T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

SANCAY LEELA BHANSALİ FİLMLERİNDE KLASİK HİNT DANSLARININ KULLANIMI: DEVDAS VE BACİRAO MASTANİ FİLMLERİ ÖRNEĞİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

HATİCE İLAY KARAOĞLU

KOCAELİ 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

SANCAY LEELA BHANSALİ FİLMLERİNDE KLASİK HİNT DANSLARININ KULLANIMI: DEVDAS VE BACİRAO MASTANİ FİLMLERİ ÖRNEĞİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

HATİCE İLAY KARAOĞLU

DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZGÜR VELİOĞLU METİN

KOCAELİ 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

SANCAY LEELA BHANSALİ FİLMLERİNDE KLASİK HİNT DANSLARININ KULLANIMI: DEVDAS VE BACİRAO MASTANİ FİLMLERİ ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Hatice İlay KARAOĞLU

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 25/09/2019 - 24

Jüri Başkanı: Dr. Öğr. Üyesi Özgür VELİOĞLU METİN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Kadriye UZUN

KOCAELİ 2019

ÖNSÖZ

"Sancay Leela Bhansali Filmlerinde Klasik Hint Danslarının Kullanımı: Devdas ve *Bacirao Mastani* Filmleri Örneği" adlı çalışma, giriş, üç ana bölüm ve sonuç kısmından oluşmaktadır.

Giriş bölümünde genel olarak dansın Hint medeniyetinde ortaya çıkışı, Hint sinemasının doğuşu ve bu iki unsurun birleşiminden bahsedilmektedir. Birinci bölümde ilk olarak Hint kültürünü besleyen din, tarih, destanlar gibi unsurlara yer verilmekte, sonrasında ise Hint kültürünün önemli bir ögesi olan klasik danslara ve bu dansların bir parçası olan mudralara değinilmektedir. İkinci bölümde Hint sinema tarihi ve Hint sinemasının özelliklerine yer verilmekte, çalışma için seçilen yönetmen hakkında da bilgi verilmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünde, verilen bilgiler ışığında, *Devdas* ve *Bacirao Mastani* filmlerinin seçilmiş dörder dans performansı mudralar ve şarkı sözleri bakımından detaylı olarak incelenmektedir. Sonuç kısmında ise ana hatları ile Hint dansının Hint sineması ile olan ilişkisinin önemine vurgu yapılmakta ve analizler doğrultusunda bir sonuca varılmaktadır.

Yapılan bu tez çalışması boyunca maddi manevi desteklerini benden esirgemeyen annem Nafiye KARAOĞLU ve babam Musa KARAOĞLU'na şükranlarımı sunarım.

Kocaeli-2019 Hatice İlay KARAOĞLU

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER ..... İİİ
ÖZET ..... Vİİ
ABSTRACT ..... Vİİİ
TABLOLAR LİSTESİ ..... İX
RESİMLER LİSTESİ ..... İX
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HİNDİSTAN TARİHİ, KÜLTÜRÜ VE HİNT KÜLTÜRÜNE AİT BİR ÖGE OLARAK KLASİK DANS 7
1.1. HİNDİSTAN TARİHİ 7
1.1.1. Erken Dönem 7
1.1.2. Orta Dönem 8
1.1.3. Erken Modern Dönem 9
1.1.4. Modern Dönem 10
1.2. HİNT KÜLTÜRÜ 11
1.2.1. Hindistan'da Din 13
1.2.1.1. Hinduizm 13
1.2.1.1.1. Karma ve Tenasüh 14
1.2.1.1.2. Avatar İnancı 15
1.2.1.1.3. Geçiş Törenleri 15
1.2.1.1.3.1. Doğum 16
1.2.1.1.2. Evlilik 16
1.2.1.1.3.3. Ölüm 16
1.2.1.1.4. Festivaller 17
1.2.1.1.4.1. Holi 17
1.2.1.1.4.2. Canmaştami 18
1.2.1.1.4.3. Dīvali 18
1.2.1.1.4.4. Durga Puca 18
1.2.1.2. İslamiyet 19
1.2.1.3. Hristiyanlık 19
1.2.1.4. Sikhizm 20
1.2.1.5. Buddhizm 20
1.2.1.6. Cainizm 20

1.2.2. Hint Destanları 21
1.2.2.1. Mahābhārata 22
1.2.2.2. Harivaṃşa 22
1.2.2.3. Rāmāyaṇa 23
1.2.3. Hindistan'da Sosyal Yapı 24
1.2.4. Hint Kültürünün Bir Ögesi Olarak Klasik Dans 25
1.2.4.1. Dansın Doğuşu ve Gelişimi 25
1.2.4.2. Dram ve Dansın Kitabı: Nāṭyaşāstra 25
1.2.4.3. Klasik Hint Dans Formları 26
1.2.4.3.1. Bharatanāṭyam 26
1.2.4.3.2. Kathakalī 27
1.2.4.3.3. Kathak 29
1.2.4.3.4. Kuchipudi 33
1.2.4.3.5. Odissi 33
1.2.4.3.6. Sattriya 35
1.2.4.3.7. Manipuri 36
1.2.4.3.8. Mohiniyattam 37
1.2.4.4. Mudralar 39

İKİNCİ BÖLÜM

2. HİNT SİNEMASI VE HİNT SİNEMASINDA BİR YÖNETMEN: SANCAY LEELA BHANSALİ 51
2.1. HİNT SİNEMASI TARİHİ 51
2.1.1. Sessiz Filmler (1910-1930) 52
2.1.2. Sesli Filmler (1930-1940) 52
2.1.3. Altın Çağ (1940-1970) 54
2.1.4. Çağdaş Hint Sineması (1970'ler) 55
2.1.5. Yeni Boolywood (1980-) 56
2.2. HİNT SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ 58
2.2.1. Tema ve Karakter 58
2.2.2. Müzik ve Dans 60
2.2.3. Kostüm ve Makyaj 62
2.3. SANCAY LEELA BHANSALİ 63
2.3.1. Sancay Leela Bhansali'nin Yaşamı ve Kariyeri 63
2.4. SANCAY LEELA BHANSALİ SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ 65
2.4.1. Mekân Kullanımı 65

2.4.2. Karakter Kullanımı 66
2.4.3. Kullanılan Tema 66
2.4.4. Müzik ve Dans Kullanımı 67
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. DEVDAS VE BAJİRAO MASTANİ FİLMLERİNDE KLASİK DANSLARININ KULLANIMI 68
3.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ 68
3.1.1. Döküman İncelemesi 68
3.1.1.1. Döküman İncelemesinin Aşamaları 69
3.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ 69
3.3. FİLM ANALİZLERİ 69
3.3.1. Devdas 69
3.3.1.1. Künye 69
3.3.1.2. Filmin Konusu 70
3.3.1.3. Filmin Öyküsü 70
3.3.1.4. Devdas Filminde Kullanılan Danslar 72
3.3.1.4.1. Kathak Dansı Örnekleri 72
3.3.1.4.1.1. Kāhe Ched Mohe 72
3.3.1.4.1.2. Mār Dala 76
3.3.1.4.2. Bharatanāṭyam Dansı Örnekleri 81
3.3.1.4.2.1. Silsila Yeh Chāhat Ka 81
3.3.1.4.2.2. Dola Re Dola 84
3.3.1.4.3 Diğer Dans Sahneleri 88
3.3.1.4.3.1. Bairi Piya 88
3.3.1.4.3.2. Morey Piya 89
3.3.1.4.3.3. Chalak Chalak 89
3.3.2. Bacirao Mastani 89
3.3.2.1. Künye 89
3.3.2.2. Filmin Konusu 90
3.3.2.3. Filmin Öyküsü 90
3.3.2.4. Filmde Kullanılan Danslar 92
3.3.2.4.1. Kathak Dansı Örnekleri 92
3.3.2.4.1.1. Mohe Rang Do Lāl 92
3.3.2.4.1.2. Dīvani Mastani 97
3.3.2.4.2. Bharatanāṭyam Dansı Örnekleri 101

3.3.2.4.2.1. Albela Sacan 101
3.3.2.4.2.2. Pinga 103
3.3.2.4.3 Diğer Dans Sahneleri 107
3.3.2.4.3.1. Malhari 107
3.3.2.4.3.2. Gajanana 107
3.4. BULGULAR VE YORUM 108
3.4.1. Kathak Dansı Örnekleri 108
3.4.1.1. Kāhe Ched Mohe ve Mohe Rang Do Lāl 108
3.4.1.2. Mār Dala ve Dīvani Mastani 110
3.4.2. Bharatanāṭyam Dansı Örnekleri 112
3.4.2.1. Silsila Yeh Chāhat Ka ve Albela Sacan 112
3.4.2.2. Dola Re Dola ve Pinga 114
SONUÇ 117
KAYNAKÇA 123

ÖZET

Dünya çapında oldukça popüler olan Hint sinemasının Türkiye'deki izleyici kitlesinin gittikçe artıyor olmasıyla beraber, Hint sinemasının daha iyi anlaşılması için araştırmalar yapılmaktadır. Türkiye'de henüz popüler olmamış bu araştırma alanı için seçilecek herhangi bir konu literatüre yepyeni bir kaynak olarak giriş yapmaktadır. Çalışma için seçilen yönetmen ve iki filmi üzerinden yapılan, Kathak ve Bharatanāṭyam Hint klasik danslarının kullanımının analizi sayesinde Sancay Leela Bhansali filmlerinde yer alan dans sahneleri anlamlandırılmaktadır. Bu inceleme ile filmde yer alan şarkı sözleri ve dans koreografisinin bir hikâye anlattığı; Sancay Leela Bhansali'nin bu dans figürlerini gerçeğe uygun kullanıp kullanmadığının tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Bu çalışma için birçok bakir araştırma konusu arasından Hint sinemasının önemli bir unsuru olan dans seçilmiştir. Sancay Leela filmlerindeki dans kullanımının analizi sayesinde, Türk izleyicisinin anlam vermekte zorlandığı Hint filmlerindeki bu dans sahnelerine karşı okuyucunun farklı bir bakış açısı geliştirmesi de çalışmanın amaçları arasındadır. Çalışmada, Hint mitoloji ve tarihine dayanan bu dansların kendi içlerinde oluşturulan hikâyeleri incelenerek, izleyici tarafından anlam verilemeyen bu dans sahnelerinin rastgele olmadığı, bir hikâye anlatıp belirli bir amaç güttüğü sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hint Sineması, Hint Klasik Dansları, Hint Mitolojisi, Sancay Leela Bhansali, Devdas, Bacirao Mastani.

ABSTRACT

Indian Cinema which is highly popular worldwide, along with increasing of the audience in Turkey, has led to make researches for a better understanding of Indian Cinema. In this research area, Turkey has not yet become popular. therefore, any study conducted in Turkey, will be a new source for Indian cinema.

The aim of this study is to analyze the use of Kathak and Bharatanāṭyam dances performed on two films of the director chosen, to show the meaning of the dance scenes in Sancay Leela Bhansali films and to show that these scenes tell a story. With this review it is aimed to reach the conclusions that the lyrics and dance choreography in the film tell a story; Sancay Leela Bhansali used these dance figures in real terms.

For this study, an important element of Indian cinema was chosen among the most virgin research topics. With the analysis of the dances in Sancay Leela's films, it is among the aims of the study to create a different perspective against the dance scenes that cannot be understood by the audience. In this study, it is tried to explain that these dance scenes which cannot be understood by the audience, are not randomly created, they tell a story and pursue a specific purpose by examining the stories of these dances based on Indian mythology and history.

Key Words: Indian Cinema, Indian Classical Dances, Indian Mythology, Sanjay Leela Bhansali, Devdas, Bajirao Mastani.

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Dans Sahnelerinin Karşılaştırılması……..……118
Tablo 2: Sanskṛt Dili için Devanāgarī Alfabesi Transliterasyon Tablosu……...130

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Bharatanāṭyam Dansçısı…….27
Resim 2: Kathakalī Dansçısı……..…29
Resim 3: Kathak Dansçısı……..32
Resim 4: Kuchipudi Dansçısı……..…33
Resim 5: Odissi Dansçısı……...…….34
Resim 6: Sattriya Dansçısı…….……36
Resim 7: Manipuri Dansçısı……..…….37
Resim 8: Mohiniyattam Dansçısı……..…….38
Resim 9: Karkata Mudra …….……..40
Resim 10: Venu Mudra……..41
Resim 11: Kapittha Mudra ……41
Resim 12: Hamsapakṣa Mudra ……..……42
Resim 13: Sarpaşirşa Mudra …….……42
Resim 14: Kirita Mudra ……...…..43
Resim 15: Svastika Mudra …….....……43
Resim 16: Arala Mudra ……..……...44
Resim 17: Suçidhara Mudra ……..……...44
Resim 18 Upadana Mudra ……..……...45
Resim 19: Ardhaçandra Mudra ……..……...45
Resim 20: Suçi Mudra.……..……..……...46
Resim 21: Hamsasya Mudra …….....46
Resim 22: Mrgaşirşa Mudra ….……..……...47
Resim 23: Çandrakala Mudra….……...……..…...47
Resim 24: Katakamukha Mudra.…….……...48
Resim 25: Çatura Mudra……...…….…….……...48
Resim 26: Alapadma Mudra…...……...49
Resim 27: Avahana Mudra...……...……...49

Resim 28: Pataka Mudra…….……...50
Resim 29: Chandramukhi'nin Devdas için yaptığı "Kāhe Ched Mohe" dansından bir kare……72
Resim 30: Kurma Mudra…….……...73
Resim 31: Suçi Mudra…...…….....73
Resim 32: Pataka Mudra.……...74
Resim 33: Pataka Mudra.……...74
Resim 34: Kathaka-Mukha Mudra …….75
Resim 35: Karkata Mudra.…….....75
Resim 36: Chandramukhi'nin Devdas için yaptığı "Mār Dala" dansından bir kare …..……...……..……..77
Resim 37: Sarpaşirşa Mudra…...……...77
Resim 38: Pataka Mudra…..……...78
Resim 39: Pataka Mudra.……...78
Resim 40: Pataka Mudra.……...79
Resim 41: Sarpaşirşa Mudra …….79
Resim 42: Hamsasya Mudra...……...80
Resim 43: Paro'nun Devdas'ın dönüşünü kutlamak için yaptığı "Silsila Yeh Chāhat Ka" dansından bir kare ……...81
Resim 44: Arala Mudra……..…….…...81
Resim 45: Ala Padma Mudra ……....82
Resim 46: Hamsasya Mudra, Pataka Mudra …….....82
Resim 47: Pataka Mudra, Ala Padma Mudra …….…...83
Resim 48: Hamsasya Mudra……...……...84
Resim 49: Paro ve Chandramukhi'nin Devdas'a olan aşklarını anlattıkları "Dola Re Dola" dansından bir kare…….……...85
Resim 50: Çatura Mudra.……...84
Resim 51: Muşti Mudra..……...86
Resim 52: Pataka Mudra, Mrgaşirşa Mudra……...87
Resim 53: Avahana Mudra, Pataka Mudra..……..87
Resim 54: Pataka Mudra, Avahana Mudra…..……...88
Resim 55: Mastani'nin Bacirao Ballad için yaptığı "Mohe Rang Do Lāl" dansından bir kare…….……...93

Resim 56: Venu Mudra……...……...93
Resim 57: Nitamba Mudra…..……...95
Resim 58: Karkata Mudra...……...95
Resim 59: Sarpaşirşa Mudra, Pataka Mudra …….....96
Resim 60: Kathaka-Mukha Mudra…..……...97
Resim 61: Mastani'nin Bacirao Ballad için yaptığı "Dīvani Mastani" dansından bir kare……...……...98
Resim 62: Sarpaşirşa Mudra...……...98
Resim 63: Karkata Mudra…...……...99
Resim 64: Pataka Mudra.……...99
Resim 65: Pataka Mudra.……100
Resim 66: Pataka Mudra.……100
Resim 67: Kaşī'nin Bacirao'nun dönüşünü kutlamak için yaptığı "Albela Sacan" dansından bir kare……101
Resim 68: Pataka Mudra…….....102
Resim 69: Kaşī ve Mastani'nin Bacirao'ya olan aşklarını anlattıkları "Pinga" dansından bir kare……..……...103
Resim 70: Hamsasya Mudra..……..103
Resim 71: Katakavardhana Mudra.……..…...104
Resim 72: Arala Mudra……..……..104
Resim 73: Çandra Kala Mudra, Ala Padma Mudra……105
Resim 74: Mrgaşirşa Mudra.……....105
Resim 75: Mrgaşirşa Mudra, Pataka Mudra ……....106

GİRİŞ

İnsanoğlu doğadaki sesleri taklit edip iletişimi bir ileri seviyeye taşıyarak duygu ve düşüncelerini belli başlı mimikler ve vücut hareketleriyle, çeşitli seslerle ifade etmiştir. Bu nedenle dans, insanların birbirleri ile iletişim kurma yollarından biri olmuştur. Gerek doğadan gelen bu zengin seslerin taklidi, gerekse insanın vücut kullanımı, kişinin kendini en iyi şekilde ifade etmesine olanak sağlamıştır. İnsanın varoluşuyla birlikte ortaya çıkan dans, ardından gelen çeşitli sanat türlerine öncülük etmiştir. Müzik, şiir, heykel, drama ve mimarlık gibi sanatların öncesinde var olmuş, tüm bu sanat dallarının annesi olarak kabul edilmiştir (Sumana: sf. 1).

Dansın erkek egemen toplumlarda erkekleri eğlendirmek için yapılmasından yani ataerkil düzene hizmet eden bir öğe olarak kullanılmasından önce dans (Ganapathi; sf. 4), yaşanılan habitatın ve insanın hayal gücünün farkındalığını sağlayan büyüleyici bir eylemdir. Bu eylem, bedenimiz vasıtasıyla tanrıya şükran ve övgüler sunmayı amaçlamakta, neşe, üzüntü gibi duyguları yansıtmaktadır. Her kültüre ait dansların temelinde bu arzu bulunmaktadır. Dansçı ruh halini, tanrıya şükranlarını, coşku ve kederini dans yoluyla açığa çıkarmaktadır. Dansçının yaşadığı bu coşku hali onu ruhların dünyasına, tanrılar ve şeytanların evrenine ulaştırmaktadır (Sumana; sf. 2). Bununla birlikte dans, ilk çıkışından bu yana çok sayıda törenin vazgeçilmezi olmuştur. Doğum, kız ve erkeklerin erişkinlik kutlamaları, hastalık, evlilik, ölüm, ekim, hasat, avlanma gibi önem arz eden günlerde toplumlar, kendilerine özgü dans figürleriyle bu törenleri gerçekleştirmişlerdir. Uygar insanlar duygularını, iyi seçilmiş kelimeler ve davranışlarla ifade ederken, ilkel insanlar bedenlerini en iyi şekilde kullanarak yani dans ederek duygularını anlatmıştır (Sumana; sf. 3).

Dans tüm medeniyetlerde aynı ihtiyaç ile var olmuş, farklı biçimlerde evirilmiştir. Bunun en güzel örneği Hint Medeniyetinde görülmektedir. Nitekim Hindistan, çeşitli kültürlerin bir arada yaşadığı, çok sayıda din ve dile ev sahipliği yapan, her bir bölgesinin kendine özgü yaşam stili ve kültürü olan renkli bir uygarlıktır. Bunca çeşitliliğin aynı toprak üzerinde var olması bambaşka bir medeniyet ortaya çıkarmış; farklı bir kültür doğurmuştur. Dolayısıyla Hindistan'daki her bir bölge dansı farklı yorumlamış ve geliştirmiştir.

Hint dans sanatının kökeni çok eskilere dayanmakta ve zamanla gelişip çeşitlenmektedir. Bu bağlamda Hint dansının mitolojik kökeni, Tanrı Şiva'nın ünlü Taṇḍava dansına dayandırılmaktadır (Kaya, 2011; sf. 100).

Bharatanāṭyam, Hint Klasik dansının en eski ve en klasik şekli olarak kabul görmektedir. Güney Hindistan'da yer alan Kerala bölgesine ait Mohiniyattam dansı, Bharatanāṭyam'ın basitleştirilmiş bir formudur. Kathakalī, dikkat çekici yüz makyajı, ayrıntılı el hareketleri, yüz ifadeleri ve çeşitli vücut teknikleri ile baştan sona erkeksi bir danstır. Kathak, Hindistan'daki Moğol döneminde gelişen bir Kuzey Hindistan dans türüdür. Renkli, büyüleyici ve sade bir dans türü olan Manipuri, Doğu Hindistan'daki Assam halkının yerel dansı olarak doğmuş ve gelişmiştir. Odissi, Orissa bölgesinin kültürel yaşamında öne çıkan yerel bir dans türüdür. Kuchipudi, dans ve dramın harmanlanmasıyla, Güney Hindistan, Andra Pradeş bölgesindeki Kuchipudi köyünün yerel tiyatrolarında ortaya çıkmış farklı bir dans çeşididir (Ganapathi; sf. 3). Görüldüğü üzere her bir bölgeye ait klasik dans türleri, uzun yıllara rağmen tarzlarında bir bozulma meydana gelmeden varlığını korumuştur.

Tanrıya övgü ve şükranları sunmak; güçlü duyguları ifade etmek; mitolojik hikâyeler anlatmak amacıyla kullanılan bu klasik danslar günümüzde bu amaçlarını korumaktadırlar. Fakat iletişimin dönüşmesi, teknolojinin gelişmesi ve eğlence anlayışının değişmesiyle bu danslar çeşitli mecralarda, farklı amaçla kullanılmaktadır. Bu mecralardan en önemlisi ise sinemadır.

Sinema, insanın icat ettiği en güçlü araçlardan biridir. Lumiere kardeşlerin merak ederek başladıkları serüven çok büyük bir endüstrinin meydana gelmesine sebep olmuştur. Sinema, sessiz filmlerle başlayan macerasına, zamanın getirdiği tüm teknolojik gelişmeleri ortak ederek, gittikçe büyüyen ve değişen bir endüstri haline gelmiştir.

Hindistan'da ise sinema sektörü, Hiralal Sen'in öncülük etmesiyle başlamıştır. Hint sinemasının ilk önemli atılımı, 1901 yılında Kalküta'da inşa edilen Jamshedjee Madan sinema salonu olmuştur (Soundarya; sf. 2). Bu sinema salonunda ülke dışından gelen filmlerin yanı sıra Hindistan'da üretilmeye başlanan filmler de gösterime girmiş, izleyici ile buluşmuştur.

Hint sinemasının babası olarak kabul edilen Dadasaheb Phalke (1870-1944), Hint sinemasının eşiği olarak kabul görmüş ilk uzun metrajlı filmi *Raja Harischandra'yı* (1913) çekmiştir. Phalke, sinematografiyi bir kitaptan öğrenip,

kendi kendini geliştirmiş aynı zamanda filmlerinde kameraman, set tasarımcısı, yapımcı ve yönetmen olarak yer almıştır.

Hint sinemasında dans, ilk sesli yapım olan *Alam Ara* (1931, Ardeshir Irani) filminde yer almıştır (Soundarya; sf. 3). Bu filmin ardından Hint sinemasının vazgeçilmezleri arasına yerleşen dans sahneleri, filmin öyküsünü destekleyen, önemli karakterlerin koreografisine anlam yükleyen dolayısıyla filmi tamamlayan bir gelenek haline gelmiştir.

Esasen mitolojik hikâyeleri içeren ve belli amaçlar için icra edilen klasik danslar ve halk danslarının sinemadaki kullanımı, Hint filmlerinin çok sayıda ve özensizce üretilmesiyle bazen seyrekleşmiş bazen dönüşmüş bazen de amacını yitirmiştir. Her bir filmin temasına uygun oluşturulan koreografiler gerektiği kadar modernleştirilip izleyici karşısına çıkarılmıştır. Nitekim Hint sineması, bu tezde temel aldığımız klasik dansları gerçeğe uygun şekilde kullanan, dans figürlerine anlam yükleyen ve bu dans sunumu aracılığıyla hikâye anlatan filmleri de barındırmıştır.

Sancay Leela Bhansali, Hint sinema dünyasında, klasik dansları gerçeğe uygun şekilde kullanma çabasında olan nadir yönetmenlerdendir. Yarattığı filmin senaryosundan, müziğine; dansından, mekân ve kostümüne kadar her bir parçasıyla ilgilenen Bhansali, filmlerinde dans ve müziğe çok önem vermektedir.

Bhansali çoğu filminde klasik dans formlarını kullanmaktan çekinmemiş, her bir dans sahnesinde bu formları doğru bir biçimde kullanmak için çabalamıştır. Bu yüzdendir ki, mudraların, dans figürlerinin, kostüm ve mekânların nasıl anlamlandırıldığını bilen bir kişi, Sancay Leela Bhansali'nin dans sahneleri ile anlatmak istediklerini kolaylıkla kavramaktadır. Tezin amacı Bhansali'nin klasik dansları ne şekilde kullandığını ortaya koymak, belli başlı el hareketleri ve dansa eşlik eden şarkı sözlerinin ne anlama geldiğini göstermek, dolayısıyla yönetmenin anlatmak istediği hikâye açığa çıkarmaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde Hint dansının tarihsel ve mitolojik gelişimi, Hindistan tarihi, Hint dini, Hindistan'da sosyal yapı ve Hint destanlarına değinilmiş ardından Hint sanatlarının temel kitabı olan Nāṭyaśāstra'dan bahsedilmiştir. Dansın doğuşu ve gelişimine değinildikten sonra Klasik Hint danslarının var olan sekiz türü, tarihi ve mitolojik bakımdan incelenmiş; bu sekiz dans formunun kostüm, makyaj ve müziği hakkında bilgiler verilmiştir. Hint danslarının anlatıldığı bu kısımda son

olarak, Klasik Hint danslarında çok önemli bir yere sahip olan mudralara ayrıntılı bir biçimde yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Hint sinemasının tarihine değinilmiş, önemli dönüm noktalarından bahsedilmiş ve dönemlere ayrılan Hint sinema tarihinin her bir dönemi ayrı ayrı incelenmiştir. Sonrasında Hint sinemasının temel özellikleri olan tema ve karakter, müzik ve dans, kostüm ve makyaj unsurlarına değinilmiş, bu konuda önemli bilgiler verilmiştir. Ardından tez çalışması için seçilen yönetmen Sancay Leela Bhansali'nin yaşam öyküsü ve kariyerinden bahsedilmiş, sinemasının kendine has özelliklerine değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde tezde incelenmek üzere seçilen iki Sancay Leela Bhansali filmine yer verilmiştir. İlk olarak 2002 yılında piyasaya çıkan *Devdas* filminin künye ve öyküsüne değinilmiş, filmde kullanılan dans sahneleri detaylı bir biçimde çözümlenmiştir. *Devdas* filminin ardından, 2015 yılında gösterime giren *Bacirao Mastani* filminin künye ve öyküsüne yer verilmiş, seçilen dans sahnelerinden detaylı bir biçimde bahsedilmiştir. Üçüncü bölümün son kısmını oluşturan bulgular ve yorum başlığı, Sancay Leela Bhansali'nin seçilen filmlerinde yer alan, "Kathak" ve "Bharatanātyam" danslarının kullanıldığı toplam sekiz dans sahnesindeki mudralar ve şarkı sözlerinin analizlerinin sonucunda ortaya çıkan verilerin tartışıldığı bir bölüm olmuştur.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Dünyada hatırı sayılır bir izleyici kitlesine sahip olan Hint sinemasının Türkiye'deki izleyici sayısının günden güne artıyor olmasıyla beraber, Hint sinemasının anlaşılırlığını arttırmak amacıyla araştırmalar yapılmaktadır. Bu çalışmada Hint sinemasının anlaşılırlığını artırmaya katkı sağlamak amacıyla Sancay Leela Bhansali ve iki filmi üzerinden yapılan Hint klasik danslarının kullanımının analizi yapılmaktadır. Bu analiz doğrultusunda Sancay Leela Bhansali'nin filmleri için oluşturduğu dans koreografilerinin, dans geleneğine uygun kullanıldığı, dansta yer alan mudraların gerçek anlamlarını yansıttığı ortaya atılmaktadır. Bu gerçeklik sayesinde Hint filmlerinde yer alan dans sahnelerini anlamlandırmak; her bir dans figürü ve genel anlamda koreografisinin bir hikâye anlattığını göstermek amaçlanmaktadır.

Türkiye'de son yıllarda oldukça popüler olan Hint filmlerinde yer alan dans sahneleri, Türk izleyicisinin anlam vermekte zorlandığı, Hint sinemasına ait önemli bir unsurdur. Bu sebeple çalışmada, Hint sinemasında yer alan dansların Sancay Leela Bhansali filmleri üzerinden anlamlandırılmasını sağlamak temel amaç olarak benimsenmiştir. Çalışmada Hint mitoloji ve tarihine dayanan bu dansların anlattığı hikâyeler incelenerek, izleyici tarafından anlam verilemeyen bu dans sahnelerinin aslında öylesine olmadığı, bir hikâye anlatıp herhangi bir amaç güttüğü ispatlanmaktadır. Türkiye'deki Hint film izleyicisinin bu filmler ve bahsi geçen dans sahnelerine bakış açısını genişletmek, Hint sinema seyircisi ve araştırmacıları için büyük önem arz etmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışma için Hint sinemasında özenle yapılmış filmler ortaya koyan, Hint geleneğini gerçeğe uygun bir biçimde yansıtmaya çalışan yönetmen Sancay Leela Bhansali seçilmiştir. Filmlerinde dans sahnelerini oldukça detaylı çalışarak oluşturan Bhansali'nin, Klasik Hint danslarını sıklıkla kullandığı iki filmi *Devdas* ve *Bacirao Mastani,* gerek filmlerdeki dans sahnelerinin çokluğu, gerekse bu sahnelerdeki el figürlerinin sık ve açık bir biçimde kullanımı sebebiyle çalışmanın incelenmek üzere seçilen temel dökümanları olarak belirlenmiştir. Bu iki filmde yer alan tüm dans sahneleri arasından yalnızca Klasik Hint dans türlerinden Kathak ve Bharatanāṭyam danslarının kullanıldığı sekiz dans sahnesi seçilmiştir. Çalışmada yalnızca bu iki dans türünün yer almasının sebebi, Hint sinemasında Klasik Hint dans türlerinden yalnızca bu iki dans türünün oldukça sık kullanılmasıdır. Bu dans performanslarının seçilmelerinin bir başka nedeni ise, analiz yaparken dikkate alınan mudralar ve şarkı sözlerinin bu performanslarda izleyici tarafından açıkça görülmesidir. Dolayısıyla bu çalışma, Hint sinemasında bir yönetmen olan Sancay Leela Bhansali; bu yönetmenin filmleri *Devdas* ve *Bacirao Mastani*; bu iki filmde yer alan dans sahnelerinde kullanılan Klasik Hint dans türlerinden Kathak ve Bharatanāṭyam dansları ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma Soruları

Sancay Leela Bhansali filmlerinde Hint kültürüne ait klasik dans formlarından hangilerini kullanmıştır?

Sancay Leela Bhansali, filmlerinde kullandığı klasik dansların koreografilerindeki mudraları gerçekçi biçimde kullanmış mıdır?

Sancay Leela Bhansali filmlerinde yer alan dans sahneleri belli bir amaca hizmet edip, ana hikâyeyi destekleyen bir sunum oluşturmakta mıdır?

Sancay Leela Bhansali filmlerindeki her bir dans sahnesi anlamlı bir hikâyeye sahip midir?

Sancay Leela Bhansali filmlerinde yer alan dans sahnelerindeki şarkı sözleri, dans figürleri, el ve yüz hareketleri anlamlı bir bütün oluşturmakta mıdır?

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HİNDİSTAN TARİHİ, KÜLTÜRÜ VE HİNT KÜLTÜRÜNE AİT BİR ÖGE OLARAK KLASİK DANS

1.1. HİNDİSTAN TARİHİ

1.1.1. Erken Dönem

Güney Asya'da bilinen en eski insan kalıntıları yaklaşık 30.000 yıl öncesine dayanmaktadır (Petraglia, Allchin, 2007; s. 6). Madhya Pradesh'teki Bhimbetka kaya sığınakları da dâhil olmak üzere, Hindistan Yarımadası'nın birçok bölgesinde çağdaş insan yaşamından kalıntılara rastlanmaktadır (Singh, 2009; s. 89-93). MÖ 6500'den sonra, gıda mahsullerinin ve hayvanların evcilleştirilmesine, kalıcı yapıların inşa edilmesine ve tarımsal ürünlerin depolanmasına dair kanıtlar, Mehrgarh ve Belucistan bölgelerinde ortaya çıkmıştır. Bunlar, Batı Hindistan'da MÖ 2500-1900 döneminde gelişen Güney Asya'daki ilk kent kültürü olan İndus Vadisi Medeniyeti'ne atılan ilk adımlar olarak görülmektedir (Kulke, Rothermund, 2001; s. 37-39). Mohenco-daro, Harappa, Dholavira ve Kalibangan gibi şehirlerde nüfus gittikçe yoğunlaşmıştır ve el sanatları üretimi, geniş çaplı ticaret gibi çeşitli geçim biçimlerine dayanan medeniyet güçlü bir şekilde büyümüştür (Singh, 2009; s. 181).

MÖ 2000–500 döneminde, kıta altı bölgelerinin pek çoğu Kalkolitik Çağdan Demir Çağına geçmiştir. Hinduizm ile ilişkilendirilmiş en eski kutsal yazılar olan Vedalar bu dönemde ortaya çıkmıştır ve tarihçilere göre Vedik kültür Pencap bölgesinde oluşmaya başlamıştır. Tarihçilerin çoğu bu dönemin kuzey batıdan alt kıtaya doğru ilerleyen Hint-Aryan göç dalgasını kapsadığını düşünmektedir. Bu dönemde, rahiplerin, savaşçıların ve köylülerin ve işçilerin hiyerarşisini düzenleyen kast sistemi ortaya çıkmıştır (Kulke, Rothermund, 2001; s. 66-68). Dekkan Platosu'nda yer alan bu döneme ait arkeolojik kanıtlar, siyasi örgütlenmenin varlığını göstermektedir. Güney Hindistan'daki yaşamın işleyişi, bu dönemden kalma çok sayıda megalitik anıtın yanı sıra tarım izleri, sulama tankları ve el sanatı gelenekleri ile ortaya konmuştur (Singh, 2009; s. 250-251).

MÖ 6. yy civarında Geç Vedik dönemde, Ganga Ovası ve Hindistan'ın kuzeybatı bölgelerinde küçük devletler meydana gelmiştir. Ortaya çıkan kentleşme,

bağımsız olarak gelişen ve Vedik olmayan dini hareketlere yol açmıştır. Caynizm ve Gautama Buddha'nın öğretilerine dayanan Budizm, orta sınıfın dışındaki tüm sosyal sınıflardan insanların ilgisini çekmiştir. (Kulke, Rothermund, 2001; s. 86-88). Kentsel refahın arttığı bu çağda her iki din de zenginliği idealleştirmeyi reddetmiş ve uzun bir zaman dilimi boyunca devam eden manastır geleneklerini sürdürmüştür. Siyasi olarak, MÖ 3. yy'a kadar, Magadha Krallığı, Mauryan İmparatorluğu olarak dirilmek için diğer devletleri kendine katmış ya da yok etmiştir. Bu imparatorluğun bir zamanlar güneydeki krallıkların çoğunu kontrol ettiği düşünülmekteydi, ancak bu çekirdek bölgelerin şimdi geniş özerk alanlar olarak varlığını sürdürdüğü düşünülmektedir (Kulke, Rothermund, 2001; s. 107).

Kuzey Hindistan'ın bu döneminde Hinduizm, aile içindeki ataerkil kontrolü öne çıkarmış ve bu sayede kadınların daha fazla denetlenmesini sağlamıştır. 4. ve 5. yüzyıllarda, Gupta İmparatorluğu gittikçe büyüyerek Ganga Ovası'nda daha sonra ortaya çıkan Hint krallıkları için bir model olan ileri düzeyde yönetim ve vergi sistemi yaratmıştır (Kulke, Rothermund, 2001; s. 133). Guptal yönetiminin altında Hinduizm, ritüelden ziyade adanmışlığa dayalı yenilenmiş bir Hinduizm olarak kendini göstermeye başlamıştır. Klasik Sanskṛt edebiyatı da bu dönemde meyvelerini vermeye başlamıştır. Hindistan bu yıllarda Hint bilimi, astronomi, tıp ve matematik gibi bilim dallarında önemli gelişmeler kaydetmiştir (Singh, 2009; s. 545).

1.1.2. Orta Dönem

Hindistan tarihinin Orta Dönemi 600 ila 1200 yılları arasında bölgesel krallıklar ve kültürel çeşitliliğin ortaya çıkmasıyla tanımlanmaktadır. 606'dan 647'ye kadar Hint-Ganga Ovasının büyük bölümünü yöneten Harsha krallığı, güneye doğru genişlemeye çalıştığında, Dekkan'ın Chalukya hükümdarı tarafından yenilmiştir. Chalukya krallığı doğuya doğru genişlemeye çalıştığında, Bengal kralı tarafından yenilgiye uğramıştır. Chalukyalar güneye doğru genişlemeye çalıştıklarında ise güneydeki Pallavalar tarafından yenilgiye uğramışlardır. Bu dönemin hiçbir hükümdarı yeni bir imparatorluk yaratamamış ve diğer toprakları kendi hükümdarlığına katamamıştır. (Stein, 2015; s. 154). Bu süre zarfında, tarımsal ekonominin büyümesini sağlamak için arazileri temizlenen yerel halklar da ortaya çıkan yeni topluluklar gibi kast sistemine tabi tutulmaya başlanmışlardır. Sonuç

olarak bu dönemde kast sistemi, büyük ölçüde bölgesel farklılıklara yol açmıştır (Stein, 2015; s. 156).

6. ve 7. yüzyıllarda, Hinduzim'in ilk adanmışlık ilahileri Tamil dilinde oluşturulmuştur. Hindistan'ın her yerinde taklit edilen bu ilahiler hem Hinduizmin yeniden dirilişine, hem de alt kıtanın tüm modern dillerinin gelişmesine yol açmıştır. Büyük küçük tüm Hint krallıkları ve himaye altına aldıkları tapınaklar, vatandaşları büyük ölçüde ekonomik merkez haline gelen başkentlere çekmiştir. Hindistan'ın farklı bir kentleşme yolu izlemesiyle çeşitli büyüklükteki tapınaklar ülkenin her yerinde görülmeye başlanmıştır (Stein, 2015; s. 131). 8. ve 9. yüzyıllarda, Güney Hint kültürünün etkileri, şimdiki isimleriyle Myanmar, Tayland, Laos, Kamboçya, Vietnam, Filipinler, Malezya ve Güney Afrika gibi ülkelere yayılmış, bu sayede Güneydoğu Asya'da Hint kültürünün etkileri hissedilmiştir. Güneydoğu Asya'lılar Hindistan'dan yayılan bu kültür etkisinin ardından Budist ve Hindu metinlerini kendi dillerine çevirerek bu dinleri kendi kültürlerinin bir parçası haline getirmişlerdir (Stein, 2015; s. 116).

