

PAPER DETAILS

TITLE: Türk Güldürü Sinemasında Lümpen Tipler: Genis Aile Serisinin Mizah Kuramları Bağlamında İncelenmesi

AUTHORS: Erdem TÜRKAĞCI, Ürün YILDIRAN ÖNK

PAGES: 103-122

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1015096>

Türk Güldürü Sinemasında Lümpen Tipler: *Geniş Aile* Serisinin Mizah Kuramları Bağlamında İncelenmesi*

Erdem TÜRKAÇCI**, Ürün YILDIRAN ÖNK***

Öz

Türk Sineması'nda büyük seyirci kitlelerine ulaşan filmlerin önemli bir kısmını güldürü türündeki filmler oluşturmaktadır. 2000 sonrasında üretilen bu filmlerde yapımcıların seyirciye lümpen olarak adlandırılabilir tiplerin anlatısını sunmayı tercih ettiği görülmektedir. Araştırmanın amacı, Marx'ın toplumsal bir grubu tanımlamak amacıyla ortaya attığı lümpen kavramı üzerinden oluşturulan mizahın, yerli güldürü sinemasındaki yansımaları incelemektir. Araştırmada amaçlı örneklem yöntemi doğrultusunda hem ana hem de yardımcı kahramanları lümpen tipler olan *Geniş Aile: Yapıştır* (2015) ve *Geniş Aile 2: Her Türü* (2016) filmleri seçilmiş, bu filmler anlatı analizi yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerdeki lümpen tipler üzerinden yapılan çözümlemeler, lümpenliğin filmlerin anlatılarında bir mizah unsuru olarak kullanıldığına işaret etmekte, lümpen tiplerin ise mizahın Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramları aracılığıyla kurgulandığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Lümpen, Mizah, Mizah Kuramları, Güldürü, Türk Sineması.

Lumpen Flat Characters in Turkish Comedy: An Analysis of the *Geniş Aile* Film Series According to Theories of Humor

Abstract

Comedies occupy a significant place among Turkish films that reach a large audience. Considering those produced after 2000, one may not that film makers have favored the narratives of people with characteristics best described as "lumpen." This article examines the humor created through Marx's concept of "lumpen," the term he used to identify this social group. The film series *Geniş Aile: Yapıştır* (2015) and *Geniş Aile 2: Her Türü* (2016) are selected for the purposive sampling method, because they feature primary and secondary characters who are both lumpen and flat. It is also pointed out that the analyzed characters are consistent with Superiority, Incongruity and Relief theories of humor. Findings of the analysis show that lumpenism is used as an important element of humor in the narratives of the sampled films.



Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Geliş/Received: 25.03.2020

Kabul/Accepted: 14.12.2020

DOI: <https://dx.doi.org/10.17336/igusbd.706872>

* Bu çalışma, birinci yazarın 2018 yılında Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Dr. Öğr. Üyesi Ürün YILDIRAN ÖNK'ün danışmanlığında tamamladığı "Son Dönem Yerli Komedi Filmlerinde Bir Mizah Unsuru Olarak Lümpenlik" isimli yayımlanmamış yüksek lisans tezinden hazırlanmıştır.

** Arş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İstanbul, Türkiye. E-posta: eturkavci@gelisim.edu.tr ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5264-8552>

*** Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İzmir, Türkiye.

E-posta: urun.onk@yasar.edu.tr ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6325-9958>

Keywords: Lumpen, Humor, Humor Theories, Comedy, Turkish Cinema.

1. Giriş

Sinema tarihinde belirli türlerin popülerliği dönemsel olsa da güldürü, üretim ve izlenirlik açısından sinemanın ortaya çıkışından günümüze dek hem dünya sinemasında hem Türk Sineması'nda popülerliğini korumuştur. Öyle ki Türk Sinema tarihinin en çok izlenen ilk yirmi beş filminin on yedi tanesini güldürü filmleri oluşturur (Box Office, 2019). Böylesi bir etkileşimin olduğu ortamda güldürü filmleri pek çok inceleme alanı sunmaktadır. Örneğin, son dönem Türk Güldürü Sineması'na bakıldığında film yapımcılarının seyirciye ağırlıklı olarak lümpen olarak adlandırılacak tiplerin anlattısını sunmayı tercih ettiği görülmektedir. Kavram; sınıfsız, apolitik gibi anlamlarına ek olarak akıllı veya iyi eğitilmiş olmayan; görgüsüz; cahil; serseri; ayaktakımı; üçkâğıtçı; yozlaşmış vb. anlamlarda birine karşı küçültücü söz, hakaret olarak yaygın bir biçimde hem medyada hem de günlük yaşantıda kullanılmaktadır. Ancak literatür taramasında sınırlı sayıda yerli kaynağa rastlanmış, bu da araştırmanın ortaya çıkmasındaki itici güç olmuştur. Araştırmanın amacı, Marx'ın toplumsal bir grubu tanımlamak amacıyla ortaya attığı lümpen kavramı üzerinden oluşturulan mizahın, *Geniş Aile* serisi aracılığıyla son dönem yerli güldürü sinemasındaki yansımalarını incelemektir. Araştırmanın temel savı ise yerli güldürü filmlerinde lümpenliğin mizahın Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramları aracılığıyla bir mizah unsuru olarak kullanılmasıdır. Zira küçültücü anlamına karşılık lümpenlik, yerli güldürü sinemasında sadece komiklik unsuru olarak ele alınmaktadır. Hatta kavram üzerinden toplumsal bir eleştiri getirilmediği gibi lümpenlik bu yolla yeniden üretilmektedir.

2. Mizah Kuramları

Kültür tarihinde felsefe ve bilimle ilgilenen birçok düşünür mizahı kuramsal açıdan ele alan çalışmalar yapmıştır. Mizahla ilgili değişik kuramlar öne sürülmesine karşın yeterli ve genel bir mizah kuramının varlığından söz edilememektedir. Morreall'a göre genel bir mizah kuramı oluşturmadaki güçlüğün sebebi, insanoğlunun çok değişik durumlarda gülmesi ve bütün bu gülme durumlarını kapsayacak tek bir tanıma varmanın olanaksızlığıdır (1997, s.3-6). Martin'e göre de mizah kuramlarının birçoğu, güçlü bir kuramda olması gereken özellikleri tam anlamıyla barındırmamaktadır. Bu yüzden araştırma yaparken tek bir kuram üzerine odaklanmaktansa farklı kuramlardan yararlanmak en faydalı yaklaşım olacaktır (2006, s.54-56).

Aristoteles, Platon, Sokrates ve Cicero'yla başlayan mizahın sorgulanması gerektiği düşüncesi özellikle 19. yüzyıldan itibaren bir disiplin ve kuram çerçevesinde uygulanmaya başlamıştır. Descartes, Hobbes, Bain, Kant, Schopenhauer, Freud, Spencer, Piaget ve Lauter gibi pek çok ismin mizahla ilgili çalışmaları bulunmaktadır (Eker, 2014, s.135-145). Mizah kuramları, insanların belirli şeyleri neden komik bulduklarını açıklarken mizahın sınıflandırmasında da yardımcı olmaktadır. Mizah kuramları; Üstünlük Kuramı, Uyumsuzluk Kuramı ve Rahatlama Kuramı olarak üç temel çerçevede ele alınmaktadır.

2.1. Üstünlük Kuramı

Üstünlük Kuramı, ilk olarak Platon ve Aristoteles tarafından ortaya konan en eski ve en yaygın kullanılan mizah kuramıdır. Üstünlük Kuramı, bir kişinin gülünecek bir

davranış gösterdiğinde karşı tarafta ortaya çıkan üstünlük duygusu üzerine temellendirilmiştir. Platon'a göre başkaları kötü duruma düştüğünde ağrıyı ve zevki bir arada duyarız ve güçsüz kişilerdeki cehalete güleriz (aktaran Güler & Güler, 2010, s.241). Gülme eyleminde dikkat, kişinin kusuru üzerine odaklanır. Kişiyi gülünç kılan şeylerden biri de kişinin kendi gülünçlüğünden haberdar olmamasıdır. Gülünç kişi, kendisini gerçekte olduğundan daha hoş, varlıklı, erdemli ya da daha akıllı sanan kişidir. İnsanlar, gülünç kişilere bu yüzden güler ve bu durumdan zevk alırlar (Morreall, 1997, s.8).

