


Kayıp halk Çingenerin Türk sinemasında temsili: *Gönül* (2022) filmi analizi

Ferit Çağıl || Doktor öğretim üyesi || Batman Üniversitesi
fferitcagil@gmail.com || 0000-0002-3391-869X 

Öz

Geçmişleri hakkında kesin sonuçlara varılamamış bir topluluk olan Çingener, dünyanın dört bir yanında yaşamlarını sürdürmektedir. Dünya üzerinde yaşadıkları topraklarda farklı isimlerle değerlendirilen bu halk, farklı coğrafyada olmalarına rağmen benzer zorluklarla hayatlarını devam ettirirler. Çingenerin yaşadıkları bu hayatlar sinemanın da konusu olmuş ve Çingener kalıplaşmış anlatılarla temsil edilmiştir. Çingenerin Türk sinemasında temsili de bu basmakalıp anlatılar çerçevesinde yer bulmuştur. Bu çalışma, Çingenerin Anadolu'da yaşayan ve Dom olarak tanımlanan kolunun Türk sinemasında temsili *Gönül* (2022) filmi üzerinden analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda filmin belli başlı stereotiplerden kaçarak Domların hayatına eğildiği ancak basmakalıp durumların da tekrar edildiği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: çingener, domlar, sinemada temsil

Atıf

Çağıl, F. (2024). Kayıp halk Çingenerin Türk sinemasında temsili: *Gönül* (2022) filmi analizi. *ARTS*, 11, 8-25. <https://doi.org/10.46372/arts.1374943>

Geliş

12.10.2023

Kabul

10.02.2024


Lisans ve telif

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır

Çalışmanın telif hakkı yazara aittir



Representation of the lost people Gypsies in Turkish cinema: *Gönül* (2022) movie analysis

Ferit Çağıl || Assistant professor || Batman University
fferitcagil@gmail.com || 0000-0002-3391-869X 

Abstract

Gypsies, a community that has not reached definitive conclusions about their history, continue their lives all over the world. These people, who are evaluated with different names in the lands they live in around the world, continue their lives with similar difficulties despite being in different geographies. These lives of Gypsies have also been the subject of cinema and represented by stereotypical narratives. The representation of Gypsies in Turkish cinema has also found a place within the framework of these stereotypical narratives. This study aims to analyze the representation of the branch of Gypsies living in Anatolia and defined as Dom in Turkish cinema through the film *Gönül* (2022). For this purpose, the qualitative content analysis method was used in the study. As a result of the study, it is seen that the movie focuses on the life of Dom by avoiding certain stereotypes, but stereotypical situations are also repeated.

Keywords: gypsies, doms, representations in film

Citation

Çağıl, F. (2024). Representation of the lost people Gypsies in Turkish cinema: *Gönül* (2022) movie analysis. *ARTS*, 11, 9-26. <https://doi.org/10.46372/arts.1374943>

Received

12.10.2023

Accepted

10.02.2024

License and copyright

This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Copyright of the work belongs to the author



Giriş

Çingenelerin geçmişlerine dair yapılan çalışmalar, onların tarihine dair kesin bir bilgi sunmamaktadır. Çalışmalarda ağırlıklı olarak Hindistan'dan geldikleri yönünde bir eğilimin olduğu bu halk, gittikleri coğrafyalarda Roman, Çingen, Dom, Lom, Rom vb. isimlerle anılmıştır. Bu isimler Türkiye'de Begzade, Kurdenreş, Çingene, Gevende, Aşık, Karaçi, Koçer, Mıtrıb/p olarak karşımıza çıkar. Nereden gelip nereye gittikleri belli olmayan Çingeneler, gittikleri coğrafyalarda zor şartlar altında yaşamaya mahkûm kalmışlardır. Bu zor şartlara, yerleştikleri coğrafyadaki halkların onlara karşı olumsuz tavırları da eklenince Çingeneler için hayat daha da katlanılmaz bir hal almıştır.

Çingenelerin hayatları sinemada temsil edilen konular arasında gelir. Farklı coğrafyalarda farklı isimlerle nitelenen bu halk topluluğuna dair filmlerin basmakalıp anlatılarla aktarıldığı dikkat çeker. Çingeneleri filmlerine sıklıkla konu edinen Tony Gatlif ve Emir Kusturica gibi yönetmenlerin filmlerinde de durumun aynı olduğunu söylemek mümkündür. Çingenelerin sinemada temsili söz konusu olduğunda imkânsız aşkları, güvensiz ve tekin olmayan insanlar oldukları, yerleştikleri coğrafyada yaşayan halkla olan problemleri gibi basmakalıp anlatılar karşımıza çıkmaktadır.

Türk sinemasında da Çingenelere ait temsillerin basmakalıp anlatılar üzerinden aktarıldığı görülür. Türk sinema tarihine bakıldığı zaman çiçekçi çingene kız ve bu kızın kendi topluluğu dışında yaşadığı aşk anlatısı sürekli tekrar edilir. Türk sinemasında özellikle Yeşilçam Döneminde bu anlatı kalıbının ısrarla kullanıldığı dikkat çeker. Türk sinemasında kullanılan bu stereotipler, Türk dizilerine de sirayet eder. Çingenelerin içerisinde yer aldığı dizi filmler de Çingenelere ait anlatılarında çiçekçi kız karakterini kullanırlar. Bunun yanı sıra dizilerde Çingenelere dair aktarılan bir başka anlatı da eğlenceli hayatlarıdır. Müzik, dans, eğlence üzerine kuruluymuş gibi aktarılan bu halkın yaşadığı toplumsal sorunlar ve bunalımlar göz ardı edilmiştir.

Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Türkiye'deki Çingeneler de hayatlarını devam ettirme ve devam ettirirken de kendi kültürlerini koruma çabası içerisindeyler. Yaşadıkları toplum içerisinde yok sayılan bu halkın verdiği çaba "kendi kimliğini ortaya koyma mücadelesi bir var olma, tanınma, kabul görme ya da kendi kültürünü devam ettirme meselesi olarak karşımıza çıkmaktadır" (Yalçın, 2022, s. 42). Ancak bu çaba hiçbir zaman karşılık bulmamıştır. Çingenelerin bu yok sayılma durumu toplumdan bağımsız olmayan sinemanın da aynı tepkiyi vermesine sebep olmuştur.

