



HİNDİSTAN MELODRAMLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET: DİLVĀLE DULHANIYĀ LE CĀYENGE ÖRNEĞİ

Hatice İlay KARAOĞLU*

Öz

Bir ülkeye ait sinema sektörü o ülkenin toplumundan, kültüründen, gelenekleri ve tarihi gibi birçok dalından beslenmektedir. Bu nedenle Hindistan melodramlarını anlamak için yine Hindistan'ın kültürü, tarihi, insanı, dini, dili gibi birçok dalı hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Ancak, farklı kültürlerin birbirinden beslendiği göz önünde bulundurulsa, dünya sinemalarının da birbirinden bağımsız olmadığını söylemek doğru olacaktır. Çalışmada değinilecek toplumsal cinsiyet kavramı yalnızca Hindistan'da değil tüm dünyada karşılık bulan bir sorundur. Sinema da bu sorunun kolayca gözlemlenebileceği alanlardan biridir. Yalnızca Hint sineması değil çoğu sinema sektöründe var olan kadın algısı toplumsal cinsiyet sorununu tetiklemekte, kadını ikinci plana, edilgen bir konuma yerleştirmektedir. Bu sebeple çalışmada Hint melodramlarında var olan kadın imajını açıklayabilmek için öncelikle toplumsal cinsiyet konusuna yer verilecek ve toplumsal cinsiyet konusu temel alınarak seçilen filmdeki kadın karakter üzerinden bir inceleme yapılacaktır. Çalışma için 1995 yapımı Dilvāle Dulhaniyā Le Cāyenge filmi seçilmiştir. Seçilen film hakkında bilgi verilip, filmin konusuna değinilecek ardından filmdeki baş kadın karakter, yapılan toplumsal cinsiyet tanımlaması aracılığıyla incelenecektir. Hint sinemasından seçilmiş bu film örneğinde kadının nasıl konumlandırıldığı ve ona hangi rollerin yüklendiği araştırılacaktır. Çalışmada, seçilen film üzerinden kadın başkarakter okuması yapılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler

Toplumsal Cinsiyet
Melodram
Hint Sineması
Hindistan

Makale Hakkında

Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 29.05.2021
Kabul Tarihi: 19.06.2021
E-Yayın Tarihi: 25.06.2021

GENDER IN INDIAN MELODRAMAS: THE CASE OF DILWALE DULHANIA LE JAYENGE

Abstract

The cinema sector of a country is fed by the society, culture, traditions and history of that country. For this reason, in order to understand Indian melodramas, it is necessary to have information about many branches of India such as culture, history, people, religion and language. However, considering that different cultures feed off each other, it would be correct to say that world cinemas are not independent of each other. The concept of gender to be addressed in the study is a problem not only in India but also all over the world. Cinema is one of the areas where this problem can be easily observed. The perception of women, which exists not only in Indian cinema but also in most cinema sectors, triggers the gender problem and places women in a passive position. For this reason, in order to explain the female image in Indian melodramas, first of all, the subject of gender will be included and an analysis will be made on the female character in the selected film based on the gender issue. The movie Dilwale Dulhania Le Jayenge (1995) has been chosen for the study. Information about the selected movie will be given, the subject of the movie will be mentioned, and then the main female character in the movie will be examined through the definition of gender. In this example of a movie selected from Indian cinema, how the woman is positioned and what

Keywords

Gender
Indian Cinema
Melodrama
India

Article Info

Research Article

Received: 29.05.2021
Accepted: 19.06.2021
Online Published: 25.06.2021

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Cultural Studies Bölümü.
haticeilay@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4009-9813.

roles are assigned to her will be investigated. In the study, it is aimed to make a female protagonist reading through the selected movie.

