

**T. C.**  
**ORDU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**



**HİNT KÜLTÜRÜNDEKİ GELENEKSEL ÖĞELERİN BOLLYWOOD  
SİNEMASINA YANSIMASI: “TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARINA  
KARŞI GELEN FİLMLER”**

**YAZAR**  
**ÖZGE BACAKSIZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**PROF. DR. MEHMET YILMAZ**

**ORDU 2023**

## TEZ KABUL SAYFASI

**Özge BACAKSIZ** tarafından hazırlanan “**Hint Kültüründeki Geleneksel Öğelerin Bollywood Sinemasına Yansıması: “Toplumsal Cinsiyet Kalıplarına Karşı Gelen Filmler”**” başlıklı bu çalışma, 14.02.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

<b>Başkan</b>	Prof. Dr. Mehmet YILMAZ Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi	İmza
<b>Üye</b>	Doç. Dr. Şermin TAĞ KALAFATOĞLU Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi	İmza
<b>Üye</b>	Doç. Dr. Zuhale AKMEŞE Dicle Üniversitesi / İletişim Fakültesi	İmza

## **ETİK BEYANI**

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

**Özge BACAKSIZ**

## ÖZET

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

#### HİNT KÜLTÜRÜNDEKİ GELENEKSEL ÖĞELERİN BOLLYWOOD SİNEMASINA YANSIMASI: “TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARINA KARŞI GELEN FİMLER”

#### ÖZGE BACAKSIZ

Kültürler tarih boyunca kendi içerisinde gelişerek büyümüşlerdir. Bir milletin özünü oluşturan gelenek-görenek ve değerleri teknolojinin hayatımıza girmesiyle dönüşüm yaşamış ancak Hindistan öz kültür ve geleneklerinden kopmamayı başarmıştır. Bir ülkenin sinema sektörü toplumun, kültür, gelenek ve tarih gibi birçok dalından beslenmektedir. Bu nedenle Hint filmlerini anlamak için Hindistan'ın kültür, tarih, insan, din ve dil gibi birçok dalı hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

Kültürün en önemli unsurlarını içerisinde barındıran sinema farklı ülke insanların birbirinden etkilenmesini sağlamaktadır. Bollywood sineması da Hint kültürüne ait pek çok unsurları filmlerine yansıtmış ve farklı insanlar tarafından popüler hale gelmiştir.

Bu araştırma ile Hint filmlerindeki kültürel unsurlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda *Skater Girl*, *Gunjan Saxena*, *Article 15*, *Toilet*, *Dangal* filmleri geleneksel öğeler çerçevesinde çeşitli başlıklar halinde irdelenmiştir. Toplumsal tabakalaşmayı en belirgin biçimde yaşayan Hindistan'daki kast sisteminin toplumsal hareketliliği nasıl biçimlendirdiği anlatılmaya çalışılmış ve var olan toplumsal cinsiyet sorunu seçilen filmdeki kadın karakterler üzerinden incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Gelenek, Toplum, BOLLYWOOD Filmleri

## **ABSTRACT**

### **MSc THESIS**

#### **REFLECTION OF TRADITIONAL ELEMENTS IN INDIAN CULTURE IN BOLLYWOOD CINEMA: " FILMES AGAINST GENDER PATTERNS"**

**ÖZGE BACAŞIZ**

Cultures have grown and developed within themselves throughout history. Traditions and values, which form the essence of a nation, have been transformed by the introduction of technology into our lives, but India has managed not to break away from its own culture and traditions. The cinema industry of a country is fed by many branches of society, such as culture, tradition and history. For this reason, in order to understand Indian films, it is necessary to have knowledge about many branches of India such as culture, history, people, religion and language.

Cinema, which contains the most important elements of culture, enables people from different countries to be influenced by each other. Bollywood cinema has also reflected many elements of Indian culture in its films because of this it has become popular with different people.

With this research, the cultural elements in Indian films were tried to be determined. In this context, the films *Skater Girl*, *Gunjan Saxena*, *Article 15*, *Toilet*, *Dangal* were examined under various titles within the framework of traditional elements. It has been tried to explain how the caste system in India, which has experienced social stratification most clearly, shapes social mobility, and the existing gender problem has been examined through the female characters in the selected film.

**Keywords:** Culture, Tradition, Society, BOLYWOOD Movies

## TEŞEKKÜR

Bu alıőmada tez dnemim boyunca fikirleriyle bana sürekli destek veren yoğun temposuna rağmen bana her zaman ayıracak vakit bulan danıőmanım Prof. Dr. Mehmet YILMAZ'a, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca sorularımınla bunalmadan hep yanımda olan jüri sürecinde değerli görüş ve eleőtirileriyle çalışmaya katkı sağlayan tanışmaktan ve çalıőmaktan onur duyduğum Doç. Dr. Şermin TAğ KALAFATOğLU'na, jüri yesi Doç. Dr. Zuhal AKMEŞE'ye, moral kaynağım Zeynep AYDIN, iğdem KüçüKOğLU ve iş arkadaőlarıma, yürüdüğüm bu yolda en büyük akıl hocam Bülent CVELEK'e, varlıkları her zaman g kaynağım olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

**Özge BACAKSIZ**

# İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
<b>TEZ KABUL SAYFASI .....</b>	<b>ii</b>
<b>ETİK BEYANI .....</b>	<b>iii</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>v</b>
<b>TEŞEKKÜR .....</b>	<b>vi</b>
<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	<b>vii</b>
<b>KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ .....</b>	<b>x</b>
<b>GÖRSELLER DİZİNİ.....</b>	<b>xi</b>
<b>1.GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.1. Problem .....	2
1.2. Amaç .....	4
1.3. Önem .....	5
1.4. Sayıtlılar .....	5
1.5. Sınırlılıklar.....	5
1.6. Yöntem.....	6
<b>2. KÜLTÜR VE GENEL BAKIŞ.....</b>	<b>8</b>
2.1. Kültür Kavramı.....	9
2.1.1. Modernizm ve Postmodernizm'in Kültürel Dönemlere Yansıması .....	10
2.1.2. Toplumsal Modernleşme ve Popüler Kültür .....	13
2.2. Hint Kültürü .....	15
2.2.1. Semboller .....	16
2.2.1.1. Dil .....	16
2.2.1.2. Kıyafet .....	17
2.2.1.3. Sindur.....	18
2.2.1.4. Bindi (Üçüncü Göz).....	18
2.2.1.5. Takı.....	19
2.2.1.6. Bilezik (Bangles) .....	19
2.2.1.7. Jest ve Mimikler .....	19
2.2.1.8. Tanrı Köşesi.....	20
2.2.1.9. Svastika (Gamalı Haç).....	20
2.2.1.10. Kriket.....	20
2.2.1.11. Müzik ve Dans.....	21
2.2.2. Kahramanlar.....	21
2.2.3. Ritüeller.....	22
2.2.3.1. Selamlaşma .....	24
2.2.3.2. Ayağa Dokunmak .....	24
2.2.3.3. Günlük Dini Ritüeller .....	24
2.2.3.4. Nazar ve Beladan Korumak .....	25
2.2.3.5. Tepsi Döndürmek .....	25
2.2.3.6. Gelin Karşılama Seremonisi .....	25
2.2.3.7. Cenaze töreni (Antyesthi) .....	25
2.2.3.8. Düğün Töreni.....	26
2.2.4. Değerler.....	27
2.2.4.1. Hint Aile Yapısı.....	28
2.2.4.2. Hint Toplumunda Kadının Yeri.....	28
2.2.4.3. Evlilik ve Eş Seçimi.....	29
2.2.4.4. Hindistan'da Kast Sistemi .....	30
2.3. Hindistan'da Kadın Olmak ve Toplumsal Cinsiyet.....	33
2.3.1. Hindistan'da Kadın Hakları .....	35
2.3.2. Kadınlara Karşı Suçlar .....	36

2.3.3. Eğitim ve Sağlık .....	37
2.3.4. Kadın İşgücü .....	37
2.3.5. Siyasal Katılım .....	38
<b>3. HİNDİSTAN SİNEMASI (BOLLYWOOD) .....</b>	<b>39</b>
3.1. Hint Sineması Tarihi .....	39
3.1.1. Sessiz Filmler (1910'lar-1920'ler) .....	40
3.1.2. Sesli Yapımlar (1930'lar-1940'lar) .....	41
3.1.3. Altın Çağ (1940'lar- 1960'lar).....	42
3.1.4. Çağdaş Hint Sineması (1970'lerden Bugüne).....	43
3.2. Bollywood .....	44
3.2.1. Tema ve Karakterler.....	46
3.2.2. Müzik ve Dans .....	50
3.2.3. Kostüm ve Makyaj .....	52
3.3. Bollywood ve Hollywood Arasındaki Farklar.....	53
3.4. Bollywood Oscar'ları Hindistan Uluslararası Film Akademisi (İFFA) .....	54
3.5. Bollywood ve Yumuşak Güç.....	55
<b>4. GELENEKSEL UNSURLAR ÇERÇEVESİNDE “BOLLYWOOD FİLM ANALİZLERİ .....</b>	<b>57</b>
4.1. Güven ve Cesaretin Getirdiği Dönüşüm: Kaykaycı Kız (Skater Girl) .....	58
4.1.1. Filmin Konusu ve Özeti .....	58
4.1.2. Kaykaycı Kız'da Geleneksel Unsurların Kullanımı .....	63
4.1.2.1 Semboller .....	63
4.1.2.2 Kahramanlar .....	65
4.1.2.3. Ritüeller .....	67
4.1.2.4. Değerler .....	68
4.1.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi.....	71
4.2. Göklerde Eşitliğin Yolu: Gunjan Saxena (The Kargil Girl).....	72
4.2.1. Filmin Konusu ve Özeti .....	72
4.2.2. Gunjan Saxena'da Geleneksel Unsurların Kullanımı .....	77
4.2.2.1 Semboller.....	77
4.2.2.2 Kahramanlar .....	78
4.2.2.3. Ritüeller .....	80
4.2.2.4. Değerler .....	80
4.2.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi.....	82
4.3. Ben İnsan Olduğuma Göre Sen Olmamalısın: “Madde 15” (Article 15).....	84
4.3.1. Filmin Konusu ve Özeti .....	84
4.3.2. Madde 15'te Geleneksel Unsurların Kullanımı.....	89
4.3.2.1 Semboller.....	89
4.3.2.2 Kahramanlar .....	90
4.3.2.3. Ritüeller .....	91
4.3.2.4. Değerler .....	92
4.3.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi.....	94
4.4. Dünyayı Değiştirmek İçin İyi Niyet Yeterlidir: “Tuvalet” (Toilet) .....	95
4.4.1. Filmin Konusu ve Özeti .....	96
4.4.2. Tuvalet 'te Geleneksel Unsurların Kullanımı .....	100
4.4.2.1 Semboller.....	100
4.4.2.2 Kahramanlar .....	101
4.4.2.3. Ritüeller .....	102
4.4.2.4. Değerler .....	104
4.4.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi.....	105
4.5. Başarının Anahtarı Kadındır: “Dangal” .....	107
4.5.1. Filmin Konusu ve Özeti .....	107
4.5.2. Dangal 'da Geleneksel Unsurların Kullanımı .....	112
4.5.2.1 Semboller.....	112
4.5.2.2 Kahramanlar .....	113



4.5.2.3. Ritüeller .....	114
4.5.2.4. Değerler .....	115
4.5.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi.....	117
<b>5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....</b>	<b>118</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>122</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>134</b>

## KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

<b>Çev.</b>	: Çeviren
<b>Der.</b>	: Derleyen
<b>Haz.</b>	: Hazırlayan
<b>s.</b>	: Sayfa Sayısı
<b>vb.</b>	: Ve benzeri
<b>vd.</b>	: Ve diğerleri

## GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Görsel 4.1 Kaykaycı Kız Film Afişi .....	58
Görsel 4.2 Prerna'nın Sınıftan Kovulduğu Sahne.....	59
Görsel 4.3 Prerna'nın Kaykayın Üzerinde Mutlu Olduğu Sahne .....	60
Görsel 4.4 Babasının Prerna'yı Evlendireceğini Söylediği Sahne.....	62
Görsel 4.5 Prerna'nın Yarışmada Zorlu Hareketi Yaptığı Sahne .....	62
Görsel 4.6 Özel Günlerde Köy Halkının Giyimi .....	64
Görsel 4.7 Prerna'nın Annesinin Çalışmayı İstedini söylediği Sahne.....	65
Görsel 4.8 Jessica'nın Yarışmada Prerna'ya Sevindiği Sahne.....	66
Görsel 4.9 Kraliçenin Konuşma Yaptığı Sahne .....	67
Görsel 4.10 Erkek Tarafının Düğüne Geldiği Sahne .....	68
Görsel 4.11 Prerna'nın Kaykayının Yandığı Sahne.....	69
Görsel 4.12 Jessica'nın Kaykay Parkı Yapımını İzlediği Sahne.....	70
Görsel 4.13 Gunjan Saxena Film Afişi .....	72
Görsel 4.14 Uçağın Kokpitine Gittiği Sahne .....	73
Görsel 4.15 Hava Kuvvetlerinden Mezun Olduğu Sahne.....	75
Görsel 4.16 Komutanla Birlikte Uçuş Yaptığı Sahne .....	76
Görsel 4.17 Uçuş Komutanı'nın Kabul Ettiği Sahne .....	77
Görsel 4.18 Mezuniyetinde Tercih Edilen Kıyafetler .....	78
Görsel 4.19 Babasının Mezuniyette Sevindiği Sahne .....	79

Görsel 4.20 Kuzeninın Düğün Sahnesi .....	80
Görsel 4.21 Gazete İlanının Gösterildiği Sahne.....	81
Görsel 4.22 Erkek Subayların Şaşırdığı Sahne .....	82
Görsel 4.23 Madde 15 Film Afişi .....	84
Görsel 4.24 Ranjan'ın Köylülerden Su Aldığı Sahne .....	85
Görsel 4.25 Kızların Ağaca Asılı Bulunduğu Sahne .....	86
Görsel 4.26 Filmin Adını Taşıyan Madde 15'in Panoya Asıldığı Sahne.....	87
Görsel 4.27 Kayıp Kızın Bulunduğu Sahne .....	88
Görsel 4.28 Geleneksel Kıyafetlerin Kullanıldığı Sahne .....	90
Görsel 4.29 Ranjan ve Nishad'ın Bir Araya Geldiği Sahne.....	91
Görsel 4.30 Kızların Cenaze Töreninin Gösterildiği Sahne.....	92
Görsel 4.31 Ranjan'ın Ekibine Kastlarını Sorduğu Sahne.....	94
Görsel 4.32 Tuvalet Film Afişi .....	95
Görsel 4.33 Keshav'ın Mandayla Evlendiği Sahne .....	96
Görsel 4.34 Jaya'nın Köy Kadınları ile Tuvalete Gittiği Sahne .....	98
Görsel 4.35 Keshav ve Jaya'nın Tüm Medyaya Konu Olduğu Sahne.....	99
Görsel 4.36 Filmde Geleneksel Kıyafetlerin Kullanıldığı Sahne .....	100
Görsel 4.37 Tuvaletin Önünde Poz Verdikleri Sahne .....	102
Görsel 4.38 Holi kulamalarının yapıldığı sahne .....	103
Görsel 4.39 Düğün Ritüellerinin Yapıldığı Sahne .....	104

Görsel 4.40 Kadınların Protesto Ettiği Sahne .....	105
Görsel 4.41 Dangal Film Afişi .....	107
Görsel 4.42 Mahavir'in Kızları Çalıştırdığı Sahne .....	108
Görsel 4.43 Geeta'yı Akademiye Götürdüğü Sahne .....	110
Görsel 4.44 Geeta'ya Babasının Seslendiği Sahne .....	111
Görsel 4.45 Geleneksel Kıyafetlerin Kullanıldığı Düğün Sahnesi .....	112
Görsel 4.46 Altın Madalyanın Alındığı Sahne.....	113
Görsel 4.47 Gelinin Ellere Çeşitli Desenlerde Kına Yakıldığı Sahne .....	114
Görsel 4.48 Mahavir'in Kızlara Tavuk Eti Yedirdiği Sahne .....	115
Görsel 4.49 Geeta'nın başarılı olduğu sahne .....	116

## 1.GİRİŞ

Kültür, toplumun kendine özgü oluşturduğu değerlerdir. Bir milletin köklerinden doğar. Milli değerlerinin yansıması olan kültürel kimlik ise özü değişmeksizin belirli bir sistem içerisinde gelecek nesillere aktarılır. Bu aktarım gelenek ve göreneklerin ortaya çıkmasını ve toplum ilişkilerinin güçlenmesini sağlamaktadır. Çünkü bir toplumda kültür ve gelenek değerlerinin varlığı, bireye güven duygusunun yanında, bir kimliğin var olduğunu hissettirir ve hayatın şekillenmesini sağlar. Günümüzde ise bu şekil gelenek-göreneklerle değil teknoloji ile ilerlemektedir. Teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan internet ve buna bağlı olarak sosyal medyanın gücü oldukça fazladır. Teknoloji sayesinde birey kendiyi sosyalleşmekte ve kendini toplumdan soyutlamaktadır. Bu durum, kültür ve geleneklerin etkisini azaltmaktadır.

Sinema, toplum kültüründen faydalanan bir sanat dalıdır. Toplumun gelenekleri ve kültürel değerlerinden beslenir. Günümüz sinemasında daha çok Batı sineması etkisi görülmektedir. Hindistan bu etkinin dışında kalarak kendi tarzını ve kültürel değerlerini korumayı başarmış en büyük endüstriyi sağlamış bir ülke sinemasıdır.

“Bollywood”, dünyada ikinci sırada yer alan bir endüstri konumunda olup ülkenin kültür ve geleneklerini sinemaya yansıtmaktadır. Hayat biçimlerinin, kültür ve geleneklerinin olmadığı filmleri bulmak neredeyse imkânsızdır. Hindistan seyircisi kendi kültürlerine bağlı bir toplumdur. Buna bağlı olarak zengin kültürlerini sinemada görmekten oldukça hoşnut olmakta ve tek başına Bollywood’u ayakta tutmaktadır. Bu kendi pazarlarında izlenme sayısına ve gelirlerine yansımaktadır.

Hindistan, tarihi boyunca birçok istilaya uğramış ancak kaybolmak yerine gelen kültürleri de içine alarak daha da zengin bir medeniyet konumuna gelmiştir. İçinde birçok kültürü, toplumu ve inancı barındırması en büyük kültürel miras kaynağıdır. Bu durum özgün farklılıklarını ve temel özelliklerini oluşturmaktadır.

Hint kültürü, uğradığı istilalar sonrasında alışkanlıklarıyla birçok dil ve birçok inanışın etkisinde kalmıştır. Bu durumda Hin kültürü karışık olduğu kadar zengin bir kültürdür. Küreselleşmenin yoğun olarak yaşandığı bugünlerde Hindistan, çok kültürlülük dediğimiz dünyada kendi kültürünü zenginleştirerek yaşatan nadir bir ülkedir. Üç boyutlu bir kavram olan küreselleşmenin kültürel boyutuna bakıldığında birçok sonuç ortaya

çıkılmaktadır. Kimi düşünceye göre; haberleşme ve iletişimin etkisiyle mesafelerin ortadan kalmasına bağlı olarak çok kültürlülük oluşması ve kültürel zenginlik sağlanması. Kimi düşünceye göre de küreselleşmenin toplumu tek bir baskın kültürün etkisinde bırakarak kendi kültürünü yok etmesidir. Genel olarak kültürel küreselleşme dünya çapında kültürel örneklerin önünü açmaktadır. Bu durumun en iyi örneklerini de sinemada görmek mümkündür.

Sinema, toplumun kültüründen etkilendiği gibi toplumsal cinsiyetin varlığından da beslenen bir araç konumundadır. Sinema ve cinsiyet algısı birbirini içinde barındırmaktadır. Toplum yargılarıyla var olan cinsiyet ayrımı Hindistan sinemasındaki kadın ve erkek olgusunu şekillendirmiş ve yine aynı topluma sunulmasını sağlamıştır.

Dört kısımdan oluşan çalışmanın ilk bölümünde; problem tanımlanmaya çalışılmış ve amaç, önem, sınırlılıklar, sayıtlar, yöntem başlıkları hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde; kültürün tanımı, Hint kültürü ve geleneklerle ilişkisi, Hint kültürünün neleri barındırdığı, geleneklerin neler olduğu, kast sistemi ve toplumsal cinsiyet kalıpları üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde; Hindistan sinemasının kısa tarihine genel olarak değinilmiş ve bugün Hindistan sinema sektöründe önemli bir yere sahip olan Bollywood'un tarihi, endüstrisi ve özellikleri anlatılmıştır. Araştırmanın son bölümü olan dördüncü kısım ise seçilen beş filmin, geleneksel öğeler çerçevesinde ayrıntılı olarak değerlendirilmesi aşamasıdır.

### **1.1. Problem**

İnsanlar doğada var olmalarını sağlamak için toplumsallığı oluştururlar. Diğer canlılardan farklı olarak doğayı olduğu gibi kabul etmek yerine dönüştürme özelliğine sahiptir. Bu özelliği sayesinde kültür üreticisi konumundadır. Ürettikleri birikim ise kültür kavramını oluşturmaktadır. Değerleri, inançları, simge ve normlar gibi oluşturmaya çalıştığı kavramlar kültürün birleşenleridir. Bu durumda kültür; insanoğlunun kendi oluşturduğu düşünce, değer ve bilgisinin toplamıdır (Ergur, 2014, s.3-10).

İnsanoğlu toplumsal bir varlık olarak etrafı ile sürekli bir iletişim içerisindedir. Toplu halde yaşamaya yatkın eğilimi sayesinde oluşturduğu bağ kurma ve ait olma duygusu toplumun sahip olduğu kültür yapısını biçimlendirmektedir. Kültür bu niteliği ile topluluklar arasında farklılıkların ortaya çıkmasını sağlayarak toplumsal kimlik kazanımlarını şekillendirmektedir (Ulağlı, 2020).

Gelenek ise kültürün ana hatlarını oluşturan bir kavramdır. Gelenek sözcüğü günlük hayatımızda geçmişten gelen alışkanlıklarımız olarak bilinse de geçmiş ve gelecek arasındaki köprü niteliği oluşturmaktadır (Uğurlu, 2017, s.28).

Toplumda sahip olunan gelenekler o toplumun karakter özelliğini ortaya koymaktadır. Hint kimliğinin oluşmasını sağlayan ve diğer toplumlardan ayrılan farklı özellikleri bulunmaktadır. Bu noktada Hindistan kültürünü tarihsel süreç içerisinde önceki nesillerden devraldığı temel gelenekleri ortaya koyarak ele almanın konu bütünlüğünü sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Günümüzde Bollywood sineması da Hint toplumunun oluşturduğu bu kültür yapısını, kimlik kazanımlarını, gelenek ve göreneklerini tematize ederek topluma sunan bir ülke sinemasıdır. Kendi içerisinde ayrı bir derinliğe sahip olan Bollywood sineması kendi halkı üzerinde bu kadar etkiliyken Batı dünyasının çoğunluğu tarafından küçümsenmesi çalışmanın asıl problemidir. Bu problem çerçevesinde literatür taraması yapılmış ve ilgili çalışmalar incelenmiştir. Hint kültürel unsurlarının Bollywood filmlerine yansıtılması noktasında gerçekleştirilen çalışmaların sayıca az olması dikkat çekmektedir. Bu nedenle Bollywood filmleri dikkate alınarak gerçekleştirilen bu çalışma Hint toplumunun kültürel yapısının Bollywood filmlerine yansıtılması açısından incelenmesi ve alanında literatür oluşturulması açısından önem taşımaktadır.

Hindistan anayasasına göre ülke 22 resmi dil ve 844 lehçeye sahiptir. Film endüstrisine bakıldığında bu zenginlik yıllık üretime yansımaktadır. Sinema salonlarının sayıca fazla olmasıyla birlikte bir milyar nüfusa sahip olan ülkede günlük sinemaya gidenlerin sayısı on beş milyondur. Buna rağmen dünyanın büyük bir kısmı ve birçok medya-yayın kuruluşu Hindistan sinemasını özensiz, sıradan, şarkılı, müzikli, masalsı anlatı tarzıyla değerlendirmekte ve sadece kendi halkı üzerinde etkili olduğunu düşünmektedir. Bu eleştiriler doğru olmamakla birlikte Hindistan sinemasını Batı sineması anlatım tarzıyla değerlendirmek yerine kültürel zenginliğe sahip kimliksel çeşitliliği olan özgün bir ülke sineması olarak görmek gerekmektedir.

Bollywood filmleri anlatım şekli ve kültürel özellikleri diğer film endüstrilerine göre farklılık göstermektedir. En belirgin özellikleri ise geleneksel kıyafetleridir. Müzik ve dansları önemli bir yere sahipken aynı zamanda ülke için büyük bir gelir kapısıdır. Hint toplumunda dinin önemli bir yeri vardır bu sebeple Bollywood filmlerinde ritüeller ve inançlara yer verilir. Ataerkil bir anlayış söz konusu olduğundan kadın karakterler erkek



karakterlere göre daha güçsüz yansıtılmaktadır. Geçmişten günümüze Bollywood sinemasına bakıldığında filmlerinde kendi karakteristik özelliklerini yansıtmış ve kültürel unsurları bir arada tutmayı amaçlamıştır. Filmlerde gösterilen birçok kültürel unsur diğer toplumların yabancı olmasına rağmen filmlerin etkisiyle dikkat çekmiş ve Hint kültürüne olan ilginin giderek artmasına neden olmuştur (Wierth 2006). Başka ülkelerde yaşayan insanlar Hint kıyafetlerine, takılarına, yiyecek ve içeceklerinin satıldığı dükkanlara yoğunlaşarak alış-veriş yapmaya ve popüler hala gelen dansların öğretildiği kurslara gitmeye başlamışlardır. Bu doğrultuda, incelenen filmlerin Hint kültür ve geleneklerini ne kadar ve nasıl yansıttığı konusu, çalışmanın problemini ortaya koymaktadır.

Hint toplumunun kültürel yapısı hakkında önemli unsurları içerisinde barındıran filmler, Kültürün katmanlarını oluşturan semboller, kahramanlar, ritüeller ve değerler olmak üzere dört grupta incelenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda filmlerdeki kültürel unsurların bu katmanlarla incelendiği bir başka çalışmaya rastlanmamıştır. Buradan hareketle yapılan çalışma, bilimsel anlamda boşluğu doldurma noktasında bir nitelik taşımaktadır.

## **1.2. Amaç**

Film endüstrisinde zengin bir yapıya sahip olan Hindistan yıllık film üretiminde dünya birincisidir. Bu çalışmanın amacı, kültür kavramlarına değinerek Hindistan kültürünü tanımak aynı zamanda film sektörünün bu değerlere hangi açıdan baktığını ve nasıl yansıttığını araştırmaktır. Günümüzde Bollywood sineması, tema ve karakterleri, dans ve müzikleri, kostüm ve makyajları, gelenek ve ritüelleri ile kültür öğelerinin aktarılması açısından ayrı bir derinliğe sahiptir. Tezin amacı da bu kültürel yapıyı göz önünde bulundurarak son yıllarda vizyona giren filmlerin incelemesini yapmak ve filmlerin içerisinde barındırdığı kültürel unsurları araştırmaktır. Bu amaç çerçevesinde aşağıda belirtilen sorulara cevap aranmıştır.

- 1- Geleneksel Hint kültürü ve tarihi yapısı nasıldır?
- 2- Bollywood Filmleri, özellikleri nelerdir?
- 3- Bollywood Filmleri, Hint kültürel ve geleneksel öğeleri nasıl aktarmaktadır?
- 4- Bollywood Filmleri, Hint kültürü sembolleri nasıl aktarılmıştır?
- 5- Bollywood Filmleri, Hint kültürü kahramanları nasıl aktarılmıştır?

- 6- Bollywood Filmleri, Hint kültürü ritüelleri nasıl aktarılmıştır?
- 7- Bollywood Filmleri, Hint kültürü değerleri nasıl aktarılmıştır?
- 8- Bollywood Filmleri, şekillenen toplumsal cinsiyet rolleri nasıldır?
- 9- Bollywood Filmleri, geleneksel cinsiyet kalıplarına nasıl karşı çıkmıştır?

### **1.3. Önem**

Hindistan Sineması, kültürel değerleri koruması ve devam ettirmesi açısından önemli bir yapıya sahiptir. Bu çerçeveden yola çıkarak Bollywood Sineması'nın Hint kültür ve gelenek öğeleriyle ilişkisine bakılmıştır. Yapılan literatür çalışması neticesinde Bollywood filmlerinin Kültürel unsurları ve yapısının nasıl geliştiği noktasında herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Literatürde var olan eksikliği tamamlamak ve yapılacak araştırmalara örnek olması açısından bu konu belirlenmiştir. Buradan yola çıkarak son yıllarda çekilen filmlerin geleneksel temelli ortaya koyduğu argümanlar araştırılmıştır. Böylelikle tez konusu; Hint toplumuna sağlanan faydayı gözetmek ve kültürel değerlerine katkı sağlamak amacıyla önem taşımaktadır.

### **1.4. Sayıtlar**

Bu çalışma, aşağıda belirtilen sayıtlar üzerinden şekillenmiştir.

1. Kültür ve gelenek arasında bir ilişki bulunmaktadır.
2. Bollywood filmleri, kendi karakteristik özelliklerini ve kültürel unsurları bir arada tutmayı amaçlamıştır.
3. Bollywood filmleri, toplumsal cinsiyet rolleri şekil almaya başlamıştır.

### **1.5. Sınırlılıklar**

Çalışma, aşağıda yer alan sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

1. Çalışmanın genelinde, Hint kültür ve gelenekleri kendi özelinde sınırlandırılmış bu çerçeve üzerinden araştırmalar yapılmıştır.
2. Kültür kavramı açıklanırken maddi kültür öğelerine girilmemiş sadece manevi kültür ögesi üzerinde durulmuştur.
3. Hint kültür ve gelenekleri kriter alınarak, Bollywood 'un Hint kültür ve geleneklerle ilişkisi incelenmiştir.

4. Bollywood Filmleri içerisinde seçilen beş film, geleneksel değerleri ve toplumsal cinsiyet kavramını ön plana çıkarmasından dolayı tercih edilmiştir.

## 1.6. Yöntem

Araştırma, öncelikle geniş bir literatür taramasından geçmiştir. Literatür taramasında, alanla ilgili daha önce yapılmış benzer konudaki araştırmalar ele alınmıştır. Bourner (1996) literatür taramasının tanımını, boşlukları tespit ederek ihtiyaç duyulan alanları belirlemek, araştırmada ilgili olan fikir ve bilgileri belirleyerek yöntemleri tanımlayabilmek, daha önce yapılmış araştırmaların yerini tespit ederek daha da yükselmesini sağlamak olarak belirtmiştir (Bourner, 1996, s.7-11). Araştırmada literatür taramasından faydalanılmıştır. İlk olarak kültür kavramı araştırılmış, Kültürün geleneklerle ilişkisi incelenmiş, buradan yola çıkarak “gelenek” kavramı üzerinde durulmuştur. Kaynak olarak kitap, dergi makale, gibi birçok yazılı ve görsel materyalden faydalanılmıştır. Faydalanılan literatür belirlenirken, genel tarama modeli ele alınmıştır. Genel tarama modeli; çok sayıda oluşan bu evren hakkında genel bir fikir sahibi olabilmek için, evrenin tamamı ya da evrenden alınan bir grup, örnek ya da örneklem üzerinden yapılan tarama düzenlemeleri olarak belirtilmiştir (Karasar, 2020).

Son yıllarda vizyona giren Hint filmleri araştırılmış, arasından uygun örnekler belirlenmiştir. Filmler seçilirken “amaçlı örneklem” yöntemi uygulanmıştır. Amaçlı örneklem; araştırmaların derinlemesine yapılmasında çalışmanın amacına uygun bilginin zengin durumlarının seçilmesidir (Büyüköztürk, 2007).

Çalışmada, amaçta bulunan soruları cevaplamak adına ‘Doküman Analizi Yöntemi’ kullanılmıştır. Doküman analizi, nitel araştırma yöntemlerinin içinde olup anlamı oluşturmak, araştırılan konuya detaylı bir şekilde bilgi sahibi olmak ve edinilen bilgileri geliştirerek verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını içermektedir. Doküman analizi, gözden geçirme, okuma ve yorumlamayı kapsamaktadır. Tekrarlayan bu süreç, içerik analizi ve tematik analiz unsurlarını bir araya getirmektedir. İçerik analizinin, araştırmada bulunan sorularla ilgili bilgiyi kategoriler halinde ayarlama süreci olduğu ortaya konmaktadır. Tematik analiz adına ortaya konan temalar kategoriler halinde birbirini takip ederek bir süreç meydana gelmektedir. Bu süreç, verilerin özenli, daha konsantre biçimde tekrar okunmasını ve kontrol edilmesini kapsamaktadır (Tağ Kalafatoğlu, 2021, s. 284). Tematik film analizinde olgu toplumsal cinsiyet kalıpları olup sosyolojik, kültürel ve göstergebilimsel yaklaşımlar çerçevesinde nitel değerlendirme yapılmıştır (Yılmaz ve

Candan, 2018, s.22). Bu doğrultudan yola çıkararak araştırma kapsamında son yıllarda çekilen 25 Bollywood film üzerinde inceleme yapılmış, amacına en uygun beş film seçilmiş ve incelemeye alınmıştır. Bu rneklem doğrultusunda seçimi yapılan filmlerin, Hint kültür ve geleneklerini sinemaya daha çok yansıtığı ve çalışma için en uygun filmler olduğu düşünüldüğü için seçilmiştir.

İncelenen filmlerin ortak özelliği Hindistandaki hint kültürünü işlemesidir. Filmlerde kültürel unsurlar, Semboller, Kahramanlar, Ritüeller ve Değerler belirlenen öğelere göre incelenmiş, Toplumsal cinsiyet unsuru üzerinden kadının konumu ve mücadelesi ele alınmıştır. İncelemenin sonucunda “Skater Girl”, “Gunjan Saxena”, “Article 15”, “Toilet”, “Dangal” isimli yapımlarda ele alınan öğeler değerlendirildiğinde geleneksel unsurların ve kadına karşı kılan noktaların ön planda tutulduğu tespit edilmiş olup diğer filmler bu kriterler doğrultusunda eleme yapılmıştır. İncelemeye alınan filmlerde, kültürel unsurların günümüz sinemasında nasıl yansıtıldığı sorusu ve kadının filmlerdeki temsili araştırılmıştır.

## 2. KÜLTÜR VE GENEL BAKIŞ

Kültür, toplumun oluşmasını sağlayan en önemli yapı taşıdır. Geçmişten bugüne anlam kazarak var olmuştur. İçinde bulunduğu topluma kimlik kazanımı sağlamış böylece diğer toplumlardan kendini ayırmıştır. Geçmişten günümüze aktararak gelen kültür, toplumun maddi ve manevi değerlerini gözeterek birlik ve beraberlik içerisinde yaşamasını sağlar ve milli değerlerin birbirine bağlanmasında bir nevi köprü görevi üstlenmektedir. Milli değerlerinin farkına varan insanlar kültür sayesinde geleneklerine, göreneklerine, tarih ve sanatına, dil, din ve hayat görüşlerine sahip çıkmaktadır. Kültür içerisinde belirli bir sistem ve kurallar barındırdığından özü değiştirilemez. İnsanların toplu yaşamaları için sözlü ve yazılı kuralları vardır. Bu durum kültürün devamlılığını sağlaması ve bütünlük kazanması açısından önemlidir.

Kültürün oluşumu ve şekillenmesinde, insanların oluşturduğu alışkanlıkları, gelenekleri, inançları, yaşadığı toplumda kazandığı deneyimleri gibi birçok etken bulunmaktadır. Geçmişten günümüze bakıldığında toplumlar farklı bakış açılarına, tutumlara, davranışlara ve inançlara sahip olsalar dahi aynı ortamda yaşamaya başladıklarında bu farklılıkların ortadan kaldığı görülmektedir. İnsanlar buldukları ortamlardan etkilenmekte ve zamanla buldukları ortama uyum sağlamaktadır. Bu durum kültürel kazanım elde edilmesine ve insanlarda dil, din ve ırk ayırmaksızın toplum bilincinin oluşmasını sağlamaktadır.

Kültürün başka bir benzemesi ise yayılma yoluyla gerçekleşmektedir. Çoğunluk olarak geri kalmış toplumlar gelişmiş toplumların kültüründen etkilenmektedir. Özellikle geri kalmış toplumlar gelişmiş toplumların icat ettiği televizyon, bilgisayar, otomobil gibi teknolojik ürünleri hemen kullanma yoluna giderler. Bunun yanı sıra gelişmiş toplumların beğendiği moda, müzik ve yaşam tarzı gibi manevi öğeleri de kısa sürede benimsemektedir (Akt., Karaca ve Gümüş, 2018). Kültürel çeşitlilikte sosyolojik olarak etrafımızdan edindiğimiz tüm olumlu davranışlar bize geri dönmektedir. Çünkü oluşturduğumuz bütün değerler bizim kültürel mirasımızdır ve bu mirası gelecek kuşaklara aktarmak başlıca görevimizdir.

Çalışmanın bu bölümünde araştırmacı kültür kavramını açıklayarak geleneklerle ilişkisine ve geleneklerin toplumsal önemi üzerinde duracaktır. Aynı zamanda kültürel çalışmalara değinerek özellikle medyanın birey ve Hint aile yapısına etkilerini sorgulayacaktır.

## 2.1. Kùltür Kavramı

Kùltür kelimesi Latince diline dayanmaktadır. Latince “cultura/ae” kelimesi olan kùltürün Türkçe karşılığı tarım, çiftçilik, toprağı işleme ve ekip- biçme anlamı taşımaktadır (Kabağaç ve Alovera, 1995, s.143). Bu kelime özelleştirilerek ilkel, ileri, beşerî, teknik, yerleşik, aşiret kùltürü, kùltür kavimleri ve tabiat kavimleri vb. olarak da kullanılmıştır (Kafesoğlu, 1989, s.15). Kùltür terimi yerine ilk başlarda, toplumsal gelişimin içinde var olan maddi ve manevi bütün değerleri gelecek nesiller için kullanan sembollerin bütünü anlamına gelen “hars” sözcüğü kullanılmış daha sonra Türk Dil Kurumu “ekin” sözcüğünü önermiştir.

Ziraatçılar tarafından kùltür kelimesi, çeşitli bitkilerin üretilmesinde kullanılan çalışmanın adıdır. Tıpta ise bakteriyogların, enfeksiyon ortamında alınan bir materyalin başka bir besi yerine ekilmesi ve bunun sonucunda ne tür bir mikrobun ürediğinin tespiti çalışmalarında kullanılan bir terimdir (Büyükyıldız, 2004, s.5).

Kùltür terimi Williams’a göre (Smith, 2005, s.14);

- Bir birey, bir grup ya da bir toplumun entelektüel açıdan, ruhsal ve estetik açılardan gelişmesini anlatmaktadır.
- Bir kısım film, resim, tiyatro vb. gibi entelektüel ve sanatsal faaliyetler sonucunda oluşan ürünleri saptamakta ve bu durumda da “Güzel Sanatlarla” eş anlam taşıyarak Kùltür Bakanlığı oluşmasını sağlamaktadır.
- Bir birey, bir grup ya da bir toplumun, hayat şekli, inançları, gelenekleri ve etkinliklerini bir bütün olarak ifade etmektedir.

Kùltür terimi tanımından yola çıkarak Williams, kùltürün sanat olgusunu göz önünde bulundurmuş ve gelişebilecek estetik olgularını ön planda tutmuştur. Bu estetik olgular ilk çağda, belirli ses ve beden dili ile ihtiyaçları gidermek için kullanılmış böylece ortak bir dil yaratılmıştır. Ortak dil kazanımları aynı zamanda ortak kùltürün devamlılığının gerekliliğini sağlamıştır. Buradan yola çıkarak kùltür, zaman içerisinde yenilik ve değişime ayak uydurarak şekil almış, içinde bulunduğu toplum tarafından soyutlanamaz hale gelmiştir. Kùltürün sabit kalması söz konusu değildir. Dinamik bir yapıya sahip olduğundan sürekli bir dönüşüm halindedir. Bulduğu dönemdeki gerçek hayat ve düşünce yapısı birçok alana kültürel dönüşümlerle yansımaktadır. Bir dönemin edebi metinlerinde o döneme ait sosyo-ekonomik durum ve yaşadıkları hayat şartları gibi çevresel faktörlerin şiirleri yansıtıldığı görülmektedir. Aynı şekilde bir sinema filmi, bir

tiyatro oyunu ya da yapılan bir bestede yaşanan o döneme ait izlere rastlanmaktadır. Bu örneklere dayanarak kültür, her alanda kendi varlığını harmanlayarak göstermektedir.

Kültür kavramı, anlaşılması kolay gibi gözükse de sosyal bilimler açısından çok kapsamlı ve tanımı en karışık kavramdır. Edward Said kültür tanımını “kendimizi evimizde hissettiğimiz yer” olarak nitelendirirken, birçok açıdan ele alındığında yaşamımızın her alanını kapsayan oldukça geniş bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. (Akt., Geçer, 2015, s.23). Kültür, ilk başlarda antropoloji alanında yaygın olarak kullanılsa da her geçen gün birçok alanla iç içe olmuş, farklı tanımlamalarla varlık kazanmaya başlamıştır.

### **2.1.1. Modernizm ve Postmodernizm’in Kültürel Dönemlere Yansıması**

Modernizmin tanımını yapmadan önce modern kavramına bakıldığında; geçmişin ürünlerinden bağımsız, bugüne ait olan, çağdaş, yeni olarak tanımlanmaktadır. Modern sözcüğü Latince modernus’tan gelerek, “modus” “ölçü,” modo” hemen şimdi anlamına gelmektedir (Aslanoğlu, 1988, s.59). Kavramın güncel kullanımı ise, eskinin eskide kaldığını ve yeni olanı ortaya çıkarmak anlamını ifade etmektedir.

Modernizm, 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile Fransa’da ortaya çıkmıştır. Bu akım ile bilim ve teknik hayatımıza yerleşmiş, kentleşme artmış, yaşam tarzları değişmiş ve kapitalizm ortaya çıkmaya başlamıştır. Bütün bu olgulardan yola çıkarak edebiyat, felsefe ve sinema gibi birçok alanda etkisini göstermeye devam etmektedir. Modernizm, tepki olarak Orta çağ’ın yaşam şekli ve düşünce yapısına karşı çıkmıştır. Modernist akım, sanat ve kültür anlamında en iyi savunucuları olan sanatçı ve aydınlar gibi elit bir kesimi kapsayarak, kapitalizmden kaynaklı kitle kültürüne karşı bireyselliği korumaya çalışmıştır (Laughey, 2010, s.96).

Modernite ve geleneğin karşılıklı iletişimine kapitalizm üzerinden bakıldığında; sekiz maddede sıralanabilir (Bingöl, 2017, s.25-26):

1. Modernite, modernizmin yerleşmiş değerleri yerine bir geleneğe dönüşmek koşuluyla dayatmalarda bulunmakta ve özgürlüklere engel olmaktadır. Modernizm, modernitenin bu değişimlerine direnmektedir.

2. Modernizm, akıl, deney ve bilimsellikten faydalanarak mutlak gerçeklerin peşinden gitmektedir. Buna rağmen büyük anlatıların üzerine koyma suretiyle gerçekleri belirli sınırlar içerisinde tutmaktadır.

3. Modernist görüşler, bir şeyi bir amaç doğrultusunda gerçekleştirmektedir. Örnek verecek olursak, modernist mimaride bir bina inşası yapılırken bir hedef ya da bir amaç doğrultusunda yapılması gerektiğini savunmaktadır.

4. Modernitede geçmişin her durumda yok sayılması, sanat ve edebiyat anlamında bir belirsizliğe yol açmaktadır.

5. Modernite teorik açıdan geçmişten daha iyi, daha güzel ve daha huzurlu bir hayat sunarken, pratik anlamda insanları yok oluşa sürüklemektedir.

6. Modern akıl, tek tip düşünmeyi dayatmaktadır. Bu düşünceyle oluşan tek tip bir yaşam tarzı ve tek tip estetik zevkler farklılıkların ortadan kalkmasına yol açmıştır.

7. Modernite, geleneğe dayanmayı tercih etmemektedir. Tek ve eşsiz olma güdüsüyle hareket etmekte ve orijinalliği önemsemektedir.

8. Modernite, evreni, doğayı, toplum ve insanları nedensellik ilkesiyle açıklamaktadır. Bu yaklaşımdan dolayı gelenekselliği bilimsellikten uzak ve mantıksız olarak görmektedirler.

Bir toplumun değişebilmesi için birtakım değişimlerin meydana gelmesi gerekmektedir. Bu da öncelik olarak bireylerin fikirlerinin şekillenmesiyle gerçekleşmektedir. Geleneksellikten modern toplum yapısına geçiş sırasında yaşanan ideolojik değişimler 12'nci yy. Rönesans dönemine dayandırılmaktadır. Bu dönemde İslam ve Yunan uygarlıkları altın çağını yaşamış ve düşünürlerin birçoğu doğal olayların ve toplumsal olayların açıklanmasında akli kullanmışlardır (Suğur, 2016, s.20). Rönesans ile beraber sanat ve edebiyat alanında daha sonra pek çok alanda kendini göstermiştir. Reform hareketlerinin ortaya çıkması ile aydınlanma düşüncesi Avrupa ülkelerinin, dünya ülkelerinin önüne geçmesini sağlamıştır. Modernlikte başlangıç noktası olan Rönesans, 19'uncu yüzyılın modern tarihinden günümüz sosyal bilimlerine ve felsefe tarihinden sanat ve uygarlık tarihi çalışmalarına kadar geniş bir söylem, açıklama ve inşaya sahiptir (Coşkun, 2003, s.46). Buradan hareketle Rönesans, modernitenin temellerini atmış ve birçok alanda kendini göstermiştir.

