuş, bilindik hikayeler anlatan, duyguları abartılmış, dozunda kullanılmış dramatik öğeler içeren filmleri gerçekçi olanlara tercih etmektedir. Seyircinin beklentilerini karşılamayı başaran ve ülke genelinde en yaygın dili kullanan Bollywood, bu sebeplerle Hindistan film endüstrisinin bel kemiğini oluşturmaktadır²²¹.

²¹⁹ Saibal Chatterjee, "Hindi Cinema Though the Decades", Gulzar, Govind Nihalani, Saibal Chatterjee (Ed.), **Encyclopaedia Hindi Cinema**, (3-23), New Delhi: Encyclopaedia Britannica (India) Pvt.Ltd., 2003, s.3

²²⁰ Hindistan'a Bakış, agm, s.4-7

* Birinci bölümde "Hint Kültürünün Temeli; Hinduizm" başlığı altında belirtildiği gibi Hindistan'da Hindistan Anayasası tarafından kabul edilmiş Hintçe resmi dil olmak üzere 22 resmi dili bulunmaktadır. Bu sebepten dolayı filmler çok dilli üretilir.

²²¹ Kasbekar, s.180-181

Bollywood, Hindistan'daki sinema sektörünün yanı sıra ülkedeki kalkınmaya da yardımcı olarak yaklaşık 1.200.000.000 nüfuslu ülkede 5.000.000 insana dolaylı ve dolaysız olarak iş imkanı sağlamıştır ve her geçen günde sektördeki büyüme oranıyla doğru orantılı olarak bu sayıyı arttırmaya devam etmektedir²²².

Bollywood, sadece ülke ekonomisine ve dünya sinemasına etki etmekle kalmaz. Yapılan filmlerde kullanılan müzikler Hindistan müzik piyasasının %66'sını oluşturmaktadır. Tüm zamanların hit olan şarkıları genellikle film müziklerinden oluşmakta, Hindistan halkı bu şarkıları sadece özel törenlerinde, düğünlerinde veya kutlamalarında kullanmakla kalmayıp, bu günlerde çekilen klip ve videolar içinde arka plan müziği olarak seçmektedir. Sadece şarkılar değil, şarkılar için oluşturulmuş koreografler de hatırlanmakta ve özel günlerde eğlence amaçlı olarak aynı filmdeki gibi sahnelenmektedir. Filmlerde starların kullandıkları kostümler de tekstil sektörünü etkilemekte ve ülkedeki modayı belirlemektedir. Özellikle kadınlar tarzları konusunda film starlarının kostümlerinden ilham almaktadırlar²²³.

Bunların yanı sıra Bollywood Hindistan'ın siyasi duruşunun bir yansıması olarak da seyircinin karşısına çıkar. Son zamanlarda Pakistan ve Hindistan'ın Keşmir bölgesinde yaşadığı çatışmada 19 Hintli askerin hayatını kaybetmesi sonucunda Bollywood'un tepki olarak, filmlerde Pakistanlı aktör ve aktrislerin oynamasını yasaklaması ve yine aynı şekilde Pakistanlı olan ışıkçı, kameraman gibi teknik elemanların çalışmalarının engellenmesi²²⁴, Bollywood'un ülkenin siyasi duruşunu nasıl yansıttığını gösteren en iyi örneklerden biridir.

Tüm bu bilgilere bakarak Bollywood'un tek başına tüm ülkeyi birçok açıdan etkilediği açıkça görülmektedir. Birçok yönden de Hindistan'ın bir yansıması olan Bollywood, bu sayede ülkenin dünya genelinde temsilini de sağlamaktadır. Yani Bollywood, sadece bir film endüstri olarak kalmayıp aynı zamanda Hindistan ekonomisi

²²² Hindistan'a Bakış, agm, s.4-7

²²³ Kasbekar, s.179-180

²²⁴ Michael Safi, "Indian films banned, Pakistani actors ejected – how the Kashmir crisis is hitting Bollywood", *The Guardian*, 9 Ekim 2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/oct/09/indian-films-banned-pakistani-actors-ejected-how-the-kashmir-crisis-is-hitting-bollywood>, (14 Şubat 2016).

içinde büyük bir kaynak²²⁵, Hindistan nüfusu için iş imkanı sağlayan geniş bir endüstri²²⁶ ve uluslararası platformda ülke imajını belirleyen bir markadır.

A. SİNEMANIN HİNDİSTAN'A GİRİŞİ

Sinema, o tarihlerde İngiliz sömürgesi olan Hindistan'a Amerika ve Avrupa'ya girişiyle hemen hemen aynı dönemlerde giriş yaptı. 7 Temmuz 1896 tarihinde Bombay'da yer alan Watson Otelinde Lumière kardeşlerin filmleriyle ilk film gösterimi gerçekleştirildi ve seyirci tarafından beklenmedik bir ilgi görüp çok beğenildi²²⁷. Toplumun gösterdiği bu ilgi ve sinemaya duydukları merak üzerine film gösterimleri Novelty Tiyatrosu gibi tiyatroların yanı sıra çadırlarda, barakalarda ve bungalovlarda devam etti ve sonunda 1910 yılında bir girişimci stüdyolar inşa etmeye başladı²²⁸.

1986'da başlayan Hindistan'ın sinema serüveni bir süre Avrupa'dan getirtilen filmlerle devam etti. 1898'de İngilizler, Bombay ve Kalküta'da çekimler yapmaya başladı ve 1899'a gelindiğinde Harishcandra Sakharan isimli Bombay'lı bir fotoğrafçı İngiltere'den getirttiği makinayla çeşitli görüntüleri kaydederek kendi belge filmlerini oluşturdu. Önce güreşen bir çift güreşçiyi, daha sonra bir maymunun eğitilmesini görüntüledi ve en son da İngiltere'de eğitimini bitiren bir öğrencinin vatani Hindistan'a dönüşünü de çekerek 1911 yılında Hindistan sinema tarihindeki ilk belgesel filmi çekmiş oldu. Belge filmlerin ardından Avrupa'dan kurmaca filmler de gelmeye başladı. Getirilen bu kurmaca filmler seyircisinin yoğun ilgisini çektiği için İngiltere'den gelen bir yönetmen yanında getirdiği ekipmanla Hindistan'ın ilk kurmaca filmi olan "Pundalik"i 1912 yılında çekti²²⁹.

Hindistan sineması için asıl önemli olan Hindistan film endüstrisinin babası kabul edilen Dadasaheb Phalke, 1911 yılında Avrupa'da gösterilen İsa'nın yaşamını konu alan filmin yarattığı güçlü etkiden ilham alarak film yapma kararı aldı. Ama bunu kendi

²²⁵ Niall McCarthy, "Bollywood: India's Film Industry By The Numbers [Infographic]", *Forbes*, 3 Eylül 2014, <http://www.forbes.com/sites/niallmccarthy/2014/09/03/bollywood-indias-film-industry-by-the-numbers-infographic/#6ff085867bf0>, (14 Şubat 2016)

²²⁶ Hindistan'a Bakış, agm, s.4

²²⁷ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, 3.Basım, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009, s.203.

²²⁸ Baldoon Dhingra, **Indian Cinema and Culture**, 1.Basım, Paris: United Nations Scientific and Cultural Organization, 1969, s.2

²²⁹ Teksoy, s.203

kültürüne göre biçimlendirecekti. Avrupa'dan aldığı film ekipmanlarıyla ilk filmi Mahabharata'dan bir hikaye olan "Raja Harischandra"ya başladı. Birçok sıkıntı ve sorunla karşılaşmasına rağmen filmini bitirmeyi başaran Phalke 1913'de "Raja Harischandra"ı Bombay'de bir tiyatrodan gösterime sundu ve tiyatroyu hınca hınç dolduran seyircinin hayranlığını kazanarak bir gecede ünlü olmayı başardı²³⁰. Filmi İngiltere'de de gösterilen Phalke, orada da eleştirmenlerden övgüler aldı. Daha sonra kendi stüdyosunu kuran Phalke, Hint mitolojisinden beslenen birçok film yaptı. Filmlerinde durağan kamera kullanımı, erdemli kahramanlar, mağdur olmuş iyiler gibi günümüz Hint sinemasının özellikleri arasında sayılan birçok öğeye yer vererek Hindistan film endüstrisinin babası oldu. Daha önce Hint sinemasında yapılmayan kadın oyuncu kullanımı, film hileleri gibi yeniliklere de imza atarak cesur ve yenilikçi biri olduğunu da gösterdi. Fakat sinemaya yeni tür ve tekniklerin girmesi, teknolojinin hızla ilerlemesi nedeniyle 1937'de çekmiş olduğu ilk sesli filminden sonra sinemacılığı bırakarak yoksulluğa sürüklendi ve zaman içinde halk tarafından da unutuldu²³¹.

Hindistan'da sinemaya olan sevgi, yapılan filmler ve sinema salonlarının sayısı hızla arttı. 1923 gelindiğinde sinema salonu sayısı 150'e ulaşmıştı. Zamanla da yabancı film sayısı yerli film sayısına kıyasla azalmaya başlamıştı. Bu dönemde birçok yönetmen tarafından birçok Hint filmi çekildi; mitolojik ve efsanevi hikayeler, güldürüler, İngiliz kültürü, eğitim sistemi gibi konuları eleştiren komediler, toplumsal sorunlara değinen eleştiri filmleri, imkansız aşkların anlatıldığı romantik dramalar gibi. Hindistan sineması, çekilen 1280 adet (çıkan bir depo yangını nedeniyle günümüze sadece 13 adet film ulaşmış olsa da kaynaklarda yer alan film sayısı 1280'dir.) filmle sessiz dönemini tamamlayıp, 1931 yılında "Alam Ara" isimli ilk sesli filmini çekerek sesli döneme geçti. Tüm bu gelişmeler sırasında 1918'den başlayarak İngiltere hükümeti, sömürgesi olan Hindistan'da sansür komiteleri kurmaya ve büyük bir propaganda gücüne sahip olan bu önemli kitle iletişim aracını denetlemeye başladı. Sadece Hindistan'da üretilen milliyetçi filmleri değil tüm dünyada yapılan ve milliyetçi akımların yayılmasına neden olarak devrimci filmlerin, Potemkin Zırhlısı, İki Yetime gibi, tamamını da yasakladı²³².

²³⁰ Dhingra, s.2

²³¹ Teksoy, s.204

²³² Teksoy, s.204-205

Hindistan sinemasının sesli döneme geçmesi kendi kimliğini kazanmasına yardımcı oldu. Çünkü sesli dönemle birlikte yönetmenler filmlerine şarkıları ve dansları dahil ederek günümüze kadar gelecek Hint sinemasının en belirgin özelliğini oluşturmuş oldular. Ardeshir M. Irani tarafından yönetilmiş içinde yedi şarkının yer aldığı ilk sesli film “*Alam Ara*”nın elde ettiği muazzam başarı ve toplum tarafından çokça sevilmesi Hint sinemasının gelecekte ilerleyeceği yolu belirlemesini sağladı²³³. Şarkı ve dansların sinemaya girmesi sadece Hint sinemasının geleceğini belirlemekle kalmayıp, anti-kolonyalist toplumun temellerini oluşturmaya, Hindistan’da bulunmuş kolonyalist toplumların uzaklaştırdığı kültürel değerlere yavaş yavaş geri dönmeye başlandı. Hint eğlencesinde önemli bir yer tutan müzik ve dansın Hint sinemasında yer alması ülkesindeki kolonyal topluma gösterdiği bir başkaldırı olurken kendi kültürlerine bağlılıklarının önemli göstergelerinden biriydi²³⁴.

1. Hindistan Sinema Tarihinde Stüdyolar Dönemi

Hindistan sinema tarihinde 1920-30’larda başlayıp 1950-60’larda sona eren kısa süreli bir stüdyo dönemi de yer almaktadır. 1920-30’larda Hindistan’da Hollywood’daki stüdyo sistemine benzer, tam zamanlı teknisyenleri, aktör ve aktrisleri bulunan stüdyolar ortaya çıktı. Ve her biri belirli bir film türünde uzmanlaşarak tanındılar. Ama yine de Hollywood’da stüdyoların sinema sektöründe yaptığı gibi bir tekelleşmeyi oluşturmakta başarılı olamadılar; dağıtım ve gösterimleri kontrol edemediler. Bu üretim, dağıtım ve gösterim arasındaki entegrasyon eksikliği bir dizi ticari başarısızlığı neden olarak stüdyoların zamanla yok olmasına neden oldu. Bu nedenle de stüdyo dönemi Hindistan sinema tarihi içinde kısa bir dönem olarak yer alırken, bu dönemde dört önemli stüdyo öne çıktı; Imperial Films Company, Prabhat Film Company, New Theatres ve Bombay Talkies²³⁵.

a. Imperial Films Company

Imperial Films Company, 1926 yılında Ardeshir Irani tarafından kurularak *Alam Ara* filminden sonra ünlenmiş bir stüdyodur. Sessiz dönemin iki önemli starı olan

²³³ Tejaswini Ganti, **Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi cinema**, London: Routledge, 2013, s.11.

²³⁴ Murat İri, "Bollywood Sineması: Hindistan’ın Hareketli Resim Sanayii Üzerine Notlar.", **İLETİ-Ş-İM**, Vol.18, No.18, (Haziran 2013), s.24-25.

²³⁵ Ganti, s.15-19.

Sulochana ve Zubeida'yı bünyesinde barındırmış Imperial, genel olarak yenilikçi bir stüdyoydu²³⁶; 1929'da ışık kullanarak ilk kez gece çekimi yaptı, 1933 yılında ilk Farsça filmi çekti (ki bu sayede İran film tarihinde de yer almayı başardı.) ve 1937 yılında *Kisan Kanya* isimli ilk renkli filmi üretti. Yenilikçiliğinin yanı sıra sinema endüstrisinde kostümlü tarihi filmler çekmesiyle tanınan Imperial, dokuz ayrı dilde (Hindi, Urdu, Gujarati, Marathi, Tamil, Telugu, Malay, Burmese, Pashtu) film üretmekteydi²³⁷. 1930'da Imperial'ın bir kolu olarak Sagar Film Company kuruldu ve kostümlü tarihi filmler çeken Imperail'dan farklı olarak Sagar'da toplumsal reform filmleri çekilmeye başlandı. Imperial Films Company 1938 yılına kadar faaliyet gösterirken, Sagar faaliyetlerine 1950'lere kadar devam etti²³⁸.

b. Prabhat Film Company

Prabhat Film Company, Maharashtra Film Company'de çalışan Shantaram öncülüğündeki beş kişinin oradan ayrılıp kendi şirketlerini kurmasıyla 1929 yılında ortaya çıktı. Kadrosunda birçok star barındıran Prabhat'ın kendine ait işlem laboratuvarları, gelişmiş ekipmanları olduğu gibi ülkenin en geniş sahne zemine sahip stüdyoydu. Teknik ekibinde de ülkenin en önemli isimlerini çalıştırmaktaydı gerek kurgu ekibi gerekse sanat departmanında ülkenin en iyileriyle çalıştı. Yaptığı filmlerin çoğunluğunda Sangeet Natak* olarak bilinen popüler Marathi müzikal tiyatro geleneğinden etkilenmiş olan Prabhat, 16. ve 17. yüzyıllardan kalma popüler şair ve azizlerin biyografilerini ele alan “*Aziz Filmleri*” gibi yeni türlere de öncülük etti. 1930'larda elde ettiği başarının bir kısmını da dağıtım ve gösterimcilerle yaptığı uzun vadeli anlaşmalara borçlu olan bu stüdyo zamanla kendi dağıtım ve gösterimi de üstlenmeye başladı; gösterim için Bombay, Pune ve Madras'da kendi tiyatrolarını açtı. Fakat 1942 yılında kurucusu ve ilk ve en ünlü yönetmeni olan Shantaram'ı kaybetti. Shantaram'ın ölümünden sonra bir süre daha filmler üretmiş olmasına rağmen daha fazla

²³⁶ Ashish Rajadhyaksha, “Hint Sineması: Başlangıçtan Bağımsızlığa”, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi** içinde (455-467), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008, s.461.

²³⁷ Ganti, s.16.

²³⁸ Rajadhyaksha, s.461-465.

* Marathi dilinde müzikal drama anlamına gelen Sangeet Natak, müzikallere çok benzer, drama veya hikaye anlatmak için şiir ve şarkıları birleştirir.

dayanamayan Prabhat Film Company, 1953 yılında kapılarını kapatmak zorunda kaldı²³⁹. Günümüzde Prabhat Film Company tesisleri Hindistan Film ve Televizyon Enstitüsü (FTII)** kampüsü olarak kullanılmaktadır²⁴⁰.

c. New Theatres

Ulusal bir üne sahip diğer bir stüdyo ise New Theatres'dır. B.N. Sircar tarafından 1931 yılında kurulan New Theatres, Imperial ve Prabhat'ın sesli döneme geçiş aşamasına kadar sessiz filmler üretmesinin aksine başından beri sesli filmler üretmekteydi. Sessiz dönemden kalan batmak üzere olan çok sayıda stüdyolardan yetenekli ve yaratıcı herkesi kendi bünyesinde topluyordu. Bengali stüdyoları arasındaki en seçkini olan New Theatres, Bengali dilindeki romanları sinemaya uyarlayarak sinemayı edebiyatla eşdeğer yapabilmeyi hedefliyordu. Diğer stüdyolar genellikle tek yönetmenle çalışmayı tercih ederken New Theatres bünyesinde birçok yönetmene yer vermesinin yanı sıra 1930'ların starlarını da barındırıyordu. Teknolojik yeniliklere de çok miktarda yatırım yapan bu stüdyo, 1935 yılında, daha sonra Bollywood için vazgeçilmez olacak olan playback şarkı söyleme tekniğini ilk kez "*Dhoop Chaon*" filmiyle tanıttı. Ama 1941 yılında ana yönetmeni olan Nitin Bose'un istifasından sonra başarısı sarsılmaya başlayan New Theatres, kendi dağıtım ve gösterim sistemlerini de oluşturamadığı için zor duruma düştü. II.Dünya Savaşı sırasında Hindistan'ın batısı ve güneyinde pazarların artışı, aşırı miktarda komisyon alan dağıtım şirketlerinin merhametine kalması da New Theatres'in çöküşünü hızlandıran faktörler oldu. Ve sonunda kendi filmlerinin haklarını dağıtımcılara zararına satmaya başlayan bu stüdyo 1955 yılında tamamen kapandı²⁴¹.

d. Bombay Talkies

II.Dünya Savaşı sırasında Hindistan'da yaşayan iç piyasa canlanmasıyla doğru orantılı olarak birçok finansör sinemaya yatırım yapmaya başladı; New Theatres da dahil olmak üzere birçok stüdyo bu dönemden hem yararlandı hem de zarar gördü²⁴². 1934

²³⁹ Ganti, s.16-17.

** FTII: Sinema ve televizyon eğitimi veren Hindistan Hükümeti'nin Bilgi ve Yayın Bakanlığı altında özerk bir kurumdur. Uygulanacak olan politikaları Yönetim Konseyi tarafından belirlenip enstitü müdürüne sunulur.

²⁴⁰ Film and Television Institute of India, Brief History About the Film and Television Institute of India, http://www.ftiindia.com/brief_history.html, (19.02.2017).

²⁴¹ Ganti, s.17-18.

²⁴² Rajadhyaksha, s.467.

yılında Himansu Rai tarafından kurulan Bombay Talkies ise bu dönemde Hindistan'daki en büyük ses stüdyolarından biri olup Hint sinemasının en büyük starlarını ve yönetmenlerini ortaya çıkarmıştır; Dev Anand, Raj Kapoor, Ashok Kumar, Dilip Kumar gibi. Bombay Talkies'in diğer stüdyolardan farklı olmasının sebebi yönetim kurulunda ülkenin en güçlü finansörlerini barındırması, stüdyo içinde her imkanı sağlayan Hindistan'ın o dönem için en büyük stüdyosu olmasıydı. Yönetim kurulundaki finansörlerden düzenli olarak ödeme alan bu stüdyonun aynı zamanda Avrupa'dan finanse edilmiş filmleri de vardı. Alman-Hint yapımı birçok başarılı filme, *Prem Sanyas*, *Shiraz*, *Prapancha Pash* gibi, imza atan bu stüdyo aynı zamanda teknik ekibin yönetmen, kameraman, set tasarımcısı ve ses teknisyeni gibi birçoğunu da Almanya'dan getirdi. Bombay Talkies'in 1936'dan 1939'a kadar olan başarısının sebebi Alman yönetmen Franz Osten'in Himansu Rai için yönettiği köy topluluklarını rahatsız eden önyargılar ve sömürü üzerine odaklanan toplumsal reformist temaları içeren filmlerdi. 1940'da Rai'nin ölümünden sonra stüdyoyu eşi ve aynı zamanda stüdyonun starlarından olan Devika Rani devraldı. 1943 yılında bağımsızlıktan hemen önce yaptıkları "*Kismet*" filmiyle büyük başarı yakaladı ama aynı yıl *Kismet* filminin yıldızları, yönetmeni ve yapımcısı da dahil olmak üzere stüdyonun en başarılı üyelerinden bazılarının birleşip Filmistan Stüdyosu'nu kurmalarıyla Bombay Talkies büyük bir darbe aldı. 1945'te Rani, film yapımcılığından emekliye ayrıldı ve 1950'lerin başında stüdyo iyice gerilemeye başladı, işçi birliği desteklerine rağmen, Bombay Talkies son filmini 1954'te üretti ve sonra kapılarını tamamen kapattı²⁴³. Günümüz de Bombay Talkies'in Bollywood'un ilk temelini attığı kabul edilmektedir. Bu sebeple de Hint sinemasının 100.yılında Bombay Talkies stüdyosunun anısına güncel birçok starın oynadığı *Bombay Talkies* (2013) adında bir film çekilmiştir. Filmin sonuna konulan kısaca Hint sinema tarihini anlatan bol starlı klip kısmı ise filminden daha çok ilgi çekmiş ve Hint sinemasının 100.yılı için yapılmış unutulmaz bir çalışma olmuştur²⁴⁴.

Ömrü uzun olmayan bu stüdyolar dönemi için önemli stüdyoların geneli 1950'lerde kapanmak durumunda kalmıştır. Ama yine de bu stüdyolar Hindistan sinema endüstrisinin oluşumunda büyük etkiler yaratıp adını günümüzde duyurmayı başarmıştır.

²⁴³ Ganti, s.18-19.

²⁴⁴ Vikram Malhotra (Yapımcı), Zoya Akhtar, Dibakar Banerjee, Karan Johar ve Anurag Kashyap (Yönetmen), *Bombay Talkies*, [Film], Hindistan: Viacom18 Motion Pictures, 2013.

2. Bağımsızlığa Doğru Giderken Hint Sineması

II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden sonra İngiliz sömürgesi olan Hindistan'ın kendini istemsizce savaşın içinde bulması Hint sineması üzerinde önemli bir etkiye neden oldu. Sinemanın propaganda gücünden haberdar olan kolonyalist hükümet 1940 yılında Hindistan'da "Film Danışma Kurumu" kurdu. Sansür unsurları konusunda iyice hassaslaşan kolonyalist hükümet Hindistan'ın bağımsızlığına dair olan veya içinde en ufak bir biçimde bağımsızlık ima eden görüntü, söz ve hareket barındıran filmleri tamamen sansürlemeye başladı. Film dağıtım ve film üretim malzemelerinin stoklarını da kontrol altına alan İngiltere, bu dönemde Hindistan sineması üstünde şiddetli bir baskı oluşturdu. Hükümet yalnızca savaşa özendiren, savaşı destekleyen filmleri onaylayarak onlara destek olmaya başladı. Stokların kontrolünün getirdiği kıtlık ve onun yarattığı karaborsa piyasası, bununla bağlantılı olarak malzemeye ulaşamayan stüdyoların zor duruma düşmesi ve sırayla kapanması, savaş filmlerinin desteklenmesi Hindistan'ın 1947'deki bağımsızlığına kadar İngiltere'nin katı ve yoğun olarak uyguladığı politikanın sinema üzerine etkileridir²⁴⁵.

a. Bollywood Formülü Yazılıyor

Savaş yıllarında savunmasız bir sanayi olan film endüstrisinin gelişmesi kendi bağımsızlığı için bir gereklilik oldu ve bu da beraberinde ekonomik faaliyetlerin hız kazanmasını sağladı. Endüstrileşmenin hızlanması daha çok çalışana ve sermayeye ihtiyaç demekti. Yeni yeni büyüyen ve gelişen bu endüstride çalışmak için kırsaldan kentlere göçler arttı, çok sayıda göç alan kentlerdeki insan sayısı arttıkça sinema seyircisi sayısında da artış yaşandı. İngiltere'nin vergileri arttırması iş adamlarının da sinemaya yönelmesine neden oldu vergilendirilmemiş kazançlarını bu sektörde yatırım yaparak aklamaya başlayan iş adamları sinema sektöründeki sermayenin artışı sağladılar. Ve bu durum para aklayanlarla film yatırımcılarına çift taraflı bir kazanç sağlanan bu gizli ve uzun süreli anlaşmanın başlangıcını oluşturdu. Paraya ihtiyacı olan bağımsız yapımcılar ve vergiden kaçmak isteyen iş adamlarının ortaklıklarında ortaya çıkan filmler standart Bollywood formülünü de oluşturmuş oldu; seçilen star çevresinde geliştiren basit romantik öykü ve şarkılar eşliğindeki filmler. Seyirciyi çeken en önemli pazarlama

²⁴⁵ Ganti, s.19-20.

stratejisinin star olduğunu çok önceden çözmüş yapımcılar, daha sonra bu star için oluşturdukları romantik hikayeyle risksiz ve bol kazanç edeceklerinin farkındaydılar. Çok sayıda çalışanları ve giderleri olan bu yapımcıların ekonomik rahatlamının ve paralarını aklamaya çalışan iş adamları için tek formül starlarla çalışılmış romantik filmler oldu. Bu dönemde oluşturulmuş olan star çerçevesinde gelişen romantik öykü bol dans ve müzikli formül günümüz Bollywood'una kadar gelmeyi başardı²⁴⁶.

II. Dünya Savaşından sonra 15 Ağustos 1947* yılında bağımsızlık kazanan Hindistan, İngiltere'nin sömürgesinden sıfır hasarla kurtulamadı. Sömürge topraklardan ayrılmadan önce ülkeyi Pakistan ve Hindistan olarak bölme politikası izleyen İngiltere, bu stratejisinde başarılı oldu. Bu bölünme döneminde iki ülke içinde yaşanan büyük kayıplar oldu ve istenilen tek milletle tek ülke bağımsızlığı elde edilemedi. Dünya üzerindeki en yoğun Müslüman nüfusuna sahip olmasına rağmen Hindu nüfusun çoğunluğundan rahatsız olan kesim Muhammed Ali Cinnah liderliğinde Pakistan'ı kurarak Hindistan'dan ayrıldı. Bu ayrılıkta çift taraflı yoğun göçler yaşandı ve bu göçlerin güvenlik sebepleriyle çoğunluğunun Bombay'a olması Bombay'ın şehirleşmesine katkı sağladı²⁴⁷. Pakistan bölgesinde yaşayan birçok başarılı ve önemli aktörlerin, yapımcıların, yönetmenlerin ve teknisyenlerin çoğu Bombay'a göçtüler. Bu da Bombay film endüstrisi olan Bollywood'un gelişimini sağladı. Bölünmenin bir diğer etkisi ise, Bollywood, Pakistan'ın resmi dili haline gelen Urdu dilini ülkede canlı tutan tek mecra haline geldi. Çünkü bölünme sırası ve sonrasında ülkede Urdu dili edebiyatı ve bilimine verilen önem görülür bir şekilde azaldı ve ihmal edildi. Ama yapılan filmlerde filmin dili Hindi dili olmasına rağmen konular Urdu edebiyatından alınmaya devam etti ve birçok Urdu şairi bu endüstri içinde söz yazarı olarak çalışmaya devam etti. Bugün bile Urdu dilinden alınmış olan *pyar*, *ishq*, *mohabbat* (aşk), *dil* (kalp), *jazbaat* (duygu) gibi kelimeler olmaksızın Bollywood'da film şarkısı veya diyalogu bulmak imkansızdır. Yaşanmış olan bu bölünme Hindistan içinde yaşayan Müslüman ve Hindu nüfusunun ilişkilerini etkilemiş olsa da Bollywood'da geçmişten bugüne Müslüman ve Hindu sanatçılar ve yapım ekipleri beraberce çalışmaya devam etmişlerdir. Çünkü Bollywood Hindu

²⁴⁶ Kasbekar, s.191-192.

* Hindistan'dan ayrılan Pakistan için bağımsızlık günü 14 Ağustos 1947'dir.

²⁴⁷ Kulke&Rothermund, s.391-444.

şovenizminden ve milliyetçiliğin ülkeyi saran güçlerinden etkileniyor olmasına rağmen, bu endüstride yer alan insanları dini, etnik veya dilsel kimliğinden bağımsız olarak sadece başarılarına göre değerlendirmektedir. Bu yüzdendir ki günümüzde Bollywood starlarının ve yapımcıların büyük çoğunluğunu Müslümanlar oluşturmaktadır²⁴⁸.

3. Bağımsız Hindistan'da Sinema

Bağımsızlıktan sonra Hint sineması, Hindistan'daki sosyal ve siyasi yaşama göre üç ayrı ana dönemde incelenebilir; 1950'ler, 1970'ler ve 1990'lar. Bu yıllarda, toplumun yaşadığı siyasi olaylar, teknolojik gelişmeler ve sinemanın hakimiyet oranları sinemayı tarihsel olarak dönemleri ayırmayı mümkün kılmıştır²⁴⁹.

a. 1950'lerde Hint Sineması

İlk olarak bağımsızlıktan hemen sonra 1950'lerde, yaşanan bağımsızlık savaşının ve daha sonraki Hindistan-Pakistan ayrılmasının etkilerinin güncel olması, yeni hükümetin gelişmekte olan sinema endüstrisine yoğun müdahalede bulunma hali ülkenin en önemli eğlence aracı olan sinemayı doğrudan ve yoğun olarak etkiledi. Hükümetin sinemayı denetlemek için yapmış olduğu ilk iş Patil Film Araştırma Komitesi'ni kurmak oldu. Patil Komitesi genel olarak sinemaya yatırım yapan paraların kaynaklarına, hükümet doğrultusunda yapılacak propaganda filmlerine ve milliyetçiliğin yayılabilmesi için film dillerine odaklanarak raporlar hazırladı²⁵⁰. Hükümetin sinemanın içinde yoğun olarak bulunması ve stüdyolara baskılar yapmasının yanı sıra toplumun savaş sonrası dönemde eğlenceye ayıracak zamanın kalmaması da stüdyoların çoğunun 1950'lerde kapanmasına neden oldu. Bağımsızlık mücadelesinin getirdiği yorgunluk ve toparlanma çabaları bir yana ülkenin Hindistan-Pakistan şeklinde bölünmesi ve aralarında yaşanan kanlı savaş ülkeyi ekonomik olarak daha da zora soktu. Pakistan bölgesinden aldığı göçlerin bir kısmı sinema sektörü için avantaj olsa da ülke genelinde yoksulluğu arttırdı ve dolaylı yoldan yine sinema endüstrisini etkiledi²⁵¹.

²⁴⁸ Ganti, s.22-23.

²⁴⁹ Ganti, s.23-43.

²⁵⁰ Rajadhyaksha, s.772-773.

²⁵¹ Ganti, s.24-30.

Bununla birlikte yine de 1950-60'lar, bu dönemde çıkan starlar ve başarılı filmlere imza atmış yönetmenler nedeniyle Bollywood sineması için “*Altın Çağ*” olarak da nitelendirilmektedir²⁵². Bağımsızlıktan sonra sömürge devletinin tedbir amaçlı koyduğu ham film üzerindeki devlet kontrolü kalktı ve bu sayede 2 yıl içinde yıllık film sayısı 99’dan 280’lere çıktı²⁵³. Hükümetin sinemaya olan baskılarına karşı ise Komünist Parti destekli sol görüşlü tiyatro sanatçılarının başlatmış olduğu bir film-tiyatro hareketi olan IPTA (Indian People’s Theatre Association) Hindistan halkı arasında kültürel uyanış getirmeyi amaçlamaktaydı²⁵⁴. IPTA manifestosunda belirttiği gibi “*sosyal adalet ve özgürlüğün cesur yeni dünyasını inşa etme görevi*”ni üstlenmeyi hedeflemişti ve kendine motto olarak “*saygıya ve değer verilmeye layık işçilerin ve onların kaderlerinin bir parçası olmak zamanımızın en büyük macerasıdır.*” sloganını benimsemişti²⁵⁵. IPTA çatısı altında toplanan önemli yönetmen ve starların yapmış olduğu çok sayıda toplumsal gerçekçi film hem Hindistan’da hem de dünyada ses getirmeyi başardı. Filmleriyle kültürel bağımsızlığı ve milliyetçi gerçekçiliği Hint toplumuna anlatmayı ve yaygınlaştırmayı amaçlayan bu topluluk bünyesinde yer alan yetenekli ve başarılı sanatçılarıyla devletin sinema üzerinde kurduğu baskıyı ve kontrolü yenmeyi başarıp ürettikleri filmlerle de oldukça ses getirdiler²⁵⁶.

1952 yılında ilk kez düzenlenen Hindistan Uluslararası Film Festivali (The International Film Festival of India, IFFI), Hollywood dışında dünyada yer alan bir başka sinema endüstrisi olduğunu göstermiştir²⁵⁷. Bu dönem Hindistan sineması yaptığı başarılı filmleri ve düzenlediği festivaliyle kendini var etme ve kanıtlama çabası içindeydi. Kendi kültürü üzerine eğilmesi ve ortaya çıkardığı toplumsal gerçekçi filmlerle toplumunda bir uyanış sağlama savaş sonrası dönemde yaşanan sıkıntıları ve suçları göstererek bunlara dikkat çekmek istemekteydi. Ülke ve toplum için zor ve şiddetli bir dönem sonrası olan 1950-60’lar Hindistan sinema tarihi içinde kendini kanıtladığı zor ve önemli bir dönem oldu. Film sayısında ve film endüstrisindeki istihdamda yaşanan artış Hindistan’ın

²⁵² Kasbekar, s.192-196.

²⁵³ Rajadhyaksha, s.773.

²⁵⁴ Mumbai Theatre Guide, *Indian People’s Theatre Association*.

<http://www.mumbaitheatre.org/dramas/groups/ipta.asp#>. (27.02.2017).

²⁵⁵ Ganti, s.28.

²⁵⁶ Rajadhyaksha, s.773-778.

²⁵⁷ Mohan M. Mathews, **India, Facts & Figures**. New Delhi: Sterling Publishers Pvt. Ltd., 2001, s.134.

sömürge döneminde atılan Bollywood temellerini sağlamlaştırdı. Bu dönemde kahramanlar ve kötü karakterler temsilleri yeniden çizildi, Hint sinemasının formülleri ve yapısı gerçekçilik unsuruyla baştan şekillendirildi²⁵⁸.

b. 1970'lerde Hint Sineması

1970'lere gelindiğinde Hindistan sinemasında bir ayrışma başladı. Bu yıllarda Hindistan'da yeni yeni ortaya çıkan sanat filmleri kendi alanlarını ortaya çıkararak paralel bir sinema hareketi oluşturdular. Bugüne kadar uygulanan formüller ve kalıplar dışına çıkıp düşük bütçeli, içinde starın olmadığı, danslara ve şarkılara yer verilmeyen çarpıcı ve gerçekçi filmler yapılmaya başlandı. Aslında tüm bu sanat filmi hareketi 1950'lerde Satyajit Ray'le başlamış kabul edilse de sinemada kendini hissettirmesi 1970'lere denk gelmektedir. Bu dönemde fanteziden tamamen uzak, gerçekçi, şarkısız ve danssız sanat filmleri ve standart Bollywood popüler filmleri çekildiği gibi deneysel sanat filmleri ve duygu şiddeti ve içindeki danslı koreografileri azaltılmış gerçekçiliğe yakın sayılabilecek popüler sinema filmleri de çekildi. Bu şekilde Bollywood sinemasındaki aşırı hayalüstücülüğün kurduğu hakimiyet az da olsa yumuşatıldı. Paralel sinema hareketi olarak adlandırılan sanat filmleri hareketi tam anlamıyla başarılı olamasa da Hindistan sineması için yeni bir kapı açmayı başarıp, 1930'lardan beri yapılamayan yapıp sinemada çeşitliliği arttırdı²⁵⁹.

