

Sinemada Temsil, Göstergebilim ve Sembol: “PK” Filmi Örneği

Representation, Semiotics and Symbol in Cinema: The Example of The Movie “PK”

Canay Umunc, Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: canayumunc@ohu.edu.tr

<https://doi.org/10.47998/ikad.1019865>

Anahtar Kelimeler:

Film Temsili,
Çok Kültürlülük,
Din,
Sembol,
Göstergebilim.

Öz

İnsanlar dünyaya geldiği andan itibaren kendilerini ve diğerlerini anlamlandırmaya çalışır ve bu düşünme temsil sistemlerini oluşturur. Dünyada politik ve sosyal gücün tanımlanmasında temsil, etkin bir rol oynamaktadır. Temsiller, ideolojik durumlara göre; çok kültürlülük, melezlik, ötekileştirme bağlamında çeşitlilik göstermektedir. Bu çalışmanın konusu; çok kültürlülüğün sinemada temsili ve göstergebilimin bu temsilin kurulmasındaki etkisidir. Sinemanın kültürler arasındaki farklılıkları belirginleştirme veya diyalogları artırmadaki gücünün temelinde, temsil yer almaktadır. Dolayısıyla sinema temsili, farklı ideoloji, inanç ve görüşleri anlamak için önemli bir işleve sahiptir. Sinema göstergebilimi, temsillerin kurulmasında yalnızca dilsel değil görsel olarak da etkilidir. Bu çalışmada sırasıyla; çok kültürlülük ve Hindistan, sinemada çok kültürlülüğün temsili ve Hint filmlerinde din ve temsil, sinema göstergebilimi ve sembol konusuna değinilmiştir. Çok kültürlülük ve temsil kavramı, kültürel çalışmalarda farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Burada konu kapsamı gereği çok kültürlülük ve temsil, toplumsal çeşitlilik ve Saussure ve Peirce’le ilişkilendirilen anlamıyla kullanılmaktadır. Çalışmanın örneklemini olan Hint filmi Peekay (PK) (Peekay, Rajkumar Hirani, 2014) göstergebilim yöntemiyle, Saussure’ün gösterge-gösteren-gösterilen kavramları ile Peirce’ün simge kavramına göre çözümlenmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak; dini temalı bir film olan PK’de, Hindistan’ın dinsel çeşitliliğine ilişkin göstergelerin sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. PK filminde kullanılan soyut, sözel ve görsel semboller birbirleriyle anlamlı bir bütünlük içinde yer almaktadır. Böylelikle, film temsili farklı toplulukların kimliklerini anlama ve inşasında önemli bir etkisi olduğu düşünülürse, filmin bu açıdan göstergelerin gücünden etkin bir şekilde faydalandığı söylenebilir.

Keywords:

Film Representation,
Multiculturalism,
Religion,
Symbol,
Semiotics.

Abstract

People try to make sense of themselves and others from the moment they are born, and this thinking creates representation systems. Representation plays an active role in defining political and social power in the world. Representations vary according to ideological situations in the context of multiculturalism, hybridity and otherisation. The aim of this study is the representation of multiculturalism in cinema and the effect of semiotics on the establishment of this representation. Representation is the basis of the power of cinema to clarify the differences between cultures or to increase the dialogues. Therefore, cinema representation has an important function to understand different ideologies, beliefs and views. Cinema semiotics is effective not only linguistically but also visually in the construction of representations. In this study, Multiculturalism and India, representation of multiculturalism in cinema, religion and representation in Indian films, cinema semiotics and symbols are discussed respectively. The concept of multiculturalism and representation is used in different ways in cultural studies. Here, in the context of the subject, it is used with the meaning associated with multiculturalism and representation, social diversity and Saussure and Peirce. The Indian movie Peekay (PK) (Peekay, Rajkumar Hirani, 2014), which is the sample of the study, was tried to be analyzed with the semiotics method, according to Saussure’s sign-signifier-signified concepts and Peirce’s symbol concept. As a result, it has been seen that signs of India’s religious diversity are frequently used in PK, which is a religious-themed movie. Thus, considering that film representation has a significant impact on the understanding and construction of the identities of different communities, it can be said that the film effectively benefits from the power of signs in this respect.

Araştırmacı Orcid ID : 0000-0002-7662-5993
Geliş Tarihi : 05.11.2021
Kabul Tarihi : 22.03.2022

Giriş

Yirminci yüzyılın sonları küreselleşmenin etkisi ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi ile yerellik, göç, feminizm, cinsellik, ırk, etnisite, din vb. olarak farklılıkların daha çok görünür olduğu bir zaman olmuştur. Buna bağlı olarak da, toplumların farklı kesimlerinden, farklı sesler yükselmeye başlamıştır. Toplum içerisindeki farklı gruplar, egemen kültürden farklı gelenek görenek, düşünüş ve yaşam tarzlarını temsil etmektedir. Birbirinden etnik köken, dinsel inanç vd. bakımından farklı kişilerin bir arada yaşaması genellikle çok kültürlülük kavramı ile ifade edilmektedir. Farklılıklar zemininde birlik ilkesine dayanan kavram, adalet talebi için kullanılabilirdiği gibi senkretik olarak çeşitli inanç ve pratiklerin kaynaşması için de kullanılabilir. Kavramın kullanılışı, ideolojik duruşa göre farklılık gösterir. Kavrama olumlu yaklaşanlar olduğu gibi olumsuz yaklaşanlar da vardır. Parekh'in (2002: 4) kategorizasyonu ile birinci grubu oluşturan topluluklar örneğin; eşcinseller, üst düzey yöneticiler, sanatçılar ortak bir kültürü paylaşır ama bir taraftan da kendilerine özgü yaşam biçimleri geliştirirler. Yine de egemen kültüre karşı bir alternatif kültür geliştirmezler. İkinci olarak bazı gruplar tamamen eleştireldir ve egemen kültürü yeniden şekillendirmeye çalışırlar. Bunlar daha çok; feministler, bazı dindarlar, çevreciler vb. gruplardır. Bu grupta yer alanlar mevcut kültürü değiştirmeye çalışırlar, bu yüzden alt kültür grubuna girmezler. Üçüncüsü, çağdaş toplumların inanç ve düzenlemelerine göre yaşayan, kendi içlerinde örgütlenmiş uyumlu gruplar denilebilecek gruplardır. Bu gruplara örnek olarak; göçmenler, çeşitli dini cemaatler ve yerli halklar örnek verilebilir. Bu grup, toplumsal çeşitliliği temsil eder. Bu üç grubu birbirinden ayıran önemli fark alt kültür olup olmadıklarında yatar. Alt kültürler, egemen kültürler içerisinde bazı farklı giyim kuşam, müzik vd. yaşam tarzlarını temsil eder ama mevcut kültürü başka kültürle değiştirmeye çalışmaz, sadece kendi kültürünü dahil etme yoluyla kapsamını genişletir. İkinci grup, bu bakımdan daha radikaldir. Üçüncü grup için kullanılan toplumsal çeşitlilik, köklü bir kültür ve inanç sistemine sahip toplulukları temsil ettiğinden buradaki çeşitlilik biraz daha güçlüdür ve üyeleri tarafından destek görmektedir. Belirtmek gerekir ki bu çalışmada çok kültürlülük kavramı, tema olarak daha çok uyduğu için toplumsal çeşitlilik anlamında kullanılmıştır.

Birlikte uyum içinde yaşamak ve sağlıklı bir diyalog bütün toplumlarda arzu edilen bir durumdur. Kültürel farklılıkların tanınması, etkileşimlerin artması ve diyalog zeminlerinin oluşmasında, temsilin en çok kurulduğu alanlardan olan film temsili önemli bir etkiye sahiptir. Film temsili, bunu dil ve sembollerin etkin kullanımıyla gerçekleştirir. Stuart Hall'a göre temsil ve dil birbiriyle sıkı sıkıya bağlı iki kavramdır. Dil, temsili bir sistem olarak çalışır. Temsil de anlam ve dili kültüre bağlar. Bu bağlamda temsil, diğer insanlara dünya hakkında anlamlı bir şeyler söylemek veya dünyayı anlamlı bir şekilde yorumlamak için dili kullanmak anlamına gelir. Ayrıca, kültürün üyeleri arasında anlamların üretildiği, değiş tokuş edildiği sürecin gerekli bir parçası olarak görülmektedir (Hall, 1997:15). Temsil, eski çağlardan beri süregelen ve taklitle beraber düşünülen bir kavramdır. Aristoteles, "*Poetika*" adlı eserinde, sesli ve görsel taklit sürecinden bahsetmektedir ve bu taklit sürecinin dil ve müzik aracılığıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Hall, temsil kavramına iki farklı tanımlama getirmiştir:

1. Bir şeyi temsil etmek, onu betimlemek, ya da tasvir etmektir. Bu resmetme, tanım, ya da imgelem yoluyla zihinde anımsanmasını sağlamak ya da zihnimizde ve duyularımızda bir benzerini

yerine koymaktır. Örnek: Bu resim, Habil'in Kabil tarafından öldürülüşünü temsil eder.

2. Temsil etmek, aynı zamanda sembolize etme, yerine geçme, simgeleme ya da yerini tutma anlamlarına da gelir. Örnek: Hristiyanlıkta haç, Hz. İsa'nın çilesini ve çarpmıha gerilişini temsil eder (Hall, 1997: 16).

Sinemada kullanılan müzikler, söylemler ve görüntüler de bu temsillerin kurulmasında önemli bir yere sahiptir. Bir toplumdaki çeşitli tahayyülleri incelemek için film incelemesi önemli bir başlangıç olabilir çünkü halkın kültürünün görüntülerini ve sembollerini yansıtır. Sinema sadece yaşam dünyası içindeki karşıtlıkları sunmanın ötesinde görünen, bilinen hayatların dışındaki öğeleri de görünür kılarak, bu ikiliklerden yeni fikirlerin filizlenmesine vesile olmakta ve eleştirel bir okuma sağlamaktadır.

Sinema temsili somut ve soyut göstergeler yoluyla oluşturulan ifadelerdir. Sinema göstergebilimi, bu somut ve soyut göstergeleri inceleyen bir araştırma yöntemidir. Göstergebilim, bireylerin anlam ihtiyacından doğarak gelişmiştir. Bu nedenle, öteden beri medya ürünlerinin anlam oluşturma işlevi ve medya izleyicisinin yorumlama süreçleri ilgi çekmektedir. Medya, anlam ihtiyacımıza hitaben çeşitli temsiller ve kodlar sunmaktadır (Umunç, 2021: 206). Saussure'ün dilin yapısı ve sistemine yönelik çözümlemeleri ve eş zamanlı olarak Peirce'ün dil dışı göstergeleri yönteme katması, medya çalışmalarına ilham olmuştur (Umunç, 2021:196). Medya çalışmaları ve göstergebilimdeki çağdaş teoriler, ırk, cinsiyet, sosyal sınıf, etnisite sınırları karşısında görselleri kontrol altına alan karmaşık yolları göstermeye yardımcı olmaktadır.