Modernizm sorunlarını çözüme kavuşturamadıkça toplum tarafından tüm karakteristik özelliklerine meydan okunmuştur. Toplum, şimdi yerine geçmişi, ilerleme yerine tepkiyi, soyutlama yerine temsili vd. koyarak "postmodernite" olarak adlandırmıştır. Postmodernizm kavramı, modernizm kavramının devamı şeklinde görüldüğü gibi moderniteden bir kopma şeklinde de düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak



postmodernizm, kökten bir eleştiri modernizmin açmazlarına karşılık bir başkaldırıdır. (Yılmaz ve Aslan, 2001, s.94).

Eagleton postmodernizmi; bir sistemin, tüm karşıtlıklarını genişleterek bir noktaya kadar olumsuzluyor gibi görüldüğü hatta sistem olmaktan çıktığında ortaya çıkan şey olarak tanımlamaktadır (Eagleton, 2016, s.95). Postmodernizm farklı anlamlarda da kullanılmaktadır;

1. Modernizm'den sonra: Modernin uzantıları ya da modernizmin içerisindeki hâlihazır eğilimler anlamına gelmekte ve kronolojik bir sıralama şartı bulunmamaktadır.

2. Modernizm'in tersi: Modernizm'e direnç gösteren, karşısında duran ve modernizmi yıkmak için uğraşan özelliklerdir.

3. Geç kapitalizm: Kapitalizm'de bir evredir. Tüketici, sanayi ötesi, çok uluslu ve milletler üstü kapitalizm anlamına gelmektedir.

4. Modern Çağ'ın sonrasındaki çağ: Tarihsel olarak yeni bir çağı ifade etmektedir.

5. Sanat ile üslûpta seçmecilik (eklektisizm): Belirli bir inanca sahip olmamak kaydıyla, farklı düşünceler, farklı fikirler ve farklı üsluplar içerisinde kendine yakın olanı seçmek, formları ve cinsleri birleştirerek karıştırmak, farklı kültürlerde farklı zaman dönemlerindeki tarzlarla bir birleşim oluşturmak, mimaride, edebiyatta ve görsel sanatlardaki şekilleri yeniden kurmak, değiştirmek ya da kaldırmak anlamında kullanılmaktadır.

6. Global köy fenomeni: Kültür, ırk, imaj, sermaye ve üretimlerde küreselleşme anlamı taşıyan en genel manada "Bilgi Çağı" olarak kullanılmaktadır. Bilgi çağı, modern zamanın temelini temsil etmektedir. Bu dönemdeki milli devlet kimliklerinin yeniden oluşturulması, imaj ve enformasyonun milli sınırlar dışına çıkması, etnik, linguistik, milli ve kültürel kimliklerin azalması ve bilgi öncesi (pro-information) çağdaki toplumlar tarafından kültürlerin bilinmeyen bir miktarda küresel karışımı duygusunu ifade etmektedir. (Birkök, 1998, s.2).

Kültür, modern dönemlerde belli bir kesim ve belli bir topluluğun tüketimine hizmet etmekteyken bu yaklaşım postmodern dönemde değişmiştir. Postmodern kültür gerçek anlamda bir tüketim kültürü olduğundan daha çok tüketilmesi için geniş kitleler tarafından kültürün, tüketilen bir konuma gelmesi gerekmektedir (Özkul, 2013, s.118). Yüksek modernizm tarafından savunulan elitlik, geleneksellik ve bireysel deneyselliği

Postmodernizm tarafından reddedilmektedir. Postmodernizm, popüler kültürü ve kitle medyasını yapay bulmakta, kullan-at garipliklerini vazgeçilmez olarak düşünmektedir (Laughey, 2010, s.97).

Modernizm sonuç olarak kendi içerisinde belirli bir düzene sahip olup daha küçük kitlelere hitap etmektedir. Postmodernistler ise tüketim toplumu ile iç içe geçerek bu düzene karşı uzak durmuşlardır. Modernizm, sanayi devrimi ile daha baskın bir şekilde ortaya çıkmış ve zamanla ona karşı çıkan postmodernizm ile bir araya gelerek yerini postmodernin elitizm kültürüne bırakmıştır.

### **2.1.2. Toplumsal Modernleşme ve Popüler Kültür**

Bir toplumun oluşmasını sağlayan değerler ve inançlar popüler olan her şeye yansımaktadır. Popüler kültür her ne kadar yeniçağ ruhunu yansıtmış olsa bile var olmuş geleneklerden ayrı ilerleyemez. Teknolojinin gelişmesiyle kitle iletişim araçlarının kullanımı, bireyi her alanda kuşatmış, halk kitlelerini daha kolay ve daha hızlı bir şekilde popüler kültüre yaklaştırmıştır.

Popüler kültür, halka özgü ve halkın otantik yapısını yansıtmaktadır. Bu yönüyle popüler kültür aynı zamanda çoğulcu bir yapıya da sahiptir. Farklı yaşam biçimleriyle farklı yörelerde yaşayan insanların, popüler kültür üretimine katılmaları bu doğrultuda farklılık göstermektedir. Bunun sonucunda ortaya çıkan popüler kültürel farklılıklar da çoğulculuk ve çeşitlilik özelliği oluşturmaktadır (Güngör, 1999, s.11). Popüler kültür, kitle kültürü, gazete, dergi, radyo, televizyon, sinema, oyun, oyuncak, özlem, nefret, sevgi, umut, hırs, heyecan, moda, müzik gibi halka ait değerleri kapsamaktadır. Kitle halinde ticari amaç taşıyarak mevcut durumu koruma ve istediği şekilde yön verme çabaları içerisinde durur. Popüler kültür belli malları, belli kullanışları ve belli etkinlikleri popüler yapmaz. Bütün bunlarla gelen ve iç içe olan durumları, dünya görüşleri ve düşünüş biçimlerini de popülerleştirmeye çalışmaktadır (Artun, 2005). Bunlarla ilgili en güçlü silahı ise kitle iletişim araçlarıdır.

Kitle iletişim araçları arasından en yaygın olarak kullanılan televizyonu, Barkin ve Gurevitch (1987) izleyicinin istediği şekilde kullandığı, herkes tarafından her şey olabilecek bir “boş araç” olarak görmektedirler (Erdoğan ve Alemdar, 2010, s.53). Bireyin kendi kontrolünde olan ve istediği gibi yönetilebilen bu araçlar artık kolayca ulaşılabilir hale gelmiştir. Böylelikle popüler kültür, kitlelere açık olmayan kapıları açmış, sinema, tiyatro ve edebiyatı insanların evine getirerek, sanat, eğlence ve zevk

unsurlarını her kitleye ulaştırmıştır (Geçer, 2015, s.38). Tüm kitle medyası bu durum sonucunda; her ne kadar dengeliyor gibi gözükse de insanları kişisel yaşantısından uzaklaştırmaktadır. Toplum, kendinden, gerçeklikten ve birbirinden soyutlanarak, kendi yalnızlığını ya da can sıkıntısını kitle medyasından medet umarak gidermektedir (Gans, 2018, s.54).

Popüler kültür, tüketicilerinin boş zamanlarını değerlendireceği geniş bir alan hedeflemiş, gıda ve beslenme alanı, giyim ve kuşam alanı ve müzik alanı gibi geniş bir kültür alanı oluşturmuştur. Popüler kültürün kendisini sattırabilme ve izlettirebilme özelliği ile tekdüzelik oluşturma ve kişilere aynılığı sunma gibi sonuçlar ortaya çıkmaktadır (Karaca ve Gümü, 2018, s.32). Buradan hareketle tüketim kültürü serbest zamanı harcamak için oldukça fazla bir eğlence formu sunmaktadır. Tüketim endüstrisi tarafından serbest zamanın ele geçirilmesi hizmet sektörü ve kar etme anlayışıyla bağdaşarak, kapitalizm içerisinde giderek genişleyen bir nitelik taşımaktadır. Serbest zaman etkinliği özelleşmiş donanımlara ihtiyaç duyarak günümüz dünyasında, tüketici kitlesini içine çekerek zamanını aynı zamanda parasını alarak rekabet ortamına dönüşmüştür. Bu durumda serbest zaman, kültür endüstrileri tarafından pazarlanabilen bir alan olarak görülmektedir (Dağtaş, 2006, s.58). Zamanını iyi bir şekilde kullanmayı üretimin olduğu çalışma zamanı ile öğrenen modern şehirli bireyler, zamanını kontrol altına alabilmeyi çalışma zamanı dışındaki serbest zamanlarında da uygulamaya başlamıştır. Hafta içi çalışma saatleri dışındaki zamanlarını ve hafta sonlarını verimli bir şekilde geçirmek isteyen bireyler, gezmek, eğlenmek, dolaşmak, alışveriş yapmak gibi etkinliklerini bu zaman dilimleri içerisinde yapmaya çalışmaktadır. Avm'ler bu noktada önemli mekânlardır (Şentürk, 2012, s.64). Bu mekânlar birçok markayı içerisinde bulundurduğundan, birey kendini yalnız hissetmeden oyalanabilmekte ve aynı zamanda tüketime zorlanmaktadır. Popüler kültür içerisindeki tüketimi Erdoğan (2014), şu şekilde yorumlamaktadır.

“Popüler kültür bir “çabuk kullanım ve hızlı tüketim” kültürüdür: Bu tür kullanım ve tüketim popülerin üretiminin ilk safhasından son-kullanım ve atma safhasına kadar her aşamasında vardır. Böylece kitle üretiminin kalıcılığı ve sürekliliği garanti edilir. Popüler olan kullanılarak paketlenmiş popüleri, tüketiciler alır ve popüleri boğazlarına, saçlarına, yüzlerine, midelerine, üstlerine, ayaklarına “uygulayarak” malın ve bilincinin popülerleştirilme sürecini tamamlarlar. Tüketici eğer popülere katılmazsa veya kazara popüleri yakalayamazsa popüler bir şekilde tedirgin edilir ve tedirgin hisseder; huzursuzdur. Ancak popülerini eksik etmeyen tüketici gülümseyerek hem popülerle

kendini bulur hem de popüler olanın satışına katılır. Bu satışta kendi vücudu ve kendi ruhu en önde gelen taşıyıcıdır. Popüler siyasal, ekonomik ve kültürel pazarda emeğiyle üretime ve dağıtıma katılan ve bölüşümden ona verilenle serbest köleliği garantilenen insan, popüler olmayan kendine kendi olarak bakmaktan korkar; kendini kendinden çalan popülerlere kurtarıcı olarak sarılıp kimliğini ve kendini bulup rahatlar. Bu yolla kendinin sandığı “önemli kendi” olur insan. Bunu her gün sürekli yapmak zorundadır.”

Popüler kültür ve tüketim kültürü birbirinden beslenmekte ve iç içe olmaktadır. Frankfurt ekolü popüler kültüre başka bir açıdan yaklaşarak bu durumda kültür sanayilerinin oluştuğunu düşünmektedir. Günümüz toplumu üzerine yapılan araştırmalarda kültür çalışmaları ya da Birmingham Okulu, “popüler kültürü” başlıca çalışma nesnesi olarak ele almıştır. Bu kavram Frankfurt Okulunun geliştirdiği “kitle kültürüne” karşı geliştirilmiş bir kavramdır. Çıkış noktası “kitle” kavramının sorunlarını aşmak ve günümüz toplumsal gerçekliğini anlamak için kavramsallaştırılmıştır. Frankfurt Okulu, popüler müzik, film, televizyon, radyo, gazete ve dergilerden oluşan kitle iletişim araçlarına “kültür sanayisi” olarak belirlemiştir. Tekelci bir biçimde kültür sanayinin yaygınlaşması onlara göre, bireyin eleştirel düşünebilme yeteneklerini ve bağımsız düşünebilmelerini azaltmaktadır (Kaya, 2013, s.111).

Günümüzde popüler kültür başlı başına bir alan konumuna gelmiştir. Türkiye’de bu alanla ilgili çalışmaların geçmişi çok yeni olmakla birlikte Avrupa ve Amerika’da 1960’lara kadar uzanmaktadır. Özellikle Batı Üniversitelerinde son yirmi yıl içerisinde popüler kültür kürsüleri kurularak bölümler açılmış, popüler kültür akademik bir tavırla ele alınmaya başlanmıştır (Güngör, 1999, s.16).

## **2.2. Hint Kültürü**

Kültür, literatürde yapılan çalışmalardan anlaşılacağı gibi içinde yaşadığımız hayatın izlerini süren, bakış açımızı, davranışlarımızı, alışkanlıklarımız ve değer yargılarımızı şekillendiren bir olgudur. Maddi ve manevi kültürümüz davranış kalıplarımızı ve tepki yönelimimizi belirlemekte ve bizi diğer uygarlıklardan ayırmaktadır. Bireye, milli kültür ve değerlerimiz bu süreçte öncülük etmektedir. Günümüz dünyasında bu değerler, yerini korumaya çalışmakta ancak çağa ayak uydurmak zorunda bırakılmıştır. Modern dünyayı biçimlendiren bilim ve teknoloji, demokrasi ve kitle teşkilatlanmasını sağlayan organizasyonlar, insanlığa sunulan ve halkın rahatça ulaşabileceği telefon, telsiz, televizyon radyo gibi haberleşme araçları ile bilgisayar ve internet gibi çağın yenilikleri

bilgi ve kültürün yayılmasında ön plana çıkan araçlardır. Bütün bu unsurlar tüm dünyayı sürekli olarak değiştirmektedir (Kaplan, 2011, s.83). Hint kültürü de tüm bu değişimlerden etkilenmiştir. Bu yüzden Hint kültürüne özgü değerler tespit edilerek milli kültür üzerinden hareketle bu unsurlar yeniden yorumlanacaktır. Bu yorumlamaların yapılabilmesi için öncelikle Hint kültürünü bir bütün olarak algılayabilmemiz ve düşünce biçimlerini kavramamız gerekmektedir.

Hint kültürü, çok yönlü bir kültürdür. Hindistan haritasına bakıldığında çok çeşitliliğe sahip uçsuz bucaksız bir ülke olduğu görülmektedir. Etrafında farklı diller konuşan, farklı dinlere sahip ve farklı ritüeller uygulayan insanlar bulunmaktadır. Fiziksel ve sosyal çevresi ile çok çeşitliliğe sahip bir kültürdür. Bu çeşitlilik, beslenme alışkanlıklarında, giyim tarzlarında ve sayısız dans biçimlerinde görülmektedir. Ancak tüm bu farklılıkların içerisinde hareket eden temel bir birlik bulunmaktadır. Hindistan'da insanların birbirine karışması yüzyıllardır istikrarlı bir şekilde ilerlemektedir. Dini inançlar, farklı ırklardan ve etnik kökenlerden yerleşmiştir (Kayalı, 2018). Kompozit ve dinamik Hint kültürünün karakteri, tüm bu farklı kültürlerin zengin katkılarının sonucudur. Hint kültürünün ayırt edici özellikleri ve benzersizliği Hint toplumunun değerli bir mülküdür.

### **2.2.1. Semboller**

Semboller, kültürün dış katmanlarını oluşturan görülebilen ve algılanan somut faktörlerden oluşmaktadır. Bunlar jestler, mimikler gibi davranışlar, sözcükler, bilimsel ifadeler gibi dil, resim, nesne, kıyafet, statüyü belirleyen semboller, binalar gibi unsurlardan oluşmaktadır (Hofstede, 2006, s.8). Semboller toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Bu nedenle bu semboller aynı kültüre sahip insanlar tarafından daha iyi anlaşılmaktadır. Örnek verecek olursak, kafa sallama hareketi her kültürde olumsuzluk anlamına gelmemekle beraber gülümseme hareketi de onay anlamı taşıyan bir hareket değildir (Hofstede, 2001, s.10). Semboller somut faktörlerden oluşmaktadır. Farklı bir ülkeye gidildiğinde hemen dikkat çeken ve taklit edilebilme özelliği taşımaktadır (Hofstede, 2006, s.8). Bu nedenle Hindistan'da da farklı toplumlar tarafından tanınmayan veya anlamlandırılmayan farklı semboller kullanılmaktadır.

#### **2.2.1.1. Dil**

Hindistan anayasası göre ülkede 22 resmi dil kullanılmaktadır. Ancak ülkenin farklı bölgelerinde kullanılan 844 lehçe bulunmaktadır. 422 milyon kişi yani nüfusun %40'ı tarafından Hindi dili (Hintçe) ülkede yazışma dili olarak benimsenmiştir. Hindistan'da

kullanılan Hint dili, Pakistan’da konuşulan Urdu dili ile arasında büyük benzerlikler taşımaktadır. Her iki dilde de Arapça ve Farsça kelimeler bulunmaktadır. Urduca’dan farklı olarak Hintçe’de çok sayıda Sanskritçe, İngilizce, Portekizce ve Türkçe’den gelen kelimeler bulunmaktadır (Hindoloji, 2009a). Hindistan yıllarca İngiliz sömürüsü altında yaşamıştır. Bu yüzden ülkede günlük hayatta sıklıkla İngilizce konuşulmaktadır. Hindistan’daki eğitimli kesim özellikle İngilizceyi çok iyi seviyede konuşmaktadır.

### **2.2.1.2. Kıyafet**

Hindistan’da kadınlar ve erkekler için çeşidi bol pek çok geleneksel kıyafet bulunmaktadır. Bu kıyafetler aynı zamanda kişinin, sosyal statüsünü, hangi bölgeden olduğunu, mesleğini, dinini ve medeni durumunu belirten ipuçları vermektedir. Hindistan’da kadınlar genelde “sari ve punjabi” adı verilen geleneksel kıyafetleri giymektedirler. Sari, çoğunlukla evli kadınlar tarafından giyilen, yaklaşık 110 cm genişliğinde 5 metre ve 9 metre arasında değişebilen uzunlukta olup dikişsiz bir kumaştan oluşmaktadır (Robinson, 2012). Punjabi ise, rahat bir şalvar, bol ve uzun tunik ve elbisenin kumaşından yapılan geniş bir şal (dupatta) kombinasyonundan oluşmakta olup bekâr kızlar ve Müslümanlar tarafından tercih edilmektedir. Bekâr kızlar özel günlerde göbeği açık bırakan kısa bluzlar, işlemeli uzun etekler ve bir şaldan oluşan “lengha choli” denilen kıyafetler giymektedir. Bu giyim tarzı günümüzde uzun etek yerine pantolon giyilerek kombin edilmektedir (Indianglamour, 2012; Ingridswelt, 2012).

Hindistan’da giyilen renkli kıyafetler insanların hayata olan bağıni sembolize etmektedir. Bu nedenle özellikle kadınlar rengârenk kıyafetler giyinmektedir. Dünyanın birçok ülkesinde ve Türkiye’de yasın rengi siyahtır. Hindistan’da ise beyazdır (Stolz, 2007, s.61). Cenaze törenlerinde bu nedenle herkes beyaz renk geleneksel kıyafetlerini giymektedir. Hindistan’da cenazelerden sonra yapılan dini ritüellerin tamamlanmasının ardından herkes normal kıyafetlerini giymeye devam etmektedir. Ancak kocaları vefat eden kadınlar, ömürlerinin sonuna kadar yas tuttıklarını belli etmek için beyaz ve bu renklere yakın kıyafetler giymektedir (Farbimpulse, 2006).

Hindistan’da erkekler, kadınlarda olduğu gibi günlük hayatlarında şalvar ve uzun tuniklerden oluşan sade bir kıyafet tercih etmektedir. Uzun yakasız gömlek ve pantolon (kurta), bellerine bağladıkları kumaş (dhotis) gibi birçok geleneksel kıyafetleri de bulunmaktadır. Özel günlerde “sherwani” denilen, üstü işlemeli şalvar, uzun tunik ve şaldan oluşan bir kombin kullanmaktadırlar (Indianglamour, 2012). Erkekler bu kıyafetin

altına da “khussa” adı verilen üzeri işlemeli bir ayakkabı giymektedir (Ingrids-welt, 2012). Bu ayakkabılar bizde çarık dediğimiz daha çok halk oyunlarındaki erkeklerin giymiş olduğu ayakkabılarla benzerlik taşımaktadır. Hintli erkekler özellikle iş yerlerinde modern yaşamın bir gereği olarak günümüzde batılı tarzda kıyafet ve ayakkabılar giymek zorunda kalmıştır.

Hindistan’ın pek çok yerinde erkeklerin kafasına kavuğa benzer bir şekilde türbanlar taktığı görülmektedir. Hindistan’ın birçok yerinde kutsal kabul edilen bu türbanlara “dastar, pag, keski, pagri veya pagadi” gibi isimler verilmektedir. 15. Yüzyılda Kuzey Hindistan’da ortaya çıkan “Sih” dini de bu türbanları kutsal saymaktadır (Singh, 2012). Bu inancı benimseyen Sihler, tanrının yaratma eylemine duydukları saygıdan ötürü saçlarını kestirmek yerine türbanla örtmektedirler. Türban, Hindu dinini benimseyenler içinse bir kimlik işareti taşımaktadır. Bu şekilde kişilerin sınıfları, kastları, meslekleri ve dinsel mensubiyetleri belirtilmektedir. Günümüzde daha çok kırsal bölgelerde yaşayan erkeklerin kullandığı türban, bölgeler ve inançlara göre değişiklik göstermektedir. Bu nedenle farklı renk, uzunluk ve stillerde, bağlanmaktadır (Ingrids-welt, 2012).

### **2.2.1.3. Sindur**

Hindistan’da pek çok kadının saçlarının arasında kırmızı bir boya vardır. Pudra halinde görülen bu boyaya “sindur” ya da “kumkum” adı verilmektedir. Bu boyalar evli kadınlarda küçük bir nokta şeklinde ya da uzun bir çizgi halinde saçlarının arasına sürülmektedir (Indien Discover, 2012, s.1). Bu sembol Hindistan’da kadınların evli olduğunu göstermektedir. Düğünlerde dini ritüellerin tamamlanmasının ardından damat gelinin saçlarının arasına sindur sürmekte ve böylece nikâh işlemi gerçekleşmektedir. Eşleri vefat eden kadınlar ise daha sonra sindur sürmeyi bırakmaktadır.

### **2.2.1.4. Bindi (Üçüncü Göz)**

Hindistan toplumunda kadınlar, iki kaşının arasına gelecek şekilde alınlarına “bindi” adında yapışkanlar takmaktadırlar. Bindi, kadınların kıyafetlerine uygun şekilde farklı renk ve modellerde kullanılmaktadır. Bindi, Hinduizm inancına göre üçüncü gözü ve ruhun insan vücudundaki yerini temsil etmektedir. Hintli kadınlar meditasyon yaparak üçüncü (bilgelik) gözlerinin açılmasını ümit etmekte ve bindi takarak çıktıkları ruhsal yolculuğu ifade etmek istemektedirler (Yılmaz, 1997, Politik&Gesellschaft in Indien-Suite 101 2009). Hindistan’da kadınların evli olup olmadığı ifade etmek için kullanılan bindi sayesinde evli kadınlar hem kendini hem eşlerini koruduklarına inanmaktadır.

Geçmişte kırmızı renkte bir boya kullanılarak yuvarlak şekilde yapılan bindilerin yerini farklı renk, desen ve şekillerden oluşan çıkartmalar almıştır. Bindinin dinsel niteliği zamanla unutulmaya başlanmış günümüzde bekâr kadınlar, çocuklar ve ülkede yaşayan Müslümanlar onu süs aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Hindistan’da bu kadar yaygın kullanılmaya başlanmasıyla birlikte bindi sembolü, tüm dünyada Hintlilerin simgesi haline gelmiştir (SFRIndien Discover, 2012, s.1). Bu nedenle tüm dünyada Hintli denildiği zaman bindi takmış ve geleneksel kıyafet giymiş kadınlar akla gelmektedir.

Hindu inancına göre sabahları ve özellikle dini bayram günlerinde kadınlar, evlerinde bulunan tapınaklarda ilahiler söyler, dua eder ve sonra eşleri ile çocukları evden çıkarken onların kaşlarının ortasına (kırmızı bir boya) bindi sürerler. Bu boyanın onları bütün kötülöklere karşı koruyacakları düşünölmektedir (Molodezhnaja, 2009).

#### **2.2.1.5. Takı**

Hindistan’da kadınlar takıya çok düşkündür. Hintli bir kadında ister fakir ister zengin olsun, kolye, küpe, bilezik, hırma gibi pek çok takı bulunmaktadır. Bazı takılar ise özellikle onların evli olduklarını göstermesi açısından önemlidir. Evli kadınlar, bizdeki evlilik yüzüğü fonksiyonu taşıyan “mangalsutra” adında özel kolyeler takmaktadır. Düğün sırasında kadının boynuna eşi tarafından takılan genellikle altın ve ara ara siyah boncukları olan bu kolyeyi kadın, eşi yaşayınca kadar boynundan çıkarmamaktadır (Indianglamour, 2012).

#### **2.2.1.6. Bilezik (Bangles)**

Hindistan’da bilezik, bir takı niteliği dışında başka anlamlar da içermektedir. Kadının taktığı bilezikler ve bu bileziklerin çıkardığı sesler inançlarına göre koruyucu bir anlam taşımaktadır. Aynı zamanda kadının kocasına olan bağlılığını ve sevgisini belirtmektedir (Indianglamour, 2012).

#### **2.2.1.7. Jest ve Mimikler**

Hintliler, Batılılara oranla daha fazla jest ve mimik kullanan bir toplumdur. Bazen söze bile gerek duymadan özellikle kafalarını ve el hareketlerini kullanarak iletişim kurabilmeyi başarabilen bir millettir (SFR-Indien Discover, 2011, s. 2).

Herhangi bir şeyin, durumun ve davranışın iyi ya da çok güzel olduğunu anlatmak için ellerini yumruk yaparak başparmaklarını yukarı kaldırır ve karşısındakine gösterir. Türk toplumunda da bu işaret aynı anlamı ifade etmektedir. Başparmağın işaret parmağıyla



çember oluşturduğu ve diğer üç parmağın yukarı baktığı işaret ise; her şeyin yolunda gittiğini ve güzel olduğunu ifade etmektedir.

Hindistan'da af dilemek için kullanılan çeşitli davranış şekilleri kullanılmaktadır. İki elinin ayalarını birleştirerek göğsüne doğru götürüp eğilmek için kullanılan jest; selamlama, kendini affettirme, özür dileme anlamında kullanılmaktadır. Aynı zamanda tanrıdan ya da karşı taraftan bir şey isteme ve yalvarma hareketi olarak da kullanılmaktadır. İki elin avuçlarını göğüs hizasında birleştirip kafayı öne doğru eğdikten sonra elleriyle kulak memelerinin tutulduğu hareket ise; kişinin hatalı olduğunu kabul etmesi ve bir daha böyle bir şey yapmayacağına söz vermesi anlamı taşımaktadır.

#### **2.2.1.8. Tanrı Köşesi**

Hindistan'da bütün evlerde Hindu tanrılarına özel bir yer ayrılmaktadır. Her evde tanrılara ait bir köşe bulunması dikkat çeken unsurlardan biridir (Dünya dinleri, 2009). Evin büyüklüğüne göre bu köşeler bazen bir tapınağa da benzetilmektedir. Buralarda, boyunlarında canlı çiçekten yapılan kolyelerin takıldığı tanrı, tanrıça figürleri ve Hindistan cevizi gibi meyveler sunulmakta aynı zamanda tütsüler ve çırallar yakılarak bu figürlerin yanında ibadet edilmektedir.

#### **2.2.1.9. Svastika (Gamalı Haç)**

Hindistan'da dini ritüellerin yapıldığı zamanlarda “gamalı haç” sembolü karşımıza çıkmaktadır. Dini niteliği bulunan bu sembolün kişilere şans ve uğur getirdiğine inanılmaktadır (Hindoloji, 2009b; Molodezhnaja, 2009). Svastika, güneşi temsil etmekle beraber Sanskritçe'deki su (iyi) ve asti (olmak) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Aynı zamanda iyi olmak, mutlu olmak, güçlü ve sağlıklı olmak anlamına da gelmektedir (Oxford Dictionaries, 2013). Türkiye'de ve bazı Batılı ülkelerde gamalı hac, Nazi Almanyası ve Adolf Hitlerini hatırlatmaktadır. Bu yüzden bu işaretin kullanılması bazı ülkelerde suç sayılmaktadır.

#### **2.2.1.10. Kriket**

Hindistan'da Hint milli takımının krikette galibiyet kazanması durumunda kutlamalar yapılmaktadır. Bu durumu Türkiye'deki futbol sevgisine benzetebiliriz. Türk milli takımı bir galibiyet kazandığında kadın-erkek, yaşlı-genç, her yaştan ve her kesimden insanlar Türk bayraklarıyla sokaklarda nasıl kutlama yapıyorsa, Hindistan'da da benzer kutlamalar yapılmaktadır.

Kriket, dünya genelinde yaygın olmamakla beraber ilk olarak İngiltere’de ortaya çıkmıştır. İngiltere’nin sömürgesi altında bulunan Hindistan, Avusturalya ve Yeni Zelanda ülkelerine yayılmıştır (Mitriket, 2011). Günümüzde bu spor Hindistan’da çok sevilmekte ve özellikle İngiltere karşısında bir galibiyet kazanılması ayrı bir önem taşımaktadır. Geçmiş tarihine bakıldığında Hindistan, uzun yıllar İngiliz sömürgesi altında kalmış ve 1947 yılında bağımsızlığını ilan etmiştir (SFR-Indien Discover, 2010, s.5). Bu nedenle Hintliler açısından İngilizleri yenmek ayrı bir önem taşımaktadır.

#### **2.2.1.11. Müzik ve Dans**

Hint Kültürü müzik ve dansla ayrı düşünülemez (Alexowitz, 2003, s.72-74). Hint toplumu dini bayram, doğum günü, düğün, kriket maçı sonrası gibi her türlü kutlamalarda sevinçlerini, dans ederek ve şarkı söyleyerek ifade etmektedir. Hindistan’da, kadın-erkek, genç-yaşlı, çoluk-çocuk, herkes özel günlerde dans edip şarkı söylerken, bu günler dışında da sokakta duyduğu müziğin ritmine kendilerini bırakmaktadırlar. Çünkü müzik ve dans Hintlilerin hayatında ayrı bir öneme sahiptir.

Hint tiyatro ve sinemasında da müziğin ve dansın etkileri görülmektedir (Banerjee, 2012, s.20; Meb, 2011, s.22). Bir Hint filminin sevilmesi ya da beğenilmesinde müzik ve dans ayrı bir önem taşımaktadır. Bu şarkılar kadın ve erkek oyuncuların düetlerinden oluşmakta ve film oyuncuları tarafından değil, Lata Mangeshkar, Asha-Bhosle Burmann gibi perde arkasında olan emektar şarkıcılar tarafından seslendirilmektedir (Alexowitz, 2003, s.79-82). Ayrıca birçok kültürde olduğu gibi Hint toplumunda da playback kültürü yaygındır. Özel günlerde ve düğünlerde gençler Hint film şarkılarına playback yapmakta ve müzik eşliğinde dans etmektedir.

Hindistan’da müzik ve dans eğlence amacı dışında dini ritüellerin yerine getirilmesi açısından da önemlidir (Banerjee, 2012, s.20). Hint toplumu dini vecibelerini yerine getirirken de dans edip ilahiler söylemektedir.

#### **2.2.2. Kahramanlar**

Kahramanlar, bir grup ya da toplumun davranışlarını şekillendiren; ebeveynler, öğretmenler, pop starlar, futbolcular, çizgi film kahramanları gibi örnek alınan rol model kişilerdir. Bu kahramanlar gerçek ya da hayali kişilerle beraber geçmişte önemli işler başarmış kişilerden de oluşabilmektedir (Hofstede, 2006, s.8).

Hindistan'da büyüklere saygı göstermek ayrı bir önem taşımaktadır. Hint toplumu aile büyükleri öldüğünde ölen kişinin resimlerini evlerine ve iş yerlerine asarak bu kişilere saygı göstermeye devam etmektedirler. Baba figürü en önemli rol modeldir. Özellikle erkek evlatlar hayatları boyu baba figürünü örnek almaktadırlar.

Hint toplumu kendi ailesi dışında Hint mitolojisindeki karakterleri de örnek almaktadırlar. Mahabharata ve Ramayana gibi mitolojik destanlardaki tanrı Ram karakterini bunlara örnek verebiliriz. Hintli erkekler tarafından ailesine bağlı, söz dinleyen, fedakâr, evlat ile sadık ve duyarlı bir eş prototipi olarak karşımıza çıkan bu karakter, çok fazla örnek alınmaktadır (Gangar, 2002, s.40; Raina, 1986, s.31; Alexowitz, 2003, s.28).

Hint mitolojisinde en önemli kadın karakter tanrı Ram'ın eşi Sita'dır. Sita, ideal bir eşte olması gereken bütün özellikleri taşımaktadır (Alexowitz, 2003, s.27). Tanrıça Sita, iyi bir anne, her zaman eşinin yanında olan ve ona hep itaat eden fedakâr bir kadın olarak Hindistan'da evli kadınlar için önemli bir rol modeldir.

### **2.2.3. Ritüeller**

Ritüeller, kolektif faaliyetler halinde yapılan davranış normlarını meydana getirmektedir. Bir kültüre ait olan saygı belirten ifadeler, selamlama, beden dili ve yeme alışkanlıkları gibi ritüeller sosyal ilişkilerin kurulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Dini ve milli nitelik taşıyan törenler ve bayramlar özellikle bu alanda ayrı bir öneme sahiptir (Blom ve Meier, 2002, s.41). İlkel dinlerden bu zamana kadar birçok ritüeller bulunmaktadır. Hasadın iyi olması için insanların çıktıkları yağmur duasını ve tanrılara kurban verilmesini bunlara örnek olarak verebiliriz. Bir kültür için gerekli olan davranışlar ritüeldir, ancak bu davranışlar teorik olarak kişinin doğrudan hedefe ulaşmasına katkı sağlamamaktadır. Buna rağmen her toplumun kendine ait tabuları, ayinleri ve kutsal bir dili vardır (Hofstede, 2006, s.8).

Semboller, kahramanlar ve ritüeller, kültürün uygulanmasında bir araya gelmektedir. Belli bir kültüre ait kişiler tarafından anlaşılabilir olarak hayata geçirilmekte ve devam ettirilmektedir (Hofstede, 2006, s.9).

Hindistan pek çok dine mensup insanların bir arada yaşadığı bir ülkedir. Buradaki insanlar çoğunluk olarak Hinduizm inancına mensupturlar. Hinduizm inancında, insanlarda olduğu gibi güçlü ve zayıf yanları olan çok sayıda tanrı bulunmaktadır. Bu tanrılar ailenin koruyucusu olarak görülmektedir. Onlara duyulan inanç sayesinde aileler

bir arada yaşayabilmektedir (Erdentuğ, 1985, s.203). Hindistan’da yaşayan bir Hindu için hayatının en vazgeçilmez unsuru dindir. Hinduizm’de bir Hindu’nun ailesine, yaşadığı topluma ve tanrılara karşı yerine getirmesi gereken sorumlukları bulunmaktadır (Alexowitz, 2003, s.24). Hint toplumunda dinsel anlamlar taşıyan ritüeller, bayramlar ve davranışlar bundan dolayı büyük rol oynamaktadır. Bu unsurlar, Hint kültürünü yakından tanımayan kişiler tarafından çoğunlukla anlaşılammaktadır.

Hinduizm inancı birçok dini bayramı içerisinde barındırmaktadır. Bunlardan bazıları “Diwali ve Karva Chauth” adlı bayramlarıdır. Hinduların en önemli bayramlarından biri olan Diwali, ışık bayramı olarak adlandırılmaktadır. Diwali, Hinduizm inancına göre yeni bir yılın başlangıcını temsil etmekte ve ülke genelinde beş gün boyunca kutlamaları yapılmaktadır. Her günün ayrı bir anlam taşıdığı bu zamanlarda evlerde toplanıp iyilerin kötülere galip geldiği farklı mitolojik Hint destanları anlatılmaktadır. Bu bayramlarda her yer ışıklandırılarak ve ülke genelinde havai fişek gösterileri yapılarak iyilerin kötülere galip gelmesi kutlanmakta ve ölümlerin ruhlarına yol göstermek amaçlanmaktadır (Alexowitz, 2003, s.182). Bu bayramda ayrıca iyi aydınlatılmış olan evleri güzellik ve zenginlik tanrıçası olan Lakshmi’nin kutsadığına inanılmaktadır (Reinecker, 2012). Diwali zamanında Hindistan’da, Hindular en güzel kıyafetlerini giymekte bayram yemeğinden önce tapınakları ziyaret etmekte ve sonrasında aile ve arkadaşlarıyla bir araya gelerek evde ya da tapınaklarda müzik eşliğinde dans ederek kutlamalarına devam etmektedirler (Alexowitz, 2003, s.182).

Hindistan’da diğer bir bayram ise Karva Chauth’dır. Bu bayram her yıl ayın dolunay dönemine denk gelen Şubat ya da Mart ayları içerisinde kutlanmaktadır (Karwachauth, 2012). Bu bayramda kayınvalideler, gelinlerine “sargi” adı verilen lokma olarak misafirlerine dağıtmak üzere verilen tatlı ve kuruyemişler göndererek evliliğinin uzun ve bereketli olmasını amaçlamakta ve hayır dualarını aldığını belirtmektedir (Alexowitz, 2003, s.186-187). Bu gelenek kayınvalide ve gelinin ilişkilerini güçlendirmek açısından önemlidir.

Karva Chauth bayramının başka bir özelliği ise evli kadınların eşlerinin uzun bir yaşam ve sağlıklı olmaları için bir gün boyunca oruç tutmasıdır. Geleneksel kıyafetlerini giyerek ellerine kına yakan evli kadınlar, ayın gökyüzünde belirmesiyle eşlerinin ellerinden içtikleri su ile oruçlarını açmaktadır (Imhasly, 2011). Dolunay, Hindu inancında bolluğun ve bölünmezliğin simgesi olarak görülmektedir. Bu sebeple kadınlar, evlerinin bahçelerinde ya da çatı katlarında eşleriyle birlikte ayın gökyüzünde belirmesini bekler

ve elinde eleğe benzer bir nesne ile önce aya bakar daha sonra karşılarında duran eşlerinin ayaklarına dokunurlar. Evliliklerinin uzun sürmesi ve ruhlarının birbirinden ayrılmaması için önce dua ederler sonrasında eşlerinin kendilerine uzattıkları bardaktan su içerek iftarlarını yaparlar (Imhasly, 2011; Karwachauth, 2012).

Sosyal ilişkilerin kurulması ve devam ettirilmesi açısından her kültürde birtakım ritüeller ön plana çıkmaktadır. Bu bölümde Hint kültüründe ön plana çıkan ritüeller ve anlamlarına değinilecektir.

### **2.2.3.1. Selamlaşma**

Hindu inancında insanlar iki ellerinin ayalarını birleştirerek göğsüne doğru götürür ve öne doğru eğilerek birbirlerini selamlamaktadır. Bu selamlamaya “Namaste” denilmektedir. Namaste kelimesi Sanskritçeden gelerek seni selamlıyorum, önünde saygıyla eğiliyorum, teşekkür ederim, özür dilerim gibi birçok anlam ifade etmektedir (Yüksel, 2009; Hinduism.about, 2013).

### **2.2.3.2. Ayağa Dokunmak**

Hintliler zaman zaman aile büyüklerinin ayaklarına tek elle ve bu genelde sağ el olur veya iki elle dokunarak daha sonra ellerini kalplerine ya da başlarına götürmektedir. Aynı hareketi özel günlerde kadınlar eşlerine yapmaktadır. Hintlilere göre ayaklar, insan vücudunun en kirlili ve en kötü yeridir. Bu nedenle karşıdaki kişiye olan saygıyı göstermede en önemli işaret ayaklara dokunmaktır (Broszinsky-Schwabe, 2011, s.137; Worldofshahruk.de, 2010).

Türk toplumunda ise bayramlarda küçüklerin, büyüklerinin ellerini öpmesi ya da evli kadınların eşlerinin elini öpmesini çağrıştıran bir harekettir. Özellikle evlendikten sonra Hintliler, ebeveynlerinin ayaklarını eğilerek onların hayır duasını aldıklarına inanmaktadır. Bu gelenek, inançları nedeniyle onlar için büyük önem taşımaktadır.

### **2.2.3.3. Günlük Dini Ritüeller**

Hint toplumunda kadınlar, evlerinde bulunan tapınaklarda sabahları ilahiler söyleyerek dua ettikten sonra tütsüler ve çırılar yakmaktadır. Yaktıkları bu tütsü ve çırılarla bütün evi dolaşarak her köşesini kutsadıklarını ve kötü ruhlardan arındırdıklarını düşünürler. Elleri aldıkları küçük çan yardımı ile evlerinin her köşesindeki kötü ruhları kovmaya çalışarak aynı zamanda bu çanı eşlerinin etrafında döndürerek, onları nazara karşı koruduklarını düşünmektedirler.

#### **2.2.3.4. Nazar ve Beladan Korumak**

Hint toplumunda aile büyükleri kişilerin kafalarının etrafında elleriyle daireler çizdikten sonra kendi ellerini daha sonra kafalarına doğru götürmektedir. Yaptıkları bu hareket karşı tarafa gelecek kaza veya her türlü kötü bakışlar bana gelsin anlamını ifade etmektedir (Shahrukhkhanfanportalv, 2008; Worldofshahrukh, 2010). Böyle bir hareket Türk toplumunda yapılmasa da aile büyükleri çocukları ve torunları için sana gelecek her türlü bela bana gelsin, sana kurban olurum gibi sözlü ifadeler kullanmaktadır.

#### **2.2.3.5. Tepsi Döndürmek**

Hindistan'da tepsi döndürmek sıklıkla karşılaştığımız bir harekettir. Kadınlar özellikle dini bayramlarda tanrı heykellerinin ve insanların önünde, üzerinde çiçekler olan çıra, mumlar ve bazı yiyeceklerin bulunduğu tepsileri iki eliyle döndürmektedir. Bu hareket, ev sahiplerinin misafirlere ve tanrılara duyduğu saygı ve hürmeti ifade etmektedir. Aynı zamanda yeni evlilerin ve uzun süre uzakta olan bir akrabanın karşılanmasında da bir ritüel olarak yerine getirilmektedir (Molodezhnaja, 2009).

#### **2.2.3.6. Gelin Karşılama Seremonisi**

Hindistan'da yeni evlilerin karşılanmasında tepsi döndürme ritüelinin ardından gelin kapının önünde duran içi pirinç dolu kâseyi ayağı ile dökerek, çiçekli bir yoldan yürüyerek evine girmektedir. Bu durum yeni gelinin girdiği eve bolluk ve bereket getirmesi için Türk toplumunda yapılan çeşitli törenlere benzemektedir (Molodezhnaja, 2009).

#### **2.2.3.7. Cenaze töreni (Antyesthi)**

Hinduizm inancında ruhun bedenden ayrılması ve özgür kalması için ölen kişinin bedeni yakılmaktadır. Hindular, bedenın yakılmasıyla ruhun Reenkarnasyonla yeniden dünyaya geleceğine inanmakta ve ölümü bir son değil yeni bir başlangıç olarak görmektedirler (Hindoloji, 2009c). Ölen kişinin bedeni ailenin erkek çocuğu tarafından yakılmakta ancak birden çok erkek çocuğu varsa ölen kişinin naaşı bütün erkek evlatları ya da torunları tarafından beraberce yakılmaktadır. Erkek çocuğu olmaması durumunda ise o kişiye eş değer kabul edilen bir akraba tarafından yakılmaktadır (Hindistangezi, 2012; EU-Asien, 2008). Hindistan'da yasın rengi beyaz olduğu için cenaze törenine katılan herkes beyaz renkli kıyafetler giymektedir. Naaşı yakacak olan kişi yakma işlemine başlamadan önce

yere bir çanak atarak kırmaktadır. Daha sonra içinde naaşın bulunduğu odun yığınına eline aldığı meşale ile yakmaktadır.

### **2.2.3.8. Düğün Töreni**

Hindu düğünleri genelde çiçeklerle süslü bir alanda yapılmaktadır. Damat yüzü örtülü bir peçe ile beyaz bir ata binerek müzik eşliğinde alana gelmektedir. Gelin ve Damadın daha sonra kutsal ateşin etrafına oturması ile düğün töreni başlamaktadır. Damadın geleneksel kıyafetinin bir parçası olan şal, gelinin de genelde kırmızı renkte olan geleneksel gelinliğinin şalına, bir aile büyüğü tarafından bağlanmaktadır. Daha sonra gelin, Hindu rahibin duası eşliğinde damadın arkasından yedi kere kutsal ateşin etrafında dönmektedir (Indienreise.de, 2012). Damat, sindur denilen kırmızı boyayı gelinin saçları arasına sürdükten sonra evlilik yüzüğü ve kolyesini geline takmaktadır. Rahibin duasının ardından damat, boynunda bulunan çiçekten yapılmış kolyenin içine gelini de almaktadır. Bu hareket evlenen kişilerin birbirine olan sadakati ve birbirlerine olan bağlılığını temsil etmektedir. Daha sonra gelin ve damat aile büyüklerinin ayaklarına eğilmekte ve onların hayır duasını almaktadır.