GİRİŞ

Filmlerde yer alan kadın karakterler ve onlara biçilmiş roller, bu karakterlerin ait olduğu kültürlere göre belirlenmekte ve kodlanmaktadır. Bazı yargılar, kültürel alışkanlıklar, gelenekler, bir topluma ait yazılmamış kurallar bir diğer toplumda da görülmekte hatta bu yargılarla şekillenen toplumlar arasında üst düzey benzerliklere de rastlanmaktadır. Dolayısıyla, bir Hint filmde yer alan kadın imgesi, Hint kültürünün geleneksel kaynaklarından beslenebilirken, Hollywood filmindeki kadın imajından da etkilenebilmektedir. Bu durumun tersi için de farklı ülkelerin sinema filmlerini incelemek ve bu filmlerin temalarının, karakterlerinin ve en geniş anlamıyla hikâye akışlarının benzerliğine dikkat etmek yeterli olacaktır. Ancak bu kıyaslama sinematik çerçevede değil toplumsal cinsiyet bakış açısıyla yapıldığında daha büyük oranda bir benzerliğe rastlamak zor değildir. Bunun sebebi ise toplumsal cinsiyete ait söylem ve kavramların hemen hemen her toplumda karşılık bulabilmesidir. Çünkü toplumsal cinsiyet, hegemonik süreçlere, kültürel emperyalizme, sermayenin söylemleri kendi hukukuna göre düzenleme ve etrafa yayma gücüne sahiptir. Dolayısıyla, Doğu ve Batı filmlerinin küresel bir okumasını yapmak için toplumların dinamiklerini ve bu dinamiklerin film metinlerinin biçim ve içeriği üzerindeki etkilerini hesaba katmak gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramının bilinirliğinin yaygınlaşmasıyla birlikte on dokuzuncu yüzyıl melodramları toplumsal cinsiyet hakkında düşünmek için önemli bir araç haline gelmiştir. Melodram, modern çağın oluşumunda önemli bir yere sahiptir ve o çağın melodramının söylemi çağın bir yansıması olarak görülmektedir. En genel anlamıyla melodram modern sanayileşmiş toplumlarda bireyler ve yönetim sistemleri arasındaki ilişki ile ilgilidir. Çünkü melodramlar her çağda toplumun söylemini yansıtmaktadır. On sekizinci yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan melodrama, nihayet on dokuzuncu yüzyılda, modern toplumun gelişen karmaşıklık duygusunu ve ezici gücünü açıklamak için ahlaki değerlerin ve fiziksel duyguların kodlandığı, çizildiği ve estetikleştirildiği popüler bir teatral form olarak yer aldığı görülmektedir. Melodram, batılı olmayan toplumlarda başta sömürgecilik aracılığıyla daha sonra Hollywood filmlerinde gelişmiş estetik stil olarak yer edinmektedir. Batılı olmayan izleyiciler tarafından kolayca tüketildiği ve dünyanın dört bir yanındaki sanatçılar ve film yapımcıları tarafından hevesle kopyalandığı piyasanın gücü aracılığıyla da ithal edilmiştir. Dolayısıyla bir ülkeye ait melodramı incelemek için yalnızca o ülkenin toplumsal normlarına hâkim olmak yeterli olmamaktadır. Çünkü o ülkede üretilmiş bir melodram eser esasında başka kültürlerden ve bu kültürlerin toplumsal normlarından da beslenmektedir.

Melodram

Melodram, tragedyanın sonsuzluğu ve evrenselliği vaat eden söyleminden ziyade; burjuva sınıfının güncel konularını sonlu ve yerel söylemler içinde ele alması ve uygulaması

sonucunda yaygınlaşan, izleyicinin gündelik duygularına hitap eden bir biçim olarak tanımlanmaktadır (Tunalı, 2006: 29-42). Bu yüzden melodram tragedyaya kıyasla çok daha gerçektir ve konularını gündelik hayatın içinden seçen bir tür olarak bilinmektedir. Melodram her ne kadar 'gerçek' olarak nitelendirilse de rüya kavramına da benzetilebilmektedir. Tıpkı Freud'un rüyayı "gerçeklerden kaçış" olarak tanımlaması gibi melodram da hayattan, gerçeklerden kaçış olarak tanımlanabilmektedir (Tunalı, 2006: 43-65; Freud, 2020: 47-50).

Melodramın Hollywood sinemasında en yaygın olduğu dönemlerde bir kaçış yolu olarak yer aldığı açıkça görülmektedir. Örneğin, Hollywood aile melodramlarının ardı ardına üretildiği ve çok sayıda yapımın ortaya çıktığı 50'li yıllardaki filmler, toplumsal ve ideolojik anlamda bir kaçış sağlamayı başarmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında yorgun ve tehdit altında hisseden, korkuları nedeniyle toplumsal bir paranoya yaşayan Amerika'nın gerçekteki görüntüsü bu melodramlar sayesinde örtülmüştür. Bir bakıma 'Amerikan Rüyası'nın bağnaz anlayışla harmanlanarak 'mutluluk' ve 'kaçış' vaat eden görüntüleri, öyküleri ve söylemi melodram aracılığıyla ortaya konmuştur (Tunalı, 2006, 66-96).