Son dönem Türk sinemasında Çingenelerin Türkiye'de yaşayan bir kolu olan Domlar, Soner Caner'in yönetmenliğini yaptığı *Gönül* (2022) filminde karşımıza

çıkarmıştır. Bu çalışma, Çingenerin (Domlar) *Gönül* filminde nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çingenerin sinemada temsiline odaklanan çalışmalar derlenmiş ve nitel içerik analizi yöntemiyle bu durum ortaya konmaya çalışılmıştır.

İçerik analizi, aktarılan söylemin anlamlandırılması ve yorumlanmasında öznel görüşlerden kaçınma amacı gütmektedir. Hedef kitlenin duygusal ve kültürel yorumlamalarına karşılık nesnel bir okuma getirmektedir. İletilen mesajın ilk etapta algılanan içeriğinin yerine, mesajın içeriğinde yer alan ve bireyin farkında olmadan etkilendiği öğelerin yerine alternatif bir okuma sağlamaktadır (Bilgin, 2006, s. 1). İçerik analizi sadece metin üzerinde kullanılan bir yöntem olarak sınırlandırılmamaktadır. İçerik analizine; görüntüler, haritalar, semboller, sesler, işaretler hatta sayısal kayıtlar da dahil edilmektedir (Krippendorff, 2004, s. 19).

Film, unutulmuş ya da bir diğer tabirle kayıp olan bu halkın sinemada temsili konu edinmesi bakımından önem arz etmektedir. Çalışmanın neticesinde filmin unutulmuş olan bu halkı tekrar hatırlatması bakımından önemli olduğu, ancak basmakalıp yargılardan kurtulamadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çingenerlere genel bir bakış

Güncel Türkçe Sözlükte, Çingene kelimesine ait iki tanım karşımıza çıkar. Bu tanımlardan ilki “Hindistan’dan çıktıkları söylenen, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan bir topluluk, Çingen, Kıpti, Roman”; diğeri ise “Bu topluluktan olan kimse, Çingen, Kıpti, Roman”dır (TDK, 2023).

Çingener dünyanın birçok yerinde yaşayan ve genellikle Hindistan’dan göç ettiği düşünülen bir halktır. Dünyanın farklı yerlerine yayılan bu halkın bir kısmı asimilasyona uğramadan kendi dillerini konuşmaya devam etmektedir. Hayvancılıkla uğraşmayan bu halk, at arabası ve çadırlarından oluşan seyyar evleriyle göçebe bir hayat tarzına sahiptir. Göçebe olan Çingenerin aksine gittikleri yerlerde uzunca bir süre ikamet edip orayı kendi ülkesi gibi gören Çingene toplulukları da mevcuttur. Avrupalı ülkeler tarafından İkinci Dünya Savaşından sonra Çingenerin yerleşik bir hayata geçirilmesi yönündeki çalışmalar devam etmektedir (Kenrick, 2006, s. 17).

Nicole Martinez (1992), Avrupa’nın neredeyse tamamında göçebe halkların zorla yerleşik hayata geçirilmesinin sanayi kentlerinin yanı sıra kırsal kesimlerde de gerçekleştirilmeye çalışıldığını belirtir. Göçebe toplulukların yerleşik toplum içerisinde eritilmesi “dünyayı yeniden düzenleme isteğinden kaynaklanır”. Dünyanın doğusundan gelen göçebe topluluklar kendilerini, çevre halktan koparmış, başka etmenlerle kaynaşmış şekilde bulurlar. “Aynı politika

‘sömürgele’ sürülmemişlerse ‘kaçakların ve başıboşların’ yerleşik düzene geçirilmesini sağlar” (s. 25).

Donald Kenrick (2006), on beşinci yüzyılda Çingenerin farklılıkları ile ön plana çıktıklarını belirtir. O dönemdeki vakanüvislerin Çingenerlere dair ortak yargıya vardıkları belirgin özelliklerinin esmer olduklarıdır. Farklı kaynaklarda “esmer ve korkunç”, “şekilsiz ve esmer” şeklinde lanse edildiklerine dikkat çeker. Doğu Avrupa’da hiç kimsenin Çingenerin nereden geldiğine dair bir ilgisinin olmadığını belirten Kenrick (2006) fikir yürüterek çingenerin nereden geldiğine dair şu yorumda bulunur (s. 18):

Benim varsayımım, Çingene halkının 7. ve 10. yüzyıllar arasında Hindistan sınırları içinde değil, dışında ortaya çıktığı yönündedir. Çeşitli kabilelerden gelen Hintli göçmenler İran’da evlilik yoluyla birbirine karışmış, burada Dom (sonraları Rom) adı altında bir halkı oluşturmuş ve birçoğu daha sonra Avrupa’ya geçmişti. Günümüz Çingeneri onların soyundan gelir.

Çingenerin yaklaşık bin yıl önce Hindistan’dan üç ayrı kol halinde başka coğrafyalara yayıldıkları düşünülmektedir. Dom, Lom ve Rom olmak üzere üç ana dilsel gruptan oluşan halk topluluğu kendine has özelliklerini yıllar geçse de koruyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Çingenerler yerleştikleri yerlerde farklı isimlerle anılmaktadır. “Bu adlandırmalar geldikleri düşünülen yerler, yerleştikleri yerler, yaşam tarzları, kültürel özellikleri, meslekleri, dezavantajlılıkları, yabancılıkları gibi özelliklerine vurgu yapmak amacıyla kullanılmış” ancak dünyanın neresinde olursa olsun Çingenerlere dair adlandırmalar genellikle aşağılayıcı kelimelerdir (İlhan ve Fırat, 2017, s. 265).

Ülkemizde Çingenerler için çok farklı isimler kullanılmaktadır. Bölgeden bölgeye değişiklik gösteren “Roman, Dom, Mutrip, Poşa veya Boşa, Karaçi, Abdal, Esmer vatandaş, Beyzade” gibi isimlere rastlanmaktadır. Çingene nüfusunun çoğu büyük şehirlere yerleşmiş, buldukları daimî işlerde çalışmaya devam etmektedirler. Ancak bir kısmı hala kırsal bölgelerde yaşamlarını ikame ederler. Yaşamlarına kırsal kesimlerde devam eden bu halk topluluğu kışın sıcak olan şehir merkezlerinde ikamet ederken, yazın yerleşim dışındaki yerlerde yaşamlarını sürdürürler. Değişen yaşam şartlarına uyum sağlamaya çalışan Çingenerin, yaylı at arabalarından motorlu taşıtlara geçişi dikkat çeker (Aksu, 2006, s. 81). Yıldız (2007), yukarıdaki isimlerin yanı sıra çingenerler için “Arabacı, Cano/Cono, Dom/Lom/Rom, Elekçi, Gurbet, Gurbeti, Karaoğlan, Sepetçi, Teber, Todi” gibi isimlerin de kullanıldığını vurgu yapar (s. 61).