Hindistan'da Müslüman düğünlerinde ise Hindu düğünlerinden farklı olarak kutsal ateş ve rahip bulunmamaktadır. Gelin ve damat yan yana değil aile fertleri arasında oturmaktadır. Düğün törenin başlamasıyla çiçeklerden yapılmış bir peçe ile damadın yüzü kapatılmaktadır. Daha sonra etrafındaki aile fertlerinin yerine erkek misafirler oturmaktadır. Damat peçesini açmadan evlenmeyi kabul ettiğini eğilerek nikâh kıyan kişiye söylemektedir. Bu kişi daha sonra ince bir tül perdenin arkasında olan gelinin olduğu tarafa gelmektedir. Gelin ise yanında oturduğu kişiye evlenmeyi kabul ettiğini bildirdikten sonra bu kişi sesli bir şekilde gelinin evlenmeyi kabul ettiğini duyurmaktadır. Her iki tarafın evlenmeyi kabul etmesinin duyurulmasından sonra müzik eşliğinde misafirler dans etmeye başlamaktadır.

Hindu gelinlerinde olduğu gibi Müslüman gelinleri de düğünden bir gün önce ellerine ve ayaklarına kına yakmaktadır. Hindu gelinleri gibi onlarda genellikle kırmızı renkte geleneksel tarz ya da modern gelinlikleri tercih etmektedirler. Türk kültüründe olduğu gibi onlarda da kına gecesine geleneği vardır. Türk kültüründe ritüel olarak kına yakma sırasında gelinin ellerine kırmızı bir eldiven geçirilir başına da yine kırmızı renk bir örtü örtülmektedir. Türklerin kına gecesinde de onlar gibi aksesuarlar ve kırmızı renk kıyafetler büyük bir önem taşımaktadır.

#### 2.2.4. Değerler

Değerler, her toplumda farklı nedenlerden dolayı tam olarak tanımlanamayan küçük yaşlarda öğrenilen güzel-çirkin, iyi-kötü, tehlikeli-güvenli, mantıklı-akıldışı, normal-anormal, yasak-meşru gibi kavramları içermektedir (Hofstede, 2001, s.6). Bu değerler sadece aynı kültüre ait kişiler tarafından anlaşılmakta ve kültür sisteminin kalıcı unsurları tarafından oluşmaktadır. Zamanla kültürel değerler kuşakların değişmesiyle birlikte farklılaşmaktadır (Inglehart, 1997, s.34). Her insan, bulunduğu topluma ve kendisine ait oluşturduğu bir takım değer yargılarıyla birlikte yaşadığı dünyayı değerlendirmektedir (Hofstede, 2006, s.10). Bu değerler sayesinde toplum içerisinde nasıl davranması gerektiğini belirlemektedir (Trompenaars, 1993, s.39). Değer yargıları zaman içerisinde birtakım değişiklikler göstermiş olsa bile toplumun temel taşı niteliğindedir.

Batı ülkelerinde bireysellik ön plandadır. Hint toplumunda ise bireysellik değil bir gruba dâhil olma anlayışı önem taşımaktadır. Aile kavramı bu nedenle bir Hintlinin hayatının merkezini oluşturmaktadır. Türklerde olduğu gibi Batı toplumlarına oranla Hintlilerde de aile bağları oldukça kuvvetlidir. Hindistan'da bir erkek evlat evlendiğinde eğer baba evinde kalacak bir yer varsa eşiyle birlikte bu evde yaşamaya başlar. Bu nedenle Hintli bir kadın, evlendiği zaman eşinin evine yerleşme fikri çok olağan bir durum olduğu için uzak değildir. Geçmişte Türk toplumunda da gelinin damadın evine yerleşme fikri çok olağan karşılanmaktaydı. Ancak kentsel yaşamın bir gereği olarak günümüzde artık tercih edilmemekle beraber yine de yaygınlık söz konusudur. Türkiye'de gelin kelimesinin kökenine bakıldığında zaten evlenen kadının kocasının evine yerleşmesi durumundan kaynaklı bir kelime olduğu görülmektedir (Şentürk Kara, 2013, s.8).

Hintliler için evlenmek, bir ailenin parçası olmak ve çocuk sahibi olmak oldukça önemlidir. Hindistan'da çocuk, bir ailenin ayakta kalmasını sağlayan en önemli yapı taşıdır (Alexowitz, 2003, s.179-180). Hindistan'da insanlar batı ülkelerinde olan işsizlik sigortası, sağlık güvencesi ve yaşlılık gibi bir takım sosyal güvencelerden yoksun oldukları için çocuk sahibi olmak onlar için büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu kişiler ileride yaşlandıklarında kendilerine sahip çıkacak ve onlara bakacak birilerinin güvencesini istemektedirler. Hint toplumunda özellikle erkek evlat sahibi olmak çok önemlidir. Hindistan'da bir kadının erkek evlat dünyaya getirmesi toplumun ona bakış açısını değiştirmekle beraber ona daha fazla saygı duyulmasını sağlamaktadır (Alexowitz, 2003, s. 180; Indienreise.de, 2012). Hindu inancına göre erkek evlat, babanın ve diğer aile büyüklerinin naaşını yakarak bütün dini ritüelleri yerine getirmekte ve aynı zamanda



ailenin devamını sağlamaktadır. Geleneksel Hint aile yapısında ayrıca anne ile erkek evlat arasındaki bağı oldukça kuvvetlidir.

#### **2.2.4.1. Hint Aile Yapısı**

Hindular ve Müslümanlar arasında özellikle aile yapısı, gelenek ve görenekler, evlenme ve akrabalık ilişkileri açısından benzerlikler bulunmaktadır (Khan, 1994, s.128; Hasan ve Menon, 2004). Buradan yola çıkarak Türk toplumu ile Hint toplumu arasında aile ilişkileri yapısının benzerlikler taşıdığını söyleyebiliriz. Ataerkil aile yapısı Türk toplumu genelinde hâkim sayılırken Hindistan'da da aynı şekilde erkeğin üstünlüğüne dayalı bir düşünce mevcuttur. Hindistan aile yapısında baba evin reisi konumundadır ve para işleri, evlilik gibi önemli konularda tek karar merciidir. Baba otoritenin tek kaynağıdır ve aile içerisindeki hiyerarşik yapı oldukça keskindir (Krauß, 2007, s.69; Hasan ve Menon, 2004). Ataerkil bir aile yapısının egemen olduğu Hindistan'da özellikle aile içi ilişkilerde büyüklere ve babaya karşı saygı ön planda tutulmaktadır. Babaya saygı göstermenin mutlak gerekliliğine inanan eş ve çocuklar onun söylediği her şeyi itiraz etmeden yapmak zorunda oldukları düşüncesiyle babaya itaat etmektedirler. Örneğin baba, oğlunun fikrini bile sormadan kiminle evlenmesi gerektiğine karar verip oğlu için uygun gördüğü kızı oğlunun haberi olmadan babasından isteyebilmektedir.

Ataerkil aile yapısında her zaman erkek kadından üstün durumdadır. Erkek yüce bir varlıktır ve karısı tarafından sürekli hürmet ve saygı görmesi fikri savunulmaktadır. İdeal Hindu kadını bu durumda kocasını tanrı gibi görmektedir. Onlara ismiyle hitap etmekten kaçınarak hak ettiği hürmeti göstermektedir. (Mukherjee, 2002, s.23). Erkek kadından üstündür ve kesinlikle eşi karşısında eğilmesi bile söz konusu olmamaktadır.

#### **2.2.4.2. Hint Toplumunda Kadının Yeri**

Hint toplumunda ideal Hint kadını özellikleri, geleneksel değerlere bağlı, aileye önem veren, dindar, evlenmeden önce kimseyle birlikte olmamış ve kendisini kocasına saklamış, namuslu, kocasına her zaman itaat eden kadın olarak belirtilmektedir. İdeal Hint kadını gerektiğinde ailesi için kendini kurban edecek bir karaktere sahiptir. Bu özellikler Ramayana adlı destanda bulunan fedakâr ve itaatkâr tanrıça Sita'nın ideal eş kimliği ve annenin somutlaştırılmış hali gibidir (Alexowitz, 2003, s.98; EU-Asien, 2008). İdeal bir kadının ilk tanrısı kocasıdır. Bu nedenle kadının en önemli görevi kocasına saygı göstermek ve hürmet etmektir (Mies, 1986, s.27). Ailedeki egemen güç erkektir ve kadının küçük tanrısıdır. Kadın eşinin kararlarına hep boyun eğmek zorundadır ve eşi ne

derse ne isterse, kadın ve çocukları yapmak zorundadır. Ataerkil aile yapısında bir kadının kocasıyla yeterince ilgilenmemesi ve mesafe koyması evlilikte eşlerin birbirinden uzaklaşmasının en önemli göstergesidir (Krau , 2007, s.183).

Hindistan'da anne figürü, ailenin bir arada olmasını sağlayan ve aile içerisindeki geleneğin devam ettirilmesi açısından önemli bir faktördür. Kocasına her zaman itaat etmesi gereken Hintli bir kadın, aile birliği söz konusu olduğunda eşine bile karşı durmaktadır. Hint toplumunda kadının, bir erkek olmadan varlığını sürdüremeyeceği düşüncesi ön planda tutulmaktadır. Ataerkil düşünce anlayışının benimsendiği toplumlarda kadının korunması erkeğin sorumluluğundadır. Kadın, güçsüz bir varlık olarak görülmektedir. Hint Dünyası adlı kitabında Tarihçi Johnson, Hindistan'daki hukuk ve kast sisteminin temelini oluşturan manu kanunlarına değinerek bir kadının, çocukken babasının, evlendiğinde kocasının, kocası öldüğünde de oğullarının emrinde bir hayat sürdüğünü vurgulamış ve bağımsız bir yaşantısının asla olmayacağını belirtmiştir (Johnson, 1998, s.56).

Hinduizm inancına göre toplumda bekâr kadınlar sosyal bir statüye sahip değildir. Bekâr kadınlar Hindistan'da yalnız kalmaz bu nedenle ailelerinin evinde yaşamaktadır. Hint toplumunda, eşlerinden ayrılan veya çocuğu olmayan kadınlar özellikle eşleri ölen kadınlar kolay olmayan zorlu bir yaşantı sürmektedir. Türk toplumunda kadının durumu da Hindistan ile benzerlik taşımaktadır. Türkiye'de özellikle ekonomik özgürlüğü olmayan kadınlar yaşadıkları sürece erkeklere bağımlı bir hayat sürdürmek zorunda kalmaktadır.

Hint kültürüne göre ataerkil aile anlayış yapısında kadın, evlendikten sonra çocuk yapma ve ev işlerini yapma görevini üstlenmektedir (EU-Asien, 2008). Bu anlayışın sonucu olarak kadın etkin bir rol üstlenmemekte ve hem ailede hem toplumda erkekten hep geri planda yer almaktadır. Erkek, ailede olduğu gibi toplumda da karar mercii durumundadır. Hindistan'da evli kadının en önemli görevi kendisini ailesine adamak ve çocuklarını Hint kültür ve geleneklerine uygun şekilde yetiştirmektir.

#### **2.2.4.3. Evlilik ve Eş Seçimi**

Hindistan'da gençlerin evlenecekleri kişileri kendileri değil aileleri seçmektedir. Hindistan'da eski bir gelenek olan görücü usulü evlilik anlayışı ön plandadır. Aileler çocuklarına eş seçimi yaparken öncelikle Hindistan'daki kast sistemini göz önüne almaktadır. Hinduizm inancına göre ancak aynı kasttan gelen kişiler birbirleriyle

evlenebilmektedir. Daha sonra gelinin eğitim durumuna bakılır ve tıpkı Türkiye’de olan başlık parası gibi damadın ailesine ödenecek olan çeyiz parası göz önünde bulundurulmaktadır (Broszinsky-Schwabe, 2011, s.181). Buradaki tek fark Türkiye’de erkek kadının ailesine başlık parası ödemektedir oysa Hindistan’da çeyiz parası adı altında kadın erkeğin ailesine para ödemektedir. Bu nedenle Hindular kız çocuğu sahibi olmak istememektedir. Zaman içerisinde bu düşünce tarzında değişiklik olmuşsa da günümüzde bazı aileler tarafından hala kız çocuğuna önem verilmemekte ve çeyiz parası yüzünden kız çocuklarını bir yük olarak görmektedirler (Berktay, 2003, s.131-151).

Hindistan’da görücü usulü evliliklerin yerini bugün aşk evlilikleri almıştır. Ancak bazı aileler, görücü usulü ile yapılan evliliklerden memnun olduklarından ve geleneklerine çok bağlı olduklarından aşk evliliklerine karşı çıkmaktadır. Bu ailelere göre, çocuklarının aile büyükleri tarafından seçtikleri kişilerle evlenmesi onlar için çok önemlidir. Bazı aileler ise kendileri görücü usulü evlilik yapmış olsalar bile bu durumun geçmişte kaldığı görüşünü destekleyerek görücü usulü evliliklerin yerini aşk evliliklerinin alması gerektiğini savunmaktadırlar.

#### **2.2.4.4. Hindistan’da Kast Sistemi**

Kast sistemleri, insanların sosyal hayattaki statülerini değiştirebilmek için hiçbir şey yapamadıkları kapalı bir sistemdir. Temelinde sosyal tabakalaşma bulunur. İnsanlar kast sınıfının gereksinimlerine uymak zorundadır ve böylelikle yeteneklerini, ilgi alanlarını ve yapacakları işleri seçme şansları bulunmamaktadır. Bu sistem içerisinde doğan kişiler ölene kadar buldukları sınıfın içerisinde kalmakta, sınıflar arası geçiş yapamamakta ve doğdukları sınıfın bir parçası olarak yaşamaktadır (Özen, 2016, s.52-65).

Tabakalaşmanın en belirgin yaşandığı ülke Hindistan’dır. Modernleşmeye rağmen bir milyanın üzerinde nüfusu bulunan Hindistan’da yaklaşık üç yüz milyon kişi bu toplumsal tabakalaşma yapısından etkilenmektedir. Hindular, kast sisteminin bu kapalı tabakalaşma yapısı nedeniyle sınıflar arası gayri eşitlikçi durumdan rahatsızlık duymaktadırlar (Srinivas, 1967, s.7). Hindistan’da dört temel kast sistemi bir diğer adıyla varnalar vardır. Bu varnalar kendi içinde tabakalaşmaya başka bir deyişle jati adı verilen gruplara bölünmektedir. Hindistan’da tabakalaşma şeklinde dört varnaya karşın varnalar içi sayısız grup içinde gruplaşmalar başka bir deyişle jatiler bulunmaktadır. Varna sistemi hiyerarşik bir düzende işlemektedir. En tepesinde Brahmanlar (din adamları), aşağı doğru sırayla Ksatriyalar (yöneticiler), Vaishiyalar (esnaf ve zanaatkarlar), ve en altta Sudralar (işçiler

ve hizmetçiler) bulunmaktadır. Paryalar, dalitler ve dokunulmazlar grubu ise dört varnaya dâhil olmayan toplumsal işleyişin dışında tutularak tümüyle kirli olarak tabakalaştırılmaktadır. Dört varnanın tabakalaşmaya dayanmasındaki neden ise kastlar arasındaki geçişin ve gruplar arasındaki siyasi, ekonomik, sosyal ve din gibi etkileşimlerin olmamasından kaynaklıdır. Kastın en tepesinde olan Brahmanlar, kastın en altında olan Sudralarla bir arada olması ya da etkileşimde bulunması sistem açısından mümkün değildir. Farklı jatilerde olan ilk üç varnadakilerin iletişim kurmalarında sakınca görülmezken en alt varnadaki Sudralar'da jatiler arasında herhangi bir kültürel etkileşim olması mümkün değildir (Kemerlioğlu, 1996, ss.23-25). Bu durum bireyleri zorunlu bir göz hapsinde tutmakta ve eşitlikçi ilkelere aykırı olmaktadır.

Hindistan'daki toplumu dört temel kasta (varnaya) ayıran bu yapılanma ile kastlar arasındaki geçiş de mümkün olmamaktadır. Alt tabakadaki bir Sudra'nın, bir üst tabakadaki bir Vaishiya'ya yükselmesi olası değilken yine üst tabakadaki bir Brahman'ın da bir alt tabakadaki bir Ksatriya olması mümkün değildir. Bu sistemin babadan oğula geçmesiyle tabakalaşma süreklilik sağlamaktadır. Kastlar arasındaki bu kurallar sadece sınıflar arasında geçişler ile sınırlı kalmayıp sosyal, kültürel ve ekonomik ilişkilerde de uygulanmaktadır. Kastlar arasında evlilik, ticaret yapılmaması ve aynı bölgede dahi oturulmaması bu ilişkilere örnek verilebilir. Kast içindeki gruplaşmalar Hindistan'daki tabakalaşmayı daha da derinleştirmektedir. Bu gruplaşmalara jati denilmekte ve jatiler kastların içinde kast oluşturmaktadırlar. Jatiler meslek ve sülale gruplarıyla birlik olmakta ve bu farklılaşmayla toplumsal hareketliliği engelleyen bir yapı oluşturmaktadır. Jatiler arasında iletişim ilk üç kasta mümkün iken, Sudralar'da toplumun en kalabalık nüfusunu oluşturmasına rağmen jatiler arası iletişim mümkün olmamaktadır (Haviland ve vd., 2008, ss.559-562). Toplum, topluluklara ayırarak dayatma yapan bu sistem, toplumun bir bütün olmasını engellemektedir.

Toplumsal yapılanmaya paryaların durumu da eklenince Hindistan'da tabakalaşma derinleşmektedir. Hindistan'da nüfusun %15'ini paryalar oluşturmaktadır. Toplumdaki işsizliğe de bu yüksek oran etkili olmaktadır. Paryalar geçimlerini geçici ucuz işlerle sağlamakta ve uzun soluklu işlerde çalışmamaktadır. Diğer kastlarla bütün iletişimi yasaklanarak getto anlayışı içerisinde gecekondularda yaşamlarını sürdürmektedir (Haviland ve vd., 2008, s.561). Tabakalaşma bu nedenle derinleşmektedir. Hindu lider Mahatma Gandhi, 1950'lerde ulusalcı yapısıyla verdiği mücadelede paryalara Tanrı'nın çocukları (harijan) diyerek onları topluma kazandırmaya çalışmış ancak duygu

birlikteliğini belli bir oranda yaratabilmiştir. Bu nedenledir ki ulusal anayasada kast sistemi 1950’de yalnızca hafifletilmiş, kaldırılmamıştır. Bu husustaki noksanlıklar günümüz Hindistan’ında hala devam etmektedir.

Hindistan’da Hinduların 2000 yılı aşkın süredir inandıkları Manu inancında yer alan Dharma (yazgı) geleneğinin hala uygulanıyor oluşu özellikle kırsal kesimde varna ve jati sisteminin devam etmesini sağlamaktadır. Dharma, reenkarnasyona bağlı işlemektedir. Bu sisteme göre kişi kurallara uygun bir şekilde yaşar ise daha iyi bir varnada veya jatide yeniden doğacağına inanılmaktadır (Kemerlioğlu, 1996, s.23-25). Buradan yola çıkarak kast sistemi sadece yaşam döngüsünde etkili değil yeniden yaşam döngüsünde de belirleyici durumundadır. Toplumsal yapıya tabakalaşmış grupların karşı gelmesi bu durum karşısında bir etkidir. Böylece bir Hindu daha olanaklı bir varnada ya da jatide doğma umudunu kurallara uygun bir şekilde yaşadığında belirlemektedir.

Kast sistemine saflık ve kirlilik unsuru üzerinden farklı bir açıdan da bakılabilmektedir. Bütün kültürlerin kendine ait saflık ve kirlilik kabulleri vardır. Douglas’a göre bunlar, kutsal ile harama karşılık gelmekte ve toplumsal düzenin işleyişinin yerini tutmaktadır. Toplumsal yapılanmalarda toplum tarafından kabul gören davranışlar ve düşünceler yani kutsal ve saflığa, toplum tarafından uygun görülmeyen davranış ve düşünceler ise tehlikeye, harama ve kirlenmeye tekabül etmektedir. Uygun görülmeyen kutsal dışı eylemler tehlike unsuru olarak görülmekte ve toplumsal yapının işleyişini bozduğu düşünülmektedir (Douglas, 2007, s.64-77). Douglas’ın bu yaklaşımıyla, varnalar arası ilişkinin kast sisteminde tabakalaşmaya işlevsellik kazandıracağı düşüncesi uyum sağlamaktadır. Kirlenme kavramında farklı gruplar arasında evlilik, dokunma, yeme-içme gibi her türlü sosyal ilişki kişilerin kirlenmesine yol açmaktadır (Kemerlioğlu, 1996, s.24-25). Buna sebep olan bireyler toplumsal işleyişi bozacağı için gruptan dışlanmakta ve böylece saflığın korunması amaçlanmaktadır. Bireyler aynı varna içerisinde bulunan farklı varnadakilerle veya farklı jati mensuplarıyla etkileşim halinde olarak kirlendilerse, arınma ve temizlenme töreniyle bireyler gruba yeniden dâhil olabilmektedir. Ancak Hindu sisteminde bireylerin, bu dört varna dışında kalan paryalarla etkileşim kurması durumunda arınması mümkün olmamaktadır. Bu durumda saflık ve tehlike unsuru toplumda tabakalaşmanın neden var olduğuna dair bir kanıt niteliği taşımaktadır. Bireyler, bu yapının gerektirdiği kuralları yerine getirerek toplum dışına itilmemek için kirlenmemeye ve saf kalmaya gayret etmektedirler.

Sonuç olarak kast sistemi, sınıflar arası etkileşimi engellemiş olsa bile toplum yapısını ve işleyişini belirlemektedir. Birçok parçadan oluşan toplulukların bir toplumu temsil etmesi, Manu inancı çerçevesindeki saflık ve tehlike unsurlarıyla belirtilmiştir.

### **2.3. Hindistan’da Kadın Olmak ve Toplumsal Cinsiyet**

“İnsan Zihni Üzerine Bir Deneme” kitabında John Locke, “tabula rasa” kavramını dile getirmiştir. Bu kavrama göre yeni doğan boş bir levha gibi doğmaktadır ve bu levhayı insan yaşadığı deneyimlerle doldurmaktadır. Bu düşünceye göre insan gelişiminin gizli gücü sayesinde biyolojik olarak herkes doğuştan eşit durumdadır. Doğumdan sonra öğrenilen ve her kültürde değişiklik gösteren deneyimlerin sonucunda ise yetişkin kişilikler oluşmaktadır (Haviland, 2008, s.265; Sezer, 2015, s.31). Buradan yola çıkarak her toplum kendi kültürünü oluşturmakta, her yeni doğan da kendi kültürünü aktarmaktadır. İnsan hangi toplumda yetişirse o toplumun kültürüyle yetişmekte ve şekillenmektedir. Bu durumda cinsiyet algısı da toplum tarafından şekillenmektedir. Toplum biyolojiden farklı olarak şekillendirdiği cinsiyet ayrımını kendi ortaya çıkarmaktadır. Batı toplumlarında erkeğe güçlü, başarılı, baskın ve özgüvenli, kadına ise nazik, uysal ve şevkatli bir rol biçilmektedir. Cinsiyete bağlı bu kişilik farklılıkları biyolojik olarak görünmemekte ve çoğuna göre doğal karşılanmaktadır. Bu durumda cinsiyet farklılıkları evrensel ve değişmezdir.

Margaret Mead’in öncülüğünü yaptığı ve kültürel çözümlerinin de doğruladığı çalışmasında, kadın ve erkek biyolojik olarak farklı olmasına rağmen aralarında kişilik olarak hiçbir fark yoktur. Toplumlar yine de yeni doğan her bir bireyden cinsiyetine göre farklılık gösteren davranış biçimleri beklemektedir. Yeni doğan bir bebek kendinden beklenen bu davranışlara göre yetiştirilmekte ve cinsiyetine göre şekillendirilmektedir (Haviland, 2008, s.278). Bu durum toplumsal cinsiyet olgusunu yaratarak kişilerin birey olmaktan daha çok kadın ya da erkek olarak cinsiyetinin farkında olmalarını ve baskın bir anlayışın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Ortaya çıkan bu beklenti ve olgular kadın ve erkek olmanın sınırlarını belirlemektedir. Giddens’in toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerine ait kavramları, toplumsal olarak yerleşmiş ilkeler tarafından şekillenmekte ve kişinin toplumda konumlandırılmasıyla ilişkilendirilmektedir. Bu durum gündelik hayatın olağan akışındaki ilişki ve davranışlara da yansımaktadır (Giddens, 2012, s.506)

Tunalı, kadının nesne konumunda görülmesinin açıklamasını; Freud'un kişisel alan olarak tanımını yaptığı 'nesne' seçimi, 'baba' olarak simgesel alanda tek bir figüre sabitlenmiştir. Lacan ise bu simgesel alanı kültürel olana doğru genişleterek 'Babanın Adı ya da Yasa' olarak belirtmektedir. Bu durumda Lacan'da geniş bir alana yayılan 'özne'; Freud'da tekil bir özneyi işaret etmektedir. Buna rağmen Batı toplumu gelişme sürecinde, simge olarak kültürü ya da baba figürünü işaret etse de sonuçta eril bir paradigmanın düşüncesi doğrultusunda kadının çeşitli analizlerden sonra bir 'muamma' ya da 'şey' olarak nitelenmesine bağlanmaktadır (Tunalı, 2006, s.43-65).

Marx, kadının baskı altına alınmasını şu şekilde açıklamaktadır: Bir babanın mutlak mülkiyeti ailedir. Erkek, bir kadın tarafından egemenliğinin elinden alınmasının korkusunu yaşamaktadır. Kadın bu durumda baskı altına alınmakta ve erkeğin hükmettiği 'şey' konumuna düşmektedir. Marx aileyi mülkiyet olarak açıklayarak mülkiyet kavramını, başkasının beceri ve gücünü kişinin olağan bir şekilde yararlanması olarak ortaya koymaktadır (Brown, 2015, s.236-237). Bu durumda aile, iş bölümünün etkilerinin gözlemlendiği bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu iş bölümünün özel biçimi kadınların ve çocukların ailede baskı altına alınmasına neden olmaktadır. Erkekler, kadınlar ve çocukların içinde bulunduğu mülkün sahibi konumundadır. Bu nedenle kadınlar ve çocuklar, ailenin erkekleri tarafından köle haline gelmektedir (Brown, 2015, s. 236-237).

Biyolojik farklar toplumlar geliştikçe daha az etkili hale gelmektedir. Marx'a göre insan doğasında tarihsel biçimler vardır. İnsan doğası feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve diğerlerine özel durumdadır. Bu nedenle temel insan doğası yoktur (Brown, 2015, s.255-256). Toplumsal yargıların biyolojik farklılıklardan daha etkili olduğunu Marx'ın bu düşüncesinden yola çıkarak söyleyebiliriz. Toplumda var olan cinsiyet ayrımı sinemaya da yansımaktadır. Sinemada da hayatta var olduğu gibi kadınlara ve erkeklere özgü roller biçilmiştir. Reklam filmlerinden örnek verecek olursak herhangi bir reklam filminde çoğunlukla kadınlar mutfakta erkekle ise televizyon karşısında yansıtılmaktadır.

Toplumda sinema ve cinsiyet algısı birbiriyle etkileşim halindedir. Toplumsal cinsiyetin varlığından etkilenen sinema, toplumun kültür, ekonomi ve siyasetinden beslenen bir araç görevi üstlenmektedir. Türkiye'de Yeşilçam sineması da aynı unsurlardan beslenmektedir. Cinsiyet ayrımı toplumun kendi yargılarıyla var olmuş ve Yeşilçam sinemasındaki kadın ve erkek olgusunu şekillendirerek yine aynı topluma sunulmasını sağlamıştır. Yeşilçam sineması da oluşan bu algıyı güçlü bir şekilde beslemiş, görsel anlamda sunarak topluma kabullendirmiştir. Toplumsal cinsiyet konusu Hint sinemasında

1950'lerden sonra yapılmış birçok film ve Yeşilçam filmleri ile benzerlik göstermektedir. İki ülkede benzerlik gösteren sinema sektöründe kadın geri planda tutulmakta ve erkek tarafından baskı altına alınmaktadır. İki ülkenin temelde toplumsal yaşantısına yansıyan toplumsal cinsiyet konu olarak sinemada işlenmektedir. Hint filmlerinde topluma kadınının nasıl olması gerektiği öğretilerek ideal Hint kadın imajı yaratılmaktadır (Genç, A., 2019)

### **2.3.1. Hindistan'da Kadın Hakları**

Hindistan'da her yıl bir milyon kız bebek cinsiyet ayırımına dayalı kürtaj ve bebek cinayetlerinden etkilenmektedir. Bu durum Hindistan'da düzensiz cinsiyet oranına yol açmaktadır (Mugali, 2014). Kadınlar hayatın her kesiminde erkekte daha aşağı oldukları bir muameleye maruz kalmaktadır (Weiss, 2014).

Hindistan hükümeti, cinsiyet eşitsizliğini ortadan kaldıracak kanunlar ortaya çıkarmıştır. Ancak kadınların çoğu okuma-yazma bilmediğinden ve katı gelenekleri sebebiyle bu kanunlardan bir haber yaşamaktadır (Meshram, 2014, s.1). 1931 yılında Hindistan ulusal meclisi adalet, özgürlük, eşitlik ve haysiyet gibi kavramlarla kadınların temel haklarını koruma altına almıştır (Patil, 2013). Hindistan anayasasında madde 14, 15 ve 16 ile kadınlara erkeklerle aynı haklar tanınmış ve bu eşit haklar güvence altına alınmıştır. Madde 14; Hindistan'ın bütün bölgelerinde geçerli olmak üzere cinsiyet ve bireysel eşitliği devlet erteleyemez. Madde 15; kadın ve çocuklar için özel durumlarda devletin harekete geçmesi etkin kılınmıştır. Madde 16; devletin bütün kurum ve kuruluşlarındaki hizmet ve görevlerde vatandaşın fırsat eşitliğini sağlamıştır (The Constitution of India, 2007). Bu kanunlar dışında 1937 tarihli Hindu kadınlarının mülk hakkı yasası, 1955 tarihli Hindu evliliği yasası, 1956 tarihli Hindu veraset hakkı yasası, 1961 tarihli Çeyiz Yasağı yasası, 1987 tarihli Sati geleneğinin engellenmesi ve 2005 tarihli kadınları baskın şiddetten koruma yasası gibi kadınların özel korunması için kanunlar da sağlanmıştır (Bomman, 2013). Ayrıca kadınlar için hükümet tarafından Ulusal Komisyonu da kurulmuştur.

Hindistan'da teorik olarak kadınların kanunlarla hakları koruma altına alınmıştır. Bu kanunların pratikte ne kadar kullanıldığı ise tartışma konusudur.



### 2.3.2. Kadınlara Karşı Suçlar

Hindistan, kadına karşı şiddetin çok yoğun olarak uygulandığı bir ülkedir. Hindistan'da fiziki şiddet dışında psikolojik şiddet, aile içi şiddet, kız çocuk aldırma, satı (dul yakma) geleneği, drahoma (çeyiz) cinayetleri, tecavüz, cinsel istismar ve kayıp kadınlar gibi olaylar sık sık yaşanmaktadır. Amnesty International'a ve Reuters Haber Ajansı'na (hükümet dışı bir örgüt) göre kadın olarak yaşamak için G20 ülkeleri arasında Hindistan en kötü ülkedir. Hindistan'da sadece 2014 yılı için 4237 tecavüz girişimi, 36735 tecavüz, 8455 çeyiz cinayeti ve 77237 kaçırılma olayı yaşanmıştır (NCRB). Bu rakamlar dışında polis tarafından işleme alınmayan raporlar, tecavüze uğrasa bile çevresi tarafından dışlanma ve yargılanma korkusuyla şikâyetle bulunmayan kadınlar, yaşadığı taciz sonrası polise gittiğinde bir sonuç alamayacağını düşünen kadınlar, yaşanan tecavüz sonrası öldürülen ya da intihar eden kadınlar bu sayıya dâhil edildiğinde kadına karşı işlenen suçların oranı Hindistan'da daha da yüksek rakamlara ulaşacaktır.

İşlenen bu suçların çoğunda, kadınlar şikâyetlerini geri almak zorunda kalan olaylara maruz kalmakta erkekler ise kefaretle serbest bırakılmaktadır. Tecavüz suçundan yine 2014 yılında 6576 erkek hüküm giymiş 16343 erkek ise beraat etmiştir (NCRB). Buradan yola çıkarak kadın çeşitli neden ve sebepten dolayı haksız bulunmakta ve suçlular hak edilen cezayı almamaktadır. Cezalandırılmayan bu şiddet eylemleri yeni şiddet olaylarını ortaya çıkartmaktadır. Kadınların başka bir kadına şiddet eylemlerinin önü açılmakta, çeyiz cinayetlerinde anne oğluna gelinin öldürülmesi için yardım etmekte ve satı geleneği ile kadının ölen akrabasıyla birlikte gelinini yakma işlemlerinde ortak olmaktadır.

Şiddet eylemlerinde açılan bir davada yargılama adil olmamakla beraber Hindistan'da yargı süreci de çok uzun sürmektedir. Şiddet eylemine yönelik açılan bir davada yılın ilk üç ayında sonuçlanan dava çok az durumda olup yılın son üç ayında sonuçlanan davaların oranı daha yüksektir (NCRB).

Hindistan'da kadın, yaşadığı şiddet olayları sonrasında toplum tarafından dışlanma korkusuyla, polisin tepkisiz kalmasıyla, gerekenden uzun süren yargılama süreciyle, yargılamanın eşitsizliği ve sonucun adilsizliği gibi nedenlerle yasal yollara başvurmamaktadır.

Hindistan'da kadın hakları yasalar ve düzenlemeler ile her ne kadar koruma altına alınmış olsa bile uygulamada sıkıntı yaşanmaktadır. Yasalar usulüne uygun kullanılmadığı için kanunlar teorik düzeyde kalmakta ve eşitlik sağlanamamaktadır.

### **2.3.3. Eğitim ve Sağlık**

Hindistan'da 2011 yılında 15 yaşının altındaki 178.092.741 kız çocuğundan 1.709.81'i evlidir. Bu kız çocuklarının eğitim alamadıkları için mi erken yaşta evlendikleri ya da evlendikleri için mi eğitim alamadıkları durumu tartışma konusudur. 40 ve 44 yaş arasındaki kadınların sayısı 34.892.726 evli olanların sayısı ise 31.388.465'tir. Bu rakamlar sati geleneğini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Hindistan'da kadınlar erken yaşta da olsa kocası öldüğünde onun ailesi tarafından ya da kendi isteği ile yakılmaktadır. O yaş grubunda evli olmayanların sayısı ise çok azdır.

Hindistan'da okuma yazma bilmeyen 15 yaş altı kız çocuğu sayısı da 91.890.380'dir. 15 yaş altı grubun esas alınması önemlidir çünkü gelecek dönemde yetişkinleri bu grup oluşturacaktır. Okuma yazma bilen 15 yaş altı evli kız çocuk sayısı ise 9.899'dur. Belirtilen bu sayısal rakamlardan yola çıkarak eğitim hayatına başlayan kız çocukları ortaokul seviyesine kadar eğitimlerini sürdürmektedir. Kırsal kesimde yaşayıp okuma imkânı bulamayan kız çocukları ise evlendiklerinde eğitimden tamamen uzaklaşmaktadır (Census India, 2011).

Hindistan'da derin anemi özellikle gebelik döneminde yaşanan genel bir sağlık sorunudur. Büyüme döneminde çocuklarda sıklıkla rastlanan bir durumdur. Fakirlik, beslenme bozukluğu, enfeksiyon ve sağlık hizmetlerinden yeterince faydalanamama gibi sosyoekonomik faktörler derin aneminin oluşmasını sağlamaktadır. Sosyoekonomik düzeyi düşük olan toplumlarda besin kaynaklarına yeterince ulaşamamaya bağlı nutrisyonel anemilerin daha sık görüldüğü belirtilmiştir (İşleyen, Tekin, Konca, 2016). Hindistan'da her yıl pek çok kadın bu hastalıktan yaşamını yitirmektedir. Hamilelik dönemlerinde sıkıntılara yol açarak anne ölüm oranlarını da artırmaktadır. Hindistan'da her on yılda 44,000 kadın önlenebilir gebelik komplikasyonlarından dolayı hayatını kaybetmektedir (Unicef India). Unicef India çocuk gelişimi ve beslenmesi kayıpları önlemek için, kadın beslenmesi, anne sağlığı ve hijyen programları gibi çeşitli projelerle devletin de sağladığı destek ile faaliyetler ve eğitim programları yürütmektedir (Unicef India). Bu programlar ile 2007 yılında anne ölüm oranı her 100,000 doğumda 212 iken bu oran 2013 yılında 167'ye kadar düşmüştür (Unicef India).

### **2.3.4. Kadın İşgücü**

Hindistan'da kadının, eğitim seviyesinde olduğu gibi iş gücüne katılım oranı da düşüktür. İstihdam oranı erkeklerde %75-77 oranındayken kadınların ise %30-33 oranını

aşmamaktadır (World Bank). İstihdam edilen kadınlardan %1'i sağlık, %1'i de yapı/inşaat sektöründe olup çoğunluğu oluşturan %69'u ise geliştirilmeye açık olmayan çiftçilik gibi mesleklerde çalışmaktadır (India real time).

Uluslararası iş bölümü tablosunda üçüncü dünya ülkelerinin genel konumunda kadınlar, iş bölümünde sömürü sonrası en çok yıkıma uğrayan kesim olmaktadır (Şerbetci:2013). Bu nedenle 17. Yüzyılda fahişelik ve köle kadın ticareti Goa'nın ekonomik faaliyetlerine yansımıştır (Dalyan G., 2017, s.459). Hindistan'da kadınların uluslararası iş bölümlerine bakıldığında ise çokuluslu şirketlerin küçük kuruluşlarında çok uygun fiyatlarda çalışmakta ya da çalıştıkları işten ücret alamamaktadır.

### **2.3.5. Siyasal Katılım**

Hindistan'da kadınlar diğer alanlara göre siyasette katılım noktasında daha başarılı olmuşlardır. Kadınlar seçme haklarını dünyadaki diğer ülkelere göre daha erken bir tarihte bağımsızlık öncesi 1917 yılında kazanmışlardır (Khanna M., 2009). Indra Gandhi Hindistan'da iki kez başbakanlık yapmış, adı ülkedeki üniversiteye verilmiştir. Kurum ve kuruluşlar, uluslararası ve hükümet dışı örgütler, kadınların politikada bu denli aktif rol oynamalarında etkili olmuştur.

Birleşmiş Milletler Genel Kurulu Hindistan'da 1975 yılını kadınların yılı olarak açıklamasının ardından kadın hakları üzerine gelişmeler yaşanmıştır. 1979 yılında Uluslararası Haklar Belgesi Genel kurul tarafından kabul edilmiş, madde 7 ve 8 ile kadınların siyasal ve sosyal hayata katılımları sağlanmıştır. 1985'te Nairobi ve 1995'te Pekin'de yapılan konferanslar Hindistan'ı etkilemiştir. Hükümet dışı örgütler olan South Asia Watch (SAW) Asia Pacific Women's Watch (APWW), bu alanda çalışmalar yürütmüş, siyasal ve sosyal hayata katılımı öncelikler arasına almışlardır. (Chanda A.)

Hindistan siyasal hayata katılım noktasında yakaladığı bu başarıyı günümüze kadar sürdürebilmiştir. Sağlanan bu siyasal katılım sayesinde kadınlar, uluslararası sistemde aktif rol oynamaktadır (Şerbetci, 2013). Kadının siyasal katılım oranı 1997 yılında %7,2 iken 2016 yılında %12 ile zirveye taşınmış, duraksamaların yaşandığı zamanlar olsa da genel haliyle katılım oranı artarak devam etmektedir (World Bank).

### **3. HİNDİSTAN SİNEMASI (BOLLYWOOD)**

Asya toplulukları içerisinde Hindistan (Bollywood) filmleri önemli bir kültürel yapıya sahiptir. İzleyicilere eğlencenin yanı sıra köklerinden kopmamaları, ana dillerini kullanmanın önemini ve Hint aile yapısını örneklerle gençlere sunmayı amaçlamaktadır (Johal, 2004, s.6.)

Bollywood, Bombay (Mumbai) merkezli Hindu-Urdu dilinde filmler üreten popüler film endüstrisine verilen bir isim olarak Bombay ve Hollywood'un birleşiminden oluşmaktadır. Bollywood sineması film sayısı bakımından bir yılda Hollywood'un iki katı film üretimi yapmaktadır. Bollywood sinemasına çok kullanılsa da Hint sineması denilmektedir ancak Bollywood ismi genel anlamda bütün Hint sinemasını kapsamaktadır. Hindistan'da birçok bölgesel sinema endüstrisi Bengali, Tamilce, Marathi, Malayalam ve Telugu dilinde de filmler çekmektedir (McLain, 2011, s.75-76). Hatta 2009 yılında Ernst&Young adlı şirketin hazırladığı rapora göre bu bölgesel sinema endüstrileri Bollywood sinemasıyla rekabet edecek düzeye gelmişlerdir. Bollywood buna rağmen yine de Hindistan genelinde en çok izlenen ve en çok film ihraç eden bir sinema, aynı zamanda Hint Sineması denilince akla gelen ilk isim olmaktadır (Kemp, 2014, s.542).

Hindistan Sineması, Dhundiraj Govind Phalke tarafından Hint öykülerinin hayata geçmesi ile başlamaktadır. Hindistan'ın ilk filmi, 1913 yılında gösterime giren "Kral Harischandra" filmi sayılmaktadır. Phalke, Hint gelenek ve öyküleriyle ilgili sessiz sinema formatında 80 civarında film çekmekte ve Hindistan Sinemasının Babası olarak bilinmektedir (İri, 2013, s.24).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Hint sineması gelişimini sürdürmüş ve uluslararası düzeyde Bengalli yönetmen Satyajit Ray'in çektiği filmlerle ismini duyurmuştur (Kemp, 2014, s.212). Bollywood filmleri ise Hindistan haricinde 1951 yılına kadar sükse yapmamış ancak Raj Kapoor'un "Avare" (Awaraz) filmiyle ülkemizde ve birçok doğu ülkesinde adını duyurmayı başarmıştır (İri, 2013, s.26).

#### **3.1. Hint Sineması Tarihi**

Hint filmleri Hindistan dışında Rusya, Afrika, Japonya, Malezya, Çin, Mısır ve Türkiye gibi dünyada birçok ülkede izleyiciye ulaşmaktadır. Dünyada farklı sosyal hayata ve kültüre sahip birçok insan Bollywood'a başka bir deyişle Hint sinemasında en popüler

olana ilgi duymaktadır. Ürettiği filmlerin fazla olması bakımından da Hint sineması dünya çapında dikkat çekmektedir. Hindistan’da Hindi ve Urdu dillerinde farklı olarak Telugu, Tamil ve Bengali dillerinde de filmler yapılmaktadır. Dünyanın birçok yerinde en çok Bollywood’da üretilen filmler izlenmektedir. 1931 yılında Ardeshir Irani’nin yönettiği “Alam Ara (1931)” filmi gösterime giren ilk sesli film olma özelliğinin yanı sıra ana dil olarak kullandığı Urdu ve Hindi dillerinin Bollywood ürünü filmlerde popüler olmasına katkı sağlamıştır. Bollywood ürünü filmlerde kullanılan Urdu ve Hindi dilleri Hindistan popüler sineması (Bollywood)’ın dili haline gelmiştir (Saran, 2012, s.4.).

Hindistan sineması dünyada ikinci film endüstrisi olup sinema tarihi ise dünyada film yapımının başlangıcına kadar uzanmaktadır. Robert Paul ve Lumiere’in 1896 yılında Londra’da hareket eden fotoğraflarının gösterime girmesiyle bu teknoloji dünya çapında büyük ses getirmiş ardından Hindistan ilk filmini üretmek için çalışmalara başlamıştır. Hindistan’daki sinema tarihi Sessiz Filmler, Sesli Yapımlar, Altın Çağ, Çağdaş Hint sineması ve Yeni Bollywood olmak üzere beş döneme ayrılmaktadır.

### **3.1.1. Sessiz Filmler (1910'lar-1920'ler)**

Hindistanlı fotoğraf sanatçısı Hiralal Sen, 1897 yılında Profesör Stevenson’ın Kalküta Yıldız Tiyatrosu’nda yapmış olduğu bir film sunumundan sahneler kaydetmiş, Stevenson’ın kamerası ve cesaretlendirmesiyle kaydettiği bu görüntülerden “Pers Çiçeği/ The Flower of Persia (1898)” adında bir film ortaya çıkarmıştır (Luke, 1996). Bu film ülke çapında tiyatro oyunları ve dans performanslarından sonra bir eğlence unsuru halini gelmiştir. Film, Hindistan’ın dört bir köşesinde birçok bölgede gösterime girmiş, sahne sanatçılarının gidemediği uzak bölgelere kadar giderek izleyicilerin beğenisine sunulmuştur. Hindistan’da o zamanki teknolojik cihazlar sayesinde film, birçok kez yansıtılmış ve bu tür performanslar insanların ilgisinin artmasına sebep olmuştur. Daha sonra Bombay’da gerçekleştirilen bir güreş müsabakasının kayıtlarıyla Hindistanlı H. S. Bhatavdekar tarafından “Güreşçi/ The Wrestlers (1899)” filmi oluşturulmuş, bu film Hindistan’da yapılmış ilk film olarak tarihe geçmiştir (Kumar, 2012).

