

Hikayeleştirilen koreografiler: 1960'ların Türk sinemasında Çingene filmleri¹

Gonca Girgin*

Öz

1960'lı yılların Yeşilçam melodram repertuarındaki -ana karakterlerin ve konunun Çingene ve Çingenelikle ilgili olduğu- Çingene filmlerinde, Çingene ve Çingene kadın imgeleri kurgusu dans ve müziğin görsel anlatılarıyla güçlenmiştir. Bu imgeler çoğunlukla Çingene “tavıyla” dans eden dansözler olarak kurgulanmıştır. O dönemde imparatorluktan miras göbek dansının devam eden olumsuz anlamları Çingene filmlerine eklendiğinde üçlü bir tehlikeyi de yaratır: göbek dansı, Çingene kadın olmak ve Çingene kadını olarak dans etmek. Bu çalışmanın temel amacı Çingene tavrında dansın görsel anlatılarla nasıl kurulduğu, bu filmlerde hangi dinamiklerin kullanılarak Çingene dansçı kadının diğer popüler kültür özneleri üzerinden tarihsel ve güncel anlamlarıyla oluşturulduğu, filmlerdeki bedensel anlatıların toplumsal belleğe yansımalarının izleri ve bu temsili sürecin içeriğini tartışmaktır. Bu tartışmanın temel kaynağını 1960'lı yıllarda üretilen Çingene filmlerinin özellikle ana karakterler, hikaye kurgulanışı ve temalar üzerinden incelemesi oluşturuyor. Çalışmada, filmlerde Çingene ile -Çingenelik bilgisi ve Çingene olmayanla- ilişkilendirilerek elde edilen “tavrı” meselesini besleyen kaynaklara yönelerek, bu kaynaklardan en popüler olanlarından birinin Sulukule Eğlence Evleri olduğu savunulmuş ve filmlerdeki kavramsal yorum ve taklit unsurların nasıl içselleştirildiği anlamaya çalışılmıştır. Bu sebeple, dönemin eğlence endüstrisinde özellikle müzik ve dans alanında popüler bir yere oturan eğlence evlerinden bahsedilmiştir. Öte yandan sinema sektörü, müzik piyasası, eğlence ortamları gibi alanların arasındaki örtük ilişkinin senkronize anlarını yakalamanın, hem dönemin sosyo-kültürel yapısını ve politik ajandasını anlamak hem de eğlence endüstrisinde genişleyen üretimlerin niteliğini yorumlamak açısından kritik önemi bu çalışmanın temel deneyimini oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Türk sineması, melodram, çingene filmleri, Sulukule eğlence evleri, çingene kadın

Narrated choreographies: Gypsy films in 1960s Turkish cinema

Abstract

In the Gypsy films of the 1960s, the Yeşilçam melodrama repertoire—in which the main characters and themes relate to Gypsies and Gypsy culture—reinforces the imagery of Gypsies and Gypsy women through the visual narrative of dance and music. These images are primarily constructed as dancers performing in a Gypsy “style.” The continuing negative connotations of belly dancing, inherited from the empire, add to Gypsy films, creating a triple threat: belly dancing, being a Gypsy woman, and dancing as a Gypsy woman. This study aims to discuss

¹ Makalede Çingene ve Roman terimlerinin her ikisi de kullanılmıştır. Bunun temel sebebi hem yerel halkın kendi adlandırmalarında farklılıklar olması hem de literatürdeki dönemsel kullanımıdır. Genel başlığıyla Çingene olarak bilinen toplulukların Roman adlandırması dışında da bölgesel, meslekî, toplumsal tabakalaşmaya göre farklılıklar içeren birçok adlandırma vardır, ancak bu bilgilerin tartışılması çalışmanın konusu dışında tutulmuştur. Buna göre, genel anlatımda Çingene terimi tercih edildi. Kendisini Roman olarak tanımlayan bölge halkı ya da kişiler için Roman, Çingene olarak adlandıranlar için Çingene, net bir bilgiye ulaşılması güç durumlar içinse her ikisi birden (Çingene/Roman şeklinde) kullanıldı. Literatürde yararlanılan kaynakların kullanımına sadık kalınmaya gayret edildi. Dönemlerin ilgili terminolojilerinde kullanılan biçimleri de değiştirilmeden kullanıldı. 1960'lı yılların Çingene filmlerinin tümünde sadece Çingene kelimesi kullanıldı.

* Sorumlu Yazar. Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, e-posta: zgoncat@itu.edu.tr, ORCID-iD: 0000-0003-3076-6763

how dance in the Gypsy style is constructed through visual narratives, what dynamics are employed in these films to portray the Gypsy female dancer alongside other elements of popular culture with their historical and contemporary meanings, the traces of bodily narratives reflected in the movie on social memory, and the content of this representation process. The primary source for this discussion is the analysis of Gypsy films produced in the 1960s, specifically focusing on their main characters, storylines, and themes. This study also examines the sources that contribute to the issue of “attitude” related to associating Gypsies with “Gypsy knowledge” and non-Gypsies in films, arguing that one of the most prominent sources is the Sulukule Entertainment Houses, and attempting to understand how conceptual interpretations and elements of imitation are internalized in films. Therefore, the study discusses entertainment houses, which occupied a significant position in the entertainment industry of the period, especially in music and dance. Furthermore, capturing the synchronized moments of the implicit relationship between fields such as the cinema industry, the music market, and entertainment environments is critical for understanding both the socio-cultural structure and political agenda of the time, as well as for interpreting the nature of the expanding productions in the entertainment industry, which forms the core experience of this study.

Keywords: Turkish cinema, melodram, gypsy movies, Sulukule entertainment houses, gypsy woman

Giriş

Türkiye’de 1960’lı yıllar cumhuriyet tarihinin ilk askeri müdahalesi ve parlamentonun kapatılmasıyla başlamıştır. Yeniden düzenlenen 1961 anayasası ile sendikal örgütlenmeler, sınıf mücadelesi, işçi hakları, kadın hakları gibi tartışmalardaki artışın önü açılmış, farklı siyasi ideolojilerin görünürlüğünün artması için koşullar oluşmuştur. 1960’lı yıllarda ekonomideki ithal ikameci anlayış ve ulusal sermayenin güçlenmesi, serbest piyasa ve girişimciliğe yönelik teşviklerin artması gibi nedenlerle kentsel tüketim kültürü, özellikle de eğlence piyasası hızla genişlemiştir. Birçok sektörde üretimin ve içeriğin yerelleşmesi, alım gücü yükselen kentli orta sınıf için daha fazla tüketimin önünü açmıştır. Bu dönemde gazete çekilişlerinin şanslı talihlileri, ev aletleri ve hatta “daire” gibi günlük yaşam için gerekli eşyalara sahip olur. Şehir merkezlerine yönelik iç göçün yoğunluğu, orta sınıf için gelirleri ve iş olanaklarını arttırır. Aynı zamanda, kentlerde aradığını bulamayan ve kısa süre sonra “kent yoksulları” olarak adlandırılacak olanlar için gecekondu mahallelerindeki yoksul yaşamı da ortaya çıkarır. Kentlileşen kırsal nüfusun ve kentli yoksulların kültürel pratikleri, kendi toplulukları için kültürel bir etkinlik olarak devam ederken iç/dış pazarlar için turistik bir temsil aracı haline gelir.