Bu çalışmada öncelikle çok kültürlülük ve Hindistan, sonra sinemada çok kültürlülüğün temsili ve çok kültürlülük çerçevesinde Hint filmlerinde din ve temsil konuları açıklanmış, daha sonra sinema göstergebilimi ve sembol konusuna değinilmiştir. Hindistan, dünyada nüfus yoğunluğunun en yoğun olduğu ve din çeşitliliğinin en fazla görüldüğü ülkelerin başında gelmektedir. Bu kültürel çeşitlilik, Hint sinemasına da yansımıştır. Bu bağlamda, Hint filmlerinin kültürel temsili, medya çalışmaları için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Belirtmek gerekir ki temsil konusu; kültürel çalışmalarda ırkçılık, ötekileştirme gibi farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Burada konu kapsamı gereği, film temsili çok kültürlülük kavramıyla bağlantılı olarak ele alınmış, göstergesel olarak Saussure ve Peirce'le ilişkilendirilen anlamına değinilmiştir. Film ve din ilişkisi sinema tarihi olarak değil, daha çok Hindistan'ın dini tahayyüllerini analiz etmenin bir yolu olarak incelenmiştir. Çalışmanın örnekleme olan Hint filmi *Peekay (PK)* (Peekay, Rajkumar Hirani, 2014) göstergebilim yöntemiyle, Saussure'ün gösterge-gösteren-gösterilen kavramları ile Peirce'ün simge kavramına göre çözümlenmeye çalışılmıştır. Araştırma esnasında, filmlerde çok kültürlülüğün temsiline ilişkin çalışmaların ve kaynakların sınırlı olduğu görülmüştür. Çok kültürlülükle ilgili eserler daha çok Amerika ve Avrupa ülkelerindeki etnik gruplara ve batıdaki ırkçı temsillere eğilimlidir. Bu yüzden bu çalışma alandaki boşluğu doldurmaya yönelik bir amaç da taşımaktadır.

1. Çok kültürlülük ve Hindistan

Çok kültürlülük, çok kimlikli toplumları temsilen kullanılan bir kavramdır. Kavram, genel olarak aynı coğrafi sınırlar içerisinde yer alan farklı toplumsal gruplara gönderme

yapar. Bu gruplar, ırk, etnik, din gibi farklı özellikleri ile öne çıkabilir. Başka bir deyişle, çok kültürlülük, kültürel uygulamaların ve geleneklerin çeşitliliğini kabul eden ve bunların birlikte yaşaması ilkesine dayanan bir yaklaşımdır.

Çok kültürlülük kavramı, özellikle postmodernizmin temel kavramlarından biridir. Buna paralel postmodern yaklaşımlardan gelen çözümlenelerde çok kültürlülük bir realiteden ziyade bir talep olarak kendini gösterir. Hall'un deyimiyle, çok kültürlülük, cinsel, etnik, dinsel her türlü ayrımcılığa karşı adalet talebi olarak tanımlanmaktadır. Diğer yandan egemen kültürün dayatmaya çalıştığı evrensel eşitlikçiliğin reddiyesi biçiminde kendi farklılığını kabul ettirerek tanınma talebi olarak da açıklanabilir (Aktaran: Uslu, 2010: 5). Buna göre post modern perspektifle, çok kültürlülük kavramı, farklılıklar zemininde birlik ilkesine dayanmaktadır. Daha açık bir deyişle bazı ideolojik temelli paradigmalarda kavrama yaklaşım değişiklik göstermektedir. Burada çok kültürlülük, Parekh'in (2002:4) toplumla çatışmayan ama kendi köklü geleneklerine bağlı grupları temsil eden "toplumsal çeşitlilik" anlamıyla kullanılmıştır.

Nüfus yoğunluğu ve coğrafi sınırlarının genişliği itibariyle dünyada ilk sıralarda gelen Hindistan'ın karakteristik özelliklerinden biri, belki de ilki çok kültürlü bir toplum olmasıdır. Diğer bir ifadeyle, Hindistan yaygın bir şekilde kültürel çoğulculukla karakterize edilir. Bu bağlamda çeşitliliğiyle ünlü Hindistan yalnızca dinsel olarak bile Hindular, Müslümanlar, Sikhler, Budistler, Hristiyanlar ve Caynistleri ve daha birçok farklı inancı kapsayan bir görünüm arz eder. Kısaca Hindistan dil ve din zenginliğiyle çok kültürlü bir yapı sergilemektedir.

Çok kültürlü bir toplumun pratiğinde devletin rolü kritiktir. Bu bağlamda Hint devleti, anayasal, kurumsal vd. birçok açıdan demokratik-laik bir devlettir. Bunun yanı sıra Hint devleti, zorlama şeklinde bir demokrasi paradoksunu temsil etmektedir. Özellikle ulusal birliğe ve entegrasyona karşı tehlike unsuru görülen bölgelerde özel olarak baskılayıcı güç sergiler. Bu bölgeler, Hindistan'ın kuzeybatı, kuzey ve Hindistan'ın kuzeydoğusunda "sınırlar" olarak kabul edilen yerlerdir (Mayaram, 2014: 281). Hint devleti, çeşitli toplulukların belli kültürel, dilsel ve dini uygulamalarını koruma ihtiyacına hassasiyet gösterip bu amaçla toplulukların özel alanını ihlalden koruyan bir dizi hüküm çıkarsa da kamusal alanda ülkenin çeşitliliği ve kültürel çoğulluğunu yansıtmada aynı hassasiyeti gösterememekle eleştirilmektedir (Ali, 2000: 2503). Hindistan'ın farklı toplulukların farklı kültürel ve dini uygulamalarını koruma çabaları, toplulukların ataerkil eğilimlerini güçlendirmesine yol açmıştır. Bu yüzden azınlıklar için kamusal alanda eşitlik sağlamada tamamen başarılı olunamamıştır (Ali, 2000: 2504).

Bilgrami'ye göre demokratik çok kültürlülük, "baskıcı uygulamalardan kurtulmak için dini ve kültürel uygulamalara müdahale eden" etkili bir demokratik devletin rolünü üstlenmektedir (Aktaran: Bhattacharyya, 2003: 154). Bu bağlamda çok kültürlülüğün uzlaştırıcı temsili, kimlik farklılıklarından kaynaklanan çatışmaları, diyalog, tartışma ve müzakere yoluyla çözmek için etkili olabilir.

2. Temsil ve Sinemada Çok Kültürlülüğün Temsili

Temsil kavramının siyasal, ideolojik ve kültürel olarak birçok farklı anlamı bulunmaktadır. Öncelikle bu çalışmanın medya temsili bağlamında ele alındığı belirtilmelidir. Medyanın neyi, nasıl temsil ettiği konusu önemlidir. Medya zaman içerisinde kendi temsillerini oluşturmuştur. Medya temsilinde, dil ve sembollerle temsilin gerçekleşme yolları üzerinde durulmuştur. Nitekim, Hall'un da belirttiği üzere dil belirli bir kültürde var olan düşüncelerin, duyguların temsil edilmesini sağlayan araçlardan biridir (Hall, 2017: 7). Bu yüzden medyada anlam üretilmesinde dil başlı başına öneme sahiptir.

Dil aracılığıyla temsile yönelik Hall'un getirdiği 3 yaklaşımdan bahsedilebilir. Bunlar; yansıtmacı, maksatlı ve inşacı yaklaşımlardır. Yansıtmacı yaklaşıma göre; anlam, gerçek dünyadaki nesne, kişi, fikir veya olaylarda bulunur ve dil dünyada zaten var olan gerçek anlamını yansıtmak için bir ayna olarak işlev görür. Maksatlı yaklaşıma göre; yazar, konuşmacı dil aracılığıyla kendi anlamını dikte etmeye çalışır. Kelimelerin anlamı yazarın olması istediği anlamla sunulur. Buna göre, özel düşüncelerimizin, kelimeler veya görseller için diğer tüm anlamlarla müzakere etmesi gerekir. İnşacı yaklaşıma göre ise; farklı türde diller şeklinde düzenlenmiş göstergeler başkalarıyla iletişimimizi anlamlı kılar. Diller, gerçek olarak anılan dünyadaki nesne, insan ve olayları simgelemek, ifade etmek ya da onlara gönderme yapmak için göstergeler kullanır. Fakat bu sadece maddi nesnelere değil soyut düşünceleri de kapsar (Hall, 1997: 24).

Hall'un önermelerinin ortak noktası anlamın temsille inşa edildiği düşüncesidir. Buna göre, medyadaki temsiller insanların kimliklerini etkileyecek şekilde oluşturulur. Bu yüzden kimlikler hemen hemen temsildir denilebilir. Medyada birey ve grupların temsil şekli, kişilerin kimle özdeşlik kuracağı veya kimi kendinden farklı göreceğine kadar algılarını etkilemektedir. Bu bağlamda medyada temsiller, açıkça belli kişi veya gruplara yönelik olumsuz imajlar oluşturmak ya da tam tersi kalıp yargıları yıkmak amacıyla kullanılabilir. Bu bağlamdaki belirlenim, temsili oluşturanların dünya görüşleriyle alakalıdır.

Sinema, medyada temsilin yoğun olarak kurulduğu alanların başında gelmektedir. Sinema temsili, hem söylemsel hem de birtakım semboller ve göstergeler yoluyla gerçekleşmektedir. Casebier'in belirttiği çağdaş film teorisine göre, bir sinema filminin neyi betimlediği ve sembolize ettiği, izleyicinin diline, ideolojik inançlarına, estetik duyarlılıklarına, bilinçdışı süreçlerine göre değişir (1991: 2). Bir filmdeki temsilleri incelerken filmin neyi temsil ettiği, filmlerde temsillerin görsel-işitsel ve anlatıya dayalı araçlarla nasıl kurulduğu, temsili oluşturanların kim olduğu, bu temsillerin nasıl bir tarihsel dönemde oluşturulduğu, kurulan temsillerin ne ölçüde ve hangi unsurlara dayandığı gibi sorulara yanıt aranmaktadır (Cerrahoğlu, 2019: 523).

Filmde nelerin temsil edildiği içerikle, nasıl kurulmuş olduğu biçim ve içerikle birlikte değerlendirilebilir. Filmin konusu kadar filmde sembol ve göstergelerin nasıl ele alındığı önemlidir. İçerik olarak filmde kurulan temsiller, oluşturuldukları dönem, çekildiği ülke, filmin çekildiği zamanın koşullarına ve yıllara göre farklılık gösterir. Hatta zaman zaman bazı filmlere sansür uygulandığı görülmüştür. Örneğin; Avrupa'da

tarihte çekilen ilk dini filmlerde, dini figürlerin temsili dinen sakıncalı görülüyor ve izin verilmiyordu. Bu yüzden dinsel temalı filmlerin gelişimi, kilisenin baskısı ve sansürlerle sekteye uğramıştır. Dolayısıyla film yapımcısı ve yönetmenlerinin fikir ve eserleri tarihsel ve toplumsal koşullarla birlikte düşünülmelidir.

Çok kültürlülüğün temsili, dünya sinemasında çeşitlilik göstermektedir. Batılı araştırmacılar, özellikle batı sinemasındaki ırkçı temsillere odaklanmıştır. Örneğin, Amerika’da siyahlara yönelik ırkçı hareketler görüldüğü için, 1950’lerden başlayarak ırk konusu bir sorun olarak işlenmeye başlanmıştır (Hall, 2017: 324). Hall, daha çok çok kültürlülüğü toplumsal çeşitlilik bağlamında değil farklılıkların öteki olarak temsili şeklinde ele almıştır. Çalıştığı konular özellikle ‘ırkçılık’ bağlamında siyah temsilleri, göç haberleri, ırk ve etnisiteyle ilgili filmler vb. olarak sayılabilir.