1970'lerdeki bu gerçekçiliğe yönelme ve sinemadaki çeşitliliğin temel sebebi ise ülkenin içinde bulunmuş olduğu zor ve sıkıntılı dönemdi. Hindistan'ın, 1971'deki Bangladeş'in bağımsızlığıyla sonuçlanan Hindistan-Pakistan savaşları* arasındaki en fazla can kaybının olduğu Pakistan Savaşı'na dahil olması ve Bangladeş'ten gelen birçok mülteciye ev sahipliği yapması²⁶⁰ ülkeyi siyasi ve ekonomik açıdan yoğun bir şekilde etkiledi. Fakat ülkenin siyasi sorunları yanı sıra 1972-73 yıllarında etkili olan şiddetli

²⁵⁸ Ganti, s.28-30.

²⁵⁹ Kasbekar, s.197.

* İki ülke arasında 1947, 1965, 1971 ve 1999 yıllarında çeşitli sebeplerden savaşlar gerçekleşmiştir. Hala daha kesin barış süreci içine giremeyen Hindistan-Pakistan günümüzde de aralarındaki siyasi çekişmelerden dolayı birçok can kaybı vermektedir.

²⁶⁰ BBC, The 1971 War, (t.y.),

http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/static/in_depth/south_asia/2002/india_pakistan/timeline/1971.stm, (4 Mart 2017).

kuraklık dönemi geçirmesi²⁶¹ ve 1973 yılında dünya çapında yaşanan enerji krizi²⁶² de Hindistan için olumsuz sonuçlara sebebiyet verdi. Hindistan hükümeti gıda gibi temel ihtiyaçlar üzerine bile denetim getirdi, ürün fiyatları arttı ve beraberinde karaborsanın oluşmasına neden oldu. Hint halkı tepki göstermek için sokaklara döküldü. Ülkede yaşayan bu karmaşa arasında üniversiteler bile bir hafta süreyle kapatıldı. Her yıl devlet tarafından işlenen suçların sayısı artmaya başladı. Hatta 1970'lerin ortasında polislerin kalabalığa ateş açması o yıl çıkan gazetelerin neredeyse her gün manşetinde yer aldı. Dünya geneli yaşanan sıkıntılarla ve dönemsel siyasi sorunlarla zor bir dönemden geçen Hindistan'ın bu dönemde Indira Gandhi'nin yanlış bir politika izlemesi ekonomik kaynakları kendi amacı dahilinde kullanması da halkın içinde bulunduğu durumu iyice zorlaştırdı. Bu durumun sinemaya yansımaları, kahramanların ve kötülerin imajlarının tamamen değişmesi şeklinde oldu; Kahramanlar yasalara uymayan, yasaların yetersiz olduğu bu dünyada kendi yöntemleriyle adaleti sağlayan bireyler haline gelirken kötüler ise genellikle yozlaşmış siyasetçiler, kaçakçılar, karaborsacılar ve zengin saygın iş adamları şeklinde temsil edildi²⁶³.

Yine 1970'ler ve özellikle 1980'lerde önemli bir rekabete sebep olan televizyon da sinemayı doğrudan etkiledi. Televizyonla beraber Bollywood endüstri olarak büyük bir darbe aldı. Politik bir hamle olarak Indira Gandhi'nin televizyona önem vermesi ve yatırım yapması televizyonun hızlı gelişimini sağladı. Televizyonda yayınlanan kültürel ve milli şovların ardından gelen televizyon dizileri de halkın beğenisini kazandı. Fakat televizyonun elde ettiği bu başarı sinemayı negatif yönde etkiledi²⁶⁴.

1970'lerde çekilen aksiyon filmlerinin yanı sıra 1980'lere doğru gelindiğinde ayrılıp kavuşan aile dramlarını anlatan filmler de oldukça başarı elde etti. Bu filmlerde ailenin ve akrabalığın önemi ve önceliği vurgulandı. Tarihinde çok acılar yaşamış ve yaşamaya devam eden, yaşanan savaşlar yüzünden ailesinden ayrılmış ve bir daha kavuşamamış birçok insanın yaşadığı Hindistan için sinemasında aile kavramına eğilmesi

²⁶¹ Balasaheb Maruti Kendale, "1970-73 Drought of Maharashtra: with special reference to state and legislative response", (**Doktora Tezi**, Tilak Maharashtra University, Moral and Social Sciences, 2011), s.64-130.

²⁶² The Nelson Institute's Center for Culture, History and Environment (CHE), Responding to Crisis, (t.y.), <http://nelson.wisc.edu/cbe/events/place-based-workshops/2010/project/energy-perspectives/crisis.php>, (4 Mart 2017).

²⁶³ Ganti, s.30-31.

²⁶⁴ Kasbekar, s.199-200.

kaçınılmazdı. Fakat 1980’lerde yapılan filmlerdeki aile temsili, 1990’larda önemli ölçüde değişim gösterdi²⁶⁵.

c. 1990’lerde Hint Sineması

1990’lara doğru gelirken sinemaya romantizm yavaş yavaş dönmeye başladı ve yeni devrin starları kendini göstermeye başladı; Salman Khan, Aamir Khan, Shah Rukh Khan. 1980’lerin sonlarına doğru sinema endüstrisini ele geçiren bu üç star sinemadaki egemenliklerini hala daha sürdürmektedir. Bu starların bu denli büyümeleri ve yaklaşık olarak otuz yıldır piyasada egemenliklerini kaybetmemelerinin sebebi olarak Bollywood’un televizyonla mücadele edebilmek için uyguladığı pazarlama stratejisi gösterilebilir. Televizyonun çokça ünlendiği 1980’lerde sinema endüstrisi televizyonun insanlara sunamayacağı büyük projeler üzerinde çalışarak tüm zamanların en yüksek hasılatına ulaşan filmler yapmayı başardı; “Hum Aapke Hain Koun..!” (1994), “Dilwale Dulhania Le Jayenge” (1995) gibi içinde büyük aşkların yaşandığı, görkemli nişan ve düğün törenlerine yer verilen, aile ve çocukların neşeli hallerinin gösterildiği, mutlu sonla biten romantik filmler²⁶⁶. Bunların yanı sıra film yapımcıları televizyonu kendi pazarlama araçları olarak da kullanabileceklerini keşfettiler. Film tanıtımlarını, çekim arkalarını, starların özel hayatlarına dair magazin programlarını, film müziklerini devamlı olarak televizyonda gösterip filmlerin ve starların reklamını yaparak Bollywood, popüler kültürde televizyonla beraber varlığını kaybetmek bir yana daha da güçlendirmeyi başardı²⁶⁷. Yapmış olduğu tüm bu mücadele sonucunda bu dönem ortaya çıkan erkek starların sinema endüstrisi üzerindeki hakimiyetini de kendi yaratmış oldu.

1990’larda romantizmin etkisini bu kadar hissettirmesi sadece televizyonla mücadele vermek için değildi. Mutlu sonlara ihtiyacı olan zor zamanlar geçirmiş ve geçirmeye devam eden toplum için de bir rahatlama aracı olan sinemada görmek istediklerinin sonucu olarak da büyük düğünler, nişanlar, eğlenceli dans sahneleri olan, mutlu sonla biten büyük aşk hikayeleri doğdu. 1980’ların sonunda başlayan ekonomik ve siyasi istikrarsızlıklar Hindistan’ın dünya genelinde mali ve politik itibarını sarsıp güvensizliğe neden oldu. Hindistan’da yatırım yapan iş adamları yatırımlarını çekip başka

²⁶⁵ Ganti, s.32-33.

²⁶⁶ Kasbekar, s.199.

²⁶⁷ Ganti, s.36-39.

ülkelere yönelmeye başladı ve 1991’de Hindistan ülke olarak IMF ve Dünya Bankası’ndan aldığı borçları da ödemeyerek iflasın eşiğine geldi. Aynı yıl gelen yeni hükümet bu durumu biraz olsun toparlayabilmek için yıllarca Dünya Bankası’nda çalışmış önemli bir ekonomist olan Dr. Manmohan Singh’i maliye bakanlığına atadı. Bu sayede az da olsa Dünya Bankası ve IMF’in güvenini kazanan Hindistan’a yatırımlar geri dönmeye başladı ama çoğunluk piyasaya girmek yerine borsaya destek vermeyi tercih etti ve borsadaki bu hareketlenme Hindistan ekonomisindeki düzenbazlar için bulunmaz bir fırsata mahal verdi. Tüm bunların sonucunda 1992’de Hindistan borsası çöktü²⁶⁸. Yine aynı yıl Müslüman ve Hinduların çatışması devam ederken Ayodhya’da bulunan Babri Mescid’inin Hindu militanları tarafından yıkılması da ülkedeki kaos ortamını tetikledi ve ülkenin dört bir yanında çıkan olaylarda yaklaşık 2000 Hindistan vatandaşı hayatını kaybetti²⁶⁹. 1993 yılında da dünyanın ilk seri bombalaması; iki saat on dakika içinde on üç farklı arabaya yerleştirilen bombanın patlamasıyla Bombay’de gerçekleşti. 257 kişinin hayatını kaybettiği bu saldırıda 1400 kişi yaralandı²⁷⁰.

Tüm bu yaşananlar devam ederken Bollywood insanlar için kaçış sineması yarattı ve yarattığı bu romantik aşklı, içinde duygusu eksik olmayan ve çok sayıda dans sahnesi bulunan filmlerle toplumu içinde bulunduğu sıkıntılı koşul ve durumlardan çıkararak film süresi boyunca eğlendirmeyi ve memnun etmeyi amaçladı. Hindistan sinemasında 1990’larda oluşturan bu romantik aşk filmleri, televizyonun da desteğiyle ünleri artan starlarla birlikte günümüze kadar gelmiştir²⁷¹.

B. BOLLYWOOD’DA STAR OLMAK

Star yani yıldız kelime anlamı olarak “*bir toplulukta, bir meslekte, üstün başarı gösteren kimse*”, “*sinema ve müzikhol sanatçısı*”²⁷² şeklinde tanımlanır. Starlar, toplum üzerinde otoriteye bağlı herhangi bir güce sahip olmaksızın sahip oldukları karizmatik kişilikleriyle toplum tarafından sevilip, hiçbir kahramanlık yapmamalarına rağmen bir

²⁶⁸ Kulke&Rothermund, s.474-475

²⁶⁹ Christopher John Fuller, **The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India**, Princeton University Press, 2004, s. 262.

²⁷⁰ Bachi Karkaria, “How The 1993 Blasts Changed Mumbai Forever”, *BBC*, 2015, <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-33713846>, (5 Mart 2017).

²⁷¹ Ganti, s.33-40.

²⁷² TDK, **Okul Sözlüğü**, 2. Baskı, Ankara, 2000, s.1089.

kahraman gibi yüceltilirler. Starlar, gökyüzündeki yıldızlar gibi, görülen ama asla ulaşılamayan etkileyici kişilerdir. Bu karizmatik ve etkileyici kişiler izleyici tarafından sevildiği sürece starlık unvanını korurlar. Yani starı yaratan endüstri olsa da onu ayakta tutan toplumun ilgisidir²⁷³.

Star sistemi yani yıldızcılık ise “*Filmin başarısını, film yıldızlarının çok aşırı reklamına bağlayan, bundan dolayı yıldızların çevresinde büyüleyici bir hava yaratmayı güden tutum*”²⁷⁴ olarak tanımlanmaktadır. Starlar çevresinde gelişen bu star sistemi sinemada ilk olarak Hollywood’da ortaya çıkan, bir oyuncunun özel yaşamına dair her türlü ayrıntının topluma yansıtılarak sürekli gündemde tutulmasına ve o oyuncunun oluşturduğu imaja uygun rollerde gözükmeye dayanan sistemdir²⁷⁵. Star sisteminin temelleri ilk kez atıldığında, Amerika ‘da sinema aşağı zevklere hitap eden orta kesim tarafından saygın bulunmayan bir eğlence aracıydı ve bu durumdan endişe duyan yapımcılar tarafından filmlerde sevilen tiyatro oyuncularını oynatma kararı aldı. Tiyatroda çok sevilen oyuncuların sinema filmlerinde oynaması sayesinde orta kesimi sinemaya çekmeyi başaran film yapımcıları, bu şekilde star sisteminin başlangıcını oluşturdu²⁷⁶. Hollywood’da ortaya çıkan bu star sistemi, sinemanın dünyada yaygınlaşması sırasında sinemayla beraber yayıldı. Star yaratabilecek koşullara sahip olan kapitalist yapıdaki ülkeler kendi yerel starını yaratmaya başladı²⁷⁷.

Kendi kültürlerine ve milliyetlerine her filmde vurdu yapan Hint sineması da yerel star sistemini oluşturmaya başladı ve kendi starlarını, kendinden olan starları ortaya çıkardı. Ve bu starlar Hint sineması üzerinde Hollywood’dakinden daha büyük bir etki yarattı; Starlar sadece filmlerin başarılı olmasını değil Hindistan Film Endüstrisi’nin de büyümesini sağladı. Özellikle Bollywood, Hindistan’daki diğer film endüstrilerine kıyasla ülke çapındaki popülerliği bir yana dünyaca tanınan starlar çıkarmayı başardı ve hala dünya starları yaratmaya devam etmektedir. Fakat Hindistan’daki star sistemi daha çok erkek egemen olup kadınların yardımcı oyunculuktan öteye çok fazla geçemedikleri

²⁷³ S. Serhat Serter, “Sinemada Yıldız İmgesi: James Dean ve Asi Gençlik”, **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Vol.4, No.1, (Mart 2016), s.374-375.

²⁷⁴ Nijat Özön, **Sinema Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981, s.138.

²⁷⁵ **Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi**. Star Sistemi, Cilt.20, İstanbul: Ana Yayıncılık. 1990, s.24.

²⁷⁶ N. Aysun Yüksel, “Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış”, **Kurgu Dergisi**, Sayı:17, (2000), s.55- 56.

²⁷⁷ Serter, agm, s.375.

bir sistemdir. Bollywood’da erkek starlar kadınlara kıyasla çok daha değerli ve avantajlıdır²⁷⁸. Kadın oyuncuların starlaşan çok nadirdir, kariyerlerine 16-18 yaşlarında başlayıp 30’a geldiklerinde başrol olma şanslarını yitirirler. Daha önce romantik bir çifti canlandırmış olmalarına rağmen kadın oyuncu 30’undan sonra partnerinin annesi, teyzesi gibi rollerde görülebilir. 20’lerinde aktörlüğe başlayan erkek starlar ise yaşlansalar dahi başrol oyunculuğunu kaybetmez sadece kendilerinden yaşça çok küçük aktrislerle oynamak durumunda kalırlar²⁷⁹. Bu şartlar altında kadın starların oluşmasının zor oluşu ve erkek star ağırlıklı bir endüstrinin olması kaçınılmazdır.

Birkaç kadın star (Nargis (1929-81), Meena Kumari (1932-72), Madhuri Dixit (1967-?), vb.) dışında tarih boyunca Bollywood’a hükmeden yıldızlar erkek olmuştur. Hindistan sinemasının ilk starı kabul edilen Ashok Kumar (1911-2001)’la başlayan bu erkek starlar dönemi günümüze kadar gelmiştir²⁸⁰. 1936’da film endüstrisi içine giren Ashok Kumar, oynadığı ilk filmlerden itibaren starlaşmıştır, zamanla yaşlanıp ebeveyn rolleri oynamaya başlasa da starlığını korumuştur²⁸¹. Ashok Kumar’ın ardından gelen Raj Kapoor (1924-88), Dilip Kumar (1922-?) ve Dev Anand (1923-2011) 1950’ler ve 1960’larda en ünlü Hint film yıldızları olarak Hint sinema tarihinde yerlerini aldılar. O yıllarda tüm film endüstrisini yöneten bu üçlü yaptıkları filmlerle sadece Hindistan’da değil dünyada da tanınan starlar oldular²⁸². Fakat 1970’lerde ortaya çıkan bir genç Hindistan sinemasındaki starlık kavramına yeni bir boyut kazandırdı; Amitabh Bachchan (1942-?). 1970-80’li yıllarda tek başına Bollywood’un prensi olmayı başaran Bachchan²⁸³, Fransız Yeni Dalga akımının öncülerinden olan Francois Truffaut tarafından da “tek kişilik endüstri” olarak nitelendirilmiştir²⁸⁴. Bachchan’ın starlığı öylesine ülkeyi hakimiyetine almıştır ki 1984-87 yılları arası Hindistan tarihinin en yüksek oy

²⁷⁸ Behroze Gandhi ve Rosie Thomas, “Three Indian Film Stars”, **Stardom Industry of Desire**, Christine Gledhill (drl.), Routledge, 1991, s.111-114.

²⁷⁹ Ganti, s.113-115

²⁸⁰ Ganti, s.113-136.

²⁸¹ Ashish Rajadhyaksha ve Paul Willemen, **Encyclopaedia of Indian Cinema**, New Delhi: Oxford University Press, 1998, s131

²⁸² Ganti, s.98-119.

²⁸³ Hindistan’a Bakış, agm, s.10-11.

²⁸⁴ “Indian Film Legend Tries Small Screen”, *Shanghai Star*, 7 Temmuz 2000, <http://app1.chinadaily.com.cn/star/history/00-07-07/103-film.html>, (9 Mart 2017).

oranlarından birini alarak (%68.2) meclis üyesi seçildi²⁸⁵. Politik hayatı kısa sürmüş olsa da seçimlerdeki oy oranları ve halkın ona gösterdiği güven Bachchan'ın starlığının o dönemde ne düzeyde olduğunu kanıtlamaya yeter. Bugün 75 yaşında olan Amitabh Bachchan hala daha filmlerde önemli roller oynayan ve televizyon da başta “*Kaun Banega Crorepati*” (Kim Milyoner Olmak İster?) olmak üzere en çok izlenen şovlarda sunuculuk yapmaktadır²⁸⁶.

Bachchan'ın yaşlanmaya başladığı ve Hint sinemasının yeni bir döneme geçtiği 1980'lerin sonu 1990'ların başında Bollywood'dan çıkan üç genç erkek sonu gelmeyecek bir starlık macerasına başladılar; Aamir Khan, Shah Rukh Khan ve Salman Khan. Bollywood'un 3 Khan'ı kabul edilen bu isimler hemen hemen aynı yıllarda ortaya çıkarak halkın sevgisini kazandılar ve günümüze kadar devam edecek starlık yoluna girdiler²⁸⁷.

Aamir Khan'ın (1965-?) starlık macerasını başlatan film “*Qayamat Se Qayamat Tak*” (1988) aynı zamanda 1980'lerde çekilen içinde aşka yer verilmeyen çok sayıda aksiyon filminin çekildiği döneme son verip Bollywood'a yeniden müziği ve hikayeyi getiren ve Bachchan'ın kurduğu tek kişilik endüstriyi yıkararak yeni starların yolunu açan film oldu²⁸⁸. Qayamat Se Qayamat Tak filminden sonra Aamir Khan aynı anda birden fazla filmde hemen hemen aynı rollerde oynayarak izleyicinin ilgisini kaybetmeye başladı. Bu dönemden sonra Aamir Khan sadece istediği filmlerde oynamaya ve senaryoya da dikkat etmeye karar verdi. Bu sayede kariyerinin başında sektöre veda etmeyerek yeniden seyircinin ilgisini çekecek filmler yapmayı başardı. Ara ara seçtiği filmler başarısız olsa da başarısızlıklarından kendine ders çıkaran Aamir Khan, Hindistan'da en çok izlenen filmlerin starı olmayı başardı²⁸⁹. Aamir Khan'ın sevilen bir sinema oyuncusundan ticari başarı yakalayacak film starına geçişi ise “*Raja Hindustani*” (1996) filmiyle gerçekleşti. Çekimleri iki yıl süren zengin kız fakir oğlan gibi basit bir

²⁸⁵ "Amitabh Bachchan: Stint in Politics", *Hindustan Times*, 9 Ocak 2006, <https://web.archive.org/web/20060109123607/http://www.hindustantimes.com/news/specials/amitabh/politics.htm>, (11 Mart 2017).

²⁸⁶ IMDB, Amitabh Bachchan, http://www.imdb.com/name/nm0000821/?ref=tt_ov_st_sm, (11 Mart 2017).

²⁸⁷ Rob Cain, “Are Bollywood's Three Khans The Last Of The Movie Kings?”, *Forbes*, 20 Mart 2016, <https://www.forbes.com/sites/rob Cain/2016/03/20/are-bollywoods-three-khans-the-last-of-the-movie-kings/#3e82b25a5c43>, (11 Mar 2017).

²⁸⁸ Daniels, s.23.

²⁸⁹ Pradeep Chandra, *Bütün Renkleriyle Aamir Khan*, Nihan Çevirgen (çev.), İstanbul: Martı Yayıncılık, 2016, s.90-107.

teması olan bu film, piyasaya sürüldüğü ilk aylardan itibaren salonları hınca hınç dolduran Hint seyircisinin yoğun ilgisi ve sevgisiyle büyük bir başarı hikayesine dönüştü²⁹⁰. 1999'da kurduğu Aamir Khan Productions şirketiyle de film yapımcılığına soyunan A.Khan, daha önce kendi yaşadığı problemlerden ders alarak oyuncularına ve ekibine kendi yaşadığı sıkıntıları yaşatmayarak bu işte de başarılı oldu. Hatta yapımcılığını üstlendiği ilk film Lagaan'la Yabancı dilde En İyi Film Oscar'ına aday gösterildi²⁹¹. Aamir Khan'ın 1988'de ilk adımını attığı starlık yolunun sonu daha gözükmemektedir. Yaptığı her filmle büyük gişe başarısı yakalayan A.Khan sadece kendi neslinin değil günümüz gençlerinin de ilgiyle takip edip beğendiği bir aktör olmayı sürdürmektedir. Bu sebepten filmlerde başrol oynaya devam etmektedir.

Bollywood'un kralı kabul edilen “*King Khan*” lakaplı Shah Rukh Khan, Aamir Khan'la hemen hemen aynı dönemler sinemada kendini gösterdi ve tüm Hint halkının sevgisini kazandı. Televizyon dizileriyle tanınan Shah Rukh Khan'ın beyaz perdeye geçişi onu takip eden seyirci kitlesi için yakından izlenen ve beklenen bir süreçti. Üç Khan içinde Shah Rukh Khan'ın diğerlerinden daha özel bir yere sahip olması Hindistan halkının onu starlık süreci boyunca hep yakından izlemesinden ve desteklemesindendir. Halkın çocuğu olarak kabul edilen Shah Rukh'un yaptığı her filmde başarı elde etmesi de bu sebeptendir²⁹². Shah Rukh Khan, Bollywood'da tanıdığı kimse olmadan tutunmayı başarmış nadir starlardandır. Okul hayatı boyunca tiyatrolarda rol almış 1980'lerde televizyona geçiş yaparak ün kazanmış ve bir televizyon starı olarak daha sonra sinemaya geçiş yaptığında başarılı olmuş ilk isimdir. İlk başrolünü “*Raju Ban Gaya Gentleman*” (1992) ile oynamasına rağmen starlığı ona getiren filmler “*Baazigar*” (1993) ve “*Darr*” (1993)'dır. Bu filmlerde alışmadık derecede negatif roller oynayarak starlaşan Shah Rukh Khan, 1995 yılında imajını tamamen değiştiren ve gişe rekorları kırmamasını sağlayan “*Dilwale Dulhania Le Jayenge*” filmini yaparak Bollywood'un romantik prensi olmuştur²⁹³. 1999-2003 yılları arasında üç ortaklı *Dreamz Unlimited* yapım şirketinin

²⁹⁰ Daniels, s.103-108.

²⁹¹ Chandra, s.111-127

²⁹² Mushtaq Shiekh, **Shah Rukh Khan**, Özge Yüksel (çev.), İstanbul: Martı Yayıncılık, 2016, s.77-129.

²⁹³ Ganti, s.123-124.

ortaklarından biri olan Khan²⁹⁴, şirketin ortaklığının bozulmasıyla 2002 yılında eşi Gauri Khan'la beraber “Red Chillies Entertainments”ı kurdu²⁹⁵ ve “Devdas”, Cannes Film Festivali’de galası yapılan ilk popüler Hint filmi²⁹⁶, “Paheli”, 2005 yılı Hindistan’ın Oscar adayı filmi, gibi birçok unutulmaz Hint filmine yapımcılık yaptı²⁹⁷. Sinemaya adım attığından bu yana arkasına aldığı halk desteğini hiç kaybetmemiş olan Shah Rukh Khan, bugün de filmleri merakla beklenen, izlenen ve ünü Hindistan’ı çoktan aşip tüm dünyaya ulaşmış bir stardır.

Aamir’in mükemmeliyetçi, örnek vatandaş, Shah Rukh’un örnek evlat, ideal eş ve baba imajının aksine Salman Khan, tüm starlık hayatı boyunca skandallarla gündeme gelmiş “Bollywood’un kötü çocuğu”dur. Kurucusu olduğu “Being Human Foundation” ile kimsesiz çocuklara ve bakıma muhtaç yaşlılara yardım eden, 2011’de kurduğu “Salman Khan Human Productions”ın gelirleriyle de bu vakfı destekleyen Salman Khan, yaşadığı sansasyonel aşklar ve kanuna aykırı bazı eylemleri sonucunda hakkında açılan davalar nedeniyle toplumda hayırsever imajı yerine “kötü çocuk” imajıyla tanınmıştır²⁹⁸. Ama bu imajına rağmen starlığını korumayı başarmış ve halkın sevgisini kaybetmemiştir. Salman Khan, ilk başrolünü “Maine Pyar Kiya” (1989)’da oynayıp akılla kazınan ünlü repliği “Dosti ka ek usool hai madam: no sorry, no thank you! *” ile beklenmedik bir başarı elde etti. Starlığını oynadığı romantik karakteriyle kazanan Salman Khan sahip olduğu etkileyici görüşüyle tüm kadın seyircilerin kalbine girmeyi başardı ve başta “Hum Aapke Hain Koun...!” (1994) olmak üzere birçok romantik aşk filmiyle gişe rekorları kırdı²⁹⁹. Bollywood’a girdiği günden bugüne kadar diğer Khan’lar gibi Salman Khan’da en çok beklenen ve izlenen filmleri yapmış ve yapmaya devam etmektedir.

1980’lerin sonu 1990’ların başında ortaya çıkmış olan bu üç star da 1965 doğumlu olup bugün elli yaşını geçmiş olmalarına rağmen kendilerinden önce gelen starlar gibi başrol olmayı bırakıp yan role alınmamışlardır. Sahip oldukları ünün sınırları

²⁹⁴ Paresh.C.Palicha, “Holidaying with Unlimited Dreamz”, *The Hindu*, 25 Ağustos 2003, <http://www.thehindu.com/thehindu/mp/2003/08/25/stories/2003082500540200.htm>, (15 Mart 2017).

²⁹⁵ Red Chillies Entertainments, About Us, <http://www.redchillies.com/aboutus/profile.aspx>, (15 Mart 2017).

²⁹⁶ Ganti, s.124.

²⁹⁷ Shiekh, s.330

²⁹⁸ Jasim Khan, **Salman Olmak**, Nihan Çevirgen (çev.), İstanbul: Martı Yayıncılık, 2016, s.13-20.

* “Arkadaşlıkta bir kural vardır: özür dilemek yok, teşekkür etmek yok!”

²⁹⁹ IMDB, Salman Khan, http://www.imdb.com/name/nm0006795/bio?ref=nm_ov_bio_sm, (15 Mart 2017).

Hindistan’la sınırlı kalmayıp birer dünya starı haline gelen Bollywood’un 3 Khan’ı bugün de yaptıkları her filme ses getirmeyi başarmaktadırlar. Hemen hemen aynı tarzda filmler çekmiş olsalar dahi birbirlerinden ayrılan keskin özellikleri sayesinde birbirlerini gölgelemeyen bu üçlü, Hindistan film endüstrisindeki starlık kavramına yeni ve bambaşka bir yön kazandırmışlardır³⁰⁰.

B. BOLLYWOOD’DAKİ FİLM TÜRLERİ

Bollywood’daki film türleri, sinemadaki film türleri ayrımından biraz daha karmaşık ve değişiktir. Sinemadaki film türleri, western, korku ve müzikal dalları altında çeşitlenirken³⁰¹ Bollywood’da türler birbirinin içine girmiş durumdadır. Bir filmin içinde aksiyon sahnesi birden müzikale bölünüp keskin bir geçişle romantik aşk sahnesine dönüşebilir. Hint filmi izleyicisi olmayan, daha önce Hint filmi izlememiş bir sinema seyircisi için anlaşılmaz ve tuhaf bulunan bu durum, Hint seyircisi için olması gereken, filmde beklenen şeydir. Özellikle müzikal konusu Hint seyircisi için tüm dünya sinema izleyicisinden çok daha farklı bir konuma sahiptir. Çünkü Hint seyircisi için müzikal bir film türü olmamakla birlikte film türüyle alakasız bile bulunur. “Müzikal” sadece Bollywood film yapımcılarının özellikle müzikle, müzisyenlerle veya müzikal performanslarla ilgili çektikleri filmler için kullandıkları bir kavramdır. Bollywood’da film türlerin seyirci tarafından, aile filmleri, gangster filmleri, aşk hikayeleri, kaybolma bulunma öyküleri, intikam filmleri, tarihi filmler, dramalar gibi konusuna, anlatım biçimine bağlı olarak çeşitlenebilmektedir. Bazen de filmler, konusuna bakılmaksızın oynayan starlara veya yönetmenlere göre kategorize edilebilir³⁰².

Rekin Teksoy, Hint sinemasını içinde tarihi ve mitolojiyi barındıran destansı filmler, melodramlar, polisiye filmler ve psikolojik dramalar başlıklarıyla dörde ayırırken³⁰³; Tejaswini Ganti, Hint sinemasında filmleri ayrı ayrı kategorize etmeyerek hepsini -içinde müzik romantizm, aksiyon, komedi ve dram bulunan- “*masala*” başlığı

³⁰⁰ Khan, s.13

³⁰¹ David Bordwell ve Kristin Thompson, **Film Sanatı**, Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (çev.), 2. Basım, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd., 2012, s.332-346.

³⁰² Ganti, s.139-141.

³⁰³ Teksoy, s.555.

altında toplar³⁰⁴. Balton Dhingra ise Bollywood’da en çok yapılan filmleri aşk filmleri, sosyal problemleri ele alan filmler, mitolojik, efsanevi, tarihi ve biyografik filmler ve belgeseller şeklinde sıralayarak çeşitlendirmiştir³⁰⁵.

Hint filmlerini belirli klasik türlere ayırmak her ne kadar zor olsa da kaynaklardaki ortak noktalara ve dönemsel olarak yapmış Hint filmlerine bakarak filmler belirli başlıklar altında toplanabilir; sinemanın ülkeye girdiği dönemden bugüne kadar varlığını sürdüren, konusunu Hint mitolojisinden alan mitolojik filmler, kostümlü tarihi filmler, özellikle 1970’lerde popüler olmuş kanunsuz kahraman, polisiye, aksiyon filmleri ve bağımsızlıktan hemen önce sansür sebebiyle ortaya çıkmış ama yaşanan olaylar nedeniyle 1990’larda kendini yenileyerek popülerlik kazanan ve günümüze kadar gelmeyi başaran romantik aşk filmleri.

1. Mitolojik Filmler

Konusunu mitolojiden alan filmler, Hindistan sinema tarihinin başlangıcı kabul edilen Phalke’nin, Ramayana ve Mahabharata destanlarından aldığı, dürüstlük uğruna ailesini ve krallığını kaybetmeyi göze alarak tanrıların övgüsünü kazanan örnek bir kralı anlatan “*Raja Harishchandra*” (1913) filmiyle başlar ve bugüne kadar gelir. Yapılan filmlerin içerikleri karışık olsa da barındırdığı mitolojik öğeler nedeniyle bu başlık altında toplanabilirler. Phalke’nin yine Ramayana ve Mahabharata destanlarından yararlanarak yaptığı “*Kaliya Mardan*” (1919), “*Lanka Dahan*” (1917), “*Sant Tukaram*” (1921) gibi birçok film de³⁰⁶ mitolojik filmler türüne girer. Phalke’nin açtığı bu yolda ilerleyen bir diğer isim R.V. Shantaram’dır; Ramayana’dan alınmış Ayodhya Kralının verdiği hayat sınavıyla ilgili bir film olan “*Ayodhyecha Raja*” (1932)³⁰⁷ ve Mahabharata destanında yer alan en ünlü hikayelerden birini anlatan “*Shakuntala*” (1947)³⁰⁸ filmleriyle bu türü devam ettirmiştir. Daha sonraki yıllarda da çok sayıda mitolojik film çekilmiştir; Lord Rama’nın ailesiyle birlikte sürgünde geçirdiği yılları ve şeytan Kral Ravana’nın sonunun anlatıldığı

³⁰⁴ Ganti, s139.

³⁰⁵ Dhingra, s.12-13.

³⁰⁶ Teksoy, s.203-204.

³⁰⁷ R.V. Shantaram (Yapımcı), R.V. Shantaram (Yönetmen), *Ayodhyecha Raja* [Film], Hindistan: Prabhat Film Company, 1932.

³⁰⁸ R.V. Shantaram (Yapımcı), R.V. Shantaram (Yönetmen), *Shakuntala* [Film], Hindistan: Rajkamal Kalamandir, 1943.

“*Sampoorna Ramayana*” (1961)³⁰⁹, Vishnu’nun altıncı avatari olan Parashurâma’yı anlatan “*Bhagwan Parshuram*” (1970)³¹⁰, Mahabharata’nın bir parçası olan Hindu dini kitabı Bhagavad Gita’ya dayanan “*Bhagavad Gita: Song of the Lord*” (1993)³¹¹ filmleri bunlardan birkaçına örnektir. Bunların yanı sıra teknolojinin ilerlemesiyle maymunların efendisi olan tanrı Hanuma’nın tüm hayatını anlatan “*Hanuman*” (2005)³¹², fil başlı tanrı Ganeşa’nın bebekken başından geçen maceraları anlatan “*Bal Ganesh*” (2007)³¹³ ve Krishna’nın doğumundan acımasız amcası Kans’ın intikamına kadar olan ilk yıllarını ele alan “*Krishna Aur Kans*” (2012)³¹⁴ gibi mitolojik animasyon filmleri de çekilmiş ve hem çocuklar hem de yetişkinler tarafından büyük ilgi görmüştür. Birebir mitolojik hikayeyi anlatmayan ama mitolojik karakterlerin başrol olduğu, mitolojik öğelerle yoğun olarak süslenmiş fantastik, bilim-kurgu, komedi filmleri de bu türe girebilir; mitolojideki şeytan kral Ravana’dan ilham alınarak yaratılan bir bilgisayar oyunu karakterinin canlanarak dünyaya tehdit oluşturmasını anlatan *Ra.One* (2011)³¹⁵, depremde dükkanı yıkılan bir adamın Tanrı’yı dava etmesi ve Tanrı Krishna’nın yer yüzüne inerek dükkan sahibiyle iletişime geçmesini anlatan *OMG: Oh My God* (2012)³¹⁶ gibi filmler buna örnek gösterilebilir. Hindu efsaneleri ve mitolojisi Hindistan’daki sinema seyircisine sinemaya ısınması ve yabancılaşmasının azaltılması için yardımcı olan popüler konulardır. Bu yüzden de sinemanın başlangıcını yapan filmleri içine alan bu tür günümüze kadar gelip sadece sinema filmlerinde değil televizyon dizilerinde de kullanılır olmuştur³¹⁷.

³⁰⁹ Homi Wadia (Yapımcı), Babubhai Mistry (Yönetmen), *Sampoorna Ramayana* [Film], Hindistan: Basant Pictures, 1961.

³¹⁰ Narendra Hirawat (Yapımcı), Babubhai Mistry (Yönetmen), *Bhagwan Parshuram* [Film], Hindistan: Narendra Hirawat & Co, 1970.

³¹¹ T. Subbarami Reddy (Yapımcı), Ganapathi Venkataramana Iyer (Yönetmen), *Bhagavad Gita: Song of the Lord* [Film], Hindistan, 1993.

³¹² Mahesh Ramanathan (Yapımcı), V. G. Samant (Yönetmen), *Hanuman* [Film], Hindistan: Percept Picture Company & Sahara One Motion Pictures, 2005.

³¹³ Smita Maroo ve Pankaj Sharma (Yapımcı), Pankaj Sharma (Yönetmen), *Bal Ganesh* [Film], Hindistan: Production company Shemaroo Entertainment & Astute Media Vision, 2007.

³¹⁴ Sk Ashish (Yapımcı), Vikram Veturi (Yönetmen), *Krishna Aur Kans* [Film], Hindistan: Reliance Entertainment, 2012.

³¹⁵ Gauri Khan ve Bobby Chawla (Yapımcı), Anubhav Sinha (Yönetmen), *Ra.One* [Film], Hindistan: Red Chillies Entertainment, 2011.