Bu kuram daha sonraları mizah üzerine çalışan pek çok düşünür tarafından geliştirilmiştir. Bu düşünürlerin başında gelen Thomas Hobbes, "Gülme tutkusu başkalarının zayıflığıyla ya da geçmişteki kendi zayıflığımızla yapılan karşılaştırma sonucu kendimizdeki üstünlüğün birden anlaşılmasından doğan ani bir zafer duygusundan başka bir şey değildir" demiştir (aktaran Koestler, 1997, s.40). Paulos ise kendini üstün görme ve başkasının kötü durumda olmasından zevk alma duygusunun mizahın değişik türlerinde etkin olduğunu kabul ederken bu duygunun sadece iğrenç olarak adlandırdığı etnik ve benzeri konularla ilgili şakalarda yer tuttuğunu ifade eder (1996, s.8). Morreall'a göre bu kuramdan çıkarılacak sonuç, üstünlük duygularıyla ilgisi olmayan hem mizahi hem de mizahi olmayan çeşitli durumlar var olduğundan bu kuramın kapsamlı bir mizah kuramı olamayacağıdır (1997, s.23).

2.2. Uyumsuzluk Kuramı

Uyumsuzluk Kuramı, Aristoteles'in insanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşmasının gülme eylemini ortaya çıkardığı düşüncesine dayanmaktadır. Gülme ile uyumsuzluk arasında bağlantı yapan ilk düşünür Aristoteles'tir (Eker, 2014, s.137-138). Morreall, Aristoteles'in, uyumsuzluğu bir gülme kaynağı olarak kabul ederek dinleyiciler arasında belli bir beklenti yaratıp sonra da onları beklenmedik bir şeyle vurmanın bir konuşmacı için iyi bir güldürme yolu olarak gördüğünü söylemektedir. Telaffuz değişikliği ya da sözcük oyununa dayalı fıkraları buna örnek olarak gösterir (Morreall, 1997, s.25).

Uyumsuzluk Kuramı'nın en çok bilinen kuramcıları Kant ve Schopenhauer'dir (Yardımcı, 2010, s.22). Paulos Kant'ın, gülme eylemini bir sürpriz, beklenmedik bir aykırılık, gergin bir bekleyişin aniden hiçliğe dönüşmesinden doğan etki olarak açıkladığını belirtmektedir (1997, s.9). Schopenhauer'in görüşleri ise Kant'ın zihinsel tepkinin hiçe dönüşme fikrine karşı çıkmasıyla çakışır. Schopenhauer, beklentilerin yıkılıp hiçe dönüşmediğini yalnızca olayı sona erdirerek yapılan açıklamanın duruma uygun olmaması sonucunda gülme eyleminin gerçekleştiğini düşünür (aktaran Eker, 2014, s.138).

Sonucu beklenenden farklı algılama ve şaşkınlık neticesinde ortaya çıkan gülme, başlangıç ve sonuç arasındaki aykırılığa, uyumsuzluğa verilen bir tepkidir (Eker, 2014, s.138). Buna karşın başta Morreall olmak üzere pek çok araştırmacı gülmenin sadece uyumsuzluğa karşı verilen bir tepki olduğu açıklamasını evrensel bir doğru olarak kabul etmeyerek Uyumsuzluk Kuramı'nın genel bir mizah kuramı olarak kabul edilemeyeceğini ifade eder (1997, s.40).

2.3. Rahatlama Kuramı

Rahatlama Kuramı, sıkıntıdan kurtularak rahata, huzura kavuşma açısından Üstünlük ve Uyumsuzluk Kuramları ile aynı anlayışı paylaşır ancak temelde organizmadaki sıkıştırılmış ve bastırılmış enerjinin boşaltılması esasına dayanmaktadır. Tehlikeli ya da ıstırap verici herhangi bir durumun ortadan kalkmasıyla duyulan huzur, o olayın kişiye verebileceği zararın bertaraf edilmesi anlamına geldiğinden rahatlama hissi

oluşturur. Bu durumda, kontrol altında tutulan düşünceden, rahatsız edici durumdan ve bunların geriliminden kurtulma söz konusudur (Eker, 2014, s.143). Rahatlama Kuramı'nda rahatlama yaşayan taraf gülmeye malzeme olan; başka bir deyişle gülünen kişi değil; izleyici konumundaki gülünen kişidir.

Rahatlama Kuramı, kaynaklarda Uyarılma Kuramı ya da Psikanalitik Kuram olarak da geçmektedir. Herbert Spencer'ın gülmeyi ruhsal enerjinin mekanik enerjiye dönüşmesi olarak değerlendirmesinden etkilenen Freud, mizahtan haz duymanın bilinçli ve bilinçdışı kaynaklarını ele almakta, esprilerin tekniğini, amacını, toplumsal işlevlerini ve bunları dinleyenlerin rolünü incelemektedir. Freud'a göre gülme, bastırılmış olan duygu ve düşüncelerimizi serbest bırakma olanağı vermekte ve rahatlama duygusu yaratmaktadır (1998, s.298). Rahatlama Kuramı'yla ilgili belirtilen görüşlerin ortak noktası, gülme eylemine fizyolojik bakış açısıyla yaklaşılmasıyla birlikte rahatlama yaşayan tarafın gülmeye malzeme olan kişi değil izleyici konumundaki kişi olmasıdır.

3. Lümpen Kavramı ve Yerli Güldürülerde Lümpenlik

3.1. Lümpen Kavramı

Lümpen kavramı ilk olarak Karl Marx'ın *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* (1852) adlı eserinde toplumsal bir sınıfı tanımlamak amacıyla "lümpen-proletarya" şeklinde kullanılmıştır. Marx, bu eserinde 1848'den 1851'e kadar Fransa'da gerçekleşen devrimci olayları anlatmaktadır. Bonaparte'i diktatörlüğe götüren süreci ve sınıf çatışmalarını irdelemiş; sınıf, proleter devrim, devlet, proletarya diktatörlüğü kuramlarını geliştirmiştir (Marx & Engels, 2003). Lümpen kavramının ortaya çıkışındaki etmenleri anlamak için başta Marx olmak üzere farklı araştırmacılar aracılığıyla öncelikle "sınıf" ve "sınıf bilinci" kavramlarının açıklanması gerekmektedir. Zira Marx lümpen-proletarya kavramını, ithaf ettiği kişilerin sahip olmadığını iddia ettiği sınıf ve sınıf bilinci kavramları üzerinden açıklamaktadır.

Sınıf kuramının öncüsü Karl Marx'tır ancak bu kuramın ayrıntıları çoğunlukla Marxist düşünürler tarafından formüle edilmiştir. Sınıf Kuramı alanında iki temel yaklaşım, bu iki ana yaklaşımın içinde ise birçok ara versiyon vardır. Sınıf Kuramı'nın iki alt kuramsal yaklaşımını Marxist Sınıf Kuramı ve Weberci Sınıf Kuramı oluşturmaktadır (Arslan, 2004, s.127).

Marx, sınıf tanımını üretim ilişkileri içinde üretim araçları mülkiyeti ekseninde yaparak iki temel sınıftan bahsetmektedir: Burjuvalar ve proleterler ya da kapitalistler ve ücretli emekçiler. Marx ve Engels, kapitalizmin temel iki sınıfını burjuvazi ve proletarya olarak belirlerken bu iki sınıfın tanımlarını da net bir şekilde yapmışlardır: "Burjuvazi ile kastettiğimiz üretim araçlarının sahipleri olan ve ücretli emekçiyi çalıştıran kapitalist sınıftır. Proletarya ile kastettiğimiz hiçbir üretim aracına sahip olmamaları yüzünden yaşayabilmek için iş gücünü satmak zorunda olan modern ücretli emekçiler sınıfıdır." (2018, s.52).