Hindistan’daki ilk uzun metrajlı filmi Dadasaheb Phalke çekmiştir. Hindistan film endüstrisine öncülük eden Phalke, bu yüzden Hint sinemasının babası olarak görülmektedir (Saran, 2012, s.41.). İlk uzun metrajlı film “Raja Harishchandra (1913)”, Marathi bölgesinde sessiz olarak çekilmiş ve Sanskrıt destanlarından faydalanılmıştır.

Phalke, bu destanlarda yer alan kadın karakterleri, erkek oyuncular tarafından canlandırılmasını istemiştir.

Raghupathi Venkaiah Naidu ise Güney Hindistan'da 31 Ekim 1931'de Tamil dilindeki ilk sesli film Kalidas'ı üretmiş, Telugu sinemasının babası olarak kabul edilmiştir. Film yapımcısı Nataraja Mudaliar tarafından Madras'ta ilk film stüdyosunun kurulmasıyla Hindistan'da sinema bir unsur haline gelerek genç üreticilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Genç sinemacılar dünyanın dört bir yanından getirdikleri fikirlerle Hindistan'da sinemayı geliştirmişlerdir (Muthiah, 2014).

### **3.1.2. Sesli Yapımlar (1930'lar-1940'lar)**

Bengal film endüstrisini tanımlamak için 1932'de "Tollywood" ismi ortaya atılmıştır. Bu isim Tollygunge bölgesinin "Hollywood" ile uyumlu olmasından kaynaklı doğmuştur. Tollygunge, Hint film endüstrisinin merkezi haline gelmiş ve Bombay tarafından devralınmıştır. Daha sonra Bombay kendine ait endüstrisini meydana getirmiştir (Bhaskar, 2008).

Bollywood, Mumbai'nin eski adı olan Bombay ve Amerikan film endüstrisinin merkezi olan Hollywood'dan adını almaktadır. Hollywood'dan farklı olarak kendine ait bir yeri yoktur. Hindistan'da Bollywood, Mumbai merkezli Hint film endüstrisi için gayri resmi kullanılan bir terimdir. Bollywood Hindistan'ın özerk endüstrilerinden en popüler olanı ve dünyadaki en büyük film yapım merkezlerinden biridir. Ancak Hindistan sinemasının tamamına atıfta bulunmak için bu terim yanlış bir şekilde kullanılmaktadır (Saran, 2012, s.47).

Indra Sabha, 1930'lu yıllarda şarkı eşliğinde dans etme geleneğini filmlerde başlatmış ve "Devi Devyani" gibi müzikaller sayesinde de Hint sinemasında müziğin yükselişi gerçekleşmiştir. Hint sinemasının en önemli yapı taşı olan Bollywood, Doğu Hindistan Film şirketi ile 1933 yılında ilk Telugu filmi olan Savitri'yi çekmiştir. Vemuri Gaggaiah ve Dasari Ramathilakam'ın aktör olarak yer aldığı film, Pullaiah tarafından yönetilmiş ve Mylavaram Bala Bharathi Samajam adlı sahne oyunundan esinlenilmiştir (Narasimham, 2010). Film aynı zamanda II. Venedik Uluslararası Film Festivali'nde fahri diploma almıştır.

Hindistan'ın ilk profesyonel stüdyosu "Bombay Talkies" 1934'de açılmıştır. Aynı yıl Pune'daki Prabhat Stüdyoların'da, Marathi filmlerinin yapımına başlanmıştır. Hintli aktörlerin bağımsızlık hareketi sırasında filmde lider olarak gösterilmesi nedeni ile R. S.

D. Choudhury, İngiliz Raja'sı tarafından yasaklanan "Gazap/ Wrath'i (1930)" çekmiştir. Hint sinemasının kült yapımlarından P.C. Barua'nın Devdas'ının sağladığı başarı ile film yapıcılığı Kalküta, Madras ve Bombay gibi şehirlerde bir zanaat haline gelmiştir (The Hindu News, 2005).

1937 yılında yönetmenliği Moti B. tarafından yapılan "Kisan Kanya" filmi Hindistan'da yapılan ilk renkli filmidir. Film, kültürel canlanmanın aracı olmuş ve 1940 yılında Güney Hindistan'daki sinema salonlarının tamamını oluşturmasını sağlamıştır (A revolutionary filmmaker, 2003).

Hindistan'da 1930'lar ve 1940'lar genel olarak bakıldığında zorlu geçmiştir. II. Dünya Savaşı, Büyük Buhran ve Hint bağımsızlık hareketi ile ülkenin bölünmesi birçok açıdan Hindistan'daki yaşamı alt üst etmiştir. Bu olaylardan sonra film yapımı zorlaşmış ancak Hindistan insanının yaşadığı bu zorluklar ve Hint bağımsızlık hareketini anlatan filmler sinemaya yansımaya başlamıştır (Saran, 2012, s.48). Bütün bu mücadeleler Hindistan sinemasında konu bakımından beslenmesini sağlayan en önemli kaynak haline gelmiştir. Hindistan'ın bağımsızlığını ilan etmesinin ardından başlayan bölünmeler ülkede varlıkların ayrılmasına sebep olmuştur. Bu olaylarla Hindistan'da birkaç stüdyo ülkenin kuzeyine yeni adıyla Pakistan'a taşınmış, ülke Pakistan ve Hindistan olarak ikiye ayrılmıştır. Böylece Hindistan sinemasında hiç tükenmeyecek film konuları ortaya çıkmıştır.

### **3.1.3. Altın Çağ (1940'lar- 1960'lar)**

Hint sinemasının Altın Çağı, tarihçiler tarafından 1940'ların sonları 1960'ların başlarındaki dönem olarak görülmektedir (Gokulsing-K., Dissanayake, 2004, s.17). Hint sinemasında Bengalis'in öncülük ettiği "Paralel Sinema" hareketi Altın Çağ döneminde ortaya çıkmıştır (Panchali, 2014). Paralel sinema, ortaya çıktığı dönemde ticari filmleri kapsadığı için Bollywood film endüstrisinden farklı değildir. Paralel sinema hareketinin çıkış amacı Hindistan'ın sosyal gerçekliğini vurgulamaktır. Dünya'nın Çocukları/ Dharti Ke Lal (1946, Kanaca Ahmad Abbas), Aşağı Şehir/Neecha Nagar (1946, Chetan Anand), Vatandaş/ Nagarik (1952, Ritwik Ghatak) ve İki Büyük Toprak Parçası/ Do Bigha Zamir (1953, Bimal Roy) filmleri bu hareketin ilk örneklerindedir. Altın Çağ ile aynı zamanda Hindistan yeni dalgasının da temelleri atılmıştır (Srinivasan, 2008).

Satyajit Ray tarafından çekilen Apu Üçlemesi/ The Apu Trilogy, Hint sineması için büyük önem taşımaktadır. Film, 1955-1959 yılları arasında paralel sinema hareketine

katkıları sağlamış, uluslararası film festivallerinden büyük ödüller kazanmıştır. Küçük Yolun Şarkısı/ Pather Panchali (1955), üçlemenin ilk kısmıdır ve Ray'in Hint sinemasına girişini temsil etmektedir (Rajadhyaksa, 2016).

Ticari Hint sineması, Avare/ Awaara (1951, Raj Kapoor), Şri 420/ Shree 420 (1955, Raj Kapoor) Arzulu/Pyaasa (1957, Guru Dutt) ve Kâğıttan Çiçekler/ Kaagaz Ke Phool (1959, Guru Dutt) filmleri ile gelişmeye başlamıştır. Hindistan'daki işçi sınıfının kent yaşamında karşılaştığı sorunlarını anlatan bu filmler, aynı zamanda sosyal temalar içermektedir. Awaara filminde kent hem kâbus hem de bir rüya gibi gösterilmektedir. Pyaasa filmi ise şehir hayatının gerçekçi ve zorlu yanına eleştiri niteliği taşımaktadır (Gokulsing, 2004). 1960'larda Hindistan Bilgi ve Yayın Bakanı Indira Gandhi o dönemde yaptığı yeniliklerle sinemaseverlerin üretimini desteklemiştir. Hint sineması bu yenilikler sayesinde gelişimini hızlandırmıştır (Rajadhyaksa, 2016).

1957 yılında en iyi Yabancı Film Akademi Ödülü'ne aday gösterilen ilk Hint filmi epik bir film olan Hindistan Ana/ Mother India (1957, Mehboob Khan) olmuştur (Saran,2012, s.13). Bu film ile Hint sinemasında “Dacoit Filmler” olarak adlandırılan yeni bir tür ortaya çıkmış, tür bakımından Hint mafyasını konu alan filmleri içermektedir (Stephen, 2017 s.122). Dacoit film türünün en önemli örneklerinden biri Gunga Jumna (1961, Dilip Kumar)'dır. Film, dacoit suç draması olup, yasaya karşı gelen iki kardeşin hikâyesini anlatmaktadır. 1970'lerde bu hikâyelerle sık karşılaşılmış ve Hint filmlerinde tema haline gelmiştir (Tejaswini, 2004, s.153).

Hint sinemasında romantik filmler ve aksiyon filmleri, 1960 ve 1970 yılları arasında Dharmendra ve Rajesh Khanna gibi aktörleri; Sharmila Tagore, Leena Chandavarkar, Mumtaz ve Helen gibi aktrisleri ortaya çıkarmıştır. Romantik filmlerin 1960'ların ortasında canlanmasıyla birlikte Anil Kapoor ve Mithun Chakraborty gibi aktörler 1990'lara kadar ekranlarda kalmıştır. Bu dönemde en çok ses getiren aktrisler ise Jaya Bachchan, Hema Malini ve Rekha olmuştur (Saran, 2012, s.51).

#### **3.1.4. Çağdaş Hint Sineması (1970'lerden Bugüne)**

1970'lerde Hint sinemasına egemen olan müzikal romantik filmlerinde tematik bir durgunluk yaşanmıştır (Ashok, 2009, s.21). İbadet/ Aradhana (1969, Shakti Samanta), Dürüst Yalancı/ Sachaa Jhutha (1970, Manmohan Desai), Anand (1971, Hrishikesh Mukherjee), Filler Benim Arkadaşlarım/ Haathi Mere Saathi (1971, M. A. Thirumugam), Kopmuş Uçurtma/ Kati Patang (1971, Shakti Samanta), Düşman/ Dushman (1972, Dulal



Guha), *Ölümsüz Aşk/ Amar Prem* (1972, Shakti Samanta), ve *Daag: Bir Aşk Şiiri/ Daag: A Poem of Love* (1973, Yash Chopra) gibi önemli filmlerle Gerçekçi Sinema ve Ticari Hint sineması varlığını sürdürmüştür. Sinema endüstrisi, Salim Khan, Salim-Javed ve Javed Akhtar gibi senaristlerin piyasaya girmesiyle yeniden canlanmış ancak Hint sinemasında, *Zincir/ Zanjeer* (1973, Salim-Javed) ve *Duvar/ Deewaar* (1975, Salim-Javed) gibi filmlerle şiddet ve yeraltı mafyasını konu alan bir film türü orta çıkmıştır (Ganti, 2015, s.153). 1970'lerin Hindistan'ını yansıtmaya amacıyla *Mother India* ve *Gunga Jumna* filmlerinin kırsal temaları kentsel bir bağlamda yeniden yorumlanmıştır (Raj, 2003, s.21). Filmlerde, kitleler arasında oluşan hayal kırıklığı artarak devam eden hoşnutsuzluk, hızla çoğalan gecekonducular, yolsuzluk ve kentsel yoksulluk konuları işlenmiştir (Chaudhuri, 2017, s.74). Amitabh Bachchan, Kumar'ın *Gunga Jumna*'daki rolünü canlandırmış ve bu rolüyle Hint sinemasının "Öfkeli genç adam" karakterini yaratmıştır (Rajadhyaksa, 2016, s.28; Saran, 2012, s.50).

### **3.2. Bollywood**

1980'lerde Hint Ticari Sineması, *Biz Birbirimiz için Yaratıldık/ Ek Duuje Ke Liye* (1981, K. Balachander), *Cesur Adam /Himmatwala* (1983, K. Raghavendra Rao), *Hediye/ Tohfa* (1984, D. Ramanaidu), *İsim/ Naam* (1986, Mahesh Bhatt), *Bay Hindistan/ Mr. India* (1987, Shekhar Kapur), *Asit/ Tezaab* (1988, N. Chandra) gibi filmlerle büyümüştür. 1980'lerin sonlarına doğru, müzikal filmlerin kalitesinin düşmesi, video korsanlığının ve şiddet olaylarının artmasıyla birlikte Hint sinemasında düşüş yaşanmıştır. Bu düşüşle birlikte Hint sinemasında durgunluk yaşanmış ve orta sınıf izleyici kitlesi sinema salonlarını terk etmiştir. Nasır Hüseyin ve babasının yazdığı Mansoor Khan'ın yönettiği ve kuzeni Aamir Khan'ın Juhi Chawla ile oynadığı *Kıyametten Kıyamete Dek/ Qayamat Se Qayamat Tak* (1988) filmi ile Hint sineması yükselişe geçmiştir. "Qayamat Se Qayamat Tak" bir aile filmi olup, gençlik, eğlence, duygusallık ve etkileyici melodilerin karışımı ile kitleleri sinema salonlarına geri getirmeyi başarmıştır (Cain, 2017; Raina, 2013). 1990'lı yıllarda Hint sineması diğer adıyla Bollywood bu filmin ardından romantik müzikal filmlere yepyeni bir soluk getirmiştir. 1990'larda Ticari Sinema, *Âşık Oldum/ Maine Pyar Kiya* (1989, Sooraj R. Barjatya), *Düzenbaz/ Chaalbaaz* (1989, Pankaj Parashar), *Sevgili/ Saajan* (1991, Lawrence D'Souza), *Korku: Vahşi Bir Aşk Hikâyesi /Darr: A Violent Love Story* (1993, Yash Chopra), *Cani/ Khalnayak* (1993, Subhash Ghai), *Ben Kimim Senin İçin! / Hum Aapke Hain Koun!* (1994, Sooraj Barjatya), *Cesur Yürek Gelinini Kaçırarak/ Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* (1995, Aditya Chopra), *Kalp*

Delidir/ Dil To Pagal Hai (1997, Yash Chopra), Bir Şeyler Oluyor/ Kuch Kuch Hota Hai (1998, Karan Johar) ve Sevidiysen Korkma/ Pyar Kiya Toh Darna Kya (1998, Sohail Khan) gibi filmlerle beğeni kazanmış ve uluslararası düzeyde tanınmıştır (Retrieved, 2014).

2000'li yıllarda Bollywood popüler anlamda dünyada artış göstermiş, bu artış ülkede film yapıcılığı konusunda kalite, özgün senaryolar, sinematografi, özel efektler ve animasyon gibi alanlarında gelişmesini sağlamıştır. Yönetmen Yash Chopra'nın yapım şirketi "Yash Raj Films" bu yıllarda çektiği filmlerle hızlıca zirveye çıkmış, Hindistan'da olduğu gibi yurtdışı pazarında da çok sayıda izleyiciye ulaşmıştır. Vergilendirme/ Lagaan (2001, Ashutosh Gowariker), Devdas (2002, Sancy Leela Bhansali), Yarın Olmayabilir/ Kal Ho Naa Ho (2003, Nikkhil Advani), Birini Buldum/ Koi Mil Gaya (2003, Rakesh Roshan) gibi filmler bu yıllarda Hindistan ve yurtdışında önemli gişe başarıları yakalamıştır. Bu filmler dışında Veer-Zaara (2004, Yash Chopra), Baharın Rengi/ Rang De Basanti (2006, Rakeysh Omprakash Mehra), Dhoom 2 (2006, Sancy Gadhvi), Bastır Hindistan /Chak De India (2007, Shimit Amin), Om Shanti Om (2007, Farah Khan), Ghajini (2008, A. R. Murugadoss), Tanrının Birleştirdiği Çift /Rab Ne Bana Di Jodi (2008, Aditya Chopra), 3 Aptal/ 3 Idiots (2009, Rajkumar Hirani) ve Benim Adım Khan/ My Name is Khan (2010, Karan Johar) gibi filmler de ses getiren diğer filmler arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra yeni nesil popüler aktör ve aktrisler, Hindistan'da olduğu gibi yurtdışında da büyük kitleler tarafından tanınmaya başlanmıştır. (Saran, 2012, s.51).

Aamir Khan'ın başrolünü oynadığı Taare Zameen Par ve 3 Idiots filmleri, Bollywood'un Hindistan dışındaki kitlesinin büyümesine büyük katkı sağlamıştır. Bu filmler, klasik Bollywood hikâyelerinden uzaklaşarak Hindistan ve eğitimin sorunlarına ışık tutmuş bu sayede birçok izleyicinin dikkatini çekmiştir. 21. yüzyılın başlarında Aamir Khan'ın yapım şirketi olan Aamir Khan Yapım/ Aamir Khan Productions, Hint sinemasının bir çeşidi olan Masala filmlerini "Bilinçli Sinema" adı altında yeniden yorumlamıştır. (Baskaran, 2013, s.164). Ticari Masala Sineması ve Gerçekçi Paralel Sinema arasındaki ayrımı bulanıklaştırmayı sağlayan Aamir Khan filmleri, Hindistan'daki sosyal sorunları güçlü mesajlarla izleyiciye ulaştırmakta ve eğlenceyi inandırıcı anlatılarla harmanlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda yaptığı işlerle Aamir Khan, yurtiçi ve yurtdışında milyonların beğenisini kazanmış ve ticari başarı yakalamıştır (Cinema History, 2008).

### 3.2.1. Tema ve Karakterler

Bollywood filmleri, dram, kültürel sınırlarla çevrilmiş fantezi, şarkılar, danslar ve eğlence ile donatılmaktadır. Filmlerin vazgeçilmezi mutlu sonlara yer vermesi ve iyi veya kötü belirgin karakterleri ön plana çıkarmasıdır. Popüler Hint filmleri, Hint halk tiyatrosundan ve yerli destanlardan aldığı konularla, melodram, dram ve komedi unsurlarını sıra dışı kültürün gelenekleri ile birleştirmektedir. Yerel gelenekler ve batı sinemasının tekniğini bir araya getiren sinemacılar, bağımsız bir sinema türü oluşturmaya çalışmaktadır (Gopalan, 2005, s.4).

Hint filmleri, Güney Asya'nın en bilindik ve dinî geleneğin kutsal birer parçası olan Mahābhārata ve Rāmāyaṇa destanlarından beslenmektedir. Hint tiyatrosu ve sineması varoluşundan itibaren bu destanlar sayısız filmlere konu olmuştur. Çağdaş filmler bunların dışında, Hint masalları, öyküler ve kutsal metinlerden beslenmekte olup aynı zamanda önemli gelenekler, temalar ve karakter gibi Hint kültürünün dini ve sosyal kavramlarını kolay ve eğlenceli bir biçimde izleyiciye sunmaktadır. Hint filmleri de bu edebi eserlerden etkilenerek hem eskiden hem de özünden uzaklaşmayan konular işlemekte ve kültürünün varlığını korumaktadır (Karaoğlu, 2019).

Destan anlatılarındaki kardeş ilişkileri, ana tema olarak Hint filmlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Kardeşler ve diğer yakın akrabalık ilişkilerindeki çatışmalar, her iki önemli destanda da yer almaktadır. Mahābhārata Destanı'nda; iyi karakterlerin içsel zayıflıklarının bir iç savaşa neden olması anlatılırken Rāmāyaṇa Destanı'nda; ev içindeki birlik ve beraberliğin dış tehditlere maruz kalması sonucunda bu kötülüğün üstesinden gelinmesi anlatılmaktadır (Karaoğlu, 2019).

Hint Tanrıçaları adlı kitabında David Kinsley, her iki destandaki iki önemli kadın figürünün önemine dikkat çekmektedir. Hint filmlerinde Rāmāyaṇa Destanı'ndaki Sītā karakteri; uzun bir süre boyunca acı çeken, Mahābhārata Destanı'nda Draupadī karakteri; intikam arayışında olan kahramanlar olarak Hint filmlerinde seyirci karşısına sürülmektedir. Draupadī ve Sītā gibi önemli destan karakteri, kendisinden sonra ortaya çıkan edebi eserlerde ve çeşitli tiyatro oyunlarındaki kadın karakterler ile büyük bir benzerlik taşımaktadır. Bu durumda Hint sinemasında "Sītālar" fedakâr kadınları "Draupadīler" intikam peşinde koşan kadınları temsil etmektedir. Durgā ve Kālī gibi tanrıçaların özellikleri ise kadın merkezli dövüş filmlerinin kahramanlarında yansıtılmaktadır. Bu bakımdan kadın kahramanlar, tanrıçaların birer belirmesi olarak filmlerde nitelendirilmektedir (Booth, 1995, s.180).

Hindistan sinemasının üzerinde durduğu konulardan biri de yıllar geçse de ülkenin Pakistan-Hindistan olarak ikiye bölünmesi ve İngiliz sömürgesinden kurtulmasıdır. Hint toplumunun yaşadığı modernleşme sorunları, bu süreçte yarattığı değişiklikler ve kargaşa dönemin filmlerine yansımaktadır. Hindistan'ın yaşadığı bu acı ve karmaşık dönem, 1947'deki bağımsızlığın ilanından sonra Bombay'da, sinemanın Altın Çağı olarak bilinen dönemde yapılan popüler filmlere yansımıştır. Popüler filmler, bağımsızlık hareketinin erken dönemlerinde ortaya çıkmıştır. 'Sosyal filmler' olarak nitelendirilen bu filmler yapımcılarının sosyal ve politik bilincini yansıtmaktadır. Toplum sorunlarıyla uğraşan genç kadın ve erkeklerden oluşan filmlerde karakterler genelde Hindistan'ın sömürge sonrası boğuştuğu problemlerin sıkıntısını çekmektedir. Popüler filmlerde on yıl sonra, sosyal ve politik anlamda değişimler meydana gelmiş, 50'li yılların popüler filmlerinin kahramanlarından farklı yeni kahramanlar ortaya çıkmıştır. Ülkenin karmaşasından ve toplumsal sıkıntılardan uzak duran bu kahramanlar, zengin ve genç bir adamdır (Gopalan, 2005, s.4).

Hint toplumunda din önemli bir unsur olduğu için Bollywood filmlerinde dini içerikler, ritüeller ve inançlar sıklıkla yer almaktadır. Hindistan dünya üzerinde birçok dine mensup kişilerin bir arada yaşadığı bir ülkedir. Bu nedenle filmlerde Hindistan, farklı dinlere mensup insanların bir arada barış içerisinde yaşadığı bir ülke olarak gösterilmektedir. Hindistan, dini, siyasi ve sosyal anlamda çalkantılı dönemlerden geçtiği için bu durum Hintli seyirciyi rahatlatmaktadır. Bollywood filmlerinde de eski Hint tiyatro geleneğinin bir parçası olan izleyiciyi mutlu ve pozitif bir şekilde evine yollama düşüncesi hâkimdir (Rusch, 2012, s.18). Bollywood filmlerinde kültürel ve dini motiflere vurgu yapılarak her şeyin sonunda yoluna girebileceği bir dünya anlatılarak toplumsal sorunlara da gönderme yapılmaktadır. Ahlaki değerler ve fikirlerin altı çizilmekte ve dini nitelikli olmayan filmlerin hikâyesinde dahi yer almaktadır. Dwyer bu açıdan baktığında, sunulan manevi değerler sebebiyle Bollywood filmlerinin dinsel bir nitelik taşıdığını düşünmektedir (Dwyer, 2009, s.141-161). İlahi varlık ile topluluk arasındaki ilişkinin vurgulandığı Hint sineması, ideal toplum yaratmanın yolunu birey, aile ve toplum vasıtasıyla göstermeye çalışmaktadır.

Aile kavramı, Hint kültür ve geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Hint popüler sineması bu unsuru göz önünde bulundurup aile kavramı üzerinde durmakta ve aile konulu filmler üretmektedir. Bollywood filmlerinde "Aile" teması, çocukları için her şeyi yapan anne ve babalar, onlara duyduğu saygı yüzünden aşkına kavuşamayan gençler, aile birliğini

anlatan hikâyeler, hüznün ve mutluluk gibi kavramlar şekillenerek izleyiciye sunulmaktadır. Hindistan'da yaşayan insanların çoğunluğu Hinduizm inancına sahip olduğu için tanrılar aileyi bir arada tutan en önemli unsur olarak tanımlanmakta ve ailelerin koruyucusu olarak nitelendirilmektedir (Erdentuğ, 1985, s.203). Bu inanca göre insanların içinde yaşadığı topluma, ailesine ve tanrılara karşı yerine getirmesi gereken sorumlulukları vardır (Alexowitz, 2003, s.24). Dini açıdan büyük önem taşıyan davranışlar, ritüeller ve bayramlar bu nedenle Hint filmlerinin hikâye örgüsü içerisinde büyük bir önem taşımaktadır. Hint filmlerinde, Holi (Renk Bayramı), Diwali (Işık Bayramı) ve Karwa Chauth (kadınların eşlerinin uzun ömürlü olmaları için oruç tuttıkları bayram) gibi bayramların kutlama ritüellerine sıklıkla yer verilmektedir. Hint kültürüne yabancı olan kişiler tarafından anlaşılamayan bu bayram ve ritüeller, filmler izlendikçe Hintliler için ne kadar önem taşıdıkları anlaşılmaktadır.

Hint filmlerinde düğün törenleri de sıklıkla tematize edilmektedir. Özellikle düğün hazırlıkları, geleneksel tatlıların ikram edilmesi, evlerin süslenmesi, kına geceleri, gelin ve damat tarafındaki genç kız ve erkeklerin müzik eşliğinde şarkı söyleyerek dans etmeleri filmlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Din, Hint toplumunda cinsiyetler arası ilişkilerde de kendini göstermektedir. Bollywood filmlerinde erkeğin ön planda sunulduğu ataerkil bir anlayış söz konusudur. Kadın karakterler erkek karakterlere göre daha güçsüz yansıtılmaktadır. Kadın karakterler genelde erkeğin eşi, kızı ya da annesi olarak yanında yer almaktadır (Krauß, 2007, s.73). Filmlerde sürekli ideal bir Hintli kadın profili yansıtılmaktadır. Kadın, anne olarak namuslu ve muhafazakâr, kendini eşine adanmış, ailesine feda etmeye hazır bir yapıdadır. Bu durumda kadın, Hint toplumunun kendisine çizdiği sınırlar çerçevesinde hareket etmekte böylelikle Hint geleneklerinin ve değerlerinin sürdürülmesinde etkin rol oynamaktadır (Tieber, 2007, s.32). Anne figürü, ulusal gururu, Hint geleneğinin devamlılığını ve birlik beraberliği simgelemektedir. Bu durum eski ve yeni bütün Hint filmlerinde aynıdır (Goerke, 2010, s.15). Ailenin en yaşlı erkeği ya da baba aile içinde ayrıcalıklı bir konumda olup bütün kararları hep onlar vermektedir (Goerke, 2010, s.15). Aile içinde kız çocukları da erkek çocuklara göre geri planda olup erkek çocukları ayrıcalıklı bir konuma sahiptir (Krauß, 2007, s.82).

Hint filmlerinde toplumsal roller klişe tiplerle temsil edilmektedir. Aile içinde anne ve baba gelenek-göreneklerine bağlı modern kadın ve asi evlat rolleri sürekli olarak karşı karşıya gelmektedir.

Hint filmlerinde erkek karakterler üzerine hikâye kurgulanmaktadır. Filmlerin başkahramanı olan erkek karakter, fedakâr, sadık, cesur ve vatansever biri olarak gösterilmekte ve kötülere karşı mücadele etmektedir. Tıpkı Mahabharata ve Ramayana destanlardaki Ram karakteri gibi iyi bir evlat, duyarlı bir eş, annesinin sözünü dinleyen, ailesine bağlı, fedakâr, sadık olarak sunulmaktadır. Hintli erkeklerin normal hayatta da bu durumu örnek alması sağlanacak şekilde canlandırılmaktadır (Gangar, 2002, s.40; Alexowitz, 2003, s.28). Filmlerde erkek karakterlerin asıl amacı annesini mutlu etmektedir. Erkek karakterler batı filmlerinden farklı olarak kendisini sözlü değil beden diliyle ifade etmektedir. Bu yüzden filmin içinde yer alan şarkılar ve danslarla kendilerini ifade etmektedirler (Goerke, 2010, s.14-15).

İyilik ve kötülük kavramları arasında Hint filmlerinde açık bir ayrım vardır. Erkek kahramanın karşısında olan zıt kahraman, Hint gelenek ve değerlerinin düşmanı olarak sembolize edilmekte ve kötülüğün somutlaşmış hali olarak gösterilmektedir. Zıt karakter jest ve mimikleriyle, giyim ve kuşamıyla iyi karakterlerden farklı olarak gösterilmektedir. Bu durum kadın karakterler için de aynıdır. Zıt kadın karakter, batılı giyim tarzını benimseyen, modern ve özgür olarak yansıtılmakta ve sigara içen, fazla makyaj yapan bir kişi olarak sunulmaktadır. Hint değerlerinden yoksundur ve genellikle zıt kadın karakterin bir ailesi yoktur (Gahlot, 2002, s.287). Hint filmlerinde iyi kadın karakter başlarda batılı kıyafetler içerisinde modern ve özgür olarak izleyiciye sunulmakta, evlendikten sonra ise kısa etekler yerine sari giyinmektedir (Shedde, 2002, s.17). Bu durumda geleneksel Hint kadınına dönüş başka bir deyişle öze dönüş yaşanmaktadır.

Hint filmlerinde aşk kavramı en çok işlenen konulardan biridir. Hinduizm tanrılarından Krishna ile sütçülük yaparak geçimini sağlayan Radha'nın arasındaki aşk, filmlerdeki aşk kaynağının imgesini oluşturmaktadır. Hint filmlerinde Krishna ve Radha'nın yaşadığı maceralar ve hikâyesi yeniden canlandırılarak filmlerdeki kahramanlar onlar gibi mutlu olmak ve aşka ulaşmak için çeşitli zorluklardan geçmektedirler (Buchacher, 2004, s.4). Hindistan'da zorla evlendirilme yaygın olduğu için genellikle gençler sevdikleri kişilerle evlenmek için filmlerde ailelerini ikna etmektedirler. Aileler tarafından seçilerek görücü usulü evlilik anlayışının hâkim olduğu Hindistan'da, aileler ilk önce kast sistemini dikkate alarak tercih yapmaktadırlar. Çünkü Hinduizm inancına göre aynı kasttan gelen insanlar ancak birbiriyle evlenebilmektedir. Ayrıca evlenecek kişilerin doğum tarihine göre Hintli rahipler tarafından uygun bir düğün tarihi belirlenmektedir. Bu durum düğün hazırlıkları esnasında birçok filmde sıklıkla gösterilmektedir. Hindistan'da erkek tarafına

Türkiye'deki başlık parasına benzer çeyiz parası adı altında bir ödeme yapılması da Hint filmlerinde tematize edilen konulardan biridir. Hint filmlerinin hikâye örgüsünün çoğunda kızlarının evlenmesini sağlayan ailelerin büyük fedakârlıklar yaparak çeyiz parasını ödemeye çalışmaları anlatılmaktadır (Karaoğlu, 2019).

### **3.2.2. Müzik ve Dans**

Dünya üzerindeki müzik ve dansı ayrıntılarıyla bu kadar etkin ve özenli kullanan Hint sineması, eşsiz bir film endüstrisine sahiptir. Hint filmleri en az altı en fazla sekiz şarkılı ve koreografi eşliğinde ihtişamlı dans sahnelerinden oluşmaktadır (Bose, 2006, s. 117). Karakterlerin duygularının dışa yansımaları olarak sunulan şarkılar çoğunlukla yurtdışında çekilmiş özel görüntülerden oluşmaktadır. İçeriğinde aşk, mitolojik anlatılar ve yurtseverlik konuları işlenmektedir. Özellikle söz ile ifade edilemeyen dini ve milli bayramlardaki duygular müzik ve dansla görselleştirilmektedir. Her dans hareketinin dini ve mitolojik bir anlamı bulunmaktadır. Filmlerinin içindeki şarkıların dans koreografileri özellikle izleyicilerin kolaylıkla taklit etmelerini sağlayacak figürlerinden oluşmaktadır. 1980'li yıllardan sonra çoğunluğu Klasik Hint halk danslarının figürlerinin oluşturduğu bu koreografilere Latin Amerika ve Michael Jackson tarzı figürler de eklenmiştir (Brockmann, 2002, s.61).

Buradan yola çıkarak şarkı ve dans koreografileri ilk Hint filmlerinin yapımından bu yana Hint popüler sinemasında önemli bir yere sahiptir. Filmlerde söylenen şarkılar yer alan danslar ve müzikler oldukça çeşitlidir. Şarkı ve dans koreografileri filmler için özel olarak hazırlanmaktadır. Filmlerden alınan keyfi artıran dans ve müzikler aynı zamanda filmleri pazarlamak için de kullanılmaktadır. Filmlerin vizyona girmesinden önce birçok medya kanallarında şarkıları yayınlayan film yapımcıları ve dağıtımçıları izleyicilerin dikkatini filmlere çekmeye çalışmaktadır. Bu yöntemle birçok radyo-televizyon kanalları ve Youtube gibi kanallar sayesinde şarkılar milyonlarca kişiye ulaşarak filme aşina olmalarını sağlamakta ve izleyicinin filmi merak etmesini sağlamaktadır. Hint filmlerinin reklam kampanyasının büyük bir kısmını bu durum oluşturmaktadır. Çünkü film müziğinin başarısı filmin izlenmesinde büyük etki sağlamaktadır (Alexowitz 2003, s.73; Goerke, 2010, s.13).

Filmlerde, gece kulübünde dans eden kahramanlarda, dini ritüeller ve festival kutlamalarında, iki âşık tarafından birbirine söylenemeyen isteklerin komik ve duygusal sözlerini içinde barındıran birçok şarkıya rastlanmaktadır. Bu şarkılar aynı zamanda

gerçeklikten uzak bir şekilde filmlerde yer almaktadır (Gopal, 2011, s.24). Tek bir ya da birkaç kahramanın şarkı söylemesiyle ve dans etmesiyle başlayan bu sahnelere etraftaki insanlar hatta bütün köy katılmakta daha sonra hep birlikte şarkıyı söylemekte ve aynı hareketlerle dans etmektedirler (Hogan, 2008, s.160). Filmlerde özel olarak hazırlanan şarkılar gerçek müzisyenler tarafından seslendirilmektedir. Hindistan’da “playback şarkıcılar” olarak adlandırılan bu müzisyenler izleyiciler tarafından bilinmekte ve “süper star” olarak nitelendirilmektedir. Hindistan’da Lata Mangeshwar ve Asha Bhosle adlı kardeşler en önemli playback şarkıcıları olarak değer görmektedir (Goerke, 2010, s.14). Binlerce film müziği seslendiren bu kişiler Guinness Rekorlar Kitabı’na girerek başarı sağlamışlardır (Indiatoday, 2011). Gerçek müzisyenler tarafından seslendirilen bu şarkıları film kahramanları sanki kendileri söylüyormuşçasına dudak senkronizasyonunu tutturarak iyi taklit etmektedirler (Gopal, 2011, s.24). Hollywood müzikal filmleri ve Broadway müzikallerinde karakter şarkıyı kendi seslendirdiği için Hint sinemasını bilen izleyici için gereksiz sayılan bu bilgi Hint filmi izlememiş bir izleyici için ilginç sayılmaktadır.

Belli bir kitle tarafından film akışını bozduğu düşünülen şarkı ve dans sahneleri, farklı iki sahne arasındaki geçişi sağlamak ve verilmek istenen duygu yoğunluğunu aktarmak için kullanılmaktadır (Basu, 2010, s.158-159). Karakterlerin diyalog yoluyla anlatamayacakları duygusal durumları şarkı ve dans sayesinde göstermeleri film yönetmenleri için kolaylık sağlamaktadır (Beaster-Jones, 2015, s.7). Hindistan sinemasında müzik ve dansın kullanımına karşı yapılan eleştiriler olsa da yıkıcı bir kültürel farklılık olayı olmaktan uzaktır. (Hogan, 2008, s.160). Çünkü Hindistan sinemasını diğer ülke sinemalarından ayıran en önemli özelliği eşsiz şarkı ve dansları sayesinde aktarılmak istenen hikâyeyi ve duyguyu derinleştirmesidir.

Anlatı kuramcıları, hikâyelerin bölümler halinde ilerlediğini ve bu bölümlerin değişiklik olduğu bazı yerlerde birleştirildiğini belirtmektedir. Sanskrıt kuramcılarının “duraklama” adını verdiği bu özelliği geçiş noktalarını açıklamak adına kullanabiliriz. Kahramanın amaçlarını ve eylemlerini yeniden düşündüğü, önceki eylemleri ve hedeflerini değerlendirdiği an duraklamadır. Duraklamanın tanımına, Çin romanlarındaki karakterlerin geçişlerinde kullanılan şiirler, ayrılık ve yeniden birleşme durumlarında seslendirilen ayetler örnek olarak verilebilir (Hogan, 2008, s.161-162). Buradan yola çıkarak Hint filmlerindeki dans sahneleri bir duraklama göstergesidir. Filmlerde anlatılan



arasında bir uçurum olmadan ortaya çıkan dans sahneleri ise anlatıyı yumuşatmak için kullanılan ya da anlatının dışına çıkmayan bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Film yapımcı ve yönetmenleri Hin kültürünü "korumak" adına filmlerde öpüşme ve çıplaklığı yasaklayan eski sömürge sansürünü sürdürmektedirler. Başka bir görüş ise filmlerde bu sahnelerin eksikliğini gidermek için şarkı eşliğinde yapılan dans koreografilerinde erotik hareketlere yer verildiğidir (Gopalan, 2005, s.4). Özellikle 2000'li yıllara kadar olan popüler Hint filmlerinde, cinsellik açığını örtmek için dans sahnelerinde kullanılan kostümler ve şarkının ritmine göre oluşturulan koreografi ile erotik unsurlar kullanılmaktadır. Günümüz Hint filmlerinde çıplaklık içermeyen öpüşme gibi sahnelere yer verilmeye başlanmasıyla erotik dans sahneleri azalmıştır.

Bollywood şarkıları ve dans koreografileri Hint kültürünün farklı unsurlarından beslenerek ortaya çıkmış eşsiz bir Hint sineması motifidir. Bunun yanı sıra Hint pop müziğinin büyük bir bölümünü modern ve klasik kaynaklardan ilham alan Hint film şarkıları oluşturmaktadır (Gopal- Sujata, 2008, s.1-6). Hindistan'daki farklı dil ve din üzerindeki farklılıklar müzik üzerinde de etkisini göstermiş müziğin çeşitlenmesini sağlamıştır. Bu farklılıklar filmin konu ve hikâyesine göre müzik türlerinin ortaya çıkmasına ve dansın kullanımına sebep olmuştur. Çoğu film şarkısı Hindi ve Urduca'dır. Bunun yanı sıra Avadhi, Brac, Bhocpuri, Bengali, Pencabi ve Racasthani gibi Hint dilleri de şarkı yapımında kullanılmaktadır. Hindistan'ın birçok bölgesindeki farklı dillerden yapılan bu şarkılar yapılan dans koreografisinin de değişmesine sebep olmaktadır. Ayrıca İngiliz sömürgesi sonrasında Hindistan'da yaygınlaşan İngilizce sonrası Modern Hint filmlerinde İngilizce şarkılara da yer verilmeye başlanmıştır.

### **3.2.3. Kostüm ve Makyaj**

Kostüm ve mekânlar, Hint filmlerini dünya üzerinde diğer yapımlardan ayıran en önemli özelliklerinden biridir. Hindistan farklı kültürlere ev sahipliği yapan ve bu özelliği sayesinde her bölgenin kendine ait dili ve kültürüyle sinemayı alışılmışın dışında renkli bir endüstri haline getirmiştir. Hint sineması bu renkli kültürlerden yararlanarak müzik ve dansa olduğu gibi kostüm ve makyajda da oldukça çeşitliliğe sahiptir. Hindistan'ın her bir bölgesinin coğrafyasına, iklimine, kökenine ve kültürel geleneklerine göre kıyafetleri de değişmektedir. Kıyafetler, erkek ve kadın için ayrı biçimlere sahip olup günlük kullanımının dışında düğün ve bayram gibi özel günlerde de kullanılarak geleneksel bir nitelik taşımaktadır. Dhoti, gamucha, kaupina, lungi, langota, loincloth ve

sâri filmlerde yer alan kostümlerden bazılarıdır. Hint sinemasında 2000’li yılların ortalarına kadar olan popüler filmlerde Hindistan’ın çeşitli bölgelerine ait kıyafetler kullanılarak Hint kültürünü yansıtmaktadır. Müzik ve dansa olduğu gibi bu kıyafetler hikâyeye göre değişmektedir. Modern filmlerin ortaya çıkmasıyla batı tarzı modern kıyafetler tercih edilmiş yalnızca düğün, bayram ve ritüellerin olduğu sahnelerde geleneksel kıyafetler kullanılmıştır (Karaoğlu, 2019).

Filmlerde ilk bakışta dikkati çeken en önemli kültürel unsurlardan bir tanesi olan geleneksel kıyafetler kişilerin sosyal statüsünü, geldiği bölgeyi, mesleğini, medeni halini ve dinini ifade etmektedir. Evli Hintli kadınlar sariyi tercih ederken bekar kızlar özellikle Müslümanlar punjabi giyim tarzını benimsemektedir. Özel günlerde bekâr kızlar lengha chol olarak adlandırılan kıyafeti tercih etmekte Hintli erkekler ise sade kıyafetler kullanmaktadır. Hintli erkeklerin günlük hayatta kurta ve dhotis gibi geleneksel kıyafetleri de vardır (Indianglamour, 2012). Ayrıca filmlerde erkekler başlarına kavuğa benzer türbanlar takmaktadır. Bu türbanlar da dastar, pag, keski, pagri veya pagad gibi isimlerde olup filmlerde kişinin sosyal statüsünü, geldiği bölgeyi, kastını, mesleğini ve dinini belirtmektedir (Ingrids-welt, 2012).

Hint filmlerinde konu makyaja geldiğinde geleneksellikten uzaklaşmayan belli semboller kullanılmaktadır. Yüze uygulanan bu semboller farklı anlamlar taşımaktadır. Bu sembollerden en sık kullanılanı bindi, sindoor ve tilakadır. Bindi, için göz olarak bilinip Hinduizm, Budizm ve cainizm’de acna çakra ile ilişkilidir (BBC News, 2009). Bindi, mañdalaların yaratıldığı nokta olarak bilinip buna bağlı olarak evrenin oluştuğu noktayı temsil etmektedir (Johnson, 2010, s.197). Sindoor ise bir kozmetik tozudur ve kırmızı, turuncu renklerde olup saçın orta kısmına uygulanmaktadır. Aynı zamanda kadının evli olduğunu belirtmektedir. Dul kadınlar ise Sindoor ve yüzündeki diğer renkleri de silip beyaz kıyafetlere bürünmektedir. Toz ve macun birleşiminin alına uygulanması ise Tilakadır. Farklı işaretlerden oluşan Tilaka’nın her bir şeklinin bir anlamı bulunmaktadır. Hint dini geleneğine dayanan bu anlamlar şivacı olanların alınlarında üç nokra vişnucu olanların alınlarında ise V işareti bulunmaktadır.

### **3.3. Bollywood ve Hollywood Arasındaki Farklar**

Hint sinema endüstrisinin bir bölümünü oluşturan Bollywood ve Amerika merkezli en büyük sinema endüstrisi olan Hollywood dünyaca ünlü iki sinema devleridir. Filmleri, dansları, müzikleri, hikâye satırları ve dramaları ile milyarlarca insanın beğenisini

kazanan Hollywood ve Bollywood, birbirlerine rekabet yaratan zorlu bir film endüstrisidir. Bu iki film endüstrisini karşılaştırmak oldukça zordur. Ancak yine de tartışma konusudur. Bu kadar benzerliklerine rağmen;

- Bollywood filmlerinde oyuncuların kostümleri ve mekânlar rengârenktir. Hollywood filmlerinde ise sade renkler kullanılmaktadır.
- Bollywood sineması Hintlilerin bütün geleneklerini filmde işleyerek anlatmaktadır. Hollywood sineması ise tamamen modern öğelerden oluşmaktadır.
- Bollywood sineması ihtişamını mekânlar ve kostümlerle sağlamaktadır. Hollywood sineması ise görsel açıdan teknolojiden yararlanarak büyük efektler kullanmaktadır.
- Bollywood 'da müzik duyulduğu zaman filmin içerisinde herkes birlikte dans etmeye başlamaktadır. Hollywood filmlerine baktığımızda ise müzikler arka planda kullanılmaktadır.
- Bollywood filmlerinde verilmek istenen mesaj direkt olarak seyirciye aktarılmaktadır. Hollywood filmlerinde ise mesajlar gizli bir şekilde verilmektedir.
- Bollywood filmlerinde gençler düzene karşı çıkmaktadır. Hollywood filmlerinde ise düzeni kabul edip tadını çıkarmaktadır.
- Bollywood 'da aşk sonsuza kadar sürmektedir. Hollywood aşk filmlerinde ise âşıklar ayrılmakta ya da aldatmaktadır.
- Bollywood Müslüman ve Hindu çatışmasını ele almaktadır. Hollywood ise siyahi çatışmasını ele almaktadır.
- Bollywood'da siyaset, din ve eğitim gibi sosyal konulara yer verilmektedir. Hollywood'da ise kurgu filmleri ön plandadır. (Onedio, 2016)

### **3.4. Bollywood Oscar'ları Hindistan Uluslararası Film Akademisi (İFFA)**

İFFA, Güney Asya'nın saygın bir film akademisidir. Aynı zamanda en büyük medya etkinliği olarak da geçmektedir. İFFA her sene bir şehre konuk olur ve ödülleri bu şekilde yıldızlara takdim etmektedir. Amerika'nın Akademi Ödülleri andıran bu törende kırmızı halıdan farklı olarak yeşil halı kullanılmaktadır. Starlar bu yeşil halıdan geçiş yapmaktadır. İFFA'de Oscar'a benzer ödül kategorileri bulunmaktadır ve Bollywood Oscar'ları denilmektedir. (IIFA, 2018).