³¹⁶ Akshay Kumar, Paresh Rawal, Ashvini Yardi (Yapımcı), Umesh Shukla (Yönetmen), *OMG: Oh My God* [Film], Hindistan: Grazing Goat Pictures, Wave Cinemas, Spice Studios, 2012

³¹⁷ Ganti, s.10.

2. Kostümlü Tarihi Filmler

Kostümlü tarihi filmler de Hint sineması için önemli türlerdendir. Bağımsızlıktan önce ortaya çıkan bu tür toplumun kendi tarihini hatırlamasını ya da unutmamasını sağlamak amacıyla yapılırken bağımsızlıktan sonra ise yapılan bağımsızlık mücadelesini anlatan filmler topluma bağımsızlığın kolay kazanılmadığını birçok zorlu yoldan geçildiğini unutturmamak için yapılmaktadır. Sinemada kendini görmek isteyen bir seyirci kitlesi olan Hint sinema izleyicisi için ise bu tarihi filmler ayrı bir önem arz eder. Beyaz perde de kendini, atalarını, özellikle de kahramanlıklarını görmek Hint seyircisini memnun eder. Bu sebepten kostümlü tarihi filmler de geçmişten bugüne gelmeyi başarmış temel türlerden sayılabilir. 1926-1938 yılları arasında aktif olan Imperial stüdyolarının yoğun olarak çektiği tür olan kostümlü tarihi filmler³¹⁸ tam olarak bu dönemde başlamamasına rağmen bu dönemde popülerlik kazandığı söylenebilir. “Chandbibi” (1931)³¹⁹, “Baaz Bahadur” (1931)³²⁰ gibi gerçek kişi ve hikayelerden filmler yapıldığı gibi “Zalim Jawani” (1932) gibi belirli bir tarihi destan temel alınarak yapılan fantastik tarihi³²¹ filmlerde bu dönemde sevilen türlerdendir. Daha sonra kostümlü tarihi film türü, MS 1083 yılı Chola İmparatorluğunda prensese aşık bir şairi anlatan “Ambikapathy” (1937)³²², isminde de anlaşılabileceği gibi Tac Mahal’in yapımına neden olan Shah Janan ve Mümtaz Mahal’in hikayesini konu alan “Shahjehan” (1946)³²³, 1857 ayaklanması sırasında Hintli bir kralın melez bir kızla evlenmek istemesi ve kızın ailesinin bu durumu istememesini konu alan “Junoon” (1979)³²⁴, bağımsızlığa giden Hindistan’ın önemli bir siyasetçisi olan Sardar Patel’in hayatını ele alan “Sardar” (1993)³²⁵, İngiliz yönetimindeki bir köyün vergi ödememek için İngilizlere karşı verdikleri mücadelenin kriket maçıyla ele alındığı “Lagaan: Once Upon a Time in India” (2001)³²⁶, İngilizlere karşı başlatılan bir harekete önderlik eden Pindari prensi olan Veer

³¹⁸ Rajadhyaksha, s.461.

³¹⁹ IMDB, Chandbibi, http://www.imdb.com/title/tt0389847/?ref=mv_sr_1, (18 Mart 2017).

³²⁰ IMDB, Baaz Bahadur, http://www.imdb.com/title/tt0213472/?ref=mv_sr_2, (18 Mart 2017).

³²¹ IMDB, Zalim Jawani, <http://www.imdb.com/title/tt0241593/>, (18 Mart 2017).

³²² IMDB, Ambikapathy, <http://www.imdb.com/title/tt0214470/>, (18 Mart 2017).

³²³ IMDB, Shahjehan, http://www.imdb.com/title/tt0038931/?ref=ttpl_pl_tt, (18 Mart 2017).

³²⁴ Shashi Kapoor (Yapımcı), Shyam Benegal (Yönetmen), *Junoon* [Film], Hindistan: Film-Valas, 1979.

³²⁵ H. Mivar Patel (Yapımcı), Ketan Mehta (Yönetmen), *Sardar* [Film], Hindistan, 1993.

³²⁶ Aamir Khan, Mansoor Khan (Yapımcı), Ashutosh Gowariker (Yönetmen), *Lagaan: Once Upon a Time in India* [Film], Hindistan: Aamir Khan Productions, 2001.

Pratap Singh'i anlatan “*Veer*” (2010)³²⁷, Maratha generali Bajirao ile Müslüman prensesi Mastani arasında geçmiş olan aşkın gerçek hikayesinden esinlenen “*Bajirao Mastani*” (2015)³²⁸ gibi filmlerle devam etmiş ve etmekte olan bir türdür. Seyircinin istekleri doğrultusunda film yapan ana akım sinemada her dönem çekilmiş olan bu tarihi kostümlü filmlere bakarak bu türün toplum tarafından sevilip istendiği açıkça görülür. Bu durumda kostümlü tarihi film türünü Bollywood için önemli kılar.

3. Aksiyon Filmleri

1970'lerde popüler olmuş kanunlara uymayan kahraman, polisiye, suç, aksiyon filmleri asıl olarak Amitabh Bachchan'la popüler olmuş fakat daha sonraki dönem starlarıyla da popülerliğini korumayı başarmıştır. Amitabh Bachchan'ı starlaştıran film “*Zanjeer*” (1973) aynı zamanda aksiyon filmlerinin de Bollywood'da popüler olmasını sağlayan film oldu. Dönemin şartları ve toplumun sorunları yüzünden seyircinin bu filmlerdeki kahramanlara gerçek hayatta ihtiyaç duymaları nedeniyle geniş bir kitle yakalayan aksiyon filmleri bu dönem boyunca özellikle Amitabh Bachchan filmleriyle devam etti; “*Deewaar*” (1975)³²⁹, “*Zameer*” (1975)³³⁰, “*Hera Pheri*” (1976)³³¹, “*Aadalat*” (1976)³³², “*Don*” (1978)³³³, “*The Great Gambler*” (1979)³³⁴ filmleri bunlardan sadece bir kaçıdır. Dönemin ünlü aktörlerinden olan Dharmendra da 1975-1997 yılları arasında çoğunlukla “*Pratigya*” (1975), “*Sholay*” (1975), “*Khel Khilari Ka*” (1977), “*The Burning Train*” (1980), “*Bagle Ki Aag*” (1982), “*Qayamat*” (1983), “*Insaniyat Ke Dushman*” (1987) gibi aksiyon filmlerindeki kahraman olarak seyirci karşısına çıktı³³⁵. Daha sonraki dönemlerde de seyirci kitlesini koruyan aksiyon filmleri Salman Khan, Ajay Devgn, Saif Ali Khan gibi aktörlerle devam etti. Kariyerinde romantik aşk filmlerinin baskın olduğu Salman Khan, sahip olduğu atletik vücut yapısı nedeniyle aksiyon

³²⁷ Vijay Galani (Yapımcı), Anil Sharma (Yönetmen), *Veer* [Film], Hindistan: Vijay Galani Moviez, 2010.

³²⁸ Sanjay Leela Bhansali ve Kishore Lulla (Yapımcı), Sanjay Leela Bhansali (Yönetmen), *Bajirao Mastani* [Film], Hindistan: Bhansali Productions, 2015.

³²⁹ IMDB, *Deewaar*, http://www.imdb.com/title/tt0072860/?ref=nm_flmg_act_190, (19 Mart 2017).

³³⁰ IMDB, *Zameer*, http://www.imdb.com/title/tt0073924/?ref=nm_flmg_act_189, (19 Mart 2017).

³³¹ IMDB, *Hera Pheri*, http://www.imdb.com/title/tt0073104/?ref=nm_flmg_act_182, (19 Mart 2017).

³³² IMDB, *Aadalat*, http://www.imdb.com/title/tt0075632/?ref=nm_flmg_act_180, (19 Mart 2017).

³³³ IMDB, *Don*, http://www.imdb.com/title/tt0077451/?ref=nm_flmg_act_168, (19 Mart 2017).

³³⁴ IMDB, *The Great Gambler*, http://www.imdb.com/title/tt0079236/?ref=nm_flmg_act_166, (19 Mart 2017).

³³⁵ IMDB, *Dharmendra*, http://www.imdb.com/name/nm0004429/?ref=tt_ov_st_sm, (19 Mart 2017).

filmlerinde de vazgeçilmez bir oyuncu haline gelmiştir; “*Veergari*” (1995), “*Wanted*” (2009), “*Dabangg*” (2010), “*Ek Tha Tiger*” (2012), “*Dabangg IP*” (2012), “*Jai Ho*” (2014), “*Kick*” (2014) gibi filmlerle büyük başarılar elde ederek hem kendi starlığını büyütmüş³³⁶ hem de aksiyon film türünün popülerliğini sürdürmesini sağlamıştır. Aynı şekilde Ajay Devgn’ın “*Vijaypath*” (1994), “*Haqeeqat*” (1995), “*Singham*” (2011), “*Tezz*” (2012)³³⁷, Saif Ali Khan’ın “*Bambai Ka Babu*” (1996), “*Udaan*” (1997), “*Race*” (2008), “*Race IP*” (2013), “*Phantom*” (2015)³³⁸ filmleri de aksiyon türünü devam ettiren filmlerden bir kaçıdır. Hollywood filmlerindeki süper güçlere sahip kahramanların aksine Bollywood kahramanlarını halkın içinden seçerek Hint seyircisinin kendisini o kahramanla daha iyi bir şekilde özdeşleşmesini sağlamaktadır. Dünyanın yok olması tehlikesi yerine güncel sorunları ele alan, adaletsizlikle, toplumsal sorunlarla savaşan kahramanlar yaratarak hedef kitlesine tam anlamıyla hitap eden Bollywood’da aksiyon, polisiye, suç filmleri önemli bir yer tutmakta geçmişte bugüne varlığını korumaya devam etmektedir.

4. Romantik Aşk Filmleri

Zaman içerisinde Bollywood’un en baskın türü haline gelen romantik aşk filmleri, bağımsızlıktan hemen önce sansür sebebiyle ortaya çıkmış, 1990’larda kendini yenileyerek popülerlik kazanmıştır. Özellikle 1990’lardan sonra Bollywood için vazgeçilmez olan romantik aşk filmleri³³⁹ o yıllarda çıkan starlarla da bağlantılı olarak gelmiş, Hint sinemasında tüm zamanların hasılatı en yüksek filmleri arasına girmeyi başarmıştır³⁴⁰. Romantik aşk filmlerinin özellikle 1990’larda bu denli popüler olmasının sebepleri arasında bu yıllarda Hint sinemasının konu açmazına girmesi ve ülke ekonomisindeki sıkıntıların film endüstrisine olan yoğun etkileri gösterilebilir. 1980’lerin sonunda başlayan siyasi ve ekonomik iktidarsızlıklar, Hindistan’ın dünya genelinde itibar kaybetmesi, Hindistan’a yapılan yatırımların geri çekilmesi ve ülke olarak IMF ve Dünya Bankası’na olan borçlarını ödeyemeyerek iflasın eşiğine gelmeleri, ekonomiyi düzeltmek

³³⁶ Khan, s.198-230.

³³⁷ IMDB, Ajay Devgn, http://www.imdb.com/name/nm0222426/?ref=tt_ov_st_sm, (19 Mart 2017).

³³⁸ IMDB, Saif Ali Khan, http://www.imdb.com/name/nm0451307/?ref=tt_ov_st_sm, (19 Mart 2017).

³³⁹ Kasbekar, s.200.

³⁴⁰ Box Office India, Top Hits All Time, ags. (Ağustos 2016).

isterken de 1992 yılında Hindistan borsasının çökmesinin³⁴¹ yanı sıra 1992’de Ayodhya’da bulunan Babri Mescid’inin yıkılması ve çıkan olaylarda 2000 vatandaşın hayatını kaybetmesi³⁴², 1993’de Bombay seri bombalama olayları³⁴³ gibi siyaseti ve ekonomiyi sarsacak, halkı umutsuzluğa sürükleyecek iç ve dış karışıklıklar sebebiyle sinema endüstrisi, eğlenceli, Hint toplumunun sevebileceği ve tüm bu gerçek sıkıntılardan bir sürelik kaçabileceği romantik aşk filmlerine yönelmeye karar verdi. Fakat geçmişte hazırlanan formüllerin yeni seyirci üstünde işe yaramaması, eski filmlerde erotik malzeme olarak kullanılan şarkıların yeni izleyici için yeterli olmaması sektörü yenilik yapmaya da zorladı. Bu dönemde romantik aşk filmlerinin içeriklerine yenilikler yapıldı, teknoloji sayesinde seyirciye daha iyi bir görüntü sunuldu. Erotik malzeme olarak kullanılan şarkılar yerini bırakmasa da erkek başrol oyuncuların filmlerde genellikle üstsüz oynamaya başlaması da bu dönemlere denk gelir³⁴⁴. Fakat Bollywood’un romantik aşk hikayelerini Hollywood filmlerinden farklı kılan şey muhakkak “*mutlu son*”³⁴⁵ a sahip olmalarıdır. Bollywood’un ve Bollywood izleyicisinin mutlu son anlayışına göre film, aşıkların kavuşup evlenmesiyle veya muhakkak evleneceklerine dair bir söz ya da olayla bitmelidir³⁴⁶. Sinema perdesinde kendini görmek konusunda hassas olan Hint seyircisinin kendi kültüründeki aşk ve evlilik bağı kavramlarını romantik aşk filmlerinde de araması oldukça doğaldır. Filmlerin sonunda evlilik olması, Hint toplumun muhafazakar yapısından değil sadece evliliğin, kutsal kabul gören aşkı pekiştireceğine duyulan inançtandır. Hint kültüründe evlilik toplumsal normlarda zoraki bir gereklilik olarak değil sadece aşkın beraberinde getirdiği sembolik bir anlam taşır.

1990’larda çekilen romantik aşk türünün en önemli örnekleri olan üç film; Salman Khan’ın başrol oynadığı “*Hum Aapke Hain Kaun*” (1994), Shah Rukh Khan’ın başrol oynadığı “*Dilwale Dulhania Le Jayenge*” (1995), Aamir Khan’ın başrol oynadığı “*Raja Hindustani*” (1996)’dir³⁴⁷. Bu filmlerden sonra da romantik aşk filmleri özellikle Shah Rukh Khan’ın başrol oynadığı filmlerle devam etti. “*Dilwale Dulhania Le Jayenge*”de

³⁴¹ Kulke&Rothermund, s.474-475.

³⁴² Fuller, s.262.

³⁴³ Karkaria, ags. (5 Mart 2017).

³⁴⁴ Shiekh, s.192-196.

³⁴⁵ Daniels, s.44.

³⁴⁶ Kasbekar, s.200.

³⁴⁷ Daniels, s. 140.

Bollywood'un önemli aktrislerinden olan Kajol ile oluşturdıkları romantik ikili efsane haline geldi ve “*Duplicate*” (1998), “*Kuck Kuck Hota Hai*” (1998), “*Kabhi Khushi Kabhie Gham...*” (2001), “*My Name is Khan*” (2010), “*Dilwale*” (2015) gibi birçok filmde beraber başrol oynadılar. Bunlar dışında da Shah Rukh Khan'ın başrol olduğu çok sayıda romantik aşk filmi bulunmaktadır³⁴⁸. Aamir Khan da bu dönemlerde “*Qayamat Se Qayamat Tak*” (1988), “*Love Love Love*” (1989), “*Dil*” (1990), “*Akele Hum Akele Tum*” (1995), “*Ishq*” (1997) gibi romantik aşk filmleri çekmiştir³⁴⁹. Salman Khan ise “*Maine Pyar Kiya*” (1989) ile başladığı romantik aşk filmlerine “*Saajan*” (1991), “*Love*” (1991), “*Ek Ladka Ek Ladki*” (1992), “*Sangdil Sanam*” (1994), “*Pyaar Kiya To Darna Kya*” (1998), “*Dulham Hum Le Jayenge*” (2000), “*Dil Ne Jise Apna Kaha*” (2004), “*Partner*” (2007) gibi filmlerle devam etmiştir³⁵⁰. Çekilen tüm bu filmlerin konu ve biçim bakımından doğrudan Hint seyircisine hitap etmesi ve oynayan oyuncuların Hindistan'ın gelmiş geçmiş en büyük starları olması bu türü, sonradan oluşmasına rağmen, Bollywood'un simgesi yapmıştır. Hint kültüründe aşk kavramına verilen değerin fazla oluşu nedeniyle toplumun bir yansıması olan sinemada da aşk konusu büyük bir yere sahip olmuş ve sinemaya girdiği dönemden bugüne diğer türleri geçerek Bollywood'da en çok yapılan film türü haline gelmiştir. Bugün ortalama bir sinema seyircisine Bollywood sorulduğunda akıllara gelen ilk şeyin romantik aşk filmleri olması da bu sebeptendir. Yani aşk kavramı Hint kültürü için önemli olduğu gibi sinemaya girdiği günden bugüne Hint sinemasının vazgeçilmez bir unsuru olmayı başarmasının yanı sıra tek başına bu büyük endüstrinin simgesi olmayı da başarmıştır.

³⁴⁸ IMDB, Shah Rukh Khan, <http://www.imdb.com/name/nm0451321/>, (20 Mart 2017).

³⁴⁹ Chandra, s.298-317.

³⁵⁰ Khan, s.245-271.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AŞK VE EVLİLİĞİN BOLLYWOOD'DAKİ TEMSİL BİÇİMLERİ

I. SİNEMADA TEMSİL

Temsil kelime anlamı olarak “*Belirli bir şekilde, birinin veya başka bir şeyin tasvir edilmesi veya canlandırılması.*”³⁵¹ demektir. Temsil etme, herhangi bir olgunun temsil ettiği asıl şeyi direkt olarak yansıtmamasından çok onu yeniden kurgulayıp anlatmaktır. Yani temsil eden şey, temsil edilen şeyin birebir kopyası olmaz, onun bir yorumu olur. Eğer birebir kopyası olursa da temsili olmaz doğrudan kendisi haline gelir³⁵². Bu düzlemde sanatta bir olgu temsil edilirken sanatçı tarafından yeniden yaratılır; Sanatçının bakış açısı, hayal gücüyle birlikte bir resme, yazıya veya görüntüye dönüşür.

Sinema ise tüm sanatlar arasında gerçekliğin temsiline en yakın olanı olarak kabul edilebilir. Çünkü Foucault’nun dil ile resim arasındaki ilişki ile ilgili yaptığı açıklamalar temsil kavramı açısından sinemaya aktarılabilir;

*“... dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığının olması değildir. Bunlar birbirilerine indirgenemez niteliktedirler: gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir.”*³⁵³

Ne dilin ne de resmin tek başına yeterli olduğunu söyleyen Foucault, ikisinin birbirinden ayrılamaz olduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda sinema hem resmi hem de dili bünyesinde barındırması sebebiyle temsil çerçevesinde bütün sanatlar arasında gerçekliğe en yakın temsili sunar.

³⁵¹ Oxford Dictionary. Represantaion. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/representation>. (9 Nisan 2016).

³⁵² Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s.725.

³⁵³ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001, s.35-36.

Sinema, başlı başına bir temsil aracıdır³⁵⁴. Çoğunlukla gündelik hayatın bir örneğini beyaz perdede seyirciye sunar. Bu durum beraberinde kültürün de beyaz perdede temsilini getirir. Dünya üzerindeki her ülkenin muhakkak sahip olduğu bir kültürü vardır. Bu kültürü koruması, yaşatması ya da diğer kültürler içinde asimile olması fark etmeksizin gündelik hayatında bilerek veya genellikle bilmeyerek yaptığı birçok hareket, konuşma, tavır kültür kaynaklıdır.

Kültür kelime anlamı olarak *“Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü”*³⁵⁵ demektir. Her toplum kendini var etmeye başladığı andan itibaren kendine ait kültürünü de yaratmaya da başlamıştır. Fakat zaman içinde bazı kültürler varlıklarını korurken bazıları toplumlarla birlikte yok olmuştur. Bu doğal sürecin yanı sıra küreselleşen dünya içinde kendi kültürünü unutup diğer baskın kültürlere, özellikle batı kültürlerine, doğru bir kayma da yaşanmaktadır. Küreselleşme sürecinde toplumlar sadece kültürel değil ekonomik ve siyasi olarak da iç içe geçmekte ve var olan sermaye ve bilgi dünya çapında dolaşım yapabilmektedir³⁵⁶. Küreselleşmenin en önemli sebeplerinden biri ulusötesi şirketlerdir*. Örnek verilecek olunursa, McDonald’s, Coca-Cola, Disney, Gillette, Mercedes-Benz, GAP, Nike gibi markalar dünyanın neresine gidilirse gidilsin bulunabilecek tüm dünyayı kendi pazarı haline getirmiş markalardır. Bu markaların sattıkları tek şey kendi ürünleri değildir, aynı zamanda ürünlerin temsil ettikleri batılı kültürleridir. Bu durumda dünyayı tek tipleştirmeye ve tek kültürlülüğe doğru götürmektedir. Küreselleşmenin bir diğer önemli faktörü ise medyadır. Televizyon, sinema, internet gibi araçlarla kendi yayınlarını tüm dünyaya aktaran büyük ölçekli medya şirketleri, dünya çapında film yapımcıları da ulusötesi şirketlerin ürünlerinin

³⁵⁴ Neslihan Göker ve Göksel Göker, “Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınları”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt.24, Sayı.2, (2014), s.228-230.

³⁵⁵ TDK, “Kültür Kelime Anlamı”,

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=K%C3%9CLT%C3%9CR, (11 Nisan 2017).

³⁵⁶ F. Neşe Kaplan, **Global Kültür ve Kimlik**, 1.Basım, Kocaeli; Umuttepe Yayınları, 2013, s.26.

* Ulusötesi Şirketler; birden fazla ülkede ekonomik faaliyetlere sahip, rekabet avantajı sağlayabilmek için bulunduğu ülkelerde kaynak ve faaliyetlerini değiştirebilme esnekliği olan büyük çaplı şirketlerdir.

yanında kültürlerini pazarladıkları gibi batı kültürünü tüm dünyaya yayma çabasıdır³⁵⁷.

Hindistan küreselleşme sürecinde diğer ülkelerden daha farklı bir noktada yer alır. İlk olarak ulusötesi şirket faktörü McDonald's örneğiyle incelenirse, Hindistan'daki ilk McDonald's restorandı 1996 yılında açılmıştır³⁵⁸. 1948'de Amerika'da açılan ve 1967'de yurtdışına açılmayı başaran bir şirket³⁵⁹ için Hindistan'da bir şube açmanın bu denli zor olmasının sebebi Hint toplumunun kahvaltı ve akşam yemeklerini evde yeme ve öğle yemeklerini de evden getirmeye alışkanlıklarının kırılmasının uzun süre almasıdır³⁶⁰. 2012 verilerine göre Hindistan'da toplam 300 şube açan McDonald's, kültürel olarak zengin görülen ve kendi mutfakları olan Japonya'da 3.276 Çin'de 1.705 şube açtığı³⁶¹ göz önüne alındığında Hindistan gibi böylesi büyük bir ülke için oldukça az sayıda şube açabildiği net olarak görülmektedir.

İkinci bir faktör olarak medya da Hindistan'da çok etkili bir kültür pazarlama aracı kullanılmamaktadır. Çünkü Hindistan en başta sineması olmak üzere televizyon, radyo gibi medya araçlarında kendi programlarına ve kendi filmlerine yabancı medya şirketlerinin ürettiklerinden daha çok yer vermektedir. Özellikle Hollywood sinemasının ele geçirdiği tüm dünya ülkeleriyle kıyaslandığında Bollywood'un Hindistan'daki %95 pazar payına³⁶² bakarak bunu söylemek yanlış olmaz. Buradan yola çıkarak gerek beyaz perdede gerekse diğer mecralarda kendi insanını, kendinden birini görmek isteyen Hint toplumuna medya araçları yoluyla kültür pazarlamak da olası değildir.

Kültürel küreselleşmenin toplumları ittiği kültürel birörnekliliğe³⁶³ karşı koyan Hint kültürü, dışardan gelen dayatmalara, geçirmiş olduğu sömürge dönemine rağmen

³⁵⁷ Tony Bilton ve Diğerleri, **Sosyoloji**, 2.Basım, Ankara: Siyasal Kitabevi, 2009, s.50-58.

³⁵⁸ McDonald's India, Our Story, (2015), http://www.mcdonaldsindia.com/our_story.html, (11 Nisan 2017).

³⁵⁹ Randy James, "McDonald's Abroad", *Time*, 28 Ekim 2009, <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,1932839,00.html>, (11 Nisan 2017).

³⁶⁰ Raghavendra Kamath, "How Big Mac plans to change Indian food habits", *Rediff Business*, 25 Ekim 2010, <http://business.rediff.com/slide-show/2010/oct/25/slide-show-1-how-big-mac-plans-to-be-a-breakfast-destination.htm>, (11 Nisan 2017).

³⁶¹ Mona Chalabi, John Burn-Murdoch, "McDonald's 34,492 restaurants: where are they?", *The Guardian*, 17 Temmuz 2013, <https://www.theguardian.com/news/datablog/2013/jul/17/mcdonalds-restaurants-where-are-they>, (11 Nisan 2017).

³⁶² Braudeau, s.259.

³⁶³ Kongar, ags.

kendi kültürünü korumayı ve yeni gelenleri de içine alıp daha da zenginleşmeyi başarmış büyüleyici bir medeniyetin kültürüdür³⁶⁴.

Sahip olduğu bu zengin kültürü korumasında sinemanın rolü oldukça büyüktür. Sömürge döneminde itibaren yapılan filmlerde Hint kültürünün izlerini görmek mümkündür. Öyle ki Hindistan film endüstrisinin babası olarak kabul edilen Phalke'nin çektiği ilk film "Raja Harischandra" bile İsa'nın hayatını anlatan bir filmde ilham alınarak yapılmış fakat Hint kültürüne uygun olarak içeriği değiştirilmiştir³⁶⁵. Daha sonraki yıllarda da Hollywood'da yankı getirmiş "It Happens One Night" (Bir Gecede Oldu) (1934), "12 Angry Man" (12 Öfkeli Adam) (1957), "Angels with Dirty Faces" (Kirli Yüzlü Melekler) (1938) gibi filmlerin "Dil Hai Ke Manta Nahin" (1991), "Ek Ruka Hua Faisla" (1989), "Ram Jaane" (1995) gibi Hint versiyonlarının çekilmesi³⁶⁶ de izleyicinin Hollywood filmlerdense kendi kültürünü barındıran Bollywood filmlerini tercih etmesindendir. Bollywood'un en önemli starlarından olan Aamir Khan verdiği bir röportajda sinemanın kültürle olan alakası ve kendi hayatındaki yerinden şu şekilde bahsetmektedir.

"Hindi sineması Hint kültürünün büyük bir parçasıdır; yani Hint kültürünün bir parçası haline gelmiştir... Özellikle de şarkılar, bence şarkılar kesinlikle kültürün bir parçasıdır... film şarkıları benim, kültürümün ve romantizmin bir parçasıdır. Sevdiğim insanı düşündüğüm zamanlarda içimden onun hatırlatan bir şarkı söylerim. Şarkılar gerçekten de kültürümün bir parçası, özellikle de Hindi film şarkıları. Nedendir bilinmez, Batı müziği beni bu şekilde çok etkilememektedir."*³⁶⁷

Sinema, Hindistan'a girdiği günden bugüne kültürün temsilciliğini ve taşıyıcılığını yapmıştır. Bu sayede bağımsızlığa giden yolda kendi kültürünü unutup İngiliz kültürü içinde kendini kaybetmeyen Hint toplumu bugün de sahip olduğu bu zengin kültürü korumaktadır. Filmler yaşamdaki her şeyi kodlayarak sinemasal olarak

³⁶⁴ Hintoloji Sitesi, ags. (Haziran 2016).

³⁶⁵ Dhingra, s.2.

³⁶⁶ Nishant Srivastava, *Huge List of Hollywood Remakes in Bollywood*, (t.y.), <https://www.filmmykeeday.com/huge-list-of-hollywood-remakes-in-bollywood-121-movies/>, (12 Nisan 2017).

* Hindi: Bollywood flmlerinde en çok kullanılan dil

³⁶⁷ Ganti, s.192-193.

seyirciye aktarır³⁶⁸. Dolayısıyla sinema gündelik yaşamı beyaz perdeye taşıırken ülkedeki hayatın, insanın ve kültürün temsilini de kaçınılmaz olarak gerçekleştirir.

Tezin bu kısmında Hint kültürünün içinde önemli bir yere sahip olan aşk ve evlilik temsilleri tüm zamanların en çok hasılat yapan filmleri içinde incelenip, aşkın ve beraberinde gelen evlilik olgusunun Hint toplumu için ifade ettiği önem film analizleriyle beraber değerlendirilecektir.

II. AŞKIN BOLLYWOOD FİMLERİNDEKİ TEMSİLİ

Hindistan sinemasında, özellikle de Bollywood'da “aşk” her zaman filmlerin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Yapılan her türlü Hint filmde, konusu ne olursa olsun, ana akım veya paralel sinema* olması fark etmeksizin aşkı bulmak mümkündür. Ama özellikle Bollywood'un klasik filmlerinde aşk sadece film içindeki bir unsur olmakla kalmaz hikayenin etrafında geliştiği temel kavram olur.

Tıpkı masalların mutlu sonla bitmesi gibi Bollywood da her zaman mutlu sonlara önem verir; iyiler kötülere karşı kazanır, yanlış anlaşılmalara düzeltilir, aşıklar kavuşur, tüm aile sonsuza kadar mutlu yaşar...³⁶⁹ Bollywood'un sahip olduğu en geleneksel özellik olan “mutlu son” sayesinde de filmin etrafında şekillendiği aşk evliliğiyle noktalanır. Evlilik filmlerde çoğunlukla sonsuz aşkın sembolü gibi gösterilir. Evli çiftler birbirine aşıktırlar, aşıkların tek arzusu evlenmektir, evlilikte aşık olmayan bir taraf varsa genellikle kötü karakterdir... Evlilik de sinema da aşk kadar kutsal ve saf bir kavram olarak temsil edilir. Özellikle 1990'larda popülerliği doruk noktaya çıkan romantik aşk filmlerinin içinde büyük, şaşalı düğün ve nişan törenlerine yer verilmesi, evliliğin aileye getirdiği mutluluğun gösterilmesi, evlenilecek çiftlerinin gerçek aşkla birbirlerine bağlı olmaları gerektiğinin vurgulanması Bollywood'da evlilik kavramının aşk kadar önemli olmasını sağlamıştır.

Aşk teması, Hint sinema tarihi boyunca her zaman kullanıldı. Fakat klasik Bollywood filmi olarak akıllarda yer eden Satyajit Ray'ın Bollywood filmlerini tarif ederken dediği gibi konusunun genellikle bir aşk hikayesi olduğu, ama kızla oğlan hiç

³⁶⁸ Micheal Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Elif Özsayar (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s.35.

* Paralel sinema: Hindistan ana akım sinemasının dışında bulunan sanat filmlerini içine alan bir kavramdır.

³⁶⁹ Sabrina Cioffi, “Popular Hindi Cinema: Narrative Structures and Points of Continuity with The Tradition”, **Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano**, Vol.65, (Nisan 2012), s.395.

öpüşmediği, gözyaşının kahkahadan bol olduğu³⁷⁰ romantik aşk filmlerinin ilk kez ortaya çıkışı II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden sonradır. İngiltere'nin Hindistan sineması üzerinde uyguladığı yoğun baskı ve sansür sorunu ve yine İngiltere'nin iş adamlarını yüksek vergilere zorlaması nedeniyle iş adamlarının yatırımlarını sinemaya yöneltmesi sonucunda sinemada bol aşklı Bollywood formülü, yapımcılar ve iş adamlarının iş birliğinde yazılmış oldu. Vergilenmemiş kazançlarını sinemada aklayan iş adamları ve sektörde paraya ihtiyaç duyan film yapımcılarının başlatmış olduğu bu romantik aşk filmleri³⁷¹ daha sonra 1990'larda ülkenin ekonomik ve siyasi sıkıntılar geçirdiği dönemde³⁷² film yapımcıların halka sunduğu bir kaçış sineması olarak popülerlik kazandı.

"Aşk" teması tüm dünya sinemaları için vazgeçilmezdir fakat neden Bollywood için bir simge haline geldi? Hint seyircisi neden Hint filmlerini tercih ediyor, batı sinemasında onları tatmin etmeyen şeyler neler? Hindistan film endüstrisinin önde gelen starları, yönetmenleri, eleştirmenleri ve yapımcıları bu soruların tek bir cevabı olduğu konusunda anlaşmış durumdalar, duygu³⁷³;

- Kaveree Bamzai (eleştirmen): *"Bollywood'un itham edilemeyeceği bir tek şey varsa o da duygu eksiliğidir... Bollywood'da sadece rol yapmaz hissederekler..."*³⁷⁴

- Vikram Bhatt (yönetmen): *"Hikaye, belirli bir duygu yaratmak için kullanılan bir araçtan başka bir şey değildir...Hüzünlü, mutlu, haklı veya hoşnutsuz hissedebilirsin ama önemli olan filmin sonunda duyguyu hissetmektir."*³⁷⁵

- Shah Rukh Khan (oyuncu-yapımcı): *"Hint sinemasında mantığınızı ve zekanızı ana girişe kadar getirin, ama orada, girişten önceki son basamakta onları bırakıp öyle girin."*³⁷⁶

- Aamir Khan (oyuncu-yapımcı): *"Sevdiğim insanı düşündüğüm zamanlarda içimden onun hatırlatan bir şarkı söylerim...özellikle de Hindi film şarkıları. Nedendir bilinmez, Batı müziği beni bu şekilde çok etkilememektedir"*³⁷⁷

³⁷⁰ Teksoy, s.554.

³⁷¹ Kasbekar, s.191-192.

³⁷² Kulke&Rothermund, s.474-475.

³⁷³ Ganti, s.173-204.

³⁷⁴ Kaveree Bamzai, "Lost in Translation", *India Today*, 25 Ekim 2004, <http://indiatoday.intoday.in/story/mira-nair-gurinder-chadha-fail-to-claim-bollywood/1/195019.html>, (13 Nisan 2017).

³⁷⁵ Ganti, s.175.

³⁷⁶ Shiekh, s.184.

³⁷⁷ Ganti, s.193.

Duygu, Bollywood filmlerinin merkezini oluşturur, filmin öyküsündense duygusu, seyirci ve oyuncunun mantığındansa hissi daha önemlidir. Bu sebepten Bollywood’da duyguların en yoğun şekli aşk, bir konudan çok sinemanın bir sembolü olmuştur. Yani duygularıyla hareket eden Bollywood, duygunun mantıktan öne geçtiği, aşkı başta inançlarına sonra yaşamlarının her alanına koyan Hint toplumunun sineması olmayı başarmıştır.

Aşk, Hint filmlerinde batılı örneklerine nazaran daha farklı temsil edilir. Güzel bir kadın yakışıklı bir erkek tatlı bir romantizmle birlikte mutlu sona giderler fakat Hindistan kültüründe aşkın aşk olması için kalıplaşmış niteliklerdeki kadın ve erkeğin yine kalıplaşmış rollerle bir araya gelmesi yeterli değildir. Her iki tarafından kendine ait niteliklerinin, erdemlerinin var olması gerekir³⁷⁸. Edebiyatla (Sanskrit edebiyatının ilk metinleri olarak Vedalar kabul edilir³⁷⁹) başlayan bu temsil şekli sinemayla da devam etmiştir. Filmler birbirine aşık çiftlerin daima kendi nitelikleri bulunmaktadır. Her iki tarafta bir şekilde güçlü ve güzel özelliklere sahip olup birbirlerini bulduklarında tamamlanmaktadırlar. Bu sebeple Hint filmlerinde kötü karakterlerin aşkı bulduğu görülmez. Aşk yalnızca iyi ve güzel erdemli olanların elde ettiği bir ödül gibidir ve bu ödül bir törenle, evlilik töreniyle, çifte teslim edilir.

Aşk ve evlilik temsili, Hindistan’da çok sevilmiş ve popüler olmuş, tüm zamanların hasılatları en yüksek filmlerden olan “Hum Appke Hain Koun..!”, “Dilwale Dulhania Le Jayenge” ve “Raja Hindustani” örnekleriyle incelemek temsillerin anlaşılması için daha yararlı olacaktır.

Yapılacak olan film analizlerinde toplum bilimsel ve mizansen eleştiri yöntemleri temel alınarak incelenecek, ek olarak, karakterler, olay örgüsü, mekan kullanımları dikkate alınarak Hint kültüründeki aşkın yeri, evlilik ve nişan ritüellerinin filmlerdeki temsili açısından analiz edilecektir.

³⁷⁸ Kalidasa, **Şakuntala**, Korhan Kaya (çev.), 1.Basım, Ankara: İmge Kitabevi. 2005, s.8.