Sadece Hollywood'da değil Türkiye'de ve Hindistan'da da melodramlar ülkenin o dönemdeki siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunlarından kaçmak kullanılabilen en değerli eğlence araçlarıdır. İzleyiciyi -hayatın işleyişine uygun- gerçekliğiyle içine aldığı sırada, dış dünyayı tamamen izole eden, izleyiciyi bulunduğu ortamdan ve o dönemin sorunlarından bambaşka bir dünyaya taşıyan melodramlar kesin suretle mutlu sona sahip olan ideal hikâyeyi izleyiciye aktarmaktadır. Melodramın gerçek hayatın içinden gelen hikâyeleri, izleyiciyi bu gerçekliğe inandırma konusunda büyük başarı sağlamaktadır. Hâlbuki bu sözde gerçeklik, esas gerçeklikten -gerçek hayattan- bir kaçış; bir diğer deyişle rüyadan farklı değildir. Melodramın gerçek hayatla bu denli uyumlu olması izleyiciyi içine çeken ve izleyici üzerinde ideolojik ve/veya duygusal açıdan büyük etkiler yaratan bir unsur olarak görülmektedir (Tunalı, 2006: 43-65). Bu, sözde gerçekliğin, o toplumun normları ve söyleminden beslenmesiyle birlikte izleyici üzerinde ideolojik bir etki yaratmak için kolaylıkla kullanılabileceği ve bu konuda başarılı olunabileceği anlamına da gelmektedir.

Örneğin Türkiye'de melodram, özellikle 1950'lere kadar yaşanan siyasi değişikliklerden etkilenmiştir. 1930'larda laik reformların üzerinde önemle durulurken 50'lerden sonra İslam'ın yeniden yükselişi ile bu vurgunun tersine çevrildiği söylenmektedir. Bu nedenle melodramların inşasında din, aile, çocuk ve tabii ki geleneksel kadın imgesinden yararlanılmıştır. Özellikle 50'lerden sonra üretilen melodram filmler, birebir aynı kalıptan faydalanan farklı filmler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Yeşilçam'ın ürettiği sayısız film, esasında aynı temelden yani Türk toplumuna has melodram yapısından beslenmiştir (Tunalı, 2006: 173-206).

Melodram filmlerde klasik anlatı yapısı belli bir başlangıç, gelişme ve sonuç olmak üzere üç aşamadan oluşmaktadır. Bu aşamalar, filmin bir melodram olmasını sağlayan düğüm, çatışma ve çözümü de içinde barındırır. Melodramlar izleyicinin başkahramanla özdeşleşmesini sağlamaktadır. Bunun sebebi ise bu tür filmlerin doğrudan duygu ile bağlantılı olması, izleyiciyi o an kuracağı duygusal bağ sayesinde kazanmasıdır. Kahraman ile özdeşleşen izleyici yaşanan bütün gerilimi hissetmektedir. İzleyici, kahraman ile özdeşleştiği gibi olayın gerçekleştiği her ana tanıklık etmekte; heyecan, korku, gerilim ve aşkı hissederek bu sekanslara tanıklık etmekten haz almaktadır. İzleyici karakter ile birlikte girdiği onca çatışmadan sonra mutlu sona da özdeşleştiği bu karakter sayesinde ulaşmaktadır. Melodramlar ilk etapta izleyicide bir beklenti yaratmaktadır. Sonraki aşamada melodram,

izleyiciyi tatmin edici olaylar geliştirmekte; izleyicinin korku ve endişe duymasını sağlayıp ardından o korkuyu yatıştırmaktadır. Melodramlar yer verdiği olaylar zinciri sayesinde izleyicinin duygularında bir dalgalanma yaratarak izleyiciyi her an heyecanlı tutmaktadır (Tunalı, 2006: 43-65).

Melodramların kadın filmleri olduğu ve kadınlara hitap ettiği söylene de bu filmlerin erkek egemen filmler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Freud'un psikanalistik çözümlemesinde olduğu gibi kadın, melodramlarda da edilgen konumdadır (Tunalı, 2006: 43-65). Melodramlardaki hikâyeye bir kadının başından geçiyor olsa da muhakkak bir ya da birden çok erkeğin (sevgili, oğul, koca, baba) varlığıyla şekillenmektedir. Hikâyede kadın ne kadar özgür bir rolün içinde olursa olsun sonunda toplumun kadın için belirlediği ideal kadın (ideal eş, ideal anne) rolüne bürünerek "mutlu son"a ulaştırılmaktadır.