Weberci Sınıf Kuramı'nın en önde gelen ismi ve kurucusu Weber'e göre sınıf, ortak pazar konumlarına sahip bireylerin oluşturduğu tanımlanabilir sosyal gruplardır. Bu tanımda sınıf olgusu, mülk (sahiplik) ve pazar konumu temelinde şekillenir. Weber'in aktarımıyla; "Bir grup insanın yaşam olanaklarının belli bir nedensel ögesi ortak ise, bu ögeyi, mal sahibi olmak ve gelir sağlamak gibi salt ekonomik çıkarlar temsil ediyorsa, bu öge, meta ve işgücü piyasalarının koşullarında temsil ediliyorsa sınıftan söz edilebilir." (2004, s.269).

"Sınıf bilinci" konusu ise bazı sosyologlarca sınıf analizinin sosyo-psikolojik tarafı olarak da kabul edilmektedir. Bazı günümüz Marxistleri, sınıf bilinci kavramını açıklamada Mills'in belirlemiş olduğu üç temel etmeni kullanırlar. Bu etmenler; bireyin kendi sınıfının ilgi ve çıkarları ile sınıfsal kimliğinin farkında olması; kendi sınıfı ile öteki

sınıflar arasındaki çıkar çatışmasının farkında olması ve sınıfsal hedefleri ile çıkarları gerçekleştirmek için siyasi mücadele içinde yer almada gönüllü olmasıdır (aktaran Arslan, 2004, s.134-135). Belek, *Kapitalizmde Sınıf* kitabında "...sınıf bir gerçekliktir. Bu gerçekliğin içinde, kendini tanıma, karşıt sınıf karşısında var olma ve mücadeleye girme boyutlarıyla politikleşme potansiyeli sürekli vardır." ifadesini kullanarak konunun politik tarafına da değinmiştir (2013,s.60).

Marx'a göre sınıf bilincine sahip olmadığı için hiçbir sınıfa dâhil olmayan ve dâhil olmayı da kendi isteğiyle bilinçli bir şekilde reddeden bu insanlardan şöyle bahsetmektedir: "... Özgür insanlarla köleler arasında yer alan plebyenler hiçbir zaman Lumpenproletarya'nın üstünde bir duruma erişemediler." (Marx & Engels,2003,s.68). Lümpen kavramı, toplumsal bir grubu tanımlamak için kullanılmasına karşın bu grup homojen bir yapıya sahip değildir (Temelkuran, 2008, s.1-2). Marx, lümpenproletaryadan şu şekilde bahseder:

... Bir yardımsever dernek kurmak bahanesi ile Paris lümpen-proletaryası gizli kollar halinde örgütlenmişti, derneğin kendisi bonapartçı bir general tarafından yönetilmek üzere, her bir kolun başına bonapartçı ajanlar konulmuştu. Geçimlerinin ve hatta kökenlerinin nereden geldiği şüpheli, yıkıma uğramış 'kibar düşünler' yanında, burjuvazinin kokuşmuş serüvencileri ve döküntüleri yanında, bu dernekte, başıboş serseriler, yol verilmiş askerler, zindandan çıkmış forsalar, sürgün kaçkını kürek mahkumları, hırsızlar, şarlatanlar, lazzaroniler, yankesiciler, gözden sürmeyi çeken hokkabazlar, kumarbazlar, pezevenkler, genelev işletenler, hamallar, işsiz yazarlar, org çalıcıları, paçavracılar, bileyciler, kalaycılar, dilenciler, kısacası, Fransızların 'bohème' dedikleri bu ne olduğu belirsiz, çürümüş, kararsız tüm yığın vardı (Marx, 2003, s.63).¹

Lümpen, Almanca'da "bez parçası; paçavra, palaspape" anlamına gelirken (Steuerwald, 1998, s.367) TDK kavram için "ayaktakımı", "sınıfsız", "Görgüsüzlükleri veya bilgisizlikleri dolayısıyla toplum içinde aşağı durumda olan kişiler.", "Toplum içinde belli bir sınıfa girmeyen" tanımında bulunmuştur (TDK, 2019). Marxizm Ansiklopedisi Terimler Sözlüğü ise, lümpen-proletarya kavramını "endüstri merkezlerinin nüfusunun bir bölümünü oluşturan toplumdan dışlanmış, yozlaşmış, gecekonduya yaşayan çalışanlar ya da ayaktakımı; çete" olarak açıklamıştır. Sözlüğe göre lümpen kavramı aynı zamanda sosyal statüsünü yitirmiş, yozlaşmış, dilenciler, fahişeler, gangsterler, haraççılar, dolandırıcılar, küçük suç işleyen insanlar, serseriler, kronik işsizler için de kullanılmaktadır. Başlangıçta kelime anlamı olarak "paçavra", "yer bezi" anlamına gelen lümpen kavramı zamanla "ayak takımı", "uçkağıtçı", "dolandırıcı" gibi birine karşı kullanılan küçültücü söz halini almıştır (Marxist Internet Archive, 2019).

Marx'ın Almanca baskı eserlerinde kavram, "tehlikeli sınıf, toplumsal tortu" olarak da nitelendirilmektedir: "Tehlikeli sınıf, toplumsal tortu, eski toplumun en alt tabakaları tarafından fırlatılıp atılmış olduğu yerde çürüyen bu yığın, şurada burada, bir proleter

¹ Marx'ın lümpen-proletaryayı tanımlarken kullandığı kavram, Fransızca'da "Derbeder"; "Derbederler takımı." şeklinde açıklanmaktadır (Saraç, 1985, s.164). Bohem sözcüğü küçültücü, aşağılayıcı bir söz olarak kullanılsa da günümüzde kullanılan Türkçe karşılığında benzer bir durum bulunmamaktadır. Aksine, sözcüğün sanat çevresiyle olan ilişkisine vurgu yapıldığı görülmektedir. TDK'nın tanımına göre ise bohem "Yarınını düşünmeden günü gününe tasasız, derbeder bir yaşayışı olan edebiyat ve sanat çevresinden (kimse veya topluluk)" anlamına gelmektedir (TDK, 2019).

devrim ile, hareketin içine sürüklenebilir; ne var ki, kendi yaşam koşulları onu daha çok gerici entrikaların paralı aleti olmaya hazırlar." (2003, s.111).

Lümpen kavramı, Marx ve Marxist çizgiyi devam ettirenler tarafından küçültücü ve aşağılayıcı anlamda kullanılırken her zaman alt tabakayı anlatan bir kavram olmuştur. 1951 yılında ünlü Amerikalı sosyolog Mills beyaz yakalı ve yüksek maaşlı, baskı altında ama neşeli memurlar hakkında yazıncaya dek kavramla ilgili olumsuz algı devam etmiştir. 1972'de ekonomist Andre Gunder Frank Latin Amerika'nın az gelişmişlik politikasının evrimini konu aldığı kitabında "lümpen burjuva" kavramını ortaya atar. Frank, lümpen burjuva kavramını Latin Amerika'daki hammadde üreticisi ve ihracatçısı olan sınıfsal yapı için kullanmıştır (1995, s.10). Frank'ın Avrupalı kolonyalist üst sınıfın iş birliği yaptığı Latin Amerika'nın aristokrasisi için kullandığı lümpen burjuva, geldiği yeri bilmeyen ve sınıf bilincinden yoksun bir ara sınıftır. Ancak Frank, lümpen burjuva kavramını orta sınıf (avukatlar, teknisyenler) ve üst sınıf (işbirlikçi sanayiciler, toprak sahipleri) için de kullanmaktadır. Kavram bu tarihten itibaren uluslararası arenada sınıf bilinci olmayan anlamında kullanılmaya başlanmıştır (1995,s.5-20; Temelkuran, 2008, s.3).²