Dünyanın birçok coğrafi bölgesine dağılmış olan Çingenerlere ait sabit bir kültür ve gelenekten bahsedebilmek mümkün değildir. Farklı coğrafyada yaşayan bu halk, yerleştikleri bölgelerin de etkisiyle kendi adet ve inanç geleneklerini geliştirmiştir. Bundan dolayı da Çingenerlere ait tanımlamalarda keskin kurallar ve genelleştirmeler yapmak doğru olmamaktadır. Bundan dolayı “Romanlar

kimdir ve nedir tanımlaması bütün kollarda aynı değildir”. Bu açıdan Romanlar hakkında genelleyci ve genel geçer bilgilere sahiplik durumu söz konusu değildir. Ancak Romanların “en azından kendilerine ait özgü davranışlarıyla ve konuşmalarıyla ayırt edildiği düşünülmektedir” (Karaman, 2007, s. 34).

Yurtlarından göç eden Hintlilerin, Bizans İmparatorluğu’na varmadan önce yolları Ermenistan içerisinden geçer. Bu yolculuk esnasında Ermenice ve akabinde Yunanca, bu halkın dilini oldukça önemli ölçüde etkiler. Yapılan çalışmalarda bu etkilenmenin neticesi olarak çağdaş Avrupa Romanisi’nin birçok Ermenice ve Yunanca kelimeye sahip olduğu görülür. İlk başlarda göçen bu grup için kullanılan *Athingani* kelimesinden *Tsigani*, *Zingari*, *Zigeuner*, *Chingene* gibi kelimeler türetilir. Roman olmayanların Romanlar için kullandıkları kelimelerden bir diğeri de Mısırlı için kullanılan *Gypsy*, *Gitano* ve *Gitandır*. Kelime “Bizans İmparatorluğu’nda ‘Küçük Mısır’ olarak adlandırılan bir yer isminden gelmektedir. Genellikle insanlar ‘Küçük Mısır’ı Mısır ile karıştırdıkları için Romanların Mısır asıllı olduklarına” dair bir düşünce söz konusudur. Avrupa’ya göçen Çingenerin kendilerine Roman demeleri Hintçe *Dom* kelimesinden gelmektedir. Ortadoğu’da yaşayan Çingener kendilerini *Dom* olarak nitelendirirken bunun Ermenistan’daki karşılığı *Lomdur*. “Bunlar Hint asıllı üç gruptur, fakat bazı farklılıkları vardır çünkü Hindistan’dan beraber göç etmemişlerdir” (Kyuchukov, 2007, s. 72).

Zerrin Karaman (2007), eğitimsiz ya da yeterli bir eğitim alamamış olan bir Roman için, çevresel faktörlerden etkilenerek edindiği kültürle marjinal meslekler haricinde bir işte çalışamayacağını belirtir. Söz konusu duruma bir de mensup olduğu halk dışında biriyle evlenme isteğinin karşılıksız kalması, “Romanlar arası içine kapalı ve giderek büyüyen bir gruplaşma kaçınılmaz olmaktadır” (s. 38). Bu durum Halil Aygün tarafından 2012 yılında çekilen *Dom* belgeselinde de bir katılımcı tarafından dile getirilmektedir: “Biz domlara kız vermiyorlar. Kızı kaçırırsam ya öldürürler ya da buradan sürerler. Onlar bizden kız kaçırırsalar biz ses etmiyor, aramızda hallediyoruz.”

Günümüzde Türkiye’nin batı kısımlarında Çingener için Roman kavramı kullanılırken Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşayan Çingene vatandaşlar için *Lom* veya *Dom* kelimeleri kullanılır (Yıldız, 2007, s. 72). Domlar, Çingenerin Ortadoğu’daki kolu olarak bilinmektedir. Ermeni kayıtlarına göre Domlar, on birinci yüzyılın başlarında Türkiye’nin güneydoğusundaki Diyarbakır, Antakya (Hatay) ve Mardin gibi şehirlere gelmişlerdir. Günümüzde hala güney ve doğu bölgelerinde yaşayan bu halk, hayatlarını genellikle müzisyenlik ile kazanırlar. Kendi dilleri olan *Domca* ya da *Domari*’yi uzun bir müddet muhafaza edip konuşan halk bu dilin yanı sıra Türkçe, Kurmanci ve Zazaki de konuşmaktadır. Sosyal hayatta nüfusun ağırlığının konuştuğu dili konuşan

Domlar, kendi aralarında Domca konuşurlar. Bu halk yaşadığı coğrafyada şiddetli baskılara ve ayrımcılığa maruz kalmaktadır (Marsh, 2008, s. 22).

Türkiye’de çeşitli bölgelere yayılmış olan Domlar; Begzade, Kurdenreş, Çingene, Gevende, Aşık, Karaçi, Koçer, Mıtırıp/p gibi isimlendirmelerle tanımlanmaktadır. “Mardin ve civarında Kızıltepe, Çınar, Bismil hattında göçebeler yaşarken, yerleşik olanlar Mardin’e bağlı Kerboran/Dargeçit, Midyat, Nusaybin’de bulunmaktadır”. Hayatlarını devam ettirdikleri bölgelerde yaşayan halkın kültürel özelliklerine ve diline uyum sağlayan bu topluluk için ortak bir dilin varlığından söz etmek mümkün değildir (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 328).

Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde sayıları hayli fazla olan Domlar, maruz kaldıkları ayrımcılığı sürekli dile getirmektedirler. Ayrıca bu bölgelerde yaşayan halkın kimliklerinin olmadığı da en çok vurgu yapılan konulardan biridir. 2012 yılında çekilen Dom belgeselinde röportaj verenlerin değindikleri ilk noktanın kimliksiz yaşamak olduğu dikkat çeker. Belgeselin açılışı kemançe çalan bir çocuğun görüntüsü ile başlar. On yaşında olduğunu belirten çocuk okula gidemediğini çünkü kimliğinin olmadığını belirtir. Belgeselin bir diğer röportajında yaşlı bir kadın yer alır. Oğlunun kimliğinin olmadığını ve bundan dolayı hiçbir iş yapamadığını, dışarıya korkarak çıktığını belirtir. İsminin Pehlevan ve elli sekiz yaşında olduğunu aktaran kişi bu yaşına kadar kimliksiz olduğunu belirtir. Çocuklarının da bazılarını kimlik çıkarabildiğini aktarır (Aygün, 2012).

Belgeselin dikkat çeken başka bir noktası ile Domların maruz kaldıkları baskılar nedeniyle sürekli olarak yerleşim yerlerinin dışında yaşamak zorunda kalıyor oluşlarıdır. Kışları mağara kovuklarında kaldıklarını belirten katılımcılar, yazları ise şehir merkezlerinin kenarlarına kurdukları çadırlarda yaşamaktadır. İçerisinde yaşadıkları toplumun halkı tarafından sürekli olarak ötekileştirilen Domlar, bundan kaynaklı olarak hiçbir işte çalışamaz durumdadırlar. Yapabilecekleri tek iş; babalarından ve dedelerinden kendilerine kalmış olan kemançe çalma kültürüdür. Düğünlerde çaldıkları kemançe ile hayatlarını idame ettirirler. Katılımcılar kendilerini Dom olarak tanımladıklarını ve kendileri ait bir dilleri olduklarını belirtirler (Aygün, 2012).

Müzik, Domlarla bütünleşmiş bir özellik olarak vuku bulur. Semra Özlem Dişli’nin (2021), Nusaybin’de yaşayan Domlar üzerine yaptığı alan araştırmasında Dom kimliğinin müzisyenliğe atıf yaptığına dikkat çeker. “Dom olmak ile müzisyen olmak birbirinden ayrı görülmez”. Burada dikkat çeken bir diğer nokta ise müzisyenlikten kasıtlarının kemançe olduğudur (s. 327). Necat Keskin’in (2015) işaret ettiği gibi buradaki (Mardin ve çevresi) Domların diğer adıyla mıtırpların tanımlanmasındaki en büyük özellikleri, müzisyenliklerinin yanı sıra kemançe (rebab) adı ile bilinen çalgı aletini kullanmalarındadır (s. 61). “Kemançe Nusaybinli Domların kimliklerinin cisimleştiği bir maddi kültür ögesidir” (Dişli, 2021, s. 324).

Mahir Mak ve Belma Oğul Kurtişoğlu (2018), Koçerlerin müzik ile olan yakınlıklarının iki nedeni olduğunu ifade eder:

Bunlardan ilki; dini olmayan ve açık alanda eğlenceye yönelik müziklerin diğer topluluklar tarafından hafif, anlamsız, ayıp, günah, uğraş edinilmesi gereksiz, hobi ve benzeri gibi görülüyor olmasına bağlı olarak, bu meslek dalı ile ilgilenilmemesidir. Bunun doğal bir sonucu olarak, müzik icracılığı alanında bir boşluk oluşmaktadır. Koçerlerin varlığı tam da bu noktada anlam kazanır. Kırsal alanlarda yaşayan diğer topluluklar tarafından yapılmasına tenezzül edilmeyen müzik icracılığının, zaten hor görülen Koçerler tarafından sahiplenilmesi, diğer topluluk üyeleri ve kendileri tarafından da olağan karşılanır. Öte yandan; müzik icracılığı diğer topluluklar tarafından her ne kadar ayıplansa da temel bir gereksinim olarak sosyal hayatın önemli ihtiyaçlarından. Bu ihtiyacın giderilmesi yönündeki sorumluluğu sahiplenen Koçerler, bu sayede diğer topluluklar tarafından kabul görür. Bu Koçerler için bir çeşit kendilerini kabul ettirme, görünür kılma çabası anlamına gelmektedir. Bu sayede diğer topluluk üyelerinin evlerine girip çıkabilmekte, aranılan bir kişi olmakta ve diğer topluluk üyeleri tarafından varlıkları anlamlandırılmaktadır (s. 345).

Domların yaşadıkları bölgelerde yaylı ve telli çalgıların dinen yasak ya da mekruh olması, müziğin icra edilmesi alanında bir boşluk meydana getirmektedir. Özellikle din adamlarının müzik ve müzik aletlerinin günah olduğuna dair söylemleri enstrüman kullanımının minimum seviyede kalmasına sebebiyet verir. Oluşan bu açık Domlar tarafından doldurulmuş ve oluşan boşluk bu şekilde kapatılır olmuştur (Keskin, 2015, s. 67).

Sinemada Çingenelerin temsili

Dina Iordanova (2008), Romanların kültüründeki zenginliğin sinematik olarak dikkat çekici olduğunu belirtir. Devam eden bu ilgi “otantiklik ile stilizasyon arasındaki soruları ve egzotikleştirici tutumları sıkça gündeme getirmiştir”. Romanların içerisinde yaşadıkları duruma önem veren film yapımcıları ve yönetmenler, yine de onların geleneksel olmayan yaşam tarzlarındaki “görsel ihtişamdandan” faydalanmışlardır. “Genellikle olağanüstü güzellikte büyülü-gerçekçi görsellere olanak tanıyan Romanların yer aldığı filmler, tüm rasyonel akıl yürütmeleri ve pragmatik eylemleri askıya alan tutkulu aşk gibi yinelenen anlatı mecazlarını kullanmıştır”. Romanların yer aldığı filmler aynı anlatı kalıplarını yıllardır devam ettirir. Tutkulu ancak kendilerine zarar veren takıntılar, kendilerinden olmayanlara karşı duyulan güvensizlik, göçebe yaşam tarzından kopartılarak kentleşmeye zorlanmaları, yerleşik halkın içerisine entegrasyonları filmlerde tekrar eden anlatı kalıpları olarak karşımıza çıkar (s. 236).