Bu dönemde genişleyen eğlence sektörünün en önemli alanlarından biri sinemadır. Türk sinema örneklerinde melodram türündeki filmlerin yoğunluğu dikkat çeker. 1960’larda “film sayısının zirveye çıkması (200’ün üzerinde), ancak sektörün teknik alt yapısıyla film enflasyonunun üstesinden gelebilecek yeterli kapasiteye sahip olmaması, bu nedenle seri üretim filmlerin çekilmesi, alışılmadık bir şekilde senaryoların hızla film anlatılarına dönüşmesi” (Balcı, 2013, s. 121) sektörün durumunu yansıtır. Seri üretim filmler, Hollywood ürünlerinin birçok örneğine benzer şekilde düşük bütçeli film repertuarını temsil eden Yeşilçam Sineması olarak adlandırılır. Aslında bu dönemde-farklı siyasi ve ideolojik fikirlerin görünürlüğünün artmasıyla birlikte-toplumcu gerçekçilik akımının önemli örneklerini de üretir. Ancak bu filmler 1939’dan beri yürürlükte olan sansür yasası sebebiyle bürokratik engeller ve yasaklarla çokça karşılaşmaktadır.² Dolayısıyla yapımlar tema olarak çeşitlense de hızlı ve kolaylıkla çekilen filmlerin yoğunluğu sektörün genişleyen kısmının Yeşilçam filmleri olduğunun altını çizer. Yeşilçam filmleri ve melodram türü sinema izleyicisinin yaygın olarak takip ettiği temel bir başlık olarak ortaya çıkmıştır. Melodramların en belirgin özelliği ise, kentlerdeki gündelik hayatın hüznünü ve komedisini yoğunlaştıran dramatik anlatımları içermesidir. Dolayısıyla 1960’larda etnik kimlik tartışmaları için henüz bir

² 1960’lardaki siyasi iktidar, toplumcu gerçekçi sinema ve yasaklanan filmlerle ilgili ayrıntılı bilgi için; Lülecı, Yalçın (2020).

kategori haline gelmesine de kentli marjinallerle ilişkili olan “Çingenelik” ticari film repertuarı için bir eğlenme aracı olarak oldukça verimli bir konudur.

1960’larda esnekleşen sermaye, kentsel hizmet sektörlerinin büyümesini, daha hızlı akan bir hareketliliği başlatırken bir taraftan da kentsel endüstriyel işgücünün azalmasını, geleneksel sınıf temelli siyasetin bulanıklaşmasını ve siyasi bir manipülasyon aracı olarak kimliğe odaklanılmasına yol açmıştır (Arwine ve Mayer, 2013). Yaratıcı endüstriler için çeşitlenen kaynaklar da bu dönemde oldukça genişler; yerel-kültürel kimliklerin temsili mobilizasyonu küresel pazarlar aracılığıyla sağlanır. 1980’ler sonrası neo-liberalizme geçişle içselleşen etnik/çoğulcu kimliğe odaklanan siyasetin iz düşümleri ise yine 1950’ler ve 60’lar boyunca oluşma sürecinden geçmiştir. Stuart Hall, “siyah olmayı öğrenme sürecini” anlattığı “Old and New Identities (Yeni ve Eski Kimlikler)” başlıklı makalesinde (1997) kimlik ve aidiyet deneyimlerini şöyle aktarır:

1950’lere kadar Jamaika’da büyüdüm ve kimse bize siyah demiyordu [...] Binlerce siyahın içinde siyah lafını hiç duymadım [...] bunu ilk duyduğum yer insan hakları hareketinin uyanışıydı, anti-sömürgeci ve milliyetçi çatışmaların ortasında [...] 1950’ler ve 1960’larda çoğu insan savaş sonrası İngiltere’ye geri dönmek üzere çalışmak için göç etti; ama öyle olmadı, kalıcı olduğunu anladık. Alt-orta sınıf bir aileden geliyorum ben, işçi olarak göç etti ailem İngiltere’ye. Ama İngiliz kimliğine ortak olmamız engellendiği için, “ben kimim” sorusu ortada duruyordu [...] Sonra sınırlar oluştu, yarışmaya başladı yereller, temsil edilmeye başlandı ve nihayet bir siyah kategorisi ortaya çıktı [...] Şu gerçekten oldu: 1960’larda (İngiltere’den) evime geri döndüğümde orta-sınıf, renkli bir kadın olan annem Siyahlardan nefret ediyordu [...] O dönemde iki buçuk yaşında olan oğluma renkleri öğretirken “sen Siyahsın” demiştim bir keresinde; “Hayır, ben kahverengiyim,” dedi. “Yanlış cevap, felsefi bir hata; boya kutundan bahsetmiyorum, kafandan bahsediyorum,” dedim. Bu farklı bir şey, bu Siyah olmayı öğrenmek. (Hall, 1997, s. 52-55)

Hall’un aktardığı deneyimde, “binlerce siyahın içinde siyah lafını hiç duymaması” ötekileştirmenin sınıfsal koşuldan daha çok kimliksel zeminine atıf yapması açısından vurgulayıcıdır. Bu daha önce hiç beyaz olanla karşılaşmadığı anlamına gelmez, fakat bu, artık çoğunlukla beyaz olanla ilişki kurma zorunluluğuna dair bir durumdur. Çünkü Hall, İngiltere’ye işçi olarak çalışmak için giden bir aileyle beraberdir, maddi ve kültürel sermayesi sınıfsal içeriği ile koşullanmaktadır. 1960’lı yıllarda etnik kimlik ve kültür üzerine yapılan etnografik çalışmalarda da oldukça çarpıcı iddialar ortaya atılmıştır. Örneğin Tayland’da Lue’lar üzerine araştırma yapan antropolog Michael Moerman’ın bulguları kültürel farklılığı olmasa dahi grupların kendilerini kimliklendirmesinde beyanı esas alır. Moerman için kimlik sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği net değildir: dil, kültür, tarih, siyasi örgütlenme, anayurt bilinci v.b. hiçbir ölçüt Lue’ları Lue olmayanlardan ayırt etmeye yetmez. Nihayetinde Moerman “Lue kimdir?” sorusuna “kendisinin Lue olduğuna inanan ve Lue olduğunu söyleyen kişidir” cevabını verir (Moerman, 1965, s. 1212). Üstelik Moerman’ın bu araştırmadan yaklaşık 25 yıl sonra yeni araştırma sonuçlarını içeren makalesinde ise Lue’ların milli kimliğe dahil olma sürecinden ve Lue ayracının milli kimlik içerisinde kaybolduğundan bahsedilir (Moerman ve Miller, 1989, s. 317). Kimliklerin göreceli keyfiliği, kültürel kurgusu, faydacı-işlevsel kullanımı yeniden üretim sürecinde inşa edilmektedir.

Yeniden üretilen kimliklerin temsillerinde ise genellikle politik bir söylemin gereği olarak belirlenen bir repertuar dikkat çeker. Küresel pazarların gelişmesi bu anlamda öteki kimliklerin temsil edilmesinde kaygan ve bulanık bir iç mekanizma yaratarak örneğin daha fazla siyah ya da daha fazla Çingene olmayı öğrenmenin teşvikini ve alkışlanmasını da arttıran güç haline gelir. Böylelikle genişlemeye başlayan kültür endüstrisi hem yeni kaynaklar keşfetmiş hem de kategorilerini çeşitlendirmiştir. Örneğin ilk defa 1960’larda akademide kullanılan “World Music (Dünya Müziği)” kategorisi (Feld, 2000) 1990’larla birlikte global müzik piyasasında ayrı bir janr (*genre*) haline gelmiştir. Çingene/Roman

müziği ve sahne icralarının da bu repertuarda önemli bir toplamı oluşturduğu düşünülürse³, kimliksel aidiyetin hem sermaye hem de siyasi güç ile arasında kurulan ilişkinin erken dönemlerdeki karakteri 1960'lı yıllarda görünür hale gelmektedir.