³⁷⁹ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.203

A. HUM AAPKE HAIN KOUN..!

Yönetmen: Sooraj R. Barjatya

Görüntü Yönetmeni: Rajan Kinagi

Yapımcı: Ajit Kumar Barjatya, Kamal Kumar Barjatya, Rajkumar Barjatya,

Senaryo: Sooraj R. Barjatya

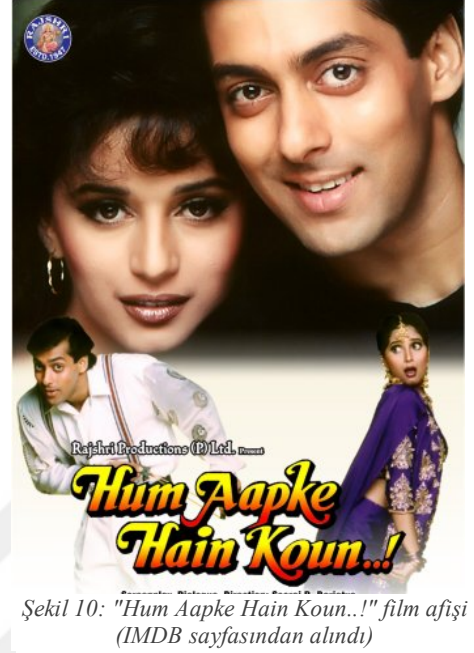
Oyuncular: Madhuri Dixit, Salman Khan, Mohnish Bahl, Renuka Shahane, Anupam Kher

Yapım Yılı: 1994

Süre: 206 dakika

Tür: Komedi, Drama, Müzikal

Ülke: Hindistan



Şekil 10: "Hum Aapke Hain Koun..!" film afişi (IMDB sayfasından alındı)

1. Filmin Konusu

Rajesh ve Prem aileleri küçükken vefat etmiş ve amcaları Kailashnath tarafından büyütülmüş iki kardeşirler. Onları büyütme için hiç evlenmemiş olan amcaları gelecekleri için de çok çalışmış ve büyük bir şirket kurmuştur. Büyük kardeş Rajesh'le amcasıyla birlikte aile şirketlerinde çalışmaktadır. Prem ise MBA yapmakta olan çalışkan bir genç fakat bir yandan da yaramaz bir çocuktur.

Kailashnath, Rajesh'i evlendirmek istemektedir ve ona uygun bir gelin bakar. Halaları hem Rajesh hem de Prem için zengin gelin adayları bulmaktadır fakat bu adaylar Kailashnath'ın içine sinmez. Bir gün bir profesör olan halanın kocası bir meslektaşının kızını Kailashnath'a gösterir. Kailashnath'ın da eski arkadaşı çıkan Prof. Siddharth Choudhury'nin kızını çok beğenen Kailashnath, Prem'le birlikte bir plan yapıp Rajesh'le profesörün kızı Pooja'yı tanıştırmaya karar verirler ve kutsal ziyaret için Ram Tekri'de bulunan profesör ve ailesinin yanına yine kutsal ziyaret bahanesiyle giderler.

Profesör Siddharth'ın iki kızı vardır. Büyük kızı Pooja, Rajesh gibi oturaklı, sessiz, iyi kalpli olduğu kadar güzel biridir. Küçük kızı Nisha ise Prem'le birbirlerine benzerler, çalışkan ve zeki olmasının yanı sıra o da küçük bir çocuk gibi yaramaz, ele avuca sığmayan biridir.

Rajesh'le Pooja'nın tanışması için gidilen bu gezide ilk Nisha'yla Prem karşılaşır ve Prem ilk anda kim olduğunu bile bilmediği Nisha'dan çok etkilenir. Bu sırada Rajesh ve Pooja'da tanıştırlırlar, ortak zevklere ve benzer özelliklere sahip bu çiftte birbirlerine aşık olur ve büyüklerinin de istediği gibi evlenmeye karar verirler. Büyük bir nişan törenin ardından yine büyük bir düğünle evlenen çift amcaları Kailashnath'la birlikte yaşadıkları eve geri döner ve mutlu bir evlilik sürmeye başlarlar. Evdeki herkesle içtenlikle ilgilenen Pooja evin neşesi ve iyilik kaynağı olmuştur. Hizmetlilerden aile bireylerine Pooja'yı evde sevmeyen yoktur. Birbirlerine bu süreçte daha da çok aşık olan Pooja ve Rajesh de artık bebek beklemektedir ve hamileliğinde ona yardımcı olması için ailesi kız kardeşi Nisha'yı da yanına gönderir.

Pooja ve Rajesh'in nişan ve düğün törenleri sırasında birbirlerinden hoşlanmaya başlayan Prem ve Nisha'da ayrı şehirlerde yaşamalarına rağmen birbirlerini hiç unutamazlar. Ablasının hamileliğinde ona yardımcı olmak için eve giden Nisha bu süreçte Prem'le birbirlerine büyük bir aşkla bağlanırlar. Doğumdan sonra kendi evine ziyarete gitmesi için yengesi Pooja'yı Prem arabayla götürür ve bu sırada Nisha'yla olan ilişkilerini ve aşklarını anlatır. Buna çok sevinen Pooja eve döndüğünde düğünlerini yapacaklarından bahseder fakat baba evindeyken geçirdiği talihsiz bir kaza sonucu hayatını kaybeder. Prem ve Nisha'nın aşkını ölüm döşeginde kocasına anlatmaya çalışsa da başaramaz.

Pooja öldükten sonra iki evde de yas havası oluşur. Evlerinin neşesini, iyilik meleklerini kaybeden aileler çok üzgündür. Rajesh hayatının aşkını ve çocuğunun annesini kaybetmiştir ve perişandır. Profesör ve eşi bu durum hakkında düşünüp Rajesh'le Nisha'nın evlenmesini uygun bulurlar. Prem abisinin ve yeğenin iyiliği için aşkını feda edip sesini çıkarmaz. Ufak bir yanlış anlaşımaya yüzünden kendini Prem'le evlenecek sanan Nisha da bu duruma razı olur ve düğün hazırlıkları başlar. Hazırlıklar sırasında Rajesh'le evlenecek olduğunu öğrenen Nisha'da üzülse de aşkını feda edip yeğenine annelik yapacaktır. Rajesh düğünden önce Nisha'ya birine aşık olup olmadığını bu karardan emin olup olmadığını soran bir mektup yazmış olsa da ona da bir cevap vermeyerek düğünün yapılmasına razı olur. Düğün günü Prem'e son bir mektup yazarak ona veda eder ve ablasının ona Prem ile olacak düğününde takması için verdiği kolyeyi de geri gönderir. Fakat mektup Prem yerine Rajesh'in eline geçer. Tüm olanları anlayan Rajesh aileleri toplayıp Prem'le Nisha'nın aşkını açıklar ve onları evlendirerek eşinin son

dileğini gerçekleştirmek istediğini söyler. Düğün tüm hızıyla devam ederken sadece damat değişir. Herkesin mutlu bir şekilde dans edip eğlendiği bir sahneyle film sona erer.

2. Karakterler

Prem – Nisha: Filmin ana çiftidir. İkisi de ailelerinin küçük çocuğu olan bu ikili yaramaz birer çocuk gibidirler. Birbirlerine aşık olsalar da uzun süre çekişmeli bir ilişki içinde olurlar. Tam olarak açıklanamayan duygular, verilmeyen cevaplarla devam eder. Aşklarının açık bir şekilde görülmesi zaman alır. İki yaramaz çocuğun aşkı da oyunlar ve hilelerle doludur. Çok fazla iniş ve çıkış yaşarlar fakat sonunda mutlu sonu da elde ederler.

Rajesh – Pooja: Görücü usulü tanışmalarına rağmen tanıştıktan sonra birbirlerine aşık olan bu çift birbirine de benzer. İkisi de resim yapmaktan hoşlanmakta, genellikle sessiz ve ağırbaşlılardır. Beraber çok eğlenseler de Prem ve Nisha gibi çocuksu tavırlardan uzak ve olgun bir görünüm çizerler. Birbirlerini görüp aşık olurlar herhangi bir git gel olmaksızın evlenip mutlu bir yuva kurarlar. Aşkları da kendileri gibi sessiz ve sakın ilerler.

Prof. Siddharth Choudhury – Mrs. Choudhury (Rima): Filmdeki olgun çiftin ve aşklarının temsilidir. Belirli bir yaşa gelmiş iki kocaman kız yetiştirip evlendirmiş olmalarına rağmen birbirlerine olan aşklarını asla kaybetmemiş olan bu çift yıllarca ilk günkü aşkları ve tutkularıyla birbirlerini sevmektedirler. Karısının güzelliğini her an dile getiren Profesör, onca genç erkeğin arasından eşinin kendini seçmiş olmasıyla hala gurur duymaktadır. Utangaç ve ağırbaşlı bir kadın olan Mrs.Choudry ise eşi kadar duygularını dile getirimese de onu ilk günkü kadar çok sevdiğini film boyunca göstermektedir.

Kailashnath (Amca): Hayatı boyunca hiç evlenmemiş olan Kailashnath, Rajesh ve Prem'in amcasıdır. Aileleri öldükten sonra yeğenlerine bakan Kailashnath ömrü boyunca onlar için çalışmış ve büyük bir şirket kurmuştur. Okul yıllarında Profesör ve Rima'yla yakın arkadaş olan Kailashnath, o yıllarda Rima'ya aşıktır. Fakat bu durum arkadaşlıklarına hiçbir dönemde zarar vermemiştir.

Hala ve Ajit: Hala filmin başında para göz, maddiyata önem veren bir karakter gibi gösterilse de filmin sonunda onunda diğer karakterler gibi aşka verdiği önemin paradan daha baskın olduğu görülür. Eşi Ajit'le anlaşamaz gibi gözüken bu çift filmin

sonuna kadar hiçbir konuda aynı fikirde olamazlar. Fakat filmin sonunda ettikleri kavga sonunda birbirlerine olan aşklarını anlayan bu ikili aşklarını bir bebekle taçlandırırlar.

Bhola Prasad – Rita: Filmin içindeki aşklardan en ilginç olan Bhola ve Rita, ünlü Hint destanlarından olan Shakuntala’yla Kral Dusyanta’nın aşk hikayesinin modern versiyonu gibi gösterilmektedir.

Lallu ve Chameli: Evin yardımcıları olan bu çift film boyunca başrollere yardımcı olan eğlenceli ve neşeli yan karakterlerdir. Devamlı birlikte, birbirlerine destek olan Lallu ve Chameli filmin en sonundaki sahnede birlikte dans ederek birbirlerini sevdiklerini ve bir çift olduklarını seyirciye gösterirler.

3. Filmin Analizi

1994 yılında yapılmış içinde toplam on dört şarkıya³⁸⁰ yer verilmiş olan “Hum Aapke Hain Koun!..” filmi tüm zamanların hasılatı en yüksek filmleri arasında ilk sırayı almayı başarmış, Bollywood’un en önemli üç starından olan Salman Khan’ın en önemli filmlerindendir. 1980’lerin sonları 1990’ların başında popülerlik yakalayan romantik aşk filmleri türünün en güzel örneklerinden biri olan “Hum Aapke Hain Koun!..”de aşkın ve evliliğin birden fazla şekli yer almakta büyük nişan ve düğün törenlerine yer verilmekte olup aşk ve temsil incelemesi için önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Film iki başrolün söylediği bir şarkıyla açılır ve bu şarkıyla beraber filmin jeneriği verilir. Şarkı sözleri filmdeki ana karakterlerin aşklarını anlatmaktadır;

“(Prem) Bakışlarım kararsız. İşte bu aşkının üzerimdeki etkisi! Sessiz kalma; en azından bana bu kadarını söyle. Kimim ben... senin için kimim? Birçok defa kendimi engelledim, aşkım. Ama artık söylemeliyim. Neden rüyalarım girdin? Kimim ben... senin için kimim? (Nisha) Bakışlarım kararsız. İşte bu aşkının üzerimdeki etkisi! Bu devamlı bir meraktır; bana sorma. Kimim ben... senin için kimim? Sana nasıl kalbimdeki hisleri anlatabilirim? Bazen yüzümden okuyabilirsin. Yüzümdeki kızarma sana söyleyebilir. Kimim ben... senin için kimim?”

Şarkı sözlerinde doğrudan bir aşk itirafı veya çok iddialı sözlerle büyük bir aşk anlatılmamaktadır. Aşk mütevazı ve utangaçtır ki bu da onu daha gerçekçi kıldığını

³⁸⁰ Ganti, s.168.

düşündürebilir. Birbirleri için ne anlam ifade ettiklerini soran bu çiftin birbirine aşık olduğunu anlamak için de zaten büyük sözlere ihtiyaç yoktur. Aşk, rüyaları süsleyen, bakışları çekingen yapan, sevgiline bakınca tatlı bir utançla yüz kızarmasına sebep olan saf bir duygudur. Hint filmlerinde şehvetli ve tutkulu aşklardan çok böyle çocuksu bir saflıkla anlatılan masum ve içten aşklara verilir. Şarkının bu sözleri film boyunca yaşanacak aşkların bu denli masum ve içten olacağını anlatmaktadır.

Jenerik klibinin ardından açılan ilk sahnede görülen tüm ev halkı ve aile bireylerin olduğu kalabalık neşeli topluluğun beraber kriket maçı yapması filmin aile kavramına bakış açısını göstermektedir. Bu ailenin birlikte neşeyle eğlendiği sahnenin ardından gelen, düğün ve evliliğin tartışıldığı sahne, filmin aşk ve evlilik kavramları etrafında döneceğinin habercisidir.

Yapılacak olan film analizi toplum bilimsel ve mizansen eleştiri yöntemleri temel alınarak incelenecek, ek olarak, karakterler, olay örgüsü, mekan kullanımları dikkate alınarak Hint kültüründeki aşkın yeri, evlilik ve nişan ritüellerinin filmlerdeki temsili açısından analiz edilecektir.

a. Aşk Temsili

Film içinde birden fazla aşk ve aşk biçimi yer alır; başrollerin zor elde ettiği fedakarlıkla dolu büyük aşkı, Rajesh ve Pooja'nın görücü usulü tanışmalarına rağmen aralarında oluşan ve evlilik sonrasında gitgide büyüyen aşkları, Profesör Siddharth'la eşinin yıllardır hiç sönmeyen istikrarlı ve olgun aşkı ve son olarak da Bhola ile Rita'nın Shakuntala esintili masalsı aşkı.

İlk olarak başrol olan Prem ve Nisha'nın aşkı, film içindeki gençlik aşkını temsil etmektedir. Gençlik aşkından kasıt aşkın ele avuca sığmadığı, duyguların zor gizlendiği, dinamik ve heyecanlı bir aşktır. Filmdeki en genç çift olan Prem ve Nisha karakter olarak da hareketli, şakacı ve çocuksudurlar. Aşkları da aynı karakterleri gibi neşeli başlar fakat bir noktada onların da aşkının Hint mitolojisinde yer alan Urvaşi'ye kavuşabilmek için çile



Şekil 11: Nisha ve Prem (filmden alındı)

dolduran Pururavas³⁸¹, Satyavan'ı sadakati, fedakarlığı ve cesaretiyle ölümden döndürmeyi başaran Savitri³⁸²,nin aşk öyküleri gibi özveri, bağlılık ve fedakarlık içerdiği görülür. Ailelerinin huzuru ve mutluluğu için kendi aşklarını ikinci plana atan bu çift filmin sonunda yine Hint mitolojisindeki öyküler gibi kendi mutlu sonlarına kavuşup bunu evlilikle taçlandırırlar. Prem ve Nisha'nın aşkı eğlencelidir. Aralarında daima bir çekişme olan bu çift aşklarını aralarındaki bu tatlı çekişmeyle taze tutarlar. Birbirleriyle atışıp kavgaya ettikçe birbirlerine yakınlaşan bu çift sonsuz bir aşkla birbirilerini sevmeye başlarlar ve evlenmek isterler. Çünkü aşkı taçlandıran evliliği düşünmeden sadece aşklarına odaklanıp aşklarını yaşayan çiftler Hint mitolojisinde olduğu gibi Bollywood filmlerinde de görülmez. Evlilik her aşık çiftin birinci hedefidir. Aşklarını belirli bir mesafede yaşayan bu çiftin film boyunca birkaç kaçamak bakıştan ve bir iki sarılmadan öteye gittiği görülmez. Özellikle 2000 öncesi Bollywood filmlerinde öpüşmenin bile nadiren gerçekleşmesinin sebebi istenilen erotizmin bu filmlerde dans ve müziklerle oluşturulmasıdır³⁸³. Bir yandan da Bollywood'da filmlerdeki başrol erkeklerinin cinsellik taleplerinin olmaması aşklarının içtenliğini de temsil eder. Kadını cinsel olarak arzulayan karakterlerin genellikle kötü adamlar olması da bu sebeptendir. Bu Hint kültüründe yaygın olarak görülen bir durumdur. Evlilikten sonra on gün beklemesi gereken erkeğin bu on gün sonunda da kesinlikle kadını zorlamaması ona yumuşak ve kibar davranması, onun güvenini ve ricasını aldıktan sonra ona yaklaşması öğütlenir³⁸⁴. Prem ve Nisha da film boyunca defalarca yakınlaşma fırsatı elde etseler de toplumsal ve kültürel öğretilerden dolayı asla ileri gitmezler ve klasik Bollywood kuralları içinde kalırlar.

Rajesh ve Pooja ise filmde geleneksel aşk ve evliliğin birebir temsili gibidir. Hinduizm'de yer alan ideal evlilik biçimi olarak görülen Brahma Vivâha'daki³⁸⁵ gibi ailelerinin uygun görüp tanıştırdığı bu çift birbirlerine aşık olup evlenmeyi kabul ederler. Prem ve Nisha gibi eğlenceli ve çocuksu bir aşkları en başından beri hiç olmaz. Onların aşkı daima olgun ve dingindir fakat zaman geçtikçe aşklarının arttığı ve sevgilerinin büyüdüğü gösterilir. İlk tanıştıkları günden evliliklerinin son dakikasına kadar aralarındaki utanç ve mahcubiyet varlığını korur. Filmin başındaki şarkı sözlerinde

³⁸¹ Can, agm. s.111-120.

³⁸² van Buitenen, s.760-761.

³⁸³ Shiekh, s.192-196.

³⁸⁴ Vatsyayana, **Hint Aşk Sanatı**, 1.Basım, Ankara: Gece Kitaplığı, 2014, s.75-80.

³⁸⁵ Viswanathan, ags, (Ocak 2017).

hissedilen mahcup aşk bu çift arasında da net olarak görülmektedir. Rajesh ve Pooja kusursuz aşk ve evliliği temsil eder. Hayatlarında yolunda gitmeyen hiçbir şey yoktur. Pooja'nın talihsiz bir şekilde hayatını kaybetmesi bile Rajesh'in aşkını muhafaza etmesine engel olmaz. Hayatının aşkının ölmesine içtenlikle üzülse de çocuğu ve ailesiyle yeniden mutluluğu bulur. Filmin başından sonuna yaptığı her hareketle melek gibi biri olduğunu imajı çizilen Pooja'nın ölümü onun gerçekten bir melek olduğu düşüncesini pekiştirerek seyircinin de mutlu sonuna gölge düşürmemektedir.



Şekil 12: Pooja ve Rajesh (filmden alındı)

Filmdeki en olgun çift olan Profesör ve eşi de bunca yıla rağmen aşklarını ilk günkü tazeliğinde korumuşlardır. Profesörün eşine duyduğu aşk bir gün bile azalmamıştır. Okul yıllarında Profesör, Rima ve Kailashnath üç iyi arkadaşlardır. Fakat Profesör ve Kailashnath; arkadaşları olan Rima'ya aşıktırlar. Daha sonra Rima ve Profesör birbirini severek evlenmişlerdir. Filmde yer alan bir sahnede Profesör, okul dönemlerinden bahsederken Kailashnath'ın ve hatta okuldaki tüm erkeklerin de eşi Rima'ya aşık olduğunu söyleyerek övünmekte ve eşinin güzelliğinin günden güne arttığını da söylemektedir. Bu da hem eşine duyduğu aşkı hem de onunla evlenebildiği için duyduğu gururu net olarak göstermektedir. Hindistan'da aşka duyulan saygıyı yine bu sahnede Profesör'ün Kailashnath'dan eşi için şarkı söylemesini istemesiyle gösterilmektedir. Yıllar önce kendi gibi Kailashnath'ın da eşine aşık olduğunu bilen Profesör en ufak bir kıskançlık duymaksızın Kailashnath'ın aşkına hala daha saygı duymaktadır. Kailashnath da aynı Profesör gibi içinde bu aşkla ilgili hiçbir kıskançlık taşımaz ve söylediği şarkı da ise hem eski aşkını hem de arkadaşının eşine olan aşkını öven sözler yer almaktadır;

“Bugün kalbimdeki ne ilginç bir duygudur. Dünürümün önünde şarkı söylüyorum. Benden istediğin gibi bugün sana bir şarkı söyleyeceğim. Küpeleri sanki güneşle ay gibi, sarisi nasıl da güzel duruyor. Sana bir sır vereceğim; kocası ona deli gibi aşık, bugün bile halhalları ses çıkardığında gülümsüyor. Dudaklarındaki tebessüm, gözlerindeki mahcubiyet. Öyle saf bir lütuf. Sana bir sır vereceğim; dünürüm kutsanmış biri. Çünkü karısı cennetteki tanrıça Lakshimi gibi biridir.”



Şekil 13: Kailashnath ve Profesör
(filmden alındı)

Şekil 14: Mrs. Choudhury
(filmden alındı)

Hem eski aşkını öven hem de Profesör’ün eşine duyduğu aşkı anlatan bu şarkıyı söyledikten sonra ise dünürler birbirini kutsar ve yemek yedirirler. Hindistan’da aşk ne şekilde olursa olsun Damayanti ve Nala mitolojik öyküsünde olduğu gibi Tanrılar tarafından saygı duyulan kutsanmış bir duygudur³⁸⁶ bu yüzden de zamanında aynı kadına aşık olan bu iki arkadaş yıllar sonra bile birbirlerinin aşkına saygı duymaktadırlar. Ayrıca Kailashnath’ın hiç evlenmemiş olması da sadece yeğenlerine babalık yapmasından kaynaklı değildir. Aşkın ebedi olduğu Hint kültüründe bir kere aşık olunur. Gençken aşık olduğu kadınla evlenememiş olması da Kailashnath’ın ömrünü yeğenlerine adayıp yalnız geçirmesine sebep olarak gösterilebilir. Bu durum filmdeki temsil edilen aşkın Hint kültüründeki ebedi aşk kavramıyla ters düşmesini engelleyerek aşk kavramı hakkında akıllarda soru işareti bırakmamıştır.

Aşkın filmdeki en ilginç hali olan Bhola ve Rita filmin son sahnesine kadar karşılıklı bir aşk yaşamazlar. Fakat film içinde aşk temsili bakımından ilginç bir yere sahiptirler. Bhola üniversitede Shakuntala* üzerine araştırmalar yapmaktadır ve kendi

³⁸⁶ van Buitenen, s.322-364.

* Shakuntala ilk bölümde “Mitolojideki Efsanevi Aşk Hikayeleri” başlığı altında anlatılan bir aşk öyküsü olup Shakuntala ve eşi Kral Dusyanta’nın fedakarlık ve sadakat dolu aşkını anlatır.

Shakuntala'sını bulmaya çalıştığı dile getirilir. Tam bu sırada Rita'yı görür ve onun gözünde Rita, Shakuntala'nın dönemsel kıyafetlerini giymiş bir biçimde süzülerek önünden geçer. Gördüğü ilk anda hayatının aşkı olacağını anladığı Rita'yı her görüşünde aynı büyülü ve masalsi havada oluşur. Rita, Bhola'nın gözünde daima Shakuntala gibi giyinmiş güzel bir kızdır. Filmin sonuna kadar bu aşkına bir karşılık alamasa da filmin son sahnesinde Rita da Bhola'yı Kral Dusyanta kıyafetleri içinde görür ve ona aşık olduğunu anlar.



Şekil 15: Bhola ve Rita'nın Shakuntala Sahnesi (filmden alındı)

Filmin içinde mitolojideki en ünlü öykülerden biri olan Shakunta'nın yer alması da aşk temsili açısından filmi ilginç kılar. Hint toplumunun duymaya aşına olduğu, aşk hikayesi denince akıllara gelen bu öyküye böylesine romantik bir filmde yer verilmesi filmin toplum tarafından beğenisini de arttıran unsurlar arasından sayılabilir.

Bu çok belirgin çiftler dışında da filmin birkaç sahnesinde görülen iki aşık çift daha bulunmaktadır; Hala ve eşi Ajit, Lallu ve Chameli. Hala ve eşi Ajit uyumsuz ve sürekli tartışan bir çift gibi gözükmektedirler. Hala gösteriş meraklısı zenginlik seven ve birazda duygusuz bir kadındır. Ajit ise onun aksine kendi değerleri olan sevgiye her şeyden çok önem veren bir adamdır. Filmin sonlarına kadar aralarında bir aşk ve uyum görülemeyen bu çift ettikleri büyük bir kavgadan sonra filmin son sahnesinde aşklarını hatırlayıp bu aşkı bir çocukla taçlandırırları görülür. Yine film boyunca birlikte evin her işine koşan Lallu ve Chamelli'de bu sahnede aşklarını ortaya çıkarıp beraber dans ederler.

Filmde yer alan herkesin filmin sonunda hayatını paylaşacağı aşkını bulması filmin aşka verdiği önemi net olarak gözler önüne serer. Upanishad*’larda yer alan Yaksha ve Yudhishtira’nın soru cevaplarında “*Kalpsiz olan nedir?*” “*Kalpsiz olan taştır.*”³⁸⁷ bölümünden de anlaşıldığı üzere Hint kültüründe kalbi olmayan, içinde sevgi taşımayan, aşık olamayan tek şey taştır, yaşayan her canlının dünya üzerinde seveceği, aşık olacağı biri vardır. Filmde de herkesin kendine eş bulması Hinduizm’deki ve Hint felsefesindeki bu durumla örtüşmektedir. Gerçekten birbirini seven herkes kavuşur. Fakat filmdeki aşk kavramı da aynı mitolojik ve tarihi hikayelerde olduğu gibi sabır, özveri ve fedakarlık istemektedir. Tarihte Dhola ve Maru’nun tüm zorluklara göğüs gererek bir araya gelmesini anlatan³⁸⁸ veya mitolojide Pururavas ile Urvaşi’nin bir lanetle ayrılıp kavuşmak için belirli fedakarlıklar yaptıkları³⁸⁹ öykülerindeki gibi filmde de kahramanlar aşklarından ve hayatlarından yaptıkları fedakarlıklar, gösterdikleri sabır ve özveriyle birbirlerine kavuşurlar. Eşini kaybeden Rajesh bile hayatının geri kalanını biricik çocuğuyla ve sevgilisinin anısıyla geçireceğini hissettirir. Aynı Hint mitolojisinde yer alan tanrı ve tanrıçaların hikayeleri gibi filmdeki aşklar da ebedidir, eşlerden biri ölse dahi aralarındaki aşk asla bitmez.

b. Evlilik Temsili

Büyük bir kısmı nişan ve düğün törenleriyle geçen filmin evliliği yerleştirdiği konum aşktan çok da uzakta değildir. Evliliğin, aşkı yücelttiğini ve her aşkın mutlu sonu olduğuna işaret eden film, evlilik kavramına en az aşka verdiği değer kadar değer vermektedir.

Evlilik kavramının çoğunlukla Rajesh ve Pooja çiftiyle temsil edildiği filmde bu çiftin nişan ve evlilik törenleri sırasında Prem ve Nisha’nın söylediği şarkının sözleri Hint toplumunun evliliğe bakış açısını da net bir şekilde yansıtmaktadır;

“(Prem) Yüce Ram, ne güzel bir çift yarattın. Abimi ve yengemi tebrik ederim.

Bu dünyada başka hangi tören kalpleri bağlayabilir. (Nisha) Şükürler olsun

* Upanishad: Hinduizm’in kutsal metinleri içinde Şruti’ler (kulaktan kulağa yayılarak ezberlenmiş kitaplar) arasında yer alan ve çoğunlukla Hint felsefesine yön veren kaynaklardır.

³⁸⁷ Korhan Kaya, **Hint Felsefesinin Temelleri**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016, s.46.

³⁸⁸ Wadley, agm. s.3-25.

³⁸⁹ Can, agm. s.111-120.

bu hayırlı an geldi. Ablamı ve eniştemi tebrik ederim. Bu dünyada başka hangi tören kalpleri bağlayabilir.”

Evlilik, aynı Hint kültüründe olduğu gibi filmde de kalpleri birbirine bağlayan, aşkı pekiştiren kutsal ve önemli bir törendir. Nişan ve düğün törenleri sırasında herkes çok mutlu ve neşelidir. En şık kıyafetlerini giyinmiş konuklar, bol ve çeşitli yapılmış yemekler, süslenmiş ihtişamlı evler bu törenlerin olmazsa olmazıdır. Çünkü Hint kültürüne göre evliliğin sorunsuz olması için törenin de mükemmel olması gerekmektedir³⁹⁰. Filmin büyük bir kısmı bu törenlerle geçtiği için de filmin geneline mutlu ve eğlenceli bir hava hakimdir. Herkesin inanılmaz bir mutluluk içinde konuşup eğlendiği dans edip koştuğu bu tip törenlerde yapılan evliliğin eve getireceği uğur ve bereket vurgusu yapılır. Upanishad’larda “*Evin efendisinin dostu kimdir?*” sorusuna verilen “*Evin efendisinin dostu karısıdır.*” cevabında³⁹¹ olduğu gibi Hint kültüründe kadının rolü sadece eş olmak değil aynı zamanda dost olmaktır. Birbirleriyle evlenen çiftler hem eş hem de dost olarak birbirlerine daima yardımcı olurlar. Eşine hem aşk hem dost olan kadın aynı zaman da ev halkı tarafından da el üstünde tutulur ve sevilir. Evlenen çift özellikle de eve gelen gelin geldiği eve huzur ve mutluluk getirmektedir; aynı Pooja’nın yaptığı gibi. Muhteşem bir düğünle evlenen Pooja ve Rajesh’in evlilikleri ve Pooja’nın eve getirdiği mutluluk uzun bir müzikli sahneyle anlatılmaktadır. Aynı nişan ve düğün törenleri gibi kusursuz ve muhteşem bir evlilikleri vardır. Evlilik bağıyla ailenin bir parçası olan Pooja artık evin mutluluk kaynağı haline gelmiştir ve bu mutluluğu bir de bebekle taçlandırmışlardır.

Evliliğin getirdiği mutluluk ve uğura inanan Prem de kendi ailesini kurmak bu mutluluğu yakalamak istemektedir. Her fırsatta yengesinden ona bir eş bulmasını isteyen Prem ‘in en büyük hayali Nisha’yla evlenmektir. En sonunda bu niyetini yengesi Pooja’ya açtığında o da bu habere çok sevinir. Fakat Pooja’nın başına gelen talihsiz bir kaza sonucu hayatını kaybetmesinden sonra, Nisha ve Prem arasındaki bu durumu öğrenen Rajesh tarafından bu iki aşığın evliliği yapılır. Bu evlilik sonunda evdeki yas havası bir anda neşeli bir düğüne dönüşerek evliliğin eve getirdiği uğur ve mutluluk bir kez daha gösterilir.

³⁹⁰ Klostermaier, *Hinduism: A Beginner's Guide*, s.44-46.

³⁹¹ Kaya, *Hint Felsefesinin Temelleri*, s.46.

Filmdeki diğer evli çiftler Profesör ve eşi Rima, hala ve eşi Ajit'dir. Bu çiftlerin evlilikleri de ufak tefek iniş çıkışlar yaşasalar da sorunsuz ve mutlu bir şekilde ilerlemektedir. Filmde tek bir tane bile kötü evlilik temsili bulunmamakta, evli çiftlerin hepsi mutlu ve huzurlu temsil edilmektedir. Film boyunca evliliğin bir eve daima mutluluk ve neşe getirdiği, evlenen çiftlerin kutsandığı mesajı verilmekte, her aşkın evlilikle pekiştirilmesi gerektiği vurgusu yapılmaktadır.

Evlilik, Hint kültüründe aşk kadar kutsaldır. Filmin başrol oyuncusu olan Salman Khan özel hayatıyla ilgili verdiği bir röportajda “*Evlilik Tanrı'nın elindedir. Belki de bu yüzden ben birden fazla kez evlenmek istemezdim*”³⁹² diyerek Hint toplumunun evliliğe bakışını kendi açısından özetlemiştir. Filmde de Salman Khan'ın verdiği bu röportajdaki gibi evlilik Tanrı'nın elindeki kutsal bir kavramdır. Çiftler hayatlarının aşklarını bulup onlarla evlenirler. Ölümün ayırdığı Rajesh ve Pooja çifti için bile aşkın ve evliliklerinin bittiği söylenemez. İkinci kez evlenmeye mantiken razı olsa da kalben istemeyen Rajesh, filmin sonunda çocuğuyla olmayı seçer ve Prem'e aşık olan Nisha'yla evlenmesinin büyük bir adaletsizlik olduğunu söyleyerek birbirine aşık olan bu çiftinin düğünü yapar.

4. Mizansen Eleştiri

“*Hum Aapke Hain Koun..!*” içinde, film için ve dönemsel olarak da Hindistan ana akım sineması için önemli olan üç önemli evlilik ritüeli sahnesi yer almaktadır; bir nişan iki düğün.

İlk olarak Rajesh ve Pooja'nın nişan törenleri, Ram Tekri'deki tapınakta yapılır ve bu tören bir dans sahnesiyle açılır. Arkadaki insanlar dans ederken ön planda Rajesh ile Pooja'nın yüzük taktıkları görülür. Durağan planlara asla yer verilmeyen bu sahnede geçişler ve kamera hareketleri çok hızlıdır. Genel çekimlere yer verilmiş olsa da film genelinde seyirciye seçim şansı bırakılmamış izlenilecek, önem verilecek nesne ve özneler yönetmen tarafından seçilmiştir. Nişan sahnesi, şarkıya başlayan karakterlerin göğüs çekimleriyle başlar ve dansa geçildiği anda boy çekime geçilir. Bu dans sahnesinde çoğunlukla genel çekim kullanılmış olsa dahi başroller için yakın çekimler de bulunmaktadır. Ayrıca başrollerin arkadaki kalabalığın önünde dans ettirilmeleri de genel çekimlerde de seyircinin onları izlemesini sağlamaktadır. Sahnelerde kullanılan nesnel

³⁹² Khan, s. 140.

bakış açısı seyirciyi de bu törende yer alan bir konuk olarak konumlandırmakta ve gerçekleştirilen tören boyunca Hint izleyicisini de eğlendirmeyi amaçlamaktadır. Farklı bir seyir deneyimine sahip bu kitle için en ideal olanı bulmuş olan bu endüstri özellikle filmlerde yer alan dans sahnelerinde uyguladığı bu yöntemle seyircinin de filmin içine girmesini sağlamaktadır. Ayrıca kamera hareketleri olarak da genellikle sağa-sola, ileri-geri kaydırma kullanılmasıyla seyircinin de sanki filmin kahramanlarıyla dans ediyormuş hissi yaratılmaktadır.

Nişan töreninin tapınakta geçmesi bu sahne içinde birden fazla dini ve kültürel unsura yer verilmesini mümkün kılmıştır. Tanrı ve Tanrıçaların heykellerinin birçok açıdan defalarca gösterilmesi ve dans sırasında Tanrı ve Tanrıçalara yapılan dualar, yakılan mum ve tüsüler, çiçeklerle kutsanan çift ve yakınları bu sahne boyunca sık sık gösterilen görüntülerdir. Törende yer alan bol miktardaki yemek, çok sayıdaki konuk ve kıyafetler de Hint kültürünün en önemli göstergeleridir. Kazan kazan yapılmış tatlılar ve içecekler, özellikle kadınların renk renk giydikleri ışıltılı ve süslü sarileri, saçlarına taktıkları çiçekler ve kullandıkları görkemli takıları geleneksel Hint kültüründe bu törenlere verilen önemi gösterir. Ayrıca filmdeki ailelerin varlıklı oluşu filmde yer alan törenlerin de ihtişamı arttırmış ve bu yolla seyirci için yaratılan bu eğlenceli zamanın en iyi şekilde oluşturulması sağlanmıştır.

Nişan töreni boyunca hazırlanan öyküleme tamamen müzikaldir. Şarkılar ve danslarla tören başlar ve aynı şekilde de son bulur. Andre Bazin'in filmlere gerçekçilik sağladığını söylediği uzun çekimlere³⁹³ asla yer yerilmeyen bu sahnede yaratılan dünya tamamen masalsıdır. Bu durum da seyirci için gerçeklerden uzaklaşması için yaratılmış dünyayı daha da başarılı kılar. Yine aynı sebepten kamera hareketleri de çok fazladır. Durağan kamera dans sahnelerinde tercih edilmemektedir.