Melodramın klasik anlatısı, kullanıldığı ülkenin kültürüne göre şekilleniyor olsa da temelde aynı amaç için, aynı materyallerle işlenmektedir. İki farklı ülke, toplumunda ne kadar benzerlik barındırıyor ise ürettiği filmlerin de o kadar benzer olması muhtemeldir. Yeşilçam sineması, çok sayıda özgün ve başarılı film ortaya koymuş, bunun yanı sıra dünya sinemasından da sayısız film uyarlaması yapmıştır. Bu uyarlama filmlerden birkaçı Hint sinema sektörünün bir parçası olan Bollywood'dan esinlenerek yapılmıştır. Bollywood'dan Türk sinemasına uyarlanan en ünlü film, başrolünde Sadri Alışık'ın oynadığı 1964 yapımı Avare filmidir. 1951 yılında Bollywood'da çekilen film Avārā'nın başrolünü Râc Kâpūr üstlenmiştir. Bu film, konusu itibarıyla hem Hindistan hem de Türkiye'de çok sevilmiş ve bir kült haline gelmiştir. Bu filmin her iki ülkede de büyük önem teşkil etmesinin sebebi ise her iki ülkedeki izleyici profiline çoğu açıdan benzerlik göstermesidir.

Melodramlarda işlenen aşk/sevgi, arkadaşlık/dostluk, aile, ölüm, yaşam gibi konular her ülkenin sinemasında farklı unsurlardan beslenerek farklı şekilde beyazperdeye yansıtılmaktadır. Coğrafi olarak birbirine çok yakın olmayan bu iki ülke, seyirci profili bakımından benzerlik göstermektedir. Türkiye ve Hindistan, değer yargıları, aile ilişkileri gibi birçok konuda ortak özelliğe sahiptirler. Dolayısıyla bu iki ülkenin seyircisi sinemadan benzer şeyler beklemektedir.

Toplumsal Cinsiyet

1690'da John Locke, "İnsan Zihni Üzerine Bir Deneme" isimli kitabında tabula rasa fikrini dile getirmiştir. Bu kavram yeni doğan bir insanın boş bir levha gibi olduğunu ve bu levhanın insanın deneyimleriyle doldurulacağını öne sürmektedir. Bunun anlamı, kişilik gelişimi gizil gücü açısından tüm bireylerin doğuştan biyolojik olarak özdeş olduğu; yetişkin kişiliklerin doğum sonrası yaşadıkları ve kültürden kültüre değişen deneyimlerinin bir ürünü olduğu düşüncesidir (Haviland, 2008: 265; Sezer, 2015: 31). Doğal olarak her farklı toplum kendi kültürünü oluşturmuş; her yeni doğan insana da kendi kültürünü aktarmıştır. Dolayısıyla insan hangi toplumda yetiştiyse o toplumun kültürü ile yoğrulmuş ve şekillenmiştir artık. Cinsiyet algısı da toplum tarafından şekillendirilen bir şey haline gelmiş, her toplumun biyolojiden farklı olarak cinsiyet ayrımı yapan metaforları meydana gelmiştir. Örneğin; Batı toplumlarında erkeğin güçlü, saldırgan, baskın, öz güvene sahip ve başarı sarhoşu; kadının nazik, edilgen, uysal ve şefkatli olması beklenmektedir. Çoğuna göre, cinsiyetlere bağlı bu kişilik farklılıkları o kadar doğaldır ki biyolojik temelli oldukları düşünülmektedirler; yani köklü, değişmez ve evrenseldirler.

Margaret Mead'in öncü çalışmalarının ortaya koyduğu ve karşılıklı kültürel çözümlerinin doğruladığı verilere göre, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklara rağmen, aralarında hiçbir kişilik farkı yoktur. Buna rağmen toplumlar, doğan her bireyden cinsiyetine göre değişiklik gösteren davranışlar beklemektedir. Yeni doğan bir bebek kendinden beklenen bu davranışlara göre yetiştirilmektedir (Haviland, 2008: 278). Bu durum, toplumsal cinsiyet olgusunu, bireylerin cinsiyetlerinin oldukça farkında olmalarını, bir birey olmaktan öte kadın ya da erkek olmanın daha önemli, baskın bir anlayış olmasını da sağlamaktadır. Oluşturulan bu algı ve beklentiler her toplumda kadın ve erkeğin yerini ve sınırlarını belirleyen en önemli unsur olarak görülebilmektedir. Giddens'a göre (2012: 506) toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerine ait kavramlar, çoğunlukla toplumsal normlar tarafından şekillendirilmekte ve toplumdaki kişinin genel anlamda konumlandırılmasıyla ilişkilendirilmektedir. Bu çıkarımlar gündelik hayatın olağan işleyişinde yer alan ilişki ve davranışlarda bile oldukça görünürdür.