Lümpen kavramına katkı sağlayan her bir düşünür, lümpenliğin farklı bir özelliğine dikkat çekmektedir. Bu isimlerden Buchanan, Marx'ın lümpen kavramını incelediği araştırmasında lümpen-proletarya kavramının toplumdaki marjinal unsurlardan fazlasını kapsadığını ve kavramın sosyo-kültürel niteliklere sahip ekonomik ve politik bileşenlerden oluştuğunu ifade eder. Buchanan, lümpenliğin ulusun uygarlık derecesine göre değişebileceğini ancak lümpenlerin "pislik karakter"inden vazgeçmeyeceğinin altını çizer (2004, s.2). Marxist yazar ve siyasetçi Amilcar Cabral, lümpen kavramını her ikisini de *déclassé* (düşük sınıflı) olarak nitelediği iki kategoriye ayırmaktadır. Cabral'a göre birinci kategori dilenci, fahişe vb. kişilerden oluşurken ikinci kategori ise kırsaldan gelmiş ama çalışmayan kişilerden oluşmaktadır (Cabral, 1964). Frantz Fanon, lümpen kavramını üretim araçları ve kapitalist toplumun kurumlarıyla güvenli bir ilişkiye sahip olmayan ya da kazanılmış hakları olmayan kişiler olarak açıklamaktadır (aktaran Kilgore, 2013,s.357). Ancak Worsley, Fanon'un görüşlerini yorumladığı çalışmasında devrimci harekete en yakın olan sınıfın, çoğunlukla kaybedecek hiçbir şeyleri olmadığı için lümpen-proletarya ile köylü sınıfı olduğunu iddia etmektedir (Worsley, 1972, s.207). Lümpenliğin kendine ait bir dili olduğunu belirten Levent Tülek ise *Lümpen Sözlüğü* adlı kitabında yerleşik bir jargon olarak ifade ettiği argonun, köklü ve yazınsal bir değer kazanmış, edebi yerleşik bir değeri olan bir dil olduğu için lümpen dilinden çok ayrı bir dil olduğunu ifade ettikten sonra lümpen dili için şunları söylemiştir:

.... 80'li yıllarda artan ve Özal döneminde doruğa çıkan umutsuz, politikasız, geçmişsiz ve geleceksiz kitlenin, günü yaşayan, köşeyi dönmek isteyen, kırla kent arasına sıkışıp kalmış insanların kodladığı bir dil bu (Tülek, 2014, s.5-6).

Tülek'in kitabında geçen sözcüklere bakıldığında sözcüklerin anlamlarını ağırlıklı olarak erkeklik, cinsellik, üçkağıtçılık, şiddet vb. konulardan aldığı ve bu sözcüklerin örtük anlamlar ifade etmesi açısından da argo ve/veya küfürün yerine geçtiği görülmektedir. İnan Temelkuran ise araştırmasında Marx ve Engels'in lümpen kavramı için yaptığı tanımlamanın günümüzdeki karşılığının anlaşılması için kavramı "yeni lümpen" kavramı üzerinden ele alır. Temelkuran, "yeni lümpen" kavramını "erkeklik", "milliyetçilik", "din ve muhafazakarlık", "tarafçılık, hemşehrilik, aile bağları" kavramlarıyla

²TDK, lümpen burjuva için "lümpen kentsoylu sınıf" karşılığını vermekte ve bu kavramı "Kentsoylu sınıfının en düşük gelirli kısmına verilen ad" şeklinde açıklamaktadır (TDK, 2019).

ilişkilendirmektedir (2008, s.11-17). Lümpen kavramının günümüzdeki kullanımı şu şekilde özetlenebilir:

1. Lümpen, homojen yapıda olmayan toplumsal bir grubu tanımlamak amacıyla kullanılan bir kavramdır.
2. Toplumun en alt katmanını oluşturduğu ifade edilen lümpen kişiler sınıfsızdır.
3. Lümpen, sınıf bilincine sahip değildir.
4. Lümpen, herhangi bir sınıfa dâhil değildir.
5. Lümpen, herhangi bir sınıfa dâhil olmayı kendi isteğiyle bilinçli bir şekilde reddetmektedir.
6. Lümpen, sermaye sahibi ya da işçi sınıfından bir birey değildir.
7. Lümpen kişi kendini tanıma, karşıt sınıf karşısında var olma ve mücadeleye girme boyutlarıyla politikleşme potansiyeli taşımadığı için apolitiktir.
8. Lümpen kişi ya da toplulukların argo ve küfürle benzerlik gösteren, anlamın örtük bir biçimde olduğu ve anlamını ağırlıklı olarak erkeklik, cinsellik, şiddet, üçkağıtçılık vb. içerikli konulardan alan bir "lümpen dili" bulunmaktadır.
9. Lümpen kavramının ortaya çıktığı hali ile günümüzdeki anlamı arasında radikal bir değişiklik bulunmamaktadır. Kavram sınıfsız, apolitik gibi anlamlara ek olarak günümüzde akıllı veya iyi eğitilmiş olmayan; görgüsüz; cahil; serseri; ayaktakımı; üçkağıtçı; yozlaşmış vb. anlamlarda birine karşı küçültücü söz, hakaret olarak kullanılan popüler bir kavram halini almıştır.

3.2. Güldürülerde Lümpenlik

Güldürü filmlerinin lümpenliği bir mizah unsuru olarak nasıl kullandığını açıklamak için öncelikle filmlerdeki kahraman olgusuna bakılmalıdır. Kahramanlar karakter ya da tip olma özellikleriyle konumlanırlar. Karakterler çok boyutlu, tipler ise tek boyutludur. Tip, tek bir belirgin özelliğiyle ortaya konulurken karakter çok çeşitli yönleriyle işlenir. Karakter anlatı içerisinde sürekli bir değişim ve gelişim göstermesine karşın tip, anlatı boyunca aynı kalır ve belirli özellikleri korur (Aslan, 2007, s.38-39).

Yağız'ın aktarımıyla tip, toplumda ortaklık gösteren özelliklerin abartılı bir şekilde vurgulanarak kolay anlaşılır bir halde sunulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Tipte birey değil toplum ön plandadır. Tip, kolektiviteyi temsil eder ve herkes onda kendinden bir şeyler bulur. Ayrıntılara girmeden ana hatlarıyla genel toplumsal özellikler verilir. Bu özellikler abartılarak ve karikatürize edilerek seyirciye sunulur (Yağız, 2006, s.20). Sinemada karakter ve tip tercihleri, seyircinin bilinç düzeyi ve senarist, yönetmen ve yapımcının seyirciyi temel alarak hareket etmesi sonucunda belirlenmektedir (Bayrak, 2014, s.120). Bülent Oran, konunun Türk Güldürü Sineması'yla olan kısmıyla ilgili şunları söylemiştir: "Yapımcılarımızın kafasındaki tek ve asla değişmez düşünce, filmlerinin iyi iş yapmasıydı. ... Komedilerde 'karakter' yaratmak yerine, tiplerle yetindik. ... kültür olarak orta ve daha aşağı sınıfların zevkleri dikkate alınmak zorundaydı." (Oran, 1995, s.74-76).

Tip güldürüsünün hâkim olduğu Türk Güldürü Sineması'nda lümpenlik de filmlerde çoğunlukla tipler üzerinden temsil edilmektedir. Film yapımcıları, anlatıda lümpen olarak tanımlanabilecek bir kahraman yaratırken tip yaratmanın yapısına uygun bir şekilde kahramana tek boyutlu bir imaj çizmektedir. Bu bilinçli tercihte, Oran'ın ifadesiyle paralel olarak yerli güldürü filmlerinin orta ve daha aşağı sınıfların zevklerine hitap etme çabası ile seyircinin lümpen tipleri daha kolay anlamasının ve onlarla özdeşim kurmasının amaçlanması bulunmaktadır.

Sinema tarihindeki ilk güldürü filmleri çeşitli sakarlıkları, islanma, kovalamaca, ayağı kayıp düşme gibi beklenmedik gülütleri (*gag*) temel alan "savruklama" ve adını sirk palyaçolarının izleyicileri alkışa davet için şaklattığı tahta sopalardan alan "vuruşlama"

(*slapstick*) adı verilen tarzda yapımlardı (Makal, 2017, s.26). Bu dönemin ardından 1920'li yıllarda Buster Keaton, Harold Lloyd ve Charlie Chaplin gibi isimler, güldürülerin yalnızca güldürmeyi değil bir şey söylemeyi de amaçlayan güldürüler halini almasını sağlamıştır (Abisel, 2003, s.125-126). Örneğin bu dönemde Harold Lloyd, Abisel'in ifadesiyle canlandırdığı karakterlerinin sirklerden kalma "serseri-palyaço"luğuna son vererek öykünün önemini kanıtlarken Chaplin ise serseri karakteriyle oyunlarında aldatmacaya dayalı görsel şakalar kullandıktan sonra toplumsal taşlamalarıyla güldürünün bir tür olarak ciddiye alınıp saygı duyulmasını sağlamıştır (Abisel, 2003, s.127,135). Film yapımcılarının tercihi ve dönemin koşulları doğrultusunda güldürü sineması tarihinin başlangıcından itibaren lümpen davranışlar sergileyen bu tipler aracılığıyla lümpenlik, gerek eğlencelik bir araç gerekse hiciv malzemesi olarak kullanılmıştır.