10. yüzyıldan sonra Orta Asya'nın Müslüman göçebe savaşçıları, Güney Asya'nın kuzeybatı ovalarını ele geçirerek 1206'da İslam Delhi Sultanlığı'nın kurulmasına sebep olmuşlardır. Delhi Sultanlığı, Kuzey Hindistan'ın büyük bölümünü kontrol etmek ve Güney Hindistan'a birçok atılım yapmayı hedeflemiştir. Her ne kadar ilk başta Hint seçkinleri için yıkıcı bir etki yaratsa da Delhi Sultanlığı Müslüman olmayan nüfusu büyük ölçüde kendilerine ait yasa ve geleneklere bağlı bırakmıştır. 13. yüzyılda Delhi Sultanlığı Moğol akıncılarına defalarca karşı koymuş, Hindistan'ın Batı ve Orta Asya'dan gelen saldırılara karşı korumuştur. Bu saldırılardan kaçan askerler, tüccarlar, sanatçılar ve zanaatkârlarla birlikte alt kıtada sentez bir Hint-İslam kültürü yaratılmıştır. Delhi Sultanlığının Güney Hindistan'ın bölgesel krallıklarına saldırması ve bu sebeple zayıflaması, yerli Vijayanagara İmparatorluğu'nun önünü açmıştır. Bu imparatorluk, Hindistan yarımadasının büyük bir bölümünü kontrol altına almış ve Güney Hindistan toplumunu önemli derecede etkilemiştir (Asher, Talbot, 2008; s. 53).

1.1.3. Erken Modern Dönem

16. yüzyılın başlarında Kuzey Hindistan, Müslüman yöneticiler tarafından yönetilmiştir. Ortaya çıkan Babür İmparatorluğu, egemen olduğu yerel toplulukları

daha sistematik, merkezileşmiş ve tekdüze bir yönetime tabi tutmuştur. Babür devletinin ekonomik politikaları; tarımdan elde edilen gelirlerin çoğuna el koymak ve vergilerin gümüş para ile ödenmesini zorunlu kılmak, köylüler ve esnafların daha büyük pazarlara girmesine sebep olmuştur (Asher, Talbot, 2008; s. 152). İmparatorluğun 17. yüzyıl boyunca sürdürdüğü barışçıl tavır, Hindistan'ın ekonomik olarak genişlemesine katkı sağlamıştır. Bu gelişme Hindistan'ın resim, edebi sanatlar, tekstil ve mimaride önemli atılımlar yapmasına yardımcı olmuştur. Babür yönetimi boyunca ticaretin büyümesi, Güney ve Doğu Hindistan kıyılarında yeni ticari ve siyasi gelişmlere yol açmıştır. (Metcalf, Metcalf, 2006; s. 23-24).

18. yüzyılın başlarına gelindiğinde ticaret ve politika arasındaki çizgiler giderek bulanıklaşırken, içlerinde İngiliz Doğu Hindistan Şirketinin bulunduğu birçok Avrupalı ticaret şirketi Hindistan kıyılarına ticari üsler kurmuşlardır. Bu gelişmelerle beraber Hindistan artık uzun zamandır ürettiği ürünleri ihraç etmek yerine İngiliz İmparatorluğu'na hammadde tedarik etmeye başlamıştır. Birçok tarihçiye göre bu yenilikler Hindistan'ın sömürge döneminin başlangıcı olarak gösterilmektedir. (Asher, Talbot, 2008; s. 256).

1.1.4. Modern Dönem

Tarihçilere göre Hindistan'ın modern çağı 1848-1885 yılları arasında başlamıştır. 1848'de Lord Dalhousie'nin Doğu Hindistan Şirketi Genel Valisi olarak atanması Hindistan'ın modern bir devlet olması için gerekli değişikliklerin önünü açmıştır. Bunlar arasında egemenliğin pekiştirilmesi ve sınırlandırılması, nüfusun gözetimi ve vatandaşların eğitimi yer almaktadır. Teknolojik gelişmeler, demiryolları ve telgraf, bu gelişmelerden kısa bir süre sonra tanıtılmıştır. Hindistan'da yapılan bu yeniliklerin ardından 1857 yılında İngiliz hükümetinin yönetimine karşı çıkan Hindistan halkı Hint İsyanı'nı başlatmıştır. İsyan Kuzey ve Orta Hindistan'ın birçok bölgesini ve şirket yönetiminin temellerini sarsmıştır. İsyan 1858'de bastırılmasına rağmen, bu isyan sayesinde Doğu Hindistan Şirketi dağılmış ve Hindistan'ın Hindistan hükümeti tarafından doğrudan yönetilmesi sağlanmıştır. Bu gelişmeleri takip eden on yılda kamu hayatı yavaş yavaş Hindistan'ın her bölgesinde kendini göstermiş ve 1885'te Hindistan Ulusal Kongresi'nin kurulmasına öncülük etmiştir (Sarkar, 1983; s. 1-4).

1930'larda, İngilizlerin Hindistan üzerindeki etkisi azalmaya başlamıştır. Bu yıllarda Hindistan Ulusal Kongresi, yapılan seçimler sonucunda Hindistan yönetiminde söz sahibi olmaya başlamıştır. Bir sonraki on yılda Hindistan birçok krize tanıklık etmiştir; Hindistan'ın II. Dünya Savaşı'na katılımı, Kongrenin baskıları ve Müslüman milliyetçiliğinin artması bu kritik durumların başına gelmektedir. Son yıllarda ortaya çıkan tüm krizli olaylar 1947'de bağımsızlığın ilan edilmesiyle beraber bir sona ulaşmıştır. Ancak Hindistan'ın bölünmesi sonucu iki ayrı ülkenin yani Hindistan ve Pakistan'ın meydana gelmesi birçok yeni krize yol açmıştır (Metcalf, Metcalf, 2006; s. 203).

1990'lı yıllarda başlayan ekonomik liberalleşme, geniş bir kentsel orta sınıf yaratmış ve Hindistan'ı dünyanın en hızlı büyüyen ekonomilerinden biri haline getirmiştir. Hindistan filmleri, müzik ve manevi öğretileri, küresel kültürde hızla gelişen bir rol üstlenmiştir. Bu yıllarda Hindistan'ın Çin ve Pakistan ile olan toprak anlaşmazlıkları çözülmüştür. Bununla birlikte, Hindistan'ın son ekonomik başarılarına rağmen, bir dezavantaj olan nüfusu ile Hindistan, hem kırsal hem de kentsel bölgelerde önemli ölçüde yoksulluk çekmiştir ve çekmeye devam etmektedir (Metcalf, Metcalf, 2006; s. 304).

1.2. HİNT KÜLTÜRÜ

Her toplumda din, insanın sosyal hayatına ve o toplumun sanatına etki etmekte ve bu unsurları şekillendirmektedir. Hint toplumunda bu durum diğer toplumlara nazaran daha çok dikkat çekmektedir. Nitekim başta Hint toplum düzenini ifade eden kast sisteminde olmak üzere geçiş törenlerinde, savaş kurallarında, kadınların ve erkeklerin kendilerine rol model aldıkları kişilerde ve sanatın her dalında söz konusu etki görülmektedir. Bu nedenle Klasik Hint Danslarını anlamak için önce Hinduizm'den bahsetmek konunun anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

Hint alt kıtası dünyanın en eski medeniyetlerinin kurulduğu yerlerden biridir. Bu bölgede ortaya çıkan en eski din Hinduizm'dir. Erken dönem Hinduizm'i ifade etmek için Brahmānizm kelimesi kullanılsa da bölge halkı dinlerini Sanatana Dharma olarak isimlendirir. Bölgeye milattan önce yaklaşık iki binlerin ortasında gelen Ārilerin yerli halk Dravidlerle kaynaşması sonucunda ortak bir dinî yapı ortaya çıkar. Farklı kültürel ve dinî ögeleri oluşturan bu ortak yapı zamanla Hinduizm olarak adlandırılır. Bunlardan birincisi Klasik Dönem Hinduizm olup (MÖ 20. yy –

MS 11.yy) Vedalar, Sutralar, Destanlar, Purāṇalar ve Darşanalar olmak üzere beş kısımda değerlendirilir. Bu dönemde Hinduizm'in temel kaynaklarını oluşturan Şruti ve Smṛti metinleri meydana gelir; (Yitik, 2005: s. 4, 11-12) bugünkü Hindu dinî geleneğinin de temelini oluştur. Yaklaşık on üç yüzyıllık bir dönemi kapsayan Klasik Hinduizm zaman içerisinde bazı değişliklere uğrar. Nitekim yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda Hindistan'a Ārilerin gelmesinden önce bölgede yaşayan Dravidlerin inancında tanrı yahut tanrılardan ziyade ana tanrıçanın baskın olduğu anlaşılır. Ārilerin gelişiyle bu ana tanrıça kültü zayıflamaya başladığı ve yerini çeşitli doğa olaylarının kişileştirilmesiyle oluşan tanrılara bıraktığı görülür. Örneğin dünyanın en eski kutsal metni kabul edilen ve Hinduların en önemli kutsal metinlerinden olan Vedalarda İndra, Vāyu, Varuṇa, Agni, Soma, gibi tanrılar ön planda iken Aditi, Uşas ve Bhūmi gibi tanrıçalar ikinci planda yer alır. Zamanla oluşmaya başlayan destanlar ve purāṇa metinleriyle bu dönemin başında öne çıkan tanrıların yerini "trimūrti" olarak adlandırılan Brahmā, Vişṇu, Şiva ve onların eşleri yahut sevgilileri Hindu inancında öne çıkar (Yitik, 2005: s. 11-20, 36).

Hint dansı yukarıda bahsi geçen söz konusu üç tanrı olmak üzere, Veda dönemine ait mitolojik varlıklara dayanmaktadır. Mitlerde onlarla ilgili anlatılan olaylar yahut onların yapmış oldukları eylemler, dans aracılığı ile topluma aktarılmaya çalışılmıştır. Nitekim Tāṇḍava, dansın kralı olarak (Natarāca) da bilinen Tanrı Şiva'nın ifrit Andhaka'yı öldürürken yapmış olduğu danstır.[1] Tipik olarak erilliğin öne çıktığı bu dans, güçlü, haşin ifadeleri ve duyguları temsil etmektedir (Richmond, Swann, Zarrilli, 1993: s. 6). Lāsya dansı daha neşeli jest ve mimikler içermektedir ve Tanrı Şiva'nın eşi Pārvatī tarafından icra edilmiştir. Bu nedenle dansta dişilik ön plana çıkmaktadır (Richmond, Swann, Zarrilli, 1993: s. 6). Pārvatī bu dansı, Himlāyalar'da eşini neşelendirmek sebebiyle icra etmiştir(Coomaraswamy, 1918: s, 56,57). Bununla birlikte şimdiye dek Hint toplumunda önemli bir yere sahip olan ve zamanla tanrısallaştırılan kahramanların kahramanlıkları yahut eğlenceleri de danslarla anlatılarak canlı tutulmuştur. Örneğin başlangıçta bir kahraman olan daha sonra Tanrı Vişṇu'nun yedinci avatarı olarak kabul edilen Kṛşṇa, çoban kızlarla (gopī) ve Radhā ile dans ederek yılan Kaliyā'yı yok etmiştir.

[1] Mitolojik anlatım için bkz. Wendy Doniger O'Flahert, "Hindu Mitoloji", çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitapevi, Ankara 1996, s. 142,143.

Tarihsel olarak ele alındığında ise Hint danslarının kökeni hakkında net bir zaman vermek oldukça zordur. Ancak yapılan arkeolojik kazılarda bulunan heykellerden yola çıkılarak kökeninin çok eskiye dayandığı tahmin edilmektedir. Ayrıca Ṛg Veda'da[2] geçen ifadeler ve Nāṭyaşāstra'da yer alan dans bölümleri de Hint dansının oldukça eski bir tarihi olduğunu göstermektedir. Yine de Vridya Sridhar, genel olarak Hindistan'da dansın tarihini MÖ 2.- MS. 9 ve MS 10.- MS 18. yüzyıl olmak üzere iki döneme ayırmıştır. Birinci dönemde Sanskṛt dilinin entelektüel insanların hayatlarında büyük bir yere sahip olduğu görülmektedir. İkinci dönemde ise bölgesel farklılıklar meydana gelmiş, bu bölgelere ait farklı dans türleri oluşturulmuştur. Başta oluşturulan temel prensiplere bağlı kalınsa da bölgesel farklılıklar, çeşitli klasik danslar ve uygulamalar ortaya çıkarmıştır. Çağdaş Klasik Hint dansları bu farklılık sayesinde gelişmiştir (Sridhar, 1996: s. 2, 3).

1.2.1. Hindistan'da Din

Hindinstan'da din, ülke kültürünün büyük bir parçasını oluşturan önemli bir unsurdur. Hint Kültürü dinden bağımsız düşünülememektedir. Nitekim din Hindistan'da sanattan edebiyata, günlük yaşamdan ölüme kadar birçok şeye nüfuz etmiş, böylece Hint Kültüründen ayrı düşünüleyemen bir bütün haline gelmiştir. Aşağıda Hindistan'da hüküm süren dinlere değinilmektedir.

1.2.1.1. Hinduizm

Hint alt kıtası dünyanın en eski medeniyetlerinin kurulduğu yerlerden biridir. Bu bölgede ortaya çıkan en eski din Hinduizm'dir. Erken dönem Hinduizm'i ifade etmek için Brahmānizm kelimesi kullanılsa da bölge halkı dinlerini Sanatana Dharma olarak isimlendirir. Bölgeye milattan önce yaklaşık iki binlerin ortasında gelen Ārilerin yerli halk Dravidlerle kaynaşması sonucunda ortak bir dinî yapı ortaya çıkar. Farklı kültürel ve dinî ögeleri oluşturan bu ortak yapı zamanla Hinduizm olarak adlandırılır. Bunlardan birincisi Klasik Dönem Hinduizm olup (M.Ö. 20. yy – M.S. 11.yy) Vedalar, Sutralar, Destanlar, Purāṇalar ve Darşanalar olmak üzere beş kısımda değerlendirilir. Bu dönemde Hinduizm'in temel kaynaklarını oluşturan Şruti ve Smṛti metinleri meydana gelir (Yitik, 2005: s. 4,11-12); bugünkü Hindu dinî

[2] ṚG Veda 5.52.12

geleneğinin de temelini oluştur. Yaklaşık on üç yüzyıllık bir dönemi kapsayan Klasik Hinduizm zaman içerisinde bazı değişliklere uğrar. Nitekim yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda Hindistan'a Ārilerin gelmesinden önce bölgede yaşayan Dravidlerin inancında tanrı yahut tanrılardan ziyade ana tanrıçanın baskın olduğu anlaşılır. Ārilerin gelişiyle bu ana tanrıça kültü zayıflamaya başladığı ve yerini çeşitli doğa olaylarının kişileştirilmesiyle oluşan tanrılara bıraktığı görülür. Örneğin dünyanın en eski kutsal metni kabul edilen ve Hinduların en önemli kutsal metinlerinden olan Vedalarda İndra, Vāyu, Varuṇa, Agni, Soma, gibi tanrılar ön planda iken Aditi, Uşas ve Bhūmi gibi tanrıçalar ikinci planda yer alır. Zamanla oluşmaya başlayan destanlar ve purāṇa metinleriyle bu dönemin başında öne çıkan tanrıların yerini "trimūrti" olarak adlandırılan üç büyük tanrı (Brahmā, Vişṇu, Şiva) ve onların eşleri yahut sevgilileri Hindu inancında öne çıkar (Stein, 2015: s. 84-85). Din adamlarının etkisi ve onların icra ettikleri kurban törenlerinin önemi artar.

Ortaçağ Hinduizm'inde ise bhakti, nath gibi önemli akımlar ortaya çıkar. Bu akımlardan bhakti, Nāyanmār ve Ālvār olarak adlandırılan ermişlerin farklı tanrılara yerel dillerde adanma şarkıları söyleyerek seyahat etmesi, kast sistemine ve ritüellere karşı olduklarını, daha soyut ve tek bir tanrı inancı düşüncelerini anlatması yayılmaya başlar. Güneyde ortaya çıkan bu düşünce zamanla bahsedilen ermişlerin gezileri ile Kuzey Hindistan'a yayılır. Burada bhakti hareketinin yan ürünü olduğu iddia edilen Vişṇu taraftarları ağırlık kazanır (Lochtefeld, 2001: s.99). Nath ise Buddhizm, Şivaizm ve Yoga geleneğindeki düşünceleri birleştiren bir harekettir. Tanrı Şiva'yı ilk guru olarak kabul eden hareketin kurucusu onuncu yüzyılın başında yaşamış olan Matsyendranāth'tır. Bu geleneğin en büyük temsilcisi de Goraknāth'tır. Münzevi hayata önem veren Nath geleneği kast sistemini reddetmesinden dolayı parya olarak adlandırılan kast dışı kimseler tarafından benimsenir (Yitik, 2015: s. 402,493).

Üçüncü dönem ise dinde reformların başladığı 17.-18. yüzyıldan günümüze kadar devam eden Modern Hinduizm Dönemi'dir. Bu dönemde Brahmā Samac ve Hare Kṛṣṇa gibi yeni dinî hareketler teşekkül eder.

1.2.1.1.1. Karma ve Tenasüh

Hint kültüründe tenâsüh inancına ilk kez Upanişadlar döneminde (M.Ö. VIII-IV. yy) rastlanmaktadır. Öğretiye göre ölüm sonucunda vücuttan ayrılan ruhlar, esas

kurtuluşa kadar başka varlık formlarında yeryüzünde yeniden doğup yaşamaya mahkûmlardır. Tenâsüh, bilinci ve hatırayı barındıran ruhun ölüm yolu ile bedeni terk etmesi ve belli bir süre sonra başka bir bedene geçmesi ile tanımlanmaktadır. Bu inancın bir diğer boyutu ise karma inancı olarak bilinmektedir. Karma inancına göre ruhun sahip olacağı yeni beden, bir önceki yaşamında yaptıklarının bir nihayeti olacak şekilde verilmektedir. Böylelikle, ruha verilen her yeni beden bir önceki hayatta yapılanlara bağlı olacak şekilde oluşmakta, dolayısıyla bu inanca göre yaşamda tesadüfe yer verilmemektedir. Aynı zamanda insanların yeni hayatlarında karşılaştıkları olaylar da onun geçmiş yaşamında yaptıkları eylemlerin olağan bir sonucu olarak görülmekte ve bu sayede adaletsizlikten bahsedilememektedir. Öyle ki bu öğretiye göre, her olay bir sebep-sonuç dögüsü ile gerçekleşmektedir. (Yitik, 2012).

1.2.1.1.2. Avatar İnancı

Avatara terimi, başta Vişṇu olmak üzere tanrı ya da doğaüstü varlıkların belli amaçlar için hayvan ya da insan bedeniyle yeryüzüne gelmelerini ifade etmektedir. Bu terim tanrının ya da doğaüstü varlıkların bu bedensel formunu tanımlama amacıyla kullanılmaktadır. Hinduizm inancına göre, kötü olan her şeyin çoğaldığı, her çağın felaketlere sürüklendiği dönemlerde, var olan kötülükleri ortadan kaldıran ve böyle bir devri sonlandıran yeni bir güç ortaya çıkmaktadır. Bu güç, avataradır, bir başka deyişle tanrının bedenlenmiş halidir. Tanrı, bu denli kötülüğün ortaya çıktığı dönemlerde bu kötülüğü durdurmak ve buna sebep olan tüm kötü niyetli varlıkları cezalandırmak için yeni bir avatara yeryüzüne inmektedir. Bu sayede kötüye engel olan Tanrı, evreni olması gereken dengeye getirmektedir (Kutlutürk, 2014).

1.2.1.1.3. Geçiş Törenleri

Hindular günlük ayinlerini ev ortamında kendi başlarına yapsalar da, çeşitli törenlerde eğitimli din adamlarının yardımına ihtiyaç duymaktadırlar. Bu tür törenlerin en önemlileri arasında Saṃskaralar bulunmaktadır. Sayıları 16'dan 40'a kadar değişen Saṃskaralar (Geçiş törenleri), yaşamın çeşitli ve önemli aşamalarında gerçekleştirilmektedir. Bunlardan bazılarına aşağıda kısaca değinilmiştir.

1.2.1.1.3.1. Doğum

"Yeni doğmuş bir bebeğin ayini" anlamına gelen Cātakarman, en önemli Samskaralardan bir tanesidir. Bebeğin doğumununun kutlandığı bir geçiş töreni olan Doğum töreni, bebeğin doğumunun yanı sıra, babanın bebekle bağ kurmasını da kapsamaktadır. Geleneksel bir Cātakarman ritüelinde baba, Vedik ilahiler eşliğinde bebeğin dudaklarına bal ve tereyağı ile dokunmaktadır. Bu ilahiler ve geçiş törenin en önemli amacı bebeğin anne karnında tamamladığı vücut oluşumunun ardından, bebeğin dünyadaki yaşayışını başlatmaktır. İlahilerin geri kalan kısmı ise bebeğe uzun ömürler dilemektedir (Jackson, 2005; s. 46).

1.2.1.1.2. Evlilik

Genç bir Hindu evlenene kadar bir öğrenci, evlendikten sonra bir yetişkin olarak tanımlanmaktadır. Evlilikle birlikte gelen belirli sorumluluklar evin erkeğinin omuzlarına bindirilmektedir. Bu sorumluluklar, Hint geleneği ve tüm Hint kitapları, dinsel yükümlülükleri yerine getirmek olarak sıralanmaktadır. Hindu evliliklerinin birçoğunda gelin ve damat aileler sayesinde bir araya getirilmektedir. Evlilik töreni sırasında yerine getirilen gelenekler bölgeden bölgeye, kasttan kasta değişiklik göstermektedir. Buna rağmen her bölgede aynı kalan temel uygulamalar bulunmaktadır. Bu uygulamalar şu şekilde sıralanır; gelinin anne babası damadı ve beraberindekileri karşılar, anne ve baba kızlarını verirler, üç istekte bulunulur ve sembolik evlilik bağı bağlanır, evlilik kolyesi gelinin boynuna takılır, ateşe sunaklar atılır, yedi kutsal adım atılır, din adamları evlenen çifte su damlaları serpiştirirler, her iki tarafın anne babaları ve oradaki misafirler kutlamalarda bulunurlar, vedik dualar okunur. (Kaya, 2011; s. 69,70).

1.2.1.1.3.3. Ölüm

Bu tören tüm Hindu törenleri arasında sonuncu olarak yer almaktadır. Törenin amacı ölünün ruhunun öteki dünyaya iyi bir şekilde uğurlanması olarak görülmektedir. Hindular tarafından tanrılara sunulan ateş, bu son aşamada ölü insanı taşımaktadır. Ceset, yakılmak üzere, özel olarak hazırlanmış tahtadan bir sedyeye konulmaktadır. Yas tutanların başını çeken kişinin genellikle kafası traş edilmektedir ve bu kişi yakınlardan oluşan toğluluğun başını çekmektedir. Diğer akrabalar, eş-dost

“Ram Nam Satya He” bir başka deyişle “Rāma’nın Adı Gerçektir” (veya Tanrı’nın adı gerçektir) ilahisini söyleyerek bu kişiyi takip etmektedirler. Cesedin yakılacağı yerde ölünün bedeni yıkanmakta ve bedenin üstüne kuru ağaç dalları konmaktadır. Vedik dualarla birlikte yas tutanların başı, odun yığınını ateşe vermektedir. Ölünün külleri kutsal nehirlere atılmaktadır. Cesedin yakılışının ardından gelen onbirinci gün, haşlanmış pirinçten yapılmış on pinda (top) hazırlanmaktadır. Bu gelenek ölünün bir sonraki yaşamında iyi bir bedene girmesini sağlamak amacıyla gerçekleştirilmektedir (Kaya, 2011; s. 70,71).

1.2.1.1.4. Festivaller

Bayram yönünden oldukça zengin olan Hint kültüründe birtakım kahramanların doğduğu gün ve zaferleri kutlanmaktadır. Bazı bayramlar ise yaygın dinsel inançların etkisiyle ortaya çıkmış bayramlardır. Birçok yarı tarihsel yarı mitolojik olaylar, Hindistan halkının belleğinde derin izler bırakmıştır. Bu bayramlarda çeşitli tanrılara ve tanrıçalara sunaklar hazırlanmakta, şükran sunumları yapılmakta, hediyeler verilerek tanrı ve tanrıçalara olan bağlılıklar kanıtlanmaktadır. Bir Hindu için bayram, ruhu temizlemek adına önemli bir fırsat olarak görülmektedir. Kişi, özünü sınamak için bir tür sınava tabi tutulduğunu düşünmektedir. Oruç, bu yolda yapılan uygulamalardan en çok başvurulanlar arasında yer almaktadır. Takvim sırasına göre bayramlar şu şekilde sıralanmaktadır: Maha Kumbh Mela, Vasanta Pançami, Şiva-ratri, Holi, Vaişakhi, Naga Pançami, Raksha Bandhan, Ganeşa Çaturthi, Canmashtami, Dussehra, Dīvali, Ramanavami (Kaya, 2011; s. 60).

1.2.1.1.4.1. Holi

Şubat-Mart aylarında neşeyle kutlanan bir bahar bayramı olan Holi’nin doğuşu ile ilgili çok sayıda efsane bulunmaktadır. Bu efsanelerden en bilineni, kötü kral Hiranyakaşipu’nun oğlu Prahlada’nın efsanesi olarak görülmektedir. Efsaneye göre kral, tüm zalimliğine rağmen oğlunu Vişṇu inancından caydıramamıştır. Zulmedenler arasında ifrit halası Holika da yer almaktadır. Holika’nın ateşte yanmamak gibi doğaüstü bir özelliği bulunmaktadır. Sırf Prahlada ölsün diye onu kucağına alıp ateşe girmiştir fakat Vişnu’nun kutsal gücü Prahlada’yı ateşten korumuş, aksine Holika yanıp kül olmuştur. Holi bir renk bayramı olmakla birlikte,

kışın bittiğini ve baharın geldiğini de müjdelemektedir. Aynı zamanda iyinin kötü üzerindeki üstünlüğünü sembolize etmektedir. Neşeli insanlardan oluşan kalabalık bir topluluk, cadde ve sokaklarda birbirlerine boyalı sular fışkırtmaktadırlar. Akşam vakti büyük bir şenlik ateşi yakılmaktadır. Bu ateş, Holika'nın, yani kötü ruhun yok oluşunu simgelemektedir (Kaya, 2011; s. 62).

1.2.1.1.4.2. Canmaştami

Ağustos-Eylül aylarında tüm Hindistan'da kutlanan ve Tanrı Kṛşṇa'nın doğumuna adanmış bir bayram olan Janmashtami için tapınaklar süslenmekte, çanlar çalınmakta, deniz kabuğundan borular öttürülmekte ve tanrı için Sanskṛt dualar okunmaktadır. İnananlar yirmidört saat boyunca oruç tutup gece yarısı, yani Kṛşṇa'nın doğduğu anda, oruçlarını açmaktadırlar. Sonrasında, büyük bir Kṛşṇa heykeli sütle yıkanmakta ve tanrının adı yüzsekiz kez şarkıyla okunmaktadır. Bayram boyunca birçok yere Kṛşṇa'nın yaşamıyla ilgili resimler asılmaktadır (Kaya, 2011; s. 64).

1.2.1.1.4.3. Dīvali

Ekim-Kasım aylarına denk gelen ve tüm Hindistan'da kutlanan bir bayram olan Dīvali, "ışık" bayramı olarak bilinmektedir ve tanrıça Lakshmi ile ilgilidir. Bütün evler küçük lambalarla aydınlatılmaktadır çünkü karanlık olan eve tanrıça Lakshmi (dolayısıyla bereket) girememektedir. Bayram boyunca her şehir, her kasaba ve her köy kandillerle ve elektrikli lambalarla aydınlatılmaktadır. Evler temizlenmekte, süslenmekte, renkli renkli boyanmektadır ve çocuklar maytap patlatıp fişek yakmaktadırlar. Hindu işadamlarının yeni iş yılı da bu bayramla başlamaktadır (Kaya, 2011; s. 65).

1.2.1.1.4.4. Durga Puca

Festival başlamadan birkaç gün önce tapınaklar resimlerle, heykellerle ve ışıklarla süslenmektedir. Hazırlanan mabetlerin merkezine tanrıça Dūrga'nın heykeli ya da resmi yerleştirilerek kutlamaya hazır hale getirilmektedir. Daha sonra festivale canlılık kazandıran yaklaşık seksen metre yüksekliğindeki Dūrga heykellerinin yapımı başlamaktadır. Festivalin başında Hindular değişik enstrümanlar eşliğinde bir

çeşit kutsal ilahi olan bhacan'ı (ilahi) söyleyerek süslenmiş tapınağa (mandir) gitmektedirler. Hindular söyledikleri bu ilahilerle tanrıça Dūrga'nın ruhunun bir başkasına geçtiğini düşünmektedir. Daha sonra bir kâse içine doldurulan küller dolaştırılarak alınlara sürülmektedir. Bu külleri alınlarına süren Hindular bununla iradelerinin açılacağına inanmaktadırlar. Festivalin başlangıcında yapılan bu uygulama dokuz günlük festivalin her gününde farklı kutlamalar ve uygulamalar şeklinde devam etmektedir (Deveci, 2016).

1.2.1.2. İslamiyet

Hindistan'da İslamiyet'in yayılması M.S. 12. yüzyıl ile 17. yüzyıl arasındaki süreyi kapsamaktadır. Söz konusu dönemde önce Müslüman tüccarlar daha sonra da başata Samanoğulları (874-999) olmak üzere Gazneliler (963-1186), Gurlular (879-1215) ve Babür İmparatorluğu (1526-1857) ile İslam Hint topraklarına gelmiş ve burada etkin olmaya başlamıştır. Nitekim 9. ve 16. yüzyıllar arasında tebliğ amaçlı birçok sufi ve derviş Arabistan'dan, Irak'tan, Suriye'den, Semerkant'tan ve Buhara'dan Hindistan'a gelmiştir. Nakşibendi, Kadiri, Çişti, Sühreverdi gibi önemli tarikatlar ortaya çıkmış ve İslamiyet'in yayılmasında etkin bir rol oynamıştır. Sufilerin yogilerle keramet yarışı yapması ve galip gelmesi ile birçok Hindu İslam dinine geçmiştir. Ayrıca sufilerin tebliğ sırasında yerel halkın dilini kullanmış olmaları, kendilerini dolaylı biçimde Vişnucu ve Şivacı uygulamaların içinde tanıtmaları, İslam dışı geleneklere karşı hoşgörülü olmaları, fakir insanlarla kaynaşmaları, kültürel bütünlük ve sosyal uyum içinde olmaları İslamiyet'in yayılmasında büyük önem arz etmektedir (Huseyin, 1962: s. 36,60).

1.2.1.3. Hristiyanlık

Hindistan'a Hristiyanlık, bir süre Güney Hindistan'da yaşadığı ve orada öldüğü düşünülen havarilerden Thomas ile gelmiştir. Tarihi verilere göre Hindistan'daki misyoner etkinlikler 1544 yılında Francis Xavier'in gelişiyle başlamıştır. Xavier'i başta Portekiz'den, daha sonra Danimarka, Hollanda, Almanya ve İngiltere gibi ülkelerden gelen misyonerler izlemiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda hem Katolik hem de Protestan misyonerler Hindistan'da Hristiyan öğretilerini yaymaya başlamışlardır. Hristiyan misyonerler tüm ülkede okullar ve kolejler açarak Hristiyanlık inancını yaymışlardır. Hristiyanlık öğretileri Mahatma Gandi de dâhil olmak üzere birçok

aydın ve düşünürü etkilemiştir. Bugün Hindistan'da farklı mezheplere tabi 30 milyon kadar Hristiyan bulunmaktadır (Fahlbusch, 2008: s. 285).

1.2.1.4. Sikhizm

Hindistan'ın Pencap bölgesinde bhakti hareketinden ve sufi tarikatlardan etkilenerek Sihizm ortaya çıkmıştır. Kurucusu Guru Nanak (1469-1539) olan bu dinin gelimesine Namdev, Ravidas, Kabir gibi Hindu, Şeyh Ferid gibi Müslüman kişiler önemli katkılarda bulunmuştur. Bir evrensel hoşgörü öğretisini ve bütün dinlerde iyi ve ortak olanı aramayı telkin eden Sikhizm, Hindu ve Müslüman topluluklardan taraftarlar toplamıştır. Sihizm kökeninde barışçı ve mezhep karşıtı bir inanç olmakla birlikte, Buddhizmde yer alan aşırı çileciliğe ve kast sistemine karşı çıkmıştır. Çok tanrıcılığa, kast sistemine karşı çıkan bu dinin temel öğretilerini Ram, Sat, Mohan gibi isimlendirdikleri tek tanrı inancı, maya-karma yasası ve kurtuluş anlayışı oluşturmaktadır (Yitik, 2015: s. 402,422).

1.2.1.5. Buddhizm

Buddhizm MÖ 6. yüzyılda Siddihartha Gautama'nın Çatvāri Aryasatyāni (Dört Soylu Gerçek), Āryāṣṭaṇga Mārgā (Sekiz Dilimli Yol) ve Pratitya Samut Pada (nedensellik İlkesi) isimli öğretileriyle şekillenmiştir. Buddha Dharma, Buddha Vacana, Buddha Sasana olarak da isimlendirilen bu din Vedalsarın otoritesini kabul etmemekte, kanlı kurbana ve kast sistemine karşı çıkmaktadır (Güngören, 2001: s.101,172).

1.2.1.6. Cainizm

Cainizm MÖ 6. yüzyılda Kuzey Hindistan'da ortaya çıkmıştır. Kurucusu Vardhamana olan bu din Buddhizm ile benzerlik göstermektedir. Nitekim Cainizm de kanlı kurbana karşı çıkmakta, kast sistemini kabul etmemekte, ahimsa yani zarar vermeme ilkesini benimsemetedir. Bununla birlikte bu dinin tirthankara, civa, pudgala ve triratna (Üç Mücevher) inançları ile kendine has öğretileri bulunmaktadır (Küçük, 2011: s. 227-228).

1.2.2. Hint Destanları

Destanlar gerek Hint edebiyatı gerekse Hinduizm'in yapıtaşı olarak görülmektedir. Bu nedenle birçok edebi esere, filmlere ve tiyatro oyunlarına ilham olmaktadır. Hint insanı için büyük önem taşıyan bu destanlar popüler Hint sinemasına çok kez katkıda bulunmuş, sinema filmlerinin gerek konusu, gerek teması, gerekse karakterlerini beslemiştir.

2015 yılında gösterime giren *Bajrangi Ağabey*/ *Bajrangi Bhaijaan*(Kabir Khan) filmi, destanların karakter ve teması ile beslediği filmlere güzel bir örnek olarak gösterilmektedir. Filmde beş yaşındaki doğuştan sağır olan Shahida'nın kaybolması ve annesine kavuşma çabası anlatılmaktadır. Shahida'yı, duyup konuşabilmesi için tedavi ettirmek isteyen annesi, kızını alıp Pakistan'dan Hindistan'a doğru yola koyulur. Çıktıkları bu yolculuk sırasında trenden inen ve trenin hareket ettiğini duymayan Shahida hiç bilmediği bir yerde yalnız başına kalmıştır. Tek başına, yabancısı olduğu sokaklarda dolaşan küçük kızın yolu Bajrangi (Salman Khan) isimli bir adamla kesişir. Bajrangi, kaybolduğunu anladığı küçük kıza yardım etmek istese de sağır ve dilsiz olan bu kızdan hiçbir şey öğrenemez. Küçük kızın Pakistanlı olduğunu şans eseri öğrenen genç adam bu kızı ailesine kavuşturmaya karar verir. Filmde yardıma muhtaç küçük kızın yardımına koşarak onu koruyup kollayan bir karaktere yer verilmiştir. Bajrangi karakteri bu özellikleriyle Rāmāyaṇa Destanı'nda yer alan Hanuman karakteriyle özdeşleşmektedir. Küçük kızın iyiliği ve güvenliği için canını ortaya koyan Bajrangi adeta, sevip saygı duyduğu Rāma için savaşan Hanuman karakterine bürünmektedir. Küçük kızın tehlikede olduğu her an, mülayim ve sakin tavrını bir kenara bırakıp, gözlerinden ateşler çıkarcasına sinirlenen, gerçeküstü bir güçle tehlikeye karşı koyan Bajrangi, bu yönüyle de Rāmāyaṇa Destanı'nın güçlü karakteri Hanuman'ı çağrıştırmaktadır. Nitekim Rāmāyaṇa Destanı'nda Hanuman, sinirlendiği esnada tıpkı Bajrangi gibi tasvir edilmektedir. Yukarıda yer alan film örneği Hint destanlarından faydalanan çok sayıda filmden yalnızca bir tanesidir. Hint sinema sektöründe destanların bu denli etkilediği birçok filme rastlamak mümkündür (Karaoğlu, 2019).

Aşağıda Klasik Hint edebiyatının temel taşı olan üç destana kısaca değinilmektedir.

1.2.2.1. Mahābhārata

Ermiş Vyāsa'ya atfedilen Mahābhārata, antik Hindistan'ın iki büyük destanından biridir (Kaya, 2002: s. 15). Destan farklı uzunluktaki on sekiz parvadan (bölüm) ve yüz bin şlokadan (mısra) oluşmaktadır (Kaya, 1946: s.447). MÖ 2. - MS 2. yüzyıllar arasında derlendiği düşünülen eserin adı, kahramanların ailelerinin kökeni olarak görülen Bhārata soyundan gelmektedir (Winternitz, 1927: s.317). Mahābhārata Destan'ı, Bhārata ailesindeki amca çocukları olan Pāṇḍavalar ile Kauravalar arasında çıkan savaşı anlatmaktadır. Ancak bu otantik çerçeveye zamanla eklemeler yapılarak metin genişletilmiş ve yeniden şekillendirilmiştir. Aynı zamanda destandaki efsanelerin çoğu, ana çerçeveden bağımsız bir biçimde anlatılmaktadır (Bainett, 1906: s.21).

Bu destan Kurular ve Pandular arasındaki iktidar mücadelesini ve çözümsüzlük sonunda ortaya çıkan büyük savaşı anlatmaktadır. Kurular kör kral Dhritarashtra'nın oğlu Duryodhana ve 99 oğlundan oluşmaktadır. Pandular ise, soluk benizli Pandu'nun oğulları Yudhisththira, Bhima, Arcuna, Nakula ve Sahadeva olarak bilinmektedir. İlk üçünün anneleri Kunti, diğer ikisininki ise Madri'dir. Büyük savaş onsekiz gün sürmüştür. Bu savaş başlamadan önce Kṛṣṇa Arcuna'ya Bhagavadgita'yı okumuş, ona tanrılık niteliğini göstermiş ve savaş için cesaret vermiştir. Kṛṣṇa bu eserde Tanrı Vişṇu olarak ortaya çıkmaktadır ve akıllıca fikirleriyle Pandu oğullarının savaşı kazanmalarını sağlamıştır (Kaya, 2011; s. 56).