Gatlif ve Kusturica, Çingenelerin sinemada temsiline dair öncü iki isim olarak karşımıza çıkar. Gatlif’in 1993 yapımı *İyi Yolculuklar (Latcho Drom)* filminde Romanlar sınırlarını aşan ve ulusötesi bir topluluk olarak resmedilir. Burada Roman topluluğunun ülkesini sorgulama yoluna gitmeden, müzik tutkuları ve

yerleştikleri yerlerdeki toplumlar tarafından maruz kaldıkları ayrımcılık gösterilir. Filmde dikkat çeken diğer nokta ise Çingenerin batıya olan göçü ilerledikçe “dikenli teller, kapalı kapılar ve ağıtların” ekranda daha çok görünür olduğudur. Bu temsil Çingenerin çektikleri acıyı gözler önüne sermesi bakımından olumlu olsa da birtakım klişelerin tekrarı söz konusudur. Dans eden Çingene ögesi tekrarlanarak, Çingenerin hayatlarının müzik etrafında dönüyormuş algısı devam ettirilir. Bu klişe bir tarafı ile olumluyken öbür tarafıyla birtakım engellemeler getirir. “Tüm Romanların müzik için doğal bir yeteneği varsa ve hepsi müziği meslek olarak seçiyorsa, o zaman sadece icracı olarak kolayca marjinalleştirilebilirler, diğer işlere ve yaşam tarzlarına erişimleri engellenebilir” (Dobрева, 2007, s. 143-144).

Kusturica, *Çingener Zamanı* (1988) ve *Kara Kedi, Ak Kedi* (1998) filmlerinde Çingene karakterleri, Gatlif'ten farklı bir şekilde inşa eder. Gatlif'in filmlerinde Çingener kendi dışındaki toplumun baskılarına maruzken, Kusturica'nın filmlerinde kendileri arasındaki olaylar ön plandadır. Filmleri belli bir yere odaklanır ve sadece Sırp Çingenerini konu edinir. “Hakim toplumun rolü, soyut bir şekilde Çingenerin acılarının nedeni olarak kabul edilir (karakterler ana akım toplum tarafından terk edilir; marjinalleşmiş, yoksul, işsiz ve eğitimsiz olarak kalırlar), ancak doğrudan şiddet veya baskı açısından belirgin hale getirilmez”. Kusturica'nın filmlerinde Çingener hâkim halk ile ilişkisi sadece iş üzerinedir. “Bu nedenle, ana akım toplum, neredeyse aynı mekânda var olmayan ayrı bir varlık olarak tasvir edilir. Bu aslında Kusturica'nın Çingene filmlerinin tanımlayıcı özelliğidir” (Dobрева, 2007, s. 146).

Jordanova (2008), sinemanın esas işlevinin eğlence sunmak olduğu müddetçe sinemada “esmer Çingene aşık” imgesinin değişmeyeceğini vurgular. Çingenerin metaformik malzeme olarak sunumunun ekranda kabul gördüğü sürece devam edeceğini belirten Jordanova, günümüzde ekranda görünen Çingener ile gerçek hayattaki Çingenerin birbirleriyle çok az ilgili olduğunun bilinme şansının olduğunu ifade eder (s. 239-240).

Türk sinemasında Çingene temsilinin klişeler üzerinden gittiği dikkat çeker. Genel olarak çiçek satan çingene kız imgesine odaklanan filmlerin varlığı söz konusudur. Özgüç'ün hazırlamış olduğu *Türk Filmleri Sözlüğü* çalışması tarandığında çingene güldürüleri, aşk güldürüleri, imkânsız aşk öykülerinin ele alındığı görülür (Özgüç, 2012). Türk sinemasında Çingenerin konu edinildiği filmler göz önüne alındığında sıklıkla kullanılan imgenin çingene kız olduğu dikkat çeker. Filmler genel olarak çingene bir kız etrafında döner ve konu genellikle aşktır. Kızın aşk yaşadığı erkeklerin neredeyse hepsi kendi topluluğu dışında olan erkeklerdir. Çingenerlere ait bu basmakalıp öğelere Türk dizilerinde de rastlanır. Çingenerin konu olduğu sinema filmleri ve dizilerde Çingenerin eğlenceli gibi gösterilen hayatı göz önündedir.

***Gönül* (2022) filminin analizi**

Senaristliğini ve yönetmenliğini Soner Caner'in yaptığı *Gönül* filmi; "Tanrı insanları yarattı, baktı çok mutsuzlar onlara Domları gönderdi. Konup göçtüler, çalıp söylediler. Bir gönle düşmek için" yazısıyla başlar. Bilinmeyen bir yerde ve zamanda başlayan film, bir Dom erkeği olan Piroz (Erkan Kolçak Köstendil) ve yerleşik halktan biri olan Sümbül (Hazar Ergüçlü) arasındaki aşka odaklanır. Piroz'un bir düğünde çalmak için gittiği köyde Sümbül ile tanışması olayların fitilini ateşler. Ancak filmdeki aşk hikayesi sadece Piroz'a ait değildir. Piroz'un babası Mirze'nin (Bülent Emin Yarar) ölmüş Dilo'ya olan sevdası, filmin diğer imkânsız aşkı olarak karşımıza çıkar.

Sümbül'ün düğününde ona âşık olan Piroz, düğün esnasında aldığı darbeyle bayılır. Ayıldığında sorduğu ilk şey Sümbül'dür. Sümbül'le evlenecek olan kişinin evlenmekten vazgeçmesi Piroz'un umutlarını artırır ve kızı babasından istemeye giderler. Ancak kızın babası Sümbül'ü onlara vermez ve öldürmek ister. Kızı kapatıldığı yerden kaçıran Piroz, Sümbül'le evlenir. Köye gelen kişinin Sümbül'ü tanınması ve Sümbül'ün ailesine haber vermesiyle Piroz ve ailesinin göçü yeniden başlar. Mirze gitmek istemez ve kondukları yerde kalır. Silah sesini duyduktan sonra pişmanlıkları ağır basan kardeşler geri döner ve babalarını önceden Dilo ile yan yana hazırlanmış mezarına gömerler.