1960'larda başrollerinde Çingene karakterlerin yer aldığı filmler (bundan sonra Çingene filmleri olarak anılacaktır) o yılların Çingene imgesini ortaya koyan en önemli unsurlardan biridir. Türk Sinemasında Çingene filmlerinin erken örnekleri 1950'li yılların başında çekilir. (*İstanbul Havası-Arşak Sulukule*'de, *Şaban Çingeneler Arasında*, 1952). Ancak neredeyse 2010'lu yıllara kadar devam eden süreçteki Çingene filmleri niceliksel olarak en fazla sayıya 1960'larda ulaşır. Bu dönemin Çingene filmlerinin asıl önemi ise, sonraki dönemler için Çingene stereotipinin bir kompozisyonu olmasıdır; kültür endüstrisinde standart benzeşimlerle yapılan üretimler devam ettikçe kurgulanan karakter gündelik hayatta önemli bir hatırlatıcı işlevi görür. Öte yandan, perdede ya da daha geniş anlamıyla sahnede temsil edilen içerik sosyo-kültürel olguda karşılığını bulan tek veri sağlayıcı elbette ki değildir; üstelik çoğu zaman sahne temsili farklı bilgi türlerinin sentezinden bir referans belirleyebilir. Türk Sinemasındaki melodram örneklerinde 1950'ler ve 60'lı yıllardaki Çingene filmlerinin içerikleri önceki Türk edebiyatından, sosyo-kültürel bilgiden, medya araçlarıyla kaydedilenlerden, müzik, dans, v.b. diğer ticari ürünlerden alınmış niteliklerle içselleşmiştir. Örneğin Türk Edebiyatı klasiklerinden biri olarak kabul edilen Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* (1939) adlı romanı sinematografik anlatıda genel ortam, karakter, kostüm, dekor kurgusu için bir kaynak olmuştur. 20. yüzyılın başında (1915'li yıllar) İstanbul'daki kentli Çingenelerin yaşamını yansıtan *Çingeneler* romanındaki baş karakter İrfan'ın Çingene bir kıza âşık olması, sinemadaki Çingene filmleri için de oldukça pekiştirilmiş bir konudur. Örneğin 1. Dünya Savaşı sırasında Bulgaristan'a giden bir Türk subayının âşık olduğu Çingene kızın hikayesini anlatan 1966 yapımı *Altın Küpeler* filmi anlattığı dönem açısından dahi aynı yılları tarif eder. Sinema ve edebiyatta eklenen renkli kostümlerin dışında, bu üretimlerin Çingene yaşayışını konu aldığı ortam içerisinde temel malzemeler ise çoğunlukla müzik ve danstır. Edebiyatta tarif edilir, yazılır, sinemada gösterilir.

1. Çingene filmlerine kaynak olarak Sulukule ve Sulukule Eğlence Evleri

Türkiye'de 1960'larda 45'lik plak kayıtları dönemi başladığında sektörel bağlamda bir kırılma yaşanmıştır. Daha önceki kayıt teknolojileriyle kıyaslandığında 45'lik sistemin kolaylığı ve düşük maliyeti, yaklaşık 10 yıl içinde küçük ölçekli birçok şirketin kurulmasına imkân tanımış, böylece üretimin İstanbullu ve kentli karakteri değişime uğrayarak yerel-bölgesel bir nitelik de kazanmıştır. Kayıt şirketlerindeki kent merkezli artış daha fazla sayıda müzisyene ihtiyaç doğurduğundan, kentte yaşayan müzisyenlerin gücünü aşmaya başlamış, prodüktörler ve şirket sahipleri yerel sanatçılara yönelmiş ve bu dönemde özellikle İstanbul'a coğrafi olarak yakın bölgelerden birçok müzisyen gelmiş, yeni işgücü oluşturulmuştur. Yerel sanatçıların kaydedilmesi bir taraftan kentli dinleyiciyi hedef alan repertuar ve tarzları da çeşitlendirirken, diğer taraftan yerel, bölgesel ve kentli kültürel dönüşüme de olanak sağlamıştır. Bu bağlamda 1960'ların kayıt endüstrisi, Türkiye'nin eğlence kültürünün merkezi İstanbul'a 1950'lerde gelen Trakyalı müzisyenler için yeni bir kaynaktır. Bu dönemde özellikle Kırklareli, Tekirdağ ve Edirne'den gelen aileler İstanbul'un birçok semtine yerleştiği gibi Sulukule'ye de Sultan Mahalle/Fatih) yerleşmiş, kadınlar çoğunlukla dansözlük piyasasına erkekler ise müzik piyasasına eklemlenmiştir. Öyle ki 1953 yılında açıldığı bilinen Sulukule Eğlence Evlerindeki müzik ve oyun havaları repertuarı, 1960'lı yıllarda kentli gazino, gece kulübü, v.b. ortamların ticari kazancına rakip olacak bir hale gelerek

³ Konuyla ilgili detaylı çalışma için, Değirmenci (2009).

popülerleşmiştir (Girgin, 2015). Seeman (2002) oyun havaları repertuarında Roman Havası başlığının plak kayıtlarında ilk defa 1964’de görüldüğünü belirtir. Ancak bu plaktan bir ya da iki yıl önce çıktığı tahmin edilen Mustafa Kandıralı’nın “Çergi Romen Havası” isimli dans müziğini içeren plak ise bu dönemde hem Çingene ve Roman terimlerine dair bir gündemi işaret eder hem de 1980 sonrası-özellikle de 2000 sonrası dönemde- seçkinleştirilmiş bir etnik grup müziği ve dansı olarak görmeye alıştığımız 9/8 Roman Havası’nın ilk örneklerini oluşturur. Bu yeni adlandırma, aslında 1960’larda toplumsal söylemlerde belirtmeye başlayan Roman terimiyle ilişkilidir (Girgin 2015).

Öte yandan İstanbul’un Sulukule semti -özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda- gündelik yaşamının popülerliğiyle dikkat çeker. Büyük olasılıkla kentin geri kalan orta ve üst-orta sınıf yaşamının gerçekten deneyimlemediği, ancak gazete haberlerinde, radyo programlarında, filmlerde v.b. iletişim araçlarında kavgasıyla, eğlencesiyle, müziğiyle, dansıyla sıkça yeniden üretilen anlamlarıyla “bilinen” bir semttir. Öyle ki burada yaşayan farklı etnik topluluklardan insanların ortak bir söylemde Sulukule-Çingene eşleşmesiyle anılması bu anlamların yeniden üretiminde gözlemlenen bir niteliktir. 1952 yılında Milliyet gazetesinde yayınlanan bir bulmaca sorusu ve cevabı; “Çingene’nin oturduğu yere mensupluğun” adını “Sulukuleli” olarak ifade eder (Girgin, 2015, s. 123).

1960’ların İstanbul’unda turistik piyasanın önemli gösterimlerinden biri olan -Çiftetelli ve göbek dansının birlikteliğiyle yapılan- dansözlük icraları farklı bir mekânsal oluşumu “Sulukule ve Çingeneleri” aracılığıyla yaratmaktadır. Saray ve konakların eğlence ortamlarındaki kutlamalar için eğlendirici dansçıların Sulukule’deki yeni profesyonel mekanları da yaklaşık olarak 1953’den 1993 yılına kadar -belediyeden- izinli çalıştırılan Sulukule Eğlence Evleridir. Yeni mekanlarda “eğlendiriciler evlere gelen müşteriler için kiralanırlar ve önceleri Sulukule dışında eğlendiricilik yapmamaya özen gösterirler. Sonraları popülerleşen Sulukule dansözleri, İstanbul’da birçok gece kulübü, otel vb. eğlence geceleri ve mekanlarında sahne almaya başlarlar” (And, 1976, s. 146; McDowell, 1970, s. 154-155). Görünüşte ticari bir özelliği olmayan ve genellikle önünde “... ablanın evi” tabelası asılı eğlence evlerinde yetişen dansözler, evler dışında çalıştıkları mekanlarda “Sulukule Ekibi” olarak çoğunlukla üç dansözden oluşan bir grup olarak dans ederler (Girgin, 2015).