1.2.2.2. Harivaṃşa

Mahābhārata Destanı'nın devamı olarak düşünülen Harivaṃşa (Lochtefeld, 2001: s.276) biçim ve düzenleme bakımından purāṇa metinlerine benzetilmektedir. Bu nedenle Harivaṃşa Purāṇa olarak da adlandırılmaktadır (Hopkins, 1916: s.445). Harivaṃşa Destan'ı, Harivaṃşa Parva, Vişṇu Parva ve Bhavişya Parva olarak adlandırılan üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm yaratılış, ay ve güneş hanedanlıkları, Kṛṣṇa'nın ataları ile bazı mitolojik efsanelere yer vermektedir. İkinci bölümde ise Kṛṣṇa'nın doğumu, çocukluğu, çoban kızlarla (Gopī) oynadığı aşk oyunları, ifritlerle yaptığı mücadeleler ve amcası Kaṃsa'yı öldürmesi anlatılmaktadır. Son bölümde dünyanın sonunda olacaklar işlenmektedir (Klostermaier, 2003: s.80).

1.2.2.3. Rāmāyaṇa

Rāmāyaṇa Destanı, Hint Edebiyatı'nın en önemli eserlerinden biri olarak değerlendirilmektedir ve ermiş Vālmīki'ye (Winternitz, 1927: s.475) atfedilmektedir. Hindu dinî geleneğine göre bu destan Treta yuğa (Lochtefeld, 2002: s.707) dönemine aittir ve yedi kaṇḍa (bölüm), sarga olarak adlandırılan alt bölümlerden (Rao, 2005: s.7616) ve yirmi dört bin şlokadan (mısra) oluşmaktadır (Macdonell, 2005: s.574). Destanın yazıldığı dönemin tarihi, bir tartışma meselesi olsa da yaklaşık olarak MÖ 750-500 yıllarında yazıldığı düşünülmektedir (Rao, 2005: s.7617). Destan Ayodhya kralı Daşāratha'nın büyük oğlu Rāma'nın tahta geçme hikâyesini anlatmaktadır. Zamanla hikâyedeki bazı kişi ve olaylar değiştirilmiştir. Bunlardan en önemlisi Rāma'nın Tanrı Vişṇu'nun bir avatarı olarak ilahi bir statüye kavuşması olarak görülmektedir (Lochtefeld, 2002: s.555). Nitekim araştırmacılar orijinal hikâyeye, onun sürgüne gönderilmesinin, eşi Sītā'nın kaçırılmasının ve bunun intikamını almak için söz vermesinin sonradan eklenmiş olabileceğini savunmaktadırlar (Lochtefeld, 2002: s.555).

Destana göre Kral Daşaratha en büyük oğlu Rama'yı tahta geçirmek istemektedir. Fakat talihsiz bir olay sonunda Rama ondört yıllığına ormana sürgüne gitmektedir. Yanında karısı Sita ve kardeşi Lakshmana da bulunmaktadır. Sita ormanda kötü ruh Ravana tarafından kaçırılmış ve Lanka adasına götürülmüştür. Rama onu bulmak için maymun kral Sugriva ile anlaşmıştır. Onun veziri Hanuman Lanka'ya gidip Sita ile görüşmüş ve geri gelmiştir. Hindistan'ın güneydeki en uç noktası ile Lanka arasına bir köprü kurulmuş ve buradan geçen maymun orduları Ravana ile çarpışırmışlardır. Rama Ravana'yı öldürmüştür ve karısı ile birlikte Ayodhya'ya geri dönmüştür. Rama halkın isteklerine uyarak, kendisine sadık kalmadığı endişesiyle Sita'yı ormana sürgün etmiştir. Sita'ya orada ermiş Valmiki bakmıştır. Sita'nın iki çocuğu Kuşa ve Lava orda büyümüştür. Bir raslantı sonucu Rama çocuklarıyla karşılaşmıştır. Aile bir araya gelmeye çalışsa da Sita yaşadığı bu acı olaydan ötürü ölmeyi tercih etmektedir. Rama aslında Tanrı Vişṇu'nun bedenlenmiş halidir. O da eşinin ardından gök katındaki mekânına dönmüştür (Kaya, 2011; s. 55,56).

1.2.3. Hindistan'da Sosyal Yapı

Ortaçağ Hindistan'ında ortaya çıkan süreçlerden biri de kastın gelişimidir. Doğumla tanımlanan gruplar arasında oluşan sosyal ve kültürel ilişkiler sistemi olarak kast, mevcut dönemin ilk yüzyıllarından itibaren dharma metinlerinin önemli bir meşgalesi olarak bilinmektedir. Doğum gruplarını saflığa göre sıralamak, dört vedik yaradılış ilahisinde ilk kez görülmesinden itibaren eskiçağ Hindistan'ının en önemli özelliklerinden biri haline gelmiştir. Sözü geçen kastlar şu şekilde sıralanmaktadır: Brahmanlar, kshastriyalar, vaishyalar ve shudralar ya da rahipler, savaşçılar, halk ve hizmetliler (Stein, 2015: s.115).

Bu düzenlenen yerleşik yaşam, kabileler ve köylerin kendi içlerinde sosyal tabakalaşmalarını da beraberinde getirmiştir. Çağdaş bir kast, birbiriyle yemek yiyebilen, birbiriyle evlenebilen, bu iki özel ilişki alanında başkalarını dışlayan kişiler grubu olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda herhangi bir kastın üyelerinin, o kasttan olup olmadığının herkesçe bilinmesi için ayırt edici bir işaret taşımaları gerekmektedir. Öteki kastların üyeleri önünde nasıl davranılacağını belirleyen kesin kuralların konması da, bu tür karşılaşmaların ve ilişkilerin sık olduğu durumlar için zorunlu hale getirilmiştir. Bir toplumun tümü bu ilkelere göre örgütlenince, herhangi bir yabancılar topluluğu ya da o toplumun bölgesine çağrısız giren bir grup kendiliğinden yeni bir kast oluşturmak durumunda kalmaktadır. Hindistan'ın bu çizgilere göre nasıl ve ne zaman örgütlendiği kesin olarak bilinmemektedir. Tarih araştırmacıları tarafından Ortaçağ'da ortaya çıktığı düşünülen kast sistemine ilişkin düzenlemeler, İndüs uygarlığına ait kalıntılarda da rastlanmaktadır. Kastların kökeni ne olursa olsun, Hint duygu ve düşünüşünün üç özelliği, sonraki dönemlerin kast ilkesini ayakta tutmak için yeterli görülmektedir. Bunlardan en önemlisi törensel arınma düşüncesi olarak bilinmektedir. Daha aşağı "murdar" bir kastın üyesine değerek kişinin kendisini kirletme korkusu, Brahmanlara ve piramidin tepesine yakın olan öteki kastların bireylerine, aşağı kastların insanlarıyla ilişkilerini sınırlama yolunda güçlü nedenler sağlamaktadır (McNeill, 2013: s.113).

1.2.4. Hint Kültürünün Bir Ögesi Olarak Klasik Dans

1.2.4.1. Dansın Doğuşu ve Gelişimi

Erken dönem dansına ait arkeolojik kanıtlar, Hindistan'da ortaya çıkmış Bhimbetka kaya sığınaklarındaki 9 bin yıllık tabloları ve üzerinde dans figürlerinin yer aldığı Mısır mezar resimlerini içermektedir. Yazılı dillerin ortaya çıkışından önce dans, hikâyeleri bir nesilden diğerine aktarmanın söz ve performans içeren yöntemlerin en önemlisi olarak ileri sürülmektedir (Dewald, 2004; s. 94-108). Dünya çapında dansa dair ipuçlarına çok erken tarihlerde rastlanmıştır. İncilde dansla ilgili birçok olaya atıfta bulunmaktadır ve otuzdan fazla farklı dans terimine rastlanmaktadır (Kadman, 1952; s. 27-30). Çin çanak çömleklerinde bir grup insan el ele tutuşarak dans etmektedir ve ilk Çince "dans" kelimesine erken dönem Çin yazıtlarında rastlanmaktadır. Antik Çin'deki ilkel dans, büyücülük ve şaman ritüelleriyle ilişkilendirilmektedir (Li, 2010; s. 5).

Hindistan'da M.Ö. 1000'li yıllarda günlük yaşamın özelliklerini kodlamaya çalışan birçok metin hazırlanmıştır. Bharata Muni'nin Nāṭyaşāstra kitabı bu metinlerden bir tanesidir. Özellikle dansın Hint kültürü için önemine bir ispat olan bu kitap dram ve dans sanatını en ince ayrıntılarıyla anlatmak için yazılmıştır.

1.2.4.2. Dram ve Dansın Kitabı: Nāṭyaşāstra

Nāṭyaşāstra, tanrılara ait dans ve oyunlar ile ilgili bilgiler içermektedir. Kitap, dram sanatının sahne, kostüm, oyunculuk gibi dalları ile ilgili bilgilere yer verirken, dans sanatının hangi şekilde icra edileceğine dair teknik detaylara da değinmektedir. Nāṭyaşāstra, bilgin Bharata Muni'ye atfedilmektedir ve tamamlandığı ilk tarihin M.Ö. 200 ile M.S. 200 yılları arasında olduğu varsayılmaktadır. Bazı tahminler ise M.Ö. 500 ile M.S. 500 yılları arasında yazıldığı yönündedir. Nāṭyaşāstra kitabının en popüler versiyonu 36 bölümden oluşmakta ve yaklaşık 6 bin ayet barındırmaktadır. Metin, Tāṇḍava dansı teorisini (Şiva), rasa teorisini, bhāva teorisini, ifadeyi, jestleri, oyunculuk tekniklerini, temel adımları, ayak ve el duruşlarını anlatmayı amaçlamaktadır ve tüm bu özellikleri, klasik Hint danslarının yapıtaşı olarak tanımlamaktadır. Hindistan'daki dans ve performans sanatlarının tümü, bu eski metne dayanmaktadır (Beck, 2012: s. 138,139). Bu metin, manevi fikirlerin,

erdemlerin ve kutsal kitapların özünün bir ifadesidir (Coormaraswamy, Duggirala, 1917: s. 4).

1.2.4.3. Klasik Hint Dans Formları

1.2.4.3.1. Bharatanāṭyam

Bharatanāṭyam'ın teorik temelleri Klasik Hint performans sanatları metni olan Nāṭyaşāstra'da yer almaktadır (Khokar, 1984: s. 73,74). Bharatanāṭyam'ın kendine özel tarihi geçmişi birer Tamil destanı olan Silappatikaram (M.S. 2. yüzyıl) ve Manimegalai'ye (M.S. 6. yüzyıl) dayanmaktadır (Lochtefeld, 2002: s. 103,104). Silappatikaram destanı, Madhavi adında dans eden bir kızın hikâyesini anlatmaktadır. Kanchipuram'ın Şiva tapınağındaki oymaların M.S. 6.-9. yüzyıllara atfedilmesi, Bharatanāṭyam'ın M.S. 1. yüzyılın ortalarında bile iyi gelişmiş bir performans sanatı olduğunu göstermektedir (Khokar, 1984: s. 73-76). Nāṭyaşāstra'da karana olarak da bilinen Bharatnatyam'ın 108 pozu, Chidambaram tapınağının (M.S. 12. yüzyıl) güney kapısında bulunan Hindu tanrısı Şiva'nın oyularak yapılmış figürleri ile bağdaştırılmaktadır (Jones, Ryan, 2006: s. 79,107).

Bir diğer örneğin M.S. 7. yüzyılda yapıldığı tahmin edilmektedir, Badami mağarası tapınaklarının birinci mağarasında Taṇḍava dansı yapan Şiva, Nataraca olarak resmedilmektedir. 1.5 m yüksekliğindeki görsel, geometrik bir düzen dans pozisyonlarını ifade etmektedir. Bu dans formunda Şiva'nın 18 kolu bulunmaktadır. Şiva'nın kolları, Bharatanāṭyam'da bulunan mudraları (sembolik el hareketleri), ifade etmektedir (Jayakrishnan, 2011: s. 21-27).

Bharatanāṭyam başta Tamil Nadu, Andra Pradeş ve Karnataka olmak üzere Hindistan'ın güney bölgeleri ile ilişkilendirilmektedir. Tarihsel olarak, Hinduizm'in altın döneminin ardından, özellikle MS 6. yüzyıldan sonra, tapınakların inşası ile birlikte kendilerini tapınak hizmetine adayan "devadasis"ler ortaya çıkmıştır. Kadınlar bu mesleğe iki yolla girmişlerdir, birincisi, mesleğe gönüllü olarak ebeveynleri tarafından başlatılmaları, ikincisi ise, kötü yaşam koşulları sebebiyle mecbur kalmalarıdır. "Devadasis" in görevleri arasında Tanrıların önünde şarkı söylemek ve dans etmek bulunmaktadır. Bu dansı kadınların yapmasının sebebi ise, kadınların bir lütuf olarak görülmesi ve bu adanmışlık sayesinde Tanrı ile "evli"

oldukları varsayıldığı için asla dul kalmayacaklarına inanılmasıdır (Narayan, 2005;26).



Resim 1: Bharatanāṭyam Dansçısı

Dansın müziği nattuvanar denilen vokalin çıkardığı ritmik sesler, bu seslere eşlik eden bir çift taraflı davul olan mridangam, flüt ve keman eşliğinde oluşturulmaktadır. Kostüm ise genel itibariyle zengin ve çeşitlidir. Bacakların arasına giyilen sârinin modern, dikişli bir uyarlamasıdır. Dansçıda, alnı süsleyen bir ay ve güneş, saç ayrımının her iki tarafına giyilen bir takı bulunur. Aynı zamanda boyun, kulak ve saçı da mücevherlerle süslenir. Dansçının makyajı izleyicinin dikkatini çekebilmesi ve dansçının bakışlarını keskinleştirmesi için yoğun bir biçimde yapılır. Saçlar geleneksel bir biçimde topuz yapılarak genellikle beyaz yasemin ve turuncu kanakambaram gibi kokulu çiçeklerle süslenir. Her bir ayağa giyilen 30 ila 40 zilden oluşan halhallar ise kostümün en önemli parçalarındandır. Zillerle bezenmiş bu halhallar keskin ayak hareketleri sayesinde ses çıkartarak müziğe katkıda bulunur (Narayan, 2005: s. 39).

1.2.4.3.2. Kathakalī

Kathakalī, 16. ve 17. yüzyıllarda, Güney Hindistan'ın kıyı kesimi, şimdiki adıyla Kerala bölgesinde, Malayalam dilini konuşan nüfusun yarattığı, farklı bir performans sanatı olarak ortaya çıkmıştır. Bu klasik dans formu esasında “katha” (hikâye) ve “kali” (oyun) kelimelerinden türetilmiştir ve “hikâye oyunu, hikâye performansı” anlamlarına gelmektedir (Narayan, 2005: s. 59). Kathakalī’nin tüm

kuralları ve elementleri Nāṭyaśāstra gibi Klasik Sanskṛt metinlerde yer almaktadır (Zarrilli, 2000: s. 25-29).

Genellikle yıldızların aydınlattığı gecelerde, açık alanlarda yapılır. Gece boyunca lambalardan gelen ışık, özenle hazırlanmış kostümler, başlıklar ve yüz makyajı, dansın karakterine doğaüstü bir görünüm vermektedir. Bu dans formunun, Sanskṛt Tiyatrosu çerçevesinde, Aryanlar ve Aryanlar öncesi çok sayıda sanat türü ve geleneğin sentezi olması gibi bir özelliği vardır. Bir başka deyişle bu dans türü, bahsedilen dönemdeki ritüel biçimlerinin rafine edilmiş versiyonudur. Kathakalī'de kullanılan diz pozisyonları ve ayak tabanlarının hareketleri, Aryanlar döneminde kullanılan savaş pozisyonlarının bir uzantısı olarak görülmektedir (Narayan, 2005: s. 59).

Bu dans için görünüşte maske gibi olan ve belirli bir karakter tipi oluşturmak için büyük önem arz eden makyaj, yoğun ve eşsiz bir şekilde kullanılmaktadır (Sumana, 2012: s. 62). Kathakalī'nin kostümü de makyajı kadar eşsizdir. Dansçılar, çok katmanlı etekler ve üst kısmı mücevherlerle kaplı uzun kollu, yüksek boyunlu bir ceket giyerler. Bu etekler genellikle beyaz renktedirler fakat ceketin rengi karakterin özelliğine göre değişiklik gösterir. Sadece şeytani karakterlerin etekleri siyah veya koyu renktedir. Karakterlerin bazıları, eski dönem Portekiz şapkalarına benzeyen şapkalar takarlar. Hem erkek hem de kadın karakterlerin bilekleri, kolları ve omuzları mücevherlerle süslenmiştir. Başlıca karakterlerden bazıları, çok katmanlı kolyelere ek olarak, fularlar ve eşarplar takarlar. Kathakalī'de, diğer danslarda ayak bileğine takılan halhal biçimindeki ziller dizlerin hemen altına bağlanmaktadır(Narayan, 2005: s. 64).

Kathakalī performansına eşlik eden müzik enstrümanları “chenda”, “madallam” ve “edakka” olarak adlandırılan üç çeşit davul ve büyük zillerden oluşmaktadır. Bu enstrümanlara metal bir gong’a vuran vokal de eşlik etmektedir (Narayan, 2005: s. 64).



Resim 2: Kathakalī Dansçısı

Kathakalī dansı, ihtişamlı kostümler, başlıklar ve şaşırtıcı dramatik rollerle, tanrıların ve kahramanların, şeytanların ve ruhların karakterlerini izleyiciye sunmayı amaçlamaktadır. Kathakalī'nin günümüzdeki sunumunda, Mahabharata, Bhagavatha Purāṇa, Şiva Purāṇa'dan ve çok sayıda klasik hikâye arasından seçilmiş temalar işlenmektedir (Sumana, 2012: s. 62).

Bu performans topluluğu genellikle on iki oyuncudan oluşmaktadır. Oyuncuların hepsi erkektir ve dişi karakterler bile erkekler tarafından canlandırılmaktadır. Tipik bir Kathakalī performansı, davulların yüksek sesle çalınmasıyla başlar ve performans bütün gece devam eder (Sumana, 2012: s. 62).

1.2.4.3.3. Kathak

Kathak'ın hikâyesi eski zamanlarda, profesyonel "kathakas" denen hikâye anlatıcılarının destanlardan ve mitolojik hikâyelerden kesitleri, bazı dans öğeleri ile birleştirerek anlatma ya da (şarkı) söyleme yoluyla sergiledikleri performanslarla başlamıştır (Walker, 2014). Hikâye anlatımı ve hikâye anlatıcılığı bir gelenek haline gelmiştir ve nesilden nesile aktarılarak kalıtsal olmuştur.

Antik dönem yazılı kaynakları sayesinde Kathak dansının formları hakkında bilgi edinmek mümkün olmuştur. Bharhut'ta bulunan M.S. 2. yüzyıla ait paneller, dansçıların kollarıyla birlikte dikey bir vaziyette durduğunu göstermektedir. Bu

pozisyonlar, bugünün Kathak hareketlerinin temelini oluşturan hareketlerin temeli olarak görülmektedir. Zira M.S. 2. yüzyıla ait panelde görülen duruş biçimi, Kathak dansındaki temel duruşa karşılık gelmektedir (Descutner, 2010).

Yine eski kaynaklarda çoğu dansçının bir kolu kulağının hizasında Pataka-hasta biçiminde durmaktadır. Kulağın yanındaki Pataka-hasta hareketi Orta Doğu ve Orta Asya danslarında yaygın bir hareket olarak yer almaktadır. Bu hareketin eski zaman kaynaklarında varoluşu, hâlihazırda mevcut olan kültürler arası alışverişi göstermektedir. Eski zaman kalıntılarından 13.yüzyıl'a gelindiğinde temel tarzın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu temel tarza, yakın zamanda dansın ritmini oluşturan hatırlatıcı ritimler ve gelişen müzik gibi yeni özellikler de eklenmiştir (Kothari, 1989).

15.-16.yüzyıllarda Bhakti hareketinin başladığı bu dönemde Rasalilalar'ın Kathak üzerinde çok büyük bir etkisi olmuştur. Rasalila, Hint mitolojisinde yer alan Kṛṣṇa hikâyelerinin bir parçası olarak kabul edilir (Kaya, 2003). Rasa Türkçede "tat", "zevk", "lezzet" kelimelerinin (Kaya, 2013: s.268), lila ise "oyun", "eğlence" kelimelerinin karşılığıdır (Kaya, 2013: s.276).

Radha ve Kṛṣṇa'ya coşku ile ibadet edildiği zamanlarda Kathak, bu mitolojik karakterlerin hayatlarından hikâyeler anlatmak için kullanılmıştır. Popüler performanslar çoğunlukla Sri Kṛṣṇa'nın Vrindavan kutsal topraklarındaki kahramanlıklarını ve onun çocukluk yıllarını içermiştir. Bu süre zarfında Kathak dansı değişerek tapınak maneviyatından uzaklaşmış ve artık halktan öğelerin etkisinde kalmaya başlamıştır. Dansçılar altın ve mücevherlerle ikna edilerek tapınaklardan saraylara taşınmışlardır. Dansçıların himayesi, sık sık dans yarışması yapılan saraylarda, adeta bir sosyal sınıf gibi yükselmiştir. Hindistan, Babür İmparatorluğu ile tanıştığında Kuzey Hindistan çevresindeki Babür sarayları Kathak dansının odağını dini bir sanat formundan saray eğlencesine kaydırmıştır (Massey, 1999).

Orta Asya'dan gelen dansçılar saraylardaki Kathak dansçılarına kendi tarzlarını tanıtıp benimsemelerini sağlamıştır. Bu durum Orta Asya dansının Kathak üzerinde bir etki bırakmasına yol açmıştır. Kathak dansı tıpkı Orta Asya'dan gelen etkiler gibi kendi kendine Kathak dansının bir parçası haline gelen tüm yenilikleri kabul ederek içine almıştır. Bu dönem boyunca Kathak, saf lirik dans formundan çıkarak daha seküler bir hal almaya başlamıştır. Kathak dansının bu yeni biçimine birçok yenilik

de eklenmiştir. Göz alıcılık dikkat çekmek gibi unsurlarla birlikte ayak ritmini de müziğe uydurmak amacıyla, her bir ayağa 150 zilden oluşacak şekilde halhallar(Ghunghru) takılmaya başlanmıştır (Walker, 2014).

Kathak dansına yeni malzemeler, yeni teknolojiler eklenirken, yeni hareketler de ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan ve Kathak dansının önemli hareketlerinden olan "chakkar" dönme hareketinin, İslam'ın Hindistan'da yükselişiyle birlikte, semazenlerden etkilenerek ortaya çıktığı tahmin edilmektedir. Bu aşamada çeşitli etkiler; dansın sunumu ve anlatı şekilleri açısından Kathak'ta büyük bir esneklik meydana getirmiştir. Kathak, tapınaklardan saraylara taşınarak bir halk dansı olmuştur fakat aynı zamanda bu süreçte anlatı ve sunuş üzerine birçok birikim elde etmiştir. Kültürlerin kaynaşması bir şekilde Kathak'ı geliştirmiştir. Kathak değişimiyle diğer Hint dans türlerinden her ne kadar ayrışmış olsa da, tarz ve kök bakımından aynı kalmıştır ve hala diğer dans türleriyle bir ilişki barındırmaktadır. Özellikle hikâye anlatımı sırasında yapılan el hareketleri ve bazı vücut pozları sayesinde diğer Hint dans türlerine benzerliği ortaya çıkmaktadır (Patrika, 2011).

Birçok imparatorluk ve prenslik, Kathak'ın gelişimi için önderlik etmiştir. Bu dönemde Kathak, kendilerini saray içinde geliştiren ve eğiten Tawaifler(saraylarda soyluların gönlünü hoş tutmak üzere eğitilen kadınlar) tarafından da sıkça yapılmıştır. Tawaifler saraylarda çoğunlukla çeşitli yavaş müzikler eşliğinde Abhinaya yapmışlardır. Tawaiflerin çevresi göz önüne alındığında onların icra ettiği Kathak dansı saray Kathak dansından farklı varsayılmaktadır. Tawaiflerin dansı daha çok nakhra (muzip oyunculuk) olarak adlandırılmaktadır.



Resim 3: Kathak Dansçısı

Tawaiflerin dans öğretmenleri, Tawaiflere olduğu kadar saray dansçılarına da öğretmenlik yapmışlardır. Bu sebeple bu iki çevrenin arasında serbest değişimler olmuştur ve bu değişim Kathak dansının repertuarının genişlemesine yol açmıştır. Hindistan'a gelen İngiliz yönetimi Kathak dansının düşüşüne sebep olmuştur. Victoria dönemi yöneticileri, sık sık özel olarak yapılan Tawaif eğlencelerinin keyfini çıkarmalarına rağmen halka, bu eğlencenin düşük ve sevimsiz bir eğlence olduğunu söylemişlerdir (Walker, 2014). Kathak, Victoria yönetiminin gözünde baştan çıkarmaya dayalı bir dans haline gelmiştir. Buna rağmen kültürel sıkıntıların yaşandığı bu zamanlarda, sanat türlerinin korunmasında, Kathak dansını icra etmeyi bırakmayan Tawaiflerin rolü göz ardı edilmemektedir. Yakın zamanda Kathak, İngiliz yönetimindeki düşüşten sonra popülerliğini geri kazanmıştır. Aynı zamanda artık resmi olarak sayılan sekiz klasik danstan bir tanesi haline gelmiştir. Kathak'ın şimdiki hali, saray ve romantik Kathak dansının tüm yönlerini içinde barındırmaktadır. Kathak son halini, tapınaktan saraya giden yolculuğunda edindiği öğelerin, dini ve mitolojik öğelerle yaptığı bir sentez sayesinde oluşturmuştur.

1.2.4.3.4. Kuchipudi



Resim 4: Kuchipudi Dansçısı

Bu dans formu adını Andhra Pradesh eyaletindeki Kṛṣṇa bölgesinde Masulipatasm yakınında bulunan Kuchipudi köyünden almaktadır (Narayan, 2005;69). Bir Kuchipudi erkek dansçısının geleneksel kostümü "dhoti", kadın dansçısının ise "sari"dir. Fakat günümüzde kadın dansçının kostümü yerini Bharatanāṭyam resitallerinde giyilen, bacak arasına kıvrılan "sari"ye bırakmıştır. Kuchipudi'de buruna takılan hızma ve saç örgüsü önemli bir rol oynar. Buruna takılan bu süsü takmamak Kuchipudi dansında kişinin egosunun yerle bir olmasına karşılık gelir. Bharatanāṭyam'daki gibi alnın ortası ay ve güneş ile bezenmiştir. Alın süsü, doğayı temsil ettiği düşünülen küçük bir papağan motifine sahipken, süsün diğer ucu, yüce bilgiyi belirtmek için kullanılan bir yılan motifindedir. Örgü ise üç dünya olarak bilinen Tribhuvana'yı temsil eden üç salkımla sona ermektedir, her biri yine toplamda dokuz olan üç küçük dala ayrılmaktadır. Bir Kuchipudi performansına genellikle zil sesi, bir şarkıcı, bir nattuvanar veya zil kullanan bir şef, bir keman veya üflemeli bir enstrüman eşlik etmektedir (Narayan, 2005: s. 75).

1.2.4.3.5. Odissi

Orissa'nın doğu bölgesinde, tapınak ibadeti olarak kullanılan bu dans formatı, en eski dans formlarından biri olarak kabul edilmektedir (Kuiper, 2010: s. 278).

Mağaralarda ve tapınaklardaki kalıntılar, dansın antik çağdaki özgünlüğünü ve yaratıcılığını ifade etmektedir. Ayrıca arkeolojik kanıtlar Odissi'nin Klasik Hint formları arasında en eski dans stili olduğunu göstermektedir (Sumana, 2012: s. 59). Bölgedeki bu dans geleneği “maharis” (“devadasis”) ve “gotipuas”lar (kız gibi giyinmiş erkek dansçıların dansı) ile canlı tutulmuştur. “Maharis” ve “gotipuas” geleneği, Orissa'daki tapınak inşa faaliyetlerinin yeniden canlanması ile ön plana çıkmıştır. Kızların tapınaklara hizmet etmeleri, ibadetinin bir parçası, bir norm haline gelmiştir. Bazıları müzik ve dans sanatlarında ustalaşmış ve “maharis” olarak tanınmaya başlanmışlardır. Tanrıya övgüler yağdırma amacıyla dans etmek ve şarkı söylemek, görevlerinin bir parçası olmuştur. Aynı zamanda, genç erkek dansçılar yani “mahariler”in erkek çocukları, ergenlik çağına erişmeden önce, kadın gibi giyinip “mahariler” gibi dans etmekteydiler. Bu genç erkek dansçılar 'gotipuas' olarak bilinmekteydi. Genç bedenlerin esnekliği nedeniyle, bir kadının yürüyüşünü taklit edebilmekte ve zengin kıvrak, akrobatik hareketler yapabilmekteydiler. Ergenliğe eriştiklerinde ise tapınaklardan ayrılıp, sanatçı ya da öğretmen olarak sanatlarını devam ettirmekteydiler (Narayan, 2005: s. 101).



Resim 5: Odissi Dansçısı

Günümüz Odissi kostümü, yeni geliştirilen Bharatanāṭyam'daki "dhoti"yi andıran dikişli, bacak arasından geçirilen ve önünde yelpaze biçiminde pileli bir süs bulunan bir kostümdür. Mücevherat kullanımında geleneksel ve zarif telkâri işçiliği

göze çarpmaktadır. “Jhumkas” veya “kapas” isimli kulak süsleri, alnı süsleyen ay şeklindeki “tika” ve saç ayrımında bulunan “matha mani” bu dansın başlıca süsleridir. Saç, topuz yapılarak çiçeklerle çevrelenmektedir. Büyük gümüş bir broş topuzun ortasını süslemekte, uzun boylu bir çiçek taç da bu broşun üzerinde mini bir kule yani "shikhara" oluşturmaktadır (Narayan, 2005: s. 108).

Müzik, "mardala", "mridanga" ve "pakhavaja" gibi vurmalı çalgılar, bir vokalist, sitar, keman veya başka bir yaylı çalgı, flüt ve ziller ile oluşturulmaktadır (Narayan, 2005: s. 108). “Mardala”yı çalan kişi genellikle ritmik sesler çıkararak müziğe eşlik eder. Ayak bileklerindeki halhallar dansçının müziğe eşlik etmesini ve buna uygun bir ritim tutturmasını sağlamaktadır.

1.2.4.3.6. Sattriya

Shaivism ve Shaktism geleneklerine ilişkin bakır levha yazıtları ve heykellere bakacak olursak, Assam'daki dans sanatlarının tarihi, antik çağlara dayanmaktadır (Neog, 1980: s. 292,293). Sattriya'nın modern formu, eski metinleri kullanarak dansı sistematik hale getiren, topluma Kṛṣṇa'ya olan duygusal bağlılığı göstermek amacıyla nritta ve nritya’yı (drama ve etkileyici dans) öğreten Sankaradeva'ya atfedilmiştir (Liu, 2016: s. 19-21).

15. yüzyıldan bu yana, Sattriya sanatı, Sattra olarak adlandırılan Hindu manastırlarında, Vaishnava Bhakti hareketinin bir parçası olarak büyümüştür. Hint klasik danslarına en son eklenen, Assam'dan yayılmış Sattriya dansı, manastırlardaki bekâr rahipler tarafından icra edilmekteydi (Narayan, 2005: s. 110). Bu dans türü özellikle Bhagavata Purāṇa gibi metinlerden alınmış Kṛṣṇa'nın efsaneleri ve mitolojilerini anlatan bir drama-dans türü olarak keşişler tarafından geliştirilmiş ve uygulanmıştır (Richmond, 2016: s. 20,21).



Resim 6: Sattriya Dansçısı

Geleneksel Sattriya dansçılarından erkek olanın kostümü, beyaz bir "kurta-dhoti" ve beyaz bir türban ile oluşturulur. Kadınlar ise yelpaze şeklindeki pileli bir parçayla süslenmiş etekler giymektedirler. Kadın dansçılar içinde küpe, kolye, zincir, geniş bilezik ve halhalların bulunduğu çok sayıda mücevherat takmaktadırlar (Narayan, 2005: s. 115).

1.2.4.3.7. Manipuri

Manipuri'yi anlamak için, o bölgenin, Manipur veya Mücevherli Şehrin kültürünü kavramak gerekir. Hindistan'ı Burma'ya bağlayan Himalaya eteklerinde ve vadilerinde bulunan Manipuri halkının geleneğine göre, Tanrı Şiva'nın o bölgede yer alan, tepelerin arasında bir gölün yanına yerleştiği ve eşi Parvati ile yedi gün yedi gece Raas dansı yapmaktadır. Bu dans esnasında, yarı insan yarı yılan formundaki yılan kral "naga devata"nın alnını süsleyen mücevher Mani, parlaklığı sayesinde bütün alanı aydınlatmıştır. Bu inanış, erkek gücünün bir temsili olan "Nongponkningthu" yani Tanrı Şiva'ya ve bir kadının varlığını ifade eden "Panthoibi" yani Parvati'ye adanmış ritüel danslara yol açmıştır (Narayan, 2005: s. 78).

Yukarıda bahsi geçen alanın, Chitrangada ve Arjuna'nın Mahabharata'da ilk toplandıkları yer olduğuna inanılmaktadır. Bu dans formu Kozmosun başlangıcına, dünyanın yaratılmasına ve nihai yıkımına ilişkin ritüelleri yerine getirmeyi amaçlamaktadır. Bu anlatı bir nevi Tanrıların festivalidir (Sumana, 2012: s. 55).



Resim 7: Manipuri Dansçısı

Klasik Manipuri dansı eşsiz kostümlere sahiptir. Kadın karakterler bir Manipuri gelini gibi giyinmektedirler. Bu kostümlerden en dikkat çekeni ise Kumil'dir. Kumil, ayak bileklerinden kalçaya kadar uzanan, sert bir maddeden yapılıp özenle dekore edilmiş, fıçı biçiminde uzun bir etektir (Devi, 2010: s. 61,69). Kıyafetin üzerinde yer alan işlemelerin tamamı doğayı temsil etmektedir. Süsleme için bu dans kostümünde de çeşitli çiçekler kullanılmaktadır.

1.2.4.3.8. Mohiniyattam

Reginald Massey'e göre, Mohiniyattam'ın tarihi belirsizdir (Massey, 2004: s. 131,133). Bu dans türünün geliştiği ve popüler olduğu bölge Kerala'nın tapınaklarında, Mohiniyattam'ın veya Mohiniyattam benzeri bir dans geleneğinin kanıtları yer almaktadır. Trikodithanam'daki Vişnu tapınağı ve Kidangur Subramanya tapınağı, Mohiniyattam figürleri uygulayan çok sayıda kadın dansçı heykeline sahiptir (Şivaji, Pasricha, 1986: s. 7-10).

Mohiniyattam tam anlamıyla (Mohini) büyücü dansı anlamına gelir. Bu, Mitolojik Büyücü Mohini'nin dansı olarak tanımlanır. Hint mitolojisinde Mohini, kadınlık, kadın çekiciliği, güzelliğin özü ve erotik duyguların kişileşmesi olarak kabul edilmektedir (Sumana, 2012: s. 65). Efsaneye göre, Tanrı Vişṇu, yenilmezlik gücü verilen şeytan Bhasmāsura'yı öldürmek için büyücü Mohini'nin şeklini almıştır (Sumana, 2012: s. 65, Narayan, 2005: s. 90). Vişṇu, avucunu Bhasmāsura'nın kafasının üzerine koyarsa, bu şeytanın yenilmezliğini azaltabileceğini bilmektedir. Bu nedenle Mohini kılığına bürünen Vişṇu, Mohini'nin güzelliğiyle büyülenen Bhasmasura ile bir dansa başlamış ve dans sırasında Tanrı Vişṇu (Mohini) avcunu şeytanın kafasına yerleştirmiştir. Bu sayede gücü azalan Bhasmasura artık yenilmez değildir. Mohiniyattam'ın doğduğu yer olan Kerala'nın yerlileri bu dansın Mohini kılığına girmiş Tanrı Vişṇu tarafından yapıldığına inanmaktadırlar. Dolayısıyla dans, yalnızca kadınlar tarafından icra edilmektedir.

Mohiniyattam performansına eşlik eden enstrümanlar genellikle "edakka", "madallam", "mridangam" gibi vurmalı çalgılar ve zillerdir. Orkestrayı oluşturan diğer bileşenler ise vokalist, bir yaylı çalgı olan "vīṇa" ve flüttür.



Resim 8: Mohiniyattam Dansçısı

Geleneksel olarak, dansçılar altın kenarlıklı fildişi renginde ipek kostümler giymektedirler. Altın bordürlü, uzun ve özenle kıvrılmış eteğin üst kısmı bir palmiye yaprağını andıran yelpaze şeklinde bir süsle donatılmaktadır. Altın takılar, kostümün

göz alıcı parlaklığına katkıda bulunmaktadır. Saçlar, tacın bir tarafına yatırılmış bir topuzun içinde toplanmakta ve çiçeklerle kaplanmaktadır. Ayak bilekleri, yaklaşık yirmi beş ila otuz arasında zille donatılmış halhallar ile süslenmektedir (Narayan, 2005: s. 97).

1.2.4.4. Mudralar

Klasik Hint dansında el hareketlerinin bilinçli oluşumu üzerine önemli bir vurgu yapılmaktadır. Eller her zaman kasıtlı bir şekilde tanımlı bir mudra ile tutulmaktadır. Bir dans formunda ortaya çıkan böyle eşsiz bir özellik, dans formunun ortaya çıktığı coğrafyanın kültürel zemininde yatmaktadır.

Hint dansı, insanın ellerindeki potansiyeli değerlendirip yaydığı enerjinin, manevi din felsefesiyle yan yana gelmesinden meydana gelmiştir. El hareketleri Hint dansında, onu diğer sanatlarla ve Hindistan'ın manevi gelenekleriyle birleştiren, önemli bir rol oynamaktadır. Mudralar, Klasik Hint dansının ilk zamanlarından itibaren hikâye anlatımı ve insan duygularının, ilişkilerinin inceliklerinin anlatımı için kullanılmaktadır. El hareketlerinin klasik Hint dansında nasıl kullanıldığını tamamıyla anlamak; bir bütün olarak klasik Hint dansının kökenine, pratiğine bir aşinalık olmadan mümkün olmayacaktır (Carroll, 2012). Dans bin yıldır Hint toplumunun önemli bir bileşeni olmuştur ve bir ifade biçimi olarak insan hayatının bütün önemli anlarını kutlama ile ilişkilidir; doğum, ölüm, kur, evlilik, zafer, yenilgi. Ruhsal ve adanmış bir uygulama biçimi olarak dans; ilahi olanla iletişim ve birlik kurmak için bir ortam olarak ve bir kanal olarak bir çağın manevi ve dini öğretilerini geleceğe aktarmak için kullanılmaktadır. Ayaklar kararlı bir duruş sergileyerek, dans ritmini ayarlarken; eller, dans/tiyatro geleneğinin anlatım yönünü iletmek için kullanılan en güçlü vücut parçasıdır. Dans ve drama üzerine yazılmış eski yazılar el hareketlerini hastas olarak tanımlar, oysaki mudraların tarihine bakıldığında el hareketleri dini ritüellerle ilişkilendirilmektedir (Duggirala, 1917). Yakın geçmişte klasik Hint dansları 20.yüzyılın'ın ilk dönemlerinde yeniden canlandığından beri, Hastas'ın artık dansçıların dans sırasında kullandıkları el hareketleri olmadığı bilgisine ulaşılmıştır (Carroll, 2012). Genel terim hem dansçılar hem de manevi uygulayıcılar tarafından kullanılan mudra olarak kayıtlara geçmiştir. "Mudra" kelimesi Sanskṛt dilinde "kaşe", "işaret", "ifade" anlamına gelmektedir.