Bir sonraki önemli sahne Rajesh ile Pooja'nın düğünleridir. Düğün Pooja'ların evinde yapılır. Ve nişandaki görkem, evde de devam eder; her tarafı çiçeklerle süslenmiş kocaman bir ev, çok sayıda konuk, süslü kıyafetler, bol yemek ve ikramlar. Damat geleneksel Hint düğünlerinde olduğu biçimde at üstünde yanında damat alayıyla birlikte kız evine gelir, bu sırada havai fişekler patlar ve neşeli şarkılar çalar. Çok neşeli ve kalabalık bir gruhla Rajesh'in kız evine gelmesi düğünü başlatır. Kısa bir müzik ve

³⁹³ André Bazin, **Sinema Nedir?**, İbrahim Şener (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2011, s.207-209.

danstan sonra diyaloglarla ve görüntülerle öyküleme devam eder. Düğün sırasında birden fazla Hint geleneği gösterilir. Bunlardan en önemlisi filmin içinde bir karmaşaya neden olan olay damadın ayakkabısının gelinin kız kardeşi ve yakınları tarafından damadın erkek kardeşi ve yakınlarından çalınması ve karşılığında amca Kailashnath'dan düğün bahşisinin istenmesidir. Düğün boyunca ağırlıklı olarak Prem'i kandırmaya ve ayakkabıları ondan almaya çalışan Nisha ve onun oyunlarından kaçan Prem ikilisine odaklanılmıştır. Nişandaki gibi nesnel bakış açısı devam etmekte olan düğünde de Prem ve Nisha'nın yarattığı koşuşturma havasına uygun olarak çok sık ileri-geri, sağa-sola kaydırma hareketleri kullanılmış ve seyircinin de bu düğün telaşının içine girmesi sağlanmıştır. Genel ve uzun çekimlerden ziyade yakın ve kısa çekimler tercih edilmiş, seyircinin odaklanacağı şey yönetmen tarafından seçilmiştir.

Düğün sahnesi gerek dekorlarla gerekse kostümlerle tam bir renk cümbüşüdür. Konukların giyindiği şatafatlı rengarenk kostümlerin yanı sıra ev de bir gelin gibi çiçeklerle süslenmiş haldedir. Bu kadar renkli ve ihtişamlı hazırlanan bu düğün Hint insanın coşkusu ve renkliliğini de gözler önüne serer. Ve törenin içinde nişanda olduğu gibi Tanrı ve Tanrıça heykellerine dua edilmesi, onlardan yardım istenmesi gibi olaylar yaşanarak Hinduizm inancının önemi ve Tanrı ve Tanrıçaların kudretleri gösterilmeye çalışılmıştır. Bu filmde çoğunlukla dua edilen Tanrı Vishnu'nun sekizinci bedenlenmesi olan Krishna, çok sayıda mucize yaratmış, zafer kazanmıştır ve³⁹⁴ aşkın, ilahi mutluluğun beden bulmuş hali kabul edilen bu Tanrının olduğu yerde acının asla yaşanmayacağına inanılır³⁹⁵. Prem'in film boyunca Nisha'ya karşı kazandığı ya da Nisha'nın Prem'e karşı kazandığı küçük zaferler de Krishna'nınkilere benzerdir; direkt olarak bir savaş olmasa bile zekice hamleler sayesinde elde edilen zaferler³⁹⁶. Düğün de yaşanan damadın ayakkabısını çalma-koruma savaşı buna en iyi örneklerdendir. Düğün boyunca ayakkabının devamlı el değiştirmesiyle iki tarafında zekasıyla oynadığı bir satranç oyununa dönüşür. Ayakkabılara karşı bahşiş isteme sahnesi geldiğinde de klasik Bollywood hamlesiyle dans ve müzik devreye girer. Dansın başlamasıyla çekimler yine boy çekime geçip genişler. Dans edenlerle birlikte bir uyum sağlamak amaçlı kaydırma hareketi kullanılır.

³⁹⁴ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.207

³⁹⁵ Danielou, s.175-179

³⁹⁶ Kaya, *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, s.105-108

Oldukça hareketli bu dans sahnesinden sonra damatla gelinin kutsanması evlerine yolcu edilmesi sahnesi gelir ve bu sahne üst aç kullanarak çekilmiş bir görüntüyle açılır. Gelinle damadın ve onların ailelerinin yukardan izlendiği bu sahnede seyirci bir anlık Tanrı olarak konumlandırılmış ve bu güzel çiftin seyirci tarafından da kutsanması sağlanmıştır. Bu bir anlık görüntüden sonra seyirci yerde oturan konuklardan biriymişçesine konumlandırılır ve düğünde davetli olarak bulunmaya devam eder. Çiftin kendi evlerine doğru yola çıkacakları bu sahnede gelinin kendi evinden ayrılışı sırasında da Krishna arka plan varlığını sürdürür; gelinle damat ona tapınarak dua eder ve gelin babasıyla onun önünde vedalaşırlar. Düğünün son sahnesinde yer alan Kailashnath, Prem, Rajesh ve Pooja'nın tek bir çerçevede, Profesör, eşi Rima ve Nisha'nın ayrı bir çerçevede ki görüntüleri de bu iki ailenin yeni biçimlenmiş halini göstermekte ve Pooja'nın artık eşinin ailesinin bir parçası olduğu kendi ailesinden koptuğunu anlatmaktadır.



Şekil 16: Nisha, Profesör ve eşi Rima (filmden alındı)



Şekil 17: Kailashnath, Prem, Rajesh ve Pooja (filmden alındı)

Son olarak filmin en sonunda yer alan düğün Pooja'nın ölümünün ardından Rajesh ile Nisha'nın uygun görülen evliliği için hazırlandığı için ilki kadar görkem ve şatafat yoktur. Daha sakin ve daha durgun başlar. Herkesin içinde bulunduğu bu zor

durumdan dolayı zoraki gülümsemeler dışında en ufak bir neşe barındırmaz. Evdeki süslemelerden giyilen kıyafetlere kadar herkes daha sadedir. Geleneksel Hint düğünlerinin gereklilikleri yapılmıştır fakat ilki kadar ihtişamlı ve keyifli bir düğün değildir, ta ki gerçeklerin ortaya çıkıp Prem ve Nisha'nın kavuşma anına kadar. Bu yaşanan kavuşma da Krishna'ya edilen bir dua sonucunda gerçekleştiğinde dolayı tüm düğün ve nişanlarda Krishna'nın hayati bir rol oynadığı söylenebilir. Aşıkları kavuşturan, mucizeleri gerçekleştiren Krishna film boyunca çok kez tek başına gösterilmesinin yanı sıra arka planlarda da sık sık kullanılmış bir figürdür.

İhtişamdan ve neşeden en ufak bir iz olmayan düğün Prem ve Nisha'nın aşklarının ortaya çıkışı ve bu ikilinin kavuşmasıyla ilki kadar neşeli ve eğlenceli bir düğüne dönüşür. Ve aynı diğer önemli sahnelerde olduğu gibi dans ve müzik başlar. Herkesin keyifle dans ettiği çekimlerin genel çekime geçtiği renkli ve neşeli görüntülerle düğünün havası yansıtılır. Bu danslı ve müzikli sahne sırasında da filmde yalnız olan daha hayatının aşkını bulamamış, mutluluğu elde edememiş karakterler de kendi eşlerini bulur ve keyifle dans ederler. Bu sırada Krishna'ya da teşekkürlerini iletip ona yarattığı mucizeler için ne kadar saygı duyduklarını dile getirirler. Herkes için mutlu bir son ve neşeli bir sahneyle film sona erer.



Şekil 18: Filmin son sahnesi (filmden alındı.)

B. DILWALE DULHANIA LE JAYENGE

Yönetmen: Aditya Chopra

Görüntü Yönetmeni: Manmohan Singh

Yapımcı: Yash Chopra

Senaryo: Aditya Chopra

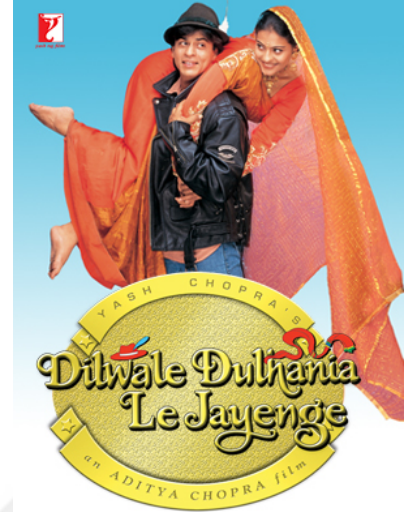
Oyuncular: Shah Rukh Khan, Kajol, Amrish Puri,
Farida Jalal, Anupam Kher, Parmeet Sethi,

Yapım Yılı: 1995

Süre: 189 dakika

Tür: Komedi, Drama, Müzikal

Ülke: Hindistan



Şekil 19: “Dilwale Dulhania Le Jayenge” film afişi
(IMDB sayfasından alındı.)

1. Filmin Konusu

Simran ve Raj aileleriyle İngiltere’de yaşayan ama çok farklı hayatlara sahip iki gençtir. Simran, annesi babası ve küçük kardeşiyle birlikte Londra’da yaşamalarına rağmen geleneklerini ve adetlerini unutmamış babası Baldev’in de deyiimiyle Londra’nın kalbinde Hindistan’ı yaşatan orta halli bir ailedir. Babası sert biri olsa da annesi Lajwanti’yle iki yakın arkadaş gibi olan Simran bir üniversite öğrencisidir. Raj ise babasıyla birlikte yaşayan Simran’la taban tabana zıt denilecek karakter özelliklerine sahip sorumsuz, tembel ve kendi değerlerinden uzaklaşmış gibi görünen bir gençtir. Oldukça da varlıklı bir aileden gelen Raj hayatı boyunca hiçbir şeyi ciddiye almamış hatta üniversiteden bile mezun olamamıştır. Buna rağmen babasının desteğini bir an bile kaybetmez.

Bir gün, Baldev Hindistan’dan gelen bir mektup üzerine çok heyecanlanır. Mektup arkadaşı Ajit’ten gelmektedir ve yıllarca önce birbirlerine verdikleri sözdeki gibi Simran’la kendi oğlu Kuljeet’i en kısa sürede evlendirmelerini umut ettiğini yazmaktadır. Baldev bu mektuba çok sevinmiş olsa da ailenin geri kalanı duruma şüpheyle yaklaşmakta ve olayın doğruluğunu sorgulamaktadır, özellikle de Simran kurduğu tüm hayallerin yıkıldığını düşünmektedir.

Okulun bitmesinden sonra arkadaşları çıkacakları Avrupa turuna Simran’ın da gelmesini istemektedirler. Aynı anda Raj da kendi arkadaşlarıyla Avrupa turu

planlamaktadır. Simran'ın babasının iznini alma konusunda bir umudu olmasa da arkadaşlarıyla birlikte gitmeyi arzulamaktadır. Annesinin iznini alsa bile babasına konuyu nasıl açacağını bilemez. Simran babasının iyi bir anını beklerken Raj da o sırada Baldev'in dükkanına girip kargaşa çıkarır ve Baldev'in öfkelenmesine neden olur. Eve öfkeyle gelen Baldev'e konuyu açamayan Simran ertesi sabah dua ettikten hemen sonra babasıyla konuşur ve gitmek istediği bu Avrupa turunun evlenmeden önceki son isteği olduğunu söyler ve babasının iznini alır.

Avrupa turu için tren vaktine geç kalan Simran gibi Raj da gecikmiştir. Son dakika trene yetişen Raj arkasından koşan Simran'ı görüp ona da yardım eder ve ilk kez burada tanışır. Son dakika yettikleri trenin giriş kısmında kalıp vagonlara geçemeyen Simran ve Raj bir süre orada baş başa olurlar ve bu süreç boyunca Simran, Raj'ın tavırlarından ve yaptığı şakalardan bir hayli rahatsız olur. Daha sonra da gittikleri birçok yerde de birbirlerine rastlayan Simran ve Raj aynı turda olduklarından dolayı bu tesadüfi karşılaşmalara devam ederler. Simran'ın bu durumdan oldukça rahatsız olmasına rağmen Raj çok eğlenmektedir. Trenin duraklarından birinde birbirleriyle kavga ettiklerinden dolayı ikisi de treni kaçıır ve kendi yollarıyla bir sonraki durak olan Zürih'e gitmeye karar verirler. Fakat otostop yapmayı deneyen Simran polisler tarafından görülür ve pasaportu trende kaldığından dolayı zor duruma düşen Simran'ı Raj kurtarır. Zürih'e giden yolda birlikte vakit geçiren ikili artık arkadaş olurlar ve dahası birbirlerine söylemseler de aşık olmuşlardır.

Bu bir aylık turun sonunda ayrılıp kendi hayatlarına dönerler. Raj'ı unutamayan Simran annesine aşık olduğunu ve başkasıyla evlenmek istemediğini söylerken babası onları duyar ve hemen Hindistan'a dönme kararı alır. Simran'ı unutamayan Raj da onun peşinden Hindistan'a gider ve yapılan düğün hazırlıkları sürecinde babasının rızasını alarak Simran'la evlenmeyi planlar. Tüm düğün sürecinde ailenin içine giren Raj Simran'ın annesinin ve kardeşinin sevgisini kazanır. Öyle ki Simran'ın annesi onların kaçmalarını istese bile kaçmaz ve babasının rızası için orda kalmaya devam eder. İlişkileri ortaya çıkıp Baldev'in rızasını alamayan Raj trene binip evine geri dönecekken Kuljeet ve arkadaşları onu dövmeye gelirler ve büyük bir kavga çıkar. Olanları duyan herkes istasyona gider. Trene binen Raj'ın peşinden gitmek için babasına yalvaran Simran en sonunda babasının rızasını da alarak Raj'ın yanına koşar ve kavuşurlar. Raj'ın babasının söylediği "Seven kişi, gelini alır" şarkısı ve ardından gelen kısa bir kliple film sona erer.

2. Karakterler

Raj – Simran: İkisi de Londra büyümüş olmalarına rağmen kendi Hint kimliklerini kaybetmeyen bu iki genç ailelerinin yetiştirme biçiminden dolayı taban tabana zıt karakterlere sahiplerdir. Raj daha uçar, rahat bir gençtir. Annesini erken yaşta kaybedip babasıyla ve büyük bir mal varlığıyla büyümesi onu şımarık bir oğlan çocuğu yapmıştır. Hayatta aşık olana kadar ciddiye aldığı tek bir şey bile yoktur. Simran ise daha kapalı ve muhafazakar bir ailenin içinde büyümesinden dolayı dışarıya bakışı da devamlı şüphelidir. Zeki ve azimli bir genç kadın olan Simran sorumluluklarını bilen ve ailesini her şeyden hatta kendinden bile önce tutmaktadır. Fakat yine de her genç gibi aşık olma, hayatının aşkıyla tanışma hayalleri vardır. Bu iki farklı karakterin aşkı ise birbirlerini tamamlamış ve kusursuz bir çift yaratmıştır. İkisi de karşı konulamaz bir şekilde bu aşkın içine düşüp bu uğurda savaşıarak kendi mutlu sonlarını elde ederler.

Baldev – Lajwanti (Lajjo): Çoğunlukla anne ve baba rollerinde olsalar da kendi aşklarını da yaşayan bir çift olarak filmde gösterilirler. Bu aşkı unutmamışlar ve hala daha içlerinde yaşatmaktadırlar. Sahip oldukları aile ve aile yaşamı içinde yıllar geçirmelerine rağmen ilk günkü aşklarıyla birbirlerini sevmeye devam etmektedirler.

Kuljeet: Simran'ın babası tarafından seçilmiş nişanlısıdır. Devamlı ava çıkan, kaba ve sert görümlü, ev ve ev işlerinden uzakta duran, tamamıyla maskülen bir karakter çizen Kuljeet, duygusuz, aşka ve sadakate inanmayan sadece kendini düşünen bencil bir gençtir. Simran'a ya da herhangi başka bir kadına ufak bile olsa değer vermeyen içinde az da olsa iyilik taşımayan Bollywood'un klasik kötü karakterlerindendir.

Dharamvir Malhotra: Aşka ve aşkın gücüne yürekten inanan, eşi öldükten sonra Raj'a tek başına bakan ve oğlu için çalışıp didinen, oğlunu her koşul ve şartta destekleyen bir babadır.

Simran'ın Teyzesi: Ömrü boyunca hiç evlenmemiş ve hayatının aşkını bekleyen bir kadındır. Gerçek aşkı dünyanın diğer ucunda da olsa onu bulacağını söyleyerek aşka inancının tam olduğunu göstermektedir.

Ajit Singh – Mrs. Singh: Kuljeet'in annesi ve babasıdır. Baldev ve Lajjo gibi belirgin bir aşka sahip olmasalar da Kuljeet gibi kötü karakter de değildirler. Bu sebepten de aşka saygıları vardır.

Rajeshwari (Chutki): Simran'ın küçük kız kardeşi olan Chutki, on iki yaşında olmasına rağmen film içindeki en olgun ve en makul karakterdir. Doğruyu ve yanlış keskin bir şekilde ayırt edebilen biridir. Fakat bu kadar mantık çerçevesinde düşünmesine rağmen de duygusallığından hiçbir şey kaybetmemiş ve film boyunca gerçek aşkın yanında yer alıp ablasıyla Raj'a destek olmuştur.

Preeti: Kuljeet'in kendi gibi kötü olmayan aksine çok iyi niyetli ve aşkın peşinde koşan kız kardeşidir. Film boyunca Raj'a tek taraflı bir aşk besler fakat onun Simran'a duyduğu aşkı öğrenince de bu duruma saygı gösterir ve Simran'la Raj'ın filmin sonunda kavuşmasına da içtenlikle sevinir.

3. Filmin Analizi

Tüm zamanları hasılatı en yüksek filmlerinde üçüncü sırayı almayı başarmış olan 1995 yapımı Dilwale Dulhania Le Jayenge filmi Bollywood'un en önemli starlarından olan tüm dünyada da tanınırlık kazanmış Shah Rukh Khan'ın kariyeri içinde en önemli yere sahip filmidir. Dilwale Dulhania Le Jayenge'de filmin kadın başrolü Kajol'la oluşturdukları romantik ikili Bollywood izleyicileri için efsane haline gelmiş ve günümüzde bile birlikte oynadıkları filmler gişe rekorları kırmaktadır.

Filmin ilk yarısı aşık olma sürecini anlatırken ikinci yarısı boyunca gözükten düğün, nişan hazırlıkları ve törenlerinin arka planında aşık çiftin kavuşma hikayesine odaklanır. Aşkın çeşitli biçimlerinin yer aldığı film aynı zamanda nişan, evlilik hazırlıklarına ve evli veya evlilik hazırlığındaki kadınların eşleri için oruç tuttuğu, kadınlar için büyük önem arz eden Karwa Chauth^{397*} bayramına da yer vererek aşk ve evlilik temsili açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Karakterle ilk kez tanışılan sahnede Simran'ın hayallerindeki birinden bahsedilir. Yüzünü görmediği, tanışmadığı ama varlığına inandığı biridir ve kalbinin onun için heyecanlanacağına da emindir. Simran'ın aşka olan inancı ve bakış açısı seyircinin onla tanıştığı anda bu şekilde gösterilir. Hemen ardından gelen müzikli sahnede de Simran'ın

³⁹⁷ Encyclopedia of Indian's Art and Culture, Karwa Chauth, (t.y.), http://www.culturopedia.com/Festivals/karwa_chauth.html, (11 Mayıs 2017).

* Karwa Chauth: Hinduizm'de kadınların eşlerinin sağlığı ve uzun ömürlü olması için gün doğumundan ay doğumuna kadar oruç tuttıkları bir bayramdır.

duyguları ve bu duyguları ona yaşatacak olan Raj'ın günlük hayatı görülür. Simran'ın söylediği şarkı ise onun aşka bakış açısını ilk andan seyirciye gösterir.

“Benim rüyalarım giren, beni hiç rahat bırakmayan. Söyle ona bir kez olsun karşıma çıksın. O nasıl biri? Acaba o kim? Nerede? Acaba dudaklarım kime evet diyecek? Tanıdığım biri mi yoksa bir yabancı mı? Gerçekten var mı yoksa sadece efsane mi? O da bana bakıyor, uzaklardan, çok uzaklardan. Söyle artık benim uykularımı çalmasın. Benim rüyalarım giren, beni hiç rahat bırakmayan. Söyle ona bir kez olsun karşıma çıksın. Sanki biri büyü yapmış gibi. Ne yapacağım ben? Kalbim çarpmaya başladı, sana deli divane olduğunu söylüyor. O halde neden benden saklanıp duruyorsun? Bir hata yaparsa bana çiçekler getirsin. Söyle ona gitsin ve bana Ay'ı getirsin. Benim rüyalarım giren, beni hiç rahat bırakmayan. Söyle ona bir kez olsun karşıma çıksın.”

Hayatının aşkıyla karşılaşacağı günü heyecanla bekleyen Simran'ın aşka olan inancı tamdır. Tamamen romantik bir bakış açısıyla hayata bakan Simran o kişiyle tanışmak için sabırsızlanmaktadır. Aşkından ona Ay'ı getirmesini isteyen Simran aynı zamanda aşkın imkansız olur kılacağından da emindir, aynı mitolojide eşini ölüm tanrısının elinden alıp hayata döndüren Savitri'nin³⁹⁸ yaptığı gibi.

Filmin ilk sahnesinde beri beklenen ve istenen aşk biçimi filmin sonunda bulunup gerçek olur. Simran, gerçekten de imkansız olduran ve gökteki Ay'ı değil belki ama ona tüm kalbini ve hayattaki tüm mutlulukları veren aşkına kavuşur. Filmin içinde aşk aynı Hint mitolojisindeki hikayelerde olduğu gibi çizilmiştir, fedakarlık ve özveriyle mutlu sona kavuşan aşıklar.

Toplum bilimsel ve mizansen eleştiri yöntemleriyle incelenecek olan filmde aşk ve evlilik temsilleri üzerinde durulacak ve bunların filmde gösteriliş biçimleriyle Hint kültüründeki yerlerine odaklanılacaktır.

a. Aşk Temsili

Filmindeki en baskın ve en büyük aşk Simran'la Raj'ın aşkıdır. Bunun dışında Preeti'nin Raj'a beslediği tek taraflı aşkı, Baldev ve Lajjo'nun sahip olduğu dile

³⁹⁸ van Buitenen, s.760-761.

getirilmese de davranışlarla görülen eski ve olgunlaşmış aşkları film boyunca gösterilen aşk biçimleridir.

Simran ve Raj'ın aşkı efsanelerdeki kadar büyük ve güçlüdür. Birbiriyle iki farklı karaktere sahip bu çiftin karşılaşması ve tanışması tamamen tesadüfidir. Aşk burada bireylerden bağımsız kaderin yardımıyla kendi kendini var eder.



Şekil 20: Simran ve Raj (filmden alındı)

Tesadüfen karşılaşan bu çift yine tesadüfler sonucu baş başa kalarak birbirini tanır ve aşık olurlar. Fakat birbirlerine aşklarını itiraf edemeden önlerine çıkan engel yüzünden ayrılmak durumunda kalırlar. Karşılaştıkları bu engellin üstüne bir de Simran'ın Londra'dan Pencap'a gitmesi aralarına mesafelerinde girmesine neden olur. Ama tüm bu sıkıntı ve engellere rağmen gerçek aşkın gücüne inanan Raj, Simran'ın peşinden giderek sevdiği kadına kavuşmayı başarır ve Simran'ın ailesinin de onayını alarak Simran'la evlenmeyi amaçlar. Yaşanan sıkıntılara ve karşılaşılan engellere rağmen Hint mitolojisindeki hikayeler gibi mutlu bir sonla film biter. Tüm bu karmaşık hikayeye rağmen Simran'la Raj'ın aşkı oldukça eğlenceli ve romantiktir. Başlarda birbirleriyle devamlı kavga eden bu ikilinin bu denli aşık olmasının hikayesi filmde en çok yer verilen kısım olup seyircinin çok fazla hüzne boğulmadan filmdeki aşkla mutlu olması ve eğlenmesi sağlanmıştır. Simran'la Raj'ın ilişkisi diğer dönem filmlerine bakıldığında daha cüretkardır. Var olan Hint kültürü ve gelenekleri nedeniyle yine bir öpüşme sahnesi bile olmamasına rağmen dönemine göre daha yakın ve daha samimi bir çifttirler. Simran ve Raj birbirlerinin ilk aşkları olmaları nedeniyle de yaşadıkları her şeyin yepyeni bir heyecanı vardır. Film boyunca da ilk aşkın heyecanını korurlar ve aşkın onlara verdiği güçle kendi kaderlerini kendileri çizmeyi başarırlar. Simran'la Raj'ın aşkı karşılaştıkları engeller ve üstünden gelme biçimleri, aşklarıyla imkansız imkanlı kılmalarıyla Hint mitolojisindeki Satyavan ve Savitri'ye benzer³⁹⁹.

Filmdeki en olgun aşk olan Baldev ve Lajjo'nun aşkı çok belirgin değildir ama kendini yer yer gösterir. Çoğunlukla iki karakterinde anne baba rolleri ağır bassa da

³⁹⁹ van Buitenen, s.760-761.



Şekil 21: Baldev ve Lajjo (filmden alındı)

birbirlerini unutmamış ve içlerindeki aşkı taze tutmuşlardır. Yirmi yıldır her sabah aynı yollardan yürüyüp aynı yere giden Baldev'i her gün aynı saatte arayıp sağ salim gittiğinden emin olan Lajjo'nun aşkı ilk sahnelerden itibaren görülür. Fakat Baldev'in katı mizacı ve sert yüzünün ardında Lajjo'ya beslediği büyük aşkı görmek biraz zaman alır. Simran'ın Kuljeet'le olan nişan töreninden sonra yapılan eğlence sırasında Baldev'in oraya gelişi ve herkesin bir anda susmasından sonra eğlencenin bittiği ve Baldev'in sinirleneceği düşünülür. Fakat bunun aksine o da eşi için duygularını anlatan bir şarkı söyler. *"Kıymetlim benim, haberin yok senin. Sen hala güzelsin, ben hala yakışıklı. Hala senin için canımı verebilirim, canım benim."* Eşini hala ilk günkü kadar çok sevdiğinin ve aralarındaki aşkın her daim taze kaldığının gösterildiği bu sahne Baldev ve Lajjo aşkı için en önemli sahnedir. Tüm yaşadıkları olaylar uzun bir evlilik ve iki çocuk sonrasında bile birbirlerini unutmayarak aşkın kalıcılığını ve gelip geçici bir heves, hayat galesi içinde unutulup yitcek bir duygu olmadığını göstererek aşkın gücünü ve ebediyetini kanıtlayan Baldev ve Lajjo çifti film boyunca aşk temsili açısından az gözükseler de tüm bu sebeplerden önemli bir yere sahiplerdir.

Aşkın farklı bir temsili olan Preeti'nin tek taraflı beslediği aşk, Raj'la tanıştığı andan itibaren başlar. Olayları yanlış anlaması ve yaşanan karışıklıklar da Preeti'nin aşkını körükler. Raj'la evleneceğine inanan, bunu umut eden genç bir kadın olan Preeti, Raj'ın Simran'a söylediği yaptığı her şeyi kendi üstüne alınarak



Şekil 22: Preeti (filmden alındı)

tek taraflı bu aşkın karşılıklı olduğunu düşünür. Preeti'nin Raj'a söylediği şarkıda *"Kalbini dinlemen lazım bu güzel bir sihir. Suç mu sanki sihrin işe yaraması?"* sözlerinin bulunması da Preeti'nin kalbinin sözünü dinlediği ve bu doğrultuda hareket ettiği aşka olan inancı ve güveni açıkça görülür. Son ana kadar Raj'a aşık olan Preeti aşkının tek taraflı olduğuyla yüzleştğinde bile aşka duyduğu saygıdan Raj ve Simran için hiçbir kötülük yapmaz ve kavuşmalarını bir tebessümle izler. Bu durumda Hindu felsefesiyle birebir uyuşan bir davranıştır. Kalbi kırılmış üzülmüş olmasına rağmen asla kötü bir şey

yapmayan hatta düşünmeyen Preeti karşısındaki aşık çifte saygı duyar ve açgözlülük etmez ve aşırı derecede tutkuyla Raj'a yapışıp onu zorlamaz. Cainizm'in beş yemininden üçünü (ahimsâ, brahmacharya, aparigraha*)⁴⁰⁰ karşılaştığı bu durumda uygulayarak Hindu felsefesi ve inancıyla ters düşmeyen iyi bir karakter olarak kalır. Kendi içinde barındığı gerçek aşk onu tüm insanları sevmeye ve iyi olmaya yönlendirirken, abisi gibi kötü biri olmaktan da alıkoyar.



Şekil 23: Dharamvir ve Simran'ın Teyzesi (filmden alındı)

Filmde oğlunun yanında ve ona devamlı destek olan baba karakteriyle Dharamvir, eşini uzun yıllar önce kaybetmiş ve oğlu Raj'ı tek başına büyötmüştür. Aşka ve aşkın gücüne inancı çok büyük olan Dharamvir yeniden evlenmeyi hiç düşünmemiş. Eşinden sonra

da daima oğluna ve işine odaklanmıştır. Oğlunun peşinden Hindistan'a gittiğinde Simran'ın yıllardır gerçek aşkını arayan şimdiye kadar onu bulamadığı içinde hiç evlenmemiş olan teyzesiyle karşılaşp kısa bir sohbet ederler. Bu sahnede ikili arasında küçük bir flörtleşme yaşansa bile devamına filmde yer verilmez. Çünkü Simran'ın teyzesi hiç evlenmemiş aşkı bulamamış olsa dahi Raj'ın babası Dharamvir hayatının aşkıyla evlenmiş fakat onu erken yaşta kaybetmiştir. Ona bağlılığı ve sevgisini hiç yitirmediğini başka hiçbir kadına aşık olmayarak ve evlenmeyerek de bunu gösterir. Bu yüzden de bu sahne dışında birlikte hiç sahnelerinin olmaması, bu küçük flörtleşmenin devamına yer verilmemesi Hint kültüründeki ebedi aşk kavramına ters düşmemek içindir.

Çoğunlukla başrol oyuncularının aşkına odaklanan filmin sonu da mitolojik hikayelerin sonu gibi kavuşmayla ve mutlu sonla bağlanır. Birbirini gerçekten seven Raj ve Simran aşklarının gücünü ailelerine ve birbirlerine kanıtlayarak içinde bulundukları bu zor durumdan mutluluğu elde ederek çıkarlar. Raj'ın filmin başında aşık olacağı kadını

* ahimsâ: fikri, fiili ve sözel biçimde hiçbir canlıya zarar vermeme, brahmacharya: şehvet ve tutkudan uzak durma
aparigraha: açgözlü olmama

⁴⁰⁰ Sharma, s.169-173

tarif ederken “Öyle biri olsun ki ona baktığımda tüm hayallerim ve arzuların gerçek olsun” cümlesini kullanmıştır ve filmin sonunda Simran’la kavuştuklarında tam da bu tarifi gibi Raj’ın tüm hayalleri ve arzuları gerçek olmuştur. Birbirlerine duydukları aşk Vishnu’yla Lakshmi’nin ebedi aşkı⁴⁰¹ gibi sadakat, özveri ve fedakarlıklarla dolu olup alsa gelip geçici değildir. Kendi nitelikleri ve farklılıkları olan inandıkları değerler ve öncelikleri doğrultusunda hareket eden bu iki karakter de aşklarını da bu çerçevede oluşturarak batılı örneklerinden farklılık gösterirler. Aşklarının içi boş değil daima yoğun ve önemli duygularla doldurulmuştur.

b. Evlilik Temsili

Filmin ikinci yarısının hemen hemen tamamı evlilik nişan hazırlıkları ve törenleriyle geçer. Aslında Kuljeet ve Simran için yapılan bu hazırlıklar izleyiciye Raj ve Simran için yapılmış izlenimi verir. Çünkü Simran’ın Kuljeet’le yan yana görüldüğü sahneler film boyunca çok azdır ama Raj’la daima yan yanadır.

Filmdeki kutlama havası Singh ailesinin Hindistan’a dönüşüyle başlar. Bu ilk sahneden itibaren eve daima bir düğün havası hakim olur. Ailelerin kavuştuğu Kuljeet ile Simran’ın tanıştırıldığı bu sahnelerden sonra, Raj’ın Pencap’a gelip Simran’la kavuştuğu ilk sahnede Raj’ın hayallerinden oluşan klip sahnesi seyirciye gösterilir. Bu hayallerdeki ilk şey Simran’la evlenmektir. Onu kırmızı geleneksel Hint gelinliği içinde kucağında taşıdığı hayalinde çok mutlu olduğu görülür. Hayallerinin devamı ise tamamen evlendikten sonra yaşayacakları güzel günlere dairdir. Bu kavuşma sahnesinden sonra Simran Raj’dan onu kaçırmasını ister.



Şekil 24: Raj'ın evlilik hayali (filmden alındı)

İçinde bulunduğu durumdan ve önüne konulmuş zoraki evlilikten kaçmayı dileyen Simran’a Raj’ın cevabı hayır olur. “Hayır Simran. Ben kaçmayacağım. Buraya seni kaçırmak için gelmedim. İngiltere’de doğmuş olabilirim ama ben bir Hintliyim. Ben buraya seni gelinim olarak götürmeye geldim. Seni ancak babanın rızasıyla

⁴⁰¹ Kaya, *Hinduizm*, 17-22.

götüreceğim.” diyerek Raj Hint kültüründeki evlilik kavramına verilen önemi ve batı kültüründen farkını açıkça gösterir. Simran’ın tüm ısrarına karşı fikrinden dönmeyen Raj yapılacak evliliğin her iki tarafın ailelerinin rızasıyla yapılması gerektiğini düşünmektedir. Raj kendi babasından aldığı izin ve destekle Simran’ın peşinden Pencap’a geldiği gibi buradan giderken de Simran’ın ailesinin iznini ve desteğini almayı umut etmektedir.

Kuljeet’le yapılacak nişan töreninden bir gün önce Simran çok üzgündür. Kuljeet’e ait olan nişan yüzüğünü bile parmağına takmak istemeyen Simran parmağına takmak istediği yüzüğün Raj’a ait olmasını ister. Sadece bir yüzüğün takıldığı bu basit nişan töreni bile Hint kültüründe önemli ve değerli bir anlam taşıdığından Simran nişan günü geldiğinde parmaklarını sararak yüzüğün takılmasına engel olur. Böylece Kuljeet’e ait olan bu yüzüğü asla parmağında taşımaz. Nişan yüzüğünün takıldığı parmaktaki atardamarın doğruca kalbe gittiğini söyleyen Simran sadece kalbinin sahibinin yüzünü parmağına takmak ve onu bir ömür boyu çıkarmamak istemektedir.

“(Raj) Mutlaka kına sür avcuna. Bindir gelini tahtırevana. Sevgilin çıkıp gelecek güzelim, alıp götürcek seni uzaklara. (Simran) Gelirken yüzünü mutlaka damatlık örtüsüyle sakla. Bu gönül meselesi gönlünde sakla.” Nişan töreninden sonraki eğlenceye söyledikleri bu şarkı çiftin geleneksel Hint düğünün geleneklerine bağlılıklarını göstermektedir. Tüm bu adetlerin de içinde olduğu geleneksel bir düğünle evlenmenin hayalini kuran çift kendi kültürlerine bağlılıklarını da bu şekilde gösterirler. İngiltere’de yetişmelerine rağmen kendi kültürlerinde evlilik kavramının önemini ve anlamını bilmektedirler. Tüm bu evlilik ritüellerine verdikleri dikkat ve özen de bunu kanıtlar. Çünkü Hint kültüründe evlilik törenin kusursuz olması çiftin gelecek günlerinin de kusursuz olmasını sağladığı inancı hakimdir⁴⁰². Filmdeki çiftinde bu ritüellerin kusursuz gerçekleştirmek istemeleri bu sebeptendir; kendi geleceklerini kusursuz inşa edebilmek için.