Filmin açılış sahnesi uzun bir tek planla başlar. Bu tek plan bize, Kusturica'nın *Çingeneler Zamanı* filmindeki sahneleri hatırlatır. Piroz'u takip eden kamera seyirciye mekânı tanıtır. Filmin mekânı ve zamanına dair herhangi bir vurgu yapılmaz. Ancak kullanılan aksesuarlar (kesilmiş ve at arabasına bağlanmış eski bir otomobil, filmin açılış sahnesinde hurda olarak duran araba) üzerinden bir çıkarım yapmak gerekirse eski bir tarih olmadığını söylemek mümkündür. Enstrüman çalan çocuk, hayvanlarına bakanlar, oyun oynayanlar, ortalıkta koşturan çocuklar Domların yerleşik hayattan uzakta, kendilerine ait dünyalarını betimler.

Planın sonunda Piroz'un geldiği yer berber olarak dekore edilmiş iki tarafı açık bir kulübedir. Burada berberin köyden birisinin ya da göçebelere birisinin dişini çekmeye çalıştığı görülür. Giovanni Bochi (2007), tarafından yapılan çalışma, Lübnan ve Suriye arasındaki sınırın siyasi ve ekonomik bağlamı içinde Suriyeli Dom topluluğunun sürekliliğini incelemektedir. Her iki ülkede yapılan ve yirmi aylık bir alan araştırmasına dayanan çalışma, özellikle serbest dışı olarak çalışan Dom erkeklerine odaklanmaktadır. Bochi, bu çalışmada Suriye ve Lübnan sınırında yaşayan Dom erkeklerinin genellikle dişçilik hizmeti sunduğunu belirtir. Protez, diş çekimi, protez tamiri gibi hizmetleri ucuz bir şekilde gerçekleştirmektedirler (s. 3-4).

Bu bağlamda filme bakıldığında dışçılık hizmetlerinin Domlarda görünen bir eylem olduğu söylenebilir. Ancak, Domların sıklıkla yaşadığı bölgelerde böyle bir şeyden bahsedebilmek mümkün değildir. Yapılan alan araştırmalarında, çekilen belgesellerde böyle bir bilgiye rastlanmamıştır. Bundan dolayı Domlara atfedilen böyle bir bilginin varlığı söz konusuysa da bu Türkiye'deki Domlar için geçerli değildir. Ancak filmde Bochi'nin çalışmasına atıfla berberlik yapan kişinin dış tedavisi yaptığı görülür.

Çingenerin sinemada temsili diğer birçok azınlık gibi benzerlik gösterir ancak hiçbir Çingenerinki kadar egzotik bir şekilde aksettirilmez. Iordanova (2003), tipik bir Çingene filminin genellikle melodram olduğunu ve ırklar arasında romantizme dayalı bir aşk örgüsü üzerine kurulduğunu ifade eder. Hikayeler genellikle Çingene bir kız ile “beyaz etnik gruba” ait erkek arasındaki ilişki üzerine kurgulanır. Ya da cesur bir Çingene erkeğin “beyaz bir kadının kalbini ve aklını çalması” şeklinde tezahür eder. Ancak durum her ikisinde de aynıdır. Ortaya çıkan ilişki toplum tarafından onaylanmaz ve ortaya trajik durumlar çıkar (s. 8).

Gönül filminde de görülen durum budur. Domların yaşadıkları yerleri, hayatlarını gördükten sonra Çingene erkeğinin “beyaz kıza” âşık olması görülür. Film, bu yönüyle Yeşilçam filmlerinden ayrılır. Orada gördüğümüz çingene kızın dışarıdaki erkeğe âşık olma imgesi burada yer değiştirir. Filmin devamı melodram kalıplarını takip eder ve trajik olaylar yaşanır. Filmdeki bu durum yaşadıkları toplumdaki yerli halkın Çingenerlere bakışını da net bir şekilde gözler önüne serer. Kızın babası kızı bir Çingeneeye vermektense diri diri gömmeyi tercih eder. Türkiye’de yaşayan Domların hayatını konu alan belgesellerde, Domların vurgu yaptıkları noktalardan birisi de bu konudur.

Piroz’un babası Mirze’nin Dilo’ya olan aşkı da dikkat çeken bir diğer noktadır. Eşi öldükten sonra gönlünde hep yer etmiş olan Dilo’ya kavuşmak Mirze’nin en büyük isteğidir. Çocukları bunun önüne geçebilmek adına babalarına, Dilo’ya benzeyen bir maket yaparlar. Ancak Mirze’nin ona yaklaşması yasaktır. Onu uzaktan görür ve sever. Mirze’nin konuşmasında “Ama benim gönlüm hep Dilo’daydı. Ne edeyim vermediler, verselerdi vallahi verselerdi de ananız olmazdı” cümlesine dayanarak, Dilo’nun da yerleşik topluluklardan birine mensup olduğunu söylemek mümkündür.

Domların hayatında önemli bir yer tutan müzik, filmde de aynı özelliği taşır. Domlarla bütünleşmiş olarak varlık gösteren kemançe filmin bütününde karşımıza çıkar. Gerek film içerisinde gerekse de film için yapılan müziklerde kemançenin varlığı sürekli olarak hissedilir. Mirze’nin, Piroz’un ve Mirze’nin torununun kemançe çalmaları, bu müzik aletinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı ve icra edildiğinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik ve müzik özelinde kemançe Domların ayrılmaz bir parçasıdır. Filmin final sahnesinde müziğin ölmüş

iki insanı ayaklandırması ve bu insanların dansla müziğe eşlik etmeleri ile müziğe doğaüstü bir güç bahşedilir.

Çingenelere dair çalışmalar derlendiğinde bu halkın; büyücülük, fal bakma ve buna benzer özellikler ile tanındığını göstermektedir. Geçimlerini bu tarz işlerle sağlayan topluluk “jonglörlük, akrobatlık ve büyücülüğün yanı sıra hayvan terbiyeciliğiyle de ünlüdürler” (Martinez, 1992, s. 96). Çingenelerin büyücülük, şeytan çıkarma vb. doğaüstü güçler konusunda var olan yetenekleri filmde de yer bulur. Sümbul’ü öldürecekleri sıra ahırdan gelen seslerden korkan ailesi ahırın perilediğini, cinlendiğini düşünür. Halktan birinin imam getirtip okutmak fikrine karşılık kızın babasının başvurduğu kişi Çingene olan Kalender’dir (Selim Bayraktar). Yan yana gelmeye imtina edilen Domlar, doğa üstü güçlerle muhatap olacak en yetkili kişiler olarak görülmekte ve onlara başvurmakta hiçbir beis görülmemektedir.