Güldürü sinemasında toplumun en alt katmanını oluşturan lümpen bireylerin yaygın bir biçimde kullanılması ise seyircinin lümpen bireyler üzerinde rahatlıkla üstünlük kurabilmesiyle ilişkilendirilebilir. Mizahın Üstünlük Kuramı'yla olan ilişkisi dışında lümpenlik, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramları açısından da verimli bir araştırma alanı sunmaktadır. Kendisinin "toplumsal tortu" niteliğinde olmadığını düşünen seyirci, anlatılarda bu nitelikteki kahramanların toplumla uyumsuz davranışlarına gülerken onlar üzerinden rahatlama yaşamaktadır.

3.3. Yerli Güldürülerde Lümpenlik

Tip güldürüsünün hâkim olduğu yerli güldürü sinemasında mizah unsuru olarak kullanılan lümpenlik, tipler üzerinden temsil edilmiştir. Yerli güldürülerde lümpenliğin nasıl mizah unsuru olarak kullanıldığını anlamak için önce yerli güldürülerin beslendiği kaynaklara bakılmalıdır. Türk Güldürü Sineması'ndaki mizah anlayışında ağırlıklı olarak geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden Meddahlık, Karagöz, Ortaoyunu ve Tuluat Tiyatrosu ile Türk Kültür ve Sanat Tarihi'nde gülmece unsuru yaratan Keloğlan Masalları ve Nasreddin Hoca Fıkraları etkilidir (Hıdıroğlu, 2002, s.50-62). Geleneksel Türk Tiyatrosu türleri, Keloğlan Masalları, Nasreddin Hoca Fıkraları ile yerli güldürü filmleri, yapılarının tip üzerine kurulu olmasının yanı sıra, öyküleme ve güldürme yöntemleri bakımından da benzerlik göstermektedir (Hıdıroğlu, 2002, s.65-72). Bununla birlikte, benzer bir bağın dil konusunda da varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Örneğin, üç yüzü aşkın senaryonun yazarı olan Bülent Oran, yerli güldürü filmlerinde tiplere diyalog yazımına; Tuluat Tiyatrosu, Karagöz ve Ortaoyunu gibi türler ile Nasreddin Hoca Fıkraları ve Keloğlan Masalları'nın kaynaklık ettiğini vurgular (1995, s.75). Yerli güldürü sineması tarihi içerisinde tiplerin açık saçık; başka bir deyişle argo ve küfür yüklü bir dil kullandığı; bunun da tiplerin ve üzerinden kurulan mizahın en önemli özelliklerinden biri olduğu görülmektedir. Bayram'a göre Turist Ömer örneğinde tipin kullandığı argo, aynı zamanda kentsoylu çevreyle uzlaşamayan, sorunsal ilişkiler içindeki, o çevreye aykırı düşebilecek Turist Ömer'in ötekilik konumunu gizlemesine yardımcı olmaktadır. Zira argo, temelde toplumun geri kalanının anlayamadığı sözcüklerle konuşmak, kendini örtük biçimde ifade etme ve gizlenme çabasını göstermektedir. Bununla birlikte argo sözcüklerin alt metninde orta ve üst sınıfa karşılık küçümseme, alay etme, saldırganlık, meydan okuma eğilimi de vardır (1999, s.10-11).

Son dönem güldürü filmlerinde ise lümpen tiplerin argo aracılığıyla gizlenme ya da kendini örtük bir biçimde ifade etme gibi bir çabası bulunmamaktadır. Aksine, 2000'lerin maganda lümpen tipi Recep İvedik örneğinde olduğu gibi argonun sınırları aşarak küfür yüklü lümpen dilin bayağılık derecesine ulaştığı; orta ve üst sınıfa duyulan öfkenin, meydan okumanın, alayın ya da saldırının örtük bir biçimde değil; belirgin ve "cesur" bir biçimde gerçekleştiği gözlemlenmektedir.

Türk Güldürü Sineması'nda öne çıkan lümpen tipler, Özgüç'ün "1960'lı yılların üç büyüğü" olarak adlandırdığı Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer tipleridir.³ Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer filmleri, Özgüç'ün ifadesiyle popülist bir "halk sineması, halk güldürüsü dizileri"ni oluştursa da sınıfsal çelişkileri yansıtmaktan ve toplumsal taşlama filmleri olmaktan uzak kalmıştır (1995, s.67-70). Cilalı İbo tipi için Evren, "sevimli lümpen" tanımını kullanmaktadır (2014, s.198). Adanalı Tayfur tipi, *Ne Şeker Şey* (1962) filminin bir sahnesinde kullandığı "Yeşşeee!" adlı uyduruk bir deyimden kaynaklanmaktadır. Serengil, bu filmde halkla, özellikle de lümpen seyirciyle kucaklaşması açısından ilk aşamayı gerçekleştirmiştir (Özgüç, 1995, s.61).

Turist Ömer tipi ise *Helal Olsun Abi* (1963) filmiyle ortaya çıkmıştır. Bayram, tip için "... lümpen, işi gücü olmayan, günlük hayatta saatlik işlerle kazandığıyla idare eden, çalışmaktan pek hoşlanmayan, vasıfsız, parasız ve aylak bir tiptir" yorumunda bulunmuştur (2018, s.41-42). Onaran, Turist Ömer ve Adanalı Tayfur tipleri için "... her iki tip de toplumdaki yeri ve sınıfı belirsiz iki 'lümpen' (avare)'i canlandırıyordu." ifadesini kullanmaktadır (1994, s.184). Tiplerin farklı yönlerinin de bulunduğunu ifade eden Scognamillo'ya göre Cilalı İbo, sokaktaki adamın marjinali iken Turist Ömer biraz daha kozmopolit bir tiptir. Ancak her iki tip de zekâ sahibi, kültürlü ve zengin olmayan kurnaz tiplerdir (aktaran Sunal, 2001, s.151).

Türk Güldürü Sineması'nın 1980 ile 1990 arasında, mizahın sadece eğlendirme işleviyle çekilen filmlerin yerini mizahın eleştirel yönünden de beslenen filmler almıştır. Bu dönemdeki sinemacılar, filmlerinde mizahın eleştiri ve muhalefet etme özelliklerinden yararlandığı gibi mizahın "sosyal tarihin kod ve mesajlarını taşıma" işlevini de yerine getirebilmiştir. Bu dönemde *Banker Bilo* (1980), Almanya'ya işçi olarak gitme vaadiyle Maho (Şener Şen) tarafından dolandırılan Bilo'nun (İlyas Salman) anlatısı üzerinden 1980'li yıllardaki bankerler olayını hicveder. *Dolap Beygiri* (1982) filmi ise dürüst ve rüşvete karşı olduğu için memurluktan atılan ve akrabası Yakup (Şener Şen) tarafından dolandırılan Ali'nin anlatısı üzerinden dönemin toplum yapısını gözler önüne serer. *Dolap Beygiri*'ndeki Yakup ile *Banker Bilo*'daki Maho, şehirde tutunmak için çözümünü dolandırıcılık ve bankerlikte bulmuş, ne şehirli ne köylü, Orta'nın da ifade ettiği gibi sınıfsız (2005, s.104) birer lümpendir. Muhsin Kanadıkırık (Şener Şen) ile şöhret olup sınıf atlamak isteyen Ali Nazik'in (Uğur Yücel) arabesk müzik furyası içinde türkü albümü çıkarmaya çalışmasını konu edinen *Muhsin Bey* (1987) filminin lümpen tipi Ali Nazik'tir. Temelkuran, *Muhsin Bey* filminin lümpenden bayağıya geçişi anlattığını ifade eder (2008, s.29). 90'lı yılların dikkat çeken filmlerinden *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998) filminin lümpen tipi ise Cem Yılmaz'ın canlandığı Altan'dır. Tek amacı bar açarak içinde bulunduğu durumdan "yırtmak" olan Altan'ın lümpenliği anlatıda utanmaz ve "çocuksu erkek" özellikleriyle bütünleştirilerek mizah unsuru olarak kullanılmıştır.