Tunalı, kadının edilgen/nesne konumunda yer almasını şu şekilde açıklamaktadır: Freud'un bireysel/kişisel alan olarak tanımladığı 'nesne' seçimi yani simgesel alan 'baba' olarak tek bir figüre sabitlenir. Lacan, bu simgesel alanı kültürel olana doğru genişleterek 'Babanın Adı ya da Yasa' olarak betimler. Aslında Lacan'da daha geniş bir alana yayılan 'özne'; Freud'da tekil bir özneyi işaret eder. Ancak Batı toplumunun gelişme sürecine bakıldığında, bu ister simge olarak kültürü; isterse baba figürünü işaret etsin, sonuçta eril bir paradigmanın önermesi doğrultusunda kadının çeşitli analizlerden sonra bir 'muamma' ya da 'şey' olarak nitelenmesine bağlanır (2006: 43-65).

Kadının baskı altına alınması Marx'ta şöyle yorumlanır: Aile bir babanın mutlak mülkiyetidir. Bir erkek, egemenliğinin bir kadın tarafından elinden alınması korkusunu taşır. Bu nedenle kadın baskı altına alınarak erkeğin hükmettiği 'şey' konumuna itilir. Marx aileyi mülkiyet olarak tanımlamaktadır (Brown, 2015: 236-237). Marx'a göre mülkiyet kavramı, kişinin bir başkasının beceri ve gücünden olağan bir biçimde yararlanması olarak ortaya konmaktadır. Dolayısıyla aile, iş bölümünün etkilerinin gözlemlendiği bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. İş bölümünün bu özel biçimi ailede kadınların ve çocukların baskılanmasına neden olmaktadır. Brown'a göre (2015: 236-237), "Kadınlar ve çocuklar ailenin erkeklerinin köleleri haline gelirler çünkü erkekler, kadınlar ve çocukların da dâhil olduğu mülkün sahibidir."

Toplumlar geliştikçe biyolojik farklar daha az etkili birer faktör haline gelmektedir. Bu nedenle Marx için temel insan doğası yoktur, aksine sadece "insan doğasının tarihsel belirli biçimleri vardır, yani insan doğası feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve diğerlerine özeldir." (Brown, 2015: 255-256). Marx'ın bu düşüncesinden yola çıkarak toplumsal yargıların biyolojik farklılıklardan daha etkili olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Toplumda hâlihazırda var olan cinsiyet ayrımı doğal olarak sinemaya da yansımıştır. Hayatta var olduğu gibi sinemada da kadınlara "kadına özgü" erkeklere "erkeğe özgü" roller biçilmiştir. Örneğin; çoğunlukla reklam filmlerinde –reklam filmi ne olursa olsun- kadın mutfakta, erkek ise televizyon başında resmedilmektedir.

Sinema, toplumsal cinsiyetin varlığından etkilendiği gibi yine toplumun kültürü, siyaseti, ekonomisinden beslenen bir araçtır. Yeşilçam sinemasının da aynı unsurlar ile beslenmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Aynı toplumdaki beslenen sinema ve cinsiyet algısı birbiri içinde barınmakta ve birbirini beslemektedir. Toplum yargılarıyla var olan cinsiyet ayrımı Yeşilçam sinemasındaki kadın ve erkek olgusunun şekillenmesini ve aynı topluma

sunulmasını sağlamış; Yeşilçam sineması da bir karşılık olarak toplumda oluşan bu algıyı en güçlü şekilde besleyen, görsel olarak sunan ve kabullendiren bir araç olmuştur. Hint sinemasında/ Bollywood'da 1950'lerden sonra yapılmış sayısız film ile Yeşilçam filmleri – özellikle melodramlar- benzerlik göstermektedirler. Toplumsal cinsiyet konusu tıpkı bu iki sinema sektörü gibi her iki ülkede benzer biçimde var olmuştur. İki ülkede de kadın geri planda bırakılmakta ve erkek tarafından baskılanmaktadır. Temelde aynı biçimde, iki ülkenin günlük yaşamına yansıyan toplumsal cinsiyet konusu sinemada da işlenmektedir. Hint melodramlarında ideal kadın imajı yaratılmakta ve topluma 'bir Hint kadının nasıl olması gerektiği' öğretilmektedir.