Hastas, teknik dans el hareketleri için doğru terim olsa da, daha geniş bir tanımlama için tüm jestleri içinde barındıran mudrayı kullanmak doğru kabul edilmektedir. Birçok dans geleneği, Hindistan genelinde her bölgede kendi bölgesel metniyle ortaya çıkmıştır. Ancak dans üzerine yazılmış en eski ve en etkili metin Nāṭyaşāstra'dır. Nāṭyaşāstra'nın Bharata Muni tarafından M.Ö. 200 ve M.S. 200 yılları arasında yazılmış olduğuna inanılır ve müzik, dans, tiyatro hakkında yapılan bilimsel bir araştırma olarak kabul edilir. Nāṭyaşāstra'ya göre Abhinaya'nın Hint dansında ve dram sanatındaki dört formu şöyle sınıflandırılır:

1.Vachika—sözlü (şarkı)

2.Angika—vücut ağırlıklı (Mudra)

3.Aharya—kostüm ve makyaj

4.Satvika—özellikle yüz ile ifade edilen, durum ve duygu (Carroll, 2012).

Nāṭyaşāstra'yı yakından takip eden diğer metinler arasında Nandhikeshvara'nın Abhinaya Darpana'sı, sadece dans için ayrılmış ilk uygulama metni olarak kabul edilir. Bu metnin dans tekniği alanındaki en etkili metin olduğu tahmin edilmektedir ve metin, yoğun olarak duyguların ifadesi ve iletişim için kullanılan el hareketleri ile ilgilenmektedir.

Klasik Hint danslarında sıklıkla kullanılan bazı mudralar aşağıdaki gibidir.



Resim 9: Karkata Mudra

Karkata Mudra

Karkata mudra, avuç içleri arasında boşluk bırakılarak, iki elin parmaklarının kilitlenmesi ile uygulanmaktadır. Sanatçılar ve performans sanatçıları bu mudrayı bağlam oluşturmak ve duygusal durumları ifade etmek için kullanmaktadırlar. Grup olarak bir araya gelme, birleşme, mide, şişmanlık, uzuvların uzaması, parmakların çatlaması, dal bükme, esneme, çarpma, zor nefes alma gibi anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.184).



Resim 10: Venu Mudra

Venu Mudra

Kṛṣṇa'nın karakterini ifade etmek için kullanılmaktadır ve bir veya iki el hareketiyle uygulanmaktadır. Her iki elin de orta ve yüzük parmaklarının uçları başparmağın ucuyla birleştirilerek bir çember oluşturulmaktadır. Küçük parmak ve işaret parmağı yukarı doğru hafifçe kavisli tutulmaktadır. Eller ağzın sağ tarafında flüt çalıyormuş gibi konumlandırılmaktadır. Venu mudra, flütü ile bağdaştırılan Kṛṣṇa'yı betimlemek için kullanılmaktadır (Carroll, 2012: s.411).



Resim 11: Kapittha Mudra

Kapittha Mudra

Bu mudra, küçük parmak, yüzük ve orta parmakların avuç içine kıvrılması; işaret parmağının başparmağın ucuna yerleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Öncelikle bağlam oluşturmak ve duygusal durumları veya belirli eylemleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Mudranın, Tanrıça Lakshmi, Tanrıça Sarasvati, zil tutma, sağım inekleri, çiçekleri tutma, sarinin ucunu kavrama, başını örtü ile örtme, tütsü sunma anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.174).



Resim 12: Hamsapakşa Mudra

Hamsapakşa Mudra

Mitolojiye göre, Taṇḍava dansını sergileyen Tandu, bu hareketi Şiva karşısında pratik yaparken kullanmıştır. Mudra, elin avuç içi aşağı bakacak şekilde tutularak, küçük parmağın yukarı doğru uzanması ve işaret, orta ve küçük parmakların doksan derece bükülmüş halde tutulmasıyla uygulanmaktadır. Başparmağın ucu, dıştaki işaret parmağının tabanına dokunmaktadır. Mudranın, altı sayısı, bir köprü inşa etme, tırnak izleri, gizleme, yasaklama, kuşkanadı, işin tamamlanması ve portre çizimi anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.154).



Resim 13: Sarpaşirşa Mudra

Sarpaşirşa Mudra

Mudra, elin parmaklarla birlikte avuç içi öne bakacak şekilde kaldırılması ve parmakların hafifçe yuvarlanmasıyla oluşturulmaktadır. Mudranın, yılan, perde, yağmur, besleme, tanrıya su verme, filkulaklarının çırpılması, güreşçinin kolları, allık, çamur, yüz yıkama, sadaka, okşama, süt, safran çiçeği, utangaçlık, gizleme, sarılma anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.321).



Resim 14: Kirita Mudra

Kirita Mudra

Her iki avuç içi öne bakacak şekilde tutularak, başparmakları birbirine geçirilmektedir. Mudra, bir elin parmakları diğerininkileri kavrayacak şekilde tutularak oluşturulmaktadır. Dans geleneğinde bu mudra başın üzerine yerleştirildiğinde bir taç veya kralı belirtmek için kullanılmaktadır (Carroll, 2012: s.205).



Resim 15: Svastika Mudra

Svastika Mudra

Mudra, bileklerin üst üste getirilmesi ve parmakların yan yana birleştirilerek uzatılmasıyla oluşturulmaktadır. Timsah, çekingen konuşma, anlaşmazlık, övgü, geçiş anlamlarına sahip olan mudra, elleri birbirinden ayırarak kullanıldığında bulutları, ormanları, okyanusları, yeri ve büyüklüğü temsil etmektedir (Carroll, 2012: s.371).



Resim 16: Arala Mudra

Arala Mudra

Mudra, başparmak da dâhil olmak üzere tüm parmakların yan yana toplanması ve yukarı dönük, dışa bakacak şekilde tutulmasıyla oluşturulmaktadır. İşaret parmağı içe doğru doksan derece bükülmektedir. Mudra, içki zehri, nektar içmek, şiddetli rüzgâr, su yudumlama, saygısızlık, bir arkadaştan nefret etmek, saçı örtmek, boyamak, kaştan ter silmek, göze sürme çekmek, bir kadının kendini beğenmesi, bir erkeğin cesareti ve saygınlığını betimlemek için kullanılmaktadır (Carroll, 2012: s.84).



Resim 17: Suçidhara Mudra

Suçidhara Mudra

Mudranın bir parçası, sol eldeki işaret parmağı uzatılarak, diğer parçaların avuç içine kıvrılması ve başparmağın diğer parmağı tutması ile oluşturulmaktadır. Sağ elin başparmağı ve işaret parmağı diğer elin işaret parmağının başını kavrarken, sağ elin diğer parmakları avuç içine sıkıştırılmaktadır. Suçidhara Mudra, dansçının kadınlığını vurgulaması için kullanılmaktadır (Carroll, 2012: s.362).



Resim 18: Upadana Mudra

Upadana Mudra

Mudra, bir elin diğerinin üzerine, avuç içi arkaya, parmaklar bileklere dönük olacak şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Her iki bilek de bükülerek ellerin gövdenin önünde dikey olarak konumlandırılması sağlanmaktadır. Bu mudra dansçının kadınsı yönünü vurgulaması için kullanılmaktadır (Carroll, 2012: s.383).



Resim 19: Ardhaçandra Mudra

Ardhaçandra Mudra

Mudra, elin avuç içi öne, parmakları yukarı bakacak şekilde kaldırılmasıyla oluşturulmaktadır. Başparmağı doksan derece açıyla avuç içinden dışarı doğru uzatılmaktadır. Avuç içi ve tüm parmaklar dümdüz olacak şekilde tutulmaktadır. Bu mudra ay, birini boğazından yakalamak, mızrak, tanrıya teklif sunma, yemek tabağı, köken, doğum, bel, düşünme, endişe etme, tefekkür, meditasyon, dualar, uzuvlara dokunma, insanları selamlama, bileklik, bilek, ayna, şaşkınlık, efor, uyumsuzluk, bütünlük, ritim sayma, saçı bağlama, yanağı kederde tutma, filkulağı, kötülükleri atma, ergenlik, yetenek, ardışıklık, kaş, bez, yay, öncelik, kuşak sıkılaştırma, çocuk taşıma anlamlarına gelmektedir (Carroll, 2012: s.87).



Resim 20: Suçi Mudra

Suçi Mudra

Mudra, işaret parmağı yukarı doğru dik bir şekilde uzatılırken kalan parmakların başparmağı ile birlikte avuç içinde birleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Mudranın, bir sayısı, yüce varlık, yüz ifadesi, güneş, şehir, dünya, bunu mu soruyorsun, yalnızlık, tehdit, ince, çubuk, vücut, şaşkınlık, saç örgüsü, şemsiye, yeteneği, el, saç çizgisi, davul, çömlekçi çarkı, araba tekerleği, artılar ve eksiler, günün sonu, övme, doğruyu söyleme, uzak bir yere işaret etme, yaşam, önde yürüme, lotus sapı, gün doğumu ve gün batımı, ok, işleme, dinleme, sevilenleri özleme, hatırlama, burun, gaga ve vizyonu belirtme anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.87).



Resim 21: Hamsasya Mudra

Hamsasya Mudra

Mudra, başparmak ve işaret parmağının düz bir şekilde uzatılması ve birleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Bu esnada orta parmak, yüzük parmağı ve küçük parmaklar birbirinde olabildiğince ayrı tutulmaktadır. Mudranın evlilik ipliğini bağlama, başlatma, talimat verme, kesinlik, inci kolye, lambanın fitilini uzatma, yasemin çiçeği, resim, resim çizme, sinek ısırığı, su damlası, çelenk taşıma, metafor

olarak ben böyleyim, bir görevin yerine getirilmesi, ritüel, karar, teklif, konuşma, okuma, şarkı söyleme, meditasyon, koku alma, nişan alma anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.156).



Resim 22: Mrgaşirşa Mudra

Mrgaşirşa Mudra

Bu mudra, elin vücuttan uzak tutulmasıyla uygulanmaktadır. Yüzük parmağı, orta parmak ve işaret parmağı avuç içine doğru doksan derece bükülmektedir. Küçük parmak ve başparmağı dik bir şekilde yukarı doğru uzatılmaktadır. Mudranın kadınların üreme organları, yanak, geleneksel davranış, sınır, korku, tartışma, kostüm ve makyaj, çağrı, ikamet, geyik yüzü, toprağı desenlerle süsleme, ayak masajı, ev, şemsiye tutma, merdiven, ayak hareketi, sevgiliye davet, dolaşım, duvar, müzakere, fırsat, ekran, düzen ve gövde anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.245).



Resim 23: Çandrakala Mudra

Çandrakala Mudra

Mudra, küçük parmak, yüzük parmağı ve ortak parmağın avuç içine doğru bükülmesiyle oluşturulmaktadır. İşaret parmağı ve başparmağı birbirine doksan derece oluşturacak şekilde dışa doğru uzatılmaktadır. Mudra, ay, yüz, mesafe, Şiva'nın tacı, Ganga nehri, balta, baston anlamlarına gelmektedir (Carroll, 2012: s.120).



Resim 24: Katakamukha Mudra

Katakamukha Mudra

Mudra, başparmağın yukarı doğru uzatılarak, işaret parmağın başının alt kısmı ile birleştirilerek uygulanmaktadır. Diğer parmaklar birbirinden olabildiğince uzakta konumlandırılmaktadır. Mudranın, yayın ortasındaki ok, ayna tutma, havalandırma, dizginleri tutma, bir dalın kırılması, dişlerin temizlenmesi, çiçeklerin toplanması, kucaklanma, bir diskin tutulması, bir ipin çekilmesi ve bir perdenin veya bir borunun tutulması anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.197).



Resim 25: Çatura Mudra

Çatura Mudra

Bu mudra elin vücuttan uzak tutulmasıyla uygulanmaktadır. Orta parmak, işaret parmağı ve yüzük parmağı avuç içine doksan derece olacak şekilde bükülmektedir. Küçük parmak dik bir şekilde yukarı doğru uzatılırken başparmak doksan derece olan parmakların altında konumlandırılmaktadır. Bu mudra Hindu geleneğinde kurnaz bir düşmanı veya bir meraklıyı belirtmek için kullanılmaktadır. Mudranın altın, bakır, demir, ıslaklık, üzüntü, estetik zevk, gözler, kast veya renk farkı, eğlenceli sohbet, yemin, yavaşça gezinme, çekim, delme, koltuk, toz, yoğunlaşma, küpe, yüz, alın, yandan bakış, sevgili, zekâ, ayna, değerli taşlar, yeterli miktar, kılıç ve yanak anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.121).



Resim 26: Alapadma Mudra

Alapadma Mudra

Bu teknik parmakların birbirinden uzağa doğru uzatılmasıyla uygulanmaktadır. Mudranın çiçek açan bir lotus, ahşap elma, dairesel hareket, meme, sevgili, ayna, dolunay, güzel biçim, saç düğümü, ay, köy, büyük öfke, gölet, göl, araba, kuş türü, ses, övgü, tatlılar, kafa, taç, örgülü saçlar, çiçek kümesi, top, dans, kale, saray anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.75).



Resim 27: Avahana Mudra

Avahana Mudra

Bu mudra, ellerin avuç içi dansçının yüzüne bakacak şekilde konumlandırılmasıyla oluşturulmaktadır. Ellerin kenarları ve küçük parmakları birbirine değecek şekilde tutularak, başparmakların avuç içine kıvrılmasıyla mudra tamamlanmaktadır. Bu mudra tapılanın varlığını ve birliğini temsil etmek için kullanılmaktadır (Carroll, 2012: s.96).



Resim 28: Pataka Mudra

Pataka Mudra

Mudra, tüm parmakların yan yana getirilmesi ile oluşturulmaktadır. Birleşmiş parmaklar ve avuç içi vücuttan ileri doğru uzatılmaktadır. Mudranın dansın veya dramanın başlangıcı, yağmur bulutları, yasaklayan veya önleyen, kucak, gece, nehir, cennet, at, kesme, yok sayma, rüzgâr, uyku, uzanma, yürüme, uzun bir yolculuğa çıkma, nimet, zariflik, ay ışığı, yoğun ışık, kavurucu güneş ışığı, kapıyı açma, dalga, caddeye girme, eşitlik, masaj, kişinin özü, yemin etmek, sessizlik, gizli eylem, palmiye yaprağı, kalkan, eşyalara dokunma, yararlanma, iyi bir kral veya imparator, okyanus dalgası, iyi işler yapma, ilerleme, kılıç, ay, yıl, yağmurlu gün, zemini süpürme, su serpme anlamları bulunmaktadır (Carroll, 2012: s.286).

İKİNCİ BÖLÜM

2. HİNT SİNEMASI VE HİNT SİNEMASINDA BİR YÖNETMEN: SANCAY LEELA BHANSALİ

2.1. HİNT SİNEMASI TARİHİ

Dünyada çok sayıda izleyiciye ulaşan Hint filmleri, Hindistan'ın yanı sıra Japonya, Afrika, Rusya, Malezya, Çin, Mısır ve Türkiye gibi ülkelerde de büyük bir izleyici kitlesine sahiptir. Dünya çapında farklı sosyal hayat ve kültüre sahip birçok insan, Hint sinema sektörlerinden en popüler olanına yani Bollywood'a büyük ölçüde ilgi duymaktadır. Hint sinemasının bir yıl boyunca ürettiği filmlerin sayısının çokluğu da dünya çapında ilgi uyandıran özelliklerden biridir. Hindistan Urdu ve Hindī dillerinin yanı sıra Telugu, Bengali, Tamil gibi farklı dillerde de film yapımına olanak tanımaktadır. En çok da Bollywood'da üretilen popüler filmler, dünyanın birçok yerinde izleyici kitlesine sahiptir. Urdu ve Hindī dillerinin ana dil olarak kullanıldığı Bollywood ürünü filmlerin bu denli popüler olmasına en önemli katkıyı, 1931 senesinde gösterime girmiş olan ilk sesli film yapmıştır. Hindistan'ın ilk sesli filmi olan Ardeshir Irani'nin yönettiği *Alam Ara* (1931) filminde kullanılan esas dilin Urdu ve Hindī dilleri olması sebebiyle bu diller, Hindistan popüler sineması yani Bollywood'un dili haline gelmiştir (Saran, 2012: s. 4).

Hint sinemasının tarihi, dünyada film yapımının başlangıcına dek uzanmaktadır. Hindistan'ın sinema endüstrisi, dünya çapında en eski ikinci film endüstrisidir. Robert Paul ve Lumière'in hareket eden fotoğraflarının Londra'da 1896 yılındaki gösteriminin ardından, bu teknoloji dünya çapında büyük yankı uyandırmıştır. Robert Paul ve Lumière'in hareket eden fotoğraflarının 1896 yılında Bombay'da gerçekleştirilen gösteriminden kısa bir süre sonra Hindistan ilk filmini üretmek için çalışmalara başlamıştır. Sinema üzerine çalışma yapan araştırmacılar Hindistan'daki sinemanın tarihini Sessiz Filmler, Sesli Yapımlar, Altın Çağ, Çağdaş Hint sineması ve Yeni Bollywood olmak üzere beş döneme ayırmaktadır. Aşağıda bu beş döneme, ayrıntılı bir şekilde yer verilmektedir.

2.1.1. Sessiz Filmler (1910-1930)

1897 yılında Profesör Stevenson, Kalküta'daki Yıldız Tiyatrosu'nda bir film sunumu yapmıştır. Hindistanlı bir fotoğraf sanatçısı olan Hiralal Sen, Stevenson'ın kamerası ve cesaretlendirmesiyle, bu gösterimden sahneler kaydetmiştir. Kaydettiği sahneler ile *Pers Çiçeği/ The Flower of Persia* (1898) adında bir film ortaya koymuştur (McKernan, 1996). Tiyatro oyunları ve dans performanslarından sonra fazlasıyla ilgi gören bu film, ülke çapında bir eğlence unsuru halini almıştır. Yalnızca Kalküta'da değil, sahne sanatçılarının gidemediği birçok uzak bölgede de gösterilen film, Hindistan'ın dört bir köşesinden izleyiciye ulaşarak onların beğenilerini kazanmıştır. O zamanın teknolojik araçları sayesinde birçok kez yansıtılabilen film, insanların bu tür performanslara olan ilgisinde bir artışa sebep olmuştur. Bu filmden sonra Bombay'daki bir güreş müsabakasının kayıtlarıyla oluşturulan *Güreşçi/ The Wrestlers* (1899) filmi, Hindistanlı H. S. Bhatavdekar tarafından yapılmış ilk film olarak bilinmektedir (Kadam, 2012).

Hindistan'daki film endüstrisine öncülük eden ve bu nedenle Hint sinemasının babası olarak görülen Dadasaheb Phalke, Hindistan'ın ilk uzun metrajlı filmini çekmiştir (Saran, 2012: s. 41). Phalke, Marathi bölgesinde sessiz olarak çektiği *Raja Harishchandra* (1913) filmini yaparken Sanskṛt destanlarından faydalanmış fakat bu destanlarda yer alan kadın karakterlerin erkek oyuncular tarafından canlandırılmasını uygun görmüştür. Telugu sinemasının babası olarak kabul edilen Raghupathi Venkaiah Naidu, Güney Hindistan'da Tamil dilindeki ilk sesli film olan *Kalidas*'ı üretmiştir. Bu film 31 Ekim 1931'de gösterime girmiştir. Bir Film yapımcısı olan Nataraja Mudaliar, Güney Hindistan'a ait ilk film stüdyosunu Madras'ta kurmuştur (Muthiah, 2009). Bu sayede sinema, Hindistan'ın gittikçe bir unsuru olmuş, genç üreticilerin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Bu genç sinema üreticileri dünyanın dört bir yanından film yapımı fikirleri getirmiş ve Hint sinemasının gelişmesine önemli düzeyde katkı sağlamışlardır.

2.1.2. Sesli Filmler (1930-1940)

1932'de Bengal film endüstrisini tanımlamak amacıyla "Tollywood" ismi ortaya atılmıştır. Tollygunge bölgesinin "Hollywood" ile uyumlu oluşu bu ismin doğmasına sebep olmuştur. Sonraları Hint film endüstrisinin merkezi haline gelen

Tollygunge, Bombay tarafından devralınmıştır (Sarkar, 2008: s. 31). Bombay bu sayede kendine ait endüstrisini meydana getirmiştir.

"Bollywood" adı Bombay'dan (Mumbai'nin eski adı) ve Amerikan film endüstrisinin merkezi Hollywood'dan gelmektedir. Ancak Hollywood'dan farklı olarak kendine ait bir yeri olmayan (Saran, 2012: s. 47) Bollywood, Hindistan'da Mumbai merkezli Hint film endüstrisi için yaygın olarak kullanılan gayrı resmi bir terimdir.[3] Bollywood Hindistan'da yer alan birçok farklı bölgenin özerk endüstrilerinden yalnızca bir tanesi ve en popüleridir. Bununla birlikte Bollywood, Hindistan ve dünyadaki en büyük film yapım merkezlerinden biridir. Ancak bu terim genellikle Hint sinemasının tamamına atıfta bulunmak için yanlış bir şekilde kullanılmaktadır (Saran, 2012: s. 47).

1930'lu yıllar, filmlerde şarkı eşliğinde dans etme geleneğini başlatan Indra Sabha ve Devi Devyani gibi müzikaller sayesinde Hint sinemasında müziğin yükselişine şahit olunmuştur. Hint sinemasının önemli bir parçası olan Bollywood, Doğu Hindistan Film Şirketi ile 1933 yılında ilk Telugu filmi olan *Savitri*'yi çekmiştir. Mylavaram Bala Bharathi Samajam adlı sahne oyununa dayanan filmde yer alan aktörler Vemuri Gaggaiah ve Dasari Ramathilakam olup film C. Pullaiah tarafından yönetilmiştir (Narasimham, 2010). Bu film, II. Venedik Uluslararası Film Festivali'nde fahri diploma almıştır. 1934'de Hindistan'ın ilk profesyonel stüdyosu olan Bombay Talkies açılmış, aynı yıl Pune'daki Prabhat Stüdyoları/ Prabhat Studios'da, Marathi filmlerinin yapımına başlanmıştır. R. S. D. Choudhury, Hindistan'ın bağımsızlık hareketi sırasında Hintli aktörlerin filmde lider olarak gösterilmesi nedeniyle İngiliz Raja'sı tarafından yasaklanan *Gazap/ Wrath'i* (1930) çekmiştir. 1935 yılında gösterime giren ve Hint sinemasının kült yapımlarından biri olarak görülen P.C. Barua'nın *Devdas*'ının başarısı ile Madras, Kalküta ve Bombay gibi belli başlı şehirlerde film yapımcılığı kalıcı bir zanaat haline gelmeye başlamıştır (Narasimhan, 2005). Hindistan'da yapılan ilk renkli film *Kisan Kanya* ise Moti B. tarafından yönetilmiş ve 1937 yılında piyasaya sürülmüştür (Guy, 2003). 1940'larda Güney Hindistan'ın tamamındaki sinema salonlarının neredeyse yarısını oluşturmuştur ve o yıllarda sinema, kültürel canlanmanın aracı olarak görülmüştür.

[3] Çalışmada Bollywood terimi, bir bölgeye ait sinema sektörünü tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle Hint Sinemasını genel olarak ifade etmek için Bollwood teriminin kullanılmamasına özen gösterilmiştir.

Genel olarak Hindistan'da 1930'lar ve 1940'lar Hint sineması için oldukça zorlu geçmiştir: Büyük Buhran, II. Dünya Savaşı, Hint bağımsızlık hareketi ve ülkenin bölünmesi Hindistan'daki yaşamı birçok açıdan alt üst etmiştir. Film yapımı kaçınılmaz bir şekilde zorlaşmıştır ancak bunca zor meseleden sonra Hindistan insanının yaşadığı zorlukları ele alan ya da Hint bağımsızlık mücadelesini anlatan birçok film yapılmıştır (Saran, 2012: s. 48). Tüm ülkeyi etkisi altına alan bu mücadeleler yıllar boyunca Hint sinemasını hikâye yönünden besleyen önemli birer kaynak olmuşlardır. Hindistan'ın bağımsızlığıyla birlikte meydana gelen bölünme ülkenin varlıklarını da bölmüştür. Birkaç stüdyo Hindistan'ın kuzeyine yeni adıyla Pakistan'a taşınmıştır ve bu olaydan sonra ülkenin Pakistan ve Hindistan olarak ikiye bölünmesi, Hint sineması için hiç tükenmeyecek bir film konusu haline gelmiştir.

2.1.3. Altın Çağ (1940-1970)

1940'ların sonlarından 1960'ların başlarına kadar olan dönem, tarihçiler tarafından Hint sinemasının Altın Çağı olarak görülmektedir (Sharpe, 2005). Bu dönemde Hint sineması Bengalis'in önderlik ettiği *"Paralel Sinema"* hareketinin ortaya çıkışına şahit olmuştur (Mitra, 2014). Ortaya çıktığı dönemde ticari filmleri kapsadığı için Paralel Sinema, Bollywood adıyla tanımlanan film endüstrisinden farklı değildir. Bu hareket Hindistan'ın sosyal gerçekliğini vurgulamayı amaç edinmiştir. Hareketin ilk örnekleri arasında *Dünya'nın Çocukları/ Dharti Ke Lal* (1946, Khwaja Ahmad Abbas)*, Aşağı Şehir/ Neecha Nagar* (1946, Chetan Anand)*, Vatandaş/ Nagarik* (1952, Ritwik Ghatak) *ve İki Büyük Toprak Parçası/ Do Bigha Zamin* (1953, Bimal Roy) filmleri yer almaktadır. Bu hareket aynı zamanda Hindistan yeni dalgasının da temellerini atmıştır (Srinivasan, 2008).

1955-1959 yılları arasında Satyajit Ray tarafından çekilen *Apu Üçlemesi*/ *The Apu Trilogy*, tüm büyük uluslararası film festivallerinde büyük ödüller kazanması ve Paralel Sinema hareketine büyük katkılar sağlaması sebebiyle Hint sineması için büyük önem taşımaktadır. Üçlemenin ilk kısmı olan *Küçük Yolun Şarkısı/ Pather Panchali* (1955), Ray'in Hint sinemasına girişini temsil etmektedir (Rajadhyaksa, 2016: s. 23). Ticari Hint sineması, *Arzulu/ Pyaasa* (1957, Guru Dutt)*, Kâğıttan Çiçekler/ Kaagaz Ke Phool* (1959, Guru Dutt)*, Avare/ Awaara* (1951, Raj Kapoor) ve *Şri 420/ Shree 420* (1955, Raj Kapoor) filmleri ile gelişmeye başlamıştır. Bu filmler, Hindistan'daki işçi sınıfının kent yaşamı ile ilgili sorunlarını anlatan sosyal

temaları dile getirmektedir. Awaara filmi kenti, hem kâbus hem de bir rüya gibi göstermektedir. *Pyaasa* filmi ise şehir hayatının gerçekçi ve çetrefilli yanına bir eleştiri niteliğindedir (Gokulsing, Gokulsing, Dissanayake, 2004: s. 18). 1960'larda Hindistan Indira Gandhi'nin Hindistan Bilgi ve Yayın Bakanı olarak hüküm sürdüğü dönemde yaptığı yeniliklerle sinemaseverlerin üretimini desteklemiştir ve bu sayede Hint sinemasının gelişimini hızlandırmıştır (Rajadhyaksa, 2016: s. 24).

1957 yılında bir epik film olan *Hindistan Ana/ Mother India* (1957, Mehboob Khan), En İyi Yabancı Film Akademi Ödülü'ne aday gösterilen ilk Hint filmi olmuştur (Saran, 2012: s. 13). Mother India ile Hint sinemasında yeni bir tür ortaya çıkmıştır. *"Dacoit Filmler"* olarak adlandırılan bu tür Hint mafyasını konu alan filmleri içermektedir (Teo, 2017: s. 122). Bu akımın ortaya çıkışıyla dacoit film türünün en önemli örneklerinden biri olan *Gunga Jumna* (1961, Dilip Kumar), 1970'lerde Hint filmlerinde sık görülen bir tema haline gelen yasaya karşı gelen iki kardeşin hikâyesini anlatan bir dacoit suç dramasıdır (Ganti, 2004: s. 153).

1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında, romantik filmler ve aksiyon filmleri, Rajesh Khanna ve Dharmendra gibi aktörleri; Sharmila Tagore, Mumtaz, Leena Chandavarkar ve Helen gibi aktrisleri ortaya çıkarmıştır. 1970'lerin ortasında canlanan romantik filmler, Mithun Chakraborty ve Anil Kapoor gibi aktörlerin 1990'ların başlarına kadar ekranlarda kalmasını sağlamıştır. Bu dönemin aktrisleri arasında Hema Malini, Jaya Bachchan ve Rekha en çok ses getirenler arasında yer almıştır (Saran, 2012: s. 51).

2.1.4. Çağdaş Hint Sineması (1970'ler)

1970'lerin başında, Hint sineması, müzikal romantik filmlerin egemen olduğu tematik bir durgunluk yaşamıştır (Raj, 2009: s. 21). Gerçekçi Sinema ve Ticari Hint sineması *İbadet/ Aradhana (1969, Shakti Samanta), Dürüst Yalancı/ Sachaa Jhutha (1970, Manmohan Desai), Filler Benim Arkadaşlarım/ Haathi Mere Saathi* (1971, M. A. Thirumugam), *Anand* (1971, Hrishikesh Mukherjee), *Kopmuş Uçurtma/ Kati Patang* (1971, Shakti Samanta), *Ölümsüz Aşk/ Amar Prem* (1972, Shakti Samanta), *Düşman/ Dushman* (1972, Dulal Guha) *ve Daag: Bir Aşk Şiiri/ Daag: A Poem of Love* (1973, Yash Chopra) gibi önemli filmlerle varlığını sürdürmüştür. Salim-Javed, Salim Khan ve Javed Akhtar gibi senaristlerin piyasaya girmesiyle sinema endüstrisi yeniden canlanmıştır. Nitekim *Zincir/ Zanjeer* (1973, Salim-Javed) *ve Duvar/*

Deewaar (1975, Salim-Javed) gibi filmlerle Hint sinemasında, şiddet ve yeraltı mafyasını konu alan bir film türü ortaya çıkmıştır (Chaudhuri, 2015: s. 72, Ganti, 2004: s. 153). *Mother India* ve *Gunga Jumna* filmlerinin kırsal temaları, 1970'lerin Hindistan'ını yansıtma amacıyla kentsel bir bağlamda yeniden yorumlanmıştır (Raj, 2009: s. 21, Kumar, 2003: s. 51). Filmlerde kitleler arasında artan hoşnutsuzluk ve hayal kırıklığı (Raj, 2009: s. 21), gecekonduların (Mazumdar, 2007: s. 14) görülmemiş bir şekilde büyümesi, kentsel yoksulluk ve yolsuzluk işlenmiştir (Chaudhuri, 2015: s. 74). Kumar'ın *Gunga Jumna'*daki rolünü canlandıran Amitabh Bachchan, bu rolüyle Hint sinemasında "Öfkeli genç adam" karakterini[4] yaratmıştır.

2.1.5. Yeni Boolywood (1980-)

Hint Ticari Sineması, 1980'lerde Biz Birbirimiz İçin Yaratıldık/ *Ek Duuje Ke Liye* (1981, K. Balachander), *Cesur Adam /Himmatwala* (1983, K. Raghavendra Rao), *Hediye/ Tohfa* (1984, D. Ramanaidu), *İsim/ Naam* (1986, Mahesh Bhatt), *Bay Hindistan/ Mr. India* (1987, Shekhar Kapur) *ve Asit/ Tezaab* (1988, N. Chandra) gibi filmlerle büyümüştür. Ancak 1980'lerin sonlarına doğru, Hint sineması, şiddet olaylarının artması, müzikal filmlerin kalitesinin düşmesi ve video korsanlığının artmasıyla birlikte bir düşüş yaşamıştır. Bu düşüş orta sınıf izleyici kitlesinin sinema salonlarını terk etmesine sebep olmuştur ve Hint sinemasını bir durgunluk dönemine sürüklemiştir. Hint sinemasının talihi, Nasır Hüseyin'in babası ve Nasır Hüseyin'in yazdığı, Mansoor Khan'ın yönettiği ve kuzeni Aamir Khan'ın Juhi Chawla ile oynadığı *Kıyametten Kıyamete Dek/ Qayamat Se Qayamat Tak* (1988) filmi ile dönmüştür. Gençlik, eğlence, duygusallık ve etkileyici melodilerin karışımı ile bir aile filmi olan *Qayamat Se Qayamat Tak*, kitleleri sinema salonlarına geri getirmeyi başarmıştır (Cain, 2017). Bu filmin ardından, 1990'lı yıllarda Hint sineması -diğer adıyla- Bollywood, romantik müzikal filmlere yepyeni bir soluk getirmiştir. 1990'larda *Düzenbaz/ Chaalbaaz* (1989, Pankaj Parashar), *Aşık Oldum/ Maine Pyar Kiya* (1989, Sooraj R. Barjatya), *Sevgili/ Saajan* (1991, Lawrence D'Souza), *Cani/*

[4] 1970'lerin ortasında, Zanjeer ve Sholay (1975) gibi suç filmleri, Hint Sinemasının "Öfkeli genç adam"ı Bachchan'ın başrol oyuncusu olmasını sağlamıştır (Rajadhyaksa, 28; Saran, s. 50). Amitabh Bachchan'ın canlandırdığı bir diğer önemli film olan Deewaar (1975, Yash Chopra; Ganti, s. 153) bir kaçakçı olan Hacı Mastan'ın gerçek hayat hikâyesini anlatmaktadır. Film, bir polis memurunun çete lideri olan kardeşi ile olan mücadelesini anlatmaktadır. İngiliz yönetmen Danny Boyle bu film için "Hint Sinemasının anahtarı" terimini kullanmıştır (Amitava Kumar (23 December 2008). "Slumdog Millionaire's Bollywood Ancestors". Vanity Fair. Erişim Tarihi 4 Ocak 2008; Saran, s. 50).

Khalnayak (1993, Subhash Ghai),*Korku: Vahşi Bir Aşk Hikâyesi /Darr: A Violent Love Story* (1993, Yash Chopra), *Ben Kimim Senin İçin..!/ Hum Aapke Hain Koun..!* (1994, Sooraj Barjatya), *Cesur Yürek Gelinini Kaçıracak/ Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* (1995, Aditya Chopra), *Kalp Delidir/ Dil To Pagal Hai* (1997, Yash Chopra), *Sevdiysen Korkma/ Pyar Kiya Toh Darna Kya* (1998, Sohail Khan) *ve Bir Şeyler Oluyor/ Kuch Kuch Hota Hai* (1998, Karan Johar) gibi filmlerle ticari sinema, uluslararası düzeyde tanınmış ve beğeni kazanmıştır.

2000'li yıllar Bollywood'un dünyadaki popülaritesindeki büyük artış, ülkenin film yapımcılığını; kalite, sinematografi, özgün senaryolar, özel efektler, animasyon gibi alanlarda geliştirmesini sağlamıştır. Bu yıllarda yapım şirketlerinden "Yash Raj Films" çektiği filmler sayesinde hızlıca zirveye çıkmıştır. Yönetmen Yash Chopra'nın yapım şirketi olan "Yash Raj Films" Hindistan'da olduğu gibi yurtdışı pazarında da çok sayıda izleyiciye ulaşmıştır. Bu yıllarda *Vergilendirme/ Lagaan (2001, Ashutosh Gowariker), Devdas (2002, Sancay Leela Bhansali), Birini Buldum/ Koi Mil Gaya (2003, Rakesh Roshan), Yarın Olmayabilir/ Kal Ho Naa Ho* (2003, Nikkhil Advani) gibi filmler Hindistan ve yurtdışında önemli gişe başarılarına imza atmıştır. *Veer-Zaara (2004, Yash Chopra), Baharın Rengi/ Rang De Basanti* (2006, Rakeysh Omprakash Mehra), *Dhoom 2* (2006, Sancay Gadhvi), *Om Shanti Om (2007, Farah Khan), Bastır Hindistan /Chak De India* (2007, Shimit Amin), *Tanrının Birleştirdiği Çift /Rab Ne Bana Di Jodi* (2008, Aditya Chopra), *Ghajini* (2008, A. R. Murugadoss),*3 Aptal/ 3 Idiots* (2009, Rajkumar Hirani) ve *Benim Adım Khan/ My Name is Khan* (2010, Karan Johar) gibi filmler de çok ses getiren filmler arasında yer almaktadırlar. Bunun yanı sıra yeni nesil popüler aktör ve aktrisler, yalnızca Hindistan'da değil dış dünyada da büyük kitleler tarafından tanınmaya başlanmıştır (Saran, 2012: s. 51).

Bollywood'un Hindistan dışındaki kitlesinin büyümesine büyük katkıda bulunan filmlerden en önemlileri Aamir Khan'ın başrolünü oynadığı *Taare Zameen Par* ve *3 Idiots* filmleri olmuştur. Klasik Bollywood hikâyelerinden uzaklaşıp, Hindistan ve eğitimin sorunlarına ışık tutan bu iki film, birçok izleyiciyi etkilemeyi başarmıştır. Aamir Khan'ın yapım şirketi olan Aamir Khan Yapım/ Aamir Khan Productions, 21. yüzyılın başlarında Aamir Khan'ın ortaya attığı bir marka olan

"Bilinçli Sinema" tanımıyla Hint sinemasının bir çeşidi olan Masala filmlerini[5] yeniden yorumlamaya başlamıştır (Baskaran, 2013: s, 164). Aamir Khan filmleri, Ticari Masala Sineması ve Gerçekçi Paralel Sinema arasındaki ayrımı bulanıklaştırmayı; eğlenceyi inandırıcı anlatılarla harmanlamayı ve en önemlisi Hindistan'a ait sosyal sorunlarla ilgili güçlü mesajları izleyiciye iletmeyi amaçlamaktadır. Aamir Khan bu amaç doğrultusunda yaptığı işler sayesinde hem yurtiçi hem de yurtdışında, ticari başarının yanı sıra milyonların beğenisini de kazanmıştır (Kaitholil, 2008).

2.2. HİNT SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ

2.2.1. Tema ve Karakter

Hint filmleri, dram, eğlence, kültürel sınırlarla çevrilmiş fantezi, şarkılar ve danslarla donatılmaktadır. Belirgin iyi veya kötü karakterlere ve olmazsa olmaz mutlu sonlara yer vermesiyle öne çıkmaktadır. Popüler Hint filmleri melodram, dram ve komedi unsurlarını, Hint halk tiyatrosundan ve yerli destanlarından aldığı konular ya da bu sıra dışı kültürün gelenekleri ile birleştirmektedir. Sinemacılar, yerel gelenekler ve batı sinemasının tekniğini bir araya getirerek bağımsız bir sinema türü oluşturmaya çalışmaktadır (Gopalan, 2005: s. 4).