³ Anlatılarda kahramanların lümpen olarak adlandırılabilmesi için kahramanın hem herhangi bir sınıfa mensup olmaması hem de iş sahibi olmaması gerekmektedir. Bu bağlamda, köylü kahramanların anlatısını sunan filmler kapsamı dışında bırakılmıştır. Zira, "köylülük", toplumsal bir sınıf olarak değerlendirilmektedir. Benzer bir durum "Şaban filmleri" için de geçerlidir. Örneğin Bayram, Şaban filmlerinin Türk toplumunun, kurumlarının, tarihinin köye bakışını, kırsal olanla ilişkilerini kavramlaştıran bir miti ilettiğini ifade ederken (1995, s.101) Şaban tipi, anlatılarda kimi zaman lümpen davranışlar sergilese de köylü sınıfından ve/veya meslek sahibi olan bir tip olarak kurgulandığı için araştırma kapsamının dışında bırakılmıştır. Benzer bir durum, Türk Sineması'nda önemli bir yere sahip olan Zeki Alasya – Metin Akpınar ikilisi ile İlyas Salman'ın oynadıkları birçok film için de geçerlidir.

3.4. Yerli Güldürülerde 2000 Sonrası Lümpen Tipler

2000'li yıllar, Türkiye'nin siyasi ve ekonomik anlamda önemli değişimler yaşadığı, bu değişimlerin de pek çok toplumsal dinamiği harekete geçirdiği, dönüştürdüğü bir dönem olmuştur. Bu dönemde yoksulluğun ve işsizliğin arttığı (DİSK-AR, 2020, s.3), yükselen milliyetçi ve muhafazakâr söylemler doğrultusunda toplumsal kutuplaşmanın keskinleştiği (Önk, 2011, s.58-76) bir ortamda tahammülsüzlüğün ve şiddetin⁴ çeşitli biçimlerde açığa çıktığı görülmektedir. Öte yandan hoşgörülü davranmanın, bilgili ve kültürlü olmanın aşağılandığı, cahilliğin sempatik bulunduğu hatta zaman zaman yüceltildiği bir süreç yaşanmaktadır. Sinema da dâhil olmak üzere kültür ve sanat ürünlerine ayrılan resmi bütçelerin azaltılması (Kurumların Bütçelerinde Dikkat, 2019) gibi ekonomik kısıtlamaların yanı sıra, sanatçıların yaratıcı ve eleştirel ürünler ortaya koymalarının önü yasal olarak da kesilmektedir (Aydemir, 2016). Böyle bir ortamda yalnızca ekonomik veriler üzerinden bir okumayla geliştiği iddia edilen Türk Sineması ise yurtdışından bol ödülleri aldığı ve sektörel anlamda da gişe hâsılatının yükseldiği bir dönem yaşamaktadır. Bir yandan yönetmen sinemasının egemen olduğu üretim yapısı içinde çeşitli üslupların oluşmaya başladığı 'Yeni Türk Sineması' biçiminde kavramsallaştırılan bu yeni dönem içinde ticari sinemanın da kayda değer bir ekonomik büyüme gösterdiği gözlenmektedir (Suner, 2006, s.33). Ancak güldürü özelinde, yönetmen sinemasının eleştirel ve yaratıcı yönünden yoksun, yukarıda anılan toplumsal süreçler göz önüne alındığında sadece güldürmeye ve eğlendirmeye odaklı bir kaçış sineması görünümü çizdiği ortadadır.⁵ Toplumu iyileştirici yönüyle 'güldürürken düşündüren' güldürü filmleri, bugün Türk Güldürü Sineması içinde çok az yapım şansı bulmaktadır. İçerik olarak zayıf, karakter yerine tip üzerine kurulu sulu güldürü tarzındaki filmlerin tamamına yakınının eğlendirme işleviyle çekildiği görülmektedir. Güneş ve Baylan bu dönemdeki yerli güldürü filmleri için "... 'apolitize' olmuş 'lümpen' gençliğe ve beraberinde, kar amacıyla mümkün olan en geniş kitleye ulaşmayı hedefleyen, 'suya sabuna dokunmayan' ve eleştirellikten uzak mizah anlayışı hakimdir" ifadesini kullanmıştır (2016, s.332).

2000 sonrası dönemde gösterime giren ve anlatılarındaki ana ve yardımcı kahramanları lümpen olan filmler arasında *Vizontele* (2001) *G.O.R.A.* (2004), *Organize İşler* (2005), *Maskeli Beşler: İntikam Peşinde* (2005), *Recep İvedik* (2008), *Kolpaçino* (2009), *Çalgı Çengi* (2011), *Ali Kundilli* (2016), *Sinyalciler* (2017) ve *Aile Arasında* (2017) sayılabilir. *Vizontele* filmindeki Fikri tipi ile *G.O.R.A.* filmindeki Arif, *Ali Kundilli* filmindeki Ali Kundilli, *Sinyalciler* filmindeki Cengiz, Kadir ve Nevzat tipleri ve *Kolpaçino* filmindeki Özgür, Tayfun ve Sabri tipleri filmlerin anlatısında şehirli lümpen olarak kurgulanırken *Çalgı Çengi* filmindeki Salih ve Gürkan tipleri ile *Aile Arasında* filmindeki Neco tipi ise anlatıda bohem lümpen olarak kurgulanmıştır. Recep İvedik tipi ise dev cüssesi, aşırı kıllı yapısı, kalın ses tonu ve toplumla uyumsuz davranışlarıyla filmin anlatısında "maganda lümpen" bir tip olarak kurgulanmıştır. Suça bulaşmış tiplerin anlatısını sunan filmlerden *Organize İşler* filminin birincil lümpen tipi Asım Noyan ve önderliğindeki lümpen çete üyeleri, anlatıda İstanbul'un karanlık tarafını temsil etmeleriyle diğer lümpen tiplerden farklılık gösterir. Bununla birlikte, öksüz ve yetim olarak büyüyen beş çocukluk arkadaşın erişkinlik dönemlerindeki suça bulaşmış yaşamlarını konu alan *Maskeli Beşler: İntikam*

⁴ Konunun çeşitli yönleriyle ele alındığı bir çalışma için Kılınç ve Tuncer'in 'Türkiye'de Fiziksel Şiddet Eğiliminin Sebepleri ve Analizi' başlıklı araştırmasına bakılabilir (Kılınç ve Tuncer, 2016).

⁵ Box Office Türkiye'nin yerli filmler gişe sıralamasındaki ilk on filmde altısı (Recep İvedik 5, Recep İvedik 4, Düğün Dernek, Düğün Dernek 2: Sünnet, Aile Arasında, Arif V 216) güldürü türünde olmasına karşın bunların hiçbirinde hicve dayalı bir anlatı bulunmamaktadır (Box Office, 2020).

Peşinde filminin lümpen tipleri de "kader kurbanı" olarak kurgulanmalarıyla diğer filmlerden ayrılır.

4. Yöntem

Araştırmada yöntem olarak nitel analiz türlerinden anlatı analizi yöntemi tercih edilmiştir. Ryan ve Lenos anlatıyı "öykü zamanı içinde geçen pek çok olaydan önemli olanları seçerek ve bunları belirli ve ilgi çekici bir biçimde bağlayarak öykü anlatmak" sözleriyle tanımlamaktadırlar (2012, s.143). Anlatı analizi ise "Bir anlatıdaki anlatıcı, anlatının yapısı, anlatıdaki karakterler ve bunların oluşturulması, anlatı kodları ve metaforları, anlatının türü, izleyicisi/dinleyicisi/okuyucusu gibi öğelerin bir ya da birden fazlasının analiz edilmesi ile gerçekleştirilen niteliksel bir araştırma yöntemidir" (aktaran Paftalı, 2013, s.53). Tutarlı anlatılarda, karakterlerin çeşitli davranışlar sergilerken iyi sebepleri vardır. Bu açıdan Anlatı Kuramı'nda anlatıdaki kişilerin kim olduğu, işlevi, ne yaptığı, neden yaptığı ve eylemlerinin sonuçlarının ne olduğu sorularına yanıt aranır (aktaran Şardağı & Yılmaz, 2017, s. 91).