Hall (2017:333), filmlerdeki ırksallaştırmayı incelerken, “klişeleştirme” kavramı üzerinde durur. Klişeleştirme farkı indirgeyen, özelleştiren, doğallaştıran ve sabitleyen anlamlandırma pratikleridir. Filmlerde farklı dinlerin temsilleri söz konusu olduğunda bu klişeleştirmelere başvurulduğu görülmektedir. Özellikle oryantalist bakış açısıyla çekilen filmlerde, Müslüman imgesi klişeleşmiştir. Bunda Müslümanlara yönelik stereotip bakış açısının etkili olduğu söylenebilir. Koç (2018:96)’un da ifade ettiği gibi, stereotip, başka bir deyişle basmakalıp yargılar fazla deneyime dayanmayan, genelleyici düşüncelerdir. Bu önyargılı inanışlar, filmlerde farklı kimliklerin ve kültürlerin ötekileştirici temsillerle yer almasına sebep olmaktadır. Bu olumsuzluklara rağmen, farklılıkları çeşitlilik ve kültürel zenginlik olarak yansıtan filmler de vardır. Bunda, kaçınılmaz olarak filmin çekildiği ülkenin siyasal yapısı, yapımcının fikri düşüncesi ve ideolojisi etkilidir. Bu bağlamda Asya sinemasına örnek olarak Hindistan sinemasında, farklılıkların temsili daha çok toplumsal çeşitlilik olarak gerçekleşmektedir. Günümüzde iletişim teknolojilerinin gelişmesi nedeniyle ortak veya egemen kültür, yerel ve geleneksel kültürle yer değiştirmektedir. Bu yükselişle beraber çok kültürlülük, farklı inanış, gelenek ve görenekteki topluluklar arasındaki birlik ve barışa teşvik etmek için daha çok filmlere konu olmaktadır.

2.1. Çok Kültürlülük Çerçevesinde Hint Filmlerinde Din ve Temsil

Çok kültürlülük, dünya tarihini ve çağdaş toplumsal yaşamı, statü, potansiyel ve haklar bakımından halkların radikal eşitliği perspektifinden görmek demektir. Çok kültürlülük, temsili sadece kültürel eserler, edebi düzenlemeler, müze sergileri, film dizileri açısından değil aynı zamanda topluluklar arasındaki güç ilişkileri açısından sömürsüzleştirir (Shohat ve Stam, 2014: 5) Bu bakımdan kültürlerin eşit temsili, toplulukların eşitliğini sağlamak açısından önemlidir.

Belirtildiği gibi Hindistan, dil ve din zenginliğiyle çok kültürlü ülkelerin başında gelmektedir. Hindistan’da Hinduizm’den sonra gelen en yaygın din İslamiyet’tir (Dwyer,2006: 14). İslamiyet yanında Hristiyanlık, Musevilik, Budizm, Caynizm gibi pek çok farklı inanca sahip insan bir arada yaşadığı için buna uygun olarak gelenek görenek ve inanışları temsil eden filmler çekilmektedir. Hindistan’da çekilen ilk dini filmler, ağırlıklı olarak Hint dini figürlerini anlatan, mitolojik öğeler barındıran kısacası Hint gelenek ve göreneklerini yansıtan filmlerdir: *Raja Harischandra* (Kral Harischandra, 1913), *Awaara* (Avare ,1951), *Kabhi Kushi Kabhie Gham* (Bazen Sevinç, Bazen Hüzün,

2001) (Mazur, 2011: 75-77). Daha sonra Hindistan’da yaşayan farklı dini topluluklara yönelik filmler çekilmeye başlanmıştır. Günümüzde Hint sineması, Hinduizm ve diğer inançların mitoloji, şarkı ve dans sentezlemeleriyle kültürel çeşitliliğini sergileyen bir görünümde dir. “Farklılıklar içinde birlik” Hindistan’ın kendine özgü kültürünün özelliklerinden biri olagelmıştır. Huzur içinde yaşamak ilkesiyle yapılan filmler, farklı kültürlerle verilen değerin bir göstergesidir (Mishra ve Balasaravanan, 2012: 45).

Hint-İslam kültürünün etkisinin Bollywood dilinde bulunması, Bollywood tarihi boyunca Müslüman aktörlerin yaygınlığı (Mazur,2011:76), Bollywood sinemasının kültürel çeşitliliğinin yansımalarıdır. Genel özellikleri itibariyle, Hint film endüstrisi farklı dinlere karşı eşit yaklaştığı ve laik olduğu vurgusuyla öne çıkar. Film endüstrisinin çeşitliliği de bunu kanıtlar görünümde dir. Hint film endüstrisi, yönetmen, yazar ve yıldız olsun, farklı bölgelerden ve dinlerden topluluklardan oluşmuştur. Almanlar, Hindular, Yahudiler, Hindistan, Pakistan’da yaşayan etnik gruplar ve Müslümanların birlikte çalışması eski tarihlere kadar götürülebilir. Bağımsız olduktan sonra, bölünmeden kaçan Pencaplı Hindular, Bombay’a geldiğinde Müslümanlarla birlikte çalışmışlardır. Örneğin; Ağustos 1947’de Lahor’dan ayrılan B.R. Chopra ve onun 1950’deki filmleri *Ek hi raasta* (1956) ve *Naya daur* (1957) çoğunlukla Müslüman olan bir hikâyeye yazma ekibine sahiptir. Filmin her aşamasında Müslüman ve Hindular beraber rol almışlardır (Dwyer, 2006: 134). Hindistan’da farklı dinlere mensup insanların bir arada bir şeyler üretebilmesi, filmlere de kültürel çeşitlilik olarak yansımıştır.

Gençlerin Hint ve Tamil (Hint eyaleti) filmleri perspektifinde Hindistan toplumundaki çok kültürlülüğün teşvik edilmesine karşı tutumlarının araştırıldığı bir çalışmada (Mishra ve Balasaravanan, 2012), filmlerin diğer kültürleri benimsemeye önemli etkisi olduğu ortaya çıkmıştır. İzleyiciler, çok kültürlülüğün filmlerden güçlü bir şekilde etkilendiğini düşünmektedir. İnsanlar filmlerin etkisiyle başka festivalleri, gelenekleri, dili, müziği, dansı, sanatı benimsemektedir (Mishra ve Balasaravanan, 2012: 55).

Hint sineması, senkretizm ve şu anda tehlikede olan toplumlar arası hoşgörüyü saygı gösteren anlatılar açısından zengindir (Shohat ve Stam, 2014: 15). Senkretizm; farklı kökene sahip dini unsurların birleştirilmesi veya sadece çeşitli inanç ve uygulamaların kaynaşmasıdır (Baird, 2004: 52). Senkretizm; dinsel etkileşim süreçleriyle ilgilidir ve “melez” olanı ifade etmektedir. Bu da farklı kültürlerle ait sembollerin veya söylemlerin yeni bir kültür içerisinde sentezlenerek sunulmasıyla oluşmaktadır. Kültürel bir fenomen olarak senkretizm, edebiyat, müzik, mimarîde olduğu gibi temsilî sanatlar ve diğer kültürel ifadelerde de gerçekleşebilmektedir (Felsefe. gen, 2022). Satyajit Ray’ın Jalsaghar’daki (The Music Hall, 1958), Shayam Benegal’in *Junoon*’u (1978) benzer şekilde, Hindistan’daki farklı dini topluluklar arasında hüküm süren hoşgörüyü vurgulamaktadır. Anlatı bir Hristiyan’dan bir Hindu’ya ve bir Müslüman aileye geçerken, dini farklılıklar ve yakınlıklar gündelik yaşamın dokusuna işlenmektedir. Hindu evinde Hintçe mantralar okunurken, Müslüman evinde aile üyeleri müezzine kulak verir. Filmde, Müslüman yaşamını “[Hint] ulusunun daha geniş tarihi ile geri dönülmez bir şekilde iç içe geçmiş” olarak gösterme biçimleri ilgi çekicidir (Shohat ve Stam, 2014: 315).

Yumuşak güç unsurunun pazarlandığı Bollywood sinemasında birleştirici olduğu kadar ötekileştirici temsillere de rastlanılmaktadır. Bazı filmlerde Müslüman erkeklerin ataerkil, saldırgan, tutucu; kadınların peçeli olarak temsili (Çakıcı ve Meriç, 2021:37) istikrarı tehdit eden dini bölünmeyi daha da derinleştirmektedir. Hindistan'daki eğitim, din, aile gibi sistemlere yönelik eleştirel filmleriyle tanınan Hint yönetmen ve oyuncu Aamir Khan, Hinduizm'in yanı sıra diğer dinlere karşı da hassas bir duruş sergilemeye çalışmaktadır. Öyle ki Khan, dünyada terörizmin İslamla özdeşleştirilmesine karşı çıkmaktadır ve masum insanları öldürmenin Müslümanlık ve İslamla ilgili olmadığını ifade etmektedir (Dural, 2018:9). Khan'ın ötekileştirmeye yönelik tavrı filmlerine yansımaktadır. Khan gibi sinemacılar, Hint toplumunda çok kültürlülüğün teşvik edilmesinde aktif bir rol oynamaktadır.

3. Sinemada Göstergibilim ve Sembol

Görselliği içeren bütün temsil biçimleri insanların kendisini ve dünyayı anlama yolunda hayati bir rol oynar ve bunun sonucunda hayata şekil veren şartların değişiminde insanların rollerini anlamalarına yardımcı olur. Film yapımcısı Pratibha Parmer'a göre temsilin gücü, görseller, politik ve sosyal gücün tanımlanmasında önemli bir rol oynamaktadır ve bu hem bireysel hem marjinal gruplara ulaşmaktadır. Bu görüntünün ideolojik doğası derin bir şekilde sadece diğer insanların başkaları hakkında nasıl düşündüğünü değil, başkalarının da onlar hakkında nasıl düşündüğünü belirler (Aktaran: Desai, 2000: 116)

Medya temsiliinde görsel anlatımın etkililiği, sinema araştırmacılarını göstergeleri incelemeye yöneltmiştir. Gösterge kısaca; kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit olgu, nesne ve biçimdir (Rıfat, 2013: 97). Göstergibilimin ilk teorisyenlerinden Saussure, dilin yapısını incelediği şematüğinde göstergeleri; gösteren-gösterilen olarak ayırır. Rıfat'ın tanımlamasıyla gösteren, gösterenin algıladığımız imgesidir; kâğıt üzerindeki işaretler, havadaki sesler gibi. Gösterilen ise, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortaktır (Rıfat, 2013: 97). Örneğin; Haç, Hristiyanlık inancıyla ilintili olup, Hz. İsa'nın insanlığın günahına karşı kendini kurban etmesini temsil eden sembolik bir göstergedir. Bu sembol, bütün Hristiyan toplumlarında aynı anlama gelir.