Filmin içinde yer alan ve Hint kültüründe evli ve evlilik hazırlığı içindeki kadınlar için büyük önem arz eden Karwa Chauth bayramı da filmdeki önemli törenlerden biridir. Karwa Chauth, kadınların eşlerinin sağlığı ve uzun ömürlü olması için gün doğumundan

⁴⁰² Klostermaier, *Hinduism: A Beginner’s Guide*. s.44-46.

ay doğumuna kadar oruç tuttıkları bir bayram olup⁴⁰³, Kraliçe Virvati'nin eşi için tuttuğu oruçlarla onu hayatta tuttuğu, bir kere kardeşlerinin oyununa gelip orucunu bozduğunda eşinin ölmesi üzerine oruçlarını tekrarlayarak ve Tanrı Yama'ya dua ederek eşini hayata geri döndürdüğü hikayesiyle Hint destanlarında yer almaya başlayıp, Tanrı Shiva ve Tanrıça Pârvâtî'nin benzer öyküsüyle⁴⁰⁴ devam eder. Yine eşi Satyavan'ın hayatı için aç susuz kalarak Tanrı Yama'ya dua eden Savitri de aynı Kraliçe Virvati gibi eşini ölümden döndürmeyi başarmıştır ve bu sebepten Karwa Chauth'deki geleneğinin bu hikayede de yer aldığı söylenebilir. Aşkın gücüyle kendi imkansızlarını olur kıldıkları için hikayeleri Satyavan ve Savitri'yle benzerlik gösteren Raj ve Simran için de Karwa Chauth önemlidir. Ay doğumundan sonra yiyeceği ilk lokmayı, içeceği ilk yudumu sevdiğinin elinden yiyip içmek isteyen Simran Kuljeet'in verdiği yemeği yememek için bayılma numarası yapar ve yemek yemek için saatlerce Raj'ın ona gizlice gelmesini bekler. Raj ise sevdiği kadın kendi için oruç tutarken o da hiçbir şey yememeği tercih etmiş ve sadece kadınlara ait olan bu bayramın geleneğine modern ve eşitlikçi bir yorum getirerek o da Simran için iyi dilekler dileyerek oruç tutmuştur. Evlilik hayaliyle aşklarını yaşayan Raj ve Simran için bu bayramın çok daha fazla önem taşımaktadır, filmde de Karwa Chauth'a yer verilmesinin nedeni bu olarak gösterilebilir.

Filmde evlilik çiftlerin evliliğinden çok evlilik hazırlığı ve törenleriyle temsil edilmiş ve Hint kültüründe evliliğe verilen değer gösterilmeye çalışılmıştır. Hazırlanan tüm bu törenler Kuljeet ve Simran için düzenlenmiş olsa da aslında hepsi Raj ve Simran'ın törenleri olarak gösterilmiştir. Bu sebepten de kendilerinin evlilik sahnesi filmde yer almaz. Aşkı kutsadığı ve yücelttiği düşünülen evlilik Raj ve Simran



Şekil 25: Raj ve Simran'ın mutlu sonu (filmden alındı)

aşkın da merkezinde yer alır. Tüm dilekleri ve arzuları evlenmektir. Raj'ın aşkını itiraf ettiği andan itibaren Simran'a gelinim demesi de bu sebeptendir. Son sahneye

⁴⁰³ Kartar Singh Bhalla, **Let's Know Festivals of India**. New Delhi: Star Publications, 2005, s.24.

⁴⁰⁴ Jack E. Llewellyn, "Two Critiques of Women Vows", Selva J. Raj ve William P. Harman (Ed.), **Dealing With Deities: The Ritual Vow in South Asia** içinde (235-246) State University of New York Press, 2006, s.239.

gelindiğinde ise filmin adında da dediği* gibi gerçekten seven kişi gelini alır ve mutlu son bu şekilde sağlanır.

4. Mizansen Eleştirisi

Romantik aşk filmleri içinde önemli bir örnek olan “*Dilwale Dulhania Le Jayenge*” de evlilik ritüeline dair sahneler filmin ikinci yarısından sonra görülür; evlilik hazırlıkları, nişan töreni, Karwa Chauth bayramı gibi.

Filmin ikinci yarısı bir klip sahnesiyle açılır, kutlama müzikleri, rengarenk kıyafet ve eşarplarla Pencap’ın çiçek tarlalarında koşan ve dans eden Hint kadınları filmde Singh ailesinin Hindistan’a geri dönüşünü kutlayan bir şarkı söyler. Ailenin İngiltere’den kendi ülkelerine dönüşü de bu şekilde bir düğün havasında kutlanır. Ve ailenin evin kapısından içeri girdikleri sahne Hint kültüründe aileye verilen önemi de net olarak gösterir. Kapının

açılması ve Baldev’in annesiyle karşılaştıkları sahnenin arka planında duvarda asılı bir Tanrıça Lakshmî resmi bulunmaktadır. Lakshmî şans ve mutluluk tanrıçası olmasının yanı sıra eşi Vishnu’yla birlikte ebedi ve sonsuz aşkı da sembolize ederler⁴⁰⁵. Bu kavuşma sahnesinde böyle bir Lakshmî resminin bulunması ailenin



Şekil 26: Baldev ve Annesinin karşılaşması ve arka plandaki Lakshmî resmi (filmden alındı)

birlikte olmasının mutluluğu sağladığını ve evden uzaktayken elde edemedikleri bu mutluluğa yıllar sonra geri dönükleri evlerinde kavuşacaklarını sembolize eder. Dahası mutluluk tanrıçası Lakshmî bu geri dönüşten mutsuz olan aşkından ayrılmış Simran için de bir umut ışığı olarak bu sahnede yerini almıştır.

Simran’ın daha önce hiç görmediği nişanlısı Kuljeet’in ilk kez gözüktüğü sahne de filmin mizansen eleştirisi için bir önem arz eder. Çünkü filmin tek kötü karakteri denilebilecek olan Kuljeet ilk kez görüldüğü andan itibaren seyirci için bir tehdit oluşturur. İri vücut yapısı, elinde tuttuğu büyük tüfek ve arkasındaki tehditkar görünümü

* Dilwale Dulhania Le Jayenge: Seven kişi, gelini alır.

⁴⁰⁵ Kinsley, s.19-34

arkadaşlarıyla kapıdan içeri girer ve ilerler. Bu sırada kamerayla yapılan geriye doğru kaydırma hareketi sebebiyle de izleyici için üstüne yürüyormuş gibi bir izlenim oluşturur. Sert ve maskülen tavırlarıyla elinde tuttuğu çirkin silahlarıyla seyircinin üstüne doğru yürüyen Kuljeet karakteri filmin ilk anından son anına kadar sevilmeyen Bollywood'un klasik kötü karakterlerinden olur. Bunun aksine filmin tamamında Raj daha barışçıl ve evcimen bir karakter olarak seyirciye gösterilir. Elinden düşürmediği müzik aletiyle şarkılar çalan, yaralanan güvercinlere yardımcı olan, ev işlerine koşturan ve evdeki yaşlı genç her kadına saygıyla yaklaşp onların sevgisini kazanan Raj ise Kuljeet karakterinin yanında ideal bir erkek gibi gösterilerek seyircinin Kuljeet'i sevmesi ya da onu desteklemesi ihtimali tamamen ortadan kaldırılmıştır.

Nişandan iki gün önce Pencap'a gelen Raj Kuljeet'in dostluğunu kazanarak eve girer ve nişana kadar olan hazırlıklar ve davetlerde ev halkına yardımcı olmaya başlar. Nişana kadar her gece misafirlerin gelip gittiği devamlı yemeklerin yapıldığı ve müziklerin eksik olmadığı davetler verilir. Devamlı kalabalık olan bu nişan evinde de bol miktarda yemek ikramı gösterilerek evliliğin bereket getireceğine olan inanç desteklenir. Hareketli günler olmasına rağmen bu sahnelerde Simran'ın iç dünyasının durgunluğundan dolayı genellikle durağan kamera hareketleri kullanılmıştır. Neşeli sahnelerde kullanılan hareketli kamera kullanımı, kaydırmalarla yapılan seyirciyi dansa eşlik ettirme teknikleri buralarda görülmez.

Nişan günü geldiğinde evin her tarafı çiçeklerle süslenmiş ve evdeki hareket iyice çoğalmıştır. Raj ise bu iki gün içinde evin tüm düzenine hakim olmuş ve nişan evinin en büyük yardımcısı haline gelmiştir. Nişan takılmasının akabinde dans sahnesi girer ve burada Kuljeet bir iki saniye dışında hiç görülmez. Çoğunlukla Raj ve Simran'ın şarkı söyleyip dans ettikleri bu sahne seyirciye ikisinin nişan töreni olduğu izlenimini verir. Genel çekimle başlayan bu sahnedeki karakterlere doğru bir kaydırma hareketiyle yaklaşılr ve göğüs çekimde karakterler seyirciye gösterilir. Şarkı söylerken oyunculara yaklaşan kamera dans kısımlarında genel çekime geçer. Çoğunlukla kaydırma hareketi kullanılan bu danslı sahnede seyirci için de bu sahne içinde dans ediyormuş hissi yaratılmıştır. Oğlan ve kız tarafı olarak ayrılan grupların ayrı ayrı çekimleri de tek taraflı bir bakış açısını yok ederek seyirci için bu sahnede yerini alacağı tarafı seçmede bir özgürlük doğurmuştur. Oğlan tarafının dans edişi kız tarafının gözünden izlenirken kız tarafının dans edişini ise oğlan tarafının gözünden izlenir. Tüm dans topluluğunun

gösterilmesi için sahne sonunda kullanılan üst açıdan yapılmış olan çekimler ise bu sahnede oluşturulmak istenen tarafsızlığı destekler. Bu topluluğun coşkusu ve sevincini bu törenin aile halkına verdiği mutluluğu anlatmak içinde en ideal açıdır. Nişan töreni Kuljeet ve Simran'a ait olsa da seyirciye gösterilen Raj ve Simran'ın nişanıdır. Bu



Şekil 27: Nişan töreni sonrası dans sahnesi (filmden alındı)

sebeple de seyirci için acıklı ve dramatik bir sahne yerine her tarafa ışıklı süslerin çiçeklerin asılı olduğu konukların rengarenk kıyafetler giydiği ve renkli eşarpların havalarda dalgalandırıldığı neşeli ve coşkulu bir sahne hazırlanmıştır.

Nişandan sonra gelen Karwa Chauth bayramı sahnesi de evli ve evlilik hazırlığındaki kadınlar için en önemli kutlamalardan biridir. Evin içinde bir hazırlık ve telaş vardır. Kadınlar oruç tutarken erkeklerin onları rahatsız etmemek için evden gittikleri bu sahnede akşam ayın doğuşuna kadar yemekler hazırlanır ve sofralar kurulur. Ayın doğumunu şarkılar söyleyerek eğlenerek bekleyen kadınların arasında erkek olarak bir tek Raj'ın bulunduğu görülür. Yemeklerinin hazırlanmasında sofraların kurulmasında onlara yardım etmektedir. Ay'ın çıkmasından sonra kadınların eşlerinin sağlığı için dilekler dileyerek dualar ederler, bu sırada da bir gelenek olan yaktıkları mumları avludaki havuza bırakırlar. Üst açıyla çekilmiş olan bu sahne seyirciyi tanrı konumuna yerleştirerek gerçekleştirilen bu törenin daha da ilahi bir gözle izlenmesini sağlamıştır. Daha sonra yine filmin içinden bir göz gibi konumlandırılan seyirci kadınların dualarını



Şekil 28: Karwa Chauth dua töreni (filmden alındı)

izlemiş ve eşlerinin onlara ilk lokmalarını vermelerini yakından görmüştür.

Bu törenden sonra gelen Kuljeet ile Simran'ın düğün hazırlıkları ve düğün günü diğer sahneler gibi coşkulu ve renkli değildir.

Hep kalabalığın arasından gösterilen Simran ve Raj endişelilerdir. Konuklar neşeyle dans etseler de müzikler ağır ve görüntüler bulanıktır. Daha önce filmin içinde olmanın verdiği neşe bu sahnelerde hüzne dönüşür ve son düğün sahnesi de gösterilmeden gerçekler ortaya çıkar.

Son sahne bir düğün sahnesi olmasa bile iki aşkın kavuştuğu önemli bir sahnedir. Burada da seyirci kalabalıktan biri gibi olanları izler. Oyunculara tek tek yapılan yakın çekimlerle duygular net olarak seyirciye verilmeye çalışılmıştır. Simran'ın trene koşuşu ve Raj'ın onu yakalayışı genel çekimde verilmiş olsa da ellerinin kavuştuğu kısımda yakın çekim kullanılmış ve filmin dramatik yapısı bu şekilde sağlanmaya çalışılmıştır. “*Dilwale Dulhania Le Jayenge*” de romantik aşk filmlerinin en önemli özelliği olan mutlu sonunu bu şekilde oluşturmuştur.



Şekil 29: Simran ve Raj'ın ellerinin kavuşması

C. RAJA HINDUSTANI

Yönetmen: Dharmesh Darshan

Görüntü Yönetmeni: W.B. Rao

Yapımcı: Aly Morani, Karim Morani,
Bunty Soorma

Senaryo: Dharmesh Darshan, Robin Bhatt

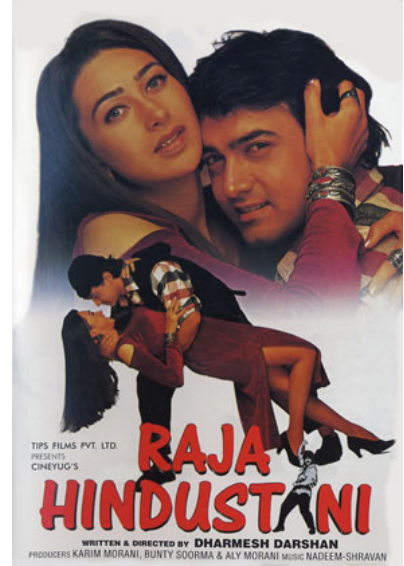
Oyuncular: Aamir Khan, Karisma Kapoor,
Suresh Oberoi, Jonny Lever, Navneet Nishan

Yapım Yılı: 1996

Süre: 165 dakika

Tür: Komedi, Drama, Müzikal

Ülke: Hindistan



Şekil 30: "Raja Hindustani" film afişi
(IMDB sayfasından alındı)

1. Filmin Konusu

Aarti varlıklı bir ailenin kızıdır. Annesini doğumu sırasında kaybeden Aarti babası ve üvey annesiyle birlikte büyümüş ve iyi niyetli, güzel ve kibar biridir. Babasıyla doğum günleri aynı olan Aarti her sene babasıyla birlikte bir parti vererek bunu kutlar. Son doğum gününden sonra babasından bir isteği olur; Palankhet'e gitmek. Annesiyle babasının tanıştığı yer olan Palankhet'e gitmek isteyen Aarti öz annesinin anılarını görmek, yaşamak ister. Babasından izin alan Aarti üvey annesinin peşine taktığı iki hizmetliyle birlikte bu yolcuğa başlar.

Delhi havaalanından Palankhet'e gitmek için ayarladıkları arabayı havaalanında bulamayan bu üçlü oradaki bir taksiden yardım alırlar. Kendisine gelen hizmetlilerle kavga eden Raja Hindustani (Hindistan'ın Kralı) Aarti'yi gördüğü an ona aşık olur ve onu gideceği yere götürür. Fakat ayarladıkları otel de yanlışlık yapmış olan Gulab yüzünden kalacakları yeri olmayan Aarti, Gulab ve Kammo'ya yine Raja yardımcı olarak onları manevi teyzesiyle amcasının evine götürür. Palankhet'te kaldıkları günler boyunca onları gezdiren ve onlara rehberlik eden Raja önce Aarti'nin dostluğunu sonra da aşkını kazanır.

Fakat Raja ve Aarti arasındaki bu büyük aşk başlamadan hiçbir şeyden haberi olmayan Mr. Sengal Palankhet'e gelir ve kızını alarak eve dönmek ister. Havaalanına dönüş yolunda Raja ve Aarti arasındaki aşkın ortaya çıkmasıyla her şey değişir. Bu evliliği ancak Raja'nın Bombay'e gelmesiyle kabul edeceğini söyleyen Mr. Sengal'e Raja'nın cevabı olumsuzdur. Raja'dan ayrılmak istemeyen Aarti de babasının onayını alamasa da Palankhet'te kalıp Raja'yla evlenir.

Kızıyla araları bozuk olsa da onu mirasından mahrum etmeyen Mr. Sengal'in mirasının peşinde olan ikinci eşi Shalu ve onun erkek kardeşi Swaraj damadın da bu mirastan pay almaması için plan yaparlar ve Palankhet'te mutlu bir hayatları olan Raja ile Aarti'nin hayatlarını altüst ederler. Birbirlerinden ayrılmalarına rağmen boşanmayı şiddetle reddeden bu ikilinin ayrıldıkları dönem hamile olan Aarti, Raja'nın çocuğunu doğurmada da kararlıdır ve ayrı oldukları bu dönemde çocuklarını dünyaya getirir. Tüm bunlardan habersiz olan Raja ise uzun bir bunalım dönemindedir.

Çocuktan haberdar olan Kammo ve Balvant bunu öğrendikleri gibi Raja'ya söyler ve Raja kendi çocuğunu Aarti'den kaçırr. Çocuğunun ve Raja'nın peşinden Palankhet'e gelen Aarti, Chacha ve Chachi'ye tüm olanları anlatır yanlış anlaşılmalara düzeltir ve tüm gerçekler ortaya çıkar. Üvey anne Shalu ve amca Swaraj'ın planlarıyla yüzleşirler. Tüm

bunları Raja'ya anlatmak için hazırlanırken Aarti'yi gören Raja yeniden kaçmaya başlar fakat bu sırada Swaraj ve adamları da Raja'yı öldürmek için peşindedir. Ormanda kucağında çocuğuyla mücadele veren Raja'nın yardımına Mr. Sengal başta olmak üzere tüm arkadaşları ve sevdikleri gelir. Swaraj ve adamlarını alt ettikten sonra aralarındaki yanlış anlaşılmalara ve sorunlara son veren Raja ve Aarti kavuşur. Gelecekte güzel bir günün yaşandığı neşeli bir kliple film sona erir.

2. Karakterler

Raja – Aarti: Filmin etrafında döndüğü çift olup klasik bir tema olan zengin kız fakir oğlan zıtlığıyla oluşturulmuşlardır. Hindistan'ın Kralı anlamına gelen değişik ve etkileyici ismiyle Raja Hindustani, küçük bir kasabada taksicilikle geçimini sağlayan yetim ve öksüz büyümüş bir gençtir. Onu evladı gibi büyüttmüş olan manevi teyzesi ve amcasının taksisine şoförlük yapan Raja neşeli dost canlısı, saf ve temiz bir genç olmasının yanı sıra kendi mantığına ve düşünce tarzına ters düşen konularda çabucak sinirlenen ve kavgadan da çekinmeyen inatçı bir mizaca da sahiptir. Aarti ise doğumu sırasında annesini kaybetmiş babasıyla ve üvey annesiyle birlikte büyümüş, varlıklı bir ailenin güzel, mütevazı, neşeli ve iyi kalpli bir kızıdır. İkili arasında aşk çabuk gelişir ve sonuca bağlanır fakat mutlu sonu elde etmek ikisi için zor olur. Aralarındaki sosyal sınıf farklarıyla yaratılan çatışma içinde kaybolan çift film boyunca defalarca yanlış anlaşılmalara ve kötü niyetli planların kurbanı olurlar. Fakat yine de aralarındaki büyük aşk sayesinde kendi mutlu sonlarına kavuşurlar.

Mr. Sengal – Shalu: Aarti'nin babası ve ikinci eşi olan Shalu filmde yanlış evliliği temsil ederler. İkinci kez evlenmiş olan Mr. Sengal ile eşi arasında herhangi bir sevgi kırıntısı bile gözükmez. Shalu tamamen kötü niyetli, para peşinde, aşkın ne olduğunu bilmeyen aç gözlü bir kadındır. Mr. Sengal ise mantığıyla hareket eden aşka olan inancını kaybetmiş sadece kendi doğrularıyla yaşayan biridir. Shalu gibi saf kötü biri olmamasının sebebi ise hayattaki tek varlığı kızına duyduğu sevgidendir. İçinde aşk olmasa da evlat sevgisi taşıyan Mr. Sengal bu sebepten film için kötü bir karakter değildir.

Chacha (amca) – Chachi (teyze): Raja'ya bakmış büyüttmüş, ona ev ve iş vermiş iyi niyetli insanlar olan Chacha ve Chachi, Mr. Sengal ve Shalu'nun tam tersi olarak filmde doğru evliliği sembolize ederler. Birbirlerini seven sayan aralarındaki aşkı ve heyecanı kaybetmemiş bu çift çocuk sahibi olamamış ama evlerine giren her çocuğu

kendi evladı gibi sevmiştir. İçlerinde en ufak bir kötülük bulunmayan her şeyleriyle iyi olan bu iki karakter Raja ve Aarti'nin aşkı içinde ellerinden geleni yaparak film boyunca bu aşkı korumaya çalışırlar.

Balvant Singh – Kamal (Kammo): Raja'nın en yakın arkadaşı olan Balvant ve Aarti'nin koruması olan Kammo film içinde birbirine aşık olan yan karakterlerdir. Kammo koruma olmasından ve uzun süredir Aarti'ye göz kulak olmasından dolayı daha maskülen bir tarz benimsemiştir. Genellikle gittiği her yerde erkek sanılan Kammo, Balvant'la tanışıp sarıldığı sahnede Balvant'ın ona anında aşık olmasından sonra görünüşünde ve tarzında değişiklikler görülür. Balvant için Palankhet'te kalan Kammo onunla evlendikten sonra ise tamamen eski tarzından sıyrılıp içindeki kadını dışarı çıkarır.

Gulab: Aarti'yle birlikte gelen hizmetlilerden olan Gulab ise Kammo'nun tersine erkek olmasına rağmen gittiği her yerde kadın sanılan feminen bir karakterdir. Kendi film boyunca kimseye aşık olmaz ama o da Palankhet'ta kalmak ister ve bunun sebebini ise orada yaşanan aşklara aşık olduğu şeklinde açıklar. Gulab'ın aşka duyduğu inanç ve saygı sebebiyle de filmdeki karakterinin iyi olmasını sağlamıştır. Her zaman yardıma koşan, iyi niyetli ve herkesin iyiliğini isteyen bir karakterdir.

Swaraj: Filmdeki en kötü karakter olan Swaraj Shalu'nun abisidir. Shalu'dan da kötü olan bu karakter ne evlidir ne de sevdiği biri vardır. Bir oğlu olmasına rağmen onun için de içinde bir sevgi barınmayan Swaraj oğlunu kendi pis işlerine koşturan, kardeşinin kocasının parasını almaya çalışan, para için yeni doğmuş bir çocuğu bile öldürebilecek kötülükte bir karakterdir.

3. Filmin Analizi

1996 yapımı “Raja Hindustani” zengin bir kızla taksici bir oğlanın hikayesini anlatan basit ve gösterişsiz bir film olmasına rağmen bugün hala daha Hindistan'da oldukça popüler olan bir filmidir. Aamir Khan ve Karisma Kapoor'un başrollerini oynadığı bu sıradan, klasik bir konuya sahip filmin etrafında döndüğü tema tek başına “aşk”tır. Evliliğin de doğru ve yanlış örneklerinin gösterildiği bu film Hint toplumunun aşka ve evliliğe bakış açısını anlamada oldukça yararlı bir kaynak da oluşturmaktadır.

Sinemalarda gösterime girdiği yıl ilk sıraya yerleşen ve sonrasında da Hindistan için unutulmaz filmlerden olan “Raja Hindustani”nin bu başarısı seyircisine verdiği gelecek güzel günlerin umudu olarak gösterilebilir. Eşitsizliğin genel bir sorun olduğu bu

dünya da “Raja Hindustani” filmi bu eşitsizliği çözebilecek bir kavram öne atmış ve seyircisine bunu anlatmıştır; aşk. Filmin yönetmenine göre de bu filmin bu denli bir başarı yakalamasının sebebinin arkasında duygusal mizaca sahip Hint toplumuna aşk ile küresel bir sorun olan eşitsizliğin bile aşılabacağı umudunu vermiş olmasıdır⁴⁰⁶.

Aşk temasının merkezde olduğu bu film, yaşadığı yer neresi olursa olsun, neye inanırsa inansın, nasıl bir sosyal sınıfa mensup olursa olsun tüm Hint toplumuna hitap edebilmiştir. “Raja Hindustani” sahip olduğu konusu, Aarti ve Raja’nın inandırıcı aşkı ve evliliğiyle bugün bile en çok izlenenler listelerinde üst sıralarda yer alan sıradan konusuna rağmen büyük başarı elde etmiş bir filmidir.

Aarti ve Raja’nın aşık olmalarının ardından gelen evlilik ve çocukla aile kavramına da girmeleri bu filmi aşk ve evlilik temsili açısından değerli kılar. Film analizinde toplum bilimsel ve mizansen eleştiri yöntemleri ağırlıkta olmak üzere karakterler, olay örgüsü, mekan kullanımı gibi unsurlardan da yararlanılarak Hint kültüründe aşka verilen değer ve evliliğin anlamları gibi konular çözümlenmeye çalışılacaktır.

a. Aşk Temsili

Filmde en yoğun olarak görülen aşk Aarti ve Raja’nındır. Bunun yanı sıra Chacha ve Chachi’nin, Balvant Singh ve Kammo’nun aşkları da filmde yer alan aşk temsilleridir.

Aarti ve Raja sinema tarihindeki en klasik karakterlerdendir; zengin kız fakir oğlan. Fakat Aarti ve Raja’yı Hindistan için bu denli unutulmaz ve kült karakterler yapan şey ise seyircisine geçirdiği duygu ve inandırıcılıktır. Bu çift birbirine büyük bir tutkuyla



Şekil 31: Aarti ve Raja (filmden alındı)

aşık olup her türlü itiraza rağmen birlikte olmayı başarsalar bile film boyunca Aarti ve Raja’nın rüya bir çift olduğu fikri seyirciye verilmez. Çünkü onların da her ilişkide yaşanan sorunlar gibi sorunları vardır, onlar da kavga ederler, onlar da birbirlerini yanlış anlayıp küserler. Bu çift, mükemmel bir ahenk içinde anlaşıp bir rüyayı

⁴⁰⁶ Daniels, s.131.

yaşamaz çünkü zaten birlikte olabilmeleri bir rüyadır. Böylesi zengin ve güzel bir kadının kasabada taksicilik yapan bir erkeğe aşık olup her şeyinden vazgeçmesi yeteri kadar hayalci bir düşüncedir. Bu sebepten dolayı filmin geri kalanında daha gerçekçi olup seyirciyi filminden kopartmamak istenmiştir.

Raja'nın aşkı Aarti'yi ilk gördüğü andan itibaren vardır. Onun kendisini beğenmesi için türlü kılıklara girip Aarti'nin bir dediğini ikiletmez. Aarti'ye ilk söylediği şarkının sözleri de Raja'nın aşkını anlatır.

“Hayatıma bir bahar gibi girdin. Sonsuza kadar kalbimde kal, daimi bir aşk ol. Gözlerimin içine yerleşen, binlerce rüyama cevap olan sensin. Her çiçek tomurcuğu henüz yeni renklenmişken örtündüler. Ve rüzgarlar ne canlıydı ne de güzel kokulu. Ama şimdi üzerimize sarhoş eden bir mevsim geldi. Sonsuza kadar kalbimde kal, daimi bir aşk ol. Ruhumun şehri bomboştı, dallar kuru ve solmuştu. Holi renksiz, Diwali** ışıksız kalmıştı. Sen yağmur oldun ve yağdın. Hayatıma bir bahar gibi girdin. Sonsuza kadar kalbimde kal, daimi bir aşk ol.”*

Raja söylediği bu ilk şarkısıyla Aarti'nin aşkının onun içindeki cansızlığa, mutsuzluğa ve yalnızlığa son verdiğini bu aşkla birlikte yeniden hayat bulduğunu anlatmaktadır. Raja erken yaşta kaybettiği ailesi ve sahip olduğu yoksul hayatı içinde kendi kendini idare etmiş hiçbir zaman mutluluğu tam anlamıyla tadamamış bir genç olarak aşık olduğu andan itibaren ruhunda bir bahar yaşandığı söyleyerek aşkın onun üzerindeki etkisini anlatmaktadır.

Aarti ise Raja'yı tanıdıkça onun içindeki saf ve temiz ruha aşık olur. Raja'nın arkadaşlığından ve samimiyetinden etkilenen Aarti aralarındaki sosyal sınıflara ve engellere aldırış etmeksizin kendini bu aşkın içine bırakır. İkilinin bu imkansız aşkı herkese karşı gelerek yaşaması ayrı kaldıkları dönemde bile aşklarının tazeliğini koruması mitolojideki bir ölümlüyle ölümsüzün aşkını anlatan Pururavas ve Urvaşi'nin öyküsüyle⁴⁰⁷ benzerlik gösterir. Aradaki tek fark gerçek dünyada geçen bu aşk hikayesinin kahramanlarının ölümlü ve ölümsüz değil zengin ve fakir zıtlığı içinde oluşturulmasıdır. Ayrıca mitolojik hikayelerde olduğu gibi bu çiftin birçok fedakarlık

* Holi: bir renk bayramı.

** Diwali: ışık bayramı.

⁴⁰⁷ Can, agm. s.111-120.

göstermesi ve zorluklara ayrılıklara dayanarak aşklarını güçlendirmeleri de Hint kültüründeki aşk kavramıyla örtüşmektedir.

Raja ve Aarti'nin klasik Bollywood romantik aşk filminden bir farkı da vardır; öpüşme sahnesi. Evlilikten önce yer alan bir yakınlaşma sahnesinin öpüşmeyle sonlanması Bollywood'un klasik formüllerinin dışında cesur bir hamledir. Hint sinemasındaki en uzun öpüşme sahnelerinden biri olan bu sahnede kullanılan müzik ve o ana gelene kadar ki hikayeden dolayı Hint seyircisinin olumsuz tepkisini çekmeyerek yaratılan romantizm içinde olağan durmayı başarmıştır⁴⁰⁸. İçinde Hint sineması için cesur sayılabilecek böyle bir sahne barındıran "Raja Hindustani" filmi Aarti ve Raja arasında oluşturduğu kusurlu ilişki sayesinde yarattığı hayal dünyasını azda olsa gerçekçi kılmış ve seyircinin kahramanlarla özdeşleşmesini sağlamıştır.

Chacha ve Chachi filmde doğru evliliği ve ebedi aşkı temsil ederler. Belli bir yaşın üstündeki bu ikili birbirine aşkla bağlı, iyi niyetli ve neşelidir. Çok istemelerine rağmen bir çocukları olmayan Chacha ve Chachi etraflarındaki herkesi çocukları gibi sevmekte ve korumaktadırlar. Aşka ve aşkın



Şekil 32: Chacha ve Chachi (filmden alındı)

gücüne yürekten inanan bu çift içtenlikle tüm kalbinle birini sevmenin her şeyden daha önemli olduğunu filmin birçok yerinde dile getirirler. Sadece kadın erkek arasındaki romantik aşkın değil aynı şekilde evlat ve arkadaş sevgisinin de değerli olduğunu film boyunca hissettirir ve gösterirler. Kan bağındansa yürek bağının daha önemli olduğunu kanıtlarlar.



Şekil 33: Balvant ve Kammo (filmden alındı)

Filmdeki bir diğer aşk ise Balvant Singh ve Kammo'nun aşkıdır. Raja'nın en yakın arkadaşı olan Balvant Aarti, Gulab ve Kammo'yla tanıştığı an hepsine neşeyle sarılıp selamlaşır. Erkek olduğunu düşündüğü Kammo'ya sarılırken çanların çaldığı duyulur. Kendi de niye olduğunu anlayamaz ve duruma açıklama getirmek için bir kez daha

⁴⁰⁸ Daniels, s.135.

Kammo'ya sarılır ve aynı şey yeniden olur. Onun kadın olduğunu öğrendiğinde ise neden zihninde ve kalbinde çanların çaldığını anlar ve o andan itibaren Kammo'ya aşık olarak etrafında gezer. Kammo ise korumalık görevi ve sert mizacı sebebiyle maskülen bir görünüşe sahiptir. Daha önce kimsenin ona kadın gibi davranmamasından dolayı içindeki kadınla yüzleşmemiş ve onu dışarı çıkarmak konusunda da çekimserdir. Balvant'ın ona aşık olması ve kadınlığını hatırlatmasından sonra yavaş yavaş değişerek daha önce yüzleşmediği kadınlığını keşfeder ve onu dışarı çıkarır. Filmin içinde kısa kısa sahnelerle yer verilen bu yan hikayede aşkın insanın bilmediği, yüzleşmekten korktuğu iç dünyasını dışarı çıkartmayı ve onunla yüzleşmeyi kolaylaştırdığı, bir kadının kadınlığını ve kendi cinselliğini keşfetmesini sağladığı anlatılırken, her insanın dünya üzerinde bir eşi olduğu vurgusu da yapılmaktadır. Yaşayan her canlının bir çifti olduğu, herkesin aşık olacağı biri olduğu kimsenin dünya üzerinde yalnız kalmayacağı yaratılan yan karakter aşklarıyla Bollywood filmlerinde genel olarak kullanılan bir temadır. Çünkü Hint kültüründe aşkın konumlandırılma biçimi bu şekildedir; kalbi olmayan sevmeyen hiçbir canlı yoktur⁴⁰⁹.

b. Evlilik Temsili

Filmin içinde evlilik kavramı ve evlilik temsili çeşitli şekillerde yer almaktadır; Aarti ve Raja'nın evliliği, Chacha ve Chachi'nin evliliği, Balvant Singh ve Kammo'nun evliliği, Mr. Sengal ve Shalu'nun evliliği.

Aşık olan Raja ve Aarti çiftinin hemen evlenmesi, yine aynı şekilde Balvant ve Kammo'nun tanışıp büyük bir hızla evlenmeleri filmde evliliğin konumlandırıldığı yerin aşktan çok da uzak olmadığını göstermektedir. Evlilik aşkın devamı, aşkların kavuşma biçimidir.

Aarti ve Raja evliliği filmde en çok işlenen evliliktir. Ufak tefek sorunları olan kendi halinde ilerleyen bir evlilik olmasına rağmen başkalarının müdahaleleriyle çıkmaza girer ve başrol çifti için mutlu son sayılmayacak bir evliliğe dönüşür. Bunun sebebi ise yine Hint kültüründe evliliğe verilen önemdir. Aarti'nin babasının rızası dışında evlenip babasının kutsamasını alamadığı gibi bedduasını alan Aarti'nin evliliği yolunda gitmez. Evlilik töreninde babasının yer almaması onları kutsamaması yaşanan büyük bir sorundur

⁴⁰⁹ Kaya, *Hint Felsefesinin Temelleri*, s.46.

ve Hinduizm inancına göre evlilik töreni sırasında yaşanan sorunlar çifti gelecekte de takip edip evliliklerinin sorunlu olmasına sebep olurlar⁴¹⁰. Bu sebepten de Aarti ve Raja Mr. Sengal'in gerçekten rızasını alana kadar kendi mutlu sonlarına kavuşamazlar.

Aarti ve Raja'nın ilk tanıştıkları sahneden itibaren evlilik kavramına bakış açıları seyirciye gösterilir. Raja'nın Aarti'ye söylediği ilk şarkı esnasında taksiyle bir evlilik törenin önünden geçerken orada durup hasretli ve özenen bakışlarla bu hiç tanımadıkları çiftin düğününü izlemeleri karakterlerin evlilikle ilgili ilk düşüncelerini yansıtır. Daha sonra Shalu ve Swaraj'ın yaptıkları kötü niyetli planla üzerinde sahte imzalar bulunan boşanma belgelerini, Raja'ya Aarti göndermiş gibi ve Aarti'ye de Raja göndermiş gibi getirirler. Bu belgeleri gördüğünde Raja'nın söyledikleri onun evliliğe bakış açısını net bir biçimde gösterir; *“Bizim için evlilik, kutsaldır. Yedi kere ateşin etrafında dönerken ilişkimizi baki kılarız. Ölene kadar bir daha birbirimizin yüzünü görmeyecek olsak bile.”* Aarti'nin ise bu boşanmayı reddetmesi ve evlilik kolyesine sıkıca sarılarak Raja onu bıraksa bile Raja'yı asla bırakmayacağını söylemesi hem evliliğe hem de aşka bakış açısının Raja'ya benzediğini göstermektedir. Filmde evlilik kavramı ebediyetle bağdaştırılarak birbirini gerçekten seven iki insanın evliliğinin ne olursa olsun bitmeyeceği ayrılışlar bile bir şekilde kavuşacakları gösterilmektedir. Raja ve Aarti de yaşadıkları sıkıntılara geçirdikleri zorlu ayrılık dönemlerine rağmen filmin sonunda birbirlerine geri dönerek mutlu sonlarına kavuşurlar.