### 3.5. Bollywood ve Yumuşak Güç

Zorlama ve baskı kullanmadan başkasının tercihlerini değiştirme ve dönüştürme becerisine yumuşak güç denilmektedir (Nye, 1990, s.188). Kültür, yumuşak gücün oluşmasını sağlayan en önemli unsurdur. Bu noktada ülkeler, kültürel anlamda kendi istekleri üzerine bir cazibe oluşturarak bu doğrultuda kamuoyunun oluşmasını sağlamaktadır (Nye, 2005a, s.14-15). Oluşturulan cazibe ile benzemeye çalışma düşüncesi yumuşak güç kullanımında zor ve uzun bir süreci de beraberinde getirmektedir. Sinema, insanların yaşam biçimleri, eğitim anlayışları, dili, siyasi değerleri, yeme-içme alışkanlıkları ve müzikleri gibi kültürün temelini oluşturan unsurları içinde barındırarak yumuşak gücün oluşmasında bir araç niteliği taşımaktadır. Buradan yola çıkarak sinema, diğer ülkelerin kültürel anlamda geniş kitlelere kısa sürede ulaşmasını sağlamakta ve yumuşak gücün kullanımı noktasında önemli rol oynamaktadır. Sinema sayesinde insanlar bir ülkenin kültürlerine, giyimlerine, yaşam tarzlarına vb. özelliklerine hayranlık duyabilmekte ve onlara özenabilmektedir. Bu sayede de ülke satacağı ürünleri kolaylıkla diğer ülkelerin beğenisine sunabilmektedir.

Amerika Birleşik Devletleri bu durumun bilincinde olup Hollywood sinemasını yumuşak güç unsuru olarak kullanarak uzun yıllardır Amerikan kültür ve tarzını bütün dünyaya pazarlamaktadır (Mai ve Winter, 2006, s.8). Hollywood sineması Amerika'nın iktisadi ve politik projelerini herkes tarafından onaylatan bir niteliğe kavuşturma noktasında önemli bir görev yürütmektedir (Gür, 2014, s.2). Bu gücün farkına varan bir diğer ulus ise Hintlilerdir. Bollywood sineması günümüzde yapmış olduğu nicel ve nitel anlamdaki başarılı filmlerle dünyada adından söz ettirmekte olup Hollywood sinemasının ardından en güçlü film endüstrilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hint filmleri, Amerika ve Avrupa'daki ülkelerde gişe rekorları kırarak Hint kültürüne ait birçok unsur bu filmler sayesinde popüler hale gelmiştir (Alexowitz, 2003, s.177). Avrupa'da birçok ülkede Hintlere özgü takılar, kıyafetler, içecekler, yiyecekler gibi geleneksel ürünler Hintli insanlar dışında satın alınmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra Hint yemeklerinin ve Hint danslarının öğretildiği kurslar açılmış, Bollywood ile ilgili internet ortamında çok sayıda internet sitesi, Facebook grubu da oluşturulmuştur. Hint filmleri ve dizilerin izlenirliği son yıllarda ülkemizde de artış göstermiş ve Hint kınası, takıları, kıyafetleri ve baharatları gibi Hint kültürüne ait unsurlar Türk izleyicileri tarafından da ilgi görmüştür.

Hint sinemasının bu ilgisi karşısında Hint takıları, kıyafetler, magazin dergileri yemek kitapları ve Hint filmlerinin CD'leri yoğun istek üzerine piyasada satılmaya başlanmıştır.

Bu durum Hint ekonomisine ve pazarına Amerika'da olduğu gibi katkı sağlamaktadır. Özellikle yemek kursları ve dans kursları yoğun ilgi görmektedir. Avrupa'da Hint sinemasının bu denli yoğun ilgi görmesi sebebiyle Bollywood sineması bilim dünyasının da dikkatini çekmiş ve bu alanda birçok akademik çalışma ortaya koyulmuştur (Alexowitz, 2003; Pestal, 2007; Krauß, 2007; Majumder, 2009 gibi).

Almanya'da yayınlanan Taz Gazetesi'ndeki bir habere göre Hint filmleri kültürel anlamda yabancı olmasına rağmen Almanlar ve Almanya'da yaşayan Müslüman göçmenler özellikle Türkler tarafından yoğun ilgi görmektedir. Bu ilgi karşısında Hint dükkânlarına giderek alışveriş yapan kişiler, Hint kıyafetlerini, takılarını, kıyafetlerini, yiyecek ve içeceklerini satın almaya başlamıştır (Wierth, 2006).

Bollywood'a artan yoğun ilgi nedeniyle Hint sineması ve Hint kültürü üzerine daha fazla bilgi sahibi olmak isteyen kişiler için Türkçe, İngilizce ve Almanca olmak üzere birçok farklı dillerde çok sayıda web siteleri ve Facebook grupları açılmıştır. Bunlar [www.bollyturk.com](http://www.bollyturk.com), [www.bollywoodfanatikleri.com](http://www.bollywoodfanatikleri.com) gibi web siteleri ve bollywood Türkiye, bollywood fanatikleri, bollywood fan Türkiye gibi Facebook sayfalarıdır. Bollywood'un aktrislerini ve aktörlerini daha yakından tanımak ve güncel faaliyetleri hakkında daha fazla bilgi almak için çok sayıda Facebook ve web sitesi sayfası kurulması söz konusu olmuştur (Şentürk Kara, Kozluklu, 2020, s.78). Şimdilerde ise bu durum Instagram ve Twitter sayfalarında da fazlasıyla görülmektedir.

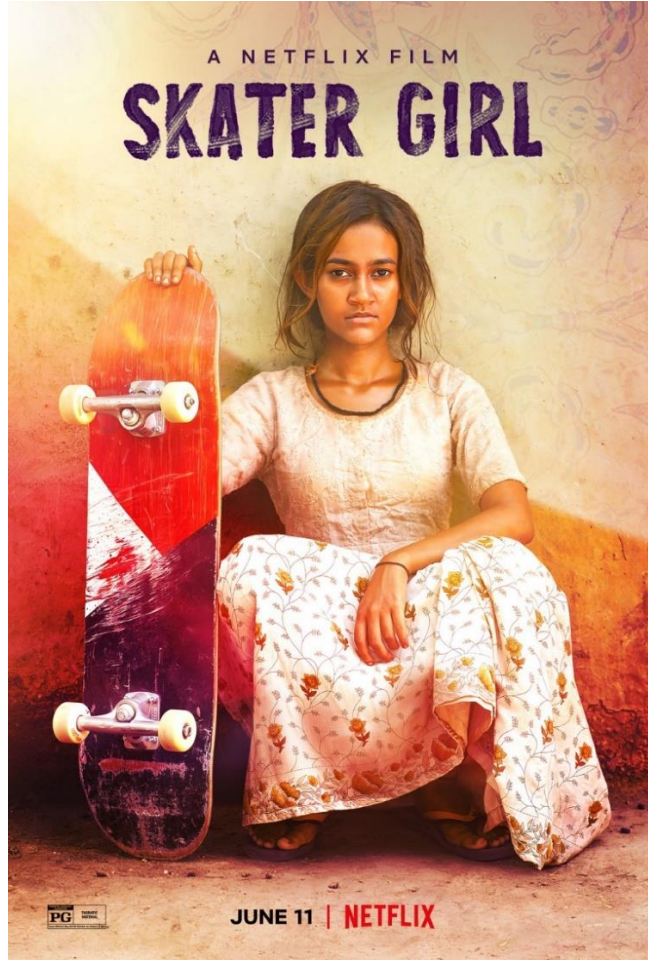
#### 4. GELENEKSEL ÜNSURLAR ÇERÇEVESİNDE “BOLLYWOOD FİLM ANALİZLERİ

Sinema eğlendirme özelliğinin yanı sıra bir eğitim aracı olarak görülmekte ve grupların birbirinden deneyimler elde etmesini sağlamaktadır. Geleneksel yaşantıyı yüzyıllardır benimseyerek devam ettiren Hint toplumu kendi kültürünü yeni nesillere aktarmak adına sinemayı başarılı bir şekilde kullanmaktadır. Bir milyar nüfusa sahip olan Hindistan’da her gün yaklaşık 15 milyon kişinin sinemaya gitmesi ile aile bağları, Hint kimliği, gelenekleri, dini hikâyesi ve karakterler tematize edilerek topluma sunulmaktadır. Hindistan’da yaşayan Hintlilerin geleneklerini ve değerlerini kaybetmeden sürdürme isteği ile modern hayat yaşayan Avrupa ve Amerika’daki Hint göçmenlerin kendi kimliklerinden uzaklaşmamaları konusu filmlere yansımaktadır. Dünyanın birçok ülkesinde büyük ilgi gören Hint filmleri toplumsal yapısını, kadın ve erkeğin üstlendiği rolleri, geleneksel ve dini alt yapısını içinde barındırmaktadır.

“Hint geleneksel unsurlarının Bollywood filmlerine yansımaları: Toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı gelen filmler” kapsamında 25 film incelemesi yapılmış ve “Skater Girl”, “Gunjan Saxena”, “Article 15”, “Toilet”, “Dangal” filmleri tespit edilerek değerlendirmeye alınmıştır. Belirlenen bu filmler geleneksel unsurlar çerçevesinde irdelenerek kültürlerarası iletişim bağlamında incelenmiştir.

Filmlerde kültürel unsurlar, semboller, kahramanlar, ritüeller ve değerler belirlenen öğelere göre incelenmiş ve toplumsal cinsiyet kavramı üzerinde durulmuştur. İncelemeye alınan filmlerde, kültürel unsurların günümüz Bollywood sinemasına nasıl yansıtıldığı konusu ve kadının filmlerdeki temsili yukarıdaki başlıklar özelinde analiz edilmiştir. Film üzerinden inceleme yapılarak her filmin sonunda geleneksel unsurların ilişkisine açıklık getirilmiştir.

#### 4.1. Güven ve Cesaretin Getirdiği Dönüşüm: Kaykaycı Kız (Skater Girl)



Görsel 4.1 Kaykaycı Kız Film Afışı

#### Kaykaycı Kız Film Künyesi

**Yönetmen:** Manjari Makijany **Görüntü Yönetmeni:** Manjari Makijany, G. Monic Kumar, Alan Poon **Yapımcı:** Manjari Makijany, Vinati Makijany, Emmanuel Pappas **Senaryo:** Manjari Makijany, Vinati Makijany **Oyuncular:** Amy Maghera, Waheeda Rehman, Anurag Arora, Kamlesh Gill, Jonathan Readwin, Rachel Saanchita Gupta, Shafin Patel **Yapım Yılı:** 2021 **Süre:** 107 Dk. **Tür:** Aile-Spor-Dram **Ülke:** Hindistan

#### 4.1.1. Filmin Konusu ve Özeti

Filmin Konusu: Hindistan kırsalında yaşayan genç ve fakir bir kız olan Perna, bir gün kaykay ile tanışır. Yaşadığı kırsalda yapacak bir şey olmayan Perna kaykayla tanıştıktan sonra hayatı bambaşka bir hal alır. Tahtanın üzerinde kendisini geliştirir ve kaykay Perna için bir tutku haline gelir. Ailesi ise bu durumu hoş karşılamaz ve bu tutkudan vazgeçip

bir an önce evlenmesini istemektedir. Ulusal şampiyonalara katılmak isteyen Prerna, hayallerinin peşinden giderken bu süreçte karşılaştığı zorluklarla savaştaktadır.

Kaykaycı Kız, Prerna'nın elde yapma derme çatma bir kaykay ile kardeşini sürmesiyle başlar. Prerna, mutlu bir şekilde kardeşini okula bıraktıktan sonra her genç kız gibi rutin ev işlerini yapar ve daha sonra babasıyla pazara satış yapmaya gider. Dönüşte kardeşini almaya giderken okuldan çıkan öğrencilere gözü takılır ve öğretmeni neden okula gelmediğini sorar. Babası, işi olduğunu yarım göndereceğini söyler. Eve geldiğinde sandıktan eski okul kıyafetini çıkarır ve küçük geldiği için onarmaya çalışır. Bunu gören kardeşi ablasına üzülür ve mahalleden bir okul kıyafeti çalıp ablasına getirir. Bu olaya çok kızan Prerna, çaresiz olduğu için kıyafeti giymek zorunda kalır.

Annesi, babası ve küçük erkek kardeşi Ankush ile birlikte yoksulluk sınırında yaşayan Prerna, ara sıra okula gitmekte ve bu nedenle okula ayak uydurmakta güçlük çekmektedir. Uzun zaman sonra okula giden Prerna'yı sınıfta gören öğretmen kitabının nerede olduğunu sorar. Prerna, olmadığını söyleyemediği için unuttum öğretmenim der. Öğretmen ise nihayet okula geldin ancak bu sefer de kitapsız gelmişsin diye Prerna'yı azarlayıp sınıftan kovar. Ceza olarak da okulu temizlemesini söyler. Utanarak sınıftan çıkan Prerna'nın arkasından tüm sınıf gülmektedir.



**Görsel 4.2** Prerna'nın Sınıftan Kovulduğu Sahne

Londra'da yaşayan Jessica, babasının doğum yerini aramak için bu köye gelmiştir. Jessica cana yakın yapısıyla köyün çocukları tarafından sevilmiştir. Jessica, Prerna'ya büyüdüğünde ne olmak istediğini sorduğunda Prerna şaşır çünkü daha önce kimse ne



olmak istediğini sormamış ayrıca Prerna, okulu bırakmıştır. Prerna ve kardeşinin derme çatma yaptığı kaykay Jessica'nın dikkatini çeker ve onların bu eğlenceli hallerine ortak olur. Jessica, yoksulluğa rağmen Prerna'nın yaşam enerjisinden etkilenir. O bölgede ders veren Jessica'nın arkadaşı Erick, bir gün kaykayı ile köye Jessica'nın yanına gelir. Kaykay, köy çocuklarının oldukça dikkatini çeker. Erick, çocukların bu ilgisi karşısında kaykayla ilgili onlara bilgi verir ve birkaç hareket gösterir. Prerna'nın köydeki erkek çocuklarının yanında kaykaya ilgiyle bakması Erick ve Jessica'nın dikkatini çeker ve onun da denemek isteyip istemediğini sorarlar. Prerna cesaret edemez ancak kardeşi ve diğer çocukların ısrarı üzerine denemek ister. İlk denemede başarısız olur ancak Prerna isminin anlamı ilham kaynağı demektir. Bu yüzden tekrar denemelerini söylerler. İkinci denemede kendi başına dengede durabilen Prerna, tozlu bir yokuştan aşağı inerken özgürlüğü tatmıştır. Mutluluğun keşfi ile yüzünü sevinç ve neşe kaplar. Eric ve Jessica gururla ona bakarlar ve artık onun diğer çocuklara da öğretmesini isterler. Tekrar binmek istediğini söyleyen Prerna ve köy çocuklarının ısrarı üzerine Eric, Jessica ile köyde biraz daha kalmayı kabul eder.



**Görsel 4.3** Prerna'nın Kaykayın Üzerinde Mutlu Olduğu Sahne

Prerna'nın okul kıyafeti olmadığı için okulu bıraktığını öğrenen Jessica ona okul kıyafeti hediye eder. Annesi tanımadığı birinden hediye aldığı için Prerna'ya çok kızar. Okulda Prerna ve diğer çocuklar gizlice kaykay videoları izleyip öğrenmeye çalışmaktadır. Eric ve Jessica, kaykayı biraz çalışması için Prerna'ya vermişlerdir. Akşam evde deneme yaparken babası görür ve erkek oyunu oynadığı için ona kızar. Ertesi gün annesi de yine

onlardan bir şey aldığı için kızar ve babası görmeden hemen kaykayı geri vermesini söyler. Deneme yaparken kaykayı nehre düşüren Prerna, sudan çıkardığında kullanılamaz haldeki kaykayı üzülmeye Eric ve Jessica'ya getirir. Sorun olmadığı ve üzülmemesi gerektiğini söyleyen Eric ve Jessica böylelikle kendilerine, köydeki tüm çocuklara ve Prerna'ya birer kaykay alırlar. Bunun üzerine kaykay çılgınlığı bütün köyü sarar.

Çocuklar kendi kaykayları ile köyün her yerinde topluca kaykay yapıyor, yoldan geçen kişilere çarpıyor, okula gitmiyor. Jessica ve Erick bu etki karşısında hayret ediyor ve kaykay parkı yapma girişimlerinde bulunuyor. Bu arada köy halkı kaykaydan nefret etmeye başlıyor ve köyün her yerine kaykay yapılamaz tabelaları asıyorlar. Çevreye zarar verdikleri ve okulu astıkları için çocukları köyün ileri gelenlerine şikâyet ediyorlar. Bunun üzerine çocuklar okulda Gandhi'yi ve barışçıl protestoyu öğrenip “Patent suç değildir” sloganları ile köyde dolaşıyorlar. Jessica bu konuya akılcı bir çözüm bulur ve köye kaykay parkı yapmaya karar verir. Ancak bunun için fon bulması gerekmektedir. Jessica, fon bulma çalışmalarını hızlandırıyor ve sonunda köye bir kaykay parkı inşa ediyor.

Prerna, kaykay parkında gece gündüz değişik hareketler çalışmaktadır. Kaykay, Prerna'nın hayatının bir parçası haline gelir. Yaşamı kaykayla birlikte başka bir hal alır. Tahtanın üstüne çıktıkça kendini iyi hissedene ve geliştirene Prerna'nın kaykaya olan bu ilgisinden rahatsız olan babası, Jessica'ya gidip bütün köyü bu belaya onun bulaştırdığını ve Prerna'yı bunun dışında tutmasını söyler. Bu arada köyde büyük bir kaykay yarışması düzenlenmektedir. Prerna, hayallerinden vazgeçmemekte ve Ulusal şampiyonalara katılmak istemektedir. Gizlice kaykay parkına gittiğini öğrenen babası Prerna'nın kaykayını elinden alır ve herkesin içinde yakar. Onu bu tutkusundan vazgeçirmek adına Prerna'yı evlendirmeye karar verir. Ona bir kısmet bulur ve düğün hazırlıklarına başlarlar.



**Görsel 4.4** Babasının Prerna'yı Evlendireceğini Söylediği Sahne

Prerna'nın evleneceğini öğrenen Jessica bu duruma çok üzülür. Prerna'nın evleneceği gün aynı zamanda yarışmanın yapılacağı gündür. Düğün için hazırlanan Prerna evlenmek istememekte ve son bir kez kaykayla o yarışmada kaymak istemektedir. Düğün günü bu isteğini kardeşine söyler ve kardeşi Jessica'ya ablasının düğünden kaçarak yarışmaya katılacağı haberini getirir. Jessica bu haberi alınca büyük kızlar kategorisini bir sonraki tura aldırıp Prerna'nın yarışmaya yetişmesini sağlar. Düğün alayı gelmeden Prerna, gelinliğini çıkarıp kapıyı kitler ve kaykayını alıp çatıdaki boşluktan kaçar. Son dakika yarışmaya yetişen Prerna'nın kaçtığını öğrenen ailesi yarışmanın olduğu yere gider. Onlar geldiğinde Prerna'nın adı anons edilir ve yarışmaya başlar.



**Görsel 4.5** Prerna'nın Yarışmada Zorlu Hareketi Yaptığı Sahne

Güzel bir performans sergileyen Prerna, son saniyelerde yaptığı zorlu hareket ile tüm herkesin büyük alkışını toplar. Prerna'nın bu performansı karşısında ailesi de duygulanır. Kaykay parkı yapımında arazisini veren kraliçe sonuçları açıkladığında, “kupayı kaldıran sadece şampiyon değildir, asıl şampiyon savaşıdır, asıl şampiyon zorluklar karşısında yılmayan, cesur davranan ve vazgeçmeyendir” der ve Prerna'nın adını anons eder. Ödülünü alan Prerna ailesine duygulu bir şekilde bakar ve ailesinin gururlu alkışları ile film biter.

#### **4.1.2. Kaykaycı Kız'da Geleneksel Unsurların Kullanımı**

##### **4.1.2.1 Semboller**

Kaykaycı Kız, Hindistan filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz temel unsurlardan faydalanmaktadır. Film mekân olarak kırsal bir köyde geçmektedir. Köy ortamı, büyüleyici sinematografiye otomatik olarak uyum sağlamaktadır. Dolambaçlı yolların iki yanında kilometrelerce uzanan yeşil alanlar, tozlu 'kachha' şeritleri, ocak yangınlarından yükselen duman, köy pazarlarını süsleyen parlak yeşil sebzeler gibi sahnelerle hikâyenin anlatımını geliştirmiştir. Birkaç yöresel görselin ardından Prerna'nın yaşadığı hayat anlatılmaktadır. Sabahın erken saatlerinde alacakaranlıkta ve meşale ışıklarının parıltısında çekilen kaykay sahnesi oldukça güzel.

Karakterlerin kıyafetleri incelendiğinde Prerna'nın annesi evli bir kadın olduğundan dolayı sari giyinirken Prerna, genç bir kız olduğu için genellikle bekar kadınlar tarafından tercih edilen punjabiyi kullanmaktadır. Londra'da yaşayan zengin ve eğitilmiş bir kız olan Jessica ise film boyunca batılı tarzda kıyafetler giymektedir. Hindistan'da giyilen kıyafetlerin renkleri insanların hayata ne kadar bağlı olduğunu sembolize etmektedir. Bu nedenle özellikle kadınlar özel günlerde rengârenk ve geleneksel kıyafetler giymeyi tercih etmektedir (Stolz 2007: 61). Prerna'nın ve annesinin düğünde giydiği, kraliçenin yarışma günü giydiği geleneksel kıyafetlerde bu görülmektedir.

Erkekler özel günlerde üstü işlemeli şalvar, uzun tunik ve şaldan oluşan Sherwani giymektedir (Indianglamour 2012). Prerna'nın babasının düğünde ve köy erkeklerinin yarışmada giydiği kıyafetlerde bu görülmektedir. Filmde, özel günlerde erkeklerin kafalarına kavuğa benzer dastar, pag, keski, pagri veya pagadi gibi çeşitli isimleri olan türbanlar taktığı görülmektedir. Günümüzde bu kavuklar daha çok kırsal kesimde yaşayan erkekler tarafından tercih edilmektedir (Ingrids-welt 2012).



**Görsel 4.6** Özel Günlerde Köy Halkının Giyimi

Kaykaycı Kız'da Prerna'nın annesinin siyah ve kırmızı renk bindi taktığı gözlemlenmektedir. Bu takı Hinduizm inancındaki ruhun insan vücudundaki yerini ve üçüncü gözü sembolize etmektedir (Yılmaz, 1997). Evli kadınlarda siyah, genç kızlarda kırmızı renkte olan bindiler günümüzde çeşitli renklerde kullanılmaktadır. Kadınlarda bilezik, küpe, kolye, hızma olmak üzere çok sayıda takı göze çarpmaktadır. Evli olduklarını göstermesi açısından özellikle bazı takılar onlar için önem taşımaktadır. Prerna'nın düğünde taktığı takılar bu tarzdadır.

Müzik ve dans Hint kültürünün vazgeçilmezidir. Filmlerde karakterlerin sevinç ve hüznü müzik eşliğinde belirtilmektedir. Kaykaycı Kız'da çocukların kaykay parkına kavuştuğu sahnedeki sevinçlerinde ve ağır çekimlerde duygu yoğunluğunun gösterildiği sahnelerde kullanılan müziklerde bu durum açıkça görülmektedir. Kaykaycı Kız'da Prerna'nın ve karakterlerin jest ve mimiklerini de fazlaca kullandıkları gözlemlenmektedir.

Muhafazakâr bir toplumun beklentileri ile spor tutkusu arasında kalan Prerna'nın ilk kaykayını gördüğü andaki mutluluğu ile ulusal kaykay yarışmalarına uzanan yolculuğu filmdeki ince sosyal mesaj olarak verilmektedir. Ayrıca gelişmekte olan ülkelerdeki reşit olma hikâyesi ile özellikle kızların üstesinden gelmek zorunda olduğu sosyal gerçekleri temel almaktadır. Toplulukları birleştiren spor olgusu da filmde güçlü bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### 4.1.2.2 Kahramanlar

Hindistan’da aile büyükleri ve baba figürü önemli bir modeldir. Bunun dışında Hint mitolojisindeki bazı karakterler de rol model olarak alınmaktadır. Ailesine bağlı, fedakâr, sadık ve duyarlı bir eş olan Ram karakteri Hintli erkekler tarafından örnek alınmaktadır. Filmde baba karakteri zor durumda olduğu halde eşinin çalışma isteğini geri çevirmiştir. “Sen çalıştığın zaman bana aileme bakmadığımı ve eşimi çalıştırdığımı söylerler” der. Hint mitolojisinde tanrı Ram’ın eşi Sita’ da evli kadınlar tarafından rol model olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Kaykaycı Kız’da Prerna’nın annesi her zaman eşinin yanında olan, onun sözünden çıkmayan, ona bağlılığını gösteren bir kadın niteliği taşımaktadır. Yoksulluk sıkıntısı çektiği halde eşi çalışma isteğini geri çevirdiğinde onun sözünden çıkmamış ona sadık bir eş olmuştur. Hindistan’da baba figürü önemlidir. Bu nedenle çocuklar, babanın sözünden çıkmaz ve o ne derse uygularlar. Prerna ve kardeşi söz dinleyen evlat modelindedir. Ancak babasının kaykay yapmasını yasakladığı halde Prerna, tutkusundan vazgeçemediği için babasının sözünü dinlememiştir. Prerna, söz dinlemeyen evlat olmuş bu yüzden babası da bir an önce evlendirmeye karar vermiştir.



**Görsel 4.7** Prerna’nın Annesinin Çalışmayı İstedğini söylediği Sahne

Filmde kahraman olan Jessica ise kasabanın çocuklarının ve özellikle Prerna'nın kurtarıcısı durumundadır. Prerna, tutkusundan vazgeçemez bu yüzden itaatkâr haline geri dönemez. Jessica bu durumda Prerna ve çocukların karşılaştığı engellerde onların her zaman yanında ve destekçisi olmuştur. Jessica önce köydeki düzeni bozmak istemediği yargısına rağmen sonrasında köy sakinlerinin ve özellikle çocukların hayatını etkili bir şekilde değiştirmektedir. Babasının izini sürmek için köye gelen Jessica kendisini kaykay



parkı inşa ederken buluyor. Jessica'nın motivasyonunun özü, hikâyesinin kökeninden kaynaklanıyor aslında. Jessica, üvey büyükbabasının beklenmedik bir eylemiyle babasının hayatını değiştirerek nasıl büyük bir fark yarattığını ve bunun sonunda Jessica'nın doğmasına neden olduğunu belirtiyor. Bu nedenle Jessica kendisini, yaşamı değiştiren tesadüfi olayların bir ürünü olarak görmekte ve birinin hayatını daha iyi hale getirme yeteneğine sahip olduğuna inanmaktadır. İlk başlarda kendini köyün çocukları için en iyisinin ne olduğunu bilmeyen bir yabancı olarak görmektedir. Bununla birlikte çocukların hiçbir yerde kaymasına izin verilmemesi sonrasında kaykay parkını mantıklı bir çözüm olarak düşünmektedir. Daha sonra Jessica, kaykayın köy çocuklarıyla tanışmasını sağlamış ve onlara pratik yapacakları geniş bir park vermenin olumlu yansımalarını görmektedir.



**Görsel 4.8** Jessica'nın Yarışmada Prerna'ya Sevindiği Sahne

Başka bir kahraman kraliçedir. Kraliçe bütün karşı çıkmalara rağmen kaykay park yapımı için köydeki arazisini bağışlamıştır. Bununla birlikte köydeki çocukların ve kız çocuklarının tutkularının peşinden gitmeleri için destek olmuştur. Filmin sonunda düğünden kaçarak yarışmaya katılan Prerna'nın kraliyet ailesinin bir üyesi olarak kraliçe tarafından özel takdir ödülü almasına tanık olan babası, kızının kaykay tutkusunu her şeye rağmen kabul etmiştir. Babası kaykayın kızına getirdiği neşeyi nihayet görmüştür. Aynı zamanda Prerna, babasının öfkesiyle evlenip başka bir köye taşınmak zorunda kalacak ve bir daha asla paten kayamayacak olduğu düğünün iptal edilmesine sebep olmuştur. Prerna'nın babasını ikna etmede ve kaykaycılığı onaylatmasında kraliyet reisinin varlığı önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü filmin başlarında baba Jessica ile yüzleştiğinde,

kaykay parkından ve orada paten yapan köy çocuklarının görüntüsünden yeterince etkilenmemiş görünüyordu. Bu durumda Prerna'yı kaykay yaparken gördüğünde ve ardından kraliyetten bir ödül alması sonrasında kızının özel bir şey yaptığına ikna olmuştur.



**Görsel 4.9** Kraliçe'nin Konuşma Yaptığı Sahne

#### **4.1.2.3. Ritüeller**

Kaykaycı Kız'da Prerna'nın isteme ve düğün töreninde ritüellere yer verilmiştir. Hindistan'da Hindu düğünleri kız tarafından yapılmakta ve evlenecekleri kişilere aileler tarafından karar verilmektedir. Kız çocukları babaya itaat etmektedir. Bu nedende Kaykaycı Kız'da baba Prerna'nın düşüncesini sormadan ona uygun bir eş bulmaktadır. Erkek tarafı tanışmaya geldiğinde Prerna'nın ev becerilerini sorar ve kız tarafına bir hafta içinde düğünü yapabilecek misiniz derler. Prerna'nın annesi ayarlayabileceklerini söyler. Erkek tarafı kalkarken kızı beğendiklerini söyler ve gerisini ayarlarsınız der. Hatta damadın babası Prerna'nın babasına yedi gün içinde nasıl yapacaksınız düğünü dediğinde patronunun da yardım edeceğini merak etmemesini söyler. Çünkü Hindistan'da ikramlar da dâhil tüm masraflar kız tarafına aittir.





**Görsel 4.10** Erkek Tarafının Düğüne Geldiği Sahne

Hindistan’da düğün çiçeklerle süslü bir alanda yapılır. Damat müzik eşliğinde düğünün yapılacağı alana gelir ve çeşitli ikramlar sunulur. Kaykaycı kız’da da Prerna’nın düğününde evinin bahçesi renkli çiçeklerle süslenmiş çeşitli ikramlar ve hediyeler hazırlanmıştır. Damat, müzik ve dans eşliğinde Prerna’nın evine doğru düğünün yapılacağı alana gelmektedir.

Hint mutfağında pirinç tüketimi oldukça fazladır. Ekmeğin yerine daha çok pilav tüketilmektedir. Prerna ve ailesinin yer sofrasında pilav yemesi annesinin çalışmayı istediğini söylediği sahnede gösterilmektedir.

#### **4.1.2.4. Değerler**

Her toplumda farklılık gösteren ve küçük yaşlarda öğretilen değer yargıları toplumun temel taşını oluşturmaktadır. Bu değer yargıları Kaykaycı Kız’da aile odaklı tematize edilmiştir. Despot kocadan korkan bir anne ve çocukları, kızına ağır bir sorumluluk veren ve iş için fazladan bir çift el olarak gören borçlu bir baba, bir kadın olarak kaderine boyun eğen ve kızı için hiçbir seçenek düşünemeyen sevgi dolu bir anne, çocuğunun üst kasttan bir çocukla yeni başlayan arkadaşlığının sonucundan korkan alt kasttan bir baba olarak izleyiciye yansıtılmıştır.

Prerna kaykay yaparak yeni bir dünya keşfedip kendini ilk kez özgür ve mutlu hissederken ailesi aynı duyguyu hissetmemektedir. Babası bu yüzden Prerna’nın bu tutkusunu bitirmeye kararlı olup onu bir an önce evlendirmek istemektedir. Annesi ise onun güçlü olmasını, istediği kişi olmasını istiyor ancak bunun herkes için ne anlama

geldiğini biliyor. Bu yüzden kocasının neler olduğunu anlamaması için onu örterek Prerna'ya yardım etmektedir. Kocasına boyun eğmesine rağmen Prerna'nın annesi, kızının kendisinden farklı bir hayat yaşama isteğini gizlice desteklemektedir. Ancak Prerna'nın babası her şeyi öğrendiğinde sırları ortaya çıkmakta ve yürek burkan bir sahne yaşanmaktadır. Babası Prerna'nın kaykayını yakmakta Prerna ise teselli edilemez bir şekilde ağlamaktadır. Bu sahnede babası Prerna'nın hayallerini, özgürlüğünü, özgür iradesini ve kanatlarını kısacası her şeyi yakmaktadır.



**Görsel 4.11** Prerna'nın Kaykayının Yandığı Sahne

Aynı zamanda kültür çatışması spor üzerinden daha geniş dünyaya katılan kızlara karşı direnç göstermiştir. Kaykay yapmaya takıntılı hale gelen Prerna'ya babası, “Neden erkeklere yönelik bir şeyle oynuyorsun” diyor. Büyük güçler Prerna'nın üzerinde birleşiyor çünkü evlenecek yaşıdadır. Jessica'nın kaykay parkı için fon bulma çalışmaları ile bir geri tepme yaşanıyor. Çünkü toplumsal baskı, Prerna'nın evden gizlice çıkmadan, ailesinden kaykayını saklamadan istediği zaman kaykay yapabileceği bir alan yaratma girişimleri üzerinden anlatılmaktadır. Filmin odak noktası özellikle Prerna gibi fakir kızların karşılaştığı toplumsal baskıdır. Prerna ve Jessica ciddi engellerle karşı karşıya kalmıştır. İki çok farklı kadın Jessica ve kraliçe bir ortak nokta bulmak için bir araya gelmiştir. Prerna, kendini kurtarmak adına bir seçim yapmak zorunda kalmıştır. Burada önemli olan Prerna'nın kendini ateşleyen onu hayata kendine ve yeteneklerinin farkına varmasını sağlayan duygudur.

Jessica kadın topluluğuna radikal bir değişim getirmektedir. Prerna'nın spor yeteneğini beslemesine yardım etmesinde çok önemli bir rol oynamaktadır. Bir İngiliz Kızılderi

olan Jessica kadınların kast sisteminde dikte edildiğinden, evlenme kararlarından ve toplumdaki görmezden gelinmekten daha fazlası olduğunu gösteriyor. Köklerini Hindistan'da bulmak için geri dönen Jessica, kendi hikâyesini anlatan bir Kraliçe ve engellerle savaşan Prerna ile film, nesiller boyunca kadınların güçlenmesiyle ilgili bir hikâye anlatmaktadır.



**Görsel 4.12** Jessica'nın Kaykay Parkı Yapımını İzlediği Sahne

Filmde sistemsiz değışime ve bunu isteme cesaretine sahip bir kadına ihtiyaç duyulmuştur. Bu durumda Jessica, bölgedeki ilk kaykay parkını inşa etmek için uğraşırken Kraliçe, insanların değışime direndiğini bildiğinden başlarda tereddütlüydü ama bu değışim bir kadın tarafından yönetiliyorsa daha da fazlası olabilirdi. Ayrıca, daha önce kimse onun toprağını istemeye cesaret edememişti. "Burada kadınlarla ilgili söylenmemiş kurallar var, bazılarını zaten çiğnemişsin. Bugün seni inkâr edersem, hayat olduğu gibi devam edecek. Ama evet dersem, belki yarın daha iyi görürüz ve birkaç kıza hayallerinin peşinden gitme cesareti verebilir," diyor Kraliçe. Bu inanç sıçraması, köydeki cinsiyet eşitsizliğinin üstesinden nasıl geldiğinin bir kanıtı olsa da birçok kız ve kadının aynı şeyi başarması için bir emsal oluşturmaktadır. Bu durumda, Jessica'nın ilk kaykay parkını inşa etme konusundaki bu cesur isteğı sayesinde, Prerna ve topluluktaki diğerklerinin hayal kurmasına izin verilmiştir. Ayrıca, ataerkilliğın sınıflar arasında kadınları boğduğunu da hatırlatmaktadır.

Kast sisteminden ara ara bahsedilen filmde, üst kastlar iyi huyludur. İçlerinden birinin yaptığı en kötü şey, aynı statüde olmayan insanlarla kaynaştığı için oğluna nasihat etmesidir. Prerna'nın okulunda kendisine iyi davrandığı gösterilen tek öğrenci üst

kasttır. Prerna, köydeki ayrılmış alanlara ve içme suyu pompalarını işaret ettiğinde Jessica, insanların hala kast sistemini takip edip etmediğini sormaktadır.

#### **4.1.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi**

Filmde, geleneksel unsurlar başarılı bir şekilde işlenmiştir. Mekân olarak kırsal kesimin tercih edilmesi toplumsal ritüeller ve kültürel öğelerin gösterilmesi açısından etkili olmuştur. Özel günlerde ve günlük hayatta kullanılan kostümler Hint geleneklerini yansıtır şekilde kullanılmıştır. Filmde de düğün ritüeli gösterilmiş ve köy hayatında nasıl işlendiği yansıtılmıştır. Hint toplumun yer sofrasında yemek yemesi ve en çok pirinç tüketilmesi gibi ritüelleri de ailenin yer sofrasına oturup pilav yemesi ile gösterilmiştir. Filmde ataerkil bir aile yapısı söz konusudur. Kahramanlar kadınlardan oluşmakta ve kadın dayanışması ön plana çıkmaktadır. Her karakterin birbirini etkileyen kendi güdüleri ve önyargılı kavramları vardır. Filmin ana teması toplumsal baskıdır.

Kaykaycı Kız, dünyanın her yerinde yaygın olan birkaç köklü sosyal ve kültürel sorunu yalnızca Hindistan'ın kırsal kesimlerinde değil, ülke genelinde gündeme getirmiştir. Ataerkil bir düzende bireyselliği ve özgürleşmeyi özleyen alt kasttan güvenilir bir köy kızını oynayan Prerna, günümüzün sosyo-politik gerçeklerine ve çatışmalarına işaret etmektedir. Prerna'nın babası, kızına kaykay yaptığını öğrendiğinde "Neden erkeklere yönelik şeylerle oynuyorsun? Size böyle mi öğrettik?" diyerek cinsiyet eşitsizliğini dile getirmiştir. Hindistan sinemasında kadınların ev temizliği gibi oynadığı klişe roller nedeniyle Prerna ve Jessica'nın kaykay tutkusu filmde sorgulanmaktadır. Burada asıl vurgulanmak istenen ise Prerna'nın kaykay yapmaktan "kaderi" olarak bahsetmesiyle, bir kadının tek değerinin evlilik ya da ev işlerini tamamlama becerisine bağlamasına izin verilmemesidir.

Filmin sonunda ekranda belirtilen yazıda bu film için bir paten parkının 45 günde inşa edildiği belirtilmektedir. Hindistan'ın en büyük kaykay parklarından biri olarak kızların, kast ve toplumsal beklentilerin ötesinde bir gelecek hayal etmeye teşvik edildiği bir kaykay parkı olarak halen çalışmaktadır.

## 4.2. Göklerde Eşitliğin Yolu: Gunjan Saxena (The Kargil Girl)



Görsel 4.13 Gunjan Saxena Film Afışı

### Gunjan Saxena Film Künyesi

**Yönetmen:** Sharan Sharma **Görüntü Yönetmeni:** Manush Nandan **Yapımcı:** Karan Johar, Apoorva Mehta, Hiroo Johar **Senaryo:** Nikhil Mehrotra, Sharan Sharma **Oyuncular:** Janhvi Kapoor, Pankaj Tripathi, Angad Bedi, Viineet Kumar, Manav Vij, Ayesha Raza Mishra **Yapım Yılı:** 2020 **Süre:** 112 Dk. **Tür:** Aksiyon-Biyografik-Dram-Savaş **Ülke:** Hindistan

### 4.2.1. Filmin Konusu ve Özeti

Filmin Konusu: Eski Hint Hava Kuvvetleri pilotu olan Gunjan Saxena'nın gerçek hayat hikâyesinden uyarlanan Gunjan Saxena: The Kargil Girl, Gunjan Saxena'nın karşılaştığı mücadeleleri ve cinsiyete dayalı ayrımcılığı anlatmaktadır. 'Kargil Kızı' olarak bilinen Gunjan'ın, 1999 yılında Pakistan ve Hindistan arasında yaşanan Kargil savaşı sırasında



kabul görmeyen kariyerini başarıya nasıl taşıdığı ve kadınların da erkekler kadar her alanda başarı sağlayabileceğini anlatan bir biyografik Hint drama filmidir.

Gunjan Saxena: The Kargil Girl, 1999 kargil savaşı sırasında düşman kuvvetleri tarafından bozguna uğrayan Hint askerlerinin yardım çağrısıyla başlamaktadır. Alana helikopter yardımı yapılacaktır ancak kadın pilot olan Gunjan Saxena'nın orada olmasına rağmen bütün pilotların görevde olduğu kimin gideceği sorusuna karşılık Gunjan Saxena'nın helikoptere doğru koştuğu ve daha sonra havalandığı görülmektedir.

Gunjan Saxena 15 yıl önce bir uçakta seyahat ederken dışarı bakmak istemiş ama ağabeyi izin vermemiştir. Bunu gören hostes üzgün Gunjan'ı uçağın kokpitine götürmüştür. Gunjan, gördüğü manzaranın etkisi altında kalarak pilot olmaya karar vermiştir. Daha çocuk yaşta hedefini belirleyen Gunjan'la ağabeyi kadınlar pilot olamaz diyerek dalga geçmektedir. Bu yolda en büyük destekçisi “ne olmak istiyorsan olabilirsin ama önce eğitimini tamamlaman gerek” diyen ve her fırsatta destek olduğunu gösteren babası olmaktadır. Birgün yüzerken atlaması gereken bir yükseklikten korkan Gunjan'a babası “Yüksekten korkan bir pilot olamaz, haydi atla” diye seslenmektedir.



**Görsel 4.14** Uçağın Kokpitine Gittiği Sahne

Başarılı bir öğrenci olan Gunjan 9. Sınıfı birincilikle bitirir. Bu arada çocukluğundan beri hayalini kurduğu uçuş okulunun ilanını görür ama ailesine bunu söyleyemez. Ailesinin mezuniyeti için evde verdiği partide ağabeyine üniversiteye gitmek istemediğini ve pilot olmak istediğini söyler. Pilot olma düşüncesine karşı çıkan anne ve ağabeyi tepki gösterir. Gunjan, Delhi Uçuş Okuluna başvuru yapmak ister ama şartların 10 değil 12. Sınıf mezunu olmak olduğunu öğrenip başvuru yapamaz. Bunun üzerine sevinen annesi

herşeyi unutup üniversite okuyacağını söyler ancak babası “Her koşulda pilot olacak” diyerek kızına destek olur. Gunjan, 12. sınıfı bitirince tekrar başvuru yapmaya gider ancak bu sefer de üniversite mezunu olma şartı geldiğini öğrenir. Hayallerine ulaşmak için üniversiteyi de bitiren Gunjan, yeniden uçuş okuluna gider ve tüm belgelerini hazırlar. Ancak başvuru ücretinin arttığını öğrenir. Kurs ücreti fazla olduğu için başvurusunu tamamlayamayan Gunjan’ın bu durumuna yine annesi çok sevinir. Gunjan, okulun bitirme süresi 6 sene olduğu için ne zaman okulu bitirip evlenecek diyen annesi ve cinsiyet ayrımı yapan ağabeyinin sistematik tepkilerine maruz kalmaktadır.

Bir sabah Gunjan’ın başucuna babası, Hint kuvvetlerine ilk kez bir kadın pilot alınacağı ilanının bulunduğu bir gazete bırakır. Bunu gören Gunjan, annesine giderek ben pilot olmayacağım der. Annesi sevinir ancak Gunjan hemen ardında havacı olacağım der. Annesi bu durumu ciddiye almaz, ağabeyi ise dalga geçer. Gunjan, Hint Hava Kuvvetleri’ne kayıt yaptırmaya gelir ve zorlu sınavları ve mülakatı geçer. Sağlık kontrolüne gönderilen Gunjan’ın 7 kg fazla olduğu ve boyunun 1 cm kısa olduğu ortaya çıkar. Bu durumda Gunjan’ı seçemeyeceklerini ancak 2 hafta itiraz etme hakları olduğu belirtilir. Umutsuzluğa kapılan Gunjan’a babası moral verir ve kilo vermesi konusunda ikna eder. Boyunun kısa olmasını ise biz kontrol edebildiklerimizi halledelim gerisi kısmet diyerek 2 hafta boyunca sıkı bir spor ve diyetle kızına kilo verdirmek için çalışmıştır. 2 hafta sonra babasıyla askeriye giderek kontrol olan Gunjan’ın kilo verildiği görülür ancak boyu hala kısadır. 1 cm farkın ne kadar önemli olduğunu simülasyon ile anlattıktan sonra boyu ile ilgili denemeler yapmak için kokpite benzer bir düzeneğe giderler. Burada Gunjan’ın boyunun 1 cm kısa olduğu halde kol ve bacak boyunun gerekenden 1,5 cm uzun olduğu ortaya çıkar ve kabul edilir. Az sayıda kadının katıldığı zorlu eğitimleri başarıyla tamamlayan Gunjan, Hava Kuvvetleri Akademisinden mezun olur.