Sinema, sosyo-kültürel derinliği olan dil sistemlerinden biridir (Metz, 1974: 36). Sinemanın dilini çözümlemede Peirce'ün üçlemesinden yararlanan teorisyenlerden Peter Wollen, "*Sinemada İşaretler ve Anlam*"da (1969) sinemanın üç gösterge kategorisini (ikon, indeks, sembol) içerdiğini dile getirmiştir (Stam, 1992: 31). İkon; gösterenin temsil ettiği şeye benzediğinden, filmin kendisi ikoniktir, çünkü bir nesnenin bir dizi fotoğrafından oluşmaktadır. Burada önemli olan benzerliğin oluşumu, izleyicinin (alıcının) katılımına gereksinim duymasıdır. Belirtisel gösterge; filmde gömlekteki bir kan lekesi gibi görsel olabildiği gibi, siren sesi, bağırıtı, silah sesi gibi sessel de olabilir. Simgesel gösterge kıyafet rengi, bir aksesuar vb. olabilir (Butler, 2011:63). Butler'in tanımlamasına uygun örnek olarak bir terör eylemi sahnesi verilebilir. Görüntülerdeki

yaralı insanlar, kaos ortamı, çılgınlıklar vb. terörü akla getiren göstergelerdir ve kan, bomba, silah gibi bazıları sembolleşmiştir. Sinemada birçok şey sembolik olabilir; bir nesne, renk, ses, karakter, mekan, özel efekt, kamera açısı vb. Ayrıca metaforlar da sembolizm kapsamına girer (Ulusal, 2018:784). Metafor, dolaylı olarak bir olgunun başka bir olgu ile anlatılması, benzetim yoluyla yeni bir anlam kazanmasıdır (Salan ve Gürani, 2019:21).

Bunların yanı sıra bir simge veya sembolün okunup anlaşılabilmesi için yorumcuya ihtiyaç vardır. Simge nesnesine benzemez; simge ile nesnesi arasında varlıksal bir bağ da bulunmamaktadır. Simge anlamını ve varlığını okuyucuların uzlaşımından almaktadır. Dolayısıyla yorumcu olmadan simgenin gösterge niteliği de ortadan kalkar (Uluyağcı, 2007: 219). Kısacası, simge aslında yorumlamayla ilintili bir işittir.

Göstergebilimin sinema dili bağlamında ele alınması ağırlıklı olarak Christian Metz, Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini gibi teorisyenlerle olmuştur. İlk başlarda, doğal dilin göstergeleri, sinemanın güdülenmiş ikonik göstergeleriyle karşılaştırılır. Metz, temsili görüntülerin kendileri ile kodlanabileceğini söyler (Stam, 1992:30). Metz'e göre; görüntü anlamını kültürel kodlar ve bağlamlar vasıtasıyla edinir (Ulusal, 2018:784). Eco, (Stam,1992:32) filmsel analogi analizinde, görüntüleri incelerken Peirce'ün "kodlar" kavramından yararlanır ve "*Görsel Mesajların Göstergebilimi*" adlı makalesinde, ikonik işaret içinde işleyen kodları sınıflandırır. Pasolini ise, sinemanın bir göstergeler sistemi olduğunu dile getirir ve film yapımcısı ile "gerçeklik" arasında sembolik veya geleneksel bir filtre gerektirmediğini savunur. Görüntü ile ilgili ortaya atılan teorilerin öncülerinden biri de; Roland Barthes'dır. Barthes'a göre görüntü, Polysemy (çok anlamlılık) ile karakterize edilir, yani dilsel işaretler de dahil olmak üzere diğer işaretlerle, çoklu anlama açık olma özelliğini paylaşır (Stam, 1992:33).

Barthes, film anlatımlarının yapısını çözümlmek için sembolik, kültürel/göstergesel kodların önemine değinmiştir. Sembolik kod, daha çok birbirleriyle karşı fikir ya da nesne (antitez) sınıflandırması içerisinde metinleri algılama biçimimizin belirlenmesiyle ilgilidir. Değerler ve inançlara dair kültür envanterimiz bu karşıtlıklar üzerinden yapılandırılmıştır: iyi/kötü, doğru/yanlış, zengin/fakir, efendi/köle gibi. Kültürel ya da göndergesel kod, ortak toplumsal kültür tarafından kodlanmış olan şeylere tekabül etmektedir. Bunlar; hukuk, din, aile, sosyal sorumluluk gibi ortak kültürel değerlerden gelir (Hunt vd., 2015: 29). Saussure'e göre de anlam farklılıklardan doğmaktadır. Bir şeyin aslında ne olduğu ne olmadığıyla tanımlanabilir. Örneğin; siyahın anlamı zıddı olan beyazla karşılaştırılabildiği için bilinir. Anlamı veren iki renk arasındaki farktır. Aynı şekilde etnik olarak İngiliz olmanın, Alman olmamak, Fransız olmamak veya Pakistanlı olmamak anlamına geldiği gibi (Hall, 2017: 303).

Filmlerde toplumların kültürleri, gelenek ve göreneklerine ilişkin mitolojik öğeler sıklıkla yer aldığından, film anlatılarının bir çözümlme yolunu da bu mitolojik öğelerin çözümlenmesi oluşturur. Barthes, mitleri kültürel anlamlar içeren göstergeler sistemi ve egemen ideolojinin çıkarına uygun düzenlenmiş dizgeler olarak görmüştür. Barthes, modern miti bir konuşma birimi olarak tanımlamış, sinemanın da "büyük anlam birimleri" içerdiğini vurgulamıştır (Metz, 1990: 85). Lyden, "mit"i "bir topluluğun dünya görüşünü ve değerlerini ifade eden bir hikaye" anlamında kullanarak, filmlerin modern mitlerin

yaratıldığı ve yayıldığı yerler olduğunu öne sürmüştür (Aktaran: Mazur, 2011: 191). Günlük hayatımızda karşılaştığımız simgeler de mitolojik izler taşımaktadır. Bu bağlamda, dini filmler incelenirken, “modern mitlerin” izleyicilerin dini inançlarını ve uygulamalarını nasıl etkilediği, temsili oldukları dünya görüşlerinin kurgu yazarlarının yapımlarında nasıl yeniden üretildiği ve değiştirildiğini veya belirli karşı kültür topluluklarının kutsal metinleri şeklinde filmlerin almış olduğu yeni anlamlar ve semboller araştırılmaktadır.

4. “PK” Filminin Göstergibilimsel Analizi

Bu çalışmada, Hindistan yapımı *PK* filmi (2014) dinsel temsil/sembolik bağlam çerçevesinde göstergibilimsel yöntemle incelenmektedir. *PK* filminin yönetmeni Rajkumar Hirani, başrol oyuncularını ise; Amir Khan (Peekay), Anushka Sharma (Jaggu) ve Sushant Singh (Sarfraz Yousuf) dur. Göstergibilimsel analizde, Saussure’ün gösterge-gösteren-gösterilen kavramları ve Peirce’ün simge kavramları temel alınmıştır. Filmde yer alan mekân, giyim, obje vd. öğeler filmde temsil ettikleri anlamlara göre sınıflandırılmış ve açıklanmıştır.

4.1. Filmin Konusu

PK filmi, çeşitli dini uygulamaları işlemekte ve bazı uygulamaların ardındaki batıl inançları, insanların inançları nedeniyle ayrıştırılmasını eleştirmektedir. Bu dinler; Hindistan’daki Hinduizm ve Hindu mezhepleri olan Şivaizm, Vişnu, Budizm, Sihizm, Caynizm, İslamiyet, Hristiyanlık ve Yahudiliktir. Filmde dünyayı ziyarete gelen Uzaylı (*Peekay*)’nın evine geri dönebilmesi için Tanrı’dan yardım istemesi ve Hindistan’da karşılaştığı olaylar mizahi bir dille anlatılmaktadır. Filmin başında Peekay, dünyaya indiği yerde evine geri dönmesini sağlayacak olan madalyon şeklinde uzaktan kumandayı bir hırsıza kaptırır ve kolyesinin peşine düşer. Peekay, nesnesini ararken insanların bir şey isterken Tanrı’ya dua ettiklerini keşfeder, böylece Tanrı’ya dua ederse nesnesine ulaşabileceğini düşünür. Peekay, dünyaya yeni gelmiş bir bebek gibi her şeyi sıfırdan öğrenir ve basit sorular yönelterek çözüme ulaşmaya çalışır. Peekay’ın dünyaya çıplak gelmesi metaforik olarak yeni doğan bir bebeğe gönderme yapmaktadır. Senaryo gereği bebek değil de uzaylı metaforunun kullanılması, Peekay’ın bir yetişkin olarak insanların onu ciddiye alması ve ikna olması açısından önemlidir. Peekay’ın bir bebek gibi dünyayı anlamlandırma ve öğrenme süreçleri film boyunca kesitler halinde aktarılır. Peekay’ın karşılaştığı olaylara tepki şekli ve yönelttiği sorular, insanlar tarafından sarhoş olarak görülmesine sebep olur. Dolayısıyla, kendisine halk içinde sarhoş anlamına gelen Peekay denilir. Peekay’e dünyadaki serüveninde yardım edenler olduğu gibi onu engellemek isteyenler çıkmıştır. Bunun sebebi bazı batıl inançları ve sahte din adamlarını sorgulamasıdır. Peekay, Tanrıya ulaşmak için dua etmesi gerektiğini öğrenir, fakat Hindistan’da birden fazla dini ritüelle karşılaşır. Dinleri öğrenirken kodları karıştırır. En sonunda bu kodların her dinde farklı anlama geldiğini anlar. Film boyunca, Peekay’ın dinsel sembolleri keşfetme sırasında dinsel mekan, obje ve kıyafetler öne çıkmaktadır.

4.2. “PK” Filminin Göstergebilimsel Analiz Bulguları

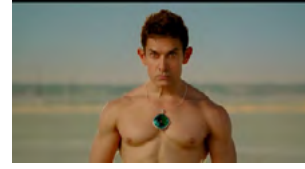
Görsel 1.



Görsel 2.



Görsel 3.



Gösterge: Yer (Görsel 1), insan ve nesne (Görsel 2), yer (Görsel 3)

Gösterenler: Uzay (Görsel 1), Peekay’in kolyesi (Görsel 2), modern binalarla çevrili meydan (Görsel 3)

Gösterilenler: Uzay ile içinde farklı gezegenlerin olduğu boşluk gösterilmektedir (Görsel 1). Kolye ile uzaylının evine dönmesini sağlayacak olan kumanda gösterilmektedir (Görsel 2). Modern binalar ile Avrupa ülkesi (Belçika) gösterilmektedir(Görsel3).

Simge: Uzay (Görsel 1), Belçika (Görsel 3).