Bu dönemde “oryantal” göbek dansı icraları ve “piyasa” müzikleriyle eğlence biçimine izinli bir mekan tahsisi, durumun onaylanmasından çok hem kontrol altında tutma hem de kara ortak olma stratejisini de akla getirir. Sulukule’nin toplumsal algıda yaratılan Çingene-Roman kimliğinin de ilk ev sahibi olması ve uluslararası anlamda da Türkiye’nin Çingene-Roman kimliğinin ilk görünür isimlerinden biri olması eğlence evlerinin popülerliğiyle desteklenen tarihsel süreci yansıtır. Sulukule’nin popülerliğinin sebebi medyayla en çok görünür kılınan Çingene-Roman mahallesi olması ve birçok üretim için elverişli bir kaynak olarak pazarın bulunduğu İstanbul’da olmasıdır. Günümüzdeki toplumsal algıda var olan bazı kavramlar medya yoluyla sunulan Sulukule imajına doğrudan atıfta bulunmaktadır. Dahası, yerleşikleşen Çingene-Roman ve Sulukule Çingenesi algısındaki dinamikler, Çingene-Roman toplulukları arasında da çoğu zaman “Sulukuleli” olanları ötekileştiren söylemlerin de zeminini oluşturmaktadır.⁴

⁴ Yüksek lisans tez çalışması için İstanbul’da Ahırkapı mahallesi Romanları üzerine yaptığım araştırmalar sırasında (2002-2005) mahallelinin “Sulukule Romanların yüzkarasıdır, o izlediğiniz Çingeneler ancak filmlerde olur, onlar Çingene zaten biz Romanız!” söylemleri kendi içinde ötekileştirme olgusunu örneklendirir. İfadede geçen “filmlerdeki Çingene” vurgusu Çingene-Roman topluluklarının dahi belleğindeki yeri gösterir. Sulukule’nin sunulan şekli, Çingene-Roman toplulukları arasındaki “göçebeler Çingene, yerleşikler Roman ya da müzisyenler Roman diğerleri Çingene” gibi söylemlerdeki gibi statü farkını yaratan bir araç olarak da kullanılmaktadır.



Kaynak: Milliyet Magazin, 10 Mart 1965.

Sulukule’de dansın kadınlar için geleneksel bir meslek olmasına rağmen, Sulukule Çingene-Roman kültürünün popülerleşmesinde etkili olan eğlence evlerinin ilk dönemlerine dair bilgiler kısıtlıdır. Ancak 2006-2012 yılları arasında yaptığım etnografik araştırmalardan elde ettiğim verilere göre, Sulukule sakinlerinin anlatıları, gazete ve dergi haberleri önceki görünümüler hakkında bilgi vermektedir. Mahallelinin anlatımına göre, bu evler müzikli, dansözlü, içkili eğlence mekanlarıdır. Sofralar özenle hazırlanır, masalar donatılır, yemek yenir ve eğlenmeye gelen aileler sabahın ilk ışıklarına kadar doyasıya eğlenir, ne kadar eğlenirlerse o kadar bahşış bırakırlar ve tanıdıklarına tavsiye ederler. Eğlence, güneş batarken gelen konuklarla başlar. Konuklar bazen de başka bir gazino ya da ortamdaki eğlence sonlandıktan sonra gece 11.00 civarı buraya gelir. Soğuk mezeler yenir, evin hemen önünde yakılan mangallarda ağır ağır hazırlanan ızgara çeşitleri gece boyunca tüketilir, evin sahipleri masalara gider, hâl hatır sorar, müzik ve dans sürekli devam eder. İsteğe göre “Türk Sanat Müziği”nin popüler şarkılarından da bir repertuar hazırlanır, ama gece mutlaka dansözlerin “oryantal” göbek danslarıyla ve konukların kendilerinden geçmiş halleriyle sonlandırılır. Gazeteci İslam Çupi 1952’de ziyaret ettiği Sulukule Eğlence Evlerinde eğlenme geleneğini şöyle aktarır:

1952 yılının bir güz başlangıcında, ilk izi sürmüştük, Sulukule’ye doğru... Ahşap bir evin tahta kapısını tıkdırmıştık... Sonunda bir abla erkek kardeş düğümüyle fiyonglanacağımız evin patroniçesi kör Fatma’yla rakkaseler bebek Remziye, Rukiye ve Hacer’le gece gündüz içli dışılığımız böyle bir ilk geceyle başlayacaktı... (Kör Fatma) midesiyle rakı şişesini üç dört duble kantarladıktan sonra yanık sesiyle alaturkanın pesini ağzına avuçlar, bunu kızların sanatsal rakısı izler, gece kandili çok geç sönmüşse bizi kesinlikle bırakmaz, yer yataklarında misafir eder, parayı da gramla alır, ya hiç almazdı... (Çupi, 1994, s. 22).

Bahsedilen, geleneksel eğlence mekânından farklı ve aslında kapalı bir yapıdaki, gazino, kahvehane vb. eğlence mekanlarına alternatif olarak açılan ve ruhsatlı çalıştırılan eğlence evlerinin popülerliği medya haberleriyle de pekişmektedir. 1960’lı ve 1970’li yılların magazin dergilerinde “Türkiye’nin en pahalı eğlence yeri Sulukule” manşetleriyle yayınlanan haberlerde (Hayat, 1970, 14 Mayıs) yer alan fotoğraf karelerindeki eğlenen erkekler, kadın ve erkek müzisyenler, dans eden kadınlar, toplumdaki “rahat tavırlı ve cüretkâr” Çingene-Roman kadını imgesini de pekiştirmiştir. Çünkü ideal “Müslüman” kadınının karşısındaki dansöz Çingene-Roman kadını modeli “gerçek” haberler aracılığıyla iletilmektedir. İstanbul’da özellikle 1960’lardan itibaren “Sulukule’de Sulukule dansözleriyle eğlenmek” yeni bir

biçimdir. Dolayısıyla aynı dönemde Çingene filmlerinin içeriğinde temel karakterin kadın oluşu ve hatta dansöz ya da şarkıcı bir kadın oluşu piyasanın farklı alanlarının birbirini besleyen yapısını ifade eder.

Bu eğilimle *Sulukule Romanları* ya da *Sulukule Eğlenceleri* adıyla yayınlanan birçok plakta Sulukule'deki eğlence evlerinin “oryantal” ses ortamlı müzikleri sunulur. Diğer taraftan Roman ve Roman Havası kavramlarının da ortaya çıktığı bu dönem “egzotik oryantal göbek dansı” olarak nitelendirilen dansöz icralarını, “kentlerde ve büyük şehirlerde yaşayan halkın danslarında, özellikle kadın figürlerindeki göbek, bel, kalça, göğüs ve omuzlara odaklı hareketlerini” köy ve Anadolu halkı arasında bilinmemesine rağmen yaygınlaştıran etkenlerden biri olarak görülmüştür (Baykurt, 1995, s. 161). Özellikle danstaki günümüzde dahi süren kalça ve göbek müstehcenliği ve hatta kadını “basitleştirdiği” kabul edilen içerikler, göbek dansının Türkiye'deki makûs talihini vurgulamaktadır.