**Görsel 4.15** Hava Kuvvetlerinden Mezun Olduğu Sahne

Mezuniyetten sonrası eve gelen Gunjan'ın pilot olduğunu kabullenemeyen ağabeyi, yaşayacağı cinsiyet temelli sorunları anlatarak onu vazgeçirmeye çalışır ancak Gunjan, görev yerindeki Hava Kuvvetleri Üssü' ne gider. Hayalleri gerçek olan Gunjan'ı erkek subaylar bayan olduğu için istemezler. Daha önce bir kadın subayın olmaması şaşkınlıkla karşılanmaktadır. İlk kez böyle birşeyle karşılaşan askerler tarafından duvardaki kadın posterleri kalkar, küfürlü konuşmalar sona erer. Soyunma odası ve kadınlar tuvaleti olmadığı için bir türlü üzerini değiştiremeyen Gunjan, uçuş eğitimlerini kaçırmaktadır. Çalışma saatleri dışında eğlenceli zamanlar geçiren erkek subaylar, Gunjan'ı aralarına almaz ve sürekli olarak dalga geçmektedirler. Üzerini değiştirmek için giyinme odasındaki dolapları birleştirerek kendine yer yapan Gunjan, sonunda uçuşa hazırlanır ancak bu seferde erkek subaylar onunla uçmamak için çeşitli bahaneler yaratır. Uçuş programları dışında bırakılan Gunjan, babası ile telefonda konuşurken eğitim nasıl gidiyor diye soran babasına “benim dışımda herkes eğitimde” diyerek tepkisini dile getirmektedir.

Uçuş sürelerini kontrol eden daha rütbeli bir komutan Gunjan'ın 11 saat havada kaldığını duyduğunda hasta ya da izinlimiydin diye sorar. Gunjan, sessiz kalır. Bunun üzerine 1 saat içinde pistte olmasını okulda kalıp kalmayacağını belli olacağını söyler. Gunjan, komutanla birlikte uçuşa çıkar ve başarılı olur. Durumu anlayan komutan bundan sonra kendisiyle uçacağını söyler. Zorlu şartlarda defalarca komutanla uçan Gunjan, başarılı olur ve komutanın güvenini kazanır. Bir sonraki performans toplantısında 127 saatle Gunjan birinci olur. Diğer uçuş komutanı bunu keyfi kaçık bir şekilde açıklar ve



Gunjan'ın vermesi gereken brifingi başka bir erkek subaya yaptırır. Buna itiraz eden Gunjan, önce uçuşlarını iptal ettiniz şimdi de brifing vermemi diyerek itiraz eder. Uçuş komutanı Gunjan'a sinirlenir ve bir erkek subayla bilek güreşi yaptırır. Gunjan, defalarca yenilir ve ağlamaya başlar. Kendini kötü hisseden Gunjan, o gece diğer subayların müzik sesinden uyuyamaz. Sonunda dayanamayıp yanlarına gider ve yaşattıkları tüm ayrımcılığı yüzlerine söyler. Gunjan, artık dayanamaz ve evine döner. Babası, hayallerinden vazgeçip evine döndüğü için çok üzülmüştür. Yaşadığı hayal kırıklığı ile günlerini geçirirken Hava Kuvvetlerinden gelen mektupla vazgeçmeme kararı alır ve birliğine geri döner.



**Görsel 4.16** Komutanla Birlikte Uçuş Yaptığı Sahne

Gunjan döndüğünde birlikte uçuş yaptığı komutanı savaş olduğunu Kargil'e gitmesi gerektiğini söyler. Gunjan, savaş alanına gider ve ailesi televizyondan öğrenir. Ailesinin gelişmeleri takip ettiği sırada 2 helikopterden birinin düşürüldüğü diğerinin ise bir kadın pilot tarafından kullanıldığı bilgisine yer verilir. Aynı zamanda haberlerde bir kadın pilotun esir düşmesi halinde ne olacağı ve Orduda erkek pilot yok mu gibi söylemler gündem oluşturmaktadır. Bunun üzerine Gunjan'a sürekli mobing uygulayan komutan önceliğimiz ülkeyi korumak seni değil diyerek Gunjan'ı geri göndermek ister. Gunjan, gitmek için hazırlık yaparken düşman askerleri tarafından Hint askerlerine saldırı yapıldığı ve acil tahliye gerektiği bilgisi gelir. Tüm askerler görevde olduğu için zorlu göreve Gunjan gider. Birlikle iletişim halindeyken geri çekilmesi istenir ancak Gunjan, kendisine mobing yapan komutan ve diğer arkadaşlarını kurtararak tahliyeyi gerçekleştirir.



**Görsel 4.17** Uçuş Komutanı'nın Kabul Ettiği Sahne

Gunjan birliğe döndüğünde sedyede yaralı olarak yatan ve ona sürekli bayan olduğu için mobing yapan uçuş komutanı ona elini uzatarak artık onu kabul ettiğini gösterir. Ardından savaş alanında beraber olduğu ve her zaman ona karşı çıkan ağabeyi Gunjan'ı bir subay olarak kabul ettiğinin mesajını ve selamını vererek film biter.

#### **4.2.2. Gunjan Saxena'da Geleneksel Unsurların Kullanımı**

##### **4.2.2.1 Semboller**

Gunjan Saxena, toplumsal cinsiyet eşitliği fikrini ve çevrenin direnişini gerçek gelenekleri kullanarak aktarmaktadır. Mekân olarak Gürcistan'ın konumu Keşmir vadisine benzediği için film için iyi sonuç vermektedir. Film, çeşitli ruh hallerini sinematografik açıdan güzel bir şekilde yakalamaktadır. Aile dramasının yanı sıra baba-kız ilişkisini jest, mimik ve diyalog yoluyla yansıtmaktadır.

Karakterlerin kıyafetleri incelendiğinde kostümleri oldukça gerçekçidir. Gunjan, zaman zaman günlük rahat kıyafetler tercih ederken annesi ve filmdeki diğer kadınlar yöresel kıyafetleri kullanmaktadır. Kadınların özellikle özel günlerde tercih ettiği yöresel kıyafetler Gunjan'nın mezuniyeti için düzenlenen partide ve kuzeninin düğününde bulunan birçok kadının üzerinde görülmektedir. Aynı şekilde Hava Kuvvetleri Okulundan mezun olduğu sahnede de annesi, özel günlerde giyilen yöresel kıyafetini giymiş ve alınının ortasına üçüncü gözü temsil eden kırmızı renk geleneksel bindi takmıştır. Filmde kadınlara nazaran erkek karakterlerin ise daha çok batı tarzda kıyafetleri tercih ettiği gözlemlenmektedir.



**Görsel 4.18** Mezuniyetinde Tercih Edilen Kıyafetler

Hint filmlerinin vazgeçilmesi olan dans ve müzik kontrollü bir şekilde kullanılmış filmin temposunu aralıklarla kusursuz bir şekilde yükseltmiştir. Özel günlerde ve düğünlerde gençler Hint film şarkılarına playback yapmakta ve müzik eşliğinde dans etmektedir. Gunjan'ın mezuniyeti için düzenlenen partide ağabeyi ile birlikte dans ettiği ve kuzeninin düğününde genç kızların toplu olarak dans ettiği sahnelerde bu görülmektedir. Hint filmlerinde şarkı sözleri filmler için özel olarak hazırlanmaktadır. Filmde 6 şarkı bulunmaktadır. Örneğin Gunjan'ın uçakların etrafında döndüğü ve kendini pilot olarak hayal ettiği sahnede “Seni gördüğüm andan itibaren/Seni aklımdan çıkaramıyorum.” şarkısı çalıyor. Bu sözler filmin sahnerine göre yazılarak romantizmi değil küçük bir kızın hayallerle dolu gökyüzünü anlatmaktadır.

Gunjan Saxena savaşa giden ilk kadın pilot olarak her adımda karşılaştığı cinsiyet önyargıları ve ataerkillikle savaşımaktadır. Bununla birlikte film, özünde bir baba-kız ilişkisine de dokunmaktadır. Bir kadının hikâyesini değil, sembolik olarak ataerkillikle yaşamış ve savaşmış her olağanüstü kadının hikâyesini anlatmaktadır.

#### **4.2.2.2 Kahramanlar**

Hint filmlerinde genellikle kız çocukları babaları tarafından engellenmekte ya da destek görmemektedir. Gunjan Saxena'da baba figürü önemli bir rol model olarak karşımıza çıkmaktadır. Babası hayallerini gerçekleştirmek için her fırsatta Gunjan'a destek olmaktadır. Sağlık kontrolleri sırasında umutsuzluğa düşen Gunjan'ı motive eden babası iki hafta boyunca onunla sıkı tempoda çalışıp diyet ve sporla hedefine ulaştırmıştır.

Daha hayalini kurduğu zamanlarda bile Gunjan'a destek vermeyen ağabeyi Kızlar pilot olamaz derken, babası oğluna dönerek "Kimin uçurduğu uçmak için önemli değilken senin için neden önemli oluyor?" diyerek kızına destek olduğunu belirtmektedir. Annesi de oğlu gibi Gunjan'ın pilot olma hayalini onaylamamaktadır. Ailesi fakir olduğu için üniversiteye gidemeyen annesi, Gunjan'ın elindeki fırsatları teptiğini düşünerek pilot olmasını değil üniversiteye gitmesini istemektedir. Gunjan'ın uçuş okuluna başvurusunun kabul edilmemesine annesi çok sevinir. Zamanla Gunjan'ın bu isteğinden vazgeçeceğini ve üniversite okuyacağını umut ederken babası "Her koşulda pilot olacak" diyerek kızını desteklediğini bir kez daha vurgulamaktadır. Filmde, aile bireylerinden en önemli etkiye sahip olan baba figürünün, diğer tüm aile bireylerinin aksine destekleyici bir davranış sergilemesi vurgulanan en önemli nokta olmaktadır.



**Görsel 4.19** Babası'nın Mezuniyette Sevindiği Sahne

Diğer subayların yöneticisi konumundaki uçuş komutanı Gunjan'ı kadın subay olarak kabul etmeyeceğini belli etmektedir. Örgütlerde erkek yöneticiler kadınların yükselmesini engellemektedir. Belirli dönemlerde yapılan ve tüm subayların havada kaldıkları sürelerin bilgilerinin daha rütbeli bir komutana verildiği bir toplantıda Gunjan, daha üst yöneticisi gözünde kötü bir konuma düşürülmüştür. Erkek subayların Gunjan ile uçmamak için ortaya attıkları keyfi engeller gözler önüne serildiğinden özellikle kadın olması gerekçesi ile çeşitli engellere maruz kalan Gunjan, komutanının desteğini görmeye başlamaktadır. Bu zamana kadar sadece babasından destek gören Gunjan, başka bir kahraman modelindeki komutanından gördüğü destek ile mücadele gücünü arttırmaktadır.

#### 4.2.2.3. Ritüeller

Gunjan Saxena’da Gunjan’ın kuzeninin düğününde ritüellere yer verilmiştir. Düğünün yapıldığı alan rengârenk çiçeklerle süslenmiş ve tepsilerle ikramlarda bulunmaktadır. Düğünde geleneksel tarz gelinlik tercih edilmiştir. Hint kültürünün ritüeli olarak gelinin ellerine kına yakılmış ve görüldüğü üzere geleneklerini yansıtan çeşitli aksesuarlar kullanılmıştır.



**Görsel 4.20** Kuzeni’nin Düğün Sahnesi

Hint geleneklerine göre özel günlerde dans ayrı bir önem taşımaktadır. Hindular, sevinçlerini ve üzüntülerini dans ederek göstermektedir. Gunjan’ın mezuniyeti için düzenlenen parti ve arkadaşının düğünündeki sahnelerde toplu olarak geleneklerine göre dans ettikleri görülmektedir.

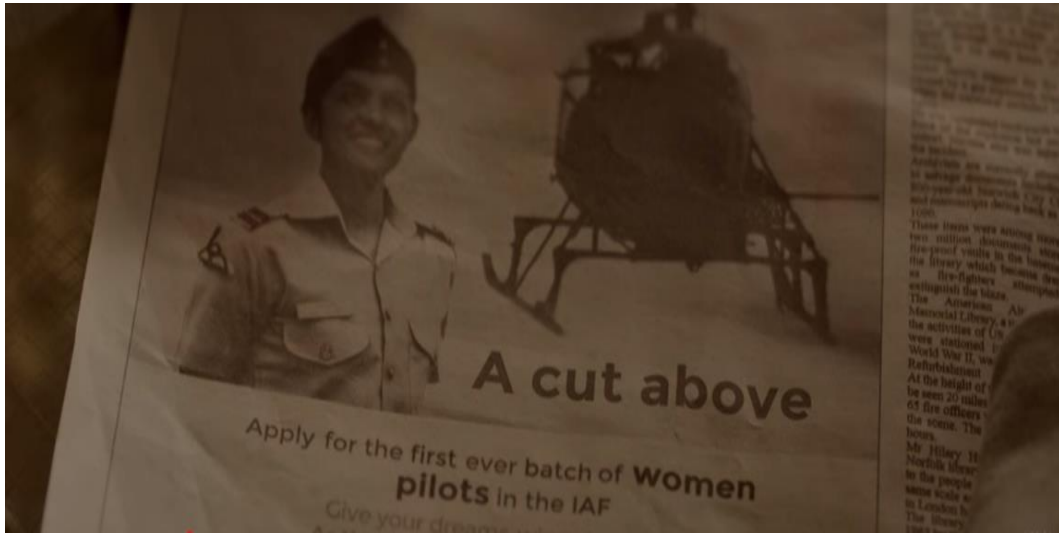
#### 4.2.2.4. Değerler

Değer yargıları Gunjan Saxena’da cinsiyet odaklı tematize edilmiştir. Filmde, meslek seçimi konusunda kadınların karşılaştığı tepkileri görmekteyiz. Daha ilk sahnede “bütün pilotlar görevde kim gidecek” sorusuyla Gunjan’nın kadın olduğu için subay olduğu halde kabul görmezliği vurgulanmaktadır. Gunjan pilot olmak istediğinde ağabeyinin “kadından pilot olmaz” ne mi olabilir diyip tencereyi göstermesi ile de cinsiyete bağlı mesleki ayırım ve yargılar çok net bir şekilde ifade edilmektedir. Kültür ve aile yapıları kadının meslek seçimine yönlendirilmesinde etkili olmaktadır. Hayal kuran bir çocuğun önündeki engelin cinsiyet kavramı olduğu daha küçük yaşta öğretilmektedir. Aile bireyleri tarafından öğretilen bu çaresizlik durumu karşısında ailede önemli bir etkiye



sahip olan bir baba tarafından toplumsal kültürün etkisine rağmen desteklenmesi Gunjan'ın hayallerine kavuşmasını sağlamıştır.

Toplumsal açıdan kadınlara roller biçilmekte ve kadınların erkeklerden farklı meslekler seçmesi gerekmektedir. Kadının öncelikli görevinin evlenmek ve aile kurmak olduğu vurgusu Gunjan'ın annesinin “Önce 6 sene eğitim alıp sonra işe girecek. Peki, ne zaman evlenecek bu?” sorusunda net bir şekilde görülmektedir. Gunjan'ın havacı olması için babasının başucuna bıraktığı gazete ilanında “ilk kez kızlara izin veriliyor” vurgusunun yapılması da kadınların kurumların giriş aşamalarında ve çalıştıkları yerlerde yükselmelerinde karşılaştıkları sorunları cinsiyet ayrımcılığına bağlı olarak göstermektedir.



**Görsel 4.21** Gazete İlanının Gösterildiği Sahne

Kadınlar çalışma hayatında dışında toplumsal hayatta da erkeklerden farklı konumlandırılmaktadır. Filmde de açıkça ifade edildiği gibi bazı kültürlerde küçük yaştan itibaren erkek ve kız çocuklarına cinsiyet temelli düşünme kalıpları aşılanmaktadır. Erkekler kadınları güçsüz, kendilerini korumaları için bir erkeğe ihtiyaç duyan, asıl işlerinin aile, ev ve çocuk olduğuna inanan ve her mesleği yapamayacak bireyler olarak görmektedirler. Kadınlar ise bu düşünce kalıplarını baştan kabul ederek hedeflerinden vazgeçen böylelikle çalışma hayatından vazgeçen bireyler olarak hayatını sürdürmektedirler. Bu yüzden Gunjan Saxena'da mesleki ayrımlar yüzünden bir kadının asker olması tüm birliği şaşırtmaktadır. Çünkü yazılı olmayan kuralları gereği kadınların subay olmalarına izin verilmemiştir.

Filmin birçok sahnesinde Gunjan'ın uçmasının engellenmesi yeteneksiz olduğu için değil kadın olduğu içindir. Güç mesafesinin yüksek olduğu bir ülke olan Hindistan'da erkek subaylar cinsiyet ayrımcılığı yaparak Gunjan'ın pilot olmasını engellemektedirler. Çalışma hayatında kadın işi ve erkek işi olarak mesleklerin ayrıştırılması kadınların kabul edilme ve başarılı olma durumlarını olumsuz etkilemektedir. Filmde de pilotluk mesleğinin kadın işi olmadığı inancına vurgu yapılmaktadır.



**Görsel 4.22** Erkek Subayların Şaşırdığı Sahne

Hindistan kültür geleneğindeki inanışlara göre fiziksel güç erkek egemenliği üzerine kurulmuştur. Çalışma arkadaşları ve erkek yöneticisi tarafından kadına yönelik sayısız engellerle karşılaşan Gunjan, yetersizliği olmadığı halde ikinci plana itilmekte ve bir türlü kabul görmemektedir. Filmde kadına biçilen roller gereği dünyanın birçok yerinde yaşanan bu engellemeler karşısında kadınlar ilerleme hedeflerinden vazgeçip işlerini bırakmaktadırlar. Savunma sektöründe de cinsiyet ayrımcılığı yoğun bir şekilde yaşanmakta ve kadına yönelik bir baskı oluşturulmaktadır. Askeri birliklerde oluşturulan bu uygulamalar toplumum düşünce ve duygu akışını etkileyerek kadının önüne engel olarak çıkmaktadır.

#### **4.2.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi**

Filmde, toplumsal cinsiyet konusu işlenmiştir. Mekân olarak Keşmir vadisine benzediği için Gürcistan'ın konumu film için iyi sonuç vermektedir. Özel günlerde ve günlük hayatta kullanılan kostümler Hint geleneklerini yansıtır şekilde kullanılmış ve düğün ritüeline yer verilmiştir. Filmde erkek egemen bir yapı söz konusudur. Baba ve Komutan

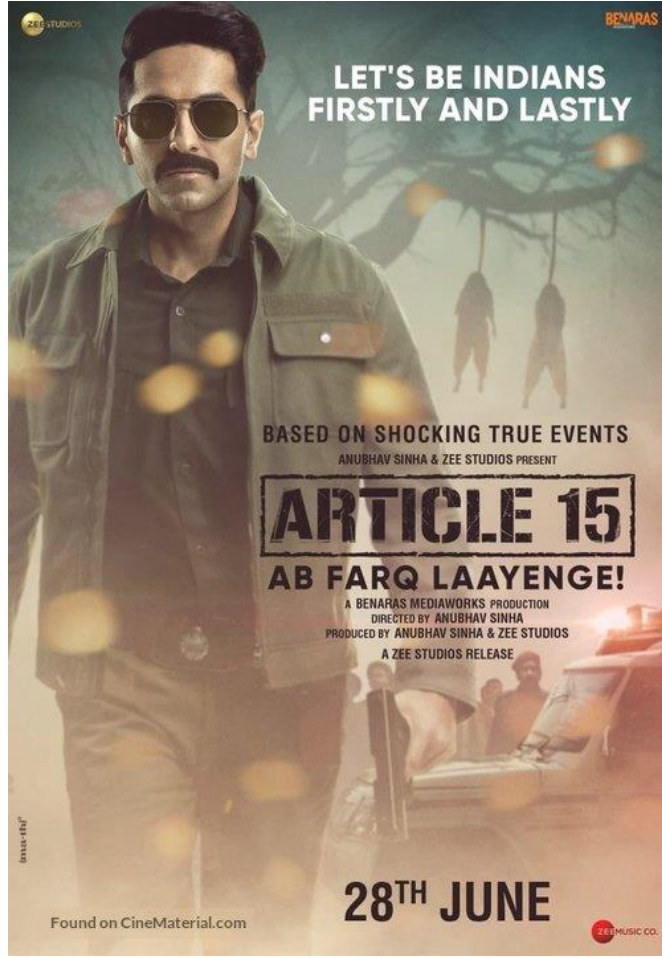
karakteri Gunjan'ın kahramanı konumundadır. Filmin ana teması toplumsal cinsiyet olup önyargılı ve cinsiyetçi toplumu samimi bir şekilde anlatmaktadır.

Toplumsal hayat ve çalışma hayatında kadınların önüne çeşitli engeller konulmaktadır. Kadınların birçoğu bu engeller karşısında başarısız olarak erkeklerin gerisinde kalmaktadır. Ancak Gunjan Saxena, bir kadının erkek ve kadın olarak meslekleri ayırmaştırılan ve kendini en belirgin şekilde gösteren savunma sektöründe bile kendini zor da olsa kabul ettirebileceğini ve başarılı olabileceğini vurgulamaktadır. Gerçek bir hayat hikâyesinden uyarlanan bu film, bir kadının isterse erkekler için uygun olduğu düşünülen bir alanda bile başarılı bir kariyer öyküsü yazabileceğini bize göstermektedir. Filmin vurguladığı diğer bir konu ise bir kadının gördüğü destek ile nasıl hayallerinden vazgeçmeden çalışabileceği ve kabul göreceğidir.

Son olarak Kargil savaşı boyunca görevini sürdüren Gunjan Saxena, savaş sırasında 40 görev tamamlamış ve Hindistan'ın zafer kazanmasına katkı sağlamıştır. Kargil Vadisi'nde Pakistan mevzilerini tespit etmiş, Hint birliklerine erzak taşımış ve yaralı tahliyesinde görev almıştır. Bu savaşta 24 yaşında olan Yüzbaşı Gunjan Saxena, göklerde eşitliğin yolunu açmıştır. Hint Hava Kuvvetlerinde şu an 1625 kadın subay görev almaktadır.



### 4.3. Ben İnsan Olduğuma Göre Sen Olmamalısın: “Madde 15” (Article 15)



Görsel 4.23 Madde 15 Film Afışı

#### Madde 15 Film Künyesi

**Yönetmen:** Anubhav Sinha **Görüntü Yönetmeni:** Ewan Mulligan **Yapımcı:** Anubhav Sinha **Senaryo:** Anubhav Sinha, Gaurav Solanki **Oyuncular:** Ayushmann Khurrana, Sayani Gupta, Isha Talwar, Manoj Pahwa, Kumud Mishra, Nasser, Mohammed Zeeshan Ayyub **Yapım Yılı:** 2019 **Süre:** 130 Dk. **Tür:** Dram-Gerilim-Suç **Ülke:** Hindistan

#### 4.3.1. Filmin Konusu ve Özeti

Filmin Konusu: Hindistan kırsal bölgesine sürgün gönderilen başarılı bir emniyet amiri Ayan Ranjan, kayıp olan üç genç kız için arama çalışmaları başlatmıştır. Kızların kaybolmasıyla alakalı soruşturma başlatan Ayan Ranjan, süreçte ayrımcılık ve kast sistemindeki adaletsizliğe tanık olmaktadır. Emniyet amiri Ayan Ranjan yapılan yanlışları içine sindirememekte ve sisteme karşı savaşmaktadır.

Madde 15 filmi, Yağmurlu bir akşamda şarkı söyleyen bir grup ve otobüsün içinde tacize uğrayan iki kızın görüntüsüyle başlamaktadır. Bu görüntünün ardından İçişleri Bakanı tarafından Hindistan'ın kırsal bir bölgesine sürgün gönderilen Ayan Ranjan isimli bir emniyet amiri görev yerine gelmektedir. Hint gelenekleri hakkında çok bir bilgisi olmayan Ranjan, yolda giderken şoföründen arabayı durdurup bir su almasını istemektedir. Burası kast dışı insanların yaşadığı bir köy olduğu için şoför onların elinden su alamayacağını söylemektedir. Bunun üzerine Ranjan, arabadan iner ve yol kenarında satış yapan köylülerden suyu aldırıp içer. Ranjan arabada giderken Delhi'de bulunan karısına mesaj atarak Hindistan kırsalının çok güzel bir yer olduğunu ancak kayıtlı kast köyü olduğu için şoförünün o insanların gölgesinde bile duramayacağını söylediğini iletir. Karısı ise annesinin hizmetçisinin yakın zamana kadar tabaklarının ayrı olduğunu söyler. Bu arada polislerden biri arabada saray ışıklarıyla ilgili bir hikâye anlatmaktadır.



**Görsel 4.24** Ranjan'ın Köylülerden Su Aldığı Sahne

Görev yapacağı karakola gelen Ranjan'a karşılama töreni hazırlanmıştır. Her bir polis memurunun kendini tanıttığı sırada bir adam samimi bir şekilde Ranjan'ın koluna dokununca diğer polisler adamın kim olduğunu sorar. Polis memurları rahat bir tavırla adamın saygın bir müteahhit olduğunu söylemektedir. Karşılama töreninden sonra kutlama partisi yapıldığı sırada bir grubun bahçede polislerle münakaşa ettiğini görmektedir. Polisleri çağırıp ne olduğunu soran Ranjan, yakındaki bir köyde hayvan derisi satarak geçimini sürdüren bir grubun iki gündür üç kızının kayıp olduğunu öğrenir. Polisler kast dışı olduğu için bu köylüleri ciddiye almayarak bir şey olmayacağını her zaman yaşanan şeyler olduğu için kızların kaçıp geri geleceklerini ifade ederler.

Kast dışı oldukları için arama gereği bile duymadıkları üç kızın ikisini o gece ağaca asılı bulurlar. Başkomiser olayın üzerini kapatmak için kızların lezbiyen olduğunu bababalarının ilişkilerini duyunca onları astığını söyler. Ancak Ranjan, olayı şüpheli bulur bu yüzden otopsi sonucu gelmeden dosyanın kapanmayacağını söyler. Ranjan, kızlara tecavüz edildiğini düşünmektedir ancak olayı nasıl ortaya çıkaracağını kendisi de bilmemektedir. Bu durumu cinsiyet eşitliği ve insan hakları üzerine makaleler yayınlayan karısına anlatır. Karısı ise olayın peşini bırakmamasını ve sistemi kabul etmeyerek onun kahraman olmasını söyler.



**Görsel 4.25** Kızların Ağaçta Asılı Bulunduğu Sahne

Olay yerinden karakola gelen Ranjan, kayıp kız için rapor tutulmasını ister ve arama çalışmalarını başlatır. Kızların ailesi Ranjan'ın evine gelir ve kızlarının öldürüldüğünü suçu üzerlerine attıklarını söyler. Kayıp kızın ablası ise kızların çalıştığı yerde üç rupi zam istediklerini bunun üzerine patronun kızlara tokat attığını ve kızların işi bıraktıklarını belirtir. Bu arada kızların patronu Ranja'nın karakola ilk geldiği gün rahat tavırlarından rahatsız olduğu Anshu'dur. Olayın üzerini kapatmaya çalışan başkomiser otopsi sonuçları için gittiği doktoru sahte rapor hazırlaması için tehtit eder. Çünkü kızlar üç gün boyunca toplu tecavüze uğramış ve canlı olarak asılmışlardır. Kapıda bekleyen kızların ailelerine ise dört ay ortalıktan kaybolmalarını olayın üzeri kapatıldıktan sonra dönmelerini söyler. Tabakhaneye soruşturma yapmaya giden polisler saldırıya uğramış ve aracı yakılmıştır. Kızlarının cenazelerini alan babaları ise tören sırasında polisler tarafından götürülmüştür. Olayın üzerini her fırsat kapatmak isteyen polislerin garip tavırlarından Ranjan şüphelenir ve kızların patronu Anshu'yu göreceğini söyler. Başkomiser ise olayın üzerine





Kayıp kızın terliğinin bataklığın orada çıkması üzerine arama çalışmalarını hızlandıran Ranjan'a köylüler de yardım etmektedir. Cinayetin baş şüphelisi Anshu, gazetelere çıkmış bunu gören başkomiser panikleyerek gazetede çıkan haberi Anshu'nun saklandığı yere götürmüştür. Burada başkomiserin de kızlara Anshu ile beraber tacavüz ettiğinin ortaya çıkması üzerine başkomiser, Anshu ve adamını silahla öldürmektedir. Daha sonra başkomiserin Ranjan'ı daha önce telefonla konuştuğu CBI'dan üst düzey biri karakola gelir ve dosyayı kapatması için Ranjan'a yarına kadar süre verir.

Ranjan, geldiği günden bu yana Anshu'nun o gece aramasıyla kayıp olan arkadaşının izini bulmuştur. O gece yaşananları öğrenecek ve işi bırakacaktır. Arkadaşı Ranja'nın gideceğini ama kendisi konuşursa yaşatmayacaklarını söyler. Bu yüzden olanları sadece Ranjan'a anlatır. Anshu'nun arabasının bozulduğunu tamir için çağrıldığını gittiğinde ise Anshu, başkomiser ve şoförünün kızlara tecavüz ederek astığını gördüğünü söyler. Olayın açığa çıkmasının ardından başkomiser görevden alınır ve tutuklanır. Ranjan'ın şoförü ise yüzleşme sırasında ağlayarak sarhoş olduğunu söyler ve yaptıklarından dolayı özür diler. Daha sonra hareket halindeki bir kamyonun önüne atlayarak kendini öldürür.



**Görsel 4.27** Kayıp Kızın Bulunduğu Sahne

Görevden alınan Ranjan herşeye rağmen kayıp kızını bulmak için polis ekipleri ve köylülülerle birlikte bataklığı aşip ormana geçmeyi başarır. O sırada bölgeye sürgün gönderilmesine sebep olan İçişleri Bakanı Ranjan'ı arayıp destek olduğunu ve soruşturmaya devet etmesini söyler. Ormanda kayıp kızın terliğinin bulunmasıyla kıza ulaşılır. Bitkin halde bulunan kayıp kızın ambulansla hastaneye gönderilmesi sonrası Ranjan'ın farklı kastlardan polis ekibi ile yol kenarında satış yapan kadının elinden

sebzeli ekmek yemesi ve hangi kasttan olduğunu sorması üzerine film espirili bir şekilde biter.

### **4.3.2. Madde 15'te Geleneksel Unsurların Kullanımı**

#### **4.3.2.1 Semboller**

Madde 15, Mekân olarak Delhi'nin kenar mahallelerinde çekilmiştir. Görüntü olarak bu yerler filmin ruhunu çağrıştırmaya bir şekilde yakalamaktadır. Sinematografinin kasvetli atmosferik etkisi filmin konusu ile uyum sağlamaktadır. Kırsal manzaralar, bataklıklar, kurak alanlar ve tozlu yerleşimler sinematografisi ile kötü şeylerin olabileceğinin sinyalini veriyor ve öyle de oluyor. Ağır sosyal sorunları başarıyla ele alan film, Hindistan'ın zengin-fakir ayrımını, ülkenin yoksulluk çeken ve dışlanmış kitlelerinin içinde bulunduğu kötü durumu geleneksel anlatı yapısıyla aktarmaktadır. Filmde, dil olarak Hintçe dışında İngilizce dili de kullanılmaktadır. Hatta Ranjan İngilizce konuştuğu için hükümet görevlisi zayıf Hintçesi ile alay etmektedir.

Filmde kostümler incelendiğinde karakterlerin Hint geleneklerine uygun kıyafetler tercih ettiği görülmektedir. Kırsal kesimde yaşayan köylüler ve Ranjan'ın Delhi de yaşayan karısı Hindistan'ın geleneksel kıyafeti olan Sari giymektedirler. Birçok rengi bulunan Sari'ler filmde yaşlı-genç, zengin-fakir tüm kadınların üzerinde görülmektedir. Hindistan'da yaşayan kadınların kullandığı ve ruhsal yolculuğu temsil eden bindi de zaman zaman filmdeki kadınların iki kaşının ortasında farklı renkleri ile görülmektedir. Erkeklerin kıyafetlerini incelediğimizde ise kadınlara göre daha sade olduğunu kolaylıkla görebilmekteyiz. Geleneksel olan bu kıyafetler filmde de tercih edildiği gibi çoğunlukla krem ve beyaz renk olup hemen hemen hepsinin üzerinde ince bir şal bulunmaktadır. Erkek çalışanlar ise statüsüne göre batı tarzı kıyafetler tercih etmişlerdir.



**Görsel 4.28** Geleneksel Kıyafetlerin Kullanıldığı Sahne

Madde 15 filminde arka plan müziği oldukça yerinde kullanılmıştır. Fimde dikkat çeken bir detay başlangıç sahnesi ve bitiş sahnesi dışında başka bir şarkının olmamasıdır. Hint sinemasında son yıllarda erkek şarkıcıların yönettiği şarkılara oranla kadın sesinin ön planda olduğu düet ve grup şarkılarının sayısında düşüş yaşanmaktadır. Ancak filmin başında dinlediğimiz şarkı kast konusunda farkındalık göstererek bir kadın ve grup tarafından seslendirilmektedir.

Film, hikâye anlatım bütünlüğünü bozmadan önemli bir sosyal konuyu ele almaktadır. Kast sistemindeki karmaşıklıkları ve yoksullar üzerindeki yansımaları geleneksel bir anlatı yapısıyla işlemektedir.

#### **4.3.2.2 Kahramanlar**

Madde 15'te şehirli bir polis olan Ayan Ranjan, kast sistemindeki gerçekleri göstermeye çalışarak sistemle savaşmaktadır. Filmin kahramanı olarak Ayan Ranjan, toplumsal değişimi sağlamak için kastlar arasında bölünmüş bir köyde toplu tecavüz soruşturmasını yürüterek iç siyasete çözümler bulmaya çalışmaktadır. Üst kastlar tarafından ezilmiş olan insanlar her zaman onlar tarafından sağlanan adaletin alıcı tarafındadır. Bu nedenle 15. Madde ile köklü kast politikalarına karşı cahil ve habersiz olan yine de bu toplulukların ve vahşetlerin yol açtığı hayatlar karşısında şaşkınlık içinde olan insanlara normatif değerleri bozmadan ve kutsal tutarak çözümler sunar. Sözde eşit ve adil bir toplum maskesini ortadan kaldıran Ranjan, yüzyıllardır yaşanan adaletsizlik sorununu yasal girişimleriyle değiştirmeden ve yapılandırmadan yeniden kuran bir hayırsever sistemi

temsil etmektedir. Bu durumda Ayan Ranjan, mevcut toplumsal sistemin kurtarıcısı konumundadır.

Bütün pis işlerin merkezinde olan başkomiser yardımcısının sıkıştırıldığında konuşması, tehdit edildiği için kızlara tecavüz edildiğini raporunda belirtmeye korkan adli tıp görevlisinin her şeyi göze alarak raporu imzalaması, Ranjan'ın şoförünün çocuklara tecavüz ettiği ortaya çıkınca ağlayarak itiraf etmesi ve vijdan azabından intihar etmesi, sürgün gönderilmesine sebep olan içişleri bakanının telefon ederek arkasında olduğunu söylemesi gibi olaylar Ranjan'ın kahramanlığını ortaya koyan sahnelerdir.



**Görsel 4.29** Ranjan ve Nishad'ın Bir Araya Geldiği Sahne

Filmde çok yer verilmese de milyonlarca alt kasttaki insanların özlemleriyle ilgili olduğu için gerçek anlamda Hint toplumuna ayna tutan Nishad karakteri de başka bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Alt kast içinde doğup büyüyen Nishad, kastının ve topluluğunun yaşadığı tüm vahşet ve baskının da bilincindedir. Bu nedenle sessiz ve çaresiz kalmayarak isyan yolunu seçmektedir. Nishad, yalnızca kendinin değil aynı zamanda arkadaşlarının haklarını da savunmaktadır. Sisteme karşı durmaya çalışan ve toplumun çağlar boyunca örtbas ettiği yasak gerçekler hakkında insanları bilinçlendiren Nishad, alt kasttaki Dalitlerin haklarını savunmak için parlak kariyerinden vazgeçmektedir.

#### **4.3.2.3. Ritüeller**

Madde 15'te kayıp kızların cenaze töreninde ritüellere yer verilmiştir. Hinduizm inancında ruhun bedenden ayrılması ve özgür kalması için ölen kişinin bedeni



yakılmaktadır. Hindular, bedenın yakılmasıyla ruhun Reenkarnasyonla yeniden dünyaya geleceğine inanmakta ve ölümü bir son değil yeni bir başlangıç olarak görmektedirler (Hindoloji 2009c). Cenaze yakılmak üzere ırmak kenarına getirilir ve burada odun yığınının üzerine yatırılır. Naaşı yakacak olan kişi de naaşın bulunduğu odun yığınına eline aldığı meşale ile yakmaktadır. Filmde tecavüze uğrayarak ağaca asılan kızların cenaze töreninin de ırmak kenarında olduğunu görmekte ve yansıyan dumanlardan yakıldığını anlamaktayız.



**Görsel 4.30** Kızların Cenaze Töreninin Gösterildiği Sahne

Hintliler zaman zaman aile büyüklerinin ayaklarına tek elle ve bu genelde sağ el olur veya iki elle dokunarak daha sonra ellerini kalplerine ya da başlarına götürmektedir. Hintlilere göre ayaklar, insan vücudunun en kirli ve en kötü yeridir. Bu nedenle karşıdaki kişiye olan saygıyı göstermede en önemli işaret ayaklara dokunmaktır (Broszinsky-Schwabe 2011: 137, Worldofshahrukh.de 2010). Filmde, Nishad'ın Ranjanla konuşmaya geldiği sahnede aile büyüğünün ayağına tek elle dokunarak önce başına daha sonra kalbine götürdüğü görülmektedir.

#### **4.3.2.4. Değerler**

Madden 15, Hint toplumundaki en tartışmalı iki konuyu ele almaktadır. Bunlar kast sistemi ve kadına yönelik şiddet kültürüdür. Film, adını Anayasanın 15. Maddesinden alıyor: bu, herhangi bir vatandaşa din, ırk, kast, cinsiyet veya doğum yeri temelinde ayrımcılık yapılmasını yasaklıyor. Ancak Kast ayrımcılığı Hindistan'ın temel sorunu olarak görülmeye devam etmektedir.

Film, aynı zamanda gerçekliğe dayanan bir hikâyeyi anlatmaktadır. 2014 yılında iki genç kadının öldürüldüğü Badaun tecavüz vakasını temel almaktadır. Kadınlar, merdivenin en aşağısı olarak görülen Dalit kastındandır. Bu nedenle polis, toplum içinde asılan kadınların tecavüze uğramadığını söylemekte ancak aileler bugüne kadar tecavüzde ısrar etmektedir.

Film, iki kız kardeşin ölümünü ve kaybolan kızın aranmasını ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Olay, polis Ranjan'ın kırsal bölgedeki görevine başlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Polis Ranjan, olayı araştırırken birçok ayrımcılığı da ortaya çıkarmaktadır. Bunlar; iş kotaları, dokunulmazlık, farklı kастlardan insanlar arasındaki ilişkilerde namus cinayetleri, tecavüz ve işkencedir. Film, izleyicinin bu şeylerin toplumda nasıl gerçekleştiğine gerçek gözle bakmasını sağlamaktadır.

Kadınlar hiyerarşinin en alt basamaklarında ve kast sisteminden en çok etkilenenlerdir. Film, Dalit kadınlarını yan yana getirerek çeşitli direnme kapasitelerini sunmaktadır. Tecavüz kurbanları iki dalit kız, âşık ve sisteme boyun eğmek zorunda kalırken hala adaletten umudunu yitirmeyen bir dalit abla, davada önemli bir rol oynayarak Ranjana doğru delilleri gönderen dalit bir doktor, cinsiyet eşitliği ve insan hakları üzerine makaleler yayınlayan Ranjan'ın dalit karısı farklı yoğunluklarda 'kurban' olarak tasvir edilmektedir.

Polis Ranjan, kast ve cinsiyet arasındaki ayrımcılıktan bahsederken belirli bir sahnede ekibine her bir polis müfettişinin kastını sormaktadır. Sorularına yanıt aldıktan sonra "Neler oluyor!" diye patlıyor. Bu sahne, bir polis müfettişi olarak Hindistan'da ayrımcılığın mevcut bir sorun olduğu ve bunun bir an önce ele alınması gerektiği gerçeğiyle yüz yüze getirerek davayı nasıl ele alacağı hakkında daha fazla bilgi edinmemizi sağlamaktadır.



**Görsel 4.31** Ranjan'ın Ekibine Kastlarını Sorduğu Sahne

Filmin sonlarında ise seçkin Merkez Soruşturma Bürosu'ndan önyargılı bir memurun soruşturmanın geri alınması için tehdit etmesi üzerine, Ranjan'ın onun vicdanına seslendiği sahne seyirciye bir mesaj göndererek nasihat edici nitelik taşımaktadır.

#### **4.3.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi**

Filmde, kast sistemi ve kadına yönelik şiddet konusu işlenmiştir. Mekân olarak Delhi'nin kenar mahalleleri kullanılmıştır. Filmde Hint geleneklerine uygun kıyafetler kullanılmış, cenaze ve selamlama ritüeline yer verilmiştir. Nishad karakteri alt kasttaki dalitlerin savunucusu olup Ranjan karakteri ise mevcut toplumsal sistemin kurtarıcısı olduğu için filmin kahramanlarıdır. Hindistan anayasasında din, ırk, kast, cinsiyet veya doğum yeri temelinde ayrımcılığı yasaklayan temel haklar filmin özellikle de kast ayrımcılığının merkezinde yer almaktadır.

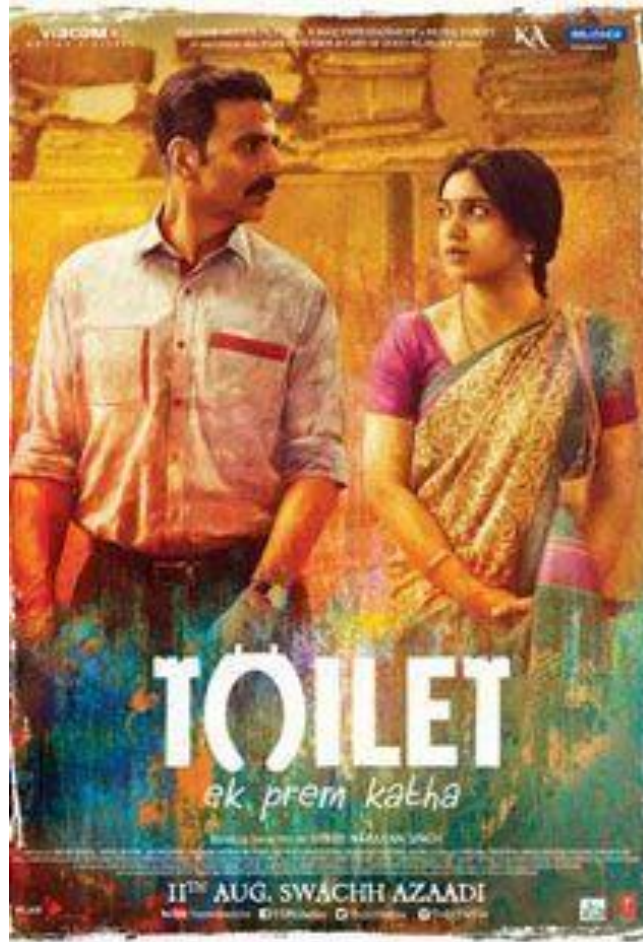
15. madde, Hindistan'ın birçok yerinde hala var olan kast ayrımcılığının gerçek yüzünü üstlenmektedir. Hint kast sistemi, dünya çapında yürürlükte olan en iğrenç sosyal ayrımcı sistemlerden biridir. Bu sayede alt kasta mensup erkek ve kadınlar, sosyal olarak üstlerine yerleştirilmiş kastların üyeleri tarafından rutin olarak baskı altına alınmaktadır. Filmin adını taşıyan başlık, kasta göre herkese karşı ayrımcılığı yasaklayan 1950 yasına göndermede bulunmaktadır. Bununla birlikte ülkenin kentsel bölgelerinde çoğunlukla geçmişte kalmış olsa bile kırsal kesimlerde bu gerçek geçerliliğini sürdürmektedir.

Bu zulme en çok maruz kalanlar alt kasttaki kadınlardır. Dalit kadınları ile yan yana gelen film, ataerkillik nedeniyle kadınların hem kast sistemiyle hem de toplumsal cinsiyet

eşitsizliği ile nasıl savaştıklarını belirtmektedir. Kadınların kurban olarak gösterildiği anlatı yapısında kadınlar kurtarılmayı bekleyen insanlar olarak yansıtılmaktadır.

Film, Hindistan'daki toplumsal yozlaşmayı, kast sistemindeki sınıfsal çatışmaları, polis teşkilatında suçluları koruyan ve onlarla iş birliği yapan tecavüzcü polisleri, devletin en üst makamlarının hukuksuz isteklerine boyun eğen devlet memurlarını, dini çatışmaları ve insanların sefaletini gözler önüne sermektedir.