“Uzay” kavramı ile Peekay’in dünyayı anlamlandırmaya doğru yolculuğuna çağrışım yaparak, göstergenin simgesel boyutu oluşturulmaya başlanmıştır. Çünkü “uzay” bilinmezliğiyle insan için farklılığın, kaçışın, umudun simgesi olmuştur. İnsanoğlu, dünyadaki sosyo-ekonomik, kültürel, dinsel farklılıklar ve eşitsizlikler karşısında kendisine alternatif aramış ve genelde dünyadan uzak gezegenlerin dünyadan daha iyi bir yaşam sunabileceği umuduna sığınmıştır. Gezegenlerde en ufak yaşam bulgusuna bile rastlamak, öteden beri insanları heyecanlandırmıştır. Bu yüzden insanlar dünyadaki toplu yaşama kültürüne uygun olarak düzenlenen kurallardan ve zorluklardan sıkıldıkça, uzayda yaşamı ve uzak gezegenlere gidebilmeyi hayal etmiştir. İnsan içinde bulunduğu dünyada sorunlar yaşadığında ve iç dünyasında sorgulamaya başladığında ister istemez uzay-dünya karşıtlığını zihninde canlandırabilmektedir. Nitekim film içerisinde dilsel gösterge olarak Peekay “dünyanın berbat bir yer olduğunu, kendi gezegenlerinin daha güzel olduğunu” ifade etmektedir. Bunun yanı sıra Hindu kutsal metinlerinde hem insanın kendi doğasına hem de metafizik varlıklara cevap arandığı görülmektedir. Evrenin içinde ve geniş uzay boşluğunda sonsuz bir varlığın olup olmadığı, fikirlerin arkasında ebedi varlığın etkisi hep sorgulanmıştır (Kutlutürk, 2014:22). Burdan yola çıkarak dinler, bir Uzaylı’nın gözünden açıklanmaya çalışılmıştır. Uzaylı Peekay, kendi gezegeninden merak ettiği dünyaya gelmiştir ve keşif yolculuğuna başlamıştır. Peekay, toplumsal yaşama uyumsuz oluşu nedeniyle “sarhoş” olarak anılmaktadır. İnsanlar Peekay’in uzaylı olduğunu bilmediklerinden, sarhoş imgelemi ile betimlenmiştir.

Filmin başında kültürel ve mimari yapısıyla Belçika, Avrupa’nın simgesi olarak gösterilmektedir. Belçika’daki sokaklar, mimari yapı ve kiliseler bunun göstergeleridir. Aynı zamanda Belçika din çeşitliliği ile kozmopolit bir yapıya sahiptir. Ülke nüfusunun yüzde 58’i Katolik, yüzde 35’i Ateist, yüzde 3,6’sı Müslüman, yüzde 1,1 Protestan, yüzde

0,6 Ortodoks, yüzde 0,3 Budist ve 0,2'lik kısım Musevi'dir (Vizem.net, 2022). Filmde farklı dinlere atıfta bulunulduğundan, Belçika ülkesinin farklı dinleri bünyesinde barındırması ve çok kültürlü ülkeler arasında yer alması nedeniyle seçildiği düşünülmektedir.

Görsel 4.



Görsel 5.



Görsel 6.



Gösterge: Yer, insan (Görsel 4, Görsel 5), nesne, insan ve yer (Görsel 6)

Gösterenler: Kilise ve insanlar (Görsel 4), Tapasvi, önünde oturan insanlar ve mabet (Görsel 5), Yatak odası, Tapasvi fotoğrafı baskılı yorgan ve uyuyan bir kişi (Görsel 6)

Gösterilenler: Gösteren olan kilise, insanlara Tanrı kavramını işaret eder. Tanrı kavramı da haç işareti veya sembolü ile temsil edilir. Herhangi bir mimari tarzdaki bir kiliseden haç gibi belirli mimari unsurlar beklenir. Kilisenin gösterilen anlamı hac yeridir. İnsanlar kiliseye gelerek dua ederler (Görsel 4). Tapasvi ve önünde oturan insanlar ile brahman, Brahmanizm, müridler ve toplanma yerleri gösterilmektedir (Görsel 5). Brahman, kısaca din adamı demektir. İslam Ansiklopedisi'ne göre Brahmanizm'in tanımı ise şöyledir: "Hindistan'da kutsal metin kabul edilen Vedaların yorumu mahiyetindeki Brahmanalar 'da yer alan ve kast sisteminin en üst tabakasını oluşturan Brahmanlarca temsil edilen dinî yapı" (islamansiklopedisi.org, 2022). Filmde, Brahman olarak betimlenen Tapasvi, insanları aldatan, yalan söyleyen, sahte din adamıdır. Tapasvi'nin resmi, bardak, defter, kalem kutusu, sırt çantası, kırlent, yorgan, tablo, banyo duvarı gibi birçok yerde yer almaktadır. Tapasvi'nin resminin birçok objede yer alması, onun insanlar tarafından dini bir lider olarak kanıksandığını göstermektedir (Görsel 6).

Simge: Kilise, Brahman mabedi, Tapasvi

Simgesel olarak kilise, Hristiyanların ibadet yeri ve en önemli simgelerinden biridir (Görsel 4). Dünyada genelde Hristiyanlar, ibadet için kilisede bir araya gelerek dua etmektedir. Kiliselerde; vaftiz, evlenme ve cenaze törenleri gerçekleştirilmektedir.

Brahmanizm'de mabet, ibadet yeri olarak önemlidir (Görsel 5). İbadetler genelde evde, mabette ve tapınaklarda yapılmaktadır. Brahmanizm'de de Hinduizm'de de "Guru" denilen rehberler bulunmaktadır (islamansiklopedisi.org, 2022). Müridler, guruları dinlemek için mabetlerde toplanırlar. Brahman'ın görevi, kişiliği cehaletten kopararak, özgürlüğe ulaştırmaktır. Hindistan'da genel öğrenme şekli olarak Brahman hocalarla, öğrenciler bir araya gelerek ders halkası oluştururlar (Kutlutürk, 2014: 14). Hint kültürü hem çok zengin ve karmaşık bir yapıya sahiptir hem de farklılıklara rağmen temelindeki özü ve birliği koruyabilmiştir. Hinduizm'in ilk kutsal metinleri Vedalar'da görülen farklı kültürlerin etkileri, değişik inanç ve gelenekler Hindistan'ın çok kültürlülüğünün açıkça göstergeleridir (Kutlutürk, 2014: 27). Nitekim, filmde, farklı inanışlara ait öğelerin birbiri ardına gösterilmesi, Hindistan'ın çok kültürlülüğüne dikkat çekmektedir.

Diğer Hint dinlerinde olduğu gibi Brahmanizm’de de ahlak önemli bir yer tutar. Öldürmemek, çalmamak, yalan söylememek, zina yapmamak Hindistan’daki her çeşit inancın ortak noktalarıdır (İslamansiklopedisi.org, 2022). Filmde, kahraman Peekay, dürüstlüğü ve aldıklarının karşılığını vermekle ahlaklı olmayı temsil etmektedir. Bunun yanı sıra Guru ve Hazretleri olarak anılan Tapasvi (PK filmi, 23:40), Brahmanlık ve diğer dinlerle aykırı olarak yalan söylediği, insanları hileyle dolandırdığı için ahlaksızlığı ve sembolik olarak sahte din adamlarını temsil etmektedir. Barthes’a göre bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini olanaklı kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir (Fiske, 1996: 123).

Görsel 7.



Görsel 8.



Görsel 9.



Gösterge: Nesne (Görsel 7), nesne (Görsel 8), nesne (Görsel 9)

Gösterenler: Sarı kask (Görsel 7), kayıp ilanı (Görsel 8), Tanrı heykelleri (Görsel 9)

Gösterilenler: Sarı kask göstereni, yan anlam olarak sarı taksileri göstermektedir. Ortak yanları ikisinin de renkten dolayı kolayca farkedilmeleridir. Peekay, Tanrı’nın sarı kask takan bir kişiyi kolayca bulabileceğini düşünmektedir. Dolayısıyla sarı kask takarak, Tanrı’ya ulaşmaya çalışmaktadır (Görsel 7). Kayıp ilanı ve üzerindeki Tanrı simgesi ile gösterilen Tanrıya ulaşma çabasıdır (Görsel 8). Tanrı heykelleri ile gösterilen Hinduizme ait tanrılarıdır (Görsel 9).

Simge: Tanrı heykelleri

Kutu içindeki Tanrı heykelleri insana benzemektedir. Bunlar Hinduizm tanrılarıdır. Aslında Hinduizm inancında Tanrı tektir ve görünmezdir ama simgesel olarak heykelleri yapılmıştır ve her bir Tanrı farklı konuları simgelemektedir. Borsa için bereket tanrıçası, egzersizler için sağlık tanrıçası gibi. Hinduizm’in başlıca tanrıları Üçleme (Trimurti) olarak tasvir edilmiştir. Bunlar; Brahma, Vişnu ve Şiva’dır (Görsel 9). Brahmanizm’de mezhep ayrılıklarının göstergesi olarak Brahma alemin yaratıcısı, Vişnu koruyucu, Şiva yok edici olmak üzere tanrı kavramı üç şahısta toplanmıştır. Brahma, Hindu dininde yaratılışın tanrısıdır. İslam Ansiklopedisi’nde “Brahma, alemin yaratıcısı yüce Tanrı ile bir tutulmuştur” (İslamansiklopedisi.org, 2022). Vişnu, yozlaşan insanları ıslah etmekle ilgilidir. Vişnu’nun bu surette insanlığı kurtaracağı inancı, Brahma’nın rakibi olarak görülmesine sebep olmuştur. Brahma ve Vişnu’nun aksine yıkımın sembolü olarak Şiva’nın görevi; evreni yıkarak, onu yeniden oluşturmaktır. Hindu inancına göre dünyadaki aksaklıklar ancak onu yıkıp yerine yenisini kurmakla mümkündür ve Şiva bu düşüncenin simgesi olarak hem yıkıcı hem onarıcıdır (Bekçi, 2018).

Görsel 10.



Görsel 11.



Görsel 12.



Gösterge: insan ve giyim (Görsel 10), insan ve giyim (Görsel11), insan ve giyim (Görsel 12)

Gösterenler: Otobüste yolculuk yapan beyaz giyimli üzgün kadın (Görsel 10), gelin ve arkadaşları, gelinlik (Görsel 11), peçeli kadınlar ve bir adam (Görsel 12)

Gösterilenler: Üzgün beyaz giyimli kadın dulluğun göstergesidir (Görsel 10). Peekay, üzgün olduğu için kadının elini tutmak ister. Otobüstekiler tepki gösterir ve kadının dul olduğunu söylerler. Peekay bunun üzerine her beyaz giyimli kadını dul zanner (Görsel 11). Gelin ve nedimeler ile düğün ve evlenme gösterilmektedir. Peekay beyaz kıyafeti görünce gelinin kocası öldü zannetmektedir ve geline kocasının öldüğünü söyler; orda da sert tepkiyle karşılaşır. Gelinlerin beyaz, dulların siyah giydiğini öğrenir (Görsel 11). Karşıdan siyah peçeli kadınlar gelmektedir. Siyah peçeli kadınlar ve ardındaki tek adam ile, evli kadınlar ve kocaları gösterilmektedir. Müslümanların çok eşli olabileceğine de işaret edilmiştir (Görsel 12). Peekay, bu sefer siyah peçeli kadınlara “kocanız öldü mü” diye sorar ve kocalarından sert tepki alınca renklerin anlamlarının kültürden kültüre değiştiğini zor da olsa öğrenir.