Dilvāle Dulhaniyā Le Cāyenge

Dilvāle Dulhaniyā Le Cāyenge (Cesur Yürek Gelini Alacak), Hindistan'ın en bilinen ve güçlü film sektörü olan Bollywood'a ait bir filmidir. Kasım 1995'de gösterime giren ve son verilere göre 2019 yılında, halen gösterime girdiği ilk sinema salonunda gösterilmeye devam edilen bu film, Bollywood'un en önemli filmlerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Aditya Chopra'nın yönettiği bu filmde Shah Rukh Khan, Kajol ve Amrish Puri gibi Bollywood dünyasının ünlü isimleri başrollerde yer almaktadırlar.

Film, İngiltere'de yaşayan Rac Malhotra ve Simran Singh (Shah Rukh Khan ve Kaccol) adlı iki Hintlinin hikâyesini anlatmaktadır. Rac, zengin bir iş adamı olan Dharamvir Malhotra'nın (Anupam Kher) şımarık oğludur. Simran, ebeveynleri Baldev Singh ve Lacvanti tarafından geleneklerine bağlı Hintli bir genç kız olarak büyütülmüştür. Baldev Singh katı ve muhafazakâr bir babadır, Rac ise çok liberal olan babası Dharamvir Malhotra tarafından büyütülmüştür. Simran'ın en büyük arzusu hayatının aşkıyla tanışmaktır ve bunun hayaliyle yaşar. Bir gün Simran'ın babası Baldev, Hindistan'ın Pencap kentinde yaşayan arkadaşı Acit'ten bir mektup alır. Ajit mektupta, Baldev ile 20 yıl önce birbirlerine verdikleri sözü tutmak istediğini yazmıştır: Bu söz Simran'ın, oğlu Kulcīt ile evlenmesidir. Simran, hiç tanışmadığı biriyle evlenmek istemediği için bu haberi aldığı anda hayal kırıklığına uğramıştır.

Bu sırada Rac arkadaşlarıyla birlikte Avrupa'da bir tren gezisine çıkmaya karar verir ve Simran'ın arkadaşları da aynı geziye gitme kararı almışlardır. Dolayısıyla Simran'ı da bu geziye davet ederler. Simran, gönlü olmadığı halde Pencap'da yaşayan Kulcīt'le evlenmek zorunda olduğunu bildiği için itiraz etmez fakat babasından son bir ricada bulunur: Arkadaşlarıyla Avrupa gezisine gitmek. Babası ise isteksiz olmasına rağmen Simran'ın bu son isteğini kabul eder. Rac ve Simran bu seyahatte karşılaşır. Rac, Simran'la sürekli flört etmeye çalışır, fakat Simran Rac'ın şımarıkça hareketlerinde hoşlanmaz ve gittikçe sinirlenir. Bu ikili Zürih'e giden treni kaçırmaz ve baş başa kalırlar. Arkadaşlarından ayrı kaldıklarında birlikte seyahat etmeye başlayan Rac ve Simran keyifli zamanlar geçirmeye ve arkadaş olmaya başlarlar. Rac yolculuk sırasında Simran'a âşık olur ve Londra'da yollarını ayırdıkları o anda Simran da Rac'a âşık olduğunu fark eder. Simran evde annesine gezide tanıştığı çocuğu anlatır; Baldev konuşmaya kulak misafiri olur ve kızına öfkelenir. Ertesi gün Baldev tüm ailesini apar topar Hindistan'a götürür. Bu arada Rac, babasına Simran'ı sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini söyler. Rac, Simran'ın da onu sevdiğine inandığını söylediğinde, babası onu peşinden gitmeye teşvik eder. Rac, Simran'ın evine gider, ancak komşuları evlerini satıp Hindistan'a taşındıklarını öğrenir. Ertesi sabah Rac, Simran'ın yanına Hindistan'a gider ve ikili tekrar bir araya gelir. Simran Rac'a onunla kaçması için yalvarır, ancak Rac reddeder ve onunla yalnızca babasının rızasıyla evleneceğini söyler. Simran'ın annesi Lacco Rac ve