Chacha ve Chachi'nin evliliği ise doğru evliliği temsil eder. Orta yaşlarına gelmiş uzun bir süredir evli olan bu çift birbirini seven, sayan, aralarındaki aşkı ve heyecanı kaybetmemiş kendi yarattıkları küçük dünyalarında mutlu bir çifttir. Çevrelerindeki herkese sahip çıkıp onları koruyup kollarlar. Kalplerinde herkese yetecek kadar sevgi taşıyan bu ikili film boyunca hem Raja'yı hem de Aarti'yi kendi çocukları gibi benimsemiş kendi çocukları olmadığı için Tanrıça Pârvâti'nin onlara böyle bir şans verdiğini söyleyerek düğünlerini bile yapmışlardır. Raja ve Aarti'nin ayrı olduğu dönemde yaşanan sorunların geçici olacağına, evliliğin bozulmaması, eşlerin birbirine küsmemesi gerektiğine inanmakta ve bu doğrultu da her iki tarafa da tavsiyeler vermektedir. Konuşmalarında ve eylemlerinde daima evliliğin kutsallığını ve ebediyetini gösteren bu ikili Hint toplumu için doğru ve güzel evlilik kavramını temsil etmektedirler.

⁴¹⁰ Klostermaier, *Hinduism: A Beginner's Guide*. s.44-46.

Mr. Sengal ve Shalu ise Chacha ve Chachi'nin tam tersi bir örnektir. Evliliğin kutsal bir kavram olduğu Hint kültüründe ikinci kez evlenmek çok da yaygın bir davranış değildir. Özellikle Bollywood gibi bir ana akım sinema endüstrisinde Tanrı ve Tanrıçaların bile ebedi ve tek aşklarının olduğu bir kültür ve inanışa sahip topluma ters düşmemek adına ikinci evliliklere pek yer verilmez. Bu filmde Shalu, Mr. Sengal'in ikinci eşidir. İlk eşini kızı Aarti'nin doğumunda kaybeden Mr. Sengal yalnız yaşamamak için yaptığı ikinci evliliğini aşkla değil mantıkla yapmıştır bu da ona mutsuzluk getirmiştir. Shalu Mr. Sengal'le parası için evlenmiş kötü kalpli, içten pazarlıklı ve sinsi bir kadındır. Ama yine de yaptığı tüm bu kötülüklerin asıl kaynağı olarak abisi Swaraj sorumlu tutulur. Çünkü her ne kadar kötü de olsa Shalu bir kadındır ve uzun yıllar aşkla bağlı olmasa da Mr. Sengal'le evli kalmış, kendi çocuğu olmasa da Aarti büyürken bir şekilde yanında olmuştur. Bu sebeple de içindeki sevgiyi abisinden daha fazla muhafaza ederek kalbinde az da olsa iyilik kırıntılarına sahiptir. Fakat yine de Mr. Sengal ve Shalu film içinde tamamen hatalı ve mutsuz bir evlilik temsiline sahiplerdir, içinde aşk olmayan çıkarlar ve mantık çerçevesinde oluşturulması sebebiyle.



Şekil 34: Kammo'nun değişimi (filmden alındı)

Filmdeki son evli çift ise yine film süresi boyunca tanışmış ve evlenmiş olan Kammo'yla Balvant'tır. Genel olarak nasıl aşık olduklarına ve evlendiklerine dair bir detay verilmeyen filmde bu çiftle ilgili dikkat çeken tek şey Kammo'nun aşkı bulduktan ve evlendikten sonra yaşadığı değişimdir. Kendi kadınlığını keşfedişi ve onu ortaya çıkarışı zamanla kademe kademe gösterilir. Kendi karakterinde bir değişim gözükmez ama dış görünüşü tamamıyla değişir. Bu ikilinin evliliğine dair filmde pek detay verilmese de sorunsuz ve mutlu bir evlilikleri olduğu hissedilir. İlk günden itibaren süren ufak tefek kavgaları devam etse de genel olarak bir sorun çıkmaz ve yan karakter olmalarından dolayı da genellikle Aarti ve Raja'nın yardımına koşan çift olarak filmin içinde yer alırlar. Ama onların kendi mutlu sonlarına evlenerek kavuşmaları açısından filmin içinde evlilik ve aşk temsili açısından önem arz ederler.

Filmdeki evliliklere genel olarak bakıldığında evlilik tek başına bir mutlu son değildir. Aşkla yapılmış olan evlilikler muhakkak mutlu sonlarına kavuşurlar aksi halde

çiftler mutsuzluğa mahkumdurlar. Evlilik içinde aşkın yer almasının bu denli şart olması aslında evliliğinde aşktan bağımsız olmayışındandır. Birbirinin devamı ve tamamlayıcısı konumundaki bu iki kavram Bollywood sinemasında devamlı beraberlerdir; aşkın olmadığı bir evliliğin mutlu olması imkansızken evlilikle sonlanmayan bir aşk da bulunmamaktadır.

4. Mizansen Eleştiri

“*Raja Hindustani*” filmi içinde Raja ve Aarti’nin evlilik törenleri dışında bir de Palankhet’e giderken gördükleri yabancı bir çiftin evlilik töreni görülür. Bunlar dışında Raja ve Aarti’nin aşklarını anlatan ve Hint toplumunda bugün bile ezbere bilinen şarkıların olduğu⁴¹¹ önemli sahnelerde bulunmaktadır.

İlk olarak filmin başlarında Aarti ve hizmetlileri Raja’nın taksisiyle Palankhet’e giderken yol üstünde bir düğün görüp dururlar ve onu izlerler. Bu filmde gösterilen ilk düğündür ve bunun Raja ve Aarti tarafından büyük bir özlem ve gıptayla izlenmesi karakterlerin evliliği ne denli istediklerini gösterirken evliliğin film için de önemli bir kavram olacağını vurgular. Bu sahnede seyirci düğünün içinden bir konuk olarak konumlandırılırken yoldan geçen Raja’nın taksisini görür. Çiftin ateş etrafında yedi kere dönmeye başlamasıyla üst açıyla düğün genel çekimde gösterilir. Burada kullanılan üst açı seyirciyi hem düğünü kutsayan ilahi kişi yerine koyarken hem de yukardan düğünü izleyen Raja ve Aarti’nin yerine yerleştirerek seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini sağlamıştır.



Şekil 35: Yoldayken izlenen düğün (filmden alındı)

⁴¹¹ Daniels, s.131-133.

Filmin başında gösterilen bu düğün renkleri ve havası açısından incelendiğinde ise oldukça renkli ve neşelidir. Arka fonunda çalan hareketli eğlenceli bir parçayla bir bütün olan sahnedeki renkler evlilik törenini daha da izlenesi ve renkli kılar. Üst açıdan izlenen bu sahneden hemen sonra seyirci düğünden bir konuk olmaya devam eder ve gelinin babası tarafından kutsanması yakın çekimlerle seyirciye gösterilir. Kullanılan bu yakın çekim de daha sonra Aarti'nin babasıyla yaşayacak olduğu soruna filmin başında işaret eder.



Şekil 36: Gelinin babası tarafından kutsandığı an (filmden alındı)

Raja ve Aarti için önemli olan bir diğer sahne ise arkadaş olduktan sonra Raja'nın Aarti'yi neden güzel ve özel bulduğunu anlatan bir şarkıyı söylediği sahnedir. Burada Raja Aarti'ye şarkı söylerken peri kızı gibi görmesi aşk hikayelerin imkansızlığıyla benzedikleri ölümsüz bir su perisi olan Urvaşi ve ölümlü bir kral (Raja) olan Pururavas'ın mitolojik öyküsüne benzerliği daha da destekleyen bir unsurdur. Bu sahne boyunca Raja'nın isminin isimden çok kral anlamıyla kullanılması da bu mitolojik öyküye yapılan bir diğer göndermedir. Kendi mitolojik öykülerinde Pururavas eşi Urvaşiye kavuşabilmek için Tanrı Vishnu için çile doldurur⁴¹². Hazırlanan bu sahnede de Raja'yla Aarti bir tapınağa girip Vishnu'nun sekizinci bedenlenmesi Krishna'ya ve eşi Radha**'ya dua ederler. Bu dua etme sahnesi hem Urvaşi ve Pururavas'ın hikayesine bir gönderme olup hem de Aarti ve Raja'nın imkansız aşkının mucizeleri gerçekleştiren, aşkın ve mutluluğun beden bulmuş hali Krishna tarafından yaratıldığını seyirciye gösterir.

“Pardesi Pardesi” şarkısının söylendiği Raja ve Aarti'nin ayrılacaklarını düşündükleri için üzgün oldukları bu sahne filmin en unutulmaz sahnelerinden olup şarkısı filmi izleyememiş yeni nesiller tarafından bile bilinmektedir. Sahne yol kenarında bir eğlenceyi izleyerek yolun açılmasını beklerken Raja'nın şarkıya girmesiyle başlar. Şarkısında Aarti'ye gitmemesini ve onu bırakmamasını söyler. Raja'nın söylediği bu şarkıya dansları ve sesleriyle eşlik eden biri genç biri orta yaşlı iki kadın bulunmaktadır. Sahne karakterlerin hüzünlü duygusu sebebiyle karanlık ve gergindir. Çoğunlukla

⁴¹² Somadeva, *Masal Irmaklarının Okyanusunda I*, s.125-127

* Radha: Vishnu'nun eşi olan Lakshmi'nin bedenlenmiş halidir. Hinduizm'de Vishnu ve Lakshmi ebedi aşkın bir sembolüdür.

kaydırma hareketleri kullanılarak kadınların danslarına seyircinin de eşlik etmesi sağlanmış fakat aniden giren yakın çekimler ve birden açılan kadrajla gösterilen genel çekimlerle seyircinin bu görselliğe çok kapılmaması ve sahnenin duygusallığından uzaklaşmayarak devamlı gergin tutulması sağlanmıştır. Kameranın devamlı kaydırılması ve karakterler etrafında daireler çizmesi Aarti'nin kafa karışıklığını ve çaresizliğini vurgulamaktadır. Kullanılan yamuk kadrajlar ve ani sahne geçişleri de içinde bulunduğu çıkmazı seyirciye hissettirmek için kullanılmıştır. Şarkının en hızlandığı yerde birdenbire kesilip çanların çalması Aarti'nin verdiği ani kararın habercisidir. Raja'yla kalmak için ona doğru yürüyüp sarılan Aarti şarkı boyunca kafası karışık olsa da sahnenin sonunda verdiği karardan emindir. Sadece ikisi etrafında dönen kamera ve dış seslerin yerini alan duygusal fakat keskin bir fon müziği o anda sanki Raja ve Aarti'den başka kimsenin olmadığını hissettirmiş fakat bu durum diğer karakterlerin şaşkınlığının gösterilmesi ve Mr. Sengal'in dehşet içindeki bağıışıyla bir anda yaratıldığı gibi yok edilmiştir. Film boyunca yaratılan masalsı havalar bu sahnede olduğu gibi ani bir şekilde kesilerek daha gerçek bir hikaye oluşturulmaya çalışılmıştır.

Aarti ve Raja'nın evlilik törenleri de yaşanan sıkıntı ve sorunlardan dolayı gerek görüntüler gerekse kullanılan müziklerle hüznü bir havada seyirciye gösterilir. Raja arkadaşlarıyla beraber düğün alanına girdiğinde ortama hakim olan neşeli hava Aarti'nin buruk sevinciyle bölünür. Bollywood filmlerinde görülmeye alışılmış kusursuz neşeli düğünler bu filmde görülemez. Babasının kutsamasını ve rızasını almadan Raja'yla evlenen Aarti yapılan evlilik töreni ne kadar ışıklı, renkli ve güzel de olsa içinde bunun hüznünü taşır ve Aarti'ye yoğun olarak yapılan yakın çekimlerle seyirci de bu hüznü havadan nasibini alarak bu düğün sahnesinde eğlenemez. Kamera hareketlerinin ve sahne geçişlerinin çok olduğu hareketli bir düğün sahnesi yerine durağan kamera kullanımı ve yumuşak sahne geçişleriyle hüznü ve eksik bir evlilik töreni seyirciye gösterilir. Daha sonra yaşanan talihsiz olaylar için ise geri dönölüp bu eksik ve olmamış düğün ve kızını evliliği için kutsamayan baba suçlanır.

Tüm sıkıntılar ve sorunlar halledilip Mr. Sengal'in rızası alındıktan sonra ise film mutlu bir sahneyle sona erer. Olayların ve sıkıntıların ardından gelen mutlu gelecek günlere dair olan bu sahnede belirgin bir zaman atlaması görülür. Palankhet'deki bu sahne de film boyunca Aarti ve Raja'ya yardımcı olan tüm karakterlerin dans edip eğlendikleri Raja ve Aarti'nin de çocuklarıyla onlara katıldığı görülür. Düğünlerinin aksine çok sayıda

kamera hareketinin ve tempolu sahne geçişlerinin olduğu hareketli ve eğlenceli bir sahnedir. Çünkü artık filmin ana çifti mutluluklarını elde etmişlerdir. Bu hareketli sahneden sonra tepenin başında tüm karakterleri el ele koşarken gösteren final sahnesinde “*And they lived happily ever after*”^{*} yazısı belirir. Bu şekilde seyircinin hazırlanan mutlu sondan emin olması sağlanmış ve şüpheye yer bırakmayarak film masalsı bir sonla bitirilmiştir.



Şekil 37: "Raja Hindustani" filmi final sahnesi (filmden alındı)

D. ANALİZLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

İncelenen Bollywood yapımı üç romantik aşk filminde aşağıda sıralanan bulgularla karşılaşılmıştır:

Analiz edilen üç filmde 1990 sonrası popülerlik kazanmış romantik aşk filmleri türünün en önemli örnekleridir.

Filmlerin hepsi yoğun olarak müzikal sahneler içermektedir ve bu sahneler genellikle duyguların en belirgin ve yoğun yaşandığı sahnelerdir.

Bu üç önemli Bollywood filminin en belirgin ve en mühim ortak özelliği “mutlu son”a sahip olmalarıdır. Üçü de aşıkların kavuşması ve sonsuza kadar mutlu olacaklarına dair bir mesajla, bir görselle bitip seyircide tatlı bir mutluluk hissi yaratmaktadır.

Filmlerin üçünde de başrol erkek oyuncular kadınlara kıyasla daha baskın karakterleri canlandırması Bollywood’daki erkek star kavramını kanıtlarken karşılıklı oynadıkları başrol kadın oyuncuları kısmen yardımcı oyuncu pozisyonuna düşürmektedir.

Filmlerdeki başrol erkek karakterler başlarda kötü gözükseler bile daima sadık, romantik ve evcimen olup asla kötü bir özelliğe sahip olmazlar. “Hum Aapke Hain Koun”

^{*} Ve sonsuza kadar mutlu yaşadılar

filmindeki Prem uçarı ve çocuksu gözükse de aslında sorumluluk sahibi yetişkin ve ciddi bir erkektir, “Dilwale Dulhania Le Jayenge”deki Raj filmin başında serseri ve sorumsuz bir karakter gibi seyirci karşısına çıksa da filmin sonunda aslında onun ne kadar sorumluluk sahibi ve bilinçli biri olduğu gösterilir, “Raja Hindustani”de ise Raja çabuk sinirlenmesi özelliği dışında en başından sonuna iyi biridir bu siniri ise film içinde makul sebeplere bağlanarak seyircinin karakteri haksız bulması önlenmiştir.

Filmlerde yer alan çiftlerin hepsi aşıktır ve evlenmek isterler. Evliliğin olmadığı bir aşk bu filmler içinde yer almaz. “Hum Aapke Hain Koun” ve “Dilwale Dulhania Le Jayenge” filmlerinde çiftlerin en büyük hayali evlenmek olup “Raja Hindustani” filminde ise aşık çift filmin ortalarına doğru evlenip bir de çocuk yaparak aile olurlar. Yani bu üç film içinde evlilik; aşkın bir parçasıdır, aşık olan herkesin tek hedefidir.

Popülerlik oranına ve konusuna göre seçilmiş olan bu üç filmde de muhakkak düğün veyahut nişan sahnesi bulunmaktadır. Bunun kime ait olduğu ya da nasıl olduğu değişiklik gösterse dahi Hinduizm’de ve genel olarak Hint kültüründe önemli ve kutsal görülen bu törenler filmlerin içinde yer almakta ve genellikle bazı özel detaylarıyla gösterilmektedir.

Filmlerdeki erkek karakterlerin eril bedenleri sıklıkla sergilenmektedir. Kaslı Hint erkeğinin bedeni ya direkt üstsüz çıplak bir biçimde ya da dar kolsuz atletler giydirilerek seyirciye sunulurken kadın bedeninin renkli ve gösterişli sariler, kıyafetler içinde zarıflığı vurgulanmıştır. Özellikle geleneksel kıyafetler içinde Hint kadının daha çekici olduğu vurgusu “Dilwale Dulhania Le Jayenge” filminde net olarak gözlenmiştir. Filmin başında Londra’da yaşayan ve Avrupa’yı gezen Simran şık, Batılı ve modaya uygun kıyafetlerle görülür fakat Raja’nın onu en çok beğendiği sahne Hindistan’a döndükten sonra geleneksel nişan kıyafeti içinde onu gördüğü sahnedir. Bu durum “Raja Hindustani” ve “Hum Aapke Hain Koun” filmlerinde de tekrar eder. Filmlerde sari giyen Hint kadını genellikle daha çekici ve daha güzel gösterilmektedir.

Üç filmde de yaşanan aşklar daima sadakat, fedakarlık, özveri ve bağlılık içerir. Karakterler asla birbirlerini aldatmaz, asla birbirlerinden vazgeçmezler. Önlere çıkan engeller karşısında daima fedakarlık gösterip aşklarını bencilce yaşamazlar. Aşk bu filmlerde asla gelip geçici bir heves değildir, ebedi ve güçlü bir duygudur.

“Raja Hindustani” filmi dışında diğer iki filmde karakterler yakınlaşırlar bile bir öpüşme sahnesi bulunmamaktadır. Genel olarak bu konularda muhafazakar olan

Bollywood filmlerdeki erotizmi müziklerle sağlar. “Raja Hindustani”deki bu sahnenin yer alış ve toplumun tepkisini çekmeme sebebi ise hem sahnenin veriliş biçimiyle ilgili olup hem de çiftin bu sahneden hemen sonra evlenmeleridir. Evlilik seyircide yaşanan bu öpüşmenin gelip geçici bir hevesin sonucu değil kalıcı bir aşkın başlangıcı olduğu hissini yaratmıştır.

Üç filmde de görülen bir diğer ortak özellik ise olgunlaşmış aşklara ve evliliklere yer vermeleridir; “Hum Aapke Hain Koun”da Profesör ve Rima, “Dilwale Dulhania Le Jayenge”de Baldev ve Lajjo “Raja Hindustani”de Chacha ve Chachi. Bu üç çift de belli bir yaşa gelmiş aile hayatı olan evliliklerini yıllandırmış çiftlerdir. Fakat asla içlerindeki aşk bitmemiştir. Birbirlerine duydukları sevgiyi ve saygıyı yitirmemiş her daim bunu korumayı başarmışlardır. Doğru evliliği ve ebedi aşkı temsil ederler.

Filmlerdeki dua etme Tanrı’dan yardım isteme sahneleri de benzerlik gösterir. Filmlerdeki karakterlerin hepsinin Hinduizm inancına sahip olduğu ve benzer Tanrılara taptıkları gözlenmiştir. Genellikle ebedi aşkın sembolü olan Vishnu ve Lakshmi’ye veya onların diğer bedenlenmelerine inanılan ve dua edilen bu filmlerde ilahi inanç da aşkla bağdaştırılarak verilmiş ve aşk temasından dışarı çıkılmamıştır.

Üç filmin üç çifti içinde yaşadıkları aşk “ilk aşk”tır; ilk ve son. Basit romantik hislerin değil gerçek aşkın anlatıldığı bu filmlerde karakterler birbirlerine aşık olurlar ve sonsuza kadar da bu aşklarını muhafaza ederler. Çiftler için her şey ilktir her şey yenidir, her şeyi birbirleriyle yaşar ve hissederler.

Analiz edilmiş olan filmlerde içinde en ufak bir sevgi kırıntısı taşıyan bir karakter asla tamamen kötü olmaz. Filmlerdeki kötüler klasik Bollywood kötü karakterleridir; içinde azıcık da olsa iyilik bulunmayan, tamamen siyah ve kimseyi gerçekten sevmeyen. Ve çoğunlukla bu kötü karakterler erkektir çünkü, Hint kültürüne göre kadınlar erkeklere oranla daha anlayışlı daha sevgi doludur. “Raja Hindustani” filminde Shalu’nun olduğu gibi kötü bir kadın karakter olsa dahi filmin en kötüsü Swaraj örneği gibi daima erkektir.

Filmlerin odak noktası “aşk”tır. Aşk tüm engelleri aşar, imkansızı oldurur. Aşk her şeyin üstünde bir güç bir kavram olarak gösterilir. Yapamayacağı şey, gerçekleştiremeyeceği mucize yoktur. En zor durumlardan bile karakterler aşkları sayesinde kurtulup mutlu sonlarını elde ederler. Bu yüzden de bu filmlerde gerçekten birbirini seven bir çiftler durumları ne olursa olsun, ne şartlar altında olurlarsa olsunlar muhakkak kavuşup mutlu olurlar.

Bu filmlerde kullanılan kamera hareketleri de benzerlik göstermektedir. Neşeli dans sahnelerinde seyircinin de bu neşeye ortak olmasını ve dansa eşlik etmesini sağlayan ileri geri, sağa sola kaydırma hareketleri kullanılırken hüznü ve duygusal sahnelerde durağan kamera kullanımı tercih edilmektedir. Dans sahnelerinde tercih edilen genel çekimler karakterlerin duygularının önem arz ettiği yerlerde yakın çekimlere dönüşmektedir. Genellikle dışardan bir göz olarak konumlandırılan seyirci çok nadir de olsa bazen karakterlerin yerine de oturularak öznel bakış açısı kullanılır.

Filmlerdeki düğün sahnelerinde dikkat çeken önemli bir unsur bu sahnelerin çok ıııklı renkli ve görkemli verilmesidir. Her tarafta çiçeklerin ve ışıkların asılı olduğu rengarenk kumaşlar ve süslerle süslenmiş mekanın yanı sıra görkemli takılar takıp göz kamaştırıcı kıyafetler giyen karakterler sahneye zenginlik katmaktadır. Dahası çok miktarda büyük tabak ve kazanlarda yapılan ikramlar ve yemeklerle de düğüne bereketli bir görüntü sağlanır. Bu da Hint kültüründe evliliğin getirdiğı mutluluğı, bereketi ve güzellikleri göstermek amaçlıdır.

SONUÇ

“Bollywood’da Aşk ve Evlilik Temsilleri” isimli tezde, kültür taşıyıcılığı ve koruyuculuğu yaptığı söylenebilen sinemada Hint kültüründe önem verilen aşk ve evlilik kavramlarına verilen değerin Hindistan Film Endüstri içinde en büyük yere sahip Bollywood’daki temsil biçimleri gösterilmeye çalışılmış ve bugün Bollywood denildiğinde akıllarda oluşan romantik aşk filmlerinin neden bu denli popüler oldukları kültürel sebeplerle bağlantı kurularak tartışılmaya çalışılmıştır. Hindistan’daki popülerlik oranlarına göre seçilen filmlerin neden Hindistan sinema tarihi içinde toplum üzerinde iz bıraktığı ve bunun kültürel kökeni incelenmiştir.

Tezin ilk bölümünde Hint kültürünün temelini oluşturan, Hindistan için bir inanıştan daha fazla şeyi bir yaşam biçimini ifade eden Hinduizm ve bu kavram içinde önemli bir yere sahip aşk ve evlilik konuları üzerine odaklanılmıştır. Hinduizm’in, dini inancı ne olursa olsun Hint toplumunun hayatındaki ve genel anlamda Hint kültürünün içindeki yerinin büyüklüğünden dolayı günümüzde Hindistan için kültürün korunduğu ve yaşatıldığı en önemli mecra olan sinemada görülen geleneklerin, imgelerin ve olayın anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla odaklanılan Hinduizm kavramı yalnızca inanış biçimi olarak değil bir mitoloji, bir felsefi düşünce olarak da incelenmiştir.

Hindistan bir ulus olarak tarih boyunca çok kez istilalarla karşılaşmasına rağmen kendini var etmeyi başarmış ve bu istilalar sırasında kendi kültürünü kaybetmek yerine yeni gelenleri de içine alıp git gide büyüyerek zenginleşmiştir⁴¹³. Dünyanın kültürel anlamda küreselleşerek tek bir noktaya gittiği bugünlerde Hindistan kendi kültürüne bağlılığı ve sadakatiyle farklı bir noktadadır. Tüm dünya kültürlerinin homojenleşerek bir potada eritildiği, özellikle geri kalmış veya dar bir alanda yaşatılan toplumların kendi kültürlerini bırakarak daha baskın kültürlerle yöneldiği adına kültürel küreselleşme denilen bu kavram dünyadaki kültürleri azaltarak çeşitliliği öldürmekte ve tek tipleşmeye sebep olmaktadır⁴¹⁴. Zamanla dünyanın tek bir yer gibi sunulmasına sebep olacak bu durum⁴¹⁵ dünya üzerindeki kültürel zenginliği yok ederken ve toplumlar yavaş yavaş bu

⁴¹³ Kılıçkap, s.20-28.

⁴¹⁴ Kongar, ags. (Haziran 2016).

⁴¹⁵ Robertson, 112.

küreselleşme kavramının kurbanı olup kültürlerini unutmaya başlarken Hindistan kendi kültürüne bağlılığı ve onu yaşatma şekliyle ayrı bir yerde tutulabilir.

Hindistan, en eski medeniyetlerden olup yaşayan en eski din olan Hinduizm'in doğduğu yerdir⁴¹⁶. Hinduizm başlı başına Hint kültürünün temelini oluştururken bunun yanında Hindistan'ın hareketli tarihi geçmişi ve toplumdaki inanç çeşitliliği de bu kültürü büyüterek zenginleştirmiştir. Bugün en basit örnekle toplum kültürlerine bakıldığında giyilen kıyafetler tek tipleşmiş moda kavramı altında toplumlar nesillerdir kullandıkları kendi geleneksel kıyafetlerini bayramlar, festivaller gibi özel günler dışında giymeyerek batılı moda anlayışının bir parçası haline gelmiştir. Fakat Hindistan'da hala daha gündeliğe sık sık giyilen sarı*, kurta**, lungi*** gibi geleneksel kıyafetlerin olması bunların batılı moda anlayışı dışında Hindistan modasının bir parçası olmaya devam etmesi Hindistan'ın bu kültürel küreselleşmenin tam anlamıyla bir kurbanı olmadığı kendi kültürünü hiç bırakmayarak yeni gelenlerle birlikte yaşatmaya devam ettiğinin en güzel örneğidir.

Kendi kültürünü yaşatmayı başaran Hindistan bugün sahip olduğu kültürel özelliklerin birçoğunu Hinduizm'den almıştır. Çünkü toplumlar kültürlerinde genel olarak ilk dinlerinin özelliklerini taşırlar. Bugün Türk toplumunda en yaygın inanış biçimi İslam olmasına rağmen Şamanizm'den gelen nazar boncuğu⁴¹⁷ gibi tılsımlı, uğurlu kavramlara inanılması bu sava en güzel örnektir. Bugün Türk toplumunda inananı kalmamış olan Şamanizm'in kültür üzerinde izler taşıyor olması, bugün Hindistan nüfusunun çoğunluğunun inandığı ve yaşayan bir din olan Hinduizm'in Hint kültürü üzerinde ne denli etkin olduğunu da kanıtlar niteliktedir.

Hinduizm yaşayan en eski din⁴¹⁸ olmasının yanı sıra sahip olduğu kutsal metinlerle Hint mitolojisine, Hindu Felsefesine ve hatta Sanskrit edebiyatına kaynaklık eden, Hint kültürünü en başından sonuna oluşturan, çok inançlı toplum için ortak bir kavramdır. Hinduizm'in kaynaklık ettiği mitoloji, felsefe, inanış biçimi kavramlarında en

⁴¹⁶ Bajpai, 2.

* Kadınlar için vücudu saran ipek veya pamuk dökümlü kıyafet

** Erkeklerin genellikle şalvarla giydiği yakasız bol gömlek

*** Kadın ve erkeklerin bellerine doladıkları ayak bileklerine kadar uzanan peştamal benzeri giysi

⁴¹⁷ İnan, s.4.

⁴¹⁸ *Dinler Kitabı*, s.90.

çok görülen ortak tema sevgi ve aşktır. Herkesi sevmeyi öğütleyen felsefesi, mutlu aşk hikayelerinden oluşan mitolojisiyle Hint toplumu, birine yürekten tutkuyla bağlı olmak kavramını kelimeleştirme ihtiyacını ilk hissedene⁴¹⁹ dünya üzerindeki ilk aşk öyküsünü mitolojisinde barındıran⁴²⁰ toplumdur.

Kültürü içinde önemli bir yere sahip olan bu aşk kavramının mitolojide ele alınış biçimi genellikle evlilikle birliktedir. Bu sebepten de evlilik kavramı da Hint toplumu için aşkın bir parçasıdır. Evlilikten ayrı aşk, aştan ayrı evlilik düşünülemez. Hinduizm’de çok değişik evlilik çeşitleri olmasına⁴²¹ rağmen mitolojik hikayelerde birbirine aşık olan her çiftin kavuşması evlilikle olur. Hinduizm içinde bulunun samskâra*’lardan en önemlisi olan vivâha** Hint toplumu tarafından hayatın en önemli noktası kabul edilir ve yapılacak olan törenler özenle düzenlenip hiçbir hataya yer vermemeye çalışılır⁴²². Yapılan evlilik türlerinde önemli olan bir diğer faktör ise antik çağlardan bugüne kabul gören evlilik çeşitlerinin hepsinin aşk evliliği olmasıdır. Taraflardan birinin zorlandığı, içinde aşka ve sevgiye yer olmayan evlilik çeşitleri en eski çağlardan beri yasal olmamakta ve toplum tarafından da hoş görülmemektedir⁴²³.

Hint kültürü içinde aşk ve evliliğin bu denli çok yer tutması toplumun kültürü içinde değer verdiği bu kavramların kültürün bir temsilci olan sinemada da yoğun olarak görülmesine neden olmuştur. Tezin ikinci bölümünde Hindistan sinema tarihi, Bollywood’un oluşumu ve bugün Hindistan Film Endüstrisi içinde en büyük paya sahip Bollywood’a simge olan romantik aşk filmlerinin gelişimi üzerinde durulurken bunların toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel sebepleri incelenmiştir. Bollywood tek başına Hindistan Film Endüstrisinin büyük bir kısmını oluşturmakta olup dünyada önemli bir yere sahiptir. Sahip olduğu karakteristik özellikleriyle diğer dünya sinemalarından ayrılıp benzersiz olmayı başarmış olan Bollywood⁴²⁴ konularını Hint kültürden almış ve almaya da devam etmektedir.

⁴¹⁹ Online Ethymology Dictionary, ags. (Ocak 2017).

⁴²⁰ Can, agm, s.111-120

⁴²¹ Buhler, Chapter III.

* Hinduizm’deki önemli ritüellerin genel adı

** Evlilik ritüeli

⁴²² Klostermaier, *Hinduism: A Beginner's Guide*, s.44-46.

⁴²³ Viswanathan, ags. (Ocak 2017).

⁴²⁴ Chatterjee, s.3.

Avrupa'yla hemen hemen aynı tarihlerde sinemayla tanışmış olan Hint toplumu ilk günden itibaren sinemaya büyük bir ilgi göstermiş ve onu hayatlarının bir parçası haline getirmişlerdir⁴²⁵. Phalke'nin 1913'te çekmiş olduğu "Raja Harichandra"yla Hint kültürünün Hint sinemasına girmesiyle sinemaya gösterilen ilgide artmış⁴²⁶ ve Hint toplumu kendini, kendi kültürünü beyazperde de görmekten büyük keyif almıştır. Hint sinema tarihi içinde yer alan stüdyolar dönemi, bağımsızlıktan önce Hint sineması, bağımsızlığa doğru Hint sineması ve bağımsızlıktan sonra 1950'ler, 1970'ler ve 1990'lar olarak ayrılan sinema tarihi dönemlerinin hepsinde Hint kültürünün ağırlıkta olduğu filmler çekilmiştir. Mitolojik hikayelerin çekilmesiyle başlayan bu süreç⁴²⁷ kostümlü tarihi filmlerle devam etmiş⁴²⁸ ve sansürün yoğun olduğu dönemde günlük hayata yedirilmiş kültürel hikayeler ve simgelerle devam etmiştir. Aşk teması da bu şekilde sansürün yoğun olduğu bağımsızlıktan hemen önce filmlerin içine girmiş⁴²⁹ ve toplumun ekonomik ve siyasi sorunlarla kaosa sürüklendiği 1990'larda⁴³⁰ yine bir kurtarıcı olarak sinemada popülerlik kazanmıştır. Bağımsızlık yıllarından hemen önce İngiltere'nin uyguladığı ağır sansürlerden dolayı kendi kültürlerine ve tarihlerine dair film çekemeyen yapımcıların beyazperdede kendini görmek isteyen Hint seyircisi için bulduğu bir çözüm olan romantik aşk filmleri hikayenin belli bir star etrafında döndüğü bol müzikli ve danslı risksiz ve kazançlı yapımlardı⁴³¹. Daha sonra 1990'larda yaşanan sıkıntılardan dolayı toplumu yaşanan kaos ortamından uzaklaştırmak ve umut vermek amacıyla yeniden popülerlik kazanan bu yapımlar dönemin starları ve yapılan filmlerle Bollywood'un simgesi haline geldi.

Bugün Bollywood denildiğinde akıllara gelen romantik aşk filmlerinin sinemaya girişleri endüstrinin ve toplumun sıkıntılı olduğu dönemlere, toplumun umutsuz ve güce ihtiyacı olduğu zamanlarda ortaya çıkmış ve başarılı da olmuşlardır. Hint toplumu MÖ 1700'lerde Veda geleneğiyle ortaya çıkmış olan Hinduizm inancıyla⁴³² ilk olarak Tanrı

⁴²⁵ Teksoy, s.203.

⁴²⁶ Dhingra, s.2.

⁴²⁷ Ganti, s.139-141.

⁴²⁸ Rajadhyaksha, s.461.

⁴²⁹ Kasbekar, s.191-192.

⁴³⁰ Kulke&Rothermund, s.474-475.

⁴³¹ Kasbekar, s.191-192

⁴³² *Dinler Kitabı*, s.90.

ve Tanrıların aşkını dinlemeye başlamış daha sonra Hindu felsefesine kaynaklık eden Upanishadlar'la ⁴³³ sevginin insan hayatındaki değerini öğrenmiş, yoğun olarak Purânalar'ın kaynaklık ettiği mitolojik hikayelerle aşkın hayat içinde ne denli yer kapladığına tanıklık etmiştir. Yüzyıllar boyunca kültürün oluşumunu etkileyen felsefe, mitoloji, inanç gibi kavramlar içinde büyük bir yere sahip olan aşk kavramının Hint kültüründeki önemi yadsınamaz. Hint sineması içinde aşkın yoğun olarak yer alışı ve toplum tarafında bu kadar sevilmesi de bu sebeptendir. Kùltürleri içinde aşk temasının devamlı varoluşu kültürün temsilcisi sinemada da karşılık bularak bugün Bollywood denildiğinde akıllara gelen romantik aşk filmlerini oluşturmuştur.

Tezin son bölümü olan üçüncü bölümünde, ilk iki bölümde edinilen bilgiler ışığında film analizleri yapılmıştır. Seçilmiş olan bu üç film Box Office India verilerine göre tüm zamanların en yüksek hasılatlarına sahip filmlerinden ana konusu aşk olanlardır; 1994 gösterim tarihli Salman Khan'ın başrol olduğu "Hum Aapke Hain Koun..!", 1995 gösterim tarihli Shah Rukh Khan'ın başrol olduğu "Dilwale Dulhania Le Jayenge" ve 1996 gösterim tarihli Aamir Khan'ın başrol olduğu "Raja Hindustani". Seçilen bu filmler toplum bilimsel, mizansen analiz yöntemleriyle incelenmiş olup karakter ve mekan kullanımlarına dikkat edilerek göstergebilimsel yöntemlerden de yardım alınmıştır. Filmlerde yer alan aşk hikayelerinin mitolojik hikayelerle olan benzerlikleri, Hint kültürünün ve Hint kültüründeki aşk ve evliliğin filmlerdeki temsil biçimlerine dikkat edilmiştir.