Simge: Hindistan’ın çok kültürlülük özellikleri filmde mekanların yanı sıra giyim ve renklerle de temsil edilmiştir. Buna göre eskiden beri gelen gelenek olarak dinlerin barış içinde bir arada yaşaması, aynı bölgede farklı sembollerin birlikte var olmasına neden olmuştur. Farklı semboller, halk arasında bir sorun oluşturmamaktadır. Hint kültüründe hoşgörü hakimdir. Hinduizm, sadece kendi kutsal değerlerinin tek doğru olduğunu söylemez, başka dini geleneklerin de doğru bulduğu değerlere itimam gösterir. Hindistan’da birbirinden farklı dinlerin olması ve farklı milletlerden gelen dini unsurların Hint dinleri içinde muhteva edilebilirliği, Hinduizm’in kapsayıcı görüşünün bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Kutlutürk, 2014:28).

Hindistan’da dinlere göre renkler şöyle sembolize edilmektedir:

Beyaz renk: Hindistan’da giyimler bölgeden bölgeye değişebilmektedir. Hint alt kıtasında genellikle renkli giyim stili hakimdir. Parlak renkler genç kızlara, koyu renkler ise orta yaş üzerinelere uygun görülmektedir. Dul kadınlar beyaz renk kıyafet giyerler, gelinler ise kırmızı rengi tercih etmektedir. Yine de bazı bölgelerde beyaz renk gelinlik tercih edilmektedir (Albayrak, 2008: 24). Beyaz renk, Hindistan’ın bazı bölgelerinde dulluğun, bazı bölgelerinde evliliğin simgesidir (Görsel 10,11)

Siyah renk: Müslümanlıkta simgedir. Hz. Muhammed, Mekke’nin fetih günü siyah bir başlık giymiştir; sancak rengi de siyahtır. Müslümanlar o yüzden siyah rengi simgeleştirmiştir (Akyüz, 2014: 376). Ayrıca siyah renk, faniliği ve sonu simgelemektedir. Bununla birlikte, siyah rengin anlamı da kültürden kültüre değişmektedir. Daha doğrusu

bütün Müslüman toplumlarda aynı anlama gelmemektedir. Örneğin Kazakistan, Kırgızistan gibi kültürlerde siyah renk giyinmek, kocası ölen kadınların yas tutmasını simgeler (Albayrak, 2008: 9). Müslümanlıkta, dinsel kıyafetlerde kadınların erkeklerin dikkatini üzerlerine çekmemesi için genellikle koyu renkler giymesi beklenir. Parlak renkler, dikkat çektiği için peçelerde çok kullanılmaz. Ayrıca peçe rengi olarak, toplumun geneli nasıl giyiyorsa ona uyması istenir. Yine dikkat çekeceği düşünüldüğünden farklı renklerden kaçınmaları istenir (Görsel 12).

Görsel 13.



Görsel 14.



Görsel 15.



Gösterge: Yer, insan, eylem, nesne (Görsel 13,14,15)

Gösterenler: Peekay'in cami hocasıyla türbedeki tabutu örtmesi (Görsel 13), Peekay'in papaz tarafından suya batırılması (Görsel 14), heykele süt dökülmesi (Görsel 15)

Gösterilenler: Müslümanların ibadet yeri olan türbe veya camide yeşil örtü ile kabrin üstünün örtülmesi işlemi ile Müslümanlara özgü bir kültür olan örtü (Puşide) kültürü gösterilmektedir. Bu kültür sadece bu kültüre aşina olanlar tarafından bilinebilir. Puşide, sandukaları örtmek için kullanılan örtülere verilen isimdir. Tabut ve türbelerin üzerine örtülen örtülerin renkleri değişse de genellikle yeşil renk kullanılmaktadır. Üzerinde Kur'an Kerim'den ayetler yazmaktadır (Görsel 13). Bir başka görselde, kilisede yapılan Hristiyanlara özgü arınma ve yeniden doğma anlamına gelen vaftiz işlemi gösterilmektedir (Görsel 14). Diğer görselde, Şivaizm mezhebinden olan Hinduların ibadet nesnelere olan Linga'yı sütle banyo etme ritüeli gösterilmektedir (Görsel 15). Filmin sonunda Peekay, tonlarca sütün dini bir ritüel için kullanılmasını israf olarak değerlendirmektedir. Burada kullanılan sütle dünyadaki milyonlarca aç çocuğun beslenebileceğini dile getirmektedir.

Simge: Yeşil renk, takke ve sarık, beyaz renk, vaftiz, mum yakmak, su, süt

Bu kesitte de çok kültürlülüğün temsili olarak renklerin yanı sıra, aksesuar vd. nesne ve farklı dini ritüellere yer verilmiştir:

Yeşil renk, Müslümanların sembolik rengidir. İslamiyette imanın simgesidir. Yeşil aynı zamanda doğayı simgeler; dini olarak ta yeşil cenneti tasvir etmek için kullanılır. Yeşil rengin umut, mutluluk, bereket gibi olumlu birçok anlamı bulunmaktadır. Cübbe, sarık ve türbeler genellikle yeşil renklidir (Akyüz, 2014) (Görsel 13).

Takke, Müslüman erkeklerin kullandığı bir sarıktır. Takke, Müslümanlığı simgeleyen başlıklardan bir tanesidir (Görsel 13).

Hristiyanlıkta mum yakmak bir dua ritüeli ve sembolüdür. Yalnızca mum yakılarak sözsüz dua edilebildiği gibi mum eşliğinde dua edilebilir (Görsel 14).

Beyaz, Hristiyanların simgesel rengidir. Masumiyeti, kutsallığı ve saflığı simgelemektedir (Kadıoğlu, 2020: 236). Vaftiz, yeniden doğuşun ve günahlardan arınmanın simgesidir (Görsel 14).

Hristiyanlıkta, su hayat veren her şeyin simgesi olarak kabul edilmiştir (Karakurt, 2019: 36). Su tek başına bile anlamlı bir simgeyken, vaftiz ritüelinde arındırma ve kutsama özelliğine sahiptir. “Antik Yunan’da ve Roma’da tapınakları temizlemede kullanılan kutsal sular, Hristiyanlıkta vaftiz uygulaması ve bazı hac merkezlerinde şifalı olduğuna inanılan sular, İslam dininde zemzem suyuna yüklenen kutsallık ve bu suyun etrafında gelişen efsaneler, suyun çeşitli pagan inançlarda ve monoteist olarak kullanıldığını göstermektedir” (Yolcu, 2014: 93) (Görsel 14). Hristiyanlıkta su, Müslümanlıkta zemzem suyu nasıl önemliyse Hindistan’da da süt yaşamın simgesidir. Sütle banyo edilen Linga, doğurganlığı sembolize etmektedir (worldhistory.org, 2022) (Görsel 15).

Filmde ayrıca su ve sütün yanı sıra diğer kutsal yiyecek ve içeceklere de yer verilmiştir. Hinduizmde Hindistan cevizi (PK filmi, 52:39), Hristiyanlıkta şarap dinsel ikramdır (PK filmi, 56:59), Müslümanlık’ta içki haramdır (PK filmi, 57:59). Hindistan cevizi Hindu ritüellerinde kullanılan, kültürel ve dini öneme sahip bir meyvedir. Kiliselerde, Evharistiya olarak anılan ekmek ve şarap ayini yapılır. Evharistiya Yunanca’da “Tanrı’ya şükretme” anlamında kullanılmaktadır (Dural, 2018: 127). Ekmek; İsa’nın bedenini, şarap; İsa’nın kanını sembolize etmektedir. İsa Mesih’in insanlığın kurtuluşu için feda ettiği bedeni ve kanını temsil etmektedir (kutsalkitap.org, 2022).

Görsel 16.



Görsel 17.



Görsel 18.



Gösterge: Dini Simgeler

Gösterenler: Ganeşa Heykeli (Görsel 16), haç (Görsel 17), Şiva (Schiva) Heykeli (Görsel 18)

Gösterilenler: Ganeşa; başarının, eğitimin, bilginin ve zenginliğin tanrısıdır. Kötülüğün, engellerin, kibrin ve bencilliğin yok edicisidir (Görsel 16). Haç; Hristiyanlığın simgesidir (Görsel 17). Şiva (Schiva); yıkıcı ve yok edici tanrıdır (Görsel 18).

Simge: Ganeşa heykeli (Görsel 16), haç (Görsel 17), Şiva heykeli (Görsel 18).

Bu kesitte çok kültürlülüğün temsili olarak, heykeller ön plana çıkmaktadır:

Ganeşa; başarının, eğitimin, bilginin ve zenginliğin tanrısıdır. Kötülüğün, engellerin, kibrin ve bencilliğin yok edicisidir. Hindu tanrılarının her biri inananlara belirli bir yön veren simgelerdir. Ganeşa tanrısı bilgeliği ve sağduyuyu temsil etmektedir (Zöngür, 2011: 131) (Görsel 16). Haç; Hz. İsa’nın insanlığın günahına karşı kendini kurban etmesinin simgesidir. Hz. İsa’nın gerildiği çarımha benzediği için görüntüsel göstergedir (Görsel 17). Şiva; yıkmayı ve yok etmeyi simgeler. Şiva’ya; “dansın kralı” da denilmektedir. Hint

mitolojisinde kendisinden sıklıkla söz edilir (Bilican, 2019: 57). Burada da tanrı Vişnu ile doğa ve kültür alanına ait karşıtlıkları simgelemektedir. (Akmaz, 2014:9). Şiva, doğa ve kültür ayırımı simgeler. "Şiva ve Dionysos da, Attis, Adonis ve Tammuz gibi bitki örtüsünün yinelenen döngüsünü simgeleyen tanrılardır" (Akmaz, 2014: 73). Filmde Şiva tanrısı hem heykel olarak hem de insan olarak gösterilmektedir. Filmin bir sahnesinde Peekay, makyaj ve kostümle kendini Şiva'ya benzeten oyuncuyu, tanrı zannederek kovalamaktadır. Şiva'nın her bir aksesuarı da bir şeyi temsil etmektedir. Kafasının üstündeki hilal zamanı, mızrak gücünü, boynuna sarılı yılan ise O'nun sonsuzluğunu ve bilgeliğini temsil etmektedir (Dural, 2018: 93) (Görsel 18).

Görsel 19.



Görsel 20.



Görsel 21.



Gösterge: İnsan, giysi (Görsel 19), eylem, nesne (Görsel 20), nesne, eylem (Görsel 21)

Gösterenler: Farklı giyimli insanlar, giysi (Görsel 19), kendini zincirle döven insanlar, zincir, kan (Görsel 20) patlama, ateş, bomba, havaya uçan insanlar (Görsel 21)

Gösterilenler: İnsanların giyimlerinin dinlere göre değişmesi: soldan sağa: Giysi 1. Hindu 2. Hristiyan 3. Sih 4. Caynist 5. Müslüman. Gerçekte bu insanlar üzerlerindeki temsili kıyafetten farklı dinlere mensuptur: 1. Sih 2. Müslüman 3. Caynist 4. Hristiyan 5. Hindu (Görsel 19). Peekay, görünüşün yanıltıcı olacağı, görünüşe bakarak insanların dinin belli olamayacağını, gerçek inancın kılık kıyafetten anlaşılamayacağını ifade etmektedir (PK filmi, 01:34:35). Diğer görsel'de Müslümanların yas tutma töreni Kerbela /Aşure matemi gösterilmektedir. İnsanların kendini zincirle dövmesi ve kan, şiddet ve acıyı göstermektedir (Görsel 20). Son görselde patlama, ateş, bomba ve havaya uçan insanlar ile terör eylemi, katliam, terörün acımasızlığı gösterilmektedir (Görsel 21).