Sonuç

Nereden gelip nereye gittikleri hala tartışma konusu olan Çingeneler, dünyanın dört bir yanına dağılmışlardır. Gittikleri yerde farklı isimlerle tanımlanan bu topluluk oradaki yerleşik halk tarafından sürekli bir dışlanmışlığa maruz bırakılmışlardır. Özellikle konuştukları dil konusunda asimile olan bu topluluk, yaşadığı coğrafyaya uyum sağlamaya çalışırken bir yanda da güç yaşam koşullarına göğüs germektedirler.

Dünyanın dört bir yanına dağılmış olan bu topluluk görmezden gelinmiş, onlara dair çalışmalara bile oldukça geç bir tarihte başlanmıştır. Sanat ve edebiyat çevresinde Çingenelere odaklanan çalışmaların belirli prototipleri aşmadığı ve basmakalıp bilgilere yer verdiği görülür. Dünyanın farklı bölgelerinde farklı isimlerle tanımlanan Çingeneler için kullanılan basmakalıp görüşler benzer özellikler gösterir. Yapılan çalışmalar dikkate alındığında Çingenelerin, beyazperde de aynı duruma maruz kaldığını söylemek mümkündür.

Küresel olarak Çingene temalı filmler göz önüne alındığında geleneksel kodları kullanarak ekrana yansıttıkları dikkat çeker. Çingenelerin yaşam tarzları egzotik bir hava katılarak perdeye yansıtılır. Filmlerde topluluk, yerleşik toplulukların dışında hayatlarını sürdüren, onlardan tamamen bağımsız bir akış sergiler. Yerleşik toplumdan bağımsız olarak perdeye yansıtılan Çingenelerin, onlarla olan iletişimi aşk üzerinden sağlanır. Ağırlıklı olarak melodram kodları kullanan bu filmlerde Çingene olan erkeğin ya da kızın, topluluk dışı bir kişiyle yaşadığı aşk diğer topluluklarla olan iletişimin dinamiğini oluşturur.

Türk sinemasında Çingenelerin görünümü ise belli bir prototip üzerinden yükselir. Çingenelerin film konusu olduğu yapımlara çok az rastlanır. Toplumun

görmezlikten geldiği bu kesimi, Türk sineması da görmezden gelir. Basmakalıp verilerin olduğu bu filmlerde genellikle kadın ön plandadır. Dans eden ve çiçekçi kadın karakterleri Yeşilçam döneminde kullanılan Çingene görünümüleri olarak karşımıza çıkar. Bu filmlerde dikkat çeken nokta Çingene olan karakterin, karakterden ziyade bir tip olarak resmediliyor oluşudur. Konunun öznesi olan karakterin Çingene olduğuna dair bilgi, filmin isminden ya da film içi diyalogdan öğrenilir. Yaşamlarına, kültürlerine dair bilgiler yüzeysel olup bu bilgilerin derinliğine inilmez.

Gönül filmi bu açıdan diğer filmlerden ayrılmaktadır. Çingenerin bir kolu olan ve Dom olarak isimlendirilen bu topluluk, yaşadıkları mekân ve kültür içerisinde aktarılır. Ancak filmin açılış sahnesinden önce ekranda beliren “Tanrı insanları yarattı, baktı çok mutsuzlar onlara Domları gönderdi. Konup göçtüler, çalıp söylediler. Bir gönüle düşmek için” yazısının tersine bir yaşam sürdürdükleri gerçeği söz konusudur. Sadece Domlar değil, Çingenerin tamamında aynı durum söz konusudur. Yaşamları “çalıp, söylenecek” kadar eğlenceli değildir.

Filmin düştüğü hatalardan birinin de bu olduğunu söylemek mümkündür. Yaşayan Domların aktarımları da göz önüne alındığında, dışarıdan eğlenceli görünen hayatlarının aslında çile dolu olduğu görülmektedir. Ancak film müzik ve enstrümanların sunumu açısından oldukça başarılıdır. Domların yaşadığı bölgelerin yoğunlukta olduğu yerlerde, yerli halkın dini nedenlerden dolayı kemañçeden uzak durması Domların bu konuda uzmanlaşmasına vesile olmuştur. Domların nesilden nesle aktarılan bu yeteneği filmde de aynı şekilde resmedilmiştir.

Film her ne kadar Domların yaşamına, kültürüne, hayatına odaklı başlasa da melodram kalıplarına yenik düşmekten kurtulamamıştır. Çingene erkeğin ya da kızın yerleşik halktan birine âşık olma kalıbı bu filmde de tezahür eder. Filmin başlarında vuku bulan bu olay, esas anlatısından koparak bir aşk hikayesine dönüşür. Iordanova'nın; sinemanın esas işlevinin eğlence olduğu sürece bu kalıptan vazgeçilemeyeceği gerçeği bu filmle bir kez daha onaylanır.

Gönül filminin, Türk sinemasının çiçekçi, dans eden ve kötü işlerle karşımıza çıkan Çingene kalıplarının dışına çıkarak onları resmetmesi önem arz eder. Yapısı gereği ticari bir platform için gerçekleştirilmiş olan bu film birtakım tekrarlarla düşse de Çingeneri yaşadıkları ortamda perdeye aktarması açısından başarılıdır.