Hint tiyatrosu ve sineması varoluşundan itibaren Güney Asya'nın en bilindik destanları Mahābhārata ve Rāmāyaṇa'dan yoğun bir şekilde beslenmektedir. Hint dinî geleneğinin kutsal birer parçası olan her iki destan da Hint filmlerinde işlenen sayısız konunun kaynağını teşkil etmektedir. Bunun dışında Hint masallarından, öykülerden ve kutsal metinlerden de beslenen çağdaş filmler, Hint kültürünün dini, sosyal kavramlarını; önemli gelenekler, temalar ve karakterlerini izleyiciye kolay ve eğlenceli bir biçimde aktarmaktadırlar. Bu tür edebi eserlerden beslenmek Hint filmlerinin eskiden ve özünden bağını koparmayan konular işlemesini sağlamakta, dolayısıyla Hint kültürünün varlığını korumaya çalışmaktadır.

Birçok Hint filminin ana temasını oluşturan en önemli konulardan biri, destan anlatılarında sıkça rastlanan çıkan kardeş ilişkileridir. Her iki önemli destan da, kardeşler ve diğer yakın akrabalık ilişkilerindeki çatışmalara yer vermektedir.

[5] Masala, II. Dünya Savaşı'nın ardından Hindistan'da çıkan, şarkı, dans, romantizm gibi unsurları birleştiren karma tarz filmler için kullanılan bir terimdir.

Mahābhārata Destanı'nda esas olarak iyi karakterlerin içsel zayıflıklarının bir iç savaşa neden olması anlatılırken; Rāmāyaṇa Destanı'nda ev içindeki birliğin dış tehditlere maruz kalması ve sonuç olarak bu kötülüğün üstesinden gelinmesi anlatılmaktadır.

David Kinsley, Hint Tanrıçaları adlı kitabında iki önemli kadın figürünün, her iki destandaki önemine dikkat çekmektedir. Rāmāyaṇa Destanı'nda uzun bir süre boyunca acı çeken Sītā; Mahābhārata Destanı'nda intikam arayışında olan Draupadī karakterlerinin, çoğu Hint filminde kahraman olarak karşımıza çıktığı öne sürülmektedir. Gerek bu iki önemli destandan sonra ortaya çıkan edebi eserlerde, gerekse çeşitli tiyatro oyunlarında karşılaştığımız kadın karakterler, Draupadī ve Sītā gibi önemli destan karakteriyle büyük oranda benzerlik göstermektedir. Buradan yola çıkarak, Hint sinemasının fedakâr kadınlarını "Sītālar"; kötü niyetli, intikam peşinde koşan kadınlarını ise "Draupadīler" olarak adlandırabilmekteyiz. Kadın merkezli dövüş filmlerinin kahramanları ise genellikle, Durgā ve Kālī gibi tanrıçaların özellikleri ile donatılmaktadır. Bir bakıma kadın kahramanlar, filmlerde tanrıçaların birer tezahürleri olarak tasvir edilmektedirler (Booth, 1995: s. 180) .

Hint sinemasının yıllar geçmesine rağmen halen üzerinde durduğu konulardan biri de ülkenin Pakistan-Hindistan olarak ikiye bölünmesi ve İngiliz sömürgesinden kurtulmasıdır. Ülkede süregelen modernleşme sorunları ve bu sürecin Hint toplumunda yarattığı değişiklikler ve kargaşanın, o dönemde yapılan filmlere yansıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle Bombay'da, 1947'deki bağımsızlığın ilanından hemen sonra, Hint popüler sinemasının Altın Çağı olarak bilinen dönemde yapılmış popüler filmler, Hindistan'ın yaşadığı bu acı ve karmaşık döneme ayna tutmaktadır. Bağımsızlık hareketinin erken dönemlerinde ortaya çıkan popüler filmler, genel olarak 'sosyal filmler' diye adlandırılmakta ve yapımcılarının sosyal/politik bilincini yansıtmaktadır. Bu filmlerde karakterler toplum sorunlarıyla meşgul olan genç kadın ve erkeklerden oluşur ve çoğu zaman bu karakterler Hindistan'ın sömürge sonrası boğuştuğu problemlerin sıkıntısını çekmektedir. On yıl sonra, popüler filmlerin sosyal ve politik değerlerinde bir değişim meydana gelmiştir. Artık yeni kahraman 50'li yılların popüler filmlerinin kahramanlarından farklı; toplumsal sıkıntılardan, ülkenin karmaşasından uzak duran zengin ve genç bir adamdır (Gopalan, 2005: s. 5).

Hint popüler sinemasının ele aldığı en önemli konulardan biri de "Aile"dir. Hint kültür ve geleneğinde ailenin yeri oldukça büyüktür. Dolayısıyla Hint filmleri bu unsuru göz ardı etmeyip sık sık aile konulu filmler üretmektedir. "Aile" teması Hint filmlerinde, anne babasına olan saygısı yüzünden aşkına kavuşamayan gençler; çocukları için her şeyi yapan ebeveynler; ailenin birlik olmasını öğütleyen, hüzün ya da mutluluk gibi uç duygulardan yararlanan hikâyeler gibi çeşitli halleri ile karşımıza çıkmaktadır.

2.2.2. Müzik ve Dans

Hint sineması, dünya üzerinde müzik ve dansı bu denli özenle ve ayrıntıyla kullanan eşsiz bir film endüstrisi olarak görülmektedir. Hiçbir popüler Hint filmi en az altı şarkı ve koreografi gerektiren birkaç ihtişamlı dans sahnesi olmadan seyirci karşısına çıkmamaktadır (Bose, 2006: s. 117). Bu bağlamda ilk Hint filminin yapımından beri şarkı ve dans koreografileri Hint popüler sinemasının önemli bir parçasıdır. Filmlerde yer alan müzik, şarkı sözleri ve danslar oldukça çeşitlidir. Filmler için özel olarak hazırlanan şarkı ve dans koreografilerinin yalnızca filmden alınan keyfi artırmak değil aynı zamanda filmi pazarlamak gibi önemli etkileri de vardır. Film yapımcıları ve dağıtımcıları, filmin vizyona girişinden çok önce şarkıları çeşitli medya kanallarında yayınlayarak izleyicinin dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Bu sayede radyo kanalları ve YouTube gibi birçok kanaldan milyonlarca kişiye ulaşan şarkılar, izleyicinin filme aşina olmasını, aynı zamanda filmi merak etmesini sağlamaktadır.

Filmlerde dini ritüelleri, festivalleri kutlayan; kahramanları gece kulüplerinde dans ettiren; iki aşığın birbirine söylemek istediği komik ya da duygusal sözleri barındıran türlü türlü şarkıya rastlamak mümkündür. Bu şarkılar filmlerin içerisinde gerçekçilikten uzak bir biçimde yer almaktadır (Gopal, 2011: s. 24). Bir ya da birden çok kahramanın şarkı söylemesi ve dans etmesiyle başlayan bu sahneler, birden bire tüm köyün (Hogan, 2008: s. 160) ya da etraftaki insanların şarkıyı söylemesi ve aynı hareketleri yapıp dans etmesiyle devam etmektedir. Her bir film için özel olarak hazırlanmış şarkılar gerçek müzisyenler tarafından hazırlanıp seslendirilmiş şarkılardır. Filmin kahramanları bu şarkıları kendileri söylüyormuşçasına iyi taklit ederek dudak senkronizasyonunu tutturmaktadırlar (Gopal, 2011: s. 24). Hint sinemasına aşina olan izleyici kitlesi için gereksiz sayılan bu bilgi Hint filmi

izlememiş bir izleyici için şaşırtıcı olabilir. Çünkü gerek Hollywood müzikal filmleri gerekse Broadway müzikallerinde her bir karakter şarkıyı kendi seslendirmektedir.

Belli bir kitle tarafından şarkı ve dans sahnelerinin filmin akışını bozduğu düşünülse de, bu olağan dışı dans sahnelerinin esasında iki farklı sahne arasındaki geçişi (Gopal, 2011: s. 26) bulanıklaştırmak, verilmek istenen duyguyu daha etkin bir şekilde aktarmak gibi faydaları bulunmaktadır. Şarkı sözleri genellikle sıradan bir diyaloğun aktaramadığı duygu ve düşünceleri anlatabilme özelliğine sahiptir (Basu, 2010: s. 158,159). Bu nedenle film yönetmenleri şarkıları, karakterlerin diyalog yoluyla ifade edemeyecekleri duygusal durumlarını şarkı ve dans sayesinde göstermeleri için bir yol olarak kullanmaktadırlar (Beaster-Jones, 2015: s. 7). Hint sinemasına karşı yapılan eleştirilerin aksine müzik ve dansın filmlerdeki kullanımı yıkıcı bir kültürel farklılık vakası olmaktan uzaktır (Hogan, 2008: s. 160). Hint sinemasındaki şarkı ve dansın sıklığı, bu sinemayı diğer ülke sinemalarından ayıran; hikâyeyi ve aktarılmak istenen duyguyu derinleştiren eşsiz bir özelliktir.

Bir dizi anlatı kuramcısının belirttiği gibi, hikâyeler bölümler halinde ilerlemektedir. Bu bölümler, bazı önemli değişikliklerin olduğu noktalarda birleştirilmektedir. Geçiş noktalarını açıklamak adına, Sanskṛt kuramcılarının "duraklama" adını verdiği özelliğe değinmek doğru olacaktır. Duraklama, kahramanın amaçlarını ve eylemlerini yeniden düşündüğü, önceki çabaların ve ileriki hedeflerin kritiğini yaptığı bir andır (Hogan, 2008: s. 161). Çin romanlarında karakterlerin önemli geçişlerinde kullanılan şiirler; Sanskṛt dramalarında ayrılık ve yeniden birleşme noktalarında seslendirilmiş kısa ayetler de (Hogan, 2008: s. 162) duraklamanın tanımına uygun örneklerdir. Bu bağlamda Hint filmlerindeki dans sahnelerini bu tür bir duraklama sahnesine örnek olarak görmek mümkündür. Dans sahnesi öncesi ve sonrası anlatılar arasında bir uçurum olmamasına rağmen dans sahnesini, aradaki geçişi yumuşatmak için kullanılan, aynı zamanda anlatının dışına çıkmayan bir unsur olarak değerlendirmek mümkündür.

Dans sahnelerinin kullanımı ile ilgili bir başka görüş ise film yapımcı ve yönetmenlerinin Hint kültürünü "korumak" için ekranda öpüşmeyi ve çıplaklığı yasaklayan eski sömürge sansürünü halen sürdürdükleri yönündedir. Bununla birlikte, filmde şarkı eşliğinde yapılan dans koreografilerinde cinsel sahnelerin eksikliğini telafi etmek adına erotik hareketlere yer verildiği düşünülmektedir (Panjbawi, 2006: s. 248, Gopalan, 2005: s. 4). Son zamanlarda filmlerde öpüşme

gibi, çıplaklık içermeyen sahnelere yer verilmeye başlanmasıyla birlikte "erotik" dans sahneleri yok olmaya başlamıştır. Fakat özellikle 2000'li yılların ortalarına kadar filmlerdeki dans sahnelerinde kullanılan kostümler ve şarkının ritmine göre oluşturulan koreografi, popüler Hint filmlerinin "cinsellik" açığını bu erotik unsurlarla örtmektedir.

Hint kültürünün farklı unsurlarından beslenerek ortaya çıkan Bollywood şarkıları ve dans koreografileri, Hint sinemasının eşsiz bir motifidir (Gopal, Moorti, 2008: s. 1-6). Bununla birlikte ilhamını hem klasik hem de modern kaynaklardan alan Hint film şarkıları Hint pop müziğinin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır (Gopal, Moorti, 2008: s. 1-6). Hindistan'da var olan farklı din ve dillerin müzik üzerindeki etkisi de göz ardı edilemez. Bu tür farklılıklar Hint sinema müziğinin çeşitlenmesine, filmin konu ve hikâyesine göre farklı müzik türleri ve dansın kullanımına sebep olmaktadır. Çoğu film şarkısı, Hindī ve Urduca olsa da Brac, Avadhi, Bhocpuri, Pencabi, Bengali ve Racasthani dâhil olmak üzere diğer Hint dilleri de şarkı yapımında kullanılmaktadır. Hindistan'ın farklı bölgelerinin dili ile yapılan bu şarkılar aynı zamanda ortaya çıkarılan dans koreografisini de değiştirmektedir. İngiliz sömürgesinin de etkisiyle İngilizcenin Hindistan'da gittikçe yaygınlaşması bunun sonucunda da Modern Hint filmlerindeki şarkıların İngilizce sözcüklere de fazlasıyla yer vermesine sebep olmaktadır.

2.2.3. Kostüm ve Makyaj

Hint filmlerini dünya üzerindeki diğer yapımlardan ayıran en önemli özelliklerinden biri de kostüm ve mekânlardır. Birbirinden farklı kültürlere ev sahipliği yapan Hindistan'ın her bir bölgesinin kendine ait dili ve kültürü, sinemayı daha da renklendirmiş, alışılmışın dışında bir endüstri meydana getirmiştir. Farklı bölgelere ait bu renkli kültürlerden yararlanan Hint sineması müzik ve dansta olduğu kadar kostüm ve makyaj konusunda da izleyiciye oldukça geniş bir yelpaze sunmaktadır. Hindistan'da kıyafetler, Hindistan'ın her bir bölgesindeki insanların etnik kökenlerine, coğrafyalarına, iklimine ve kültürel geleneklerine bağlı olarak değişmektedir. Erkek ve kadınlar için ayrı biçimlere sahip olan bu kıyafetler yalnızca günlük değil, bayram ve düğün gibi özel günlerde de kullanılan geleneksel kıyafetlerdir. Filmlerde yer alan kostümlerden belli başlıları; kaupina, langota, dhoti, lungi, sari, gamucha ve loinclothtur. Hint sinemasında son yıllarda çıkan filmlerden

önce özellikle 2000'li yılların ortasına kadar popüler Hint filmlerinde Hindistan'ın renkli kültürünü yansıtan, çeşitli bölgelere ait geleneksel kıyafetler oldukça yaygındır. Bu kıyafetler tıpkı müzik ve dansın türü gibi, hikâyeye uygun şekilde tasarlanmaktadır. Modern filmlerin çıkışıyla beraber batıya ait "modern" olarak adlandırılan kıyafetler tercih edilip geleneksel kıyafetler yalnızca düğün, bayram ve ritüelleri anlatan sahnelerde kullanılmaktadır.

Konu makyaja geldiğinde de geleneksellikten uzaklaşmayan Hint filmlerinde sıkça yer alan belli başlı semboller bulunmaktadır. Bu semboller yüze uygulanmakta ve farklı anlamları yansıtmaktadır. Sindoor, bindi ve tilaka bu sembollerden en sık kullanılanlarıdır. Sindoor, kırmızı veya turuncu-kırmızı renkli bir kozmetik tozudur ve saçın orta kısmına uygulandığında kadının evli olduğunu belirtmektedir. Dul bir kadın ise Sindoor dâhil olmak üzere yüzündeki tüm renkleri silip beyaz kıyafetlere bürünmektedir. Bindi ise başta Hinduizm olmak üzere Buddizm ve cainizm'de acna çakra ile ilişkili olup üçüncü göz olarak bilinmektedir. Bindi, maṇḍalaların[6] yaratıldığı noktadır ve dolayısıyla evrenin oluştuğu noktayı temsil etmektedir (Ranganathananda, 1991: s. 21). Tilaka, alına toz ve macun birleşiminin uygulanmasıyla oluşturulan bir işarettir. Çok farklı şekillerde uygulanabilen Tilaka'nın her bir şekli farklı bir anlam ifade etmektedir ve bu anlamlar Hint dini geleneğine dayanmaktadır. Nitekim genellikle şivacı olanlar alınlarına üç çizgi, vişnucular ise alnına bir V işareti çizmektedirler.

2.3. SANCAY LEELA BHANSALİ

2.3.1. Sancay Leela Bhansali'nin Yaşamı ve Kariyeri

Hint sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Sancay Leela Bhansali, 24 Şubat 1963 yılında Mumbai'de doğmuştur (Gupta, 2013). Çocukluğunu Nal Bazaar'da küçük bir evde geçiren Bhansali, Hindistan Film ve Televizyon Enstitüsü'nde eğitim almıştır. Çocukluk ve gençlik yıllarında Raj Kapoor ve Guru Dutt'ın filmlerinden oldukça etkilenen Bhansali'nin favori filmleri, zamanının en ses getiren yapımları olan *Kagaz Ke Phool* ve *Efendi, Karısı ve Üçkâğıtçı/ Sahip Biwi aur Ghulam* (1962, Abrar Alvi) gibi filmler olmuştur. Özellikle Raj Kapoor'un

[6] Maṇḍala, evrenin iki boyutlu bir temsili olduğu düşünülmektedir ve bu nedenle evrende yer alan her şeyi içerdiğine inanılır (W. J. A, Johnson, *Dictionary of Hinduism*, Oxford University Press, New York 2010, s. 197).

yönetmenliği Bhansali'yi en çok etkileyen faktörlerden biridir. Annesi Leela Bhansali, babası D. O. Bhansali'dir ve Bella Sehgal adında da bir kız kardeşi vardır. Esasında bir film yapımcısı olan babası bir alkoliktir ve bazı sağlık sorunları yüzünden zor bir hayat geçirmiştir. Babasının bir film yapımcısı olmasına rağmen sektörde tutunamaması ve başarısız olan işleri sebebiyle ailesi parasal olarak büyük sıkıntıya girmiştir. Şiddete meyilli bir eşe sahip olan anne "Leela Bhansali", iki çocuğunu daha iyi şartlarda büyütebilmek için terzilik yapmıştır.

Kariyerine Vidhu Vinod Chopra'nın asistanı olarak başlamış ve *Kuş/ Parinda* (1989)*, 1942: Bir Aşk Hikâyesi/ 1942: A Love Story* (1994) ve *Yakın/ Kareeb* (1998) isimli filmlerin yapımında yer almıştır. İlk kez bir film yapımında resmi olarak yer alan Bhansali, ismine annesinin adını "Leela"yı eklemiş ve sektörde Sancay Leela Bhansali ismiyle tanınmıştır. 1996'da yönetmenlik hayatına *Sessizlik: Müzikal/ Khamoshi: The Musical* filmiyle giriş yapmıştır. Bhansali, ticari olarak başarısız kabul edilen ancak iyi eleştiriler alan filmde bir kızın sağır ve dilsiz ailesiyle iletişim kurma mücadelesini anlatmıştır.

Sancay Leela Bhansali, Aishwarya Rai, Salman Khan ve Ajay Devgan'ın başrollerini paylaştığı *Ben Kalbimi Feda Ettim Sevgilim/ Hum Dil De Chuke Sanam* (1999) ile Hint sinemasında göze çarpan bir yükseliş yaşamıştır. Shah Rukh Khan, Aishwarya Rai ve Madhuri Dixit'in başrollerini oynadığı, yönetmenin bir sonraki filmi, bir roman uyarlaması olan *Devdas*, 2002 yılının en yüksek hasılat yapan filmi olarak listelerde yer almıştır (Boxoffice, 2013).

Amitabh Bachchan ve Rani Mukerji'nin başrollerini paylaştığı, yönetmenin bir sonraki filmi *Siyah*/ *Black* (2005) , Filmfare'de tek bir filme verilen en fazla ödül sayısı olan on bir ödülü alarak *Devdas*'ın "tüm zamanların en çok ödül toplayan film" unvanını elinden almıştır (Corliss, 2012). Bhansali'nin bir sonraki filmi olan *Sevgilim/ Saawariya* (2007) sert eleştiriler ve gişe başarısızlığıyla karşılaşmıştır (Boxoffice, 2013). 2010 yılında Bhansali, Hrithik Roshan ve Aishwarya Rai'nın başrollerini oynadığı *Dilek/ Guzaarish* filmini piyasaya sürmüştür.

2013 yılında Bhansali, Ranveer Singh ve Deepika Padukone'un başrollerinde oynadığı Shakespeare'in Romeo ve Juliet'inin bir uyarlaması olan *Kurşunların Dansı: Ram-Leela/ Goliyon Ki Raasleela Ram-Leela*'yı yönetmiştir. Bhansali'nin bir sonraki yönetmenlik girişimi, Peşva(Başbakan) Baci Rao I ve ikinci karısı Mastani arasındaki aşk hikâyesine dayanan, bir roman uyarlaması olan *Bacirao Mastani*

(2015) filmi olmuştur. Ranveer Singh ve Deepika Padukone başrolleri üstlenirken, Priyanka Chopra Bacirao'nun ilk karısı Kaşībai'yi canlandırmıştır. *Bacirao Mastani,* dünya çapında müthiş ölçüde beğeni toplamış ve çeşitli kaynaklarda 2015'in en iyi filmleri arasında yer almıştır (Nangia, 2016).

Bhansali, kendisi ve "Viacom 18 Motion Pictures" tarafından ortaklaşa hazırlanan ve aynı zamanda kendisi tarafından yazılan, dönem drama filmi *Padmaavat* (2018)'ı yönetmiştir. Filmde, sırasıyla Rawal Ratan Singh ve Alauddin Khalji'nin rollerinde Shahid Kapoor ve Ranveer Singh; Rani Padmini rolünde Deepika Padukone yer almıştır.

2.4. SANCAY LEELA BHANSALİ SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ

2.4.1. Mekân Kullanımı

Sancay Leela Bhansali filmleri için büyük ve ihtişamlı mekânlar seçmektedir. Eski zamanları anlattığı dönem filmleri için genellikle sarayları tercih ederken, yakın zamanı konu aldığı filmlerde büyük malikâneleri tercih etmektedir. Bu mekânlar, Hindistan'ın geniş avlulu, yüksek tavanlı, eski tarzda döşenmiş evlerini anımsatmaktadır. Yönetmenin seçmiş olduğu mekânlar geniş veya dar fark etmeksizin uyumlu renkler, aynalar, parlak dekor malzemeleri ile donatılmaktadır. Bhansali, mekânları dekore ederken geleneksel yapıyı ön plana çıkarmaktadır. Filmlerinde hiçbir renk ve ihtişamdan kaçınmayan Bhansali, kostüm ve dekora da aynı özeni göstermektedir, modern kıyafetlerden ziyade geleneksel kostümleri tercih etmektedir.

Film hikâyesi genellikle yukarıda anlatılan geniş ve ferah alanlarda başlamaktadır. Tüm dans sahneleri ve olayların gerçekleştiği bu mekânlar bir zaman sonra, tüm ihtişamı ve renkleriyle ortadan kaybolmakta yerini kasvetli, sade, beyazlar ve siyahlarla donatılmış, bir cenaze evini andıran mekânlara dönüşmektedir. Bhansali bu yolla, karakterlerin çektiği acıları mekânlara yansıtmaktadır. Bir başka deyişle, güçlü ve eğlenceli aşklar ile başlayan hikâye, ihtişamlı mekânlarda sürerken, aşk acısının verdiği kederle birlikte mekânlar da solmakta yerini dar, basık ve renksiz odalara bırakmaktadır.

2.4.2. Karakter Kullanımı

Filmlerinde çok sayıda kadın karaktere yer veren Bhansali, bu karakterleri keskin özelliklerle birbirlerinden ayırır. Bir başka ifade ile iyilik düşünüp iyilik için yaşayan bir kadın her zaman iyiyken, kötü düşüncelere sahip bir kadın da kötü karakterini devam ettirmektedir. Bhansali'nin filmlerindeki kadın karakterler iyi ya da kötü olmalarına bakılmadan çok güçlü bir yapıda yaratılmaktadırlar. Örneğin aşkı için kilometrelerce yol kat edip gelen bir kadın, istenmediği, kovulduğu bu yerde sevgisini sonuna kadar savunmakta ve aşkından bir an bile şüphe etmemektedir. Bhansali filmlerinde yer alan bir başka kadın karakter ise, kendisini sevmeyen bir adamın mutluluğunu amaç edinmiş ve kendinden vazgeçerek tüm çabasını bu erkeğe adamaktadır. Ayrıca yönetmenin filmlerinde anne karakterleri de oldukça önemlidir. Bu kişiler ekrana bazen iki aşığın kavuşması için çabalayan, bazen ise bu aşka engel olmak için elinden geleni yapan ve engel olan kişiler olarak yansımaktadırlar. Diğer kadın karakterlerde olduğu gibi anne karakterleri de güçlü karakterler olarak yansıtılmaktadır. Hikâye akışını değiştiren nitelikte kararlar alan annelerin, çocukları üzerindeki etkileri büyüktür. Genellikle aşk hikâyesinin iki ana karakterinden herhangi biri, aşkının büyüklüğüne rağmen annesinin sözünden çıkmamakta ve aşkını kalbine gömebilmektedir.

Filmlerde yer alan erkek karakterler ise kadın karakterlerin zıddı özellikler taşımaktadırlar. Bu kişiler filmlerde aşkı için savaşmaktan kaçınan, bazen savaşma gücünü kendinde bulamayan, bazen ise ne yapacağına karar vermekte zorlanan, pasif yapıda karakterler olarak yer almaktadırlar. Çoğunlukla erkeklerin bu kararsız ve pasif duruşlarından ötürü yerle bir olan aşk öykülerinin sonunda, keder ve üzüntü dolayısıyla hastalanmakta ve ölmektedirler.

2.4.3. Kullanılan Tema

Bhansali, filmlerinde aşk konusuna öncelik vermektedir. Filmlerinin hikâyeleri güçlü bir aşkın çevresinde şekillenirken, bu aşkı yaşayan kişilerin acıları ana hikâyenin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmektedir. Bhansali, filmlerinin temasını aşk acıları üzerine kurmaktadır. Söz konusu aşk, gerek bir aşk üçgeni gerekse birbirine kavuşamayan ama deliler gibi âşık olan iki genci barındırmaktadır. Aşk acısı ile şekillenen film hikâyeleri âşıkların birbirlerine kavuşamamasıyla dolayısıyla

mutsuz bir sonla bitmektedir. Âşıklar bazen başka bir aşığın varlığı, bazen aile engeli, bazen ev dışındaki kötü insanlar yüzünden kavuşamamakta ve çoğunlukla beraber ölüme gitmektedirler. Sancay Leela'nın filmlerinde platonik aşka da sıkça yer verilmektedir. Başkarakterlerden herhangi birine karşılıksız bir biçimde âşık olan bu kişi, âşık olduğu kişi ve onun maşukuna sempati besleyerek onların mutluluğu için elinden geleni yapmaktadır.

Özet olarak; Sancay Leela Bhansali'nin her filminde hikâye, kalıp bir olay örgüsü etrafında şekillenmektedir. Olay örgüsü çok güçlü bir aşk hikâyesi ile başlamaktadır. Âşıkların karşısına çıkan engeller ve bu engellerle savaşmaları, hikâyenin en hareketli bölümünü oluşturmaktadır. Hiçbir şekilde kavuşamayan âşıkların beraber ölüme gitmesi ya da platonik karakterin sevdiğinden karşılık görememesi yani büyük bir acı ile film sona ermektedir.

2.4.4. Müzik ve Dans Kullanımı

Sancay Leela Bhansali Hint sinema sektöründe film üreten diğer yönetmenlerin aksine dansı tüm özellikleriyle kullanır. Filmlerinde özellikle klasik danslara yer veren Bhansali, her bir dans sahnesinin, kostümünden, dekoruna, koreografisinden, müziğine kadar tüm kollarını denetlemektedir. Her bir klasik dansı amacına uygun bir biçimde kullanarak hikâyeyi destekler nitelikte koreografiler hazırlatmaktadır. Nitekim klasik danslarda yer alan mudra ve vücut hareketleri ile koreografinin anlatmak istediği hikâyeyi anlamak mümkündür. Bhansali de tam olarak bu özelliklerden yararlanır.

Bilindik Hint film danslarından farklı olarak Bhansali, filmlerinde kargaşa içinde gerçekleşen, çok sayıda kişinin dans ettiği, karmaşık dans sahnelerine yer vermez. Esas hikâyeye katkı sağlamak amacıyla oluşturulan dans sahneleri Bhansali'nin filmlerinde özenle hazırlanmış bir koreografi ve şarkı sözlerine sahiptir. Bunların yanı sıra Bhansali bu sahneleri oluştururken düzenli, geniş ve ferah bir mekân, benzer kostümler giyen az sayıda dansçı ve anlamsız figürlerden kaçınan esas karakter veya karakterleri kullanır. Müzik ve dans bölümleri Bhansali için vazgeçilmez bir unsur, hikâyeyi anlatmanın başka bir biçimidir. Sancay Leela'ya ait filmler izlendiğinde, özellikle dans sahnelerini oluşturan, kostüm, mekân, makyaj, dekor gibi bileşenlerin estetik kaygısı ile yaratıldığı ve koreografilerdeki naiflik dikkat çeken bir başka unsur olmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DEVDAS VE BAJİRAO MASTANİ FİLMLERİNDE KLASİK DANSLARININ KULLANIMI

3.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmada filmlerde kullanılan dans sahneleri ve önemli figürlerin incelenmesiyle, klasik dansların hikâye anlatımında ne denli etkili olduğu ve bu figürlerin gerçeğe uygun kullanılıp kullanılmadığı ispatlanmaya çalışılırken, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Bu teknik sayesinde araştırmada ele alınan konunun, gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konması sağlanmaktadır.

Çalışma için öncelikle kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Literatür taramasında özellikle Hint sinemasının tarih ve özelliklerine yer verilmiş; Hint klasik dansı ayrıntılı bir biçimde incelenmiş; çalışma için seçilen yönetmenin hayatı, kariyeri ve sinemasının özelliklerinden bahsedilmiştir. Ardından örneklemi oluşturacak dans sahnelerinden önce, bu dans sahnelerinin ait olduğu filmler izlenmiş, bahsi geçen dans sahneleri saniye saniye incelenmiş ve anlatılan hikâyeler ayrıntılarıyla aktarılmıştır.

Dans sahnelerinin analizi kısmında dansa eşlik eden şarkı sözlerine de yer verilmiş, bu sözlerin hikâyeyi nasıl şekillendirdiği anlatılmıştır. Bu sayede Sancay Leela Bhansali'nin *Devdas* ve *Bacirao Mastani* filmlerinde yer alan dansların çözümlemesi yapılmış, belli başlı dansların hangi temayı yansıttığı ve bu danslarda yer alan el figürlerinin gerçeğe uygun kullanıldığı ortaya konmuştur.

3.1.1. Döküman İncelemesi

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Yazılı kaynakların yanı sıra; film, video ve fotoğraf gibi görsel malzemeler de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Nitel araştırmalarda doküman analizi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir (Yıldırım; Şimşek, 2018; s. 189).

3.1.1.1. Döküman İncelemesinin Aşamaları

Doküman incelemesi yaparken izlenebilecek bir dizi aşama vardır. Ancak, bu aşamalar daha çok genel bir yönerge olarak dikkate alınmalıdır. Her araştırmacı bu aşamaları araştırma probleminin niteliğine, doküman incelemesi sonucunda elde etmeyi hedeflediği veriye veya dökümanları ne kadar kapmsamlı ve derinlemesine incelemek istediğine bağlı olarak yeniden yorumlayabilir. Doküman incelemesi belli başlı beş aşamada yapılabilir: Dökümanlara ulaşma, orijinalliği kontrol etme, dökümanları anlama, veriyi analiz etme ve veriyi kullanma (Yıldırım; Şimşek, 2018; s. 194).

Bu araştırmada sırasıyla, dökümanları anlama, veriyi analiz etme, veriyi kullanma aşamaları uygulanmıştır.

3.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın evrenini içerisinde dans sahneleri bulunan Hint filmleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Sancay Leela Bhansali'nin *Devdas* (2002) ve *Bacirao Mastani* (2015) filmleri ile birer Klasik Hint dans çeşidi olan Kathak ve Bharatanāṭyam dansları oluşturmaktadır.

3.3. FİLM ANALİZLERİ

3.3.1. Devdas

3.3.1.1. Künye

Yönetmen: Sancay Leela Bhansali
Yapımcı: Bharat Shah
Senaryo: Prakash Kapadia ("Devdas" Sarat Chandra Chattopadhyay)
Görüntü Yönetmeni: Binod Pradhan
Kurgu: Bela Sehgal
Besteci: Ismail Darbar
Süre: 185 dk.
Yapım Yılı: 2002
Oyuncular: Shah Rukh Khan. Madhuri Dixit, Aishwarya Rai, Jackie Shroff, Kirron Kher, Smita Jaykar, Ananya Khare, Vijayendra Ghatge, Ava Mukherjee

3.3.1.2. Filmin Konusu

1900'lü yılların başında geçen film, Devdas isimli bir gencin 10 yıl Londra'da yaşadıktan sonra, Hindistan'a dönüş yolculuğunu konu almaktadır. Uzun zaman önce Londra'ya gitmiş olan Devdas'ın döneceği günü dört gözle bekleyen Paro, Herkese rağmen Devdas'ın döneceğinden emindir. Hindistan'dan ayrılmadan önce Devdas Paro'ya yanan bir mum vermiştir, bu mum sönmeden döneceğini söyleyerek Paro'ya veda etmiştir. Paro ise Devdas olmadan geçen on yıl boyunca muma gözü gibi bakmış, sönmesine izin vermemiştir. Mumun hala yanıyor olmasıyla Devdas'ın döneceğine dair inancını diri tutan Paro, nihayet Devdas'ın dönmesiyle amacına ulaşmıştır. Fakat evlenmek isteyen iki âşık ailelerinin onayını alamazlar, dahası Devdas'ın annesi bu evliliği engellemek için pek çok olay çıkartır; öyle ki Devdas kendisini alkole verir. Devdas'ın annesi türlü engeller çıkartırken, Paro'nun ailesi de kızlarını zengin bir toprak sahibiyle evlendirmeye kararlıdırlar.

3.3.1.3. Filmin Öyküsü

Çocukluk âşıkları olan Devdas ve Paro, Devdas'ın Londra'ya okumaya gitmesi üzerine genç yaşta ayrı kalırlar. 10 yılın sonunda Devdas'ın geri döneceğini duyan ailesi ve özellikle Paro çok sevinir. Sevdiklerinin arkasından ateş yaktığında, ateş sönene kadar geri döneceklerine inanan Paro, Devdas'ın gidişinin ardından bir mum yakmıştır. Devdas'ın döneceğine dair umudunu hiç kaybetmeyen Paro yıllar boyunca bu yanan muma gözü gibi bakmış, sönmemesi için elinden geleni yapmıştır. Devdas'ın eve dönmesiyle evin büyük gelini ortalığı karıştırmaya başlar çünkü Devdas'ın evlenmesini dolayısıyla sahip olduklarının bölünmesini istemez. Devdas'ın annesini ise Paro'nun alt kasttan bir tüccar ve dansözün kızı olduğu konusunda dolduruşa getirir. Aynı zamanda Devdas'ın Paro'ya olan düşkünlüğü annenin oğlunu Paro'dan kıskanmasına yol açar. Devdas'ın gözü ise Paro'dan başka hiçbir şey görmemektedir. Devdas'ın annesi Kaushalya, Paro'nun annesi Sumitra'yı Paro'nun evliliğini konuşmak üzere evine çağırır. Bunu duyunca sevinen Sumitra eve gittiğinde herkes önünde dans ettirilir ve aşağılanır. Kaushalya'nın aslında Paro'yu Devdas'la değil başka biriyle evlenmek istediği ortaya çıkar, amacı ise Paro'nun Devdas'tan uzak durmasını sağlamaktır. Kendisine yapılan aşağılamaların ardından

Sumitra ağlayarak evine döner. Evine dönmeden önce herkesin içinde Paro'yu Devdas'tan daha zengin bir aileyle evlendireceğine yemin eder.

Âşık gençler ailelerin bu evliliğe izin vermeyeceklerini öğrenince büyük bir hüsran yaşarlar. Paro aşkı için her şeyi yapmaya hazırdır. Dev ise ailesini ikna edebileceğini düşünerek onlarla konuşmaya çalışır. Bir gece Paro onurunu lekelemeyi göze alarak Devdas'ın yanına gider, onunla konuşmak bir yol bulmak ister. Bu sırada Devdas'ın babası Paro'yu görür ve onu hakaretlerle evden kovar. Ardından Dev ve babası büyük bir kavgaya tutuşur. Bu kavgadan sonra Dev Paro ile evlenirse ailesini kıracağını fark eder ve bunu yapmak istemez fakat bu evde kalmak ona işkence olacaktır bu yüzden Dev evi terk ederek arkadaşının yanına gider. Devdas'ın evden ayrıldığını duyan Sumitra Paro'ya "*Eğer Dev bu evden seni almadan giderse ben, yani annen ne derse onu yapacaksın*" der. Paro onu almadan giden Devdas'ı gözyaşları içinde seyreder. Ertesi gün Dev Paro'ya bir mektup ulaştırır. Mektupta Dev Paro'dan bu aşkı unutmasını, aralarındaki aşkın bir çocukluktan ibaret olduğunu düşünmesini ister. Aynı anda eve görücülerin geldiğini duyan Paro mektubu gözyaşları içinde yakar ve görücülerinin karşısına çıkar. Kısa bir süre sonra arkadaşı Devdas'ı bir eğlence evine götürür. Devdas'ın karşısında dans eden kadın Chandramukhi, Devdas'ın gözlerindeki kederi görür ve ona yardım etmek ister. Dev onu bir fahişe olduğu için aşağılamakta ve kendinden uzak tutmaya çalışmaktadır. Fakat Chandramukhi Devdas'a âşık olur ve onun iyi olması için elinden geleni yapmak ister. Dev Paro'nun evleneceği gün yaptığı hatanın farkına varır ve 'o mektubu hiç yazmamalıydım' diyerek Paro'dan af dilemeye, onu kaçırmaya gider. Paro ise aşkının arkasında durmamış olan Devdas'ı affetmez ve gururunun arkasında durarak bir başkasıyla evlenir. Dev Paro'nun düğün merasimine katılır ve ağlayarak Paro'nun evlenişini izler.

Bu evliliğin ardından arkadaşının ısrarlarına rağmen ağzına içki sürmeyen Dev içmeye başlar. Sarhoş olmanın etkisiyle acıyı çok fazla hissetmeyen Dev sürekli içki içmeye ve sarhoş olmaya çalışır. Dev artık koca bir içki batağına saplanmıştır. Kendine bakmaktan aciz olan Dev Chandramukhi'ye sığınmış, onun kanatları altında yaşamaya devam etmiştir. Sevdiği adamın bir fahişenin evinde kaldığını duyan Paro Devdas'ı görmek için çaba sarf eder ve gördükleri karşısında dehşete düşer. Dev artık sarhoş, kendine bakamayan, aciz bir erkektir. Devdas'ı gördükçe Dev ve Paro'nun kavuşmasına engel olan ailesi kahrolur. Bu iki aşığın acısı tüm aile

fertlerini felakete sürüklemiş, evde mutluluk bırakmamıştır. Bir süre sonra Dev ortadan kaybolur, bu sırada Chandramukhi ve Paro Devdas'ın yolunu gözlemekte ve hayatından endişe etmektedir. Aylar sonra Dev ortaya çıkar, Paro'ya söz verdiği gibi onun evine gelmek için tüm gücünü kullanır fakat berbat halde olan Dev Paro'nun kapısının önünde can çekişir. Paro ise gözü gibi baktığı mumunun söndüğünü görür ve Devdas'ın hayatından endişe ederek kapıya doğru koşar. Fakat Paro'nun dışarı çıkmasına izin verilmez. Dev ve Paro birbirlerini göremezler ve Dev Paro'ya olan aşkından can verir.