Simge: Görsel 19'da Hindistan'ın çok kültürlülüğü giyimle temsil edilmektedir:

Hint kıyafeti: Turuncu renk, Hindistan'ın sembolik rengidir. Turuncu renk, dünya işlerinden uzak, izole bir hayat yaşamamanın ve sessizliğin simgesi olarak keşişlerin rengidir (Albayrak, 2008: 13). Hintli erkekler genellikle kıyafetlerinde sadeliği tercih etmektedir. Uzun tunik ve şalvar giyerler. Hintli erkeklerin günlük hayatlarında kurta (uzun yakasız gömlek ile pantolon), dhotis (erkeklerin bellerine bağladıkları kumaş) gibi çok sayıda geleneksel kıyafetleri vardır. Filmde bazı erkekler başlarında kavuğa benzeyen türbanlar takmaktadır. Dastar, pag, keski, pagri veya pagadi gibi çeşitli isimlerle anılan bu türban takan kişinin sosyal sınıfını, kastını, mesleğini, geldiği bölgeyi veya dinini belirten önemli bir semboldür (Kara ve Kozluklu, 2020: 79) (Görsel 19).

Filmde sıklıkla Hristiyanlığı temsilen kullanılan beyaz renk saflık, temizlik ve kutsallığın simgesi olarak görüldüğünden Paskalya ve Noel kutlamalarında kullanılır (Görsel 19).

Sihler, geleneksel olarak saçlarını hiç kesmediklerinden özel bere kullanmaktadır. Genellikle yaşlı Sihler sarık giymektedir. Bu aksesuar onların en bilinen özelliğidir ve simgelemiştir (Tatlıoğlu, 2009: 107). Caynizm, Hindistan’da bulunan birçok dinden biridir. Caynizm kıyafeti rahip kıyafeti şeklindedir. Şiddete karşı bir inanç sistemleri vardır (Tatlıoğlu, 2009: 111). İslamiyetin simgelerinden olan Burka’nın TDV İslam Ansiklopedisi’nin tanımına göre Bedevî kadınların giydiği, gözler için boşluk bırakılmış uzun bir giysidir (TDV İslam Ansiklopedisi, 2021). Nikab ise; sadece gözleri açıkta bırakan bir peçe şeklinde tanımlanabilir (Sayın, 2020: 183) (Görsel 19).

Görsel 19’da Peekay, inancın kılıkla ilgili olmasını eleştirmektedir. Ayrıca görünüşle inancın ilişkilendirilmesini de anlamlı bulmaz. Peekay’in ifadesiyle toplumdaki genel algıya göre sakal, bıyık, türban Sihliğin göstergesidir. Bundan türbanı çıkardığımda Hindu, bıyığı çıkarınca Müslüman olduğunu söylemektedir. Peekay’in eleştirisi böyle bir ayırımın doğru olmamasıdır. Onun deyimiyle bu ayırımı “sahte tanrı” yapmaktadır. Sahte tanrı metaforu ile gösterilen sahte din adamlarının betimlediği tanrıdır. “Gerçek Tanrı” “İlah”tır. Büyük yaratıcı, her şeye kadir olan yaratıcı, olağanüstü güç ve kudret sahibi olandır. Peekay’e göre; “Gerçek Tanrı istese bizi etiketlerdi”. Etiketleme, etnik ayrımcılığı simgelemektedir. Etiketleme deyimi ile damgalama ve ayrımcılık benzer anlamlarda kullanılmaktadır. Link ve Phalen, sosyolojik anlamıyla etiketlemeyi “kalıp yargılar”, “bilişsel ayırım”, “sosyal konum-statü kaybı” ve “ayrımcılık” olarak sınıflandırmıştır. Etiketleme ile insanlar sınıflandırılabilir ve gruplara ayrılabilirler (Özmen ve Erdem, 2018: 197) (Görsel 19).

Görsel 20’de gösterilen kendini zincirle dövme ritüeli, Müslümanlara ait bir ritüeldir. Müslüman aleminde, Hz. Hüseyin’in şehit edildiği yer olan Kerbela’dan adını alan Kerbela Matemi diğer adıyla Aşure Matemi, yas tutmak amacıyla siyah giyinerek, zincir ve bıçakla dövünme şeklinde uygulanmaktadır. Siyah giyim, zincir ve bıçak burada matemi ve zulmü simgelemektedir. Dünyada bu görüntüler, Müslüman imajını olumsuz yönde etkilemektedir. Bazı Müslümanlar kendini yaralamak yerine, kan bağışında bulunmayı tercih edebilmektedir (Dural, 2018: 118) (Görsel 20).

Görsel 21’de gösterilen terör eylemi, başkasına maddi, ruhi veya bedeni zarar veren eylemdir. Buradaki ateşli patlama, bomba terörün simgesi haline gelmiştir. Herhangi bir patlama akla ilk terör saldırısını getirebilmektedir. Bir fotoğraf veya film karesindeki yanan nesnelere (bina, tren), yaralı veya hayatını kaybetmiş insanlar, çılgınlık ve gözyaşları yaşanan korkunun, acının ve çaresizliğin bir göstergesi olarak simgeleşmiştir (Görsel 21).

Görsel 22



Görsel 23



Gösterge: İnsan ve nesne (Görsel 22), insan (Görsel 23)

Gösterenler: Telefonun başında Jaggu (Görsel 22), Elinde bebek tutan Peekay (Görsel 23)

Gösterilenler: Telefon ile iletişim (Görsel 22), bebeklerin doğduklarında kimliksiz oldukları, kimliklerinin insanlar tarafından verildiği (Görsel 23)

Simge: Film anlatımında kültürel kodların yanı sıra birçok metafordan yararlanıldığı görülmektedir. Örneğin Tanrı, yönetici metaforuyla anlatılmaya çalışılmıştır. Yöneticinin şirketi vardır ve her yönetici kendi şirketini idare etmektedir. Bu metaforla Hindistan'da din çokluğuna dikkat çekilmektedir. Ayrıca filmde, Tanrı kavramı ve dini ritüeller açıklanırken, telefon simgesi kullanılmaktadır. Nasıl ki telefon numaralarını doğru kodladığımızda hedefimize ulaşabiliyorsak, dinsel olarak da doğru kodlarsak gerçek Tanrı'ya ulaşabiliriz. Jaggu'nun kendisini yanlışlıkla arayan kişiyle diyalogunu dinlemesiyle Peekay'ın zihninde "yanlış numara" fikri canlanır. "Tanrı'nın telefon hatları bozulmuş galiba, yanlış numarayı arıyorlar" diyerek, insanların yanlış yolda olduklarını belirtir. Peekay, Tanrı adına konuşan, vaatlerde bulunan ve bu yolla kendine çıkar sağlayan sahte din adamlarına başvuran insanları, "yanlış numara" metaforuyla uyarabileceğini düşünür. Telefon; bir iletişim simgesidir, yanlış numara ise; iletişim bozukluğunu simgelemektedir. Peekay'e göre 2 türlü Tanrı vardır. 1. Birinci Tanrı bizi yarattı 2. İkinci Tanrıyı insanlar yarattı. "Doğru numara", dua ve istekleri yaratanın kendisine yönelmektir: Peekay: "Bizi yaratan Tanrı'ya inanın. Diğer tanrı gitmeli." demektedir (PK, 02:02:42) İnsanların dinlere göre ayrıştırılması ise "etiket" simgesi ile anlatılmaya çalışılmıştır. Peekay'ın hastanede bebek odasına gidip, yeni doğan bebekte dini etiket araması bu düşünüşe göndermedir. Ürünlerde bulunan marka etiketleri gibi insanlar da dinlerine göre etiketlenmektedir (Görsel 23). Peekay'ın söylemiyle dünyadaki en yanlış numara da budur. Yanlış numara yüzünden terör olmaktadır ve farklı dine mensup kişilerin evlenmesi engellenmektedir. Sonunda doğru numarayı bulan Peekay, Jaggu'nun yardımıyla TV programında, Tapasvi'nin maskesini düşürür ve kendisini evine götürecektir olan kumandasını Tapasvi'nin elinden alarak, evine döner.

Sonuç

Film anlatılarında temel odak noktası; temsil edenle nesnesi arasındaki ilişki ve yorumcunun nasıl üretildiğidir. Yorumlayıcıların aynı kültüre mensup olmaları, sembolik olarak göstergelerin aynı şekilde anlamlandırılmalarını sağlamaktadır. Farklı kültürden insanların, gördükleri sembolleri anlamlandırmaları için önceden bilgi sahibi olmaları gerekmektedir. Dinsel kodlar da bu açıdan aynı inanca sahip veya önbilgiye sahip insanların çözümleyebileceği göstergelerdir. Nitekim bu durum PK filminde bir uzaylının gözünden aktarılmaya çalışılmıştır. Peekay uzaylıdır, fakat sembolik olarak dünyaya yeni gelmiş bir bebeği çağrıştırmaktadır. Peekay, Hindistan'daki dinleri öğrenme yolculuğu sırasında, karşılaştığı farklı ritüeller ve sembolleri anlamakta zorlanmakta ve birbirine karıştırmaktadır. Bu da başına gülünç olaylar gelmesine sebep olur. Dolayısıyla önceden kültürel kodları deneyimlemenin, onları anlayabilmek ve yorumlayabilmek açısından önemi mizahi bir dille vurgulanmıştır.

PK'de, Hindistan'ın çok kültürlülüğünün sembolü olan farklı dinsel inanışların birçoğuna yer verilmiştir. Bunlar; Hindistan'daki Hinduizm ve Hindu mezhepleri olan Şivaizm, Vişnu, Budizm, Sihizm, Caynizm, İslamiyet, Hristiyanlık ve Yahudiliktir. Hindistan'da dinler ve ritüeller o kadar çeşitlidir ki film, kişinin bu çok kültürlü ortamda içine düştüğü çelişki ve çıkmazı anlatmaktadır. Filmde farklı dine mensup insanların birbirinden farklı ibadetleri ve yaşam tarzları renk, kıyafet, obje vb. semboller aracılığıyla gösterilmektedir. Sembolik bir öge olarak renklerin anlamları, dinlere göre değişmektedir. Örneğin; bir inanışta beyaz dulluğun simgesiyse, bir başka inanışta evliliğin simgesidir. Bu durum sembollerin kültürden kültüre değiştiğine işaret etmektedir. Ayrıca filmde, sembollerin her zaman doğru olamayacağı mesajı da verilmektedir. Her zaman sembollere bakarak doğru tahminlerde bulunamayabiliriz. Örneğin; sembolik olarak kıyafet, bize bir insanın inancı hakkında fikir verebilir ama kişi aslında farklı bir inanca sahip olabilir. Dolayısıyla semboller, mutlak doğru olarak görülmemelidir. Bununla beraber farklı ritüeller ve semboller, köklü kültür ve inanç sistemlerini temsil eden toplumsal çeşitliliğin göstergeleridir. Farklı inançlara sahip gruplar, kendi inanç ve ritüellerini toplumun diğer gruplarıyla barışçıl ve uyumlu bir şekilde gerçekleştirmektedir.