Hakem deęerlendirmesi || Peer-review

Çift taraflı kör deęerlendirme

Double-blind evaluation

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Aksu, M. (2006). Türkiye’de Çingene olmak (2. baskı). Kesit.
- Aygün, H. (Yönetmen). (2012). Dom [Film]. Zaningeh.
- Bilgin, N. (2006). Sosyal bilimlerde içerik analizi: Teknikler ve örnek çalışmalar (1. baskı). Siyasal.
- Bochi, G. (2007). The production of difference: Socialitywork and mobility in a community of Syrian Dom between Lebanon and Syria (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). London School of Economics and Political Science, Londra.
- Caner, S. (Yönetmen). (2022). Gönül [Film]. Netflix.
- Dişli, S. Ö. (2021). “Kemançe” ve “Mü-Zik”: Nusaybinli Domlarda kimlik. Folklor edebiyat, 27(1), 321-336. <https://doi.org/10.22559/folklor.1216>
- Dobrevă, N. (2007). Constructing the “Celluloid Gypsy”: Tony Gatlif and Emir Kusturica’s “Gypsy films” in the context of New Europe. Romani studies, 17(2), 141-153.
- Gatlif, T. (Yönetmen). (1993). İyi Yolculuklar [Film]. Michèle Ray-Gavras.
- Iordanova, D. (2003). Images of Romanies in cinema: A rough sketch?. Framework: The journal of cinema and media, 44(2), 5-14.
- Iordanova, D. (2008). Welcome pictures, unwanted bodies: “Gypsy” representations in new Europe’s cinema. V. Glajar ve D. Radulescu (Ed.), Gypsies in European literature and culture (1. baskı) (s. 235-240). Palgrave Macmillan.
- İlhan, S. ve Fırat, M. (2017). Bir inşa süreci olarak çingenelik: Kuramsal bir çözümleme. Fırat Üniversitesi sosyal bilimler dergisi, 27(2), 265-276. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.346534>
- Karaman, Z. (2007). Siyasi ve idari yönüyle Romanlar. S. Kolkurık (Ed.), Yeryüzünün yabancıları Çingeneler (1. baskı) (s. 33-42). Simurg.
- Kenrick, D. (2006). Çingeneler: Ganj’dan Thames’e (1. baskı) (Çev. B. Tırnakçı). Homer.
- Keskin, N. (2015). Tür Abdin’de bir kimlik ve anlatım biçimi: Mıtırblar ve Mıtırplık. Folklor edebiyat, 21(84), 57-72.
- Krippendorff, K. (2004). Content analysis: An introduction to its methodology (2. baskı). Sage.

- Kusturica, E. (Yönetmen). (1988). *Çingenerler Zamanı* [Film]. Columbia Pictures.
- Kusturica, E. (Yönetmen). (1998). *Kara Kedi, Ak Kedi* [Film]. Bayerischer Rundfunk.
- Kyuchukov, H. (2007). Bulgar ve Türk Müslüman Romanlar'ın tarihi, kültürü ve dili. S. Kolukırık (Ed.), *Yeryüzünün yabancıları Çingenerler* (1. baskı) (s. 71-84). Simurg.
- Mak, M. ve Kurtişoğlu, B. O. (2018). Mardinli koçerler. *MSGSU sosyal bilimler*, 18, 327-348.
- Marsh, A. (2008). Etnisite ve kimlik: Çingenerlerin kökeni. E. Uzpeder, S. D. Roussinova, S. Özçelik ve S. Gökçen (Ed.), *Biz buradayız! Türkiye'de Romanlar: Ayrımcı uygulamalar ve hak mücadelesi* (1. baskı) (s. 19-28). Mart.
- Martinez, N. (1992). *Çingenerler* (1. baskı) (Çev. Ş. Aktaş). İletişim.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü* (1. baskı). Horizon international.
- TDK. (2023). Çingene. <https://sozluk.gov.tr>
- Yalçın, A. (2022). Kimlik ve ırk bağlamında Afro-Türklerin "Arap bacı" örneği üzerinden bir incelemesi. *ARTS*, 9, 39-57. <https://doi.org/10.46372/arts.1195054>
- Yıldız, H. (2007). Türkçede Çingenerler için kullanılan kelimeler ve bunların etimolojileri. *Dil araştırmaları*, 1(1), 61-82.

Extended abstract

Studies on the history of Gypsies still do not provide definitive information about them. In the studies, there is a tendency that they mainly come from India, and in the geographies they have traveled to, these people have been referred to as Roma, Gypsy, Dom, Lom, Rom, etc. The lives of Gypsies are among the subjects represented in cinema. It is noteworthy that films about a people characterized by different names in different geographies are conveyed through stereotypical narratives. When it comes to the representation of Gypsies in cinema, stereotypical narratives such as their impossible love, their being insecure and unreliable people, their problems with the people living in the geography they settled in come to the fore.

In Turkish recent cinema, Dom, a branch of Gypsies living in Turkey, appear in the film *Gönül* directed by Soner Caner. The representation of Gypsies in the cinema, which we rarely come across, reappears with this movie. This study aims to reveal how Gypsies (Dom) are represented in the movie *Gönül*. Studies focusing on Gypsies and the representation of Gypsies in cinema were compiled and qualitative content analysis method was used to reveal this situation. The movie is important in terms of representing this forgotten or, in other words, lost people. The appearance of Gypsies in Turkish cinema is based on a certain prototype. There are very few films in which Gypsies are the subject of the movie. Turkish cinema also ignores this segment of society. In these films with stereotypical data, women are usually in the foreground. Dancing and flower seller female characters appear as Gypsy appearances used in Yeşilçam period. The striking point in these films is that the Gypsy character appears as a type rather than a character. The information that the character, who is the subject of the subject, is a Gypsy is learned from the title of the film or the dialog within the film. Information about their lives and culture is superficial and does not go deeper.

The movie *Gönül* differs from other films in this respect. This community, which is a branch of Gypsies and called Dom, is depicted in the space and culture they live in. However, before the opening scene of the movie, “God created human beings, looked at them, they were very unhappy and sent the Dom to them. They migrated, they played and sang. In order to fall into a heart”, the fact that they live a life contrary to the text is in question. It is not only the Dom, the same is the case for all Gypsies. Their lives are not fun enough to “play and sing”. It is possible to say that this is one of the mistakes the movie makes. Considering the narrations of the living Dom, it is possible to say that their lives, which seem fun from the outside, are actually full of suffering. However, the movie is quite successful in terms of the presentation of music and instruments. The fact that the locals stayed away from the violin for religious reasons in the areas where the Dom live has led the Dom to specialize in this subject. This talent of the Dom passed down from generation to generation is portrayed in the same way in the movie.

Although the movie starts with a focus on the life, culture and lives of the Dom, it could not avoid succumbing to melodrama patterns. The stereotype of a Gypsy boy or girl falling in love with a settled person is also manifested in this movie. This event, which takes place at the beginning of the movie, breaks away from the main narrative and turns into a love story. With this film, Dina Iordanova once again confirms that as long as the main function of cinema is entertainment, this pattern cannot be abandoned. It is important that the film

Gönül depicts Gypsies by going beyond the stereotypes of Gypsies as flower sellers, dancers and bad jobs in Turkish cinema. Although this movie, which was realized for a commercial platform due to its structure, falls into some repetitions, it is successful in terms of transferring Gypsies to the screen in the environment they live in.