#### 4.4. Dünyayı Değiştirmek İçin İyi Niyet Yeterlidir: “Tuvalet” (Toilet)



Görsel 4.32 Tuvalet Film Afışı

#### Tuvalet Film Künyesi

**Yönetmen:** Shree Narayan Singh **Görüntü Yönetmeni:** Anshuman Mahaley **Yapımcı:** Neeraj Pandey, Shital Bhatia, Aruna Bhatia, Arjun N. Kapoor **Senaryo:** Siddharth Singh, Garima Wahal, Shree Narayan Singh **Oyuncular:** Akshay Kumar, Anupam Kher, Bhumi Pednekar, Sana Khan, Divyendu Sharma, Mukesh S. Bhatt **Yapım Yılı:** 2017 **Süre:** 155 Dk. **Tür:** Komedi-Dram **Ülke:** Hindistan

#### 4.4.1. Filmin Konusu ve Özeti

Filmin Konusu: Eğitim seviyesi düşük bir Hint köyünde yaşayan Keshav ve üniversiteye giden eğitilmiş bir kız olan Jaya birbirlerine âşık olur ve evlenirler. Evlendikleri sabah Jaya, evde tuvalet olmadığını köydeki kadınların bu ihtiyaçlarını karşılamak için tarlaya gittiğini öğrenir. Küçüklüğünden bu yana tuvaleti olan bir evde yaşayan Jaya, Keshav'a eve bir tuvalet yaptırmasını ister ama Keshav'ın babası buna şiddetle karşı çıkar. Çünkü bu durum ülkenin asırlık geleneklerine, zihniyetine ve değer sistemine karşıdır. Film, toplumun ve geleneğin engellerini aşan gerçek bir aşk hikâyesinden oluşup, Hindistan'ın kültürel ve dini duygularından kaynaklanan tuvalet sorununa dikkat çekmektedir.

Tuvalet, günün erken saatlerinde bir Hint köyünde bir grup kadının ellerinde gaz lambası ile çalılıkların ardındaki tarlaya tuvaletlerini yapmaya gitmeleri ile başlamaktadır. Keshav ve kız arkadaşı farklı insanlarla evlenecektir. Düğün öncesi kız arkadaşı ile buluşur ve ayrıldıktan sonra kendi düğününe katılmak için evine gelir. Keshav'ın babası çok dindar ve batıl inançlı bir rahiptir ve inançları gereği Keshav'ı bir manda ile evlendirir. Düğün sonrasında başka bir gerçek ortaya çıkar ve bu seferde babası sağ elinde 2 başparmağı olan bir kızla evlendireceğini söyler.



**Görsel 4.33** Keshav'ın Mandayla Evlendiği Sahne

Keshav ve kardeşi bisiklet dükkânlarına hammadde almak için geziye çıkarlar. Trende kapıyı kilitlemeden tuvalete girince Jaya tuvalete gider ve kapıyı kilitlemediği için ona kızar. Tartışma sonrası Keshav ona âşık olur. Daha sonra bisiklet siparişi üzerine teslimata giden Keshav ve kardeşi, Jaya ile karşılaşır ve oranın Jaya'nın evi olduğunu öğrenir. Keshav, Jaya'yı takip etmeye başlar ve bisiklet reklam afişinde Jaya'nın

fotoğrafını kullanır. Jaya bu duruma sinirlenip reklam afişlerini indirmesi için ofisine baskın yapar. Bir dahaki sefere bir Holi kutlamasında birbirleriyle karşılaşırlar. Jaya, Keshav'ı onu takip ettiği için azarlar ve Keshav bu duruma bozulup telefon numarasını telefonundan silip bir daha asla onun yanında olmayacağını söyler. Jaya'nın kafası karışır, Keshav'ın yokluğunu hissetmeye başlar ve günlerce onu düşündükten sonra aşkını itiraf etmek için bir kez daha ofisine gider. Daha sonra sevgili olup çıkmaya başlarlar. Keshav, evlilik için Jaya'nın ailesi ile tanışır ve onay alır. Kendi babasına evlenmek isteğini söyler ancak babası sol elinde iki başparmağı olmasını söyler. Bu duruma bir çözüm bulan Keshav, babasının evliliği kabul etmesi için Jaya'nın eline protez parmak yaptırır. Jaya'nın iki başparmağını gören babası onay vermek zorunda kalır ve düğün yapıp evlenirler.

Düğünden sonra eve gelen Jaya, tuvalete gitmek için sabaha karşı cama tıklayan kadınlardan köyün tuvaleti olmadığını ve kadınların sabahları işlerini yapmak için topluca ormana gittiklerini öğrenir. Bu duruma çok sinirlenen Jaya, Keshav'a bilseydim seninle evlenmezdim diyip mecbur kalarak kadınlara katılır. Köydeki kadınlar için doğal olan bu duruma Jaya alışamaz ve açıkta tuvaletini yapamaz. Üstelik kadınlar tarafından da yadırganır. Eve gelir ve Keshav'a bir çözüm bulmasını, ortalık yere tuvaletini yapacağını yoksa onu bırakacağını söyler. Keshav, öğle yemeğinde babasıyla konuşmaya çalışarak eve bir tuvalet yaptıracığını söyler ancak babası Hint kültürü nedeniyle tepki gösterir ve yemeği olduğu gibi bırakır. Ertesi gün Keshav, Jaya'yı komşusunun evine götürür çünkü evde yaşlı ve yatalak hastaları olduğu için köyde tuvaleti olan tek ev onların evidir. Jaya geri gelirken Keshav'a başkasının evinde kendini hırsız gibi hissettiğini ve her kadının evinde tuvalet olmasının hak olduğunu söyler. Ancak Keshav, eğitimin onun başını döndürdüğünü ve köydeki tüm kadınların kocalarının evdeki şartlarına uyduğunu söyler. Ertesi sabah tuvalet ihtiyacı gelen Jaya, Keshav'a başka çaresi kalmadığı için onu tarlaya tuvalete götürmesini söyler. Jaya tuvaletini yaptığı sırada tesadüf kayınpederi görür ve bu olay Jaya'nın tepkisine sebep olur.





**Görsel 4.34** Jaya'nın Köy Kadınları ile Tuvalete Gittiği Sahne

Keshav daha sonra başka bir çözüm bulur, Jaya'yı köy tren istasyonunda yedi dakika duran bir trene bindirir. Jaya, bu süre içinde tuvalet ihtiyacını görür. Bir süre bu işler sorunsuz giderken bir gün tuvalete kilitlenir ve tren istasyondan ayrılır. Bu olay sonrası çok sinirlenen Jaya, Keshav'dan ayrılır ve ailesinin evine geri döner. Keshav bir tuvalet inşa etmedikçe eve dönmeyeceğini söyler.

Keshav, Jaya'yı geri kazanmaya ve bunun için mümkün olan her şeyi yapmaya karar verir. Köyde çekim yapan bir film setinden mobil bir tuvalet çalıp Jaya'nın evi dönmesini ister. Ancak Keshav hırsızlıktan içeri girince, Jaya artık geçici çözümler bulmamasını söyler. Keshav herşeyi değiştireceği için söz verir. Önce köy konseyine gidip umumi tuvalet yapılması için hükümetten istekte bulunmasını ister ama köy halkı hayatından memnun olduğu için bunu onaylamaz. Daha sonra Sağlık Bakanlığına gider. Hükümetin herhangi bir önlem almasının neredeyse bir yıl süreceğini öğrendiğinde eve gider ve babasının karşı çıkmasına rağmen evinin ön bahçesine bir tuvalet inşa etmeye başlar.

Tuvalet yapıldığı günün sabahında Keshav yüksek bir sesle uykudan kalkar. Dışarı çıkmaya çalıştığında babası kapıyı kilitlemiş ve köydeki adamlara tuvaleti yıktırmaya başlamıştır. Keshav bir şekilde evden çıkmayı başarıyor ve tuvaleti yıkmaya çalışan herkesi dövüyor. Keshav, Jaya'yı arayıp herşeyi denediğini hükümeti bir yıl beklemekten başka çareleri kalmadığını söyler. Jaya, bir plan yapar ve Keshav'a onu dinlemesini söyler. Boşanma davası açarak medyanın dikkatini çekmeyi başarır. Tüm kanallar ve gazeteler bu haberden bahsetmektedir. Keshav ve Jaya ile ayrı ayrı röportajlar yaparlar. Bu röportajları izleyen köylüler yaptıklarından utanırlar. Köyün kadınları kocalarına

başkaldırır ve köye tuvalet yapılmazsa onlarda Jaya gibi boşanacağını söyleyen protestolar yaparlar. Başbakan ise bunu öğrenir ve adamlarına Keshav'ın köyünde tuvalet inşa edilmesini onaylayan dosyanın geçeceği tüm ofislerin tuvaletlerini kilitlemesini emreder. Buradaki amaç hükümet yetkililerinin bu çiftin yaşadıklarını hissetmeleri ve hızlı hareket etmelerini sağlamak içindir.



**Görsel 4.35** Keshav ve Jaya'nın Tüm Medyaya Konu Olduğu Sahne

Boşanma duruşması gününde, köydeki diğer bayanlar boşanma davası açmak için adliyeye gelir ve Jaya'ya destek verirler. Toplu evlilik gördük ancak toplu boşanma ilk kez gerçekleşiyor diye tüm kanallar bu haberi naklen yayınlamaktadır. Yargıç, duruşma sırasında Eyalet Başkanlığından bir mektup alır ve boşanma davasını iptal eder. Çünkü mektupta Keshav'ın köyüne ortak tuvalet yapımının onaylandığı belirtilmektedir. Mahkeme günü sabah Keshav'ın evinde, büyükannesi dışkısını yapmak için çıkarken düşmüş babası da çaresiz kalarak annesini Keshav'ın yarı kırık tuvaletine götürmek zorunda kalmıştır. Adliye çıkışında Keshav, Jaya'ya kişisel bir tuvalet veremediği için çok üzgün olduğunu söylediği sırada babası gelir ve Jaya'dan inatçılığı için af diler ve çiftin tuvalet talebini kabul eder. Film, evin bahçesindeki tuvaletin açılışı ve fotoğraf çekilmeleriyle sona ermektedir. Son jenerikte ise köy genelinde devam eden tuvalet inşaatı, köylerinin dışında mobil tuvaletleri kullanmak için sıraya giren köylüler ve tuvaletin gerekliliğini savunan köy halkının açıklamalarına yer verilmektedir.



## 4.4.2. Tuvalet 'te Geleneksel Unsurların Kullanımı

### 4.4.2.1 Semboller

Tuvalet, açık dışkılamayı sosyalleşme olarak gören mitlere, dini bağlara ve toplumsal normlara işaret etmektedir. Bu durum mekân olarak kırsal yaşamla son derece samimiyetle harmanlanmaktadır. Filmde, diyaloglar ve kostümler doğru bir şekilde kullanılmaktadır. Kırsal alanlardaki insan sağlığının korunmasının önemine vurgu yapılmaktadır.

Hindistan'da kadınlar ve erkekler için çeşidi bol pek çok geleneksel kıyafet bulunmaktadır. Kıyafetler, erkek ve kadın için ayrı biçimlere sahip olup günlük kullanımının dışında düğün ve bayram gibi özel günlerde de kullanılarak geleneksel bir nitelik taşımaktadır. Karakterlerin kıyafetleri incelendiğinde Hintli kadınlar sariyi tercih ederken erkekler daha sade kıyafetlerin yanında kurta ve dhotis gibi geleneksel kıyafetleri tercih etmektedir. Ayrıca filmde erkekler başlarına kavuğa benzer türbanlar takmaktadır. Bu türbanlar da kişinin sosyal statüsünü, geldiği bölgeyi, kastını, mesleğini ve dinini belirtmektedir.



**Görsel 4.36** Geleneksel Kıyafetlerin Kullanıldığı Sahne

Filmde geleneksellikten uzaklaşmayan belli semboller kullanılmaktadır. Bu sembollerden en sık kullanılanı için göz olarak bilinen bindi ve kırmızı, turuncu renklerde kozmetik tozu olup saçın orta kısmına uygulanan Sindoor kullanılmaktadır. Bu toz aynı zamanda kadının evli olduğunu belirtmektedir.

Filmde 5 şarkı bulunmaktadır. Dini ritüeller ve festival kutlamalarında, iki âşık tarafından birbirine söylenemeyen isteklerin komik ve duygusal sözlerini içinde barındıran birçok şarkıya rastlanmaktadır. Özellikle söz ile ifade edilemeyen dini ve milli bayramlardaki duygular müzik ve dansla görselleştirilmektedir.

#### **4.4.2.2 Kahramanlar**

Film, Keshav ve Jaya arasındaki bir aşk hikâyesiyle başlayıp eğitimli bir kız olan Jaya'nın evlendikten sonra evde bir tuvalet olmadığını öğrenmesiyle krize dönüşmektedir. Keshav, Jaya'yı mutlu etmeye çalışmakta ve evliliğini kurtarmak için sistemle dini doğmalarla ve eski uygulamalarla savaşıyor karısının kahramanı olmaktadır. Keshav, sadece karısı için değil aynı zamanda daha önce bir evde tuvalet olmasını tabu olarak nitelendiren tüm köy halkı için tuvalet yapını sağlayarak filmin kahramanı sayılmaktadır.

Keshav, karısının hayatını kolaylaştırmak için elinden geleni yapmaktadır. Gerçek Hint geleneğinde huysuz babasıyla temel bir hijyen sorunu hakkında yüzleşmek yerine Jaya'yı her sabah orada duran bir trende tuvaleti kullanabilmesi için en yakın tren istasyonuna götürür. Başka bir zaman onu bir komşunun evine götürür ve hatta köyde çekim yapan bir film biriminden seyyar tuvalet bile çalmaktadır. En sonunda babasına meydan okumakta ve karısı için bir tuvalet inşa etmeye başlamaktadır. Hindistan'daki yetişkin erkeklerin eski inançlar ve gerici gelenekler hakkında büyükleriyle yüzleşmesi oldukça zor olup Keshav, bu tabuları yıkmaktadır. Uygarlık, kültür, gelenek ve yetiştirme ve kutsal yazılar ortalıkta dolaşırken Keshav, “bu konu dışkılama ile ilgili değil, bizim düşüncemizle ilgili” diyerek bariz noktayı ortaya çıkarmaktadır. Keshav, sınırların çok ötesinde karmaşık bir sorun olan tuvaletin sosyal ve kültürel birçok katmanına odaklanarak kamçılama'yı başarmıştır. Keshav'ın, Jaya'nın sıkıntılarına karşı empatik olması biraz zaman almaktadır. Ancak bunu yaptığında sadece kahramanlıklarıyla değil Jaya'nın yanında durarak yavaş yavaş haysiyet savaşında onun komutanı olmayı başarmaktadır.



**Görsel 4.37** Tuvaletin Önünde Poz Verdikleri Sahne

Jaya ise güçlü iradesiyle köydeki kadınları harekete geçirmiş filmin diğer kahramanı olmuştur. Çocukluğundan bu yana tuvalet olan bir evde yetişen Jaya, kocasını evlerinde bir tuvalet inşa etmeyi düşünmeye zorlamakta ve eğer teklifini yapmazsa onu boşanmakla tehdit etmektedir. Jaya, evlerinden uzakta bir tarlaya tuvalet ihtiyacını yapan köy kadınlarına katılmayı reddetmekte ve kahraman olarak anında harekete geçmektedir. Faktörlerin birleşiminden kaynaklanan son derece karmaşık bir sorunu yüzeye çıkarmakta ve onunla savaşmaktadır.

Keshav'ın babası, tüm hayatını dininin gelenek ve göreneklerini takip ederek ve bu din tarafından bağlı kalarak geçirmiş bir adamdır. Köydeki kültürün baş koruyucusu gibi görünmektedir. Öte yandan Jaya'nın annesi ona Keshav'ın evine geri dönmesini çünkü onun iyi bir adam olduğunu ve Jaya'nın tuvalet konusunda aşırı tepki verdiğini söyleyerek kadın karakterde kadınların, kendi en büyük düşmanları haline geldiği noktayı vurgulamaktadır. Ancak Jaya'ya, babası ve amcası da destek olarak başka bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### **4.4.2.3. Ritüeller**

Hint filmlerinde dini içerikler, ritüeller ve inançlar sıklıkla yer almaktadır. Tuvalet'te birçok ritüellere yer verilmiştir. Keshav, son derece batıl inançlı babası nedeniyle evlenememiş, 30'ların ortalarında bir adamdır. Bu yüzden inançları gereği önce bir mandayla evlendirilir ve sonra fazladan parmağı olan bir kadın bulması istenmektedir. Çünkü inançları gereği evliliğin başarısız olacağı düşünülmektedir. Ortadoks babası

geleneklerine bağılı biri olarak evinde tuvalet tesisine izin vermeme konusunda ısrarcı ve bir kedinin geçtiği yoldan geçmek yerine bisikletini döndüren bir din adamıdır.

Filmde kutlama ritüellerinden biri olan Holi bayramına yer verilmektedir. Keshav, ailesinin evinde kalan karısı Jaya'yı geri kazanmak için çok uğraştıktan sonra bayram kutlamaları için köyüne gelir ve geleneklere göre ona vurmasını ister. Jaya, ona vurarak tüm öfkesini ve hayal kırıklıklarını gidermektedir. Bu sahneden sonra Jaya, Keshav'dan onu geri kazanmaya çalışmak yerine onu geri almak için materyalist bir şey yapmasını istemektedir. Daha sonra evde tuvalet yapma girişimleri başlamıştır.



**Görsel 4.38** Holi kutlamalarının yapıldığı sahne

Bir kültüre ait olan saygı belirten ifadeler, selamlama, beden dili ve yeme alışkanlıkları gibi ritüeller sosyal ilişkilerin kurulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Keshav, köy konseyi ile konuştuğu sahnelerde ellerini birleştirerek selamlama yapmakta, babası ile olan sahnelerinde ise büyüklerine olan saygısını göstermek için ayağına dokunmaktadır. Filmde yemek olarak da sıklıkla roti pişirildiği görülmektedir.

Filmde düğün törenleri de sıklıkla tematize edilmektedir. Özellikle düğün hazırlıkları, geleneksel tatlıların ikram edilmesi, evlerin süslenmesi, gelin ve damat tarafındaki genç kız ve erkeklerin müzik eşliğinde şarkı söyleyerek dans etmeleri filmde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Gelin karşılama seronomisinde Jaya, çiçekli bir yoldan yürüyerek evine gelmekte ve yine taze çiçeklerle süslenmiş gelin odasına girmektedir. Keshav'ın, manda ve jaya ile yapılan düğünlerinde kutsal ateşin etrafında döndüğü, Keshav'ın düğünde geleneksel kıyafeti, Jaya'nın da genelde kırmızı renkte olan geleneksel gelinliği giydiği



görülmektedir. İnançları gereği Jaya evine sağ ayakla adım attırılmış, elleri ve ayaklarına desenli kınalar yakılmıştır.



**Görsel 4.39** Düğün Ritüellerinin Yapıldığı Sahne

Son olarak yeni gelin Jaya, sabahın erken saatlerinde ormandaki çöp atma ritüeli için köydeki kadınların Lota partisine katılmaktan rahatsızlık duymaktadır.

#### **4.4.2.4. Değerler**

Film, Hindistan'ın kırsal kesimlerindeki tuvalet eksikliğine ve özellikle kadınlar için dışarı çıkmanın tehlikelerine odaklanmaktadır. Bollywood filminin renkli süslemelerinde gizlenmiş bir sosyal meseleye değinilmektedir. Jaya, evlendiği sabah gün ağarmadan önce uyanmaya ve uzak bir alana gitmeye zorlanmış, güvenlik için diğer köy kadınlarıyla bir araya geldiğinde öfkelenmiştir. Jaya, özel bir tuvalet talebiyle genel düzende benzeri görülmemiş bir altüst oluşmasına neden olmuş, evliliğini tehdit etmiş ve modası geçmiş gelenekleri ifşa etmiştir. Bu durumda Keshav, hükümete ve başbakana sosyal kampanyası olan “Temiz Hindistan” vaadini yerine getirmesi için baskı yapmıştır.

Jaya, eğitilmiş ve özgür yetişmiş bir kız olmasına rağmen evlilik sonrası ortodoks kayınpederine hizmetkârlık ve sorgusuz sualsiz itaat gösteren bir ev hanımı olmuştur. Eski Hindu geleneklerine göre tuvaletlerin avludan olabildiğince uzakta olması gerekmektedir. Bu yüzden kayınpederi asırlık gelenekleri benimseyerek bir tuvalet inşa etmeyi açıkça reddetmektedir. Bu durumda hüsrana uğrayan Jaya, ailesinin evine geri gider ve kocasına tuvalet sorununu çözdüğü zaman eve döneceğini söyler. Bu isyanının haberi ulusala konu olunca yavaş yavaş arayışının sadece kendi iyiliği için olmadığını,

Hindistan'ın her yerinde aynı mücadeleye kapılmış binlerce kız ve kadın için olduğunun farkına varır.



**Görsel 4.40** Kadınların Protesto Ettiği Sahne

Film, Hindistan'daki köylerin sosyal sorunlarını moderniteye doğru götürmede istenmeyen adımlar olarak nasıl gördüklerine dürüst bir bakışla yaklaşmıştır. Tuvalet'te, kadınların karşı karşıya olduğu günlük tehlikelere karşı köy komitelerinin ve yaşlılarının duyarsızlığını doğru bir şekilde tasvir etmiştir. Film, 2014 yılında Katra köyünde iki genç kızın tuvalet ihtiyacı için bir gece geç saatlerde dışarı çıktıktan sonra tecavüze uğrayıp linç edildiği gerçek bir olaya atıfta bulunarak batıl inançlardan, kadınlar için eğitimin önemine, cinsiyet eşitliğine kadar çeşitli konularda dersler vermektedir.

Keshav, karısının davasını utanmadan destekleyen ve bunu yaparken farkında olmadan bir devrime öncülük etmektedir. Otoriter babası ve bütün bir köyün düşmanlığı arasında sıkışıp kalmış Keshav'ın evinde özel ve halka açık bir tuvalet inşa etme savaşı, ilerlemeyi engelleyen köklü sorunları ortaya koymaktadır. Keshav, ataerkil bir yapıdan kadın hakları savunucusuna dönüşmüş, kadın düşmanlığı kokan bazı kültürel uygulamalara, ülkenin bazı bölgelerindeki su eksikliğine ve kırsal nüfusu hijyenin önemi konusunda eğitmek gibi bir görevi üstlenmiştir.

#### **4.4.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi**

Filmde, dini bağlara ve toplumsal normlara işaret edilerek insan sağlığının korunmasının önemine vurgu yapılmaktadır. Mekân olarak Hindistan'ın çeşitli kırsal bölgeleri kullanılmıştır. Filmde pek çok sembollere yer verilerek geleneksel kıyafetler kullanılmış,

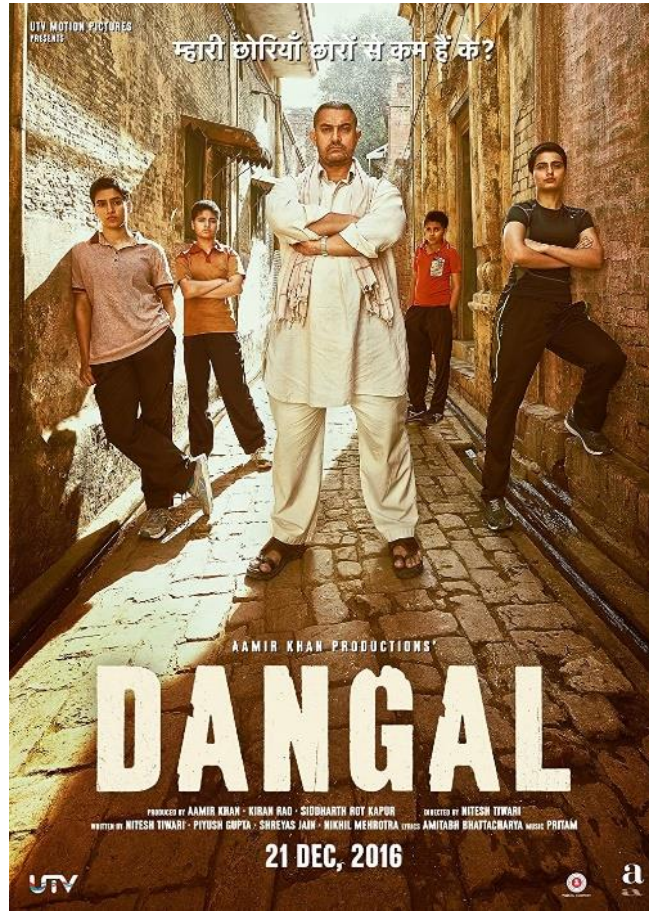
söz ile ifade edilemeyen duygular müzik ve dansla görselleştirilmiştir. Keshav, karısı ve tüm kadınlar için sistemle, dini doğmalarla ve eski uygulamalarla savaştığı için filmin kahramanı konumundadır. Filmde, saygı belirten ifadeler, selamlama, beden dili, yeme alışkanlıkları, holi kutlamaları ve düğün gibi ritüeller, dini içerikler ve inançlara sıklıkla yer verilmektedir. Film, kadın haklarını savunarak topluma ve yozlaşmış yetkililere karşı çıkmıştır.

Tuvalet'te, "Temiz Hindistan" vizyonu ile kadınların refahı zorlanmış, meselenin aslında tuvalet değil düşünce ile ilgili bir konu olduğu vurgulanmıştır. Film, sağlık sorunu ve kırsal Hindistan'ın bunu bir sorun olarak tanımlamayı nasıl görmezden geldiğiyle ilgilenmiş, insanları eğitmek ve bu tür konulardan habersiz olan ve etkilenen insanlar hakkındaki gizli gerçeği ortaya çıkarmıştır. Film ayrıca kadınların karşılaştığı sorunları ve devlet kurumlarındaki yolsuzlukları da ele almaktadır.

Bazen dünyayı değiştirmek için iyi niyet yeterlidir. Hindistan'ın çehresini değiştiren film olmasa da Hint kültürünün, dogmatik değerlerinin ve modern toplumda değişim ihtiyacının temiz ve ayrıntılı bir iç gözlemidir ve toplumsal bir amacı benimsemiştir. Film, Kadınların ağırlıklı olarak daha zayıf cinsiyet olduğu bu ortamda ataerkil sistem içinde kadınların haysiyetini vurgulamaktadır.

Filmin sonunda ise köyün kadınları tuvalet için su kaplarını fırlatarak son noktayı koymuş, kadınların ve izleyicilerin farkındalığını ortaya çıkararak amacına ulaşmıştır.

#### 4.5. Başarının Anahtarı Kadındır: “Dangal”



Görsel 4.41 Dangal Film Afışı

#### Dangal Film Künyesi

**Yönetmen:** Nitesh Tiwari **Görüntü Yönetmeni:** Satyajit Pande, M. Sethuraaman  
**Yapımcı:** Aamir Khan, Kiran Rao, Siddharth Roy Kapur **Senaryo:** Nitesh Tiwari, Shreyas Jain, Piyush Gupta, Nikhil Mehrotra **Oyuncular:** Aamir Khan, Sakshi Tanwar, Fatima Sana Shaikh, Zaira Wasim, Sanya Malhotra, Suhani Bhatnagar, Girish Kulkarni  
**Yapım Yılı:** 2016 **Süre:** 160 Dk. **Tür:** Spor-Dram **Ülke:** Hindistan

#### 4.5.1. Filmin Konusu ve Özeti

Filmin Konusu: Hindistan'ın küçük bir köyünde yaşayan Mahavir Singh Phogat (Aamir Khan), gençliğinde Hindistan'da madalyalar kazanmış başarılı bir güreşçidir. Maddi sorunlar ve eğitimsizlik gibi sebeplerle ülkesi adına yarışmamış ve bu içinde hep bir yara olarak kalmıştır. Evlenip bu hayalini erkek çocuk sahibi olarak gerçekleştirmeye çalışan Mahavir'in dört tane kızı olur. Kızları Geeta Phogat ve Babita Kumari'ye çevresinden gelen yoğun baskılara aldırmadan güreş eğitimi vermeye başlar. Film, Mahavir'in



hayallerini gerçekleştirmek için kızlarını Olimpiyat ve Dünya şampiyonu yapıp ülkesine altın madalya getirme sürecindeki mücadelesini anlatmaktadır.

Dangal, zamanında ülke şampiyonu olan Mahavir Singh Phogat'ın Eyalet şampiyonu ile güreşmesi ve onun meziyetleri ile başlamaktadır. Mahavir Singh Phogat, gelecek vaat eden bir güreşçi olmasına rağmen ekonomik ve eğitim gibi sebeplerden dolayı güreşi bırakmak zorunda kalmıştır. Tek hayali doğacak oğlunu güreşçi yapmak ve içinde uhde kalmış altın madalya başarısını ülkesine getirmektir. Ama ne yazık ki Mahavir'in dört kız çocuğu oluyor. Tüm köy halkının önerilerine rağmen dördüncü çocuğu da kız olan Mahavir, tüm umutlarını kaybederek asılı olan tüm madalyalarını indiriyor ve hayallerinden vazgeçiyor.

Mahavir bir gün işten eve geldiğinde kötü bir şekilde hırpalanmış iki erkek çocuğu ile annesi ve babasının eve şikâyete geldiğini görüyor. Mahavir, çocukları önce yeğeni Omkar'ın dövdüğünü düşünüyor fakat daha sonra kızları Geeta ve Babita'nın çocuklara dayak attığını öğrenince Mahavir'in içinde kaybettiği umutlar yeniden ortaya çıkıyor. Bu olaydan sonra Mahavir hazırlıklara başlar ve kızlarını güreşçi yapmaya karar verir. Karısı kızlardan güreşçi olmayacağını ve köylülerin ne diyeceğini söyleyip vazgeçirmeye çalışsa da Mahavir, bir yıl bunu deneyeceğine eğer başaramazsa vazgeçeceğine dair karısına söz verir. Mahavir, kızlarını her sabah saat beşte antrenmana başlatır ve diyete sokar. Güreş yapılan bir yerle anlaşmaya gider ancak çocukları kız olduğu için kabul etmezler. Bunun üzerine Mahavir, kızlarını çalıştırmak için kendisi bir alan yapar.



**Görsel 4.42** Mahavir'in Kızları Çalıştırdığı Sahne

Geeta ve Babita yeni bir greŖçi adayı ve Babalarının yeni umutları oluyorlar. GreŖ konusunda oldukça tecrübeli olan Mahavir, greŖçi olmanın zorluklarını bilerek kızların sınırlarını zorlayan antrenman programlarıyla alıŖtırıyor. Köydeki insanların kızlara bakıŖ açısının çok farklı olması nedeniyle Geeta ve Babita bu yolda inanılmaz zorluklarla karŖılaŖıyorlar ve baŖlarına gelmedik olaylar kalmıyor. Babaları greŖçi olma konusunda onları desteklese de çok fazla zorluk da yaŖatıyor. Geeta ve Babita, bir gün okulda söylenen laflardan, köyde yaŖadıkları olaylardan çok yorulur ve babalarına giderler. Babaları ise umdukları bir tepki vermez ve ikisinin de saçlarını kısacık kestirir. Bu olaydan sonra kızların canlarına tak ediyor ve babalarının saatinin ayarlarıyla oynayarak sürekli alıŖmaları aksatıyorlar. Geeta ve Babita bir gün babalarından gizli arkadaŖlarının dgnne gidiyor ve dans ediyorlar. Babaları kızları dgnde fark edince çok kızıyor ve orada olan yiğenine bir tokat atıyor. Kızlar dgndeki gelinle dertleŖirken babalarından ve durumdan sürekli Ŗikâyet ediyorlar. Ancak evlendirilen kız, “KeŖke, benim babam da öyle olsaydı, beni dŖünseydi. Kızlar 14 yaŖına gelince evlendiriliyor, baŖka hiçbir iŖe yaramıyor. Sizin babanız geleceğiniz için herŖeye karŖı duruyor, neyi yanlıŖ yapıyor ki” diyince kızlar hâllerine Ŗkredip babalarının dediğini yapmak ve hayatlarını kurtarmak için bir karar veriyorlar.

Antrenmanlarına sıkı bir Ŗekilde devam eden kızlardan Geeta, ilk turnavasına katılır. İlk maçında yenilen Geeta, 50 rupilik özel ödül kazanır ve eve döner. Fedarasyonun destek vermemesine rağmen kendi imkânlarıyla alıŖma ortamı hazırlayan Mahavir, yeterince hazır olup tecrübe kazanan Geeta’nın, ulusal seviyede bir sürü baŖarı kazanmasını ve lke Ŗampiyonu olmasını sağlıyor. Köyüne lke Ŗampiyonu olarak dönen Geeta’ya tüm köy halkı karŖılama töreni hazırlıyor. Eve gelen Geeta’ya babası her yıl birinin lke Ŗampiyonu olduğunu ancak altın madalyayı alıp ülkesine getirdiğinde hayalinin gerekleŖeceėini söyler ve yarın alıŖmalara baŖlaması için hazır olmasını ister. Geeta, babasına artık ileri düzeyde alıŖması gerektiğini ve tüm milli Ŗampiyonlarının gittiği Ulusal Spor Akademisine gidip milli bir koç ile alıŖmak istediğini iletir. Mahavir bu iŖe çok bozulsada kızını akademiye götürüyor.



**Görsel 4.43** Geeta'yı Akademiye Götürdüğü Sahne

Akademide başka bir ortam ve antrenör ile karşılaşan Geeta, zamanla arkadaş ortamına kapılıp babasının yetiştirdiği disiplini gözardı etmeye başlar. Geeta, televizyon izlemeye başlıyor, sokak yemeklerini yiyor, tırnaklarını boyuyor ve saçlarını uzatıyor. Hatta babasının tekniklerinin eski olduğuna ve kendi teknik direktörünün tekniklerinin daha iyi olduğuna inanıyor. Bir gün ziyaret için evine geldiğinde babası ondaki değişikliği farkeder. Ülke şampiyonası için hazırlanan kardeşine babasının tekniklerinin eski olduğunu söylerken babası gelir ve kendinde göstermesini söyler. Geeta ve Mahavir güreşir ve Mahavir yaşından dolayı Geeta'ya karşı kaybeder. Geeta ile babasının bir süre sonra arası bozulur ve Geeta akademiye döner.

Uluslararası seviyede mindere çıkan Geeta yenilerek dönerken kardeşi Babita, ulusal seviyede başarılar gösterir ve o da akademiye başlar. Geeta ilk yenilgisini umursamadığı gibi babasının tekniklerini takip etmediği ya da güreşe tam olarak odaklanmadığı her maçını üst üste kaybeder. Ancak zamanla aldığı yenilgiler ve uluslararası platformda madalya şansından uzaklaşması onu hayal kırıklığına uğratmaya başlar. Kardeşi ablasına destek olur ve kendi içindeki sporcuya odaklanmasını söyler. Babasıyla barışması gerektiğini çünkü babalarının ona doğruyu göstereceğini ve iyiliğini istediğini söyler. Kardeşiyle konuştuktan sonra Geeta, sonunda hatasını anlar ve babasıyla barışır. Kızlarına olan inancını ve desteğini ilk günden itibaren hiç kaybetmeyen Mahavir, akademiye gelir ve Geeta ile Babita'yı, koçlarından gizli olarak kendi teknikleri ile çalıştırmaya başlar. Koçları bunu öğrenir ve ikisini de kurumdan atmaya çalışır. Kızlar, Mahavir'in kurumun içine girmemesi ve dışarda onlara eğitim vermemesi şartıyla okulda

kalırlar. Ancak babaları, Geeta'nın arkasında durur onları ulusal akademide çalışsalar bile geriden desteklemeye devam eder. Geeta'nın daha önceki başarısız maçlarının kasetlerini alır ve telefonda Geteta'ya hatalarını anlatarak ona koçluk yapmaya devam eder.



**Görsel 4.44** Geeta'ya Babasının Seslendiği Sahne

Geeta'nın kendini kanıtlaması için son şansı olan Ulusal müsabakalar başladığında Geeta oldukça gergindir. İlk müsabakasına geride başlar ancak babası tribünden ona seslenir ve Geeta cesaretlenir. Maç sırasında izleyiciler arasında oturan babası, antrenörün Geeta'ya yanlış talimatlar vermesi üzerine devreye girer ve antrenörün talimatları ile sürekli olarak çelişir. Geeta, antrenörünü dinlemez ve tribünden seslenen babasının talimatlarını izler. Sonunda her maçı kazanır. Geeta'nın antrenörü Mahavir'i kıskanır ve son maçta arenadan uzaktaki bir odaya kilitler. Babasının yokluğunu farkeden Geeta, ilk turda kazanmayı başarır ancak ikincisinde maçın gerisinde kalmaya başlar. Son tur da Geeta'nın 4-1 puanı vardır. Son saniyede Geeta puan kazanmak için çaresizleşir ve başka bir pozisyonu da kaybedip skor 5-1 olur. Son dakika kala Geeta kaybetmek üzereyken babasının öğrettiklerini ve suplex hareketini hatırlar. Mahavir, suplex'in zor olduğunu ancak uygulanabileceğini ve rakibin zihniyle oynamak zorunda olduğunu söylemiştir. Bu iki öğretiyi zihninde birleştiren Geeta, son 3 saniye kala rakibine bir suplex verir ve 6-5 puana ulaşarak altın madalya kazanan ilk Hintli kadın güreşçi olur. Babası kilitli kaldığı odada çaresizce beklerken Hindistan'ın milli marşını duyarak ayağa kalkar ve kızının şampiyon olduğunu anlar. Kilitli kaldığı odadan çıkarılır ve salona koşar. Altın madalya alan Geeta'ya onunla gurur duyduğunu söyler ve kızlarına sarılarak film biter.

## 4.5.2. Dangal 'da Geleneksel Unsurların Kullanımı

### 4.5.2.1 Semboller

Dangal, Hindistan'ın kültürel yapısını sunarak gerçek bir yaşam öyküsünden uyarlanmıştır. Mekân olarak Hindistan'ın Haryana bölgesinde çekilmiş olması önemlidir. Çünkü bu bölge kadın okuryazarlığının çok düşük olduğu ve cinsiyet ayrımcılığının çok olduğu bölgelerden biri olarak geçmektedir. Kızlarını toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı gelerek kendi doğru bildiği şekilde yetiştiren bir baba figürü ve kadın işi erkek işi temalarına vurgu yapılmaktadır. Filmde konuşma dilinin yanı sıra jest ve mimiklerle anlatım yoluna da gidilmiştir.

Karakterlerin kıyafetleri incelendiğinde kadınlar ve erkeklerin Hint geleneklerine uygun kostümler tercih ettiği görülmektedir. Kadınların ve erkeklerin özellikle özel günlerde tercih ettiği yöresel kıyafetler, Geeta ile Babita'nın arkadaşının düğününde bulunan kadın ve erkeklerin üzerinde görülmektedir. Filmde kadınlara nazaran erkek karakterlerin daha çok batı tarzda kıyafetleri tercih ettiği Mahavir'in ise çoğunlukla kurta giydiği gözlemlenmektedir. Kadınlarda yaygın olarak kullanılan üçüncü göz, çeşitli renk ve modellerde kıyafetlere uygun bir şekilde kullanılmış, küpe bilezik, kolye, hırma, olmak üzere çok sayıda takı göze çarpmaktadır.



**Görsel 4.45** Geleneksel Kıyafetlerin Kullanıldığı Düğün Sahnesi

Dangal'da kullanılan şarkılar oldukça başarılı olup Hint filmlerinde öne çıkan müzik, filmdeki güreşçi teması ile bütünleşmektedir. Filmde 7 şarkı bulunmaktadır. Film için özel olarak hazırlanan şarkı sözleri hikâyeye üzerinden aktarılmaktadır. Hintliler her türlü kutlamalarda sevinçlerini, dans ederek ve şarkı söyleyerek ifade etmektedir. Geeta'nın



arkadaşının düğününde toplu halde dans ettiği ve ülke şampiyonu olup köyüne döndüğü sahnelerde bu görülmektedir.

#### 4.5.2.2 Kahramanlar

Film, bir babanın çeşitli nedenlerden dolayı uluslararası güreş şampiyonluğundan vazgeçmesi ve bu hayalini gerçekleştirmek için oğul beklentisine dayanmaktadır. Dört kızı olan Mahavir, iki kızının hünerli kavgacı olmasını keşfetmesiyle dünya şampiyonluğuna kadar gitmektedir. Köylülerin geleneklerine ve kadınların rolleriyle ilgili varsayımlarına karşı çıkarak çamur güreşinden profesyonelliğe giden yolda filmin kahramanı olmaktadır.

Mahavir, vizyon sahibi aile içinde otoriter aynı zamanda kızlarını seven bir babadır. Başta herkes tarafından yanlış anlaşılrsa da haklı olduğu ispatlanmaktadır. Erkek egemen bir yapının olduğu Haryana eyaletinde kız çocuklarının çoğu ailede kabul edilmediği halde Mahavir, ataerkil yapının tüm geleneksel tabularını yıkmış ve kızlarına onur kazandırmıştır. Mahavir, filmin kahramanı olarak bu yolda gösterdiği inançla örnek teşkil etmektedir.



**Görsel 4.46** Altın Madalyanın Alındığı Sahne

Filmde Mahavir'in çocuklarının ne istediğini düşünmeyen despot bir baba olarak karşımıza çıktığı anlar bulunmaktadır. Geeta ve Babita o zamana kadar giyinmeyi ve uyumayı seven iki genç kız olarak normalde sakin olan babalarının aniden bir despota dönüşmesine neden olan şeyi anlayamazlar ama aynı zamanda evin erkeğini sorgulamaya da şartlı değillerdir. Anneleri, kocasının imkânsız planına karşı ılımlı bir şekilde protesto

etmekte ve sadece evlerinde tavuk pişirmeyi önerdiğinde sesini yükseltmektedir. Ancak Geeta ve Babita'nın evlenmek üzere olan arkadaşı "Burada bir kız doğduğunda tek düşünce ev işlerini öğretmek ve 14 yaşında onu evlendirmek. En azından babanız sizi düşünüyor" dediği zaman Geeta ve Babita bakış açılarını değiştirmekte ve sonunda onlara spor zaferi kazandıracak yolculuğa kahramanı olan babalarıyla isteyerek katılmaktadırlar. Kızlarını ev işi yapmak ve evlenmek gibi görevleri dışına çıkıp güreşçi olarak yetiştirmek isteyen babaya karşı toplum ön yargıdır. Toplumsal baskılara kulak asmayan baba her türlü mücadeleyi kızları için verir. Kadına destek verildiği takdirde herşeyi yapabileceği mesajını veren baba, başarının anahtarı kadındır fikrini aşlamaktadır.

Filmin kahramanı Mahavir, hem eğitmen hem bir baba olarak köyündeki alaylara, cinsiyete dayalı önyargılara ve altyapı eksikliğine göğüs gererek ilerlemeye ve çocuklarına onun asla başaramadığı şeyi yani Hindistan'a uluslararası düzeyde bir altın madalya kazandırmayı başarmaktadır.

#### 4.5.2.3. Ritüeller

Filmde Hint geleneklerini anlatan ritüeller ve inançlara yer verilmiştir. Geeta ve Babita'nın katıldığı düğün töreninde gelin, geleneksel kırmızı renk gelinliğini giymiş, düğünün yapıldığı yer sarı ve kırmızı taze çiçeklerle süslenmiş ve Hint geleneklerine uygun bir biçimde gelinin ellerine ve ayaklarına çeşitli desenlerde kınalar yakılmıştır. Tepsilerle zengin ikramların sunulduğu düğünde davetliler ise rengârenk kıyafet ve takılarla, müzik eşliğinde dans etmektedir.



**Görsel 4.47** Gelinin Ellerine Çeşitli Desenlerde Kına Yakıldığı Sahne

Hinduizm inancına göre vejetaryen olan Hindular et ürünleri tüketmemektedir. Geleneklerine bağlı aileler et ürünlerini mutfağına dahi sokmamaktadır. Hint geleneklerinde yeme içme kültürü mercimek, nohut, bulgur ve pirinç gibi bakliyalardan oluşmakta ve bol baharat kullanılmaktadır. Danganal’da, kızların daha iyi beslenmeleri için eve tavuk eti getiren Mahavir’e karısı şiddetle karşı çıkmaktadır. Bunun üzerine Mahavir, tavuk etini dışarıda kendi pişirmektedir. Ancak karısı kullandığı tavayı dahi mutfağına sokmaması gerektiğini söylemektedir. Hindistan’da yemekler yer sofrasında elle yenilmektedir. Bu ritüeller kızların tavuk etini yediğı sahnede görülmektedir.



**Görsel 4.48** Mahavir’in Kızlara Tavuk Eti Yedirdiğı Sahne

Hindu inancında insanlar seni selamlıyorum, önünde saygıyla eğiliyorum, teşekkür ederim, özür dilerim gibi birçok anlam ifade eden Namaste selamı vermektedir. Filmde Mahavir’in kızlarının akademiden atılmaması için komitenin karşısında konuşması sırasında ve birçok sahnede bu selamı sıklıkla kullandığı görülmektedir.

#### **4.5.2.4. Değerler**

Hindistan kültürel anlamda belirli değerlere sahiptir. Bu yapılan filmlere de yansımaktadır. Ana karakterlere bakıldığında güreşçi olmak ün kazandırsa da para kazandırmadığı için ailesi tarafından güreşi bırakan Mahavir, doğacak oğlu üzerinden hayalini gerçekleştirecektir. Ancak karısı erkek çocuğı doğuramadığı için kendini suçlu hissetmiş ve Mahavir’den özür dilemiştir. Burada toplumun ataerkil bir yapıyı kadına benimsettiğı görülmektedir. Kızların iki erkek çocuğunu dövmesi ise aile tarafından yadırganmış çünkü kadınları sınırlayıcı cinsiyet rollerinin dışına çıkılmıştır.