Filmde, çok kültürlülüğün temsilinin yanı sıra zaman zaman Müslümanlara yönelik klişeleşmiş temsiller dikkat çekmektedir. Müslüman kadınların siyah peçe ile Müslüman erkeklerin de çok eşli, öfkeli, saldırgan ve dini ibadet olarak kendilerini kırbaçlarken temsil edilmesi (PK filmi, 1:03:46), ilk bakışta Bollywood sinemasının zaman zaman Müslümanlara yönelik stereotip bakış açısının yansıması şeklinde olumsuz bir unsur olarak görülebilir. Fakat filmde insanların kılık kıyafetine göre ayırt edilmesinin eleştirilmesi ve farklı dinlerin uygulamalarının olumsuz görülen yanlarıyla ele alınmasından dolayı dinlere daha eşit yaklaşıldığı, doğrudan bir dinin hedef alınmadığı söylenebilir. Filmde, ağırlıklı dini kendi çıkarları için kullanan ve bu yolla menfaat sağlayanlara yönelik eleştiriler vardır. Öte yandan filmde yer alan, terör eylemi olarak tren bombalanması sahnesi, İslamofobi çerçevesinde Müslümanlıkla terörü yan yana getiren algıya karşı bir gönderme niteliğindedir. Genelde, İslamofobinin hakim olduğu filmlerde, Müslümanlar terörist, saldırgan ve cani olarak temsil edilmektedir. Bu filmde, terör saldırısını gerçekleştirenler açıkça ifade edilmemekte, sadece eylemin nedenleri ve sonuçlarına odaklanılmaktadır. Teröristler eylemlerini "Tanrı'yı korumak" adına gerçekleştirdiklerini söylemektedir. Filmde buna tepki olarak, Tanrının korumaya ihtiyacı olmadığı ve insanların Tanrıyı koruyayım derken dünyaya zarar verdiği dile getirilmektedir (PK filmi, 1:58:02). Filmde, bir dini grup hedef alınmadan genel olarak teröre, nefret eylemlerine karşı bir duruş sergilenmektedir. Sevgi, arkadaşlık, inanç gibi duygular evrensel değerler olarak temsil edilmektedir. Filmde yer alan şiddet içerikli görüntüler her ne kadar Müslüman imajını zedeliyor görünse de, filmin baş kahramanları olan Hinduizm dinine mensup Hintli kadınla, Pakistanlı Müslüman adamın yaşadığı aşk öykülemesi çerçevesinde, oryantalist bakış açısının tersine insanların dinlerine göre ayrıştırılmaması gerektiği mesajı verilmektedir.

PK filmi, insanların inanışlarından dolayı etiketlenmesi ve ayrımcılığa uğramasına karşı protest bir duruş sergilemektedir. Sonuç olarak; PK örneğinde görüldüğü gibi Bollywood sinemasının evrensel başarısında, filmlerde kullanılan, Hindistan maddi ve

manevi kültürünü yansıtan şarkılar, melodiler, sözler, objeler, giyim kuşam ve mekânsal ayrıntılar gibi etkili hikaye anlatımının yanı sıra evrensel değerlerle kendi bölgesinin değerlerini uyumlu bir şekilde bir araya getirmesinin etkili olduğu söylenebilir. Bollywood sineması, çok kültürlü sinema anlatısı bağlamında postmodern dönüşümün bir ürünü olarak da düşünülebilir. Bu bağlamda çok kültürlülüğün, farklı kültürler arasında diyalogların geliştirilmesi, kültürel zenginliklerin daha çok öne çıkması noktasında filmlerde temsili önem taşımaktadır.

Kaynaklar

Akmaz, Gökhan. (2014). Şiva ve Dionysos: Hint ve Yunan mitolojilerinde Doğa ile Kültür Bütünlüğü, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doğu Dilleri ve Edebiyatları (Hindoloji) Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Akyüz, Hüseyin, (2014). "Hz. Peygamberin Dilinde Hadislerin Dili", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 0(41), s. 373-397.

Albayrak, Kadir, (2008). "Millî Dinlerde Renk Fenomeni", Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 8(1), s. 1-41.

Ali, Amir, (2000). "Case for Multiculturalism in India", Economic and Political Weekly Jul. 15-21, Vol.35, No. 28/29 (Jul. 15-21, 2000), s. 2503-2505

Baird, Robert,D. (2004). Syncretism and The History Religions, Syncretism in Religion, New York: Routledge, s.48-59.

Bekçi, Mert, (2018). "Hint Kültüründe Yıkımın Sembolü Tanrı Şiva Hakkında 8 Detay", <https://listelist.com/tanri-siva-kimdir/>. Erişim Tarihi: 21.02.2022.

Bhattacharyya, Harihar, (2003). "Multiculturalism in Contemporary India, Pluralism and Multiculturalism in Colonial and Post-Colonial Societies", International Journal on Multicultural Societies (IJMS). 5(2), s.148-162.

Bilican, Rukiye, (2019). "Hindu İnançlarında Dansın Yeri: "Dansın Kralı Şiva"", Türkiye Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi, 8, s. 57-68.

Butler, Andrew, M. (2011). Film Çalışmaları, Çev. A. Toprak, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Casebier, Allan, (1991). Film and Phenomenology-Towards A Realist Theory Of Cinematic Representation, Cambridge: Cambridge University Press.

Cerrahoğlu, Zehra, (2019). "Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme", Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı, s. 518-535.

Çakıcı, Z., Meriç, E. (2021). "Bollywood Sinemasını Kamu Diplomasisi Bağlamında Yeniden İzlemek: Bajrangî Bhajjaan Üzerine Bir İnceleme", İleti-ş-im, 6, s. 36-56.

Desai, Dipti, (2000). "Imaging Difference: The Politics of Representation in Multicultural Art Education", Studies in Art Education", 41:2, s. 114-129.

Dural, Murat, (2018). Aamir Khan Filmlerinde Dini Öğeler, Y.lisans tezi, İzmir Katipçealebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dwyer, Racher, (2006). *Filming The Gods: Religion and Indian Cinema*, USA: Routledge.

Felsefe.gen.tr (2022), <https://www.felsefe.gen.tr/senkretizm-bagdastirmacilik-nedir-ne-demektir/>, Erişim tarihi: 12.02.2022

Fiske, John, (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. S. İrvan. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Hall, Stuart, (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications.

Hall, Stuart, (2017). *Temsil*, Çev. İ. Dünder Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Hirani, R., & Chorma, V., & Sharma, A. (Yapımcı), § Hirani, R. (Yönetmen) (2014). *Peekay (PK)*. Hindistan.

Hunt, Robert, Edgar, (2015). *Film Dili*, Çev. S. Aytaç. İstanbul: Literatür Yayınları.

İslam ansiklopedisi (2022), <https://islamansiklopedisi.org.tr/brahmanizm>, Erişim tarihi: 12.02.2022.

Kadıoğlu, Muhsin, (2020). “Çeşitli Dinlerde ve Kültürlerde Doğu ve Batı Sembolizmi”, *Altralang Journal*, 02 (01), s. 234-246.

Karakurt, Serhat, (2019). “Dinlerde Su ile Arınma ve Hristiyanlıkta Vaftiz Anlayışı”, *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Malatya.

Koç, Rezal, (2018). *Sosyal Medya ve Azınlıklar, Dönüşen Dünyada İletişimin Rolü Uluslararası Sempozyum Kitabı*, s.91-101.

Kutlutürk, Cemil, (2014). *Hindu Kutsal Metinleri Upanişadlar*, İstanbul: Dergah Yayınları.

Kutsalkitap.org (2022). *Ekmek ve Şarap*, <https://www.kutsalkitap.org/ekmek-ve-sarap/>, Erişim tarihi: 21.02.2022.

Mayaram, Shail, (2014). *The Limits of Multiculturalism in Contemporary India, Multiculturalism and Religious Identity*. Multiculturalism and Religious Identity, Ed. S.Sikka and L. G. Beaman, Canada: McGill-Queen’s University Press, s. 275-301.

Mazur, Eric Micheal, (2011). *Encyclopedia of Religion And Film*, ISBN: 978-0-313-33072-8, USA: ABC

Metz, Christian, (1974). *Language and Cinema*, Belgium: Library of Congress, Indiana of University.

Metz, Christian, (1990). *Film Language: A Semiotics of The Cinema*, Chicago: The University of Chicago Press.

Mishra, M.K., Balasaravanan, T. (2012). "Attitude Towards Promotions of Multiculturalism in Indian Society Perspectives of Hindi And Tamil Movies Among Youth", *International Journal of Communication Development*, January-March 2012, s. 45-55.

Morey, Anne (2007). "Early Art Cinema in the U.S.", *Going to the Movies*, Ed. Richard Maltby, Melvyn Stokes, Robert C. Allen, British: University of Exeter Press, s.235-248.

Özmen, S., Erdem, R. (2018). "Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23 (1), s. 185-208.

Parekh, Bhikhu, (2002). *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek*, Çev. B. Tanrıseven, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Rıfat, Mehmet, (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Salan, Z., Gürani, F.Y. (2019). "Kutsal Mekanda Işığın Tanrı Metaforu", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28(2), s. 18-30.

Sayın, Kemal, Efe, (2020). "Avrupa'da Burka Yasakları Üzerine Bir İnceleme", *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 11(1), 180-193.

Shohat, E., Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and The Media*, New York: Routledge.

Stam, Robert, (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*, USA: Routledge.

Tatlıoğlu, Durmuş, (2009). "Hindistan'daki Tarihi ve Dini Yapıya Sosyolojik Bir Bakış", *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 41, s. 99-126.

TDV İslam Ansiklopedisi (2021). <https://islamansiklopedisi.org.tr/>, Erişim Tarihi: 12.02.2022.

Uluyağcı, Canan, (2013). "Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma", *Selçuk İletişim*, 5(1), s. 217-224.

Ulusal, Dilek, (2018). "Modern İran Sineması'nda Ayna Metaforunun Kullanımı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (58), s.783-789.

Umunç, Canay (2021). *Yapısalcılık, Göstergebilim ve Medya*, Ed. Ö. Özer, Eleştirel Medya Kuramları, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Uslu, Zeynep, Karahan, (2010). *Kırılan Kalıplar 2: Kültürlerarası İletişim, Çokkültürlülük*, Ed. Z. K. Uslu, C. Bilgili, İstanbul: Beta Basım Yayım.

Vizemnet (2022), <https://vizem.net/belcika/yasam/kultur/din/>. Erişim Tarihi: 12.02.2022.

Worldhistory (2022), <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-10216/siva/>. Erişim Tarihi:12.02.2022

Yolcu, Mehmet, Ali, (2014). “Kutsalın Yeniden Üretimi: Kutsal Su İnançları ve Hacı Bektaş Zenzem Çeşmesi”, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi , 3(8) , s. 93-102 .

Zöngür, Sönmezdağ, Canan, (2017). “Hinduizm’in Önemli Tanrı ve Tanrıça Heykelleri”, The Journal of Academic Social Sciences, 52(52), s. 113–147.

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar: Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.