3.3.1.4. Devdas Filminde Kullanılan Danslar

Bu filmde yer alan dans sahneleri için Klasik Hint Danslarının türleri olan Bharatanatyam ve Kathak danslarından yararlanılmıştır. Aşağıda önce Kathak Dansı örneklerine, sonrasında Bharatanatyam dansı örneklerine yer verilmektedir.

3.3.1.4.1. Kathak Dansı Örnekleri

Devdas filminde toplamda iki Kathak Dansı performansına yer verilmiştir. Dans sahnelerinin hikâyeleri ve analizi aşağıdaki gibidir.

3.3.1.4.1.1. Kāhe Ched Mohe

Filmin bir sahnesinde Chandramukhi, Devdas ile tanışmasının ardından onun keder ve alaycılığından çok etkilenir ve ona bir dans sunumu yapar. Şarkı sözleri Kṛṣṇa'nın Radhā[7] ile uğraşması anlatılırken Chandramukhi, dansı ile Radhā rolüne bürünmüş, Devdas'a ise Kṛṣṇa rolünü vermiştir. Dansta çok sayıda mudradan yararlanılsa da hikâye anlatımının temelinde Kathak dansı vardır. Bu bölümde kathaka (hikâye anlatıcısı) Chandramukhi, izleyicisi ise Devdas'tır. Kṛṣṇa'nın, sevgilisi Radhā'ya karşı takındığı alaycı tavır, hikâye anlatıcısı Chandramukhi tarafından Devdas'ın kendisiyle tanıştığı esnadaki alaycılığıyla örtüştürülür. Aşağıda kendi içinde bir hikâye anlatan şarkı sözlerine yer verilmiştir.

[7] Kṛṣṇa, Hint mitolojisinde çok önemli bir yer tutan büyük bir kahraman ve büyük bir tanrıdır. Tanrıdır, çünkü Tanrı Viṣṇu'dur; kahramandır, çünkü Tanrı Viṣṇu'nun dünyada insan olarak bedenlenmiş halidir (Kaya, 2003: s. 105). Radhā ise Kṛṣṇa'nın karısıdır. Viṣṇu'nun eşi olan tanrıça Lakshmi'nin dünyadaki bedenlenmiş halidir, Genellikle resimlerde flüt çalan Kṛṣṇa'nın yanında onu dinler şekilde resmedilmektedir. Çünkü Kṛṣṇa, çobanların tanrısı olarak da bilinmektedir (Kaya, 2003: s. 155).



Resim 29: Chandramukhi'nin Devdas için yaptığı "Kāhe Ched Mohe" dansından bir kare



Resim 30: Kurma Mudra

ढाई शाम रोक ली, रोक ली, रोक ली *Kṛṣṇa durdurdu beni, durdurdu beni*

Şarkıda Kṛṣṇa beni durdurdu sözlerine Venu mudra (Resim 10) eşlik etmektedir. Kṛṣṇa'nın flütüne çağrışım yapan bu mudra sayesinde Kṛṣṇa dansçı tarafından canlandırılmaktadır. Kurma mudra'nın (Resim 30) *durdurma, durdurulma* anlamı ile şarkı sözü desteklenmektedir. Art arda yapılan bu mudralarla şarkıda geçen sözcükler anlamlı bir kompozisyon oluşturmuştur. Şarkıda dansçı, Kṛṣṇa'nın alaycı kimliğine atıfta bulunmaktadır, bu alaycı tavır atfı ile dansçının dans sunumunu yaptığı kişi olan Devdas Tanrı Kṛṣṇa'ya benzetilmektedir. Şarkı sözleri ve mudralar göstermektedir ki Devdas'ın alaycı tavrı Kṛṣṇa'ya benzetilmiş, Kṛṣṇa üzerinden Devdas'a seslenilmiştir.



Resim 31: Suçi Mudra

ढाई शाम रोक ली, और चकमक मुख चूम ली *Krşņa beni durdurdu ve birden yüzümden öptü*

Dansçının iki eli Pataka mudra (Resim 28) şeklini almıştır. Bu mudra *durma, durdurma, yasaklayan, önleyen* anlamına gelmektedir. Sözü geçen mudra sayesinde Krşņa tarafından durdurulduğunu ifade eden dansçı yukarıda geçen şarkı sözüyle birlikte eli ile yüzünü işaret etmektedir. Suçi mudranın (Resim 20, Resim 31) *öpme*, Sarpaşirşa mudranın (Resim 13) *utangaçlık, utanma* anlamı ile Krşņa tarafından öpüldüğünü ve utandığını anlatmaktadır.



Resim 32: Pataka Mudra

सर से मोरी चुनरी गयी, गयी, गयी *Örtüm başımdan kayıp gitti*

Bir eliyle örtüsünü tutup diğer eliyle Kapittha mudrayı (Resim 11) canlandıran dansçı bu mudra ile örtüsünün düştüğünü ifade etmektedir. Ardından yaptığı Sarpaşirşa mudra (Resim13) ile utandığını ifade etmektedir.



Resim 33: Pataka Mudra

काहे छेड़, छेड़ मोहे गरवा लगाई *Neden benimle uğraşıyor*

Dansçı Pataka mudranın (Resim 28, Resim 33) *dua etme* anlamı bulunmaktadır ve bu mudrayı göğe doğru gerçekleştirmesiyle birlikte dansçı, *tanrıya yakardığını, yalvardığını* belirtmektedir. Krşṇa'nın alaycılığından dem vuran dansçı yaptığı Ardhaçandra mudra (Resim 19) ile bıkkınlığını dile getirmektedir.



Resim 34: Kathaka-Mukha Mudra

नंदा को लाल ऐसो धीट *O çok kaba ve inatçıydı*

Dansçının elleri Svastika mudra şeklini almakta aynı anda Devdas'ı işaret etmektedir. Svastika mudra (Resim 15) *anlaşmazlık, uyumsuz olma* anlamına gelmektedir. Dansçı *keder, endişe* anlamlarına gelen Ardhaçandra (Resim 19) hareketiyle Devdas'ın uyumsuzluğundan yakındığını ifade etmektedir.

बरबस मोरी लाज लीनी, लाज लीनी, लाज लीनी *Onurumu çaldı benden*

Upadana (Resim 18) ve Kathaka-Mukha (Resim 34) mudralarının *onur, gurur* anlamı ile dansçı kendi onurunu işaret etmektedir. Ardından yaptığı Pataka (Resim 28) mudranın *parçalamak, yok etmek* anlamı ile Devdas'ın gururunu incittiği anlamı oluşturulmaktadır.



Resim 35: Karkata Mudra

बिन्दशाम मानत नाही, बिन्दशाम मानत नाही *Beni dinlemiyor, dinlemiyor beni*

Dansçı dinlemek anlamına gelen Suçi mudra (Resim 20) ve *keder, endişe* anlamına gelen Ardhaçandra mudra (Resim 19) ile Kṛṣṇa'ya benzetilen Devdas'ın onu dinlemediğine ve bu durumun onu bıktırdığına vurgu yapımaktadır.

कासे कहू मै अपने जिया की सुनत नाही माई *Ona nasıl söylemeliyim, Kṛṣṇa beni dinlemiyor*

Dansçı yeniden *dinleme* anlamına gelen Suçi mudra (Resim 20) ile Kṛṣṇa'nın onu dinelemediğini ifade etmektedir. Yüz ifadesi ve Ardhaçandra mudra (Resim 19) şeklini alan elleriyle çaresizliğini ifade eden dansçı Kṛṣṇa yani devdas karşısında çaresiz kaldığını anlatmaktadır.

Dansçı bu dans sunumunda kendini Kṛṣṇa'nın sevgilisi Radha, Devdas'ı ise alaycı bir tavır sergileyen Kṛṣṇa'ya benzetmiştir. Devdas'a olan beğenisini Kṛṣṇa ve Radha'nın aşkı ve çekişmeleri ile anlatan dansçı bu dans boyunca mudraları oldukça gerçekçi bir biçimde kullanmış, şarkı sözlerini doğru bir şekilde desteklemiştir.

3.3.1.4.1.2. Mār Dala

Devdas ile tanıştıktan sonra ona duyduğu aşkı gittikçe büyüyen Chandramukhi, Paro'nun evlenmesinin ardından kayıplara karışan Devdas'ın yollarını

gözlemektedir. Chandramukhi'nin dansını sergilediği malikâneye bir daha ayak basmayan Devdas, Paro'nun aşkından harap olmaktadır. Chandramukhi uzun süredir görmediği Devdas'ı karşısında görünce çok mutlu olur ve ona duygularını dans aracılığıyla anlatmaya başlar. Klasik Hint Danslarından Kathak dansının bir örneği olan "Mār Dala" mudralar ve şarkı sözlerinin desteğiyle anlatılmak istenen hikâyeyi yoğun bir duygu ile verilir. Dansçı, kathak yani hikâyeyi anlatan kişi sunumu yaptığı şahsa duyduğu aşkın bir kara sevda olduğunu dans figürleri ve mudralarla gösterir. Bu anlatıda, Devdas'ın Chandramukhi'ye yaşattığı duygu, yani aşkın mutluluğu ve kederinin Chandramukhi'yi öldürdüğü anlatılır. Aşağıda bu anlatıyı destekleyen şarkı sözlerine yer verilmektedir.



Resim 36: Chandramukhi'nin Devdas için yaptığı "Mār Dala" dansından bir kare



Resim 37: Sarpaşirşa Mudra

ये किसकी है आहट, ये किसका है साया *Bunlar kimin ayak sesleri, kimin gölgesi bu*

Dansçı sırtı kapıya dönük bir poziyonda otururken duyduğu sesler ile birlikte elini Sarpaşirşa mudra (Resim13, Resim 37) şekline getirmektedir. Dansçı bu hareketiyle sevdiğinin içeri girerken çıkardığı sesleri büyük bir merakla dinlediğini, dikkat kesildiğini ifade etmektedir.



Resim 38: Pataka Mudra

ख़ुशी ने हमारी हमें मार डाला *Mutluluğum beni öldürür*

ओ मार डाला, मार डाला, हो ओ मार डाला *Öldürür, öldürür*

Dansçı Pataka mudra (Resim 28, Resim 38) şeklini almış elini başına koyarak ölüm ve acıya atıfta bulunmaktadır. Diğer eliyle kalbini işaret edip sonrasında Pataka mudra (Resim 28) poziyonuna getirmektedir. Bu kombinasyonla dansçı, yaşadığı bu aşk ve mutluluğun ona acı verdiğini ifade etmektedir.



Resim 39: Pataka Mudra

ना चाँद हथेली पर सजाया *Ne ellerim ay ile süslendi*

ना तारों से कोई भी रिस्ता बनाया *Ne yıldızlarla aramda bir bağ oluştu*

Dansçı elini Pataka mudra (Resim 28, Resim 39) şekline getirmiş ve gökyüzüne doğru uzatmıştır. Pataka mudranın *ay, yıldız* anlamlarına atıfta bulunan dansçı ellerini vurgulamakta ve bu sayede şarkı sözlerini destekleyici bir kompozisyon oluşturmaktadır. Diğer elini de Pataka mudra pozisyonuna getirip iki elini bir araya getirmesiyle dansçı, birleşmeye atıfta bulunmaktadır.



Resim 40: Pataka Mudra

ना रब से भी कोई शिकायत की *Ne de rabbime bir şikayette bulundum*

हर ग़म को हमने छुपाया *Her kederimi sakladım*

Pataka mudra (Resim 28, Resim 40) şeklini verdiği ellerinden birini gökyüzüne doğru, diğerini yere doğru tutarak tanrıyı ve yeryüzünde yaşayan insana yani kendini betimleyen dansçı, acı çeken ve aynı anda mutluluk belirten yüz ifadesiyle iki duyguyu aynı anda yaşadığını belirtmektedir.



Resim 41: Sarpaşirşa Mudra

हर सितम को हँस के उठाया *Her belaya gülüp geçtim*

काँटों को भी गले से लगाया और फूलों से ज़ख़्म खाया *Dikenlere bile sarıldım ve çiçekler beni yaraladı*

Buruk bir mutluluğu ifade etmek için yüz ifadelerini yerinde kullanan dansçı, Sarpaşirşa mudranın (Resim13, Resim 41) *keder, yara ve çiçek* anlamlarıyla şarkı sözlerini anlatan bir kompozisyon oluşturmaktadır.



Resim 42: Hamsasya Mudra

हाँ मगर दुआ में जब ये हाथ उठाया *Evet, ne zaman dua için ellerimi açsam*

ख़ुदा से दुआ में तुम्हें माँग डाला *Tanrıdan dualarımla seni istedim*

ओ माँग डाला, अल्ला माँग डाला, अल्ला माँग डाला *Ah tanrım… İstedim*

Son olarak önce dansçının Sarpaşirşa mudra (Resim13) hareketiyle *tanrıya yalvarmak, dua etmek* anlamları oluşturulmaktadır. Dansçı diğer eliyle sevdiği adamı işaret ederek tanrıdan istediğinin sevdiği kişi olduğunu anlatmaktadır. Diğer dansçılar sağ elleriyle Hamsasya mudrayı oluşturmuşlardır. Hamsasya mudra (Resim 21, Resim 42) *birleşmeyi, evliliği, kavuşmayı* temsil etmektedir. Yapılan bu hareketler dansçının sevdiğine kavuşmayı ne kadar istediği açıkça ortaya koyulmaktadır.

Dansçı bu dans sunumunda aşkının ona nasıl bir keder verdiğini, aynı zamanda onu nasıl mutlu ettiğini gerek mudralar gerekse şarkı sözleriyle ifade etmiştir. Devdas'a olan aşkını, ona verdiği mutluluğu ve hüznü, mudraları oldukça gerçekçi bir biçimde kullananarak, şarkı sözlerinin de yardımıyla açıkça ortaya koymuştur.

3.3.1.4.2. Bharatanāṭyam Dansı Örnekleri

3.3.1.4.2.1. Silsila Yeh Chāhat Ka

Silsila Yeh Chāhat Ka şarkısı, çocukluk yıllarında sahip oldukları arkadaşlığın aşka evirilmesiyle, sevdiği erkeğin yolunu gözleyen Paro'nun Devdas'ı karşılamasını anlatmaktadır. Bir Bharatanāṭyam dansı örneği olan bu sunu mudraların çokça kullanıldığı örneklerden biridir. Paro çocukken yanından ayrılıp Londra'ya okumaya giden Devdas'ın gidişi ile yaktığı mumun, Devdas dönene kadar sönmesine izin vermeyeceğine ant içer. On yılın ardından Paro onun döneceği haberini alır. Şarkıda Paro'nun bu mumun sönmemesi için her şeyi yapabileceği anlatılırken, arkadaşları şakalaşarak mumu söndürmeye çalışırlar. Silsila Yeh Chāhat Ka şarkısı ile yapılan bu anlatı, Paro'nun bu mum ile yaptığı dansın, sevgilisini karşılamanın ve ona olan bağlılığını göstermenin bir sunumudur. Aşağıda, film hikâyesini destekleyen şarkı sözlerine yer verilmektedir.



Resim 43: Paro'nun Devdas'ın dönüşünü kutlamak için yaptığı "Silsila Yeh Chāhat Ka" dansından bir kare



Resim 44: Arala Mudra

मौसम ने ली अंगडाई *Bir rüzgar mevsimi uzanır gelir*

Dansçıların eli şiddetli rüzgâr anlamına gelen Arala mudra (Resim 16, Resim 44) şeklini almıştır. Dansçılar bu hareketle o anda esen şiddetli rüzgâra atıfta bulunmaktadırlar.



Resim 45: Ala Padma Mudra

झोंका हवा का आयेगा और यह दिया बुझ जायेगा *Gelen rüzgar öyle bir eser ki, bu ateş sönmeye başlar*

Şiddetli rüzgârı simgeleyen Arala mudranın (Resim 16, Resim 44) ardından dansçıların elleri Ala Padma mudra şeklini almaktadır. Ala Padma mudra (Resim 26, Resim 45) aynı anda hem ateş hem de sevgili anlamına gelmektedir. Dasnçılar bu mudra ile esas dansçının sevgilisiyle bağdaştırdığı muma atıfta bulunmaktadırlar. Arala mudranın ardından yapılan bu hareketle, şiddetli rüzgârın bu ateşi söndüreceği anlamı oluşturulmaktadır.



Resim 46: Hamsasya Mudra, Pataka Mudra

सिलसिला यह चाहत का, ना मैंने बुझने दिया *Bu aşkın bağı ile, mumun sönmesine hiç izin vermedim*

Dansçı bir eliyle Hamsasya mudra (Resim 21, Resim 46), diğer eliyle Pataka mudrayı (Resim 28, Resim 46) oluşturmaktadır. Hamsasya mudra *birleşme, bağ* ve *kavuşma* anlamlarına gelirken, Pataka mudra *sevgiliyi* ve *ateşi* anlatmaktadır. Dansçı bu hareketiyle sevgilisine olan bağlılığın gücü ile bu ateşi koruduğunu ifade etmektedir.



Resim 47: Pataka Mudra, Ala Padma Mudra

ओ पिया, ये दिया ना बुझा हैं, ना बुझेगा *Ah sevdiğim, bu mum ne söndü ne de sönecek*

मेरी चाहत का दिया मेरे पिया अब आजा रे मेरे पिया *Aşkımın ateşi... Sevdiğim şimdi bana gel*

Dansçının bir eli Pataka mudra (Resim 28, Resim 47), diğer eli Ala Padma mudra (Resim 26, Resim 47) şeklini almıştır. Her iki mudranın da benzer anlamları bulunmaktadır. İki hareketin aynı anda yapılmasıyla verilmek istenen anlam

pekiştirilmiştir. *Ateş, sevgili, aşk, bağ* ve *kavuşma* anlamları bulunan bu mudralarla dansçı, bu mum ile bağdaştırdığı sevgilisine olan özlemini belirtmekte ve Pataka mudranın *sonsuzluk* anlamıyla, ateşin sevgisi gibi kalıcı olacağına ve elbet kavuşacaklarına atıfta bulunmaktadır.



Resim 48: Hamsasya Mudra

मेरे पिया अब आजा रे मेरे पिया *Oh sevdiğim, şimdi bana gel, sevdiğim*

झोंका हवा का आयेगा और इस का पिया संग लायेगा *Gelen rüzgar esecek ve sevdiğini getirecek*

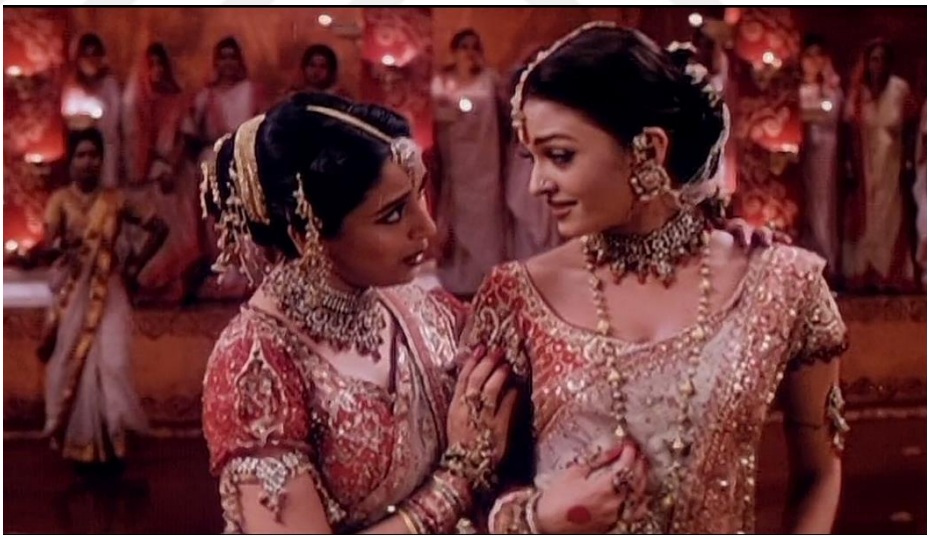
Arala mudra (Resim 16) ile dansçılar *şiddetli rüzgâr* anlamını oluşturmaktadırlar. Esas dansçının Hamsasya mudrayı (Resim 21, Resim 48) oluşturmasıyla *sevdiğine kavuşma* simgelenmektedir. Bu iki hareketin art arda gerçekleştirilmesi ile esen rüzgâr sayesinde iki aşığın kavuşması anlatılmaktadır.

Dansçı bu dans sunumunda aşkının bir göstergesi olduğunu düşündüğü mum yani ateş ile dans etmektedir. Bu ateş onun sevgilisini, aynı zamanda onun sevgilisine olan bağını temsil etmektedir. Dansçının sevdiğine olan büyük aşk ve özlemini anlatan şarkı sözleri, mudraların gerçeğe uygun kullanımıyla desteklenmiştir.

3.3.1.4.2.2. Dola Re Dola

Devdas'ın ortadan kaybolması ve hakkında çıkan söylentilerin üzerine Paro, Chandramukhi'nin evine gelir. Paro artık bir ṭhākurāin (asilzade), Chandramukhi ise bir fahişe olarak anılmaktadır. Devdas'ı bu kötü kadının elinden alıp iyileştirme hayalleri kuran Paro Chandramukhi ile tanışınca onun Devdas'a olan aşkının

büyüklüğü karşısında çok şaşırır. Uzun bir konuşmanın ardından birbirlerinin Devdas'a duydukları saf ve temiz aşktan emin olurlar ve duygusal bir bağ kurarlar. Bir Durgā Pūcā[8] festivaline hazırlık yaptığını söyleyen Paro Chandramukhi'nin evinin önünden toprak almak istediğini söyler. Gözyaşları içinde Paro'nun toprağı almasına izin veren Chandramukhi bu sırada Durgā Pūcā ayinine davet edilir. Bir fahişe olarak soylunun malikânesine gitmekte çekinen Chandramukhi Paro'nun ısrarı üzerine eğlenceye katılır. Bir müzikle başlayan Dola Re Dola şarkısı bu iki âşık kadının karşılıklı ve beraber yaptıkları dansa eşlik eder. Bir Bharatanāṭyam örneği olan bu dans sunusu mudralar ve şarkı sözlerinin yardımıyla bir öykü anlatılır. Paro ve Chandramukhi, acılarını neşeye dönüştürmek ve Devdas'a neşe göndermek için başladıkları bu dans sunusunda birbirlerine övgüler yağdırmaktadırlar. En çok da birbirlerinin Devdas'a olan aşklarını öven iki kadın, aşkın verdiği mutluluk ve acıyı mimikten mimiğe girerek ifade ederler. Çok sayıda figürün hızlı bir şekilde sergilendiği Dola Re Dola şarkısında, Paro ve Chandramukhi'nin acıyı neşeye dönüştürmeleri ve sevilen yegâne adam, Devdas'ın aşkında bir olmaları öne çıkmaktadır. Aşağıda şarkı sözleri Türkçe çevirileri ile birlikte verilmektedir.



Resim 49: Paro ve Chandramukhi'nin Devdas'a olan aşklarını anlattıkları "Dola Re Dola" dansından bir kare

[8] Detaylı bilgi için bkz. Beyza Aybike Deveci, *Hinduizm'de Durgā Pūcā'nın Yeri ve Önemi,* Tlçk 5, 12-15 Mayıs 2016, Isparta.



Resim 50: Çatura Mudra

इनकी आँखों में देखो पिया जी का प्यार है *Onun gözlerine bakın, sevdiğinin sevgisi var*

Dansçının eli Çatura mudra (Resim 25, Resim 50) şeklini almıştır. Çatura mudra *göz, üzütntü, bakış, sevgili* anlamlarına gelmektedir. Dansçı burada diğer kadının gözlerinde sevgilisini gördüğünü ifade etmektedir.



Resim 51: Muşti Mudra

पिया की यादों में ये जिया बेक़रार है *Sevdiğinin anılarıyla, hayatı özlem içinde geçiyor*

Muşti mudra (Resim 51) ile dansçı *anı, özlem,* anlamlarını oluşturmaktadır. Dansçı bu mudra ile diğer dansçının sevgilisine duyduğu özlemi ifade etmektedir.



Resim 52: Pataka Mudra, Mrgaşirşa Mudra

माथे की बिंदिया में वो है *Alnındaki bindide o var*

Bu sahnede bir dansçı Pataka mudrayı (Resim 28, Resim 53) canlandırırken, diğer dansçı Mrgaşirşa mudrayı (Resim 22, Resim 52) canlandırmaktadır. Pataka mudra burada *evlilik bağı, alın, birleşme* ve *kavuşma* anlamlarıyla kullanılmıştır. Mrgaşirşa mudra ise alna sürülen ve evliliği temsil eden *sindur* anlamıyla kullanılmıştır. Her iki kadın da bu sahnede sevgiliyle kavuşmaya ve onunla evlilik istemeye atıfta bulunmaktadırlar.



Resim 53: Avahana Mudra, Pataka Mudra

तुमने मुझको दुनिया दे दी *Bana dünyaları verdin*

मुझको अपनी खुशियाँ दे दी *Bana bütün mutluluğunu verdin*

Dansçı bu sahnede bir eliyle Avahana mudrayı (Resim 27, Resim 53) uygularken, diğer eliyle Pataka mudrayı (Resim 28, Resim 53) uygulamaktadır. Avahana mudra *tapılanı, dünyayı, mutluluğu* temsil etmektedir. Pataka mudra ise hem *mutluluk* hem de *vermek* anlamlarında kullanılmaktadır. Bu hareketlerin art arda

yapılmasıyla dansçı diğer kadının ve sevdiğinin onu ne denli mutlu ettiğine vurgu yapmaktadır.



Resim 54: Pataka Mudra, Avahana Mudra

उनकी बाहों का तुम हो फूल *Onun kollarındaki çiçek sensin*

मैं हूँ क़दमों की बस धूल *Ben ise ayağının altındaki toz zerresiyim*

Dansçı bir eliyle Avahana mudrayı (Resim 27, Resim 54) uygularken, diğer eliyle Pataka mudrayı (Resim 28, Resim 54) uygulamaktadır. Avahana mudra burada *tapılanı, yüceliği* temsil etmektedir. Dansçı bu mudra ile diğer kadının sevgilisi için ne kadar değerli olduğunu vurgulamaktadır. Dansçı Pataka mudrayı gerçekleştirirken aynı anda eğilerek diğer kadının ayaklarına dokunmaktadır. Hint kültüründe *kendinden üstün görme, saygı duyma, yüceltme* anlamına gelen bu hareketle dansçı diğer kadını kendinden üstün görmekte, kendini ise bir toz zerresi kadar değersiz gördüğünü ifade etmektedir.

İki kadının birden performans sergilediği bu sahnede dansçılar birbirlerine övgü yağdırmakta ve sevgililerine duydukları aşkı övmektedirler. Dansçıların sevdikleri adama olan özlemleri, bu aşk sayesinde yaşadıkları mutluluk ve hüzünleri şarkı sözleriyle açıkça vurgulanmaktadır. Şarkı sözlerin yanı sıra mudraların gerçeğe uygun kullanımı anlatımı desteklemektedir.

3.3.1.4.3 Diğer Dans Sahneleri

3.3.1.4.3.1. Bairi Piya

Bairi Piya filmde, iki aşığın uzun zaman sonra kavuşmasının ardından bir araya gelip çeşitli muzurluklar yaparak oyunlar oynadıkları bir sahne olarak yer almaktadır. Herhangi bir figür, mudra ve dans hareketinin sergilenmediği bu bölüm, *Bacirao*

Mastani filminde de benzer bir sahneye rastlanmadığı için analizin dışında tutulmuştur.

3.3.1.4.3.2. Morey Piya

Morey Piya, Paro ve Devdas'ın evleneceğini zanneden Paro'nun annesi Sumitra'nın malikânede yaptığı dansı içinde barındırmaktadır. Bu şarkı boyunca Sumitra'nın dansının yanı sıra iki aşığın dere kenarında yaptığı oyunlara da yer verilmiştir. Hikâye, dans ve anlatı açısından diğer film olan *Bacirao Mastani* ile hiçbir benzerlik göstermeyen bu dans sahnesi çalışmada yapılan analizin dışında tutulmuştur.

3.3.1.4.3.3. Chalak Chalak

Chalak Chalak sahnesi, Devdas'ın, arkadaşı Chunni Lal ile yaptığı karşılıklı dansı barındırmaktadır. Devdas ve arkadaşının içki içme yarışıyla başlayan dans boyunca iki karakter, sarhoş bir şekilde atışmaya ve eğlenmeye devam etmişlerdir. Chalak Chalak dans sahnesi filmdeki esas erkek karakterin gerçekleştirdiği tek dans olması açısından *Bacirao Mastani* filmindeki "Malhari" dansı ile paralel görülse de, gerek içerik gerek dans figürleri bakımından herhangi bir benzerlik taşımamaktadır. Bu dans sahnesinin Klasik Hint danslarından herhangi birine örnek olmaması da bu performansın çalışmanın dışında tutulmasına sebep olmuştur.

3.3.2. Bacirao Mastani

3.3.2.1. Künye

Yönetmen: Sancay Leela Bhansali
Yapımcı: Sancay Leela Bhansali, Kishore Lulla
Senaryo: Prakash R. Kapadia ("Rau" Nagnath S. Inamdar)
Görüntü Yönetmeni: Sudeep Chatterjee
Kurgu: Rajesh G. Pandey
Besteci: Sanchit Balhara
Süre: 158 dk.
Yapım Yılı: 2015

Oyuncular: Ranveer Singh, Deepika Padukone, Priyanka Chopra, Tanvi Azmi, Milind Soman, Vaibhav Tatwawaadi, Ayush Tandon, Rudra Soni, Mahesh Manjrekar, Aditya Pancholi

3.3.2.2. Filmin Konusu

Maratha İmparatorluğun Peşva(Başbakan) olarak atanan Bacirao Ballad, çıktığı bir sefer sırasında Mastani ile tanışır. Bacirao, Mastani'nin zor durumda olan halkına yardım eder ve bu halkın düşmanlarına ordusuyla birlikte hücum eder. Bu zaferin ardından Bacirao ve Mastani birbirlerine âşık olurlar. Bacirao, Mastani'nin yanından ayrılmadan önce ona hançerini hediye eder. Mastani'nin yaşadığı şehirde bir erkeğin bir kadına hançerini vermesi, evliliği sembolize eder. Hançeri kabul eden Mastani, saraydan ayrılıp şehrine dönen Bacirao'nun peşinden gider.

3.3.2.3. Filmin Öyküsü

18. yüzyılın başlarında, Maratha İmparatorluğunda Peşva(Başbakan) Balaji Vishwanath'ın ölümü üzerine yeni bir Peşva'ya ihtiyaç duyulur. Bu unvana bir yanda Panth Pratinidhi aday gösterilirken diğer yanda gencecik bir delikanlı olan Bacirao aday gösterilir. Maratha İmparatoru bu mertebe için bir test yapılması gerektiğini düşünerek Bacirao'yu diğer aday olan Panth Pratinidhi'nin test etmesini ister. Bacirao'nun manevi bilgeliğini ve silah yeteneğini test etmek üzere Panth Pratinidhi Bacirao'ya toprağın üzerine dikilmiş bir tavus kuşu tüyünü oku ile ikiye bölmesini söyler. Bacirao bu meydan okumanın altından başarıyla kalkar ve Peşva unvanına sahip olur. Tavus kuşu tüyünü ikiye bölmesinin altında yatan felsefeyi ise şu sözlerle açıklar; " Bu toprak Hindistan, tavus kuşu tüyü ise Delhi'deki Babür krallığı olsun. Ok ise Maratha İmparatorluğu… Babür'ü bir tüy gibi keseceğim ve bir ağaç gibi devrilecek." Bu sözlerinin ardından Maratha İmparatoru Bacirao'yu Peşva ilan eder ve artık o, Peşva Bacirao Ballad'dır.

On yıl içinde Bacirao Hindistan'ın yarısını ele geçirmiştir. Bacirao ve ordusu Sironja'ya giderken, Bundelkhand'den bir asker Bacirao'yu görmek istediğini, halkının yardıma ihtiyacı olduğunu söyler. Bacirao'yu görmesine bir türlü izin verilmeyen asker, görevlilerle dövüşerek içeri girer. Bu yetenekli savaşçının Bacirao tarafından yere serildiğinde bir kadın olduğu ortaya çıkar. Bu savaşçı, bir Hindu olan Rajput kralı Chhatrasal'ın ve Persli bir Müslüman olan Ruhani Begüm'ün kızı

Mastani'dir. Mastani'nin bu gözü pekliği ve savaş yeteneğinden etkilenen Peşva, Mastani'ye ve halkına yardım etmeyi kabul eder. Ordusu ve Mastani ile birlikte Bundelkhand'a doğru yola çıkar. Bacirao güçlü ordusu ve zekâsı sayesinde işgalciler alt eder ve Bundelkhand'ı kurtarır. Bundelkhand kralı Chhatrasal bu zafer karşısında çok mutlu olur ve Bacirao'yu Holi'yi onlarla birlikte Bundelkhand'ta kutlamaya davet eder. Bacirao'nun burada kaldığı süreçte Mastani ve Bacirao birbirlerine âşık olurlar. Bacirao aşkının bir göstergesi olarak hançerini Mastani'ye verir, Bundelkhand'da ise bu hareket evlilik anlamına gelmektedir. Bacirao farkında olmasa da Mastani ile bir evlilik bağına sahip olur. Bacirao, Bundelkhand'dan ayrılarak şehrine döner, Mastani ise aşkının peşinden gitmek için yola çıkar.

Sevgisini sürdürmeye kararlı olan Mastani, Pune'a gelir, ancak Bacirao'nun annesi Radhabai tarafından sert bir şekilde karşılanır ve sarayda fahişeler ile birlikte ağırlanır. Mastani'nin gözü hiçbir şey görmez ve bu aşağılanmalara da katlanır çünkü tek isteği Bacirao'yu görmektir. Gelişini Bacirao'ya haber vermeyeceklerini bilen Mastani, Radhabai'nin Peşva huzurunda dans etmesi teklifini kabul eder. Bacirao'nun karşısına çıkmak için dans etmeyi kabul eden Mastani Radhabai tarafından sarayın dansçısı olarak görevlendirilir. Mastani'yi karşısında gören Bacirao şaşkınlık ve sevinç içinde kalır.

Mastani'ye verdiği hançerin evlilik sembolü olduğunu öğrenen Bacirao çok şaşırır. Mastani ile yeniden görüşmeden önce Chhatrapati Shahu'ya yani Maratha İmparatoruna gitmesi gereken Bacirao, oraya vardığında Mastani'nin dansçı olarak görevlendirildiğini görür. Bacirao İmparator'a Mastani'nin bir dansçı değil, kendisini kurtaran onurlu bir savaşçı olduğunu söyler. Mastani ise bunun karşılığında açıkça Peşva'yı istediğini belirtir. Mastani dans etmeden oradan geri döner ve ertesi gün Bacirao, Mastani'nin karşısına çıkarak onunla evlenir. Bir Müslüman ve ikinci kadın olduğu için hiçbir zaman saygıya değer bulunmayacağını bilen Mastani Bacirao ile evlendiği için çok mutlu olur. Fakat saygıdan öte Mastani'nin Müslüman oluşu tüm halk ve din adamlarını özellikle de Bacirao'nun annesi ve kardeşini endişeye sürükler. Bu sebeple Mastani'ye çeşitlik suikastlar düzenlerler. Artık Bacirao'dan bir oğlu olan Mastani sarayın içinde çok büyük tehlikelere maruz kalır ve ölümden döner. Bacirao, Mastani'den olan çocuğuna Kṛṣṇa Rao adını verir. Bacirao ve Mastani'nin tüm çabasına rağmen Mastani'nin dinini kabullenmeyen din adamlarının zorbalıkları, Bacirao'yu çileden çıkarır. Baş Brahman rahip Kṛṣṇa Bhatt'ın Kṛṣṇa

Rao'nun gayri meşru olduğu gerekçesiyle naamkaranı (Hindu isimlendirme töreni) düzenlemeyi reddetmesinin ardından Bacirao, oğlunun adını bir Müslüman ismi olan Shamsher Bahadur olarak değiştirir. Bu hareketiyle daha çok tepki toplayan Bacirao, savaşa gittiği sırada Mastani'nin kendi ailesi tarafından hapsedildiğini öğrenir. Bacirao aldığı bu haberin üzerine Nasir Jung'un ordusu ile kendi ordusuna savaş açtığını ve Mastani'yi oradan kurtaracağını bildirir. Bu savaşın ardından çok güçsüz kalan Bacirao sağlığının yanında akıl sağlığını da yitirmeye başlar. Hala bir zindanda hapsedilen Mastani ise Bacirao'nun söylediği sözleri hatırlar:

> *Güneş ve Ay birlikte yükseldikleri gün kavuşacağız. Gökyüzü renginin tamamen değiştiği, turuncu bir kızıllığa büründüğü gün… Arzu rüzgârlarının estiği, gürleyen gökyüzünü bulutlar doldurduğu gün… Kuru yaprakların mırıldandığı, ani yağmurların toprağı yıkadığı gün... Din ve gelenekler bizi ayırmak için bir pranga olmadığı gün… Aşk ateşinden başka kalplerimizde hiçbir şey kalmadığı gün… O gün... Sonsuza dek birbirimizin olacağız. Kalplerimiz birlikte çarpıyor Mastani. Ve birlikte duracak.*

Ölüm döşeğinde olan Bacirao, Mastani ismini sayıklamaktadır. Bir süre sonra son nefesini verir ve birden gök turuncu bir kızıllığa bürünür. Mastani gökyüzünün değişen rengini fark eder ve şiddetli çırpınışlarının ardından son nefesini verir.

3.3.2.4. Filmde Kullanılan Danslar

3.3.2.4.1. Kathak Dansı Örnekleri

3.3.2.4.1.1. Mohe Rang Do Lāl

Bacirao Mastani filminde Mohe Rang Do Lāl şarkısı eşliğinde yapılan Kathak dansı mudralarla süslenerek, anlatılmak istenen şarkı sözlerinin yanı sıra mudralar sayesinde güçlendirilmiştir. Şarkı sözlerine bakıldığında dans eden kişi, yani Kathak dilinde hikâyeyi anlatan kişi sunumu yaptığı/hikâyeyi anlattığı krala aşkını anlatmaktadır. Şarkı sözleri ve mudralar da destekliyor ki dansçı, Viṣṇu'nun sekizinci bedenlenmesi olan Kṛṣṇa'ya aşkını anlatan Radha rolünü üstlenmektedir. Kendi aşkını Radha ve Kṛṣṇa'nın aşk hikâyesine benzeten dansçı, alnına kırmızı boya sürmesi için sevgilisine yalvarmaktadır. Şarkı sözlerinde Kṛṣṇa'nın ismi olduğu

gibi söylenmek yerine Nanda'nın oğlu olarak söylenmiştir. Mohe Rang Do Lāl şarkısının sözleri aşağıdaki gibidir.



Resim 55: Mastani'nin Bacirao Ballad için yaptığı "Mohe Rang Do Lāl" dansından bir kare

मोहे रंग दो ऱाऱ *Beni kızıla boya*

Hikâye anlatımına Karkata mudra (Resim 9, Resim 59) formu ile başlanmıştır. Karkata mudra formu, *feryat etme, yalvarma* anlamına gelmektedir. Dansçı sevgilisine isteğini haykırmaktadır.