1950'lerden itibaren Sulukule Eğlence Evleri, gazino programları, oyun havaları plakları ve Yeşilçam filmleriyle inşa edilen Çingene-Roman kültürünün dans alanı doğrudan “oryantal” göbek dansıyla ilişkilidir. Eğlendirmek için seçilen müzikal repertuar 9/8'lik Roman Oyun Havaları'ndan örnekleri de kapsamaktadır, ancak dans figürleri geleneksel çengi⁵ danslarına dair yapılan tasvirlerdeki kol sallamalar, gerdan kırmalar, omuz titretmeler, kalça sallamalarla Orta Doğu göbek dansının figürleriyle benzerdir. Türkiye'nin en azından batı bölgesindeki Çingene/Romanlar için kültürel pratiklerdeki dans, oryantal göbek dansıyla aynı değildir. Ritüel pratiklerinde kendine özgü bir hareket leksikonu bulunan, doğaçlama bir koreografisi olan içerik Sulukule'deki dansözlük geleneğiyle ilişkileneince farklı bir bedensel ifadeyi ortaya çıkarmıştır.⁶ Ancak medya araçlarıyla iletilen Roman dansı günümüz üretimlerinde dahi İstanbul tabanlı göbek dansının karikatürize edilmiş biçimini referans alır. Üstelik Çingene kadınlarının Türkiye'de imparatorluk zamanından beri popüler olan ve “Müslüman olmayan azınlıklar tarafından icra edilen” (oryantal) göbek dansının icracısı olmaları çoktan kabullenilen bir durumdur.

2. 1960'lar Yeşilçam Çingene filmlerinde karakterlerin temel özellikleri

Şükran Esen 1960'lı yılların melodramlarındaki genel karakteri, minare, ezan, mevlit ve mezarlık görüntüleri; gazelhanlar, hanendeler, rakkaseler; kötü yürekli varlıklı erkekler ve kadınlar, kötü yola düşmüş altın yürekli fahişeler, namus uğruna işlenen cinayetler, aldatılan eşler, tecavüze uğrayan kadınlar olarak özetler (2010, s.58). Çingene filmlerinin 1960'lar boyunca çekilen örneklerinde bu içeriğin birçoğu barınır; ek olarak “gecekondu halkının” hayatını anlatan komik, rüküş, hırsızlık yapan karakterler görülmektedir. Bu karakterleri destekleyen göçebe yaşam şekli, fakir ama korkusuz insanlar, at arabaları, karavanlar, çıplak ayaklı çocuklar vb. unsurlar Balkan Çingeneleri tiplerleriyle sunulmaktadır. Dönemin Balkan Sineması örneklerinde de 1967'de Alexandar Petrovic yönetmenliğinde çekilen *I Have Even Met Happy Gypsies* (*Mutlu Çingenelerle Tanıştım* filmi Çingene temsilin önemli bir örneğidir. Çingene temalı filmlerin erken örneklerinden biri olarak kabul edilen filmde aşk, özgürlük, göçebe yaşam Yeşilçam'ın Çingene filmlerine benzer şekilde “romantize edilmiş Çingene karakterleriyle sunulur” (Dakovic, 2003).

Çingene filmlerin çoğunda ideal kadın kavramının karşısında hem *femme fatal* hem de kimlik açısından iki defa tehlikeli olan Çingene kadını da vurgulanmaktadır. 1952 yılında çekilen *Şaban Çingeneler Arasında* rüküş ve komik yaşamı resmeder. 1956 yılında çekilen *Papatya* filminde Paprika karakterinin *femme fatal* tiptemesi, *Çadır Gülü* (1961), *Sürtük* (1965), *Çingene* (1966), *Çingene Güzeli* (1968), *Ateşli Çingene* (1969) filmlerinde de

⁵ Osmanlı imparatorluğu döneminin kentli geleneğinde Çengi ve Köçek olarak bilinen solo dans biçimleridir. Çengi kelimesi çoğunlukla kadınlar, köçek ise erkek dansçılar için kullanılmıştır. Dönem ve içeriğe göre farklılaşan kullanımlar ve detaylı bilgi için, bkz. Popescu-Judet (1982); Girgin (2015).

⁶ Sulukule'deki dansın detaylı yorumları için bkz. Girgin (2011, 2015).

başroldeki karakterin niteliğidir. 1964 tarihli *Yankesici Kız* ve 1965 tarihli *Yankesici Kızın Aşkı* filmleri, hırsızlık yapan güzel Çingene kızının yaşamını, 1966 yılında çekilen *Altın Küpeler* ve 1969'da çekilen *Çingene Aşkı Paprika* filmleriyse Balkan Çingeneleri kostüm ve geleneklerinin yanı sıra ağırlıklı olarak Türkiye Çingeneleri-Romanları tiplerini yaratmıştır. Bu filmlerde mekânsal kurgu içerisindeki müzikli içkili eğlence mekanları olan gazino, pavyon gibi yapılarda “sahne, kostüm, solistlik” gibi kavramsal araçlara olan karşıtlık Sulukule Eğlence Evlerindeki ortamı andıran meyhane ve gündelik kıyafetiyle, elinde bir def ya da zil ile şarkı söyleyen masaların arasında gezerek dans eden Çingene kadın karakterler oluşturulur. Bu doğrultuda diyaloglarda da işlenen, arzu nesnesi haline gelen sadece kadın değil eğlencenin abartılmış sıradanlığıdır.



1968, Kemal Kan

1968, Oksal Pekmezoğlu

Çingene filmlerinde ana tema, iki kadın ve iki erkek ya da iki erkekle bir kadın ya da bir kadınla iki erkek arasında geçen rekabetle dolu aşktır. Diğer melodram filmlerinde de yaygın olan bu konu, Çingene filmleri için tek tema olarak düşünülür. Oryantalist bakış açısını çağrıştıran filmlerdeki kostümler ve aksesuarlar birbirine benzer; büyük küpeler, saçlara takılan çiçekler, omuzları açıkta bırakan ve dekolteli giysiler sahnelerde en çok göze batan konfigürasyonlardır. Ek olarak sinematografik olay örgüsünü iki temel imgelem alanı inşa eder. İlki “kendisi de bir meta olan popüler sinemanın, gösteri olarak meta ile perdedeki gösteri olarak kadın figürü arasında bir köprü kurabilmesinin” (Mulvey, 1993, s. 7) tipik örnekleri biçimindeki Çingene kadını yerli, argo konuşan, eğitimsiz ama şehvetli, müstehcen bedenli, tutkulu, güçlü ve egzotik bir ürün olarak tasvir eder. Diğeri ise yankesici, göçebe, falcı, eğlence düşkünü, özgür, kaba ve yoksul kent Çingenesi davranışını ve yaşamını inşa eder.



1965, Ertem Eğilmez

Oryantalist bakış, bir ötekileştirme biçimi olarak Çingene olmak ve Çingene olmamak arasında sınırlar çizen metin içi referanslar ve anlatı bütünlüğü ile önemli ölçüde netleştirilir. Serpil Kirel, Türk Sineması üzerine yaptığı çalışmalarda “ötekileştirmenin, popüler kültür ürünlerinin yaratılması sürecinde farkındalık yaratmak yerine, bir ön yargı ya da ön kabul bilgisi ürettiğini” (2010, s. 325) ifade eder. Öteki hakkındaki desteklenen/benimsenen kültürel politikalar pandemik temsillerle normalleştirilir. Eğlenceyi seven, eğitimsiz, pasaklı Çingene kadın ile iyi eğitilmiş, asil, moda uygun giyinen Çingene olmayan kadın arasındaki karşıtlık Hollywood sinemasındaki köle siyahiler ve beyaz efendilerini andırır. Çingene olanın toplum içinde nasıl davrandığı, nasıl giyindiği çoğunlukla bilinir, çünkü Çingene ve Çingene olmayan arasında bir karşılaştırma yapabilir. Anlam Çingene ve Çingene olmayan arasındaki farkta ortaya çıkar, o zaman fark kavranır ve normalleştirilebilir ki bu aynı zamanda kabul etmek anlamına da gelmektedir. Böylece statükocu bakışta egemen olan ve ona bağımlı olan arasındaki ilişkinin bilgisi -bilinçli/bilinçsiz- kucaklanabilir. Farklılıkların karşılaşma ve ilişki kurmalarının edebi anlatısı, aynı zamanda konu edilen ürünün ideolojik zeminini de ortaya çıkartır.