Analiz amacıyla seçilmiş filmlerin hepsi 1990 sonrası yapımı olup 1990'larda popülerlik kazanmış olan romantik aşk filmleri türünün en önemli örnekleridir. Analizler sonucu filmlerden elde edilen bulgular şu şekildedir:

1- Filmlerin odak noktaları, etrafında döndüğü tema daima aşktır. Ve içlerinde muhakkak düğün, nişan sahneleri barındıran bu üç filmdeki ana karakterlerin aşık olduktan sonraki tek amacı evlenmektir. Evlilik aşkın bir sonraki aşaması gibi doğal bir kavram olarak filmlerin üçünde de yer alır.

2- Filmlerin odak noktası olan aşk tek başına her şeyden güçlü bir olgu olarak gösterilir. Her türlü sıkıntının üstesinden gelen, her türlü kapıyı açan, her zorluğa dayanan ve mucizeleri gerçekleştiren büyü bir kavramdır. Üç filmin de sonunda aşk kazanır.

⁴³³ Tyagisananda, s10-11.

3- Filmlerin en önemli ortak noktası üçünün de mutlu sonla bitmesidir. Üç filmde genel çerçevede neşeli filmler olmasına rağmen bir noktadan sonra dramatikleşirler, fakat filmin sonunda muhakkak mutlu sona kavuşan sevinçli kahramanlar gösterilir.

4- Filmlerdeki duygu geçişleri genellikle üç filmde de çok sayıda bulunan müzikal sahnelerle verilir; kahramanın aşkı, aşıkların kavuşması, aşıkların ayrılması gibi...

5- Filmlerdeki erkek karakterler kadınlardan daha baskın olup hikayenin akışı içinde daha fazla yer tutarlar. Üç filmdeki üç ayrı erkek karakter de birbirinden farklı gözüксе de temelde aynı özelliklere sahiplerdir; aşkına sadık, kibar, düşünceli, evine bağlı, romantik, sorumluluk sahibi.

6- 1990'larda Bollywood'un yaptığı yeniliklerden biri olarak film içindeki erotik malzeme müziklerin yanı sıra artık erkek bedenidir. Üç filmde de erkek karakterlerin eril bedenleri sıklıkla sergilenir ya üstü çıplak olarak ya da dar, ıslak kıyafetler içinde.

7- Kadın karakterler, erkek karakterler gibi birbirlerine benzemezler. Belirlenmiş bir stereotipileri yoktur. Nisha (Hum Aapke Hain Koun) fedakar ve anlayışlıyken, Simran (Dilwale Dulhania Le Jayenge) aşkı için ailesinden kaçabilecek kadar cesur, Aarti (Raja Hindustani) ise inatçı ve yer yer anlayışsız bir karakterdir. Fakat üçü de aşkına sadıktır.

8- Erkek bedenleri açık bir biçimde sergilenip filmlerdeki erotik malzemeyi oluştururken kadın bedenleri daima örtülüdür. Güzel Hintli kadınları daima geleneksel Hint kıyafetleri içinde büyük bir zarafetle gösterilir.

9- Filmlerdeki karakterlerin hepsi Hindu'dur. Bu inanç dua ettikleri tanrılar ve yapılan evlilik nişan törenlerinden anlaşılır. Fakat inanç konusunda bir muhafazakarlık yoktur. Dilwale Dulhania Le Jayenge filminde Simran'ın evindeki Krishna'ya dua ettikten sonra başka bir sahnede kilisede de dua ettiği görülür. Ana teması aşk olduğundan dolayı filmler tüm inançlara eşit noktada durmaktadırlar. Çünkü aşkın bir dini yoktur. Kahramanların Hindu oluşuna sebep olarak, genellikle Hint mitolojisinde ebedi aşkı temsil eden Vishnu-Lakshmî çiftine dualar etmelerine bakarak filmdeki aşk temasını güçlendirmeye çalışmak gösterilebilir.

10- Filmlerdeki karakterlerin hepsi aşk duygusunu ilk kez tadarlar. İlişkiler konusunda deneyimli olunsa bile (Dilwale Dulhania Le Jayenge'deki Raj karakteri) hepsi ilk kez aşık olurlar ve ilk aşkları tek aşkları olur. Kafa karışıklığına asla yer verilmez, karakterler kime aşık olduklarını ve kiminle evlenmek istediklerini net bir biçimde bilirler, filmin başından sonuna çiftler asla fikirlerini değiştirmezler.

11- Filmlerin hepsinde kötü karakterlerin safi kötü olduğu görülür; içlerinde en ufak bir iyilik yoktur asla vicdan sahibi değillerdir, yapacakları her şeyi gözü kapalı net bir şekilde tereddüt etmeksizin yaparlar. Filmlerin hiçbirinde kötü bir karakterin birini sevdiği görülmez, bu bir sevgili de olabilir, bir evlat da. Ama içinde azıcık bile olsa sevgi olan bir karakter ise asla tamamen kötü olmaz.

12- Üç filmde de olgunlaşmış aşklara yer verilir. Birbirine aşık belli bir yaşa gelmiş evli çiftler filmlerde doğru evliliğin sembolü olup aşık yıllar içinde hiç bitmediğinin de bir göstergesidir.

13- Üç filmde de yer alan evlilik ritüelleri sahneleri görkemlidir. En fakir tören bile ışıklarla çiçeklerle donatılmış rengarenk süslenmiştir. Karakterlerin kostümleri de mekan gibi süslü, renkli ve görkemlidir. Bu ritüel sahnelerinde bol miktarda takılan altın takılar ve mekanı dolduran ışıklarla parıltılı bir görüntü seyirciye sunulur. Evliliğin bu şekilde hangi sosyal sınıfta olursa olsun ne kadar güzel, görkemli ve büyüleyici bir olgu olduğu vurgulanır.

14- Filmlerin hepsinde gözlenen belirli kamera hareketleri mevcuttur. Neşeli müzikal sahnelerde kullanılan ileri geri sağa sola kaydırma hareketiyle seyirciye karakterlerle dans ediyormuş hissi verilir ve hareketli bir sahneleme sağlanır. Filmin durgunlaştığı, hüznü sahnelerde ise durağan kamera tercih edilip karakterlerin duygularının gösterilmesi için yakın çekimler kullanılır.

Sonuç olarak bağımsızlıktan hemen önce oluşturulmuş ve 1990'lara gelindiğinde popülerlik kazanarak Bollywood'un simgesi olmuş olan romantik aşk filmleri toplumun çağlar boyunca oluşturup zenginleştirdiği kültürel yapısına paralel olarak ortaya çıkmıştır. Hint toplumun aşk temasına bu denli bağlı olduğu bu kültürel yapı içinde ortaya çıkardığı en popüler filmlerin de romantik aşk filmleri olması kaçınılmazdır. Kendi kültürlerine bağlı olan Hint toplumu kendi sinemasını da bu sayede bu kadar çok büyütmüş ve geliştirmiştir. Sinema perdesinde kendini, kendinden bir şeyi her daim arayan Hint seyircisi kendi kültürü içinde büyük bir yere sahip aşk kavramını ve aşktan bağımsız düşünilemeyen evlilik olgusunu sinemaya taşımış ve bugün tüm dünyada Bollywood denildiğinde akıllarda canlanan romantik aşk filmlerini ortaya çıkartmıştır. Hindistan'da hasılatı en yüksek en unutulmaz filmler arasına girmiş olan bu üç filmde de Hint kültüründeki aşk ve evlilik kavramlarının çeşitli temsilleri yer almıştır. Bu filmlerin, karakterlerin aşklarının sadakat, fedakarlık, özveri barındırması, karşılaşılan zorluklara

aralarındaki gerçek aşkla göğüs germeleri ve en sonunda mutlaka mutlu sona kavuşmaları gibi özellikleri barındırıyor oluşu Hint mitolojisindeki aşk hikayeleriyle hemen hemen aynı çizgide yaratılmış modern aşk hikayeleri olduğunu kanıtlar niteliktedir. Filmlerde evliliğe verilen önem, törenlerin büyük bir titizlikle hazırlanması da yine Hint kültüründe evlilik ritüeline verilen değerden dolaydır. Yani Hindistan sinemasının büyük bir kısmını oluşturan Bollywood, Hindistan’da kültürün temsilcisi ve koruyucusu pozisyonunda olup beyazperdede seyirciye görmek istediği kendi kültür ve alışkanlıklarını göstermektedir. Bu yüzden bugün romantik aşk filmlerinin Bollywood’un simgesi olmasında da kültürün büyük bir payı bulunmaktadır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Âchârya, Mâdhava. **Trübner's Oriental Series; The Sarva-Darsana-Samgraha or Review of the Different Systems of Hindu Philosophy**. E. B. Cowell ve A. E. Gough, (çev.) London: Trübner & CO., Ludgate Hill. 1882.
- **Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi**. Star Sistemi. Cilt.20. İstanbul: Ana Yayıncılık. 1990.
- Aragon, **Mutlu Aşk Yoktur**, Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet (çev.), Ankara: Adam Yayınları, 2001.
- Bajpai, Shiva (Ed.). **The History of Hindu India**. India/USA: Himalayan Academy Publications. 2011.
- Basham, Arthur Llewellyn. **History and Doctrines of the Ajvikas (A Vanished Indian Religion)**. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers. 2002.
- Bazin, André. **Sinema Nedir?**. İbrahim Şener (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.
- Beden, Mehmet. **Hinduizm**. İstanbul: Festival Yayıncılık. 2016.
- Bektaş, A. Engin. **Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**. Cilt 39. 2010.
- Bhalla, Kartar Singh. **Let's Know Festivals of India**. New Delhi: Star Publications, 2005.
- Bilimoria, Puruṣottama. “Hindu Doubts About God: Towards a Mimamsa Deconstruction”. Roy Perrett (Ed.). **Indian Philosophy a Collection of Readings** içinde. Oxford: Routledge, 2001, ss.87-105.
- Bilton, Tony, Kevin Bonnett, Pip Jones, Tony Lawson, David Skinner, Mishelle Stanworth, Andrew Webster. **Sosyoloji**. 2.Basım. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2009.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson. **Film Sanatı**. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (çev.). 2. Basım. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd., 2012.
- Braudeau, Michel. “Bombay; Korkunç Pembe Fil”. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz (drl.). **Kentte Sinema Sinemada Kent** içinde. İstanbul: Pales Yayınları. 2014 ss. 255-260

- Buhler, Georg. **Manusmriti: The Laws of Manu**. Surrey: Genesis Publishing Pvt Ltd. 2004.
- Cebecioğlu, Ethem. **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**. İstanbul: İnka Yayınları, 3.Basım, 1997.
- Chandra, Pradeep. **Bütün Renkleriyle Aamir Khan**. Nihan Çevirgen (çev.). İstanbul: Martı Yayıncılık, 2016.
- Chatterjee, Saibal. “Hindi Cinema Though the Decades”. Gulzar, Govind Nihalani, Saibal Chatterjee (Ed.), **Encyclopaedia Hindi Cinema** içinde. New Delhi: Encyclopaedia Britannica (India) Pvt.Ltd., 2003, ss.3-23
- Danielou, Alain. **The Gods of India - Hindu Polytheism**. New York: Inner Traditions International L.T.D. 1985.
- Daniels, Christina. **Benim Yolum, Aamir Khan’ın İnanılmaz Yolculuğu**. 1.Basım. İstanbul: Martı Yayınları. 2016.
- Dasgupta, Surendranath. **A History of Indian Philosophy**. Vol. 1-5. Cambridge at the University Press. 1922.
- Deveci, Beyza Aybike. "Hinduizm’de Durgā Pūcā’nın Yeri ve Önemi." **V. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi- Bildiriler Kitabı III** içinde 2016. ss.211-220.
- Dhingra, Baldoon. **Indian Cinema and Culture**. 1.Basım. Paris: United Nations Scientific and Cultural Organization. 1969.
- **Dinler Kitabı**. A. F. Yıldırım, (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları. 2014.
- Dowson, John. **A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History, and Literature**. New Delhi: D.K.Printworld’s Edition. 2000.
- Eliot, Thomas Stearns. **Notes towards the Definition of Culture**. London: Faber & Faber. 2010.
- Erdoğan, Özcan. “Aşkın Tarihine Bir Yolculuk”. Ö. Erdoğan (drl.). **Aşk Hakkında Düşünceler** içinde, İstanbul: İkaros Yayınları. 2015, ss. 9-29.
- Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler**. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001.

- Foulston, Lynn, & Stuart Abbott. **Hindu Goddesses: Beliefs and Practices**. Eastbourne: Sussex Academic Press. 2009.
- Fuller, Christopher John. **The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India**, Princeton University Press. 2004.
- Gandhi. **Hakikatin Peşinde Başımdan Geçenler**. Vedat Günyol, (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları. 2016.
- Gandhi, Behroze ve Rosie Thomas. “Three Indian Film Stars”. **Stardom Industry of Desire**. Christine Gledhill (drl.), Routledge, 1991, ss.111-135.
- Ganti, Tejaswini. **Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema**. London: Routledge. 2013.
- Hiriyanna, Mysore. **Hint Felsefesi Tarihi**. Fuat Aydın (çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 2011.
- Indick, William. **Psychology for Screenwriters**. 1.Basım. California: Michael Wiese Productions. 2004
- Jones, Constance & James D. Ryan. **Encyclopedia of Hinduism**. New York: Infobase Publishing. 2006.
- Kalidasa. **Shakuntala**. Arthur W. Ryder (çev.). Cambridge: In Parentheses Publ. 1999.
- Kalidasa. **Şakuntala**. Korhan Kaya (çev.). 1.Basım, Ankara: İmge Kitabevi. 2005.
- Kaplan, F. Neşe. **Global Kültür ve Kimlik**. 1.Basım. Kocaeli; Umuttepe Yayınları, 2013.
- Kasbekar, Asha. **Pop Culture India!: Media, Arts, and Lifestyle**. California: Abc-clio. 2006.
- Kaya, Korhan. **Hint Mitolojisi Sözlüğü**. Ankara: İmge Kitapevi. 2003.
- Kaya, Korhan. **Hinduizm**. 2.Basım. Ankara: Dost Kitabevi. 2011.
- Kaya, Korhan. **Hint Felsefesinin Temelleri**. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016
- Keith, Arthur Berriedale. **The Religion and Philosophy of The Veda and Upanishads**. Vol. 31. Delhi: Motilal Banarsidass Publishe, 1989.
- Khan, Jasim. **Salman Olmak**. Nihan Çevirgen (çev.), İstanbul: Martı Yayıncılık, 2016.

- Kılıçkap, Tolga Barış. **Bölgesel Güçten Küresel Güce Hindistan**. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık. 2007.
- Kinsley, David. **Hindu Goddesses: Vision of The Divine Feminine in The Hindu Religious Traditions**, University of California Press. 1988.
- Kinsley, David. **Tantric Visions of The Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās**. Delhi: Motilal Banarsidass Publ., 1998.
- Klostermaier, Klaus K. **A Concise Encyclopedia of Hinduism**. London: Oneworld Publications. 2003.
- Klostermaier, Klaus K. **A Survey of Hinduism**. State University of New York Press. 2007.
- Klostermaier, Klaus K. **Hinduism: A Beginner's Guide**. London: Oneworld Publications. 2007.
- Klostermaier, Klaus K. **Hinduism: A Short History**. London: Oneworld Publications. 2014.
- Knott, Kim. **Hinduism: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press. 2000.
- Kulke, Hermann ve Dietmar Rothermund. **Hindistan Tarihi**. Müfit Günay (çev.). 1.Basım. Ankara: İmge Kitapevi, 2001.
- Llewellyn, Jack E. "Two Critiques of Women Vows". Selva J. Raj ve William P. Harman (Ed.), **Dealing With Deities: The Ritual Vow in South Asia** içinde State University of New York Press, 2006 ss.235-246.
- Marshall, Gordon. **Sosyoloji Sözlüğü**. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- Mathews, Mohan M.. **India, Facts & Figures**. New Delhi: Sterling Publishers Pvt. Ltd., 2001.
- Mutlu, Erol. **İletişim Sözlüğü**. 6.Basım. Ankara: Sofos yayıncılık. 2012.
- Nicholson, Andrew J. **Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History**, New York: Columbia University Press. 2013.
- O'Flaherty, Wendy Doniger. **Hindu Mitolojisi**. Kudret Emiroğlu (çev.). Ankara: İmge Kitabevi. 1996.
- Özön, Nijat. **Sinema Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981.

- Rajadhyaksha, Ashish ve Paul Willemen. **Encyclopaedia of Indian Cinema**. New Delhi: Oxford University Press. 1998.
- Rajadhyaksha, Ashish. “Hint Sineması: Başlangıçtan Bağımsızlığa”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). **Dünya Sinema Tarihi** içinde İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008. ss.455-467.
- Robertson, Roland. **Globalization: Social theory and global culture**. London: Sage Publications. 2000.
- Ryan, Micheal ve Douglas Kellner. **Politik Kamera**. Elif Özsayar (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Sen, Surendra Nath. **Foreign Biographies of Shivaji Volume 2 of Extracts and Documents relating to Maratha History**. London: K. Paul, Trench, Trubner & Company Limited. 1930.
- Sharma, Chandradhar. **A Critical Survey of Indian Philosophy**. Delhi: Motilal Banarsidass Publ. 2000.
- Shiekh, Mushtaq. **Shah Rukh Khan**, Özge Yüksel (çev.), İstanbul: Martı Yayıncılık, 2016.
- Somadeva. **Masal Irmaklarının Okyanusunda I-II -Kathâsaritsâgara-**. Korhan Kaya (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2011.
- Stein, Burton. **Hindistan Tarihi**. David Arnold (Ed.). Müfit Günay (çev.). İstanbul: İnkılâp Yayınları. 2015.
- TDK. **Okul Sözlüğü**. 2. Baskı. Ankara, 2000.
- Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**. 3.Basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2009.
- Tyagisananda, Swami. **Svetasvatara Upanishad**. Chennai: Sri Ramakrishna Math. 1949.
- van Buitenen, Johannes AB. **The Mahābhārata, Vol. 2: 2. The Book of The Assembly Hall, 3. The Book of the Forest**. University of Chicago Press. 1981.
- **Upanishadlar**. Korhan Kaya (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2016.
- Vatsyayana. **Hint Aşk Sanatı**. 1.Basım, Ankara: Gece Kitaplığı, 2014.

- Williams, George Mason. **Handbook of Hindu mythology**. California: Abc-clio. 2003.
- Winternitz, Maurice & Moriz Winternitz. **History of Indian Literature**. Delhi: Motilal Banarsidass Publ. 1963.
- Zimmer, Heinrich, **Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler**. Joseph Campbell (Ed.). Gül Çağalı Güven (çev.). İstanbul: Kalcı. 2004

Sürelı Yayınlar

- Akdemir, A.Müslim. “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu”. **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Vol.3, No.1, 2004, ss. 43-50.
- Begley, Wayne E. "The myth of the Taj Mahal and a new theory of its symbolic meaning." **The Art Bulletin**, Vol.61, No.1 1979, ss.7-37.
- Can, H.Derya. “Hintlilerin İlk Aşk Öyküsü: Pururavas ve Urvaşı” **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi - DTCF Dergisi** Vol.42, No.1-2, 2002, ss.111-120.
- Cioffi, Sabrina. “Popular Hindi Cinema: Narrative Structures and Points of Continuity with The Tradition”. **Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano**. Vol.65, 2012, ss.387-397.
- Göker, Neslihan & Göksel Göker. “Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınları”. **Fırat Üniveristesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Cilt.24, Sayı.2, (2014), ss.221-237.
- Gönül, Ali Saffet & Yiğit Erdoğan. “Aşkın Psikolojisi ve Sinema”. **Psikesinema Dergisi**. Sayı:6, 2016, ss.70-72 .
- Gürel, Emet ve Canan Muter. "Psikomitolojik terimler: Psikoloji literatüründe mitolojinin kullanılması." **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt.7, Sayı.1, (2007). ss.537-569.
- Hindistan’a Bakış, “Bollywood: Hint Film Sanayi Yıldızı 92 Yıldır Parlayan Bir Sektör”, (Ocak- Haziran 2006), ss.4-17.
- İnan, Abdülkadir. "Divânü Lugâti’t-Türk’te Şamanizme Ait Kelimeler.". **Türk Kültürü**. Sayı.100, 1971.

- İri, Murat. "Bollywood Sineması: Hindistan'ın Hareketli Resim Sanayii Üzerine Notlar.". **İLETİŞİM**. Vol.18. No.18. 2013 s.21-35.
- İtil, Abidin. "CAVAHARATARANGİNİ". **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi - DTCF Dergisi**, Cilt.21, Sayı.1.2. 1963. ss.103-111
- Kalkan, Hira Selma. "Ay'ın Öteki Yüzü". **Psiksinema Dergisi**. Sayı:6. 2016, ss.78-81
- Kaya, Korhan. "Yaratılış İlahisi (Rg Veda, X, 129)." **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi - DTCF Dergisi**, Vol.35, No.2, 1991, ss.183-192.
- Küçükler, Ali. "Antik Yunan ve Hint'te Atom Kuramı". **Bilim ve Gelecek**, Sayı:37 2007.
- Mazlum, Özge. "Rengin Kültürel Çağrışımları". **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2015, ss.125-138.
- Orta, Nermin. "Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler". **Marmara İletişim Dergisi**, Cilt:13, Sayı:13, 2008, ss.161-170.
- Pala, İskender. "Ah Mine'l-Aşk.". **Cogito Dergisi**. No.4. Bahar 1995. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2016. s.81.
- Serter, S. Serhat. "Sinemada Yıldız İmgesi: James Dean ve Asi Gençlik", **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Vol.4, No.1, 2016, ss.371-391.
- Wadley, Susan S. "" Dholā:" A North Indian Folk Genre." **Asian Folklore Studies** Vol.42, No.1. 1983, ss.3-25.
- Yatsenko, Vladimir. "Sāvitṛī and Satyavān: The Path to Immortality". University of Human Unity. 2012.
- Yitik, Ali İhsan, "Hint Dinlerinde Kötülük ve Şeytan", **Milel ve Nihal**, Vol.1, No.1, 2003, ss.21-39.
- Yüksel, N. Aysun. "Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış". **Kurgu Dergisi**. Sayı:17, 2000, ss.55- 72.

Tezler

- Kendale, Balasaheb Maruti. “1970-73 Drought of Maharashtra: with special reference to state and legislative response”, **Doktora Tezi**. Tilak Maharashtra University, Moral and Social Sciences, 2011

İnternet Kaynakları

- "Amitabh Bachchan: Stint in Politics", *Hindustan Times*, 9 Ocak 2006, <https://web.archive.org/web/20060109123607/http://www.hindustantimes.com/news/specials/amitabh/politics.htm>, (11 Mart 2017).
- Bamzai, Kaveree “Lost in Translation”, *India Today*, 25 Ekim 2004, <http://indiatoday.intoday.in/story/mira-nair-gurinder-chadha-fail-to-claim-bollywood/1/195019.html>, (13 Nisan 2017).
- BBC. The 1971 War. (t.y.). http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/static/in_depth/south_asia/2002/india_pakistan/timeline/1971.stm. (4 Mart 2017).
- Box Office India. Top Actor All Time. Box Office India : <http://boxofficeindia.com/hit-down-actor.php> (29 Eylül 2016).
- Box Office India. Top Hits All Time. <http://www.boxofficeindia.com/hit-down.php> (Ağustos 2016).
- Cain, Rob. “Are Bollywood's Three Khans The Last Of The Movie Kings?”. *Forbes*. 20 Mart 2016. <https://www.forbes.com/sites/robocain/2016/03/20/are-bollywoods-three-khans-the-last-of-the-movie-kings/#3e82b25a5c43>. (11 Mar 2017).
- Chalabi, Mona, John Burn-Murdoch. “McDonald's 34,492 restaurants: where are they?”. *The Guardian*. 17 Temmuz 2013. <https://www.theguardian.com/news/datablog/2013/jul/17/mcdonalds-restaurants-where-are-they>. (11 Nisan 2017).
- Encyclopedia Britannica. Sâmkhya. 2015. <https://global.britannica.com/topic/Samkhya> (19 Kasım 2016).
- Encyclopedia of Indian's Art and Culture, Karwa Chauth, (t.y.), http://www.culturopedia.com/Festivals/karwa_chauth.html, (11 Mayıs 2017).

- Film and Television Institute of India. Brief History About the Film and Television Institute of India. http://www.ftiindia.com/brief_history.html. (19.02.2017).
- Hindistan Büyükelçiliği Resmi Sitesi. Hindistan Bilgileri. http://www.indembassy.org.tr/cgi_ol.php?id=IndiaInformation (17 Ekim 2016)
- Holodny, Elena. "The 13 Fastest-Growing Economies in The World." *Business Insider* (12 Haziran 2015). <http://www.businessinsider.com/world-bank-fast-growing-global-economies-2015-6/#-china-1> (18 Ekim 2016).
- IMDB, Aadalat, http://www.imdb.com/title/tt0075632/?ref=nm_flmg_act_180, (19 Mart 2017).
- IMDB, Ajay Devgn, http://www.imdb.com/name/nm0222426/?ref=tt_ov_st_sm, (19 Mart 2017).
- IMDB, Ambikapathy, <http://www.imdb.com/title/tt0214470/>, (18 Mart 2017).
- IMDB, Amitabh Bachchan, http://www.imdb.com/name/nm0000821/?ref=tt_ov_st_sm, (11 Mart 2017).
- IMDB, Baaz Bahadur, http://www.imdb.com/title/tt0213472/?ref=nv_sr_2, (18 Mart 2017).
- IMDB, Chandbibi, http://www.imdb.com/title/tt0389847/?ref=nv_sr_1, (18 Mart 2017).
- IMDB, Deewaar, http://www.imdb.com/title/tt0072860/?ref=nm_flmg_act_190, (19 Mart 2017).
- IMDB, Dharmendra, http://www.imdb.com/name/nm0004429/?ref=tt_ov_st_sm, (19 Mart 2017).
- IMDB, Don, http://www.imdb.com/title/tt0077451/?ref=nm_flmg_act_168, (19 Mart 2017).
- IMDB, Hera Pheri, http://www.imdb.com/title/tt0073104/?ref=nm_flmg_act_182, (19 Mart 2017).
- IMDB, Saif Ali Khan, http://www.imdb.com/name/nm0451307/?ref=tt_ov_st_sm, (19 Mart 2017).

- IMDB, Salman Khan, http://www.imdb.com/name/nm0006795/bio?ref=nm_ov_bio_sm, (15 Mart 2017).
- IMDB, Shahjehan, http://www.imdb.com/title/tt0038931/?ref=ttpl_pl_tt, (18 Mart 2017).
- IMDB, Shah Rukh Khan, <http://www.imdb.com/name/nm0451321/>, (20 Mart 2017).
- IMDB, The Great Gambler, http://www.imdb.com/title/tt0079236/?ref=nm_film_act_166, (19 Mart 2017).
- IMDB, Zaim Jawani, <http://www.imdb.com/title/tt0241593/>, (18 Mart 2017).
- IMDB, Zameer, http://www.imdb.com/title/tt0073924/?ref=nm_film_act_189, (19 Mart 2017).
- “Indian Film Legend Tries Small Screen”, *Shanghai Star*, 7 Temmuz 2000, <http://app1.chinadaily.com.cn/star/history/00-07-07/103-film.html>, (9 Mart 2017).
- Indiatat. Estimated Population. 2016. <http://www.indiatat.com/popclockflash.aspx> (Haziran 2016).
- James, Randy. “McDonald’s Abroad”. *Time*. 28 Ekim 2009. <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,1932839,00.html>. (11 Nisan 2017).
- Kamath, Raghavendra. “How Big Mac plans to change Indian food habits”. *Rediff Business*. 25 Ekim 2010. <http://business.rediff.com/slide-show/2010/oct/25/slide-show-1-how-big-mac-plans-to-be-a-breakfast-destination.htm>. (11 Nisan 2017).
- Karkaria, Bachi. “How The 1993 Bombs Changed Mumbai Forever”, *BBC*, 2015, <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-33713846>, (5 Mart 2017).
- Kaya, Korhan. Hintoloji Sitesi: <http://www.hindoloji.com/> (Haziran 2016).
- National Centre for the Performing Arts, Mumbai. *Chitra Lohita - By Vyjayanthi Kashi and Prateeksha Kashi*. (26 Nisan 2015). <http://ncpamumbai.com/events-festivals.aspx?e=1022> (20 Eylül 2016).

- The Nelson Institute's Center for Culture, History and Environment (CHE). Responding to Crisis. <http://nelson.wisc.edu/che/events/place-based-workshops/2010/project/energy-perspectives/crisis.php>. (4 Mart 2017).
- Kongar, Emre. "Küreselleşme, Mikro Milliyetçilik, Çok Kültürlülük, Anayasal Vatandaşlık.", (2009), Emre Kongar Resmi Sitesi: http://www.kongar.org/makaleler/mak_kum.php . (Haziran 2016).
- McCarthy, Niall. "Bollywood: India's Film Industry By The Numbers [Infographic]". *Forbes*. 3 Eylül 2014. <http://www.forbes.com/sites/niallmccarthy/2014/09/03/bollywood-indias-film-industry-by-the-numbers-infographic/#6ff085867bf0>. (14 Şubat 2016).
- McDonald's India, Our Story, (2015), http://www.mcdonaldsindia.com/our_story.html, (11 Nisan 2017).
- Mumbai Theatre Guide. *Indian People's Theatre Association*. <http://www.mumbaitheatreguide.com/dramas/groups/ipta.asp#>. (27.02.2017).
- Online Ethymology Dictionary. *Love*. Online Ethymology Dictionary: <http://www.etymonline.com/index.php?term=love> (7 Ocak 2017).
- Oxford Dictionary. *Kurta*. Oxford Dictionary: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/kurta> (20 Eylül 2016).
- Oxford Dictionary. *Lungi*. Oxford Dictionary: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/lungi> (20 Eylül 2016).
- Oxford Dictionary. *Representaion*. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/representation>. (9 Nisan 2016).
- Oxford Dictionary. *Sari*. Oxford Dictionary: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sari> (20 Eylül 2016).
- Palicha, Paresh.C. "Holidaying with Unlimited Dreamz", *The Hindu*, 25 Ağustos 2003, <http://www.thehindu.com/thehindu/mp/2003/08/25/stories/2003082500540200.htm>, (15 Mart 2017).
- Red Chillies Entertainments, About Us, <http://www.redchillies.com/aboutus/profile.aspx>, (15 Mart 2017).

- Safi, Michael. “Indian films banned, Pakistani actors ejected – how the Kashmir crisis is hitting Bollywood”. *The Guardian*. 9 Ekim 2016.
<https://www.theguardian.com/world/2016/oct/09/indian-films-banned-pakistani-actors-ejected-how-the-kashmir-crisis-is-hitting-bollywood>, (14 Şubat 2016).
- Singh, Rukmini S. Vijaita. “Muslim population growth slows”. *The Hindu* (25 Ağustos 2015). <http://www.thehindu.com/news/national/census-2011-data-on-population-by-religious-communities/article7579161.ece> (Haziran 2016).
- Soni, Maneesh. Shabdkosh English Hindi Dictionary श्रुति. (2003).
<http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=%E0%A4%B6%E0%A5%8D%E0%A4%B0%E0%A5%81%E0%A4%A4%E0%A4%BF&l=hi> (9 Kasım 2016)
- Soni, Maneesh. Shabdkosh English Hindi Dictionary स्मृति. (2003).
<http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=%E0%A4%B6%E0%A5%8D%E0%A4%B0%E0%A5%81%E0%A4%A4%E0%A4%BF&l=hi> (9 Kasım 2016)
- Soni, Maneesh. Shabdkosh English Hindi Dictionary सूत्र. (2003).
<http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=%E0%A4%B8%E0%A5%82%E0%A4%A4%E0%A5%8D%E0%A4%B0&l=hi> (11 Kasım 2016)
- Soni, Maneesh. Shabdkosh English Hindi Dictionary दर्शन. (2003).
<http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=%E0%A4%A6%E0%A4%B0%E0%A5%8D%E0%A4%B6%E0%A4%A8&l=hi> (16 Kasım 2016)
- Soni, Maneesh. Shabdkosh English Hindi Dictionary न्याय. (2003).
<http://www.shabdkosh.com/hi/translate?e=%E0%A4%A8%E0%A5%8D%E0%A4%AF%E0%A4%BE%E0%A4%AF&l=hi> (16 Kasım 2016)
- Srivastava, Nishant. *Huge List of Hollywood Remakes in Bollywood*. (t.y.).
<https://www.filmmykeeday.com/huge-list-of-hollywood-remakes-in-bollywood-121-movies/>. (12 Nisan 2017).
- TDK. *Kültür Kelime Anlamı*,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=K%C3%9CLT%C3%9CR (11 Nisan 2017).

- TDK. *Sinema kelime anlamı.*
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=S%C4%B0NEMA
(23 Mayıs 2016).
- Viswanathan, Balaji. *Eight Types of Marriages Defined by Hinduism.* (2014).
Quora: <https://balajiviswanathan.quora.com/Eight-Types-of-Marriages-Defined-by-Hinduism> (3 Ocak 2017)
- World Bank Group. *India GDP World Bank Group:*
<http://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.CD?locations=IN> (17 Eylül 2016)

Filmler

- Ashish, Sk (Yapımcı). Vikram Veturi (Yönetmen). *Krishna Aur Kans* [Film]. Hindistan: Reliance Entertainment, 2012.
- Barjatya, Ajit Kumar, Kamal Kumar Barjatya ve Rajkumar Barjatya (Yapımcı). Sooraj R. Barjatya (Yönetmen). *Hum Aapke Hain Koun..!* [Film]. Hindistan: Rajshri Productions, 1994.
- Bhansali, Sanjay Leela ve Kishore Lulla (Yapımcı). Sanjay Leela Bhansali (Yönetmen). *Bajirao Mastani* [Film]. Hindistan: Bhansali Productions, 2015.
- Chopra, Yash (Yapımcı). Aditya Chopra (Yönetmen) *Dilwale Dulhania Le Jayenge* [Film]. Hindistan: Yash Raj Films, 1995.
- Galani, Vijay (Yapımcı). Anil Sharma (Yönetmen). *Veer* [Film]. Hindistan: Vijay Galani Moviez, 2010.
- Hirawat, Narendra (Yapımcı). Babubhai Mistry (Yönetmen). *Bhagwan Parshuram* [Film]. Hindistan: Narendra Hirawat & Co, 1970.
- Kapoor, Shashi (Yapımcı). Shyam Benegal (Yönetmen). *Junoon* [Film]. Hindistan: Film-Valas, 1979.
- Khan, Aamir ve Mansoor Khan (Yapımcı). Ashutosh Gowariker (Yönetmen). *Lagaan: Once Upon a Time India* [Film]. Hindistan: Aamir Khan Productions, 2001.
- Khan, Gauri ve Bobby Chawla (Yapımcı). Anubhav Sinha (Yönetmen). *Ra.One* [Film]. Hindistan: Red Chillies Entertainment, 2011.

- Kumar, Akshay ve Paresh Rawal, Ashvini Yardi (Yapımcı). Umesh Shukla (Yönetmen). *OMG: Oh My God* [Film]. Hindistan: Grazing Goat Pictures, Wave Cinemas, Spice Studios, 2012.
- Malhotra, Vikram (Yapımcı). Zoya Akhtar, Dibakar Banerjee, Karan Johar ve Anurag Kashyap (Yönetmen). *Bombay Talkies* [Film]. Hindistan: Viacom18 Motion Pictures. 2013.
- Maroo, Smita ve Pankaj Sharma (Yapımcı). Pankaj Sharma (Yönetmen). *Bal Ganesh* [Film]. Hindistan: Production company Shemaroo Entertainment & Astute Media Vision, 2007.
- Morani, Aly, Karim Morani ve Bunty Soorma (Yapımcı). Dharmesh Darshan (Yönetmen). *Raja Hindustani* [Film]. Hindistan: Cineyugg Entertainment Pvt. Ltd. & Tips Films Pvt. Ltd., 1996.
- Patel, H. Mivar (Yapımcı). Ketan Mehta (Yönetmen). *Sardar* [Film]. Hindistan, 1993.
- Ramanathan, Mahesh (Yapımcı). V. G. Samant (Yönetmen). *Hanuman* [Film]. Hindistan: Percept Picture Company & Sahara One Motion Pictures, 2005.
- Reddy, T. Subbarami (Yapımcı). Ganapathi Venkataramana Iyer (Yönetmen). *Bhagavad Gita: Song of the Lord* [Film]. Hindistan, 1993.
- Shantaram, R.V. (Yapımcı). R.V. Shantaram (Yönetmen). *Ayodhyecha Raja* [Film]. Hindistan: Prabhat Film Company, 1932.
- Wadia, Homi (Yapımcı). Babubhai Mistry (Yönetmen). *Sampoorna Ramayana* [Film]. Hindistan: Basant Pictures, 1961.