Resim 56: Venu Mudra

नंद के ऱाऱ ऱाऱ *Ey Nanda'nın oğlu!*

Şarkıda Nanda'nın oğlu olarak bahsedilen Kṛṣṇa'dır (Kaya, 1998). Venu mudra (Resim 10, Resim 56), Kṛṣṇa'nın flütüne çağrışım yapan bir mudradır ve burada Kṛṣṇa'ya yani Kṛṣṇa'ya benzetilen sevgiliye seslenilmektedir.

छेड़ो नहं बस रंग दो ऱाऱ *Benimle oynamayı bırak da kızıla boya*

Bu bölümde dansçının bir eli Kapittha mudra (Resim 11) formunu almışken diğer eli *bırakma* hareketi yapmaktadır. Kapittha mudra formu *oyun, eğlence* anlamına gelmektedir. İki elin birleşimi ile şarkı sözü desteklenerek, sevgiliden eğlenceyi bırakması istenmektedir.

मोहे रंग दो ऱाऱ *Beni kızıla boya*

Hamsapakşa mudra (Resim 12) ve Sarpaşirşa mudraya (Resim 13) aynı anda yer verilen bu esnada Hamsapakşa mudranın evlilik sembolü olan alnın üst kısmını *boyama* anlamı ile Sarpaşirşa mudranın *utanma, utangaçlık* anlamları birleştiğinde sevgiliden utanarak alnının üstünü boyamasını (evlenme) istemesi anlamı çıkmaktadır.

देखं देखं तुझको मैं होके ननहाऱ *Sana baktıkça neşeleniyorum*

Öncelikle Sarpaşirşa mudra (Resim 13) formuyla *güdülenme* anlamı oluşturulmuştur. Suçi mudranın (Resim 20) *duyma, dinleme* anlamları ile birleştirildiğinde sevgiliyi duymaktan, sevgilinin varlığından hoşnut olmak, güdülenmek anlamı ortaya çıkmaktadır. Sahnedeki bir sonraki mudra olan Kirita mudra (Resim 14) ise *taç, kral* anlamları ile sevgilinin kimliğine vurgu yapmaktadır.

छ ऱो कोरा मोरा कांच सा तन *El değmemiş cam gibi vücuduma dokun artık*

Dansçının elleri Svastika mudra (Resim 15) formunu alarak *utangaçlığa* atıfta bulunmaktadır. Alapadma mudra (Resim 26) ile *açmamış bir çiçeği* yani kendisini tarif etmekte ve yine aynı mudranın bir diğer anlamı ile *tutkusunu* dile getirmektedir.

नैन भर क्या रहे ननहार *Gözlerini dikip bakma*

Dansın bu kısmında eller Arala mudra (Resim 16) formunu almıştır. Dansçı Arala mudranın *kendine hayranlık, hayran olma* anlamları ile kendine olan hayranlığına ve sevgilinin de ona olan hayranlığına atıfta bulunmaktadır.



Resim 57: Nitamba Mudra

मरोड़ी कऱाई मोर *Büktün benim bileğimi*

Nitamba mudra (Resim 57), buradaki *bıkkınlık, üzgünlük* anlamı ile şarkı sözlerini pekiştirici bir rol oynamaktadır.



Resim 58: Karkata Mudra

च ड़ी चटकाई इतराई *Kırıldı bileziklerim, üzülüverdim*

Çatura mudra (Resim 25) *çaba, üzüntü* anlamları ile yine bir deyime açıklık getirmiştir. Suçi mudra (Resim 20) burada *incelik, kırılganlık* anlamları ile karşılık bulmaktadır. Sarpaşirşa mudra (Resim 13) sevgiliye karşı *utangaç* olduğunu anlatmak için kullanılmıştır. Upadana mudra (Resim 18) ise dansçının kırılganlığını en *zarif* şekilde göstermesidir. Bu bölümde son olarak Ardhaçandra mudra (Resim 19), *endişe* anlamıyla sevgilisi hakkındaki endişelerini belirten bir form olarak yer alır.

तो चोर गरवा ऱगाई हर ये चुनररया जो झटके से छीनी *Sonra gizlice kavradın yeşil şalımı, düşüverdi önüme*

Dansçının artarda yaptığı Kapittha mudra (Resim 11) formları ile önce şalı *kavramak* anlamı, sonra ise yine Kapittha mudra (Resim 11) ile *düşürmek* anlamı oluşturulmuştur.

ऱाज से गुऱाबी गाऱ *Yanaklarım utançtan pembeleşti*

Dansçı, Sarpaşirşa mudranın (Resim 13) hem *utanmak* hem *allık* anlamlarıyla utançtan yanağının kızardığını anlatmaktadır.



Resim 59: Sarpaşirşa Mudra, Pataka Mudra

मोहे रंग दो ऱाऱ नंद के ऱाऱ ऱाऱ *Beni kızıla boya. Ey Nanda'nın oğlu!*

Bu sahnede ilk olarak Suçi mudra (Resim 20) ile hem *saç çizgisi* işaret edilmekte hem de *sevgiliye olan özlem* bildirilmektedir. Hamsasya mudra (Resim 21) ile sevgiliye *evlilik ipinin bağlanışını* tarif etmektedir. Mrgasirsha mudranın (Resim 22) *sevgiliyi davet, alına çizilen çizgi* anlamları ile sevgiliyi evliliğe davet etmektedir ve son olarak Sarpaşirşa mudranın (Resim 13, Resim 59) *kırmızıçizgi* anlamı ile açıkça sevgiliyi birleşme ve evliliğe çağırmaktadır.

छेड़ो नहं बस रंग दो ऱाऱ *Benimle oynamayı bırak da kızıla boya*

Bu sahnede diğer mudralardan farklı olarak Çandrakala mudra (Resim 23) formu kullanılarak *çalgı, oyun* anlamları oluşturulmuştur. Ardından dansçının ellerinin aldığı form Sarpaşirşa mudradır (Resim 13) ve *bırakmak* anlamına gelmektedir. Bu sahnedeki mudralar şarkı sözüne eşlik ederek, Krṣṇa'ya benzetilen sevgiliye eğlenmeyi bırakmasını söylemektedir.



Resim 60: Kathaka-Mukha Mudra

मोहे रंग दो ग़ाऱ *Beni kızıla boya*

Katakamukha mudra (Resim 60) ile *ortasına çizme* anlamı oluşturulmuştur. Bu da *sindoor* sürülmesine çağrışım yapmaktadır (Kaya, 2011). Bu sahnede Katakamukha mudraya (Resim 60) ek olarak Çatura mudra (Resim 25) formu, *özlemle iç çekiş* anlamı ile sevgiliye olan hasreti ifade etmektedir. Şarkı sözlerinin bitmesiyle hızlanan müzik, ayak hareketleri (tukra) ve dönme hareketleri (chakkar) ile bir ritim oluşturmuştur (Walker, 2014).

3.3.2.4.1.2. Dīvani Mastani

Dīvani Mastani, filmde yer alan ilk aşk şarkısı olan "Mohe Rang Do Lāl"ın devamı niteliği taşımaktadır. Şarkı sözlerindeki devamlılık dans hareketleri ile desteklenmektedir. Filmin başkarakterlerinden Mastani Müslüman bir kadın olup halkına savaşta yardım eden Pune kralı Peşva Bacirao Ballad'a âşık olmuştur. Anne babasının rızasını alarak geldiği Pune'da krala bir eş olarak layık görülmemiş ve kralın annesi tarafından bir saray dansçısı olarak görevlendirilmiştir. Mastani bu gösteri esnasında krala, geldiğini haber vermekte ve ona olan aşkını bildirmektedir. Mastani bu sahnede özellikle Müslümanlık ile özdeşleşen Kathak dansını kullanmaktadır. Mudralar ve şarkı sözleriyle de desteklenen bu anlatı, bir öykü halinde dansın kathakası yani hikâye anlatıcısı sayesinde izleyicisi olan krala anlatılmaktadır. Dansın anlatımını güçlendiren şarkı sözleri aşağıdaki gibidir.



Resim 61: Mastani'nin Bacirao Ballad için yaptığı "Dīvani Mastani" dansından bir kare



Resim 62: Sarpaşirşa Mudra

नज़र जो तेरी लागी मैं दीवानी हो गई *Bakışlarım seninkiyle çarpıştığından beri, deliriyorum*

Dansçı burada bir eliyle Çatura mudrayı (Resim 25) uygularken, diğer eliyle Sarpaşirşa mudrayı (Resim 13, Resim 62) uygulamaktadır. Çatura mudra bu sahnede *bakış* ve *sevgili* anlamlarıyla kullanılmıştır. Sarpaşirşa mudra ise *heyecanlanmak, çarpılmak* anlamlarıyla kullanılarak şarkı sözlerini destekleyici bir anlam üretmiştir.



Resim 63: Karkata Mudra

मशहूर मेरे इश्क़ की कहानी हो गई *Aşkımın hikayesi meşhur oldu*

जो जग ने ना मानी तो मैंने भी ठानी *Dünya bana inanmasa da ben aklıma koydum*

Dansçı bu sahnede Karkata mudra (Resim 9, Resim 63) ile *aşk, birleşme, aşkını duyurma* anlamlarını ifade etmektedir. Dansçı Karkata mudra ile sevgilisine kavuşma, onunla birleşme isteğini, aşkını duyurmaktan korkmadığını anlatmaktadır.



Resim 64: Pataka Mudra

कहते है ये दीवानी मस्तानी हो गई *Herkes "Mastani divane olmuş" diyor*

ज़ख़्म ऐसा तूने लगाया *Kalbimi öyle bir yaraladın ki…*

दिवानी,दिवानी,दिवानी,दिवानी हो गई *Divane, divane, divane oldum…*

Dansçı Pataka mudrayı (Resim 28, Resim 64) gerçekleştirmeden önce elini kalp hizasına doğru götürerek Pataka mudra şeklini almış elini bir hançer gibi

kullanmaktadır. Pataka mudranın *kılıç, kesme, parçalama* anlamları ile dansçı sevgilisinin kalbini nasıl yaraladığını ifade etmektedir.



Resim 65: Pataka Mudra

मरहम ऐसा तूने लगाया *O yaraya öyle bir merhem oldun ki…*

रूहानी, रुहानी,रूहानी,रूहानी हो गई *Tanrıya ulaştım*

Dansçı bu sahnede Pataka mudranın (Resim 28, Resim 65) *su serpme, iyileştirme, yararlanma* anlamlarını kullanmıştır. Sevgilisi tarafından kalbi yaralanan dansçı yine sevgilisi sayesinde iyileştiğini, bu sayede tanrıya ulaştığını ifade etmektektedir. Pataka mudranın aynı zamanda *cennet, tanrı, ilerleme* anlamları da bulunmaktadır.



Resim 66: Pataka Mudra

कहते है ये दीवानी मस्तानी हो गई *Herkes "Mastani divane olmuş" diyor*

दीवानी हाँ दिवानी, दीवानी हो गई *Divane oldum… Evet divane oldum*

Bu sahnede Pataka mudra (Resim 28, Resim 66) başın arkasında tutulmaktadır. Pataka mudranın bu pozisyonu *aklın havadalığını, düşünememeyi ve deliliği* vurgulamaktadır. Aynı zamanda aşkı ifade eden bu mudra ile dansçı sevgilisinin aşkıyla delirdiğini anlatmaktadır.

Dansçı dansını sevdiği erkeğe aşkını anlatmak amacıyla sergilemiştir. Şarkı sözlerinde görüldüğü üzere sevgilinin aşkının onu üzdüğü aynı zamanda mutlu ettiği vurgulanmaktadır. Hem yara hem merhem olan sevgiliye sunulan bu dansta mudralar gerçeğe uygun bir biçimde kullanılmış ve anlamlı bir kompozisyon oluşturulmuştur.

3.3.2.4.2. Bharatanāṭyam Dansı Örnekleri

3.3.2.4.2.1. Albela Sacan

Pune kralı Peşva Bacirao Ballad'ın karısı olan Kaşī, savaş dolayısıyla uzun süredir görmediği kocasının savaştan dönüşünü ve zaferini kutlamak üzere bir şarkı söylemektedir. Albela Sacan, kocasına âşık olan bir kadının eşine olan özlemi ve kavuşma anını anlatan bir şarkı olarak filmde yer almaktadır. Bir başka deyişle "Albela Sacan" bölümü, sevilen erkeğin kadını tarafından karşılanması ve kavuşmanın kutlanması anlamına gelmektedir. Peşva'nın evine döneceğinin haberini alan Kaşī, Hindu geleneğine ait kutlamaları başlatmaktadır. Saray bin bir renklerle donatılırken, kandiller ateşlenmekte, rengârenk geleneksel kıyafetler giyilmektedir. Klasik dans türlerinden Bharatanātyam'a örnek olarak gösterilen bu şarkı bölümünde dans figürlerine çok az yer verilmektedir. Aşağıda hikâyenin anlatımını destekleyen şarkı sözlerine yer verilmektedir.



Resim 67: Kaşī'nin Bacirao'nun dönüşünü kutlamak için yaptığı "Albela Sacan" dansından bir kare



Resim 68: Pataka Mudra

अलबेला साजन आयो री *Benim biricik aşkım geldi*

मोरा अति मन सुख पायो री *Kalbim neşe ile doldu*

अलबेला.. *Sevdiğim*

Bu sahnede iki el ile de yapılan Pataka mudranın (Resim 28, Resim 68) biri yeri gösterirken diğeri göğü göstermektedir. Vücudun aldığı bu pozisyon (Resim 68) neşeyi ifade ederken ellerin aldığı şekille dansçılar *aşkı, krallığı, mutluluğu, yolculuğu* ifade etmektedirler. Esas dansçının kral olan eşinin uzun yoldan dönüşü üzerine yapılan bu dansta dansçının neşesi vurgulanmaktadır.

Mudra ve şarkı sözlerinin az sayıda kullanıldığı bu sahnede dansçı, eşinin dönüşü üzerine yaşadığı mutluluğu anlatmaktadır. Şarkı sözlerinde kısaca bahsedilen bu mutluluk, mudranın gerçeğe uygun kullanımıyla desteklenmektedir.

3.3.2.4.2.2. Pinga

Yasal eş Kaşī'nin ardından Mastani, Bacirao'nun ikinci karısı ilan edilir. Hinduizm dininde var olan, kadınların kocalarını uzun ömürlü olmaları için kutsadığı bayram sebebiyle Kaşī, Mastani'yi kendi sarayında ziyaret eder. Kaşī'nin Mastani'yi aşağılama çabasının ardından yaşanan konuşma sayesinde, sadece kendilerine ait olmayan bir adama âşık olmanın hüznünü ve bu büyük aşkların sevincini aynı anda yaşıyor olmanın verdiği hissiyatla, birbirlerini anlamaya ve duygusal bir bağ kurmaya başlamışlardır. Kaşī Mastani'yi bayrama davet (hangi bayram) eder ve ona giymesi için geleneksel bir kıyafet olan sariyi hediye eder. İkilinin bu konuşmasının hemen ardından başlayan "Pinga" şarkısı, baştan sona Bharatanāṭyam dans figürleri yer verilir, ikilinin dans hareketleri ve mimikleriyle ayrı bir hikâye anlatılır. Aynı adama âşık olan Kaşī ve Mastani, şarkı boyunca birbirlerini övmektedirler. Şarkıda aynı adama âşık olmanın hüznünden de bahsedilmektedir. Dans figürleri, mudralar ve şarkı sözleriyle desteklenen bu anlatı içinde hüzün barındırmasına rağmen neşe ile icra edilmektedir. Bir başka deyişle birbirini kıskanmaktan ziyade birbirine öykünen iki âşık kadının hüzün ve aşklarının büyüklüğü ortak bir dil ile anlatılmaktadır. Anlatının önemli bir parçasını oluşturan şarkı sözleri, Türkçe çevirisi ile birlikte verilmiştir.



Resim 69: Kaşī ve Mastani'nin Bacirao'ya olan aşklarını anlattıkları "Pinga" dansından bir kare



Resim 70: Hamsasya Mudra

हे लटपट लटपट कमर दामिनी अधर रागिनी *İşte geldi kalçalarını sallayarak*

Dansçı iki eliyle Hamsasya mudrayı (Resim 21, Resim 70) uygulamaktadır. Hamsasya mudra *zerafeti, kadınlığı* vurgulayan bir mudra olarak kullanılmaktadır. Kalçalarını sallayarak geldiği söylenen dansçının bu mudra ile kadınlığı öne çıkarılmaktadır.



Resim 71: Katakavardhana Mudra

निर्धर आई कैसे सजी धजी देखो *Kapımda belirdi, ne kadar da zarif*

Dansçının elleri Katakavardhana mudra (Resim 71) şeklini almıştır. Bu mudra erotizmi, kadının zerafetini, dansı ve aynı zamanda evliliği temsil etmektedir. Bu sahnede mudra, kadının zerafetine ve erotik tavrına vurgu yapmaktadır.



Resim 72: Arala Mudra

मेरे पिया की संवारी जिया से बांवरी *Aşkımın masum eşi*

Dansçı Arala mudra (Resim 16, Resim 72) şeklini alan elleriyle *masumiyeti, birleşmeyi* ve *evliliği* temsil etmektedir. Dansçı burada diğer kadını övmekte, sevdiği adamın diğer eşinin masumiyetine vurgu yapmaktadır.



Resim 73: Çandra Kala Mudra, Ala Padma Mudra

मेरे अंगना में देखो आज खिला है चाँद *Dolunay şimdi parlıyor avlumda*

Dansçının bir eli Çandra Kala mudra (Resim 23, Resim 73) şeklini alırken, diğer eli Ala Padma mudra (Resim 26, Resim 73) şeklini almıştır. Dansçı Çandra kala ile *ay'a* vurgu yaparken, Ala Padma mudra ile sevgilisinin *çiçek gibi güzel eşini* betimlemektedir. İki mudranın art arda kullanımı sevgilinin eşinin ay gibi parladığını ifade etmek için gerçekleştirilmektedir.



Resim 74: Mrgaşirşa Mudra

मेरे जिया में उतारी *Aşkınız bana acı verdi*

तूने पैनी पिया की कटारी *Kalbimden geçen bir hançer gibi*

Dansçı ilk olarak Pataka mudrayı (Resim 28) gerçekleştirmektedir. Pataka mudra şeklini almış elini kalp hizasına doğru götürerek bir hançerin kalbi yaralamasına atıfta bulunulmuştur. Pataka mudranın *kılıç, kesme, parçalama* anlamları ile dansçı, sevgilisinin ve onun yeni eşinin aşkının kalbini nasıl yaraladığını ifade etmektedir. Dansçı sonrasında Mrgaşirşa mudrayı (Resim 22, Resim 74) uygulayarak bu aşkın onu korkuttuğunu vurgulamaktadır.



Resim 75: Mrgaşirşa Mudra, Pataka Mudra

जो पीर मेरी है सो पीर मेरी *Belki bu bizim kaderimizdir*

अरे दोनों की मांग लागे सूनी आधी आधी ना *Asla sadece birimize ait olmayacak bir adama aşık olmak…*

Bu sahnede her iki dansçı da Pataka mudra (Resim 28, Resim 75) ve Mrgaşirşa mudrayı (Resim 22, Resim 75) canlandırmaktadır. Pataka mudra burada *evlilik bağı, alın, birleşme* ve *kavuşma* anlamlarıyla kullanılmıştır. Mrgaşirşa mudra ise alna

sürülen ve evliliği temsil eden *sindur* anlamıyla kullanılmıştır. Her iki kadının da yaptığı bu hareket, ikisinin de sevdiği tek adama kavuşmak için özlem duyduklarını, onunla evlenmek istediklerini ifade etmektedir.

İki kadının ilk kez bir araya gelip dans ettiği bu sahnede dansçılar sevdikleri adam üzerinden birbirlerine özgü yağdırmaktadırlar. Her ikisi de aynı adamı sevmenin ızdırap ve mutluluğunu aynı anda yaşamaktadır. Şarkı sözleriyle anlatılan bu hikâye mudraların gerçeğe uygun kullanımıyla da desteklenerek anlamlı bir kompozisyon oluşturulmasına olanak sağlamıştır.

3.3.2.4.3 Diğer Dans Sahneleri

3.3.2.4.3.1. Malhari

Malhari sahnesi filmde, Bacirao Ballad'ın savaşa gittiği ordusuyla beraber icra ettiği bir zafer dansı olarak yer almaktadır. Malhari, filmin baş erkek karakterine ait tek dans sahnesi olması sebebiyle *Devdas* filminde yer alan "Chalak Chalak" dans sahnesiyle paralellik göstermektedir. Fakat bunun dışında içerik, figürler veya anlatım bakımından herhangi bir benzerlik göstermeyen, aynı zamanda da Klasik Hint danslarına örnek teşkil etmeyen bu iki dans, çalışmanın analizine dâhil edilmemiştir.

3.3.2.4.3.2. Gajanana

Gajanana sahnesinde, bir Hindu bayramı olan Ganeşa Çaturthi'nin[9] kutlamasına yer verilmiştir. Bacirao, eşi Kaşī ve halkının bayramı kutladığı bu esnada Mastani, saldırıya uğramıştır. Mastani'nin oğlunu ve kendini ölümden korumaya çalıştığı ve saldırganlarla savaştığı bu sahnede herhangi bir dans figürüne rastlanmamaktadır. Çalışma için seçilen diğer film *Devdas*'ta da bu içerik ve temaya hizmet eden herhangi bir dans sahnesine yer verilmediği için Gajanana sahnesi çalışmanın analizine dâhil edilmemiştir.

[9]Ağustos-Eylül aylarında tüm Hindistan'da, özellikle de Mahashtra bölgesinde kutlanan Ganeşa Çaturthi bayramında, Tanrı Ganeşa'nın sekiz metreye varan büyüklükteki heykeli eve getirilir ve iki ile on gün arası bir süre boyunca ona tapınılır (Kaya, 2011: s. 63)

3.4. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın kuramsal bölümünde anlatılan Hint Klasik Danslarının, Bhansali filmlerinde gerçekçi bir biçimde kullanılıp kullanılmadığının tespit edilmesi amacıyla yapılan bu tezde, seçilen iki filmin benzer nitelikte olduğu öne sürülen danslarının analizi ve karşılaştırması yapılmıştır. Yönetmenin her iki filmi de üç kişilik bir aşk hikâyesini anlatmaktadır. Farklı dönemlerde geçen bu iki hikâye temel olarak aynı motifler üzerine kurulmakta ve işleyiş bakımından oldukça benzer unsurlar taşımaktadır. Bununla birlikte Hint filmlerinde, Hint edebiyatından esinlenilen bazı motiflere yer verilmektedir. Örneğin, ele alınan bu iki filmde de "Aşk için ölme" ve "Aşkta aile engeli" motifi kullanılmaktadır. Dolayısıyla temel hikâye ve motiflerin aynılığı benzer bir işleyiş ortaya koymaktadır. Sancay Leela'nın filmlerinde yer alan bu benzerlik en çok da müzikli dans sahnelerinde açığa çıkmaktadır. Aşağıda Sancay Leela'nın hangi klasik dans türüne ne anlatmak için yer verdiği ve bu dans sahnelerinde kullandığı figürleri ne denli geleneğe uygun kullandığına değinilmektedir.

3.4.1. Kathak Dansı Örnekleri

3.4.1.1. Kāhe Ched Mohe ve Mohe Rang Do Lāl

Kathak dansının kullanıldığını bu iki dans sahnesi örneği film akışının benzer basamaklarında yer almaktadır. *Devdas* filminde ikinci kadın karakter olan Chandramukhi ve *Bacirao Mastani* filminde 'diğer' kadın olarak bilinen Mastani'nin dansları, bu kadınların esas erkek ile tanışmasından kısa süre sonra yapılmaktadır.

Chandramukhi, Kāhe Ched Mohe şarkısı ile sergilediği dansının hemen öncesinde filmin esas erkek karakteri Devdas ile tanışmış ve onun kederli ruh halinden çok etkilenmiştir. Bir nevi Devdas'ı etkilemek ve ondan hoşlandığını belirtmek amacı ile sergilediği bu performans, Chandramukhi'nin Devdas'a duyduğu büyük aşkın bir başlangıcı olarak kabul edilebilir. Şarkı sözleri ve dansta yer alan mudralar dikkate alındığında, bu dans performansının Kṛṣṇa ve Radha'nın aşkına birçok atıfta bulunduğu rahatça görülmektedir. Kṛṣṇa'nın alaycı tavrı ve Radha ile uğraşması, dansın ana hikâyesini oluşturmaktadır. Chandramukhi, biraz evvel tanıştığı Devdas'ın kendisine sergilediği alaycı tavrını Kṛṣṇa'nın Radha'ya gösterdiği

tavra benzetmektedir. Dolayısıyla bu dans sunumunda Dev, Kṛṣṇa; Chandramukhi ise Radha'nın bir yansıması olarak betimlenmektedir.

Bir diğer film olan *Bacirao Mastani* filminde, Mohe Rang Do Lāl şarkısı eşliğinde sergilenen dans, yine bir Kathak performansıdır. Mastani, filmin esas erkek karakteri olan Peşva Bacirao Ballad'la henüz tanışmış ve ikili, bir savaşın aynı safında yer almıştır. Peşva'nın gözü karalığı ve kendi halkı için canını ortaya koymasına vurulan Mastani, saraylarında ağırladığı Peşva Bacirao için bir dans performansı sergilemektedir. Bu performans, filmde Mastani'nin Bacirao'ya olan aşkının ilk ifadesi olarak yer almaktadır. Mastani bu dans sunumunda Kṛṣṇa ve Radha'nın aşkına atıfta bulunmaktadır. Şarkı sözlerinde Kṛṣṇa'dan "Nanda'nın oğlu" olarak bahsedilmektedir. "Nanda'nın oğlu" ifadesi Kṛṣṇa'nın birçok isminden bir tanesidir (Kaya, 1998). Mastani, bu dans performansında kendini Radha olarak sunarken, Bacirao'yu Kṛṣṇa yerine koymakta, ona olan aşkını bu ikili üzerinden anlatmaktadır. Mastani şarkı sözleri ve mudralar yardımıyla bir hikâye aktarmaktadır. Bu hikâyede Radha, Kṛṣṇa'dan kendisini kırmızıya boyamasını istemektedir. Kırmızıya boyanmaktan kasıt, alnın kırmızı renk ile süslemesi demektir. Eli ile alnının ortasına hayali bir çizgi çizmekte olan Mastani, kırmızı renkteki sindurun alına sürülmesine atıfta bulunmaktadır. Hint kültüründe alnın kırmızı renk yani sindur ile süslenmesi evliliği temsil etmektedir. (Kaya, 2011). Mastani'nin performansında Radha ve Kṛṣṇa üzerinden anlatılan hikâye, Mastani'nin Bacirao ile evlenme isteğinin bir ifadesidir. Mohe Rang Do Lāl şarkısının sözlerinde geçen *"Benimle oynamayı bırak..."* ifadesi, *Devdas* filminde yer alan 'Kāhe Ched Mohe' şarkısıyla benzerlik göstermekte ve Kṛṣṇa'nın alaycı tavrına bir atıfta bulunmaktadır.

Her iki filmde de 'metres' damgası yiyen ikinci kadınların sergilediği ilk performanslar yani 'Kāhe Ched Mohe' ve 'Mohe Rang Do Lāl' dansları, esas erkek ile tanışmanın hemen ardından gelmiş ve bu erkeğe duyulan aşk veya hoşlantıyı anlatmak üzere gerçekleştirilmiştir. Bahsi geçen iki performans da *Devdas* ve *Bacirao Mastani* filmlerinin hikâyeleri için önemli birer geçiş sahnesi özelliği göstermektedir. Kadın karakterlerin erkek karakter ile tanışması ve ardından gelen aşk itirafları sayesinde seçilen filmlerin hikâyeleri yön değiştirmektedir. Bu dans sahnelerinin ardından, ikinci kadın karakterler filme tümüyle dâhil olmakta ve asıl hikâyeyi başlatmaktadır. Dolayısıyla 'Kāhe Ched Mohe' ve 'Mohe Rang Do Lāl'

dans performansları, sözü geçen filmlerin önemli dönüm noktalarından sayılmaktadır.

3.4.1.2. Mār Dala ve Dīvani Mastani

Kathak dansının diğer örnekleri "Mār Dala" ve "Dīvani Mastani", her iki filmin bir diğer dönüm noktası özelliğini taşımaktadırlar. Bir önceki dans sahnesinin ardından esas erkek karakter ile bir süre görüşemeyen ikinci kadın karakterler artık aşklarından emin olmuşlardır. Bacirao Ballad'a kavuşmak için kilometrelerce yol kat eden Mastani ve Devdas'ın aşağılayıcı tavırlarına rağmen ona kendini adayan Chandramukhi, sözü geçen dans sahnelerinde kendilerini tümüyle sevdiği adamlara adamaktadırlar. Bir başka deyişle "Mār Dala" bir önceki Kathak dansı örneği "Kāhe Ched Mohe"nin devamı niteliğindeyken, "Dīvani Mastani" de "Mohe Rang Do Lāl" dansının devamı olarak nitelendirilmektedir. İlk Kathak dans örneklerinde filizlenen aşk, "Mār Dala" ve "Dīvani Mastani" dansları aracılığıyla herkese duyurulmakta ve bu danslar ile esas kişiye yakarışta bulunulmaktadır.

Bir önceki dans performansından sonra uzun bir süredir Devdas'ı göremeyen Chandramukhi, Devdas'ın yolunu gözlemekte, ona aşkını itiraf etmek için beklemektedir. Uzun süreli bir bekleyişin ardından büyük bir hüzne boğulan Chandramukhi Devdas'ın ayak sesleri ile kendine gelmiş ve neşelenmiştir. Sevdiği adamı yeniden görmenin sevinci ile Kathak dansına yani bir hikâye anlatmaya başlamıştır. Devdas'ın içeri girmesinin ardından, Chandramukhi elini yüzüne tutarak onu selamlamaktadır. Bu selamlama biçimi Müslümanlığa ait olmakla birlikte Kathak dansında da sıkça kullanılan bir hareket olarak varsayılmaktadır. Chandramukhi bu dans hikâyesinde, Devdas'a duyduğu büyük aşkın ona aynı anda hem mutluluk hem keder verdiğini, dolayısıyla bu aşkın onu öldürdüğünü anlatmaktadır. Şarkı sözleri ve mudraların yardımıyla Devdas'a yaşadığı hiçbir şey için şikâyet etmediğini, bu aşkın verdiği kederi bile göğüslediği ve tanrıdan yalnızca onu istediğini anlatmaktadır. Chandramukhi, takındığı neşeli yüz ifadesi ve keskin vücut hareketleri ile sevinç ve kederi aynı anda yansıtmaya çalışmaktadır. Keza yüzünde mutlu bir ifadeye yer verirken, tüm vücudu ile acı çektiğini anlatan hareketler sergilemektedir. Devdas ile göz teması kurmadığı zamanlarda yüzünü göğe çevirerek tanrıya yakardığını ifade etmekte, şarkı sözleri ile de bu anlatımı desteklemektedir. Chandramukhi'nin Devdas'a olan aşkını bu dans sunumuyla ifade

etmesinin ardından Devdas Chandramukhi'nin himayesi altına girmiştir. Paro'ya duyduğu aşk ve özlem yüzünden derbeder olan Devdas bilinçsizce davranmakta ne yaptığını bilmemektedir. Chandramukhi ise bu dans sunumunun ardından yanına yerleşen Devdas'a, beslediği karşılıksız aşk sebebiyle gözü gibi bakmaktadır. Devdas'ın Chandramukhi ile kalması Paro'nun kulağına gitmiştir. Bu duyumun ardından Paro yeniden hikâyeye dâhil olmuştur.

Bacirao Mastani filminde yer alan bir diğer Kathak dansı örneği "Dīvani Mastani" ise Mastani'nin aşkı için çok uzun yollar geldiğini, her şeyi göze aldığını ve korkusuz olduğunu anlatmaktadır. Mastani bir önceki dans performansı "Mohe Rang Do Lāl"dan sonra saraydan ayrılan Bacirao Ballad'ı sonsuza dek görmeyecek olmanın üzüntüsüne dayanamayarak Bacirao'nun peşinden gitmiştir. Müslüman bir bölgeden gelen ve yarı Hindu yarı Müslüman olan Mastani, gittiği Hindu şehrinde iyi bir şekilde karşılanmayacağını bilmektedir. Saraya vardığında Bacirao ile görüşemeden çevrilen Mastani, Bacirao'nun annesi tarafından saray dansçısı olarak görevlendirilmiştir. Mastani Bacirao'yu görmek pahasına, dans teklifini kabul etmiş ve "Dīvani Mastani" dansı ile Bacirao'nun karşısına çıkmaya hazırlanmaktadır. Müziğin başlamasıyla Bacirao'nun huzuruna çıkan Mastani, tıpkı bir önceki örnekte olduğu gibi Bacirao'yu Müslüman selamı ile yani elini yüzüne götürerek selamlamıştır. Mastani bu hikâyesinde aşkı için uzun yollardan geldiğini vurgulamaktadır. Bacirao'nun aşkı ile divane olduğunu, artık gözünün hiçbir şey görmediğini anlatmakta, bu anlatımı yaparken Bacirao ile göz temasını bir an olsun kaçırmamaktadır. Şarkı sözleri ve mudralar dikkate alındığında Mastani'nin bu aşk dolayısıyla acı çektiği ve aynı zamanda mutlu olduğu açıkça görülmektedir. "Mār Dala" örneğinde olduğu gibi sevdiği adamın aşkı ile yaralandığını ama aynı zamanda o yaraya merhem olduğunu vurgulamaktadır. Mastani de Chandramukhi gibi kalbinin yaralandığını ifade etmek için vücut hareketlerini kullanırken, bu aşkın verdiği neşeyi anlatmak için de yüz ifadesini kullanır. Bakışları aşk ve mutluluk doludur fakat vücudu bazen sakin bazen keskin hareketlerle acısını anlatmaktadır. Bu dans performansı sayesinde Mastani'nin gelişinden haberdar olan Bacirao, dansın ardından onunla görüşme isteğini Mastani'ye belirtmiştir. Mastani bu karşılanmadan mutlu olmuş ve buluşacakları günü beklemeye koyulmuştur. Fakat bu buluşmanın ardından Bacirao'nun annesi ve ilk eşi devreye girmiş, bu aşk hikâyesine engeller çıkmıştır.

Her iki örnekte de görüldüğü üzere “Mār Dala” ve “Dīvani Mastani” dans sahneleri filmin bir başka dönüm noktası olmuştur. Filmde yer alan esas hikâyenin seyrini değiştiren ikinci kadınlar, bu performansların ardından tümüyle hikâyeye dâhil olmuşlardır. Bu danslar ikinci kadınların esas erkeklere duydukları aşkı anlatmak için kullanılmıştır. Filmin bu dans sahnelerinden sonra aşkın tatlı yanı değil acı yanı ile karşılaşan Chandramukhi ve Mastani yeni bir boyuta geçmekte, sevgileri pahasına savaşmanın yanı sıra, daha çok acıya da göğüs germektedirler.

3.4.2. Bharatanāṭyam Dansı Örnekleri

3.4.2.1. Silsila Yeh Chāhat Ka ve Albela Sacan

Devdas ve *Bacirao Mastani* filmlerinde, esas kadın yani erkek karakterlerin ilk sevdiği kadınlar, uzağa giden sevgililerin hasretini çekmektedirler. *Devdas* filminde henüz çocuk yaştayken Londra’ya okumak için giden Devdas’ın on yıldır yolunu gözleyen esas kadın karakter Paro iken; *Bacirao Mastani* filminde savaş için şehrinden ayrılan Bacirao’yu bekleyen esas kadın karakter karısı yani Kaşī’dir. Her iki kadın da oldukları yerde sevgililerine özlem duymak ve onların yollarını gözlemekten başka bir şey yapmamakta, sabah akşam sevdikleri erkeğe kavuşmanın hayalini kurmaktadırlar. Ele alınan “Silsila Yeh Chāhat Ka” ve “Albela Sacan” dans sahneleri, kadınların çektiği bu hasretin bitişi, aynı zamanda sevdikleri erkeklerin dönüşünü kutlamak adına yapılmış sahnelerdir. *Devdas* filminde Paro, Devdas’ın döneceğinin haberini alır almaz, Devdas’ın emaneti olan mum ile bir dans sergileyerek bu mumun hikâyesini anlatmaktadır. *Bacirao Mastani* filminde Kaşī ise kocasının gelişi ve zaferini kutlamak adına tüm malikâneyi süslemekte ve sevinç içinde dans etmektedir. Her iki dans sahnesi de yer aldıkları filmlerin çerçeve hikâyesini başlatan filmler olarak değerlendirilmektedir.

Devdas filminde sözü geçen dans sahnesi, Paro’ya dansta eşlik eden kadın dansçıların, Devdas’ı temsil eden mumu söndürmeye çalışmalarıyla başlamaktadır. Paro, arkadaşlarının bu muzır tavırlarından kaçmakta, mumun sönmemesi için çabalarken bir yandan söylediği şarkı ile aşkını anlatmaktadır. Şarkıda Devdas’ın gitmeden evvel Paro’ya verdiği bu muma gözü gibi baktığından bahseden Paro, ne yağmurun ne rüzgârın, ne de bir başkasının bu mumu söndürebileceğini anlatmaktadır. Şarkı sözleri ve Paro’nun yüz ifadeleri, araya giren mesafelere ve

yıllara rağmen Paro'nun aşkını, umudunu koruduğu ve artık aşkına kavuşmak için sabırsızlandığını anlatmaktadır. Paro mum ile yaptığı bu dans esnasında fırtına ve yağmura maruz kalmaktadır. Fırtına ve yağmura rağmen hala sönmeyen bu mum Paro'ya daha çok umut vermekte ve Devdas'a kavuşacağına dair inancını pekiştirmektedir. Bu dans performansı Bharatanāṭyam dansına bir örnektir. Bharatanāṭyam dansı, Kathak dansının aksine daha çok vücut hareketine yer vermektedir. Bu dansta çoğunlukla bacaklar, vücut pozları ve yüz ifadeleri yer almaktadır. Paro bu dansta mudraların yanı sıra belli başlı vücut pozlarını sergilemekte ve yüz ifadeleriyle aktarılan duyguyu güçlü bir biçimde pekiştirmektedir. Bu dans performansı, Paro'nun sevdiği adamı temsil eden mumu fırtına ve yağmurdan kurtarması ve mutluluk gözyaşları ile sona ermektedir. Paro sözü geçen mumu, dansın bitişiyle birlikte içeride yer alan tanrıça Durgā figürüne uzatmaktadır. Bahsi geçen son sahne, dansın tanrı ve tanrıçalara sunuluşunun bir örneği olarak gösterilmektedir.

"Albela Sacan" dans sahnesi "Silsila Yeh Chāhat Ka" kadar kapsamlı ve uzun bir anlatıma sahip olmasa da, *Bacirao Mastani* filmi için aynı işlevi görmektedir. Savaşa giden kocasının hasretini çeken Kaşī, onun gelişi ve kazandığı zafer şerefine hazırlıklar yapmaktadır. Sarayın tüm mumlarını yakıp, avluyu renklerle donatmakta ve bu hazırlık esnasında neşeyle dans etmektedir. Şarkı boyunca çok kısa bir dans performansına yer verilse de, gerek kıyafetler gerek vücut pozları bu dansın bir Bharatanāṭyam örneği olduğunu göstermektedir. Kaşī avluyu renklerle donatmanın ardından neşeyle tüm ateşleri yakmakta ve zaferi temsil etmek amacıyla bayrağı dalgalandırmaktadır. Kocasının saraya ayak basmasıyla beraber, Hint dini ritüelleri için kullanılan tepsi ile birlikte kapıya, kocasına koşmaktadır.