Kuşkusuz müzik ve dans, “doğulu” Çingene imgelerinin oluşmasında vazgeçilmez araçlardır. Dönemin Çingene filmlerinde müzik ve dans müziği dinamik özellikler taşır. Şarkıcı, dansçı kadın tiplerinin rutinlerinde kalmaz; aniden beliren kopuk sahnelerle de büyü etkisini gösterebilir. 1960’lı yılların başında müziği yerel Çingene şarkı ve dans müziği ile genellikle eşleşmeyen içerik 1965’lerle birlikte Kanto⁷ şarkıları ve Çingene müziği repertuarıyla benzeşmeye başlar. Ek olarak 1960’ların ortalarına kadar Balkan kültürü vurgusunu pekiştiren “göçebe yaşamı, at arabalarını, çadırlarla nesneleşen yersiz yurtsuzluğu” sıkça gördüğümüz filmler, bu dönemin ikinci yarısında yerini “İstanbul, kent ve Sulukule dansözlüğü” gibi içeriklere bırakır. Diğer taraftan Çingene filmlerinin erken örneklerinde Sulukule ismi dikkat çeker; ancak ana kurgulardan biri halini alması 1960’lı yılların ikinci yarısını bulur. Bu durumun Sulukule Eğlence Evleri’ndeki “müzik, dans ve kadın” üçlüsünün popülerleşmesiyle olan ilişkisi oldukça açıktır. Bu dönemin filmleri Sulukule eğlencelerine kavramsal olarak ve görünüm açısından göndermeler yapar ve eğlencelerin içeriğini ve evlerin ortamını filmin ana tonu haline getiren kurgular ise 1981 yılında başlayan “Gırgıriye” serisini bekleyecektir.

⁷ Kanto, İtalyan canto türünden uyarılma şarkı söyleme tarzını ifade eder. Osmanlı-Türk müziğinin ilk popüler müzik türüdür (19. yüzyıl) ve dans eşliğinde teatral bir şekilde şarkı söyleyerek icra edilir.

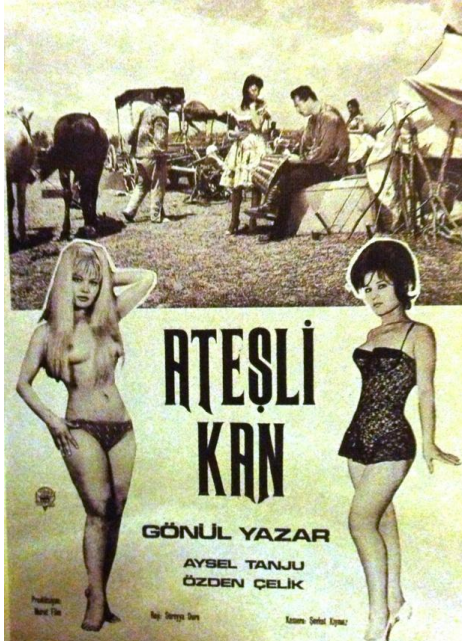


1969, Mehmet Dinler

1966, Orhan Aksoy

Filmlerdeki dans, iki farklı “eğlence” ortamıyla gösterilir. Birincisinde nadiren bir bağlam ifade eder ve temsile herhangi bir vurgu yapılmadan aniden gerçekleşir (Çadır Gülü, 1961; Çingene Güzeli, 1968). İkincisinde ise iki farklı anlatı, Çingene olmayanlara Çingeneliğin temsillerini kurgular. Bunlardan biri konukların eğlenmesi için yapılan ücretsiz bir gösteridir. Diğer anlatı ise para kazanmak için dans etme kurgusunu içerir. Bu temsilde dans performansı çadırlarla çevrili bir ortamın merkezinde ve bir ateşin etrafında dönerek gerçekleştirilir (Ateşli Çingene, 1969). Ayrıca dansın koreografisi, zengin bir erkeğin kucağında otururken cüzdanından para almanın kolay ve hileli yolunu anlatır (Yankesici Kız, 1964; Yankesici Kızın Aşkı, 1965). Dans figürleri, bazen oryantalist bazen de kriminal bir metinle yankesici Çingene kadın ve çocuk algısını iyiden iyiye kristalize ederek izleyiciye sunar. Öte yandan dansın içeriği Osmanlı İmparatorluğu döneminin Çengi ve Köçek geleneklerine de gönderme yapar ve bedensel metin “sıcak kanlı” Çingene kadın imgesinin destekleyicisidir. Kaldı ki Sulukule’nin 1950’li yıllardan itibaren Çengilerin yeni mahallesi olarak kabulü, dansın 1960’lar boyunca Çiftetelli ve göbek atma ile kurulan ilişkisi ve sonrasında İstanbul’un “Oryantal dansözlük” piyasasının merkezi oluşu tarihsel bilgiyi oluşturmaktadır⁸. Filmlerde görülen “göbek sallama, koşar gibi parmak uçlarında yürüme, kafayı sağa sola keskin hareketlerle kaydırma, omuz titretme, bel kıvrırma, geriye doğru zıplama gibi figürler kendine özgü bir Osmanlı-Türk dans sitilinin anlatısını” yankılar (Baykurt, 1995, s. 116-117; And, 1976; Popescu-Judet, 1982; Buchanan, 2007). Dans ve kadın üzerinden kurgulanan cinsellik lietmotifi ise beden hareketlerinin yanı sıra “bu gece erkeğim için dans edeceğim” (Çadır Gülü, 1961), “hangi erkek benim dansıma direnirse, ben onun arzularının kölesi olacağım” (Yankesici Kız, 1968) gibi cümlelerle izleyiciye doğrudan da aktarılır. Ancak cinsellik genellikle “ait olunan erkekle kurulan” bir ilişki biçimidir. Örneğin “Çingene Güzeli” (1968) filminde dans eden, hırsızlık yapan kadın para karşılığı cinsel birlikteliği “bizde her yol var ama o yok” cümlesiyle yorumlar. Bu ifade hırsızlığın ahlakla değil sınıfsal olarak “açlık ve yoksullukla” eşleştirildiğini de göstermektedir.

⁸ Ayrıntılı inceleme için Girgin, Gonca (2015).



1962, Süreyya Duru



1965, Türker İnanoğlu.