Simran'a kaçmalarını söyler, ancak Rac yine reddeder çünkü o Simran'ın babasının rızasını almadan Simran'la evlenmek istememektedir. Rac ve babası tren istasyonunda gitmek için beklerken Rac'ın Simran'a olan sevgisini öğrenen Kuljeet, arkadaşlarıyla birlikte gelir ve onlara saldırır. Sonunda, Baldev ve Ajit gelip kavgayı durdururlar ve Rac, babasıyla birlikte kalkan trene biner. Simran daha sonra annesi ve kız kardeşiyle birlikte tren istasyonuna gelerek Rac'a yetişmeye çalışır ama Baldev onu durdurur. Simran, Rac olmadan yaşayamayacağını söyleyerek gitmesine izin vermesi için babasına yalvarır. Baldev, kızını Rac'dan daha çok kimsenin sevemeyeceğine ikna olur ve Simran'ın Rac'la gitmesine izin verir.

Baş Kadın Karakter: Simran ve Filmdeki Rolü

Simran 18 yaşında, Londra'da yaşayan Hindistan'lı bir ailenin büyük kızıdır. Tutucu ve milliyetçi bir aileye sahip olan Simran, babasının istediği gibi saygılı, ahlaklı ve söz dinleyen Hint gelenek görenekleriyle büyümüş tipik bir Hintlidir. Simran henüz 18 yaşında olmasına rağmen hayatının erkeğini beklemekte, onun için hayaller kurmakta ve bu hayale şiirler yazmaktadır. Fakat Simran babasının aldığı karar sonucu bir başkasıyla evlenmek zorunda olduğunu öğrenerek hayallerine veda eder. Babası Hindistan'da yaşayan eski dostunun oğlu ile Simran'ı evlendirmeye karar vermiştir. Simran üzülmüş olsa da babasına karşı gelmez. Simran çıktığı Avrupa gezisinde esas karakter olan Rac ile karşılaşır ve ona âşık olur. Her ne kadar artık sevdiği biri olsa da babası onu evlendirmek üzere zorla Hindistan'a götürür. Simran babasının bu baskıcı tavrı karşısında hiçbir şey demez. Kaderine razı olur ve herhangi bir çabada bulunmadan yoluna devam eder.

Hikâyedeki olay örgüsü her ne kadar Simran'ın etrafında gelişiyor gibi görünse de, Simran öznenen çok bir nesne görevi üstlenmektedir. Böyle bir tanımlama yapılmasının sebebi ise Simran'ın başına gelen her durumdan Rac sayesinde kurtuluyor olmasıdır. Babası Simran'ın hayatını kendi isteklerine göre yönetmekte, Simran itiraz bile etmemektedir. Rac'a âşık olan Simran aşkı için bir şey yapmak yerine kaderine razı gelmektedir. Simran'ın isteği yalnızca ve yalnızca yine Rac'ın isteği ve kararlılığı sayesinde gerçekleşmektedir. Filmde baş erkek karakter olan Rac sportif, macera ruhlu, şımarık, başına buyruk gösterilirken, Simran, dini ritüeller yapan, anne babasına saygılı, erkeklere karşı mesafeli ve erkeklere karşı koyduğu mesafe sayesinde "ahlaklı" biri olarak gösterilmektedir. Filmin içinde yer alan, kısa sahnelerle anlatılan bu özellikler bile bizlere Hint toplumsal cinsiyeti ile ilgili ipuçları vermektedir. Üç saat süren bu filmde yer alan toplumsal cinsiyete ait unsurlar göze çarparken aslında Hint toplumunda erkek ve kadına hangi rollerin biçildiğini, bu iki cinsiyetin toplumda hangi şekilde var olmaları gerektiğini görmekteyiz.

Yalnızca hayalini kurduğu erkeğin ve babasının istek ve kararları doğrultusunda hareket eden kadın imajı, birçok ülkenin melodramında olduğu gibi Hindistan'da da özel olarak oluşturulmaktadır. Filmde Simran'ın birçok kez ahlakı konusunda endişeye düştüğüne şahit olsak da Rac hiçbir zaman böyle bir korkuya kapılmamaktadır. Özellikle bir sahnede Simran Rac ile geçirdikleri geceyi hatırlamayı endişeyle Rac'a dün gece neler olduğunu sorduğunda, Rac ona şaka yaparak birlikte olduklarını söyler. Simran Rac'ın söyledikleri karşısında gözyaşlarına boğularak derin bir şok yaşar. Rac ise yaptığı şaka sayesinde eğlendikten sonra Simran'a "Ben Hindistan'lı bir erkeğim, asla böyle bir şey yapmam ve Hindistan'lı bir kız için namusun ne demek olduğunu iyi bilirim" der. Simran olanların şaka olduğunu öğrendiğinde Rac'a minnetle sarılır ve Rac'ın onun "namusunu" korumuş olmasından mutluluk duyar. Rac, Simran'ı tanıdıkça ona âşık olmaktadır. Filmde Rac'ın