Görüldüğü üzere, seçilen bu iki dans sahnesi, esas kadınların sevgililerini karşılamasını konu almaktadır. Uzun süren bir hasretten sonra kavuşacak olan sevgililer bu dansların ardından kavuşmaktadırlar. Böylece filmin hikâyesi genel olarak başlamış sayılmaktadır. Sözü geçen dans sahneleri aynı zamanda esas kadınlar olarak görülen Paro ve Kaşī'nin film boyunca ilk kez göründükleri sahnelerdir. Bir başka deyişle, sevgiliye kavuşmayı betimleyen bu dans sahneleri, Paro ve Kaşī'nin hikâyeye dâhil oluşunun da bir temsili olarak görülmektedir.

3.4.2.2. Dola Re Dola ve Pinga

Bu başlıkta ele alınan dans sahneleri film hikâyesinin çok önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Her iki filmde de bir bitişi temsil eden bu sahneler, iki kadının bir araya gelmesi ve sevdikleri erkeğe olan aşklarını anlatmalarını konu almaktadır. *Devdas* ve *Bacirao Mastani* filmlerinde ortak olan bir başka özellik ise yine bu dans sahnelerinde bulunmaktadır. Aynı adama âşık iki kadının birbirine sempati duyması ve birbirlerine övgüler yağdırması, bu filmleri oluşturan temel motiflerdendir. Bir nevi bu dans sahneleri erkeğin bilgisi dışında gelişen, esas erkeği değil ona duyulan aşkı anlatan, bu aşk üçgeninin yarattığı kedere de değinen hikâyeleri oluşturmaktadır. Sergilenen bu dans performansından sonra film bir bitişe doğru sürüklenmektedir. Bu sahnelerin ardından kesin kararlar alınmakta, olaylar son bulmakta, karmaşa yavaş yavaş nihayete ermektedir. Bu sebepledir ki, "Dola Re Dola" ve "Pinga" dans sahneleri, ait oldukları filmler için en önemli geçiş noktaları olarak değerlendirilebilir.

Devdas filmindeki "Dola Re Dola" dans performansı, Paro ve Chandramukhi'nin ilk kez karşılaşmalarının ardından gerçekleşmiştir. Devdas'ı arayan Paro, söylentiler üzerine Chandramukhi'nin evine gelmiş fakat Devdas'ı bulamamıştır. Chandramukhi hakkında önyargılara sahipken, onunla konuşmanın ardından iyi biri olduğunu anlayan Paro, Chandramukhi'nin Devdas'a beslediği aşkın büyüklüğünü anlayınca ona sempati duymaya başlamıştır. Bu konuşmanın üzerine Devdas'ı bulamamış fakat ona iyi bakıldığını anlamış olan Paro, Chandramukhi'yi evindeki Durgā Pūcā kutlamasına çağırmıştır. Bir Hindu bayramı olan Durgā Pūcā için bir araya gelen iki kadın karakter, "Dola Re Dola" dans sahnesinde, Bharatanāṭyam dansına ait figürleri sergilemektedir. Mudralar ve Bharatanāṭyam dans pozlarına çokça başvurulan bu dans performansında, şarkı sözleri hikâye anlatımında büyük rol oynamaktadır. Sevdikleri erkeği değil de ona olan aşklarını öven ikili, neşe içinde hızla dans etmektedirler. Yüzleri ve vücutlarıyla mutluluklarını ifade eden kadınlar, şarkı sözleriyle birbirlerinin aşkının büyüklüğünü överken aynı zamanda bu sonu olmayan aşkların hüznünü yansıtmaktadırlar. Yukarıda anlatıldığı gibi birbirine övgüler yağdıran iki kadının dansları bittiğinde, Paro'nun bir fahişe olan Chandramukhi'yi evine getirmiş olması büyük bir olay yaratmıştır. Bu olayın ardından, büyük bir malikânenin hanımı olan Paro'nun evden

dışarı adım atması yasaklanmıştır. Chandramukhi ise malikâneden, aşağılanmanın verdiği üzüntü ile ayrılmaktadır.

Bacirao Mastani filminde yer alan Pinga dans sahnesi de tıpkı *Devdas* filmi örneğindeki gibi, iki kadının ilk kez yüzleşmesinin ardından gerçekleşir. Bacirao'nun Mastani ile olan evliliğini kabul edip Mastani'yi ziyarete giden Kaşī ilk etapta sert bir tavır takınmıştır. Konuşma esnasında Mastani'yi aşağılamakta, metreslikle suçlamaktadır. Bu hakaretlerine rağmen Kaşī'ye karşı sakinliği ve saygısını koruyan Mastani, bu konuşmanın sonunda Kaşī'nin kalbini çalmayı başarır. Kaşī, Mastani'yi bayram kutlamasına davet etmiştir ve ona bayramda giymesi için geleneksel bir kıyafet hediye etmiştir. Mastani'ye karşı kötü bir düşüncesi olmasa da, kocası ile yaşadıkları aşkın canını yakması sebebiyle Kaşī ağlayarak bayram alanına gitmiştir. Kısa bir süre sonra Kaşī'nin hediye ettiği kıyafet ile bayram yerine gelen Mastani, Kaşī tarafından iyi şekilde karşılanmıştır. Mastani'nin içeri girişiyle Kaşī şarkı söylemeye ve dans etmeye başlamıştır. Bu dans performansı için kadınlar Bharatanātyam dans figürlerini sergilemektedirler. Mudralardan da oldukça yararlanılan bu dans sunumunda, şarkı sözleri ve yüz ifadeleri, anlatılmak istenen duyguyu güçlendirmektedirler. "Pinga" dans sahnesinde tıpkı "Dola Re Dola" sahnesindeki gibi iki kadının birbirini ve aşklarını övmesine yer verilmektedir. Övgü dolu sözlerin ardından Kaşī, Mastani ve kocasının yaşadığı aşkın, ona ne kadar acı verdiğini dile getirmektedir. Bu sırada oldukça neşeli bir yüz ifadesi takınan Kaşī elini boynundan geçirerek, adeta bir hançerle yaralanıyor olduğunu ifade etmektedir. Mastani ise ağlamaklı bir yüz ifadesiyle ona karşılık vermektedir. Bu hüzün belirten sözlerin ardından ikili, tek bir adama âşık olmanın verdiği acıyı dile getirmekte fakat yüz ve vücut hareketleriyle neşeli birer imaj çizmektedirler. Önceki örneklerde olduğu gibi bu dans sahnesinde de keder ve mutluluğun bir arada yaşandığı, aşkın her ikisini de aynı anda barındırdığı gösterilmektedir. *Bacirao Mastani* filminin bu dans sahnesinin ardından, Kaşī aşkını kalbine gömmekte ve Bacirao'yu evinden sonsuza dek kovmaktadır. Kaşī böylelikle iki aşığın arasından çekilmiş ve gururunu korumuştur.

"Pinga" ve "Dola Re Dola", anlattığı hikâye bakımından film için önemli birer dans sunumu olarak değerlendirilmektedir. İki kadını birleştiren, barıştıran hatta birbirlerini sevmelerine olanak sağlayan bu dans sahneleri aynı zamanda filmin bitiş çağrısı görevini almaktadır. Her iki filmde de son müzikli dans sahneleri olan bu

performanslar ile ana hikâyedeki son kararlar verilmekte ve final yavaş yavaş şekillendirilmektedir. *Devdas* ve *Bacirao Mastani* filminin bir diğer ortak noktası olan, esas erkek karakterlerin ölümü bu dans sahnelerinden sonra gerçekleşmiştir. İki kadının aynı anda dans ederek yaptığı bu sunumlar, sevdikleri erkeğe adanmaktadır. Gerçekleştirilen bu performansla, erkeğe olan aşkları övülmüş ve bu erkekten bir tanrı gibi bahsedilmiştir. "Pinga" ve "Dola Re Dola" performansları bir başka deyişle, kadınların "tanrılarına" yani Devdas ve Bacirao'ya sundukları bir armağan görevi görmektedir. Sonuç olarak esas kadınların "Albela Sacan" ve "Silsila Yeh Chāhat Ka" şarkılarıyla karşıladıkları erkek karakterler, "Pinga" ve "Dola Re Dola" şarkılarıyla ölüme uğurlanmaktadırlar.

Toplamda sekiz müzikli dans sahnesinin analizi yapılmıştır. Bu analizler, Hint filmlerinde yer alan dans sahnelerinin, birer geçiş unsuru, birer basamak veya dönüm noktası olduklarını ispatlamaktadır. Yukarıda ayrıntılı bir biçimde açıklandığı üzere, Kathak ve Bharatanāṭyam danslarının kullanımı oldukça farklı sunumlar ortaya koymaktadır. Kathak dansı özel bir kişi için sergilenir, bizzat o kişiye anlatım yapılırken; Bharatanāṭyam dansı, dansçının kendi kendine anlattığı bir hikâye, önemli figürler ve dini pozlar aracılığıyla tanrıya adanmaktadır. Bharatanāṭyam dansı, Hinduizm'den özellikler taşırken, Kathak dansı çoğu zaman İslami simgelerle donatılmaktadır. Kathak dansında gerek kostüm, gerek mekân, İslam'la bağdaştırılmış renklerle süslenmektedir. Bharatanāṭyam dansı kostümlerinde ise kırmızı, beyaz ve pembe renklerine çokça yer verilmektedir.

SONUÇ

Sinemanın dünya üzerindeki ilk üretiminin hemen ardından film üretme çabasına giren Hindistan'da sinema sanatı, ilk günden itibaren ülke çapında büyük bir ilgi uyandırmıştır. Kayda alınan bir tiyatro oyunu ile başlamış olan Hint sineması ilk etapta tiyatro sanatından büyük ölçüde faydalanmıştır. Hindistan'da sinema, tiyatro sanatının katkılarıyla şekillenmiş böylece Hint sineması kendi stilini oluşturmuştur. Geleneksel temalar, müzik ve dans ile izleyiciyi sahneye kilitleyen tiyatro oyunları, teknolojinin yardımıyla beyaz perdeye taşınmış ve daha çok kişiye ulaşmıştır. Hindistan'da kısa süre içinde vazgeçilmez bir eğlence unsuru olan sinema, bu coğrafyanın renkli ve egzotik kültürüyle süslenerek alışılmışın dışında bir endüstri haline gelmiştir. Bu stil farklılığı ile diğer ülkelerdeki izleyici kitlesinin de dikkatini çeken Hint sineması, gerek teknoloji gerekse içerik bakımından sürekli gelişerek daha çok kişiye ulaşmaktadır. Dünya çapında Bollywood ismi ile bilinen Hint sineması esasında birden çok film sektörüne ev sahipliği yapmaktadır. Bollywood, Hindistan'ın, eski adıyla Bombay olarak bilinen Mumbai şehrinde kurulmuş bir film endüstrisidir. Hindistan'ın birçok bölgesinin kendine ait film endüstrileri bulunmaktadır. Tollywood, Bollywood'dan sonraki en popüler film endüstrisinin adıdır ve bu endüstri Hindistan'ın Bengal bölgesine aittir. Dolayısıyla Hint sinemasını tanımlamak için Bollywood terimini kullanmak yeterli gelmemektedir. Tüm ülkede üretilen filmleri kapsamak adına bu sektörü tanımlamak için "Hint sineması" terimini kullanmak gerekmektedir.

Hint sineması, tiyatronun önemli ölçüdeki katkıları ile kendine özgü stilini oluşturmuştur. Tiyatronun Hint sinemasına kazandırdığı ve bu sinemanın diğer ülke sinemalarından ayrılmasını sağlayan en büyük özelliği müzikli dans sahneleri olmuştur. Hint filmlerinin vazgeçilmez bir unsuru olan müzik ve dans, filmin ana hikâyesini desteklemekte, çoğu zaman ise bu hikâyeyi daha da derinleştirmektedir. Kendi içinde de anlam üretip belli hikâyeler anlatan bu dans sahneleri çoğu Hint filminde özensizce oluşturulsa da bazı filmlerde iyi çalışılmış bir şekilde izleyici karşısına çıkmaktadır. Hint sinemasının önemli yönetmenlerinden Sancay Leela Bhansali, sözü geçen dans sahnelerini en etkili biçimde kullanan yönetmenlerin başında gelmektedir. Keza Sancay Leela'nın her filminde dans performansları bütün bir hikâye anlatmakta, verilmesi istenen duyguyu yoğun bir biçimde izleyiciye

geçirmekte ve özenli bir koreografi sayesinde anlamsız dans sahnelerinin dışında kalmaktadır. Bhansali'nin filmleri incelendiğinde, başta Bhratanatyam ve Kathak olmak üzere Klasik Hint danslarının etkileri rahatça görülmektedir.

Çalışmanın ana konusunu oluşturan Klasik Hint Danslarının, Sancay Leela Bhansali filmlerindeki kullanımını incelemek adına, iki film ve bu iki filmde yer alan dörder dans sahnesi seçilmiştir. Çalışmada her iki filmde de benzer amaçlara hizmet eden dans sahneleri bu benzerlikler doğrultusunda birebir kıyaslanmış, ana hikâyeyi nasıl desteklediklerine dair cevaplar ortaya konmuş, dans sahnelerinde yer alan mudraların gerçekçi bir şekilde kullanılıp kullanılmadığı tespit edilmiştir. Bu analizler sayesinde, filmlerde yer alan dans sahnelerini anlamlandırmak ve bu sahneleri birer geçiş unsuru olarak görmek kolaylaşmıştır. Seçilen dans sahneleri ışığında yapılan yorumlar ve bu sahneleri oluşturan şarkı sözleri ve mudralar temel alınarak, Hint sinemasının bu önemli geleneğine farklı bir bakış açısı geliştirilmeye çalışılmıştır. Özellikle Sancay Leela Bhansali'nin Klasik Hint danslarını nasıl kullandığı üzerinde durularak, farklı dans türlerinin farklı amaçlara hizmet ettiği ve farklı sunumlar meydana getirdiği sonucuna varılmıştır. Bhansali'nin karşılaştırılan *Devdas* ve *Bacirao Mastani* filmlerinde, Klasik Hint danslarından Kathak ve Bharatanāṭyam türlerinin örneklerine rastlanmaktadır. Bu sebeple, bahsi geçen iki dans çeşidinin ne tür hikâyeleri, seyirciye hangi özellikler ile aktardığı soruları cevaplanmaya çalışılmıştır.

Sancay Leela Bhansali filmlerindeki her bir dans sahnesi anlamlı bir hikâyeye sahiptir ve bu hikâye şarkı sözleri ve el hareketleri ile desteklenmektedir. Çalışmada seçilen dans sahneleri, hikâyeye hizmet eden şarkı sözleri ile birlikte verilmiştir. Bu şarkı sözleri esas hikâyeye hizmet ettiği gibi, dansta yer alan mudralarla da ayrı birer hikâye oluşturmaktadır. Bahsi geçen şarkı sözleri yakından incelendiğinde bir dans sahnesinin film hikâyesinin dışında kalan bir hikâye anlattığı ve bu hikâyelerin esas hikâyeye hizmet ettiği sonucuna varılmıştır.

Devdas ve *Bacirao Mastani* filmlerinde kullanılan Kathak ve Bharatanāṭyam dansları, aynı temaları yansıtmak için kullanılmış ve benzer hikâyelere hizmet etmiştir. Toplamda sekiz müzikli dans sahnesinin analizi yapılmıştır. Bu analizler, Hint filmlerinde yer alan dans sahnelerinin, birer geçiş unsuru, birer basamak veya dönüm noktası olduklarını ispatlamaktadır. Gerekli bölümlerde ayrıntılı bir biçimde açıklandığı üzere, Kathak ve Bharatanāṭyam danslarının kullanımı oldukça farklı

sunumlar ortaya koymaktadır. Bahsi geçen yönetmen ise bu dansları her iki filmde de benzer temaları anlatmak için kullanmıştır. Aşağıda, çalışmanın bir sonucu olarak hazırlanan tabloda, her iki filmde kullanılan danslar, dansların türleri ve bu dansların hangi temaya hizmet ettiği açıkça görülmektedir.

Şarkının Adı	Ait Olduğu Film	Dansın Türü	Teması	Dans Eden
Kāhe Ched Mohe	Devdas	Kathak	İkinci kadının erkeğe kur yapması	İkinci kadın
Mohe Rang Do Lāl	Bacirao Mastani	Kathak	İkinci kadının erkeğe kur yapması	İkinci kadın
Mār Dala	Devdas	Kathak	İkinci kadının erkeğe olan aşkını anlatması	İkinci kadın
Dīvani Mastani	Bacirao Mastani	Kathak	İkinci kadının erkeğe olan aşkını anlatması	İkinci kadın
Silsila Yeh Chāhat Ka	Devdas	Bharatanāṭyam	Sevilen erkeğin gelişini kutlama	Birinci kadın
Albela Sacan	Bacirao Mastani	Bharatanāṭyam	Sevilen erkeğin gelişini kutlama	Birinci kadın
Dola Re Dola	Devdas	Bharatanāṭyam	İki kadının aynı erkeği sevmesi, kadınların birbirlerini kabul etmesi	Birinci ve ikinci kadın
Pinga	Bacirao Mastani	Bharatanāṭyam	İki kadının aynı erkeği sevmesi, kadınların birbirlerini kabul etmesi	Birinci ve ikinci kadın

Tablo 1: Dans Sahnelerinin Karşılaştırılması

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere her iki filmde de aynı temalara hizmet eden dans sahnelerine yer verilmiştir. Bu dans sahneleri filmlerin hikâyelerinin yönünü değiştiren önemli basamaklar olarak sunulmuştur. Filmlerde yer alan, aynı temaya hizmet eden aynı tür danslarda, konuyla bağlantılı olarak aynı mudralara da rastlanmıştır. Seçilen belli başlı mudralar, dans sahnelerinin benzer basamaklarında kullanılmaktadır. Şarkılarda yer alan sevgi, özlem, acı, üzüntü, kıskançlık gibi duygular bu mudralar sayesinde pekiştirilmiş, anlamları keskinleştirilmiştir. *Devdas* filminde yer alan Kāhe Ched Mohe dansı ve *Bacirao Mastani* filminde yer alan Mohe Rang Do Lāl dansı, Kathak dansının birer örneğidir ve filmde ikinci kadın karakterin esas erkek ile tanışmasının hemen ardından gerçekleşmiştir. Bu dans filmde, ikinci kadının erkeğe kur yaptığı bir dans sahnesi olarak yer almaktadır. Aynı şekilde farklı filmlerin aynı temasına hizmet eden Mār Dala ve Dīvani Mastani dansları da birer Kathak dansı örneği olup, ikinci kadının erkeğe olan derin aşkını anlattığı birer dans sahnesi olarak görülmektedir. Filmlerde, Bharatanāṭyam dansına örnek olabilecek dört dans sahnesine yer verilmiştir. *Devdas* filminde yer alan Silsila Yeh Chāhat Ka ve *Bacirao Mastani* filminde yer alan Albela Sacan dans sahneleri yine aynı temaya hizmet etmektedirler. Her iki dans sahnesi de birinci kadının sevdiği erkeğin dönüşünü kutlamasını anlatmaktadır. *Devdas* filminde yer alan bir diğer Bharatanāṭyam örneği Dola Re Dola, tıpkı *Bacirao Mastani* filmindeki Pinga dans sahnesi gibi birinci ve ikinci kadının karşılıklı dansına yer vermektedir. Bu dans sahneleri, her iki kadının aynı erkeğe olan aşkını ve bu aşk üçgeninin şahıslara acı verdiğini anlatan aynı zamanda iki kadının birbirlerini kabul ettiğinin bir göstergesi olan dans sahneleri olarak seyirci karşısına çıkmıştır.

Klasik Hint danslarının önemli bir parçası olan mudralar Sancay Leela Bhansali filmlerinde geleneğe uygun bir şekilde kullanılmıştır. Klasik Hint Danslarında her bir mudra, anlamı keskinleştirmek, anlatılmak isteneni seyirciye daha net bir şekilde ifade etmek için kullanılmaktadır. Sancay Leela Bhansali de Klasik Hint Dans geleneğinden gelen bu anlamlı el hareketlerini geleneğe uygun olarak kullanmış, bu mudralar sayesinde anlatımı keskinleştirmiş, seyirci için daha anlaşılır hale getirmiştir.

Çalışmada yer alan bilgiler ve yukarıdaki tablo göz önüne alındığında Sancay Leela Bhansali filmlerinde yer alan dans sahnelerinin belli bir amaca hizmet ettiği ve ana hikâyeyi destekleyen bir sunum oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mudraların

gerçeğe uygun kullanımı sayesinde anlam pekiştirilmiş, ana hikâye içinde şarkıya ait başka bir hikâye oluşturulmuştur. Sözü geçen şarkı dans sahnelerinde şarkı sözleri mudralarla desteklenerek Klasik Hint Danslarının geleneği Sancay Leela Bhansali filmlerinde de sürdürülmüştür.

Bu araştırma, Sancay Leela Bhansali filmlerinde yer alan Klasik Hint Danslarının *Devdas* ve *Bacirao Mastani* filmlerinde nasıl işlendiğini ortaya koymuş, dansların anlamlarını, şarkı sözlerinin mudralarla uyumunu ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmayla Sancay Leela Bhansali'nin, filmlerinde yer verdiği dans sahnelerinde Klasik Hint danslarını geleneğe uygun kullandığı, mudraları ise gerçek anlamlarını gözeterek seçtiği ve koreografiyi bu verilere göre oluşturduğu sonucuna varılmıştır. Bundan sonra bu alanda yapılacak çalışmalar için seçilen; Hint filmlerinde yer alan Hint kültürüne ait sembollerin anlamları, Hint dinine ait öğelerin Hint sinemasındaki yeri ve önemi, Hint kültürüne ait geçiş törenlerinin Hint filmlerindeki sunumu gibi konular bu alana katkı sağlayacak konulardır.

KAYNAKÇA

ASHER, Catherine B.; TALBOT, CYNTHIA, **India Before Europe,** Cambridge University Press, New York 2006.

BASKARAN, Sundararaj Theodore, **The Eye Of The Serpent: An Introduction To Tamil Cinema,** Westland, Madras 2013, s. 164.

BASU, Anustup, **Bollywood in the Age of New Media**, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2010.

BEASTER Jayson-Jones, **Bollywood Sounds: The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song**, Oxford University Press, New York 2015.

BECK, Guy L., **Sonic Liturgy: Ritual and Music in Hindu Tradition,** University of South Carolina Press, 2012.

BOSE Derek, **Brand Bollywood, Sage Publications**, India Pvt Ltd, New Delhi 2006.

BOOTH, Gregory D., **Traditional Content and Narrative Structure in the Hindi Commercial Cinema,** Nanzan University.

CARROLL, R., & CARROLL, C. **Mudras of India,** Singing Dragon Publishing, Philadelphia 2012.

CHAUDHURİ, Diptakirti, Javed, Salim, **The Story of Hindi Cinema's Greatest Screenwriters**, Penguin Books, UK 2015.

COOMARASWAMY, Ananda K., **The dance of Śiva, Fourteen Indian Essays**, The Sunwise Turn, New York, 1918.

COOMARASWAMY, DUGGİRALA, **The Mirror of Gesture**, Harvard University Press, 1917.

DESCUTNER, J. W., **Asian Dance,** Chelsea House An imprint of Infobase Publishing, New York 2010.

DEVECİ, Beyza Aybike, "Hinduizm'de Durgā Pūcā'nın Yeri ve Önemi", **Tlçk 5, 12-15 Mayıs,** 2016, Isparta.

DEVI, Jamini, **Cultural History of Manipur: Sija Laioibi and the Maharas,** Mittal Publications, 2010.

DEWALD, Jonathan, **Europe 1450 to 1789,** Charles Scribner's Sons, New York 2014.

DUGGIRALA, G. K., **The Mirror of Gesture**, Cambridge Harvard University Press, London 1917.

Ganti, Tejaswini, **Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema**, Psychology Press, New York 2004.

GOKULSING, K. Moti K. Gokulsing, Wimal Dissanayake, **Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change**, Trentham Books, 2004.

GOPALAN, Sudha Raja, " A taste for Indian films Negotiating cultural boundaries in post-Stalinist Soviet society", **Indiana University**, Unpunlished Doctor Thesis, Usa 2005.

GOPAL Sangita, **Conjugations; Marriage and Form in New Bollywood Cinema**, The University of Chicago Press, Chicago 2011.

HOGAN, Patrick Colm, **Understanding Indian movies: culture, cognition, and cinematic imagination,** University of Texas Press, Austin 2008.

JACKSON, Kathy Merlock, **Rituals and Patterns in Children's Lives,** The University of Wisconsin, USA 2005.

JAYAKRISHNAN, Kavitha, **Dancing Architecture: the parallel evolution of Bharatanāṭyam and South Indian Architecture**, MA Thesis, Awarded by University of Waterloo, Canada 2011.

JONES, Constance; RYAN, James D., **Encyclopedia of Hinduism**, Infobase Publishing, 2006.

JOHNSON, W. J, A, **Dictionary of Hinduism**, Oxford University Press, New York 2010.

KADMAN, Gurit, **Yemenite Dances and Their Influence on the New Israeli Folk Dances**, Journal of the International Folk Music Council, Tel Aviv 1952.

KARAOĞLU, Hatice İlay, "Hint Sinemasının Edebi Kaynakları: Kathāsaritsāgara Örneği", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2019.

KAYA, Korhan, **Hint Mitolojisi Sözlüğü**, İmge Kitabevi, Ankara 2003.

KAYA, Korhan, **Hiduizm**, Dost Kitabevi, Ankara 2011.

KAYA, Korhan, **Hindī - Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2013.

KHOKAR, Mohan, **Traditions of Indian Classical Dance**, Clarion Books, India, 1984.

KOTHARİ, S., **Kathak: Indian Classical Dance Art,** Abhinav Publications, New Delhi 1989.

KUIPER, Kathleen, **The Culture of India**, The Rosen Publishing Group, 2010.

KULKE, Hermann; ROTHERMUND, Dietmar, çev. GÜNAY, Müfit, **Hindistan Tarihi,** İmge Kitabevi, Ankara 2001.

KUMAR, Surendra, **Legends Of Indian Cinema: Pen Portraits**, Har-Anand Publications, New Delhi, 2003.

LI, Zehou, **The Chinese Aesthetic Tradition**, University of Hawai'i Press, USA 2010.

LOCHTEFELD, James G., **The Illustrated Encyclopedia of Hinduism**, The Rosen Publishing Group, Vol. I, New York 2001.

LOCHTEFELD, James G., **The Illustrated Encyclopedia of Hinduism**, The Rosen Publishing Group, Vol. II, New York 2002.

MASSEY, Reginald, **India's Kathak Dance - Past, Present, Future,** Abhinav Publications, New Delhi 1999.

MASSEY, Reginald, **India's Dances: Their History, Technique and Repertoire**, Abhinav Publications, 2004.

MAZUMDAR, Ranjani, **Bombay Cinema: An Archive of the City,** University of Minnesota Press, Minnesota 2007.

METCALF, Barbara D.; METCALF, Thomas R., **A Concise History of Modern India,** Cambridge University Press, New York 2006.

NARAYAN, Shovana, T**he Sterling Book of INDIAN CLASSICAL DANCE**, Sterling Publishers, 2011.

NEOG, Maheswar, **Early History of the Vaiṣṇava Faith and Movement in Assam: Śaṅkaradeva and His Times**, Motilal Banarsidass, 1980.

PANJBAWI, Narendra, **Emotion Pictures Cinematic Journeys into the Indian,** Rainbow Publishers, New Delhi, 2006.

PATRIKA, V. K., **Dances of India. Art**, 2011.

PETRAGLIA, Michael D.; ALLCHIN, Bridget, **The Evolution and History of Human Populations in South Asia,** Springer Press, Netherlands 2007.

RAFTIS, Alkis, **The World of Greek Dance**, Finedawn Publishers, Athens 1987.

RAJADHYAKSHA, Ashısh, **Indian Cinema: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, USA 2016.

RAJ, Ashok, **Hero**, Vol. II, Hay House, New Delhi 2009.

RAO, Velcherv Narayana, "Rāmāyaṇa", **Encyclopedia of Religion**, Ed. Lindsay Jones, Thomson Gale Press, Vol. XI, USA 2005.

RICHMOND, Farley P., Siyuan Liu (ed.), **Routledge Handbook of Asian Theatre**, Routledge, 2016.

RICHMOND, Farley P., "Characteristics of Sanskrit Theatre Drama", **Indian Theatre**, Ed. Farley P. Richmond-Darius L. Swann, Phillip B. Zarrilli, Motilal Banarsidass, India 1993.

Sanskṛt Drama in Performance, ed. Rachel Van M. Baumer-James R. Brandon, University of Hawaii Press, 1981.

SANGITA Gopal-Moorti, Sujata, **Global Bollywood: Travels Of Hindi Song And Dance**, Universit of Minnesota Press, Minnesota 2008.

SARAN, Renu, **History of Indian Cinema**, Diamond Pocket Books Ltd, New Delhi 2012.

SARKAR, Sumit, **Modern India 1885–1947**, Palgrave Macmillan, New York 1989.

ŞIVAJI, Bharati; PASRICHA, Avinash, **The Art of Mohiniyāttam**, Lancer Publishers, 1986.

SINGH, Upinder, **A History of Ancient and Early Medieval India,** Pearson Education, Delhi 2008.

SRIDHAR, Vidhya, **Survival of Indian Classical Dance Down the Ages**, 1996.

STEIN, Burton, çev. GÜNAY, Müfit, **Hindistan Tarihi,** İnkılap Kitabevi, İstanbul 2015.

Swami Ranganathananda, **Human Being in Depth: A Scientific Approach to Religion.** SUNY Press. New York, 1991.

TEO, Stephen, *Eastern Westerns: Film and Genre Outside and Inside Hollywood*, Taylor & Francis New York 2017.

WALKER, M. E., **India's Kathak Dance in Historical Perspective,** Ashgate Publishing Limited Company, Burlington 2014.

YİTİK, Ali İhsan, **Hint Dinleri**, İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları, İzmir 2005.

ZARRİLLİ, Phillip B., **Kathakalī Dance-drama: Where Gods and Demons Come to Play**, Routledge, 2000.

FİLMLER

Shah, Bharat (Yapımcı), Kapadia, Prakash (Senarist), Bhansali, Sancay L. (Yönetmen). (2002). **Devdas.** Hindistan.

Bhansali, Sancay Leela (Yapımcı), Kapadia, Prakash (Senarist), Bhansali, Sancay L. (Yönetmen). (2015). **Bacirao Mastani.** Hindistan.

İNTERNET KAYNAKLARI

McKernan, Luke (31 December 1996). "Hiralal Sen (copyright British Film Institute (http://www. victorian-cinema.net/sen.htm 09.02.2019).

Kadam, Kumar (24 April 2012). "दादासाहेब तोरणेंचे विस्मरण नको"!. Archived from the original on 8 October 2013

(https://web.archive.org/web/20131008190417/http://author.blogs.maharashtratimes.com 09.02.2019).

Damle, Manjiri (21 April 2012). "Torne's 'Pundlik' came first, but missed honour". The Times Of India (https://timesofindia.indiatimes.com/city/pune/Tornes-Pundlik-came-first-but-missed-honour/articleshow/12760794.cms?referral=PM 09.02.2019)

Mishra, Garima (3 May 2012). "Bid to get Pundalik recognition as first Indian feature film" (http://www. indianexpress.com/news/bid-to-get-pundalik-recognition-as-first-indian-feature-film/944727/ 09.02.2019).

(https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-educationplus/Avenues-open-up-in-Chitradurga/article15945260.ece 10.02.2019).

Sarkar, Bhaskar, "The Melodramas of Globalization", Cultural Dynamics, 2008, 20(1): 31–51 (https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0921374007088054 10.02.2019)

Narasimham, M. L. (7 November 2010). "SATI SAVITHRI (1933)". The Hindu. Retrieved 8 July 2011

(https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-cinemaplus/SATI-SAVITHRI-1933/article15677207.ece 10.02.2019).

"The Hindu News" 6 May 2005

(https://www.thehindu.com/fr/2005/05/06/stories/2005050601300300.htm 10.02.2019)

"A revolutionary filmmaker". The Hindu. 22 August 2003. Retrieved 12 June 2013 (https://www.thehindu.com/thehindu/fr/2003/08/22/stories/2003082201400400.htm 10.02.2019).

Sharpe, Jenny (2005), "Gender, Nation, and Globalization in Monsoon Wedding and Dilwale Dulhania Le Jayenge". Meridians: feminism, race, transnationalism (https://muse.jhu.edu/article/189043 10.02.2019)

Pather Panchali: Its history, the genius behind it, and Satyajit Rays style of working"(https://www.indiatoday.in/magazine/society-the-rts/films/story/19800331-pather-panchali-its-history-the-genius-behind-it-and-satyajit-rays-style-of-working-806531-2014-02-01 10.02.2019)

Maker of innovative, meaningful movies. The Hindu, 15 June 2007 (https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/maker-of-innovative-meaningful-movies/article2272748.ece 10.09.2019)

Srikanth Srinivasan (4 August 2008). "Do Bigha Zamin: Seeds of the Indian New Wave". Dear Cinema. Archived from the original on 15 January 2010. Retrieved 13 April 2009 (https://web.archive.org/web/20100115204002/http://dearcinema.com/review-do-bigha-zamin-bimal-roy 10.02.2019).

Before Brando, There Was Dilip Kumar, The Quint, 11 December 2015 (https://www.thequint.com/entertainment/before-brando-there-was-dilip-kumar 10.02.2019).

Revisiting Prakash Mehra's Zanjeer: The film that made Amitabh Bachchan". The Indian Express. 20 June 2017 (https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/revisiting-prakash-mehra-zanjeer-the-film-that-made-amitabh-bachchan-4714064/ 11.02.2019).

"Deewaar was the perfect script: Amitabh Bachchan on 42 years of the cult film". Hindustan Times. 29 January 2017 (https://www.hindustantimes.com/bollywood/deewaar-was-the-perfect-script-amitabh-bachchan-on-42-years-of-the-cult-film/story-x2hy87zQ0ebVlsVMV59U2I.html 11.02.2019)

Cain, Rob (5 October 2017). "Why Aamir Khan Is Arguably The World's Biggest Movie Star, Part 2" (https://www.forbes.com/sites/robcain/2016/03/20/are-bollywoods-three-khans-the-last-of-the-movie-kings/#572bd8825c43 11.02.2019)

Muzaffar Raina (25 November 2013). "Protests hit Haider shoot on Valley campus". The Telegraph. Archived from the original on 20 April 2015. Retrieved 11 September 2016 (https://www.telegraphindia.com/india/protests-hit-haider-shoot-on-valley-campus/cid/241021#.Uu2GED2SyAo 10.02.2019)

The Official Awards of the ninth edition of the Rome Film Festival, 25 October 2014. Archived from the original on 26 October 2014. Retrieved 26 October 2014

(https://web.archive.org/web/20141026173454/http://www.romacinemafest.it/ecm/web/fcr/en/home/content/the-official-awards-of-the-ninth-edition-of-the-rome-film-festival 11.02.2019)

End of a path-breaking journey, Online Edition of The Deccan Herald, dated 16 May 2006. The Printers (Mysore) Pvt. Ltd. Archived from the original on 29 September 2007. Retrieved 8 August 2007 .

(https://web.archive.org/web/20070929115125/http://www.deccanherald.com/Archives/may162006/spectrum1018192006515.asp 11.02.2019).

"Cinema History Malayalam Cinema". Malayalamcinema.com. Archived from the original on 23 December 2008. Retrieved 30 December 2008

(https://web.archive.org/web/20081223132036/http://malayalamcinema.com/Content4/CinemaHistory.html 11.02.2019).

"Pretty Woman' in temple upset". *BBC News*. 23 September 2009. Retrieved 26 April 2010 (http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/8270556.stm 12.02.2019)

https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Sanjay-Leela-Bhansali-Hum-Dil-De-Chuke-Sanam-Saraswatichandra/articleshow/25591828.cms

https://web.archive.org/web/20130115223032/http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=208&catName=MjAwMg==

http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/english/hollywood/news/Devdas-nominated-for-best-foreign-film-at-Bafta/articleshow/35681339.cms

http://entertainment.time.com/2012/05/17/top-10-movies-of-the-millennium/slide/devdas/

https://web.archive.org/web/20130115223235/http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=214&catName=MjAwNw==

https://www.hindustantimes.com/bollywood/bhansali-not-adapting-padmavati-opera-in-movie/story-0lBPdwYveatwGCIgzHNIpL.html

http://www.telegraphindia.com/1080629/jsp/nation/story_9479541.jsp

http://in.reuters.com/article/2008/03/17/idINIndia-32531120080317

https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=177

https://timesofindia.indiatimes.com/india/Allahabad-high-court-bans-Goliyon-ki-raasleela-Ram-Leela-in-UP/articleshow/26151042.cms

https://web.archive.org/web/20160110005525/http://www.huffingtonpost.in/amit-nangia-/2015-bollywood-cine-retro_b_8897806.html

http://www.bollywoodhungama.com/box-office/special-features/id/552

https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/63rd-National-Film-Awards-List-of-winners/articleshow/51580133.cms

https://web.archive.org/web/20170130005136/https://thereel.scroll.in/827905/sanjay-leela-bhansalis-upcoming-historical-movie-padmavati-is-all-set-for-a-trial-by-fire

Devanāgarī	İngilizce	Türkçe
अ (a)	a	a
आ (ā)	ā	ā
इ (i)	i	i
ई (ī)	ī	ī
उ (u)	u	u
ऊ (ū)	ū	ū
ऋ (ṛ)	ri	ri
¥ (ḷ)	li	li
ए (e)	e	e
ऐ (ai)	ai	ai
ओ (o)	o	o
औ (au)	au	au
क (ka)	ka	ka
ख (kha)	kha	kha
ग (ga)	ga	ga
घ (gha)	gha	gha
ङ (ṅa)	na	na
च (ça)	ca	ça
छ (çha)	cha	çha
ज (ca)	ja	ca

झ (cha)	jha	cha
ञ (ña)	na	na
ट (ṭa)	ta	ta
ठ (ṭha)	tha	tha
ड (ḍa)	da	da
ढ (ḍha)	dha	dha
ण (ṇa)	na	na
त (ta)	ta	ta
थ (tha)	tha	tha
द (da)	da	da
ध (dha)	dha	dha
न (na)	na	na
प (pa)	pa	pa
फ (pha)	pha	pha
ब (ba)	ba	ba
भ (bha)	bha	bha
म (ma)	ma	ma
य (ya)	ya	ya
र (ra)	ra	ra
ल (la)	la	la
व (va)	va	va

श (ṣa)	śa	ṣa
ष (sha)	sha	sha
स (sa)	sa	sa
ह (ha)	ha	ha

Tablo 2: Sanskṛt Dili için Devanāgarī Alfabesi Transliterasyon Tablosu