Son dönem yerli güldürü sinemasında, televizyonda yüksek izlenme oranlarına sahip dizi ve skeç programları ile Youtube, Vine, Instagram vb. ağlarda yaratılan popüler tiplerin filmlerinin çekildiği görülmektedir. Bu filmler sinemada da benzer bir karşılık görerek yüksek gişe hasılatı elde etmekte ve yerli güldürü sinemasında hâkimiyet kurarak güldürü anlayışına yön vermektedir. Bu araştırmada da amaçlı örneklem yöntemi doğrultusunda, anlatısında birden fazla lümpen tipin bulunduğu, yayınlandığı dönemde yüksek izlenme oranlarına sahip olmuş *Geniş Aile* dizisinden uyarlanan *Geniş Aile: Yapıştır* ve *Geniş Aile: 2 Her Türü* filmleri seçilmiştir. Zira *Geniş Aile* serisinin seçilmesinde televizyondan sinemaya uyarlanmış ve büyük kitlelere ulaşmış olması dışında, anlatısında lümpen tipleri kurgularken mizahın Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramları'nın tümünü kullanması da etkili olmuştur. Zira bu filmler; lümpenlerin ortak paydaları kadar, birbirinden farklı özelliklerine de sahip çeşitli kahramanlara yer vermesiyle son dönem yerli komedi filmlerinde lümpenliğin bir mizah unsuru olarak farklı biçimlerde nasıl kurgulandığını örneklendirmesi açısından araştırmaya katkı sağlamaktadır. Öte yandan analizde ele alınan kahramanlar, lümpenlik tanımlanırken belirlenen herhangi bir sınıfa mensup olmama ve iş sahibi olmama ölçütlerini de karşılamaktadır.

Araştırmada *Geniş Aile* serisinde lümpen tiplerin anlatıda birincil kahraman mı yoksa ikincil, üçüncül kahraman olarak mı konumlandırıldıklarına; anlatıdaki rollerine; beklentilerine; fiziki görünüş, giyim, dil özelliklerine, geçim kaynaklarına; aile ilişkilerine bakılmıştır. Yukarıda lümpenlikle ilgili sıralanan maddeler doğrultusunda lümpen tiplerin herhangi bir sınıfa dâhil olma ya da sınıf atlama arzusu içinde olup olmadıkları, anlatı sonunda değişim geçirip geçirmedikleri ve lümpenliğin sonunda cezalandırılmakta mı yoksa ödüllendirilmekte mi olduğu da araştırılmıştır. Lümpen tiplerin hangi mizah kuramları (Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramı) aracılığıyla mizah unsuru olarak kullanıldığı sorusuna da yanıt aranmıştır. Bu bağlamda filmlerin olay örgüsünü takiben yapılan analizler anlatı analizi yöntemi çerçevesinde altı başlıkta toplanmıştır.

5. Geniş Aile Serisindeki Lümpen Tiplerin Analizi

5.1. Filmlerin Olay Örgüsü

Geniş Aile: Yapıştır filminde Cevahir, babaannesinin ameliyatı için sakladığı elli beş bin lirasını bir atın yarışta kazanması için özel bir ilaca harcar. Düşmanı Bilal ise iki yüz elli beş bin lira harcadığı ayrı bir ilaçla atın yarışı kaybetmesine sebep olur. Ailesinin gerçeği öğrenmesi üzerine camiye giderek tövbe eden Cevahir, camide dirilen bir ölüden

Ayvalık'ta bir definenin olduğunu ve haritasını evinde sakladığını öğrenir. Cevahir, Ayvalık yolunda tanıştığı Çağla'nın yardımıyla Kutsal Kâse olduğu anlaşılan defineyi bulur. Aslında mafya için çalışan Çağla, Cevahir ve arkadaşlarını oyuna getirerek Kutsal Kâse'yi mafyaya verir. Bundan pişmanlık duyunca da, Cevahir ve arkadaşlarıyla birlikte mafyadan Kutsal Kâse'yi almaya çalışır. Mafyayla çıkan arbede sırasında polis, Cevahir ve Bilal'in mafyayı çökertmeye çalıştığını zanneder. Sonunda Kutsal Kâse, müzeye giderken Cevahir polisten aldığı yüz bin liralık ödülle İstanbul'a dönüp babaannesinin ameliyat masrafını karşılar.

Geniş Aile 2: Her Türü filminde Cevahir, arkadaşları Ulvi, Kütük ve kardeşi Zekai ile Paçacı isimli mafya liderinin kumarhanesinden hileyle dört yüz bin dolar kazanır. Parayı kaptıran kahramanlar, Paçacı'nın adamları tarafından yakalanırlar. Paçacı, kahramanlara iki gün süre tanıyarak rehin tuttuğu Zekai'nin sevgilisi Pırıl'ı para karşılığında geri vereceğini söyler. Paçacı, kahramanlara Kıbrıs'taki bir kumarhaneyi dolandırmaları için sermaye verir. Kahramanlar, Bilal ve Ulvi'yle birlikte kumarhaneyi dolandırarak bir buçuk milyon dolar kazanırlar ancak parayı o gece harcarlar. Cevahir ve Bilal, dolandırdıkları kumarhane sahibinin kızı Şebnem'e gerçekleri anlatarak ondan para isterler. Kahramanlar, Paçacı'nın teknesini basıp Pırıl'ı kurtarırlar ve Paçacı'yı polise teslim ederler. Anlatı sonunda altı lümpen tip, kumarhaneyi dolandırdıkları ortaya çıkmadığı için kumarhane sahibinden ve polisten kurtulurlar.

5.2. Anlatıdaki Lümpen Tiplerin Anlatı Kahramanı Olarak Konumları

Geniş Aile: Yapıştır (2015) filminin lümpen tipleri Cevahir, Ulvi, Bilal ve Müfit'tir. 2009-2011 arasında Star TV ve Kanal D'de yayınlanan *Geniş Aile* isimli diziden uyarlanan filmde, seyircinin tipleri daha önce televizyondan tanıdığı düşüncesiyle tanıtmaya gerek duyulmadığı görülür. *Geniş Aile: Yapıştır* filminde Cevahir ve Bilal anlatının birincil kahramanları iken Ulvi ve Müfit anlatının ikincil kahramanları olarak konumlanmaktadır. Cevahir ve Bilal'in müttefikleri konumunda olan tipler, sadece anlatının birincil kahramanlarına destek olmak ve iki düşman arasındaki çatışmaya katkı sağlamak için vardır. *Geniş Aile 2: Her Türü* (2016) filminde ise serinin ilk filmindeki dört lümpen tipe ek olarak Zekai, Kütük ve Paçacı isimli üç lümpen tip daha bulunmaktadır. Bu tipler de anlatının ikincil kahramanları ve Cevahir ile Bilal'in müttefikleri olarak konumlanmaktadır.

5.3. Anlatıdaki Lümpen Tiplerin Sınıf Konumları

Serinin ilk filmindeki dört lümpen tip de işsiz olmalarının yanı sıra herhangi bir sınıfa mensup görünmemektedir. Örneğin, Cevahir kendisinden "Okey masasından işsiz."; "Bizde her yol var, ne iş olsa yaparız." şeklinde bahseder. Buna karşın tiplerden Bilal, görgüsüz bir zengin olarak diğer tiplerden ayrılır. Gelir kaynağı belirtilmeyen tipin görgüsüzlüğü anlatıda pek çok defa gülme malzemesi edilir. Dost, düşman ayırt etmeden herkesin masraflarını karşılayarak hava atmayı seven tip, polise rüşvet teklif edecek kadar ileri giden, her sorununu parayla aşmaya çalışan biridir. Anlatıda ailesine dair bilgi verilen tek tip Cevahir'dir. Serinin ilk filmde anlatının büyük bir bölümü Ayvalık'ta geçmesine karşın tipin İstanbul'da ailesiyle birlikte yaşadığı ve kendisine ailesinin baktığı anlaşılmaktadır. Tip, ilk filmde babaannesinin ameliyat parasını kendi deyimiyle at yarışına yapıştırırsa da ailesinden büyük bir tepki görmez. Zira ailesi için tip, "atılsa atılmaz, satılsa satılmaz", ne yapsa affedilecek olan, baş belası ama iyi kalpli bir evlattır. Tipin anlatıdaki amacı, babaannesinin ameliyat parasını bulmak ve hayırsız işlere tövbe ederek umreye gitmektir. Tip, camiye gidip dua ettiği sahnede amacından şu şekilde bahsetmektedir: "Ya Rabbel alemin, neden ben!.. Neden kolay para hep aklımı çeliyor?"