Baba, kızları güreşçi olarak yetiştirmeye karar verir ancak diğer güreşçileri çalıştıran antrenör kadını cinsel bir obje olarak görmektedir. Çünkü kadına dokunan birinin günaha girme ihtimali antrenörün “bizi bu yaştan sonra günaha mı sokacaksın” sözlerinden anlaşılmaktadır. Toplumsal normlara göre kısa saç erkekle uzun saç ise kadınla özleşmektedir. Bu yüzden babaları kızların saçını kestirdiğinde herkes kızlarla erkek gibi olmuştun diye dalga geçmiş köylüler ise erkek çocuk doğursaydı bunlar olmazdı diyerek toplumun benimsediği cinsiyetçi rolleri belirtmektedir. Kadına biçilen ev işi, temizlik ve yemek yapmak gibi rollerin dışında hareket eden kızların güreşmesi toplum tarafından bu yüzden garip karşılanmaktadır. Toplumun ön yargıları kızların başarı elde etmesiyle kırılmaya başlamış, sporun cinsiyeti olmadığı ve gerekli destek gösterildiği takdirde kızların da başarılı birer sporcu olabileceği kanıtlanmıştır. Filmde, spora verilen yetersiz desteğe vurgu yapılarak küçük bir destekle neler yapılabileceği de gösterilmiştir.



**Görsel 4.49** Geeta'nın başarılı olduğu sahne

Bir sporcu için aile desteği büyük önem taşımakta ve sporcu için manevi güç sayılmaktadır. Bu noktada Geeta akademiye gittiğinde ailesi ile arası serin olduğu için hatalar yapar ve amacından uzaklaşma aşamasına gelir. Ancak babası ve ailesinin desteği ile yeniden başarılı bir sporcu konumuna gelmeyi başarmaktadır.

Dangal, toplumun ön yargılarını kırmayı başarmış, içinde bulundurduğu ataerkil yapı, kadınların başarı elde etmesiyle zedelenmiştir. Film, farkındalık yaratma konusunda güçlü sosyal mesajlar vermektedir.

#### 4.5.3. Filmin Geleneksel Unsurlarla Değerlendirilmesi

Film, toplumsal ve davranışsal dönüşüme vurgu yaparak birçok sosyal mesaj vermektedir. Mekân olarak Hindistan'ın Haryana bölgesinde çekilmiş ve toplumsal cinsiyet kalıpları üzerinde durulmuştur. Karakterlerin Hint geleneklerine uygun kostümler tercih ettiği görülmektedir. Filmde, jest ve mimiklerle anlatım yoluna gidilmiş, kullanılan müzikler güreşçi teması ile bütünleşmiştir. Mahavir, ataerkil yapının tüm geleneksel tabularını yıkarak kızlarına onur kazandırmış ve onların kahramanı olmuştur. Filmde, düğün ritüellerinin yanı sıra saygı belirten ifadeler, selamlama, yeme alışkanlıkları gibi ritüellere de yer verilmiştir. Film, farkındalık yaratma konusunda güçlü sosyal mesajlar vermektedir.

İlk ve en önemli mesaj kız çocuğunun korunması ve büyütülmesidir. Sosyal ve ekonomik yönden ilerleme kaydeden Hindistan'da toplum üzerinde gerileyen bazı değerlerin devam etmesine izin verilmektedir. İkincisi, biyografik spor drama filmi olan Dangal'da disiplinin erdemi de güzel bir şekilde anlatılmaktadır. Hindistan'ın Commonwealth Games 2010'da 55 kg kategorisinde altın madalya kazanan ilk kadın güreşçisi Geeta Phogat ve aynı etkinlikte 51 kg kategorisinde gümüş madalya kazanan Babita Kumari'nin hayatı, disipline bağlılığın ne kadar önemli olduğunu bir hikâyesidir. Film ayrıca bize özlem ve umudu bırakmamayı da öğretmektedir. Mahavir, güreşi bırakmak zorunda kalınca morali bozulur ama yine de hayal kurmayı bırakmamaktadır. Kızları aracılığıyla hayalini gerçekleştirmeye inanmakta ve sonunda başarmaktadır.

Son olarak film, Hindistan'daki cinsiyetçiliği ve ataerkil toplumun kadınlara bakış açısını örnekler vererek sunmuş, insanların kadın güreşine genel bakışı ve kadın güreşinin desteklenmemesi gibi sportif olaylara da değinmiştir.

## 5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Kültür, bir milletin tüm değerlerini içerisinde barındırmaktadır. Bu değerler, geçmişten bugüne kadar gelen birikimleri kapsamaktadır. İlk çağlarda sözlü olarak başlayan kültür zamanla toplumun kendine özgü hayat tarzıyla bütünleşmiş günümüzde ise farklı toplumlardan etkilenerek değişim göstermiştir. Her toplumun kendine göre inançları, hayat görüşleri ve davranış tutumları olsa da beraber yaşanmaya başlandığında hepsi birbirinden etkilenmektedir. Kültürel yayılma ile bu etkileşim bireyde toplum bilincinin oluşmasını sağlamaktadır. Farklı kültürlerle bir arada olmak ortak bir dil ortaya koymayı gerektirmektedir. Böylelikle oluşturulan ortak kültür, değişim ve dönüşeme her daim açık olmaktadır. Kültürel benzeme yolu ile bu değişimi daha çok geri kalmış toplumlar takip etmektedir.

Toplumlar arasındaki farklı kültürlerin birbirini tanınması ve anlaması noktasında sinema, kültürlerarası iletişimi destekleyen en önemli unsurdur. Ayrıca kitleleri etkileyerek kültür modelinin dünyaya pazarlanmasını sağlamaktadır. Hint filmleri de renkli geleneksel kıyafetleri, farklı dansları, aile yapısı ve dini ritüelleri ile içerisinde barındırdığı kültürel yapı sayesinde Hindistan ve dünyanın çeşitli ülkelerinde büyük başarılar elde etmiştir.

Bir ülkede göze çarpan somut unsurların anlaşılması o ülkenin yapısının bilinmesiyle doğru orantılıdır. Bu nedenle Hint kültürünü yakından tanımayan bir kişinin Hindistan'daki geleneksel kıyafetlerin, orada yaşayan insanların sosyal statüsünü, mesleğini, geldikleri bölgeyi, dini inançlarını ve medeni hallerini gösteren önemli ipuçlarını içinde barındırdığını bilmesi mümkün değildir.

Her toplumun davranışlarını şekillendiren belli rol modeller vardır. Hint toplumunda örnek alınan en önemli rol model ebeveynler ve mitolojik destanlardaki Ram, Sita gibi dini nitelik taşıyan karakterlerdir. Bu karakterler Hint toplumunun davranışlarını şekillendiren en önemli kahramanlardır. Ritüeller, sosyal ilişkilerin kurulması ve devam ettirilmesinde büyük önem taşımaktadır. Hint filmlerinde tespit edilen ritüellere bakıldığında halkın çoğunluğunun Hindu inancına sahip olması nedeniyle kutlamaları, seremonileri ve dini ritüelleri diğer toplumlara göre farklılığını ortaya çıkarmaktadır. Örneğin büyüklere saygı gösterilmesi her toplumda önemlidir. Ancak Hint toplumunda büyüklerin hayır duasını almak ve onlara saygı göstermek amacıyla ayağa dokunmak gibi davranışlarda bulunmaktadır.

Her toplumda farklılık gösteren değerler küçük yaşta öğretilmektedir. Hint toplumunda aile yapısı erkek otoritesine dayanmaktadır. Ataerkil bir aile yapısının sonucunda kadınlar, erkeklerin gölgesinde kalmakta ve toplum içerisinde etkin bir rol üstlenememektedir. Ancak zaman içerisinde incelenen filmlerde de görüldüğü gibi ataerkil aile yapısına eleştirel göndermeler yapılarak cinsiyet ayrımcılığı yapılmaması fikri savunulmaktadır. Filmlerde, bazı kültürel değerlerin zamana ayak uydurarak artık değişmesi gerektiğinin altı çizilmektedir.

Günümüzde kast sistemi Hindistan'ı etkileyemeye devam etmektedir. Bu etkinin kültürel tarafında herkesin sosyal toplumdaki görevinin ve sorumluluklarının en baştan belirlenmiş olduğu, doğduğu anda yerinin ve mesleğinin belli olduğu ve toplumsal düzen açısından üst kastların daha fazla fayda elde ettiği bir sistem bulunmaktadır. İşin sosyal tarafında ise büyük bir insanlık suçu ve tehlikeli bir yapı bulunmaktadır. Bu sorunun yanı sıra kast sistemi, alt tabakadaki insanların üst tabaka ile iletişim kurmasını engellediği için toplumsal bağları da olumsuz anlamda etkilemektedir.

İncelenen filmlerde görüldüğü üzere üst tabakalar çoğunlukla merkezde yaşarken alt tabakalar genellikle şehirlerin çevresindeki bölgelerde ve kırsalda yaşamaktadır. Bunun yarattığı kültürel sorunlar birçok sosyolojik çatışmayı da beraberinde getirmektedir. Bu sorunları aşmak adına alt kaslara karşı ayrımcılık yapmayı ortadan kaldırmak için anayasal düzenlemeler yapılmıştır. Buna karşılık özellikle de kast sistemine bile dâhil edilmeyen Dalitler bu aşığılanmadan oldukça etkilenmeye devam etmektedir.

2000 yıllık bir kültürel geçmişe sahip olan ülkede bu sistemi halk o kadar çok benimsemiş ki bu nedenle yasaları uygulama konusunda pek istekli değillerdir ve bu da filmlere yansımaktadır. Hindistan'daki birçok büyük şehir, kastlar üzerindeki bu etkiden uzaklaşmış ancak sistem ülke çapındaki köylerde hala çok yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu sistemin ilkeleri ve etkileri Hindistan'da uzun yıllar boyunca yaşayacak gibi gözükmektedir.

İncelemesi yapılan filmler toplumsal cinsiyet kavramı ile analiz edildiğinde kadın ve erkek karakterlerin birbirinden ayrıştırıldığı görülmektedir. Erkek karakterler güçlü, cesur ve itaat edilmesi gereken kişiler olarak görülürken kadın karakterler boyun eğen, itaatkâr ve namuslu karakter olarak resmedilmektedir. Yapılan analiz sonrası bu filmlerin Hintli bir kadına, namusunu düşünen, babası, erkek kardeşi veya kocası gibi eril bir varlığın sözünden çıkmayan, dini inançlarını yerine getiren, milli duyguları gelişmiş ve

kendi hayatı üzerinde hak sahibi olmayan, kendi kararları için mücadele etmek yerine boyun eğmeyi tercih eden bir kadın olmasının öğütlendiğini göstermiştir. Ancak bu filmler toplumsal cinsiyet konusunda farkındalık yaratmış ve kadın, yaşanan bu sıkıntılar karşısında mücadele etmiş, toplumun zorlamalarına rağmen hem eylemsel hem de düşünsel boyutta bu düzene karşı çıkmış ve çözüm aramıştır.

Kaykaycı Kız'da, geleneksel unsurlar başarılı bir şekilde işlenmiştir. Dünyanın her yerinde yaygın olan birkaç köklü sosyal ve kültürel sorunu yalnızca Hindistan'ın kırsal kesimlerinde değil ülke genelinde gündeme getirmiştir. Film için inşa edilen paten parkı Hindistan'ın en büyük kaykay parklarından biri olmuştur. Kızların, kast ve toplumsal beklentilerin ötesinde bir gelecek hayal etmeye teşvik edildiği bir kaykay parkı olarak halen çalışmaktadır.

Gunjan Saxena'da, toplumsal cinsiyet konusu işlenmiştir. Ancak bir kadının savunma sektöründe bile kendini zor da olsa kabul ettirebileceğini ve başarılı olabileceğini vurgulamaktadır. Gerçek bir hayat hikâyesinden uyarlanan bu filmde, bir kadının gördüğü destek ile nasıl hayallerinden vazgeçmeden çalışabileceği ve kabul göreceği vurgulanmıştır.

Madde 15'de, kast sistemi ve kadına yönelik şiddet konusu işlenmiştir. Film, Hindistan'ın birçok yerinde hala var olan kast ayrımcılığının gerçek yüzünü üstlenmektedir. Bu zulme en çok maruz kalanlar ise alt kasttaki kadınlardır. Filmin adını taşıyan başlık, kasta göre herkese karşı ayrımcılığı yasaklayan 1950 yasasına göndermede bulunmaktadır.

Tuvalet'te, dini bağlara ve toplumsal normlara işaret edilerek insan sağlığının korunmasının önemine vurgu yapılmaktadır. "Temiz Hindistan" vizyonu ile kadınların refahı zorlanmış, meselenin aslında tuvalet değil düşünce ile ilgili bir konu olduğu vurgulanmıştır. Film, Hint kültürünün, dogmatik değerlerinin ve modern toplumda değişim ihtiyacının temiz ve ayrıntılı bir iç gözlemidir.

Dangal'da, ilk ve en önemli mesaj kız çocuğunun korunması ve büyütülmesidir. Film, toplumun ön yargılarını kırmayı başarmış, içinde bulundurduğu ataerkil yapı kadınların başarı elde etmesiyle zedelenmiştir. Ayrıca farkındalık yaratma konusunda güçlü sosyal mesajlar vermektedir.

Sonuç olarak Hindistan kültüründeki geleneksel öğeler yapılan filmlerde sıklıkla kullanılmış ve konu bakımından Hint filmlerini zenginleştirmiştir. İlk izlenimde kolayca anlaşılamayan öğelerin sinemaya nasıl uygulandığı anlaşıldığında ayırt etmek kolay hale

gelmektedir. Ayrıca Bollywood filmlerinde çoğunlukla toplumsal eşitsizliklere dikkat çekilmiş ve kadının durumunun iyileştirilmesi amaçlanmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Alexowitz, Myriam (2003). *Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino*. Bad Honnef: Horlemann Verlag.
- BASU, Anustup, *Bollywood in the Age of New Media*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2010.
- Baskaran, Sundararaj Theodore, *The Eye Of The Serpent: An Introduction To Tamil Cinema*, Westland, Madras 2013, s. 164.
- BEASTER Jayson -Jones, *Bollywood Sounds: The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song*, Oxford University Press, New York 2015
- Berktaş, F. (2003) *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Blom H ve Meier H (2002) *Interkulturelles Management: interkulturelle Kommunikation, internationales Personalmanagement, Diversity-Ansätze im Unternehmen*, Herne, Berlin, Verlag Neue Wirtschafts-Briefe.
- BOSE Derek, *Brand Bollywood*, Sage Publications, India Pvt Ltd, New Delhi 2006.
- Bourner, T. (1996). *The research process: Four steps to success*, *Research methods: guidance for postgraduates*, Greenfield, T. (Ed.), Arnold, London, 7-11.
- Braudeau, M. (2014). “*Bombay; Korkunç Pembe Fil*”, *Kentte Sinema Sinemada Kent*, Editörler: Türkoğlu N., Öztürk M., Aymaz G., Pales Yayınları, İstanbul, 259.
- Brockmann, Till (2002). “*Bollywood singt und tanzt in der Schweiz.*” *Das indische Kino und die Schweiz*. (ed.Alexandra Schneider) (ss. 54-65). Zürich: Edition Museum für Gestaltung
- Broszinsky-Schwabe E (2011) *Interkulturelle Kommunikation, Missverständnisse – Verständigung*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Brown, H. A. (2015). *Marx'ta Toplumsal Cinsiyet ve Aile*. Ankara: Dipnot Yayınevi.
- Dağtaş, E. (2006). *Türkiye’de Magazin Basını*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Dalyan G. M. (2017). *Uluslararası Fuhuş Ticaretinde İstanbul’un Yeri Ve Hindistan İle Mısır’a Osmanlı Kızlarının Satılması Meselesi*, Polis Akademisi Yayınları 1.Baskı
- Dwyer, Rachel (2009). “*Hinduism.*” *The Routledge Companion to Religion and Film*. (ed. J. Lyden): (ss. 141-161). London: Routledge Press.
- Douglas, M. (2007). *Saflık ve Tehlike Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi* (Emine Ayhan, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2016). *Kültür Yorumları* (3.Baskı). Özge Çelik (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram: Kitle iletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi* (3.Baskı). Ankara: Erk Yayınları.
- Ergur, A. (2014). *Kültür Sosyolojisi*. Eskişehir: Nadir Kitap
- Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (der.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, “Hindistan’ın İki Sineması”, Mira Reym Binford, çev. Doruk Yurdesin, İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 283.
- Ganti, Tejaswini, *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, Psychology Press, New York 2004, s. 153.
- Ganti, s. 153; Chaudhuri, Diptakirti, Written by Salim-Javed: *The Story of Hindi Cinema’s Greatest Screenwriters*, Penguin Books, UK 2015 s. 72.
- Gahlot, Deepa (2002). “Villains and Vamps.” *Bollywood. Popular Indian Cinema* (ed. Lalit Mohan Joshi). (ss: 252-297). London: Verlag Dakini Books Ltd.
- Gans, J.H. (2018). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* (5.Baskı). Emine Onaran İncirlioğlu (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Geçer, E. (2015). *Medya ve Popüler Kültür* (2.Baskı). İstanbul: Metamorfoz.
- GOKULSING, K. Moti K. Gokulsing, Wimal Dissanayake, *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, Trentham Books, 2004.
- GOPAL Sangita, *Conjugations; Marriage and Form in New Bollywood Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Güngör, N. (1999). *Popüler Kültür ve İktidar*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Haviland, W. ve Harald, E.L.P. ve Walrath, D. (2008) (İnan Deniz ve Erguvan Sarioğlu, Çev.) İstanbul: Kaknüs.
- Hofstede G (2006) *Lokales Denken, globales Handeln – interkulturelle Zusammenarbeit und globales Management*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Hasan Z ve Menon R (2004) *Unequal Citizens: A study of Muslim Women in India*. New Delhi: Oxford University Press.
- Haviland, W. A. (2008). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hofstede G (2001) *Cultures and Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations*, Thousand Oaks.
- HOGAN, Patrick Colm, *Understanding Indian movies: culture, cognition, and cinematic imagination*, University of Texas Press, Austin 2008.



- Inglehart R (1997) *Modernization and Postmodernization-Cultural, Economic, and Political Change in 43 Societies*, Princeton University Press.
- Johal, R. (2004). *Bollywood Batein. Qualitative Research Report*, s. 6.
- Johnson, G. (1998) *Hint Dünyası*, Müfide Pekin (çev), İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- JOHNSON, W. J, A, *Dictionary of Hinduism*, Oxford University Press, New York 2010.
- Kabaağaç, S., Alova E. (1995). *Latince- Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Kafesoğlu, İ. (1989). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Karaca, Ş., Gümüş, N. (2018). *Kültür ve Tüketim: Hofstede Kültür Boyutları ve Ülke Örnekleri ile*. Ankara: Gazi Kitapevi Yayınları
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar ilkeler teknikler*. Ankara. Mobil Akademik Yayıncılık.
- Kaplan, M. (2011). *Kültür ve Dil* (27.Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kayalı, Y. (2018). *Antik Dönem Hindistan Tarihi ve Kültürü*. Konya: Çizgi Yayınları
- Kaya, M. (2013). *Gelenek ve Modern Arasında Bilgi ve Toplum*. M. Hüseyin Mercan (Ed.), İstanbul: Yedirenk.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. Çevirmenler: Yılmaz, E., Yılmaz, N., İstanbul, 542.
- Kemerlioğlu, E. (1996). *Toplumsal Tabakalaşma ve Hareketlilik*. İzmir: Saray Kitabevleri
- Khan H C G (1994) *Marriage and Kinship among Muslims in South India*, New Delhi, Rawat Publication.
- Köklü, N. Büyüköztürk, Ş. Ve Çokluk (2007). *Sosyal bilimler için istatistik*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Krauß, Florian (2007). *Männerbilder im Bollywood- Film/Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi Kino*, Berlin: wvb Wissenschaftlicher Verlag.
- Laughey, D. (2009). *Medya Çalışmaları Teoriler ve Yaklaşımlar*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Mai, Manfred ve Winter, Rainer (2006). *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos: Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem.
- Majumder, Sonja (2009). *Hindunationalismus, Identität und Hindi Blockbuster. Fokus Bollywood/Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*. (ed. Claus Tieber): Wien/Berlin: LIT Verlag.
- McLain, K. (2011). *Bollywood*. *Encyclopedia of Religion and Film*, California: ABC-CLIO, 75-76.
- Mies M (1986) *Indische Frauen zwischen Unterdrückung und Befreiung*, Ffm, Syndika/EVA.
- Mukherjee B (2002) *Desirable Daughters*, New York, Hyperion Press,

- Mutlu E. İletişim Sözlüğü, 6. Basım, Sofos Yayıncılık, Ankara, 2012, 215-216.
- Nye, J.S. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- Özkul, O. (2013). *Kültür ve Küreselleşme* (2.Baskı), İstanbul: Açılım Kitap.
- Pestal, Birgit (2007). *Faszination Bollywood/Zahlen, Fakten und Hintergründe zum „Trend“ im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag.
- Raina R (1986) *Einführung in die Geschichte des indischen Kinos. Das Gupta, Chidananda ve Kobe, Werner (eds), Kino in Indien, Freiburg, Mersch, 29-54.*
- Raj, s. 21; Kumar, Surendra, *Legends Of Indian Cinema: Pen Portraits*, Har-Anand Publications, New Delhi, 2003, s. 21-51.
- RAJADHYAKSHA, Ashish, *Indian Cinema: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, USA 2016.
- Saran, R. (2012). *History of Indian Cinema*, Diamond Pocket Books Ltd, New Delhi, 4- 51.
- Sezer, M. Ö. (2015). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Shedde, Menakshi (2002). *Die Schweiz: Ein Disneyland der Liebe. Das indische Kino und die Schweiz.* (ed. Alexandra Schneider). (ss. 9 – 19). Zürich: Edition Museum für Gestaltung.
- Smith, P. (2005). *Kültürel Kuram*. Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu (Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Srinivas, M.N. (1967). *Social Change in Modern India*. Berkeley: University Press of California Press.
- Teo, Stephen, *Eastern Westerns: Film and Genre Outside and Inside Hollywood*, Taylor & Francis, 2017 s. 122.
- The Constitution Of India, (2007). New Delhi: Government Of India Ministry Of Law And Justice (Legislative Department)
- Tieber, Claus (2007). *Passages to Bollywood/Einführung in den Hindi Film*. Wien: LIT Verlag.
- Trompenaars F (1993) *Handbuch globales managen: Wie man kulturelle Unterschiede im Geschäftsleben versteht*, Düsseldorf, ECON Verlag.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşına Kitaplar
- Uğurlu, S. (2017). *Gelenek ve kimlik ilişkisi*, İstanbul: Kriter Yayınevi
- Ulağlı, S (2020). *Toplumsal iletişim dili olarak kimlikler*. İstanbul: Motto Yayınları

## Dergiler

- Aslanoğlu, İ. (1988). Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavırlar. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 8(1), 59-66.
- Banerjee R (2012) Die Bedeutung Bollywoods für die Identitätsfindung der indischen Diaspora in Deutschland. *Journal of Religious Culture Journal für Religionskultur*, Edmund Weber, Matthias Benad, Mustafa Cimsit and Vladislav Serikov (eds), Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Bingöl, U. (2017). Postmodernizm ve Gelenek. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 3, 20-33.
- Birkök, C. (1998). Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler. *Journal Of Human Sciences*, 1(1), 1-16.
- Bomman, Jyoti. S., Bomman, Sangeeta. S. (2013). Women, Social Justice And Human Rights In India, *Indian Streams Research Journal*, Sayı. 3, 8.
- Booth G. D., (1995). Traditional Content and Narrative Structure in the Hindi Commercial Cinema, Nanzan University, *Asian Folklore Studies*, 54(2), 180.
- Coşkun, İ. (2003). Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme. *Sosyoloji Dergisi*, 3(6), 45-69.
- Dikici, A. (2001). Geleneklerin Toplumdaki Yeri ve Önemi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(11), 251-258.
- Erdentuğ A., (1985). Çeşitli İnsan Topluluklarında Aile Tipleri, *Antropoloji Dergisi*, Sayı 12.
- Erus, Ç. Z., (2007). "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü", *Selçuk İletişim*, Cilt 4, Sayı 4, 9.
- Gangar, A., (2002). Bollywood, Das indische Kino und die Schweiz, Kultur geschichtliche Aspekte des Bollywood Films, Schneider, Alexandra (eds), *Zürich: Hochschule für Gestaltung*, 40-53.
- Gopal, Sangita- Moorti, Sujata, (2008). Global Bollywood: Travels Of Hindi Song And Dance, *Universit of Minnesota Press*, 1-6.
- Gür, N., (2014). Yeni Türkiye'nin Yumuşak Güç Unsuru: Turizm, *SETA Perspektif*, Sayı 58. 2.
- İşleyen F., Tekin M., Konca Ç., (2016). Derin Anemi Nedeniyle Hastanede Yatan İnfant Hastaların Etiyolojik Açıdan İncelenmesi, *Adıyaman Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 2(3), 334-347.
- İri, M, (2013). Bollywood Sineması: Hindistan'ın Hareketli Resim Sanayii Üzerine Notlar, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Sayı 18, 32-34.
- Khanna M., (2009). Political Participation of Women in India, *The Indian Journal of Political Sciene*, Vol. LXX, No.1 January-March

- Kara, Ş. E., (2013). “Kültürlerarası İletişim: *Kabhi Khushi Kabhie Gham* Adlı Hint Filmindeki Kültürel Kodların İncelenmesi”, *Selçuk İletişim*, Cilt 8, Sayı 1, 272-273.
- Kara, Ş.E., (2020). Yumuşak Güç Bağlamında Bollywood Filmlerinin Değerlendirilmesi: İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğrencileri Üzerine Nitel Bir Araştırma, *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 4, 73-106.
- Karaoğlu, H. İ., (2021). Hindistan Melodramlarında Toplumsal Cinsiyet: Dilvāle Dulhaniyā Le Cāyenge Örneği, *Doğu Dilleri Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1.
- Meshram, Mahendrakumar M. /Nandapurkar, Vijayalaxmi J., (2014). Status of women in an indian patriarchical society, *Indian Streams Research Journal*, Sayı 3, 12.
- Murthy, C. S. H. N. (2014). “Yumuşak Güç Olarak Hint Sineması”, *Sabah Ülkesi*, Sayı: 39, 57.
- Mugali, Sadashiv S. (2014): Modern Hindistan'da kadınların sorunları. In: Indian Streams Research Journal, Cilt. 4.
- Orta N, (2008). Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler., *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt:13, Sayı:13, 161-169.
- Özen, G. Ç, (2016), Kapalı Toplumsal Yapı: Kast Sistemi Üzerinden Tabakalaşma, *Aydın Toplum ve İnsan Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, 59-65.
- Patil, Pinki (2013): Kadınların Güçlendirilmesi.In: Indian Streams Research Journal, Cilt. 3.
- Şentürk, Ü. (2012). Tüketim Toplumu Bağlamında Boş Zamanların Kurumsallaştırdığı Bir Mekân: Alışveriş Merkezleri (Avm). *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 63 -77.
- Tağ Kalafatoğlu, Ş. (2021). Türkiyede Belgesel Sinema Alanında Yazılmış Olan Doktora Tezleri Üzerine Bir İnceleme. *İletişim Çalışmaları* (Ed: AYTEKİN İŞMAN, AYDIN ZİYA ÖZGÜR, YUSUF ADIGÜZEL VE MUSTAFA ÖZTUNÇ). 280-291. İstanbul: Eğitim
- Yılmaz, A., Aslan, S. (2017). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2), 93-108.
- Yılmaz, M. ve Candan, F. (2018). Psikanalitik Bir Kavrayış ile “Kelebek Etkisi” Serisi: Dissosiyasyon Dehlizlerinde Dolaşan Ana/Vaka Karakterlerin Çekici Öyküsü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 22, Sayı 4, 2407 – 2431.

#### **Tezler**

- Aliyeva S. (2014). Asya Sineması'nda Ürün Yerleştirme: En Çok İzlenen Filmlerin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Bilican R. (2017). Hint Danslarının Dini Temeli., Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı, İstanbul.

- Buchacher, Christiane (2004). Bollywood. Der indische Film und seine Bedeutung für in Wien lebende Migrant/innen. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Büyükyıldız, H. (2004). Kültür Taşıyıcısı Olarak Türk Halk Müziği (TRT ve Özel Radyo Örnekleri). Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Suğur, S., Suğur, N. (2016). Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş. Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Eskişehir.
- Dural, M. (2018). Aamir Khan Filmlerinde Dinî Öğeler. Yüksek Lisans Tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı, İzmir.
- Genç, A. (2019). Postkolonyal Feminizm Doğrultusunda Hindistan İncelemesi. Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Uluslar İlişkiler Bölümü, Bursa.
- Goerke, A. (2010). Bollywood in Deutschland - Eine Rezeptionsanalyse, Bachelorarbeit, Hochschule Mittweida University, Fakultät Medien, Mittweida/ Deutschland.
- Karaoğlu, H. İ. (2019), Hint Sinemasının Edebi Kaynakları: Kathāsaritsāgara Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Rajagopalan S. (2005). A taste for Indian films Negotiating cultural boundaries in post-Stalinist Soviet society. Unpublished Doctoral Thesis, Indiana University, USA.
- Rusch, C. (2012). "Frauen, Religion und Bollywood"- Das brahmanisch-hinduistische Frauenideal in populären Bollywood-Filmen aus dem Jahr 2009. Diplomarbeit. Universität.
- Stolz, T. (2007) Internet - Image – India. Eine semiotische Analyse indischer Online-Frauenmagazine in Bezug auf die Darstellung der Inderin unter Berücksichtigung kulturspezifischer Unterschiede im "Bildleseverhalten", Masterarbeit, Grin Verlag, Norderstedt.
- Şerbetcı, D. (2013) Postkolonyal Feminizm Bağlamında "Küresel Kız Kardeşlik" Kavramının İncelenmesi: Hindistan Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Aydın.

### **Sempozyum ve Kongreler**

- Artun, E. (2005). Popüler Türk Kültürünün Dünya Kültürlerine Etkisi ve Katkısı. Uluslararası VI. Türk Kültürü Kongresi, Ankara.

## İnternet Kaynakları

- Alke, W., (2006). Der Inder-Wahnsinn. <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/05/31/a0235->  
(Erişim Tarihi: 31.12.2021).
- Anonim, (2010). SFR-Indien Discover. Die Geschichte Indiens. [http://www.indiendiscover.de/fileadmin/assets/indien/PDFs/INFOS\\_Geschichte\\_Indiens.pdf](http://www.indiendiscover.de/fileadmin/assets/indien/PDFs/INFOS_Geschichte_Indiens.pdf), (Erişim Tarihi: 22.10.2021).
- Anonim, (2011). SFR-Indien Discover. Wie man sich inIndien richtig verhält?. [http://www.indiendiscover.de/fileadmin/assets/indien/PDFs/INFOS\\_Verhaltenstipps.pdf](http://www.indiendiscover.de/fileadmin/assets/indien/PDFs/INFOS_Verhaltenstipps.pdf)-  
(Erişim Tarihi: 22.10.2021).
- Anonim, (2012). SFRIndien Discover. Stirnzeichen “Bindi”. <http://www.indiendiscover.de/fileadmin/assets/indien/PDFs/INFOSTikaoderBindi.pdf>-  
(Erişim Tarihi: 22.10.2021).
- Anonim, (2009). Molodezhnaja. Oft gestellte Fragen, <http://www.molodezhnaja.ch/india-faq.html>-  
(Erişim Tarihi: 15.10.2021).
- Anonim, (2005). Dünyadinleri Hinduizm. <http://www.dunyadinleri.com/hinduizm.html>-(Erişim Tarihi: 10.11.2021).
- Anonim, (2009). Semboller, <http://www.hindoloji.com/index.php/hindistan/semboller?start=7->  
(Erişim Tarihi: 11.10.2021).
- Anonim, (2013). <http://oxforddictionaries.com/definition/english/swastika>-(Erişim Tarihi: 18.10.2021).
- Anonim, (2011). Die Geschichte des Cricket, <http://www.mitcricket.net/2011/06/diegeschichte-des-cricket/>-(Erişim Tarihi: 18.10.2021).
- Anonim, (2011). Diğer Ülke Sinemaları 213GIM139, [http://megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/modul\\_pdf/213GIM139.pdf](http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/modul_pdf/213GIM139.pdf)-(Erişim Tarihi: 10.11.2021).
- Anonim, (2016). Estimated Population. <http://www.indiastat.com/popclockflash.aspx>-(Erişim Tarihi: 13 Ekim 2021)
- Anonim, (2009). Hindistan’da diller. <http://www.hindoloji.com/index.php/diller>, (Erişim Tarihi: 24.10.2021).
- Anonim, (2009). Dini Törenler. <http://www.hindoloji.com/index.php/dinler/dini-toerenler>-(Erişim Tarihi: 11.11.2021).
- Anonim, (2008). What’s Namaste?. [http://hinduism.about.com/b/2012/05/01/whatis\\_namaste-2.html](http://hinduism.about.com/b/2012/05/01/whatis_namaste-2.html)-(Erişim Tarihi: 11.11.2021).

- Anonim, (2010). IndischeBedeutungen, <http://www.worldofshahrukh.de/tl/Bedeutungen-s-Gesten.html>-(Erişim Tarihi: 19.11.2021).
- Anonim, (2008). IndischeGesten und Verhaltensweisen, <http://shahrukhkhanfanportalv.plusboard.de/indischegesten-und-verhaltensweisen-t826.html>-(Erişim Tarihi: 22.11.2021).
- Anonim, (2010). Indische Bedeutungen, <http://www.worldofshahrukh.de/tl/Bedeutungen-s-Gesten.htm>-(Erişim Tarihi: 19.11.2021).
- Anonim, (2009) Oft gestellte Fragen, <http://www.molodezhnaja.ch/india-faq.htm>-(Erişim Tarihi: 15.11.2021).
- Anonim, (2012). Genel Bilgiler, <http://www.hindistangezi.com/?sayfa=varanasi>-(Erişim Tarihi: 08.11.2021).
- Anonim, (2008). Land und Leute Indien, <http://www.eu-asien.de/Indien/Uebersicht/Land-Indien-Leute.html>-(Erişim Tarihi: 24.11.2021).
- Anonim, (2012). Die indische Hochzeit, <http://www.dieindienreise.de/exkurse/indischehochzeiten.html>-(Erişim Tarihi: 10.11.2021).
- Anonim, (2014). The Official Awards of the ninth edition of the Rome Film Festival, <https://web.archive.org/web/20141026173454/http://www.romacinemafest.it/ecm/web/fcr/en/home/content/the-official-awards-of-the-ninth-edition-of-the-rome-film-festival>-(Erişim Tarihi: 20.12.2021).
- Anonim, (2007). End of a path-breaking journey. <https://web.archive.org/web/20070929115125/http://www.deccanherald.com/Archives/may162006/spectrum1018192006515.asp>-(Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Anonim, (2005). The Hindu News. <https://www.thehindu.com/fr/2005/05/06/stories/2005050601300300.htm>-(Erişim Tarihi: 16.12.2021)
- Anonim, (2013). A revolutionary filmmaker. <https://www.thehindu.com/thehindu/fr/2003/08/22/stories/2003082201400400.htm>-(Erişim Tarihi: 17.12.2021).
- Anonim, (2012). Indische Bekleidung. <http://www.indianglamour.de/IndischeBekleidung.html>-(Erişim tarihi: 29.12.2021).
- Anonim, (2012). Kleidung. <http://www.ingridswelt.de/reise/ind/html/kukkleidung.htm>-(Erişim tarihi: 29.12.2021).

- Awaasthi, K., (2017). Deewaar was the perfect script: Amitabh Bachchan on 42 years of the cult film. Hindustan Times. <https://www.hindustantimes.com/bollywood/deewaar-was-the-perfect-script-amitabh-bachchan-on-42-years-of-the-cult-film/story-x2hy87zQ0ebVlsVMV59U2I.html>-(Erişim Tarihi: 18.12.2021)
- BBC News, (2009). Pretty Woman' in temple upset". [http://news.bbc.co.uk/2/hi/south\\_asia/8270556.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/8270556.stm)-(Erişim Tarihi: 29.12.2021)
- Cain, R., (2017). Why Aamir Khan Is Arguably The World's Biggest Movie Star, Part 2. <https://www.forbes.com/sites/robcaain/2016/03/20/are-bollywoods-three-khans-the-last-of-the-movie-kings/#572bd8825c43>-(Erişim Tarihi: 19.12.2021)
- Chanda A. POLITICAL PARTICIPATION OF WOMEN: A CASE STUDY IN INDIA [https://papers.ssrn.com/sol3/JELJOUR\\_Results.cfm?form\\_name=journalbrowse&journal\\_id\\_1650801](https://papers.ssrn.com/sol3/JELJOUR_Results.cfm?form_name=journalbrowse&journal_id_1650801) (Erişim Tarihi 8 Aralık 2021)
- Chauth, K. (2012). Karwa Chauth, <http://www.karwachauth.com/>-(Erişim Tarihi: 15.10.2021).
- Ecrin, E., (2016). Samimiyetin Adresi Bollywood'u Hollywood'dan Ayıran 20 Temel Fark. <https://onedio.com/haber/samimiyetin-adresi-bollywood-u-hollywood-dan-ayiran-20-temel-fark-717076#:~:text=Hollywood'un%20star%20filmleri%20vard%C4%B1r,akt%C3%B6r%20seviliyorsa%20o%20film%20izlenir->(Erişim Tarihi: 31 Aralık 2021).
- Emre Kongar, E. (2009). Küreselleşme, Mikro Milliyetçilik, Çok Kültürlülük, Anayasal Vatandaşlık. Emre Kongar Resmî Sitesi. [http://www.kongar.org/makaleler/mak\\_kum.php](http://www.kongar.org/makaleler/mak_kum.php)- (Erişim Tarihi: 13 Ekim 2021).
- Erdoğan, İ. (2004). Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine. Eğitim Dergisi. <http://www.irfanerdogan.com/makaleler1/popne.html>-(Erişim Tarihi: 24.10.2021).
- Farbimpulse (2006) Weiß, die bedeutungsschwere "Nichtfarbe", Farbimpulse Das Online Magazin für Farbe in Wissenschaft und Praxis, <http://www.farbimpulse.de/Weissdie-bedeutungsschwere-Nichtfarbe.230.0.html>, erişim tarihi:13.10.2021.
- <http://www.ncrb.gov.in/StatPublications/CII/CII2014/Table%205.8.pdf> (Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021)
- <http://www.censusindia.gov.in/2011census/F-series/F-11.html> ( Erişim Tarihi: 3 Aralık 2021)
- <http://unicef.in/Whatwedo/1/Maternal-Health> (Erişim Tarihi: 5 Aralık 2021)
- <https://data.worldbank.org/indicator/SG.GEN.PARL.ZS?locations=IN> (Erişim Tarihi 04 Aralık 2021)
- <https://blogs.wsj.com/indiarealtime/> (Erişim Tarihi 8 Aralık 2021)
- <https://web.archive.org/web/20081223132036/http://malayalamcinema.com/Content-4/CinemaHistory.html>-(Erişim Tarihi: 21.12.2021).



- Imhasly, B. (2011). Name des Mädchens: "Nakushi" – unerwünscht, Mädchen werden in Indien oft abgetrieben, <http://journal21.ch/name-desm%C3%A4dchensnakushi-unerw%C3%BCnscht->(Erişim Tarihi: 18.10.2021).
- Indianglamour I. B. (2012). <http://www.indianglamour.de/IndischeBekleidung.html>-(Erişim Tarihi: 12.10.2021).
- Ingrids-welt K. (2012). <http://www.ingridswelt.de/reise/ind/html/kukkleidung.html>-(Erişim Tarihi: 13.10.2021).
- iifa.com. (2018). ABOUT IIFA. Erişim Tarihi: 31Aralık 2021, <https://www.iifa.com/about>
- Kadam, K. (2012). "दादासाहेब तोरणेचे विस्मरण नको"! <https://web.archive.org/web/20131008190417/http://author.blogs.maharashtratimes.com> -(Erişim Tarihi: 15.12.2021).
- Kaitholil, J., (2008). Cinema History Malayalam Cinema.
- Kleiderschrank, R. (2012). [http://www.robinson-immnetz.de/Info/Kleiderschrank/Sari+\(Indien\).html](http://www.robinson-immnetz.de/Info/Kleiderschrank/Sari+(Indien).html)-(Erişim Tarihi: 11.10.2021).
- McKernan, L. (1996). Hiralal Sen. <http://www.victorian-cinema.net/sen.html>-(Erişim Tarihi: 15.12.2021).
- MITRA. S., (2014). Pather Panchali: Its history, the genius behind it, and Satyajit Rays style of working. <https://www.indiatoday.in/magazine/society-the-arts/films/story/19800331-pather-panchali-its-history-the-genius-behind-it-and-satyajit-rays-style-of-working-806531-2014-02-01->(Erişim Tarihi: 17.12.2021).
- Muthiah, S. (2009). "The pioneer 'Tamil' film-maker". The Hindu. <https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-educationplus/Avenues-open-up-in-Chitradurga/article15945260.ece>-(Erişim Tarihi: 16.12.2021).
- Narasimham, M. L. (2010). SATI SAVITHRI (1933). The Hindu. <https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-cinemaplus/SATI-SAVITHRI-1933/article15677207.ece>-(Erişim Tarihi: 16.12.2021).
- Noya, J. (2005). The Symbolic Power of Nations. Real Instituto Elcano. [www.isn.ethz.ch/Digital-Library](http://www.isn.ethz.ch/Digital-Library)-(Erişim Tarihi: 31 Ekim 2021).
- Online T. I. (2011). Singer Asha Bhosle enters Guinness World Records for most single studio recordings, <https://www.indiatoday.in/movies/celebrities/story/asha-bhosle-enters-guinness-world-records-143858-2011-10-21->(Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Politik&Gesellschaft in Indien-Suite 101 (2009): Indische Bindis-eine kurze Einführung, <http://suite101.de/article/indische-bindis-einekurze-einfuehrung-a58738-> (Erişim Tarihi: 17.10.2021).

- Raina, M., (2013). Protests hit Haider shoot on Valley campus. The Telegraph. <https://www.telegraphindia.com/india/protests-hit-haider-shoot-on-valley-campus/cid/241021#.Uu2GED2SyAo>-(Erişim Tarihi: 20.12.2021).
- Reinecker, E. (2012). Kalender Der Religionen Im Bundesland Salzburg / Hinduismus, <http://www.salzburgervolkskultur.at/uploads/media/Diwali.pdf>-(Erişim Tarihi:17.10.2021).
- Revisiting Prakash Mehra's Zanjeer: The film that made Amitabh Bachchan". The Indian Express. 20 June 2017 <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/revisiting-prakash-mehra-zanjeer-the-film-that-made-amitabh-bachchan-4714064/> 18.12.2021 ; Raj, Ashok, Hero, Vol. II, Hay House, New Delhi 2009, s. 21.Raj, Ashok, Hero, Vol. II, Hay House, New Delhi 2009, s. 21
- Sarkar, B., (2008). The Melodramas of Globalization, Cultural Dynamics, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0921374007088054> -(Erişim Tarihi: 16.12.2021).
- Singh, K. (2012). Die Bedeutung ungeschnittener Haare und des Turbans. <http://www.sikhreligion.de/html/haare-turban033.html>-(Erişim Tarihi: 03.10.2021).
- Srinivasan, S. (2008). Do Bigha Zamin: Seeds of the Indian New Wave review". <https://web.archive.org/web/20100115204002/http://dearcinema.com/review-do-bigha-zamin-bimal-roy->(Erişim Tarihi: 17.12.2021)
- Weiss, J. (2014/2015). Rape in India and Its Consequences Did the Delhi Gang Rape Case Lead to any Changes in India? [https://www.academia.edu/17168530/Rape\\_in\\_India\\_and\\_its\\_consequences-](https://www.academia.edu/17168530/Rape_in_India_and_its_consequences-)(Erişim Tarihi: 30 Kasım 2021)
- Yılmaz, M. (1997). Kadının Hindistan'ı, <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-3017-34-kadinin-hindistani.html>-(Erişim Tarihi: 15.10.2021).
- Yüksel, B. (2009). Namaste!. <http://blog.milliyet.com.tr/namaste/Blog/?BlogNo=173400->(Erişim Tarihi: 15.11.2021).

## ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Özge BACAKSIZ
Yabancı Dili	İngilizce
Orcid Numarası	0000-0002-6810-6659
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	10529866
Lise	Atatürk Lisesi
Ön Lisans Lisans	Anadolu Üniversitesi - Medya ve İletişim Ordu Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi - Sinema ve Televizyon
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Mesleki Deneyim	M.G.A Müzik Yapım Yayıncılık Radyo ve Tv Hizmetleri A.Ş. (Kanal52) / Haber spikeri-Sunuculuk-Radyo Programcısı / Ordu, 2003  Ege Fuarcılık Org. Reklam ve Yay. Ltd. Şti. (VizyonLife Dergisi) / Fuar Organizatör- Dergi Genel Yayın Yönetmeni / Ordu, 2010  İl Özel İdaresi / Sunucu-Editör / Ordu, 2013  Büyükşehir Belediyesi / Sunucu-Editör / Medya ve İletişim Ordu, 2014 – Halen
Aldığı Sertifikalar	Başkent Üniversitesi / Spikerlik-Sunuculuk-Muhabirlik / Ankara, 2005  Kanal B / Haber spikerliği / Ankara, 2005  Rodos Grup / Diksiyon-Etkili İletişim-Sunuculuk / İstanbul, 2014