Perdede temsil edilen dansın, kültürel pratiklerle ilişkisinden daha çok ticari ya da temsili bir kurgunun parçası oluşu şüphesiz önemli olanın başroldeki aktristin az ya da çok Çingene karakteri yaratmadaki başarısını da açıklamaktadır. 1965 yılında çekilen Yeşilçam'ın ilk *Şoför Nebahat* serilerinden sonuncusu olan *Şoför Nebahat Bizde Kabahat* filminin sıradan bir sahnesindeki görüntü de bu eğilimi pekiştirmektedir. Filmin başrol oyuncusunun arkadaşlarıyla gittiği bir meyhanede birkaç müzisyen oyun havası çalmakta ve kadın dans etmektedir. Bu sahnede görülen Sulukule ve İstanbul Çingeneleriyle eşleşebilecek yerel bir kültürel hareket biçimi hakikati yansıtır. Çingene filmlerinde daha önce-ve hatta daha sonrasında da- olmayan bedensel sunum ve dans figürleri figüranın gerçek bir mahalleli olduğunu gösterir. Karakter ticari, temsili ya da sinematografik bir kurguya dahil edilmemiş ve anlam ya da imgelem yeniden inşa edilmemiştir; olduğu gibidir. Bu karakterin sadece göbek üzerinde yoğunlaşan ve kapalı yumruk şeklindeki ellerini kullanıldığı icra tarzı, 1980'lerden sonra gittikçe popülerleşen 9/8'lik Roman Oyun Havası icrasının da temel izlerini taşır. Bu durum “Çingeneliğe” doğrudan atıfta bulunmadığı için çoğu zaman fark edilmeyen üzerine düşünülme-yen önemsizleştirilmiş bir gerçek bağlam ortaya koyar. Perdede tabii ki hakikat olma zorunluluğu yoktur, ancak “ötekileştirilen” bir topluluğun, kültürel bir kadın imgelemine sadece medya araçlarıyla oluşturabilen bir izleyici için etkileyici bir alan olması da kaçınılmazdır. Görsel repertuarın bireysel belleklerde korunabilirliği değişkenlik gösterse de toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir veri bütünü oluşturduğunu göz önünde bulundurursak sinema etkili araçlardan biridir. Öte yandan bu “özensiz” görünüm dansçı kadının sosyal yaşamının kısıtlılığıyla yaratılan “dans eden kadının basit ve düşkün bir kişiliğe sahip olduğu” şeklindeki baskın sosyo-politik fikirle de ilgilidir. Bir başka ifadeyle ekibe katılan figüran estetik bir dokunuş, güzelleştirme gerektirmez. Kaldı ki, 1960'ların melodram türü filmlerin büyük çoğunluğunda “düşkün” olan kadın gece kulüplerindeki şarkıcı ve dansçılarla ilişkilendirilir. Resimlerle, film afişlerindeki kostümlerle ve filmdeki karakterlerin davranışlarıyla karşılaştırıldığında hem dansçı hem şarkıcı hem de Çingene olan kadın çok görünümlü (*multifaced*) “ayıp” imgelerle kolayca özdeşleşmektedir.

Çingene filmlerindeki erkek karakterler ise Çingene müzisyen, ya da beyaz kentliler, kandırılmaya müsait müşteriler, zengin iş adamlarıdır. Bir başka ifadeyle, şarkı söyleyen, dans eden, dalga geçen, hayatı hafife alan, gününü yaşayan Çingene kadın karşısında “mağdur” olan beyaz zenginlerdir (Çingene Güzeli, 1968). Çingene erkek karakteri ise çoğunlukla

silikleştirilir. Bu da Çingene kadın vurgusunu bir başka biçimde güçlendirmektedir. Çingene kadın dansçıya darbuka çalan Çingene erkek çocuk ise çocuk bedeninden daha çok yoksul ama neşeli bir bilinçsizliği temsil eder (Yankesici Kız 1964, Çingene Güzeli 1968).

Hikâyenin ötekileştirilmesi egzotik Çingene dünyasını anlatırken, Çingene olmayan kadının karşıtlığı “iyi eğitilmiş” insanlar olarak Avrupalı bir tarzda resmedilir. 1960’lar boyunca çekilen Çingene filmlerinde –sonrasında üretilen film ve dizilerde de görüldüğü gibi– bu “iki dünya” iki temel fikirle oluşturulmuştur: İlk tahayyülde Çingene doğal ortamda özgürdür, çadırlarda yaşar, hizmet eder, sermayesi bedeni ve yetenekleridir, at arabalarıyla göç eder. Anlatı çadırda yaşamla başlar, ancak sonrasında Çingene olmayanın çoktan ehlileşmiş yaşamı onu hafifçe zorlamaya başlar. Böylece Çingene kadını sadece bir arzu nesnesi olarak değil, aynı zamanda doğaya yakın bir ıkellikle konumlandırılır; doğa/kültür çelişkesinin klişelerinden birine göre Çingene kadını ıkel, Çingene olmayan ise uygar niteliklere sahiptir. İkincisinde ise anlatı, egemenlik ve bağımlılık ilişkilerine yapılan göndermelerle kent yaşamıyla ilişkilendirilir ve bir yerden sonra “Çingene”den hanımefendi yaratma” kavramını şekillendirir. (Kadın Değil Şeytan, Azize, 1968).

Türk melodram filmlerinde de “geç kalmış” kadın genellikle dört farklı başlangıç statüsüne sahiptir; köylü, seks işçisi, yoksul ve Çingene. Bu noktada “gereğince” kentlileşmiş (kültürleşmiş) ve doğal haliyle kalmış Çingene arasındaki normalleştirilmiş fark hem görsel hem de metinsel ifadelerle aktarılır. Bu kurguya göre yaratılan karakterlerde farklı anlatımlar mevcuttur: Kentlileşmiş Çingene “arsız” bir karakterdedir. Çünkü çadırda yaşayan doğal Çingene, hakkında hiçbir fikrinin olmadığı kentli ve müreffeh bir yaşamı arzular. Kentte yaşama fırsatı yakaladığında ise (ekonomik ve kültürel) birikim yoksunluğu sebebiyle görgüsüzleşir. Ek olarak kentlileşmiş Çingene kendini karmakarışık şehir hayatından korumak için “erkeksi” bir tavır takınacak, “duygusuzlaşacak” ve “komikleşecektir”. Çünkü kültürel, sosyal ya da ekonomik sermayesi konfor alanı yaratabilmesine müsaade etmez, tehlikelerle dolu şehir yaşamının zorluklarıyla başka türlü mücadele edemez. Öte yandan kentlileşmiş Çingene kendisi gibi davranmaz, hanımefendi olmak çok uzun zaman alır; görgü kurallarını öğrenir, tango ve vals dansları çalışır, sakız çiğnemekten vazgeçer. Ancak bu yeni koşuldan memnun değildir. Bu durum görsel olarak “kusurlu ve eklektik” bir imge şeklinde anlatılır ve hikâye mutsuzlukla ya da göçebe hayata geri dönüşle son bulur. Kaldı ki Çingene olanın “hanımefendileşme” amacı olmayan bir senaryoda- örneğin *Altın Kıpeler* (1966) filmi- kadının statik olarak kaldığı “ıkel” biçim ilişki kurulan başrol karakterini felakete sürüklemektedir. “Çingene olandan hanımefendi olsa da olmuyor” fikri Murat Belge’nin *Tarihten Güncelliğe* (1984) adlı kitabındaki şu satırları hatırlatır:

Dünyanın dikkate değer bürokratik ülkelerinde hizaya sokulamayan Çingeneler, Türkiye’nin hıza ve istikametlere çok önem verilen bu döneminde yetkililerin ilgi alanına girdiler. Bir de baktık ki Taksim’de, Kadıköy’de çiçek satan Çingeneler üniforma giymiş. “Ey Türk Devleti sen nelere kadersin,” diyerek, ağzımız açık, baktık bu manzaraya. Çingeneye üniforma giydirmek, benim bildiğim hiçbir uygarlığa nasip olmamıştı.” (Belge, 1984)

Sonuç Yerine...