HİNDİSTAN MELODRAMLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET: DİLVĀLE DULHANIYĀ LE CĀYENGE ÖRNEĞİ

Simran'a âşık olduğunu anlamamızı sağlayan sahnelerde Simran, ya namusu için endişeleniyor ya dini ritüeller yapıyor ya da milliyetçi tavırlar sergiliyordur. Bu sahneler, bir Hint kadınına namuslu, geleneklerine bağlı ve milliyetçi olmasını öğütüyor denebilir.

SONUÇ

Çalışmada ilk olarak sinema dünyasının önemli bir türü olan melodram konu edinilmiştir. Ardından tüm dünya toplumlarında karşılık bulabilen toplumsal cinsiyet kavramından ve bu kavramın toplum üzerindeki yansımalarından bahsedilmiştir. Hint melodramlarında toplumsal cinsiyet sorununun yansımalarını net bir şekilde görebilmek adına seçilen film Dilvāle Dulhaniyā Le Cāyenge'nin konusuna değindikten sonra araştırmanın odak noktası olan filmin baş kadın karakteri Simran ve bu karakterin filmdeki rolü üzerine bir analiz yapılmıştır. Araştırma için seçilen filmde toplumsal cinsiyet kavramına örnek olabilecek birden çok sahneye değinilmiştir. Filmin başkarakterleri Rac ve Simran Hint toplumunun birer yansıması olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Filmdeki karakterlerin her ikisi de Hindistan gençlerinin birer prototipi olarak yaratılmış olsa da bu yaratım sürecinin kadın ve erkek karakterler üzerinde farklı sonuçlara yol açtığını söylemek mümkündür. Film, toplumsal cinsiyet kavramının idrakı ile izlendiği takdirde filmin kadın ve erkek karakterlerinin ne denli birbirinden ayrıştırıldığı; erkek karakterlerin güçlü, cesur, umursamaz ve itaat edilmesi gereken karakterler olarak resmedilmesi fakat kadın karakterlerin itaatkâr, namuslu, ahlaklı, boyun eğen, saf ve temiz karakterler olarak ortaya konması kolaylıkla görülebilmektedir. Yapılan analiz, bu tür filmlerin Hintli bir kadına, namusunu düşünen ve namus kavramı için endişe duyan; eril bir varlığın yani babası, erkek kardeşi veya kocasının sözünden çıkmayan; dini inançlarını yerine getiren, milli duyguları gelişmiş ve aynı zamanda kendi hayatı üzerinde hak sahibi olmayan; kendi kararlarını kendi vermek ve bunun için mücadele etmek yerine boyun eğmeyi tercih eden bir kadın olmasını öğütlediğini göstermiştir. Seçilen film üzerinden erkek karakter incelemesi yapıldığında filmin Hintli erkeklere cesur, bağımsız, korkusuz, isteğini açıkça talep eden ve istediğini alan güçlü karakterler olmalarını öğütlediği görülmektedir. Filmin günümüz Hint sinemasına kıyasla daha muhafazakâr bir bakış açısıyla çekildiğini göz önünde bulundurduğumuzda araştırmada bahsedilen toplumsal cinsiyet sorununun geçmişte kaldığını düşünmek mümkündür. Fakat dikkatli analizler yapıldığı ve izleyici kitlenin toplumsal cinsiyet konusunda farkındalık edindiği takdirde günümüz Hint sinemasında da toplumsal cinsiyetin yansımalarının açıkça görülmesi mümkün olacaktır. Toplumun bu farkındalığı kazanması adına daha çok film, reklam, televizyon dizisi gibi medya ürünlerinin incelemesini yapmak ve toplumu medya okuryazarlığı konusunda bilinçlendirmek doğru bir adım olacaktır.

KAYNAKÇA

- Brown, H. A. (2015). *Marx'ta Toplumsal Cinsiyet ve Aile*. Ankara: Dipnot Yayınevi.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Freud, S. (2020). *Rüyaların Yorumu*. İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Haviland, W. A. (2008). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Sezer, M. Ö. (2015). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşına Kitaplar.