Kadın Değil Baş Belası filminde (1968) Çengi Naciye tüm güzelliği ve yoksunluğuyla sevdiği beyaz adama aşkını haykırır. Ancak aşkına karşılık bulmakta bir türlü başarılı olamaz. En sonunda güzelliğinin yanına yoksunluğu değil hırslarını ekler ve beyaz adamın sevebileceği bir hanımefendi olur. Beyaz adam anlaşmalı bir evlilik yaptığı Çengi Naciye’den kurtulmaya çalışırken, Naciye’nin “prens” versiyonuna âşık olur. İki karakterli (Çingene ve hanımefendi) akış en sonunda gerçeklerin ortaya çıkmasıyla çözülür. Şaşkınlık anının diyalogu dönemin tüm Çingene filmlerinin kapsüle edilmiş bir anı gibidir:

-Siz?

-Evet ben. Prens Neslişah, ya da nam-ı diğer sekiz köşeli göbekli çengi Naciye.

- Olur mu öyle şey?

-Biraz yonttuk, oldu anam!

Ellerinde ziller ile dans ederek aniden şarkı söylemeye başlar: “Koluna sepet takar, sokaklarda fal bakar, güzel olayım diye, başına çiçek takar...” sahne Sulukule’nin ihtişamlı sıradanlığına göndermelerle süslüdür. Beyaz adam öylece izlerken sakinlikle konuşur:

- İnanılmaz şey!
- Her şey aynı anam babam. Eşek gene aynı eşek. Değişen semerimizdi. Şimdi sen anır bakalım, bütün mahalleye beni çok sevdiğini söyle.
- Seni çok seviyorum Naciye
- İnşallah yine o sırçalı saraya gitmiyoruz.
- Hayır Naciye, ben burada kalıyorum.

Çekişmenin galibiyeti sevgi olur ve birden yaşanan koşullar beyaz adam için önemsizleşir, tek önem aşka atfedilir. Sadece karakterler değil, izleyici de bu çözülmeye rahatlar. Film boyunca Çingenelik meselesi üzerinden anlatılan özet çatışma “sevgide” uzlaşmıştır. Ancak prenses Neslişah sadece “hanımefendi gibi davranan” bir kadın değil aynı zamanda Naciye’nin yoksunluğu oranında varlıklı olandır. Bir hanımefendi gibi yemek yer, çünkü lüks bir mekandadır. Naciye’nin yıkamaya bile gerek duymadan yediği elma ise yaşadığı çadırın önüne vuran güneş sayesinde parlamaktadır.

Sonuç olarak, 1960’lı yıllarda melodram türünün Çingene filmlerindeki -diğer on yıllarla kıyaslandığında görülen- nicel fazlalığın önemsizleşmesi “Çingene ve Çingenelik” biçimlerinin 1960’lar ve sonrasındaki kültürel tarih anlatısı için oluşturulan nitel özellikleriyle gerçekleşir. Öyle ki Çingene kelimesinin kavramsal olarak yarattığı çağrışımlar bu dönemin filmlerinin, plak kapaklarının, edebi metinlerinin toplamını yansıtır. Tarihsel bir mahalle ekonomisine karşılık gelen Sulukule Eğlence Evlerinin bu toplam için oluşturduğu referans ise şüphesiz dönemin artan kent nüfusuyla; İstanbul eğlence yaşamının köyden kente göç eden zenginler için sayıları çoğalan gazinolarla, kentlerde yığılmaya başlayan hizmet sektörünün yoğunlaşmasıyla, turizm ve tüketim kültürünün yaygınlaşmaya başlamasıyla doğrudan ilişkilidir.

Kaynakça

- And, M. (1976). *A pictorial history of Turkish dancing*. Ankara: Dost Yayınları.
- Arwin, Alan, Lawrence Mayer (2013). *The changing basis of political conflict in advanced western democracies*. NY: Palgrave Pivot.
- Balcı, D. (2013). *Yeşilçam’da öteki olmak*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Baykurt, Ş. (1995). *Anadolu kültürleri ve Türk halk dansları*. Ankara: Yeni Doğu Matbaası.
- Belge, M. (1984). *Tarihten güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buchanan, D. (2007). Bulgarian ethnopop along the old via militaris. Donna Buchanan (Ed.), *Balkan popular culture and the Ottoman Ecumene* (s.225-269) içinde. İngiltere: Scarecrow Press.
- Çapın, H. (1965). Artık Sulukule yok, *Milliyet Magazin*, 10 Mart.
- Çupi, İ. (1994). Sulukule, *Milliyet Fiesta*, 70, 22.
- Dakovic, N. (2003). Shadows of the ancestors. *Framework*, 44, 103-154.
- Değirmenci, K. (2009). Dünya müziği söylemlerinde Romanlık ve Roman müziği icrası, *Toplum ve Bilim*, 114, 159-187.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sineması’nın kilometre taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Feld, S. (2000). A sweet lullaby for world music. *Public Culture*, 12(1), 145-171.
- Girgin, G. (2011). Sulukule Romanlarında toplumsal cinsiyet ilişkileri: Erkek/kadın roman dansı. *Porte Akademik*, 2(3), 13-22.
- Girgin, G. (2015). *9/8 Roman dansı. Kültür, kimlik, dönüşüm ve yeniden inşa*. İstanbul: Kolektif Kitap.

- Kaygılı, O.C. (1939). *Çingeneler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- McDowell, B. (1970). *Gypsies: Wonderers of the world*. National Geographic Society.
- Seeman, S. (2002). You're Roman: Music and identity in Turkish Roman communities (Yayımlanmamış doktora tezi) University of California, CA.
- Hall, S. (1997). Old and new identities. Anthony D. King (Ed.), *Culture, globalization and the world system* (s. 41-68) içinde. MN: University of Minnesota Press.
- Hayat (1970). Türkiye'nin en pahalı eğlence Yeri Sulukule, 14 Mayıs.
- Lüleci, Y. (2020). 1960'lı yıllarda Türkiye'de iktidar ve sinema ilişkileri. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 8(2), 1200-1233.
- Moerman, M. (1965). Who are the Lue? Ethnic identification in a complex civilization. *American Anthropologist*, 67, 1212-29.
- Moerman, Michael, P. Miller. (1989). Cahnges in a village's relations with its environment. *Culture and Environment in Thailand. A Symposium of the Siam Society*, Bankok.
- Mulvey, L. (1993). Some thoughts on theory of fetishism in the context of contemporary culture, *October*, 65, 3-20
- Popescu-Judet, E. (1982). Köçek and çengi in Turkish culture, *Dance Studies*, 6, 46-69.

Filmografi:

- Akıncı, N. (Yönetmen). (1966). Çingene [Film].
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1966). Altın Küpeler [Film].
- Alpan, Z. (Yönetmen). (1952). Arşak Sulukule'de [Film].
- Çakuş, K. (Yönetmen). (1961). Çadır Gülü [Film].
- Dinler, M. (Yönetmen). (1969). Çingene Aşkı Paprika [Film].
- Duru, S. (Yönetmen). (1962). Ateşli Kan [Film].
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1965). Sürtük [Film].
- Evgin, S. (Yönetmen). (1952). Şaban Çingeneler Arasında [Film].
- Erksan, M. (Yönetmen). (1969). Ateşli Çingene [Film].
- İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1964). Yankesizi Kız [Film].
- İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1965). Yankesici Kızın Aşkı [Film].
- Kan, K. (Yönetmen). (1968). Azize [Film].
- Pekmezoğlu, O. (Yönetmen). (1968). Çingene Güzeli [Film].
- Petrovic, A. (Yönetmen). (1967). I Have Even Met Happy Gypsies [Film].
- Yener, M. (Yönetmen). (1956). Papatya [Film].