Basmaşı kolay olan parayı cebe indirmek neden bu kadar zor ya Rabbel alemin!.. Beni bu hastalıktan kurtar yarabbi!.. En kısa zamanda umreye gidip şeytan taşılayacağım yarabbi!". Buna karşın tipin bu durumun hemen ardından yasa dışı defneciliğe kalkışması, değişmek adına bir mücadele içinde olmadığını göstermektedir.

Serinin ikinci filminde de tüm lümpen tipler işsiz ve sınıfsızdır. Zekai, lümpen tipler arasındaki en genç kişidir. Zekai, TV dizisinde lise öğrencisini canlandırmasına karşın tipin filmde eğitim ya da meslek durumuna dair bir bilgi verilmemektedir. Tipin anlatıdaki amacı ağabeyi Cevahir gibi kısa yoldan köşeyi dönmektir. Tip bu yüzden anlatının başında kendi yöntemi olan saat çevirme numarasıyla kumarhanede hile yaparak zengin olmaya çalışmaktadır. Bu noktada tüm lümpen tipler gibi tipin bu özelliği, sınıf atlama arzusundan ziyade salt zengin olma biçiminde kurgulandığından lümpen kavramındaki sınıf bilinci olmama durumuyla örtüşmektedir. Kütük, anlatıda Cevahir, Zekai ve Ulvi'nin müttefiki olmakla birlikte kısa yoldan köşeyi dönmeyi amaçlamasıyla diğer lümpen tiplerle benzerlik göstermektedir. Tiplerden Paçacı ise anlatıdaki mafya lideridir. Tipin isminin "paçacı" olması ve lümpen tipleri "paçalarını almak"la tehdit etmesi mesleğiyle uyumluluk gösterse de tip, alışıl gelmiş mafya liderlerinden farklıdır.

5.4. Anlatıdaki Lümpen Tiplerin Fiziksel Özellikleri

Serideki tüm lümpen tipler erkek olmakla birlikte tipler, "çirkin" fiziksel görünüşleriyle öne çıkmaktadır. Ayrıca, tiplerin bulundukları ortamlarla (otel, dinler arası toplantı vb.) çoğu zaman uyumsuzluk gösteren özensiz ve dikkat çeken giyim biçimleri de 'şehirli lümpen' imajlarıyla örtüşmektedir. Ancak tiplerin şehirli lümpen imajı, Şener Şen'in Maho ya da Yakup tipinde olduğu gibi tipin kırsalla kent arasında sıkıştığını açığa vurmaktan ziyade, tiplerin şehirde doğup büyümesine karşın şehre uyum sağlayamadıklarını göstermektedir.

Tiplerden Cevahir, Ulvi, Paçacı ve Kütük, karikatürize edilmiş sakalsız, 'bıyıklı erkek' imajına sahipken Bilal'in siyah renkte giydiği tişört ve takım elbiseler ile kirli sakal bırakmış imajı, filmin anlatısında kötü tip olarak konumlanmasıyla örtüşmektedir. Serinin ikinci filminde yer alan ve anlatının kötü tipi olan Paçacı'nın sahip olduğu imaj ise kötü tip stereotipinden uzaktır. Paçacı'nın aynı zamanda mesleğiyle de uyumsuzluk gösteren özelliklerinden; farklı renklerde takım elbiseler giymesi, konuşma yapmadan önce yardımcısından fon müziği istemesi, konuşmalarının arasında şiirler okuyup şarkılar söyleyerek dans etmesi üzerinden gülme sağlanmaya çalışılmaktadır.

5.5. Anlatıdaki Lümpen Tiplerin Lümpen Dil Kullanımı

Her iki filmde tiplerin lümpenlikleri kullandıkları dil üzerinden de okunabilmektedir. Örneğin, serinin ilk filminde sıkça kullanılan "yapıştırmak" sözcüğü, Tülek'in *Lümpen Sözlüğü* kitabında "Cinsel ilişkiye girmek. Karşı cinsi tavlama. Özellikle bir gecelik ilişkiler için kullanılır" şeklinde tanımlanmıştır (2014, s.132). Tiplerden Ulvi ise, sınıf ayırt etmeksizin her sınıftan bireylere "hacım" şeklinde hitap eder. Hâlihazırda Tülek, lümpenlerin "hacım" sözcüğünü sadece dostlarına değil herkese söyleyebileceğini ifade eder (2014, s.54). Anlatının birincil lümpen tipi Cevahir, kendisini "Ben Cevahir Girişçi. Atlangoç Cevahir de derler. Yani söylemesi ayıp her şeyde çok iyiyimdir. Incredible bir adamım. İyilere yardım ederim, kontör karşılığı kötüleri döverim!.." şeklinde tanıtırken babaannesinin bu tip için kullandığı "gavur sümbülü" nitelemesi bile lümpen bir dil kullanımına örnektir. Anlatıda Cevahir'in Ulvi için kurduğu teşbih yüklü, anlamsız cümleler ise Bergson'un ifadesiyle "öylesine, sırf eğlence olsun diye" (2014,s.70) diye de kullanılabilecek olan söz güldürüsüne uygun cümlelerdir. Örneğin, Cevahir'in camide dua ederken Ulvi'nin "Cevo, fazla abdestin var mı hacı" sözüne karşılık "Fazla abdest mi olur,

üç kere ağzına üç kere burnuna dalarım şimdi havai Ulvi!" tepkisi ile "Cenazeye çeyrek altın takan Ulvi!", "Sorgu meleşinden joker hakkı isteyen Ulvi!", "Mahşerde kaptan orta kapı diye bağırın Ulvi!" şeklindeki ifadeleri anlatıdaki "öylesine, sırf eğlence olsun diye" yazılmış söz güldürüsüne örnek diyaloglardır.

Anlatının tüm birincil ve ikincil tiplerinin gerek birbirleri arasında gerekse macera sırasında karşılaştıkları sıradan insanlara kimi zaman örtük ve dolaylı bir biçimde kimi zamansa açık bir şekilde cinsel ilişki konulu söz oyunları ve şakalar yaptıkları görülmektedir. Bununla birlikte, her iki filmde de anlatıda gülme eyleminin ortaya çıkmasını sağlamak/kolaylaştırmak için lümpen tiplerin kaba davranışlarına maruz kalan kişilerin gerçek hayatla uyumsuz, edilgen tepkiler verdiği görülmektedir. Örneğin, serinin ilk filminde Cevahir ve Bilal'in aracına otostop yaparak binen Çağla, yol boyunca tiplerin bel altı şakalarına maruz kalmasına karşın herhangi bir tepki göstermez. Benzer şekilde serinin ikinci filminde Şebnem, özellikle Cevahir ve Bilal'in cinsellik imalı şakalarına ve sululuklarına herhangi bir karşılık vermez.

5.6. Anlatıdaki Lümpen Tiplerin Anlatı Sonundaki Durumu

Serinin ilk filminde anlatının sonunda polis, yasa dışı define avcılığı yapan Cevahir'in mafyanın çökertilmesine yardım ettiğini düşünerek onu kahraman ilan eder ve ödüllendirir. Babaannesinin ameliyat parasını at yarışına "yapıştırmasına" karşın özünde iyi bir insan olan Cevahir'in parayı edinmesi anlatının sonunda rahatlatma yaratır. Üstelik Cevahir, ameliyattan kalan parayla babaannesine hac seyahati ayarlayarak ailesinin de kahramanı olur. Aile olmanın öneminin vurgulandığı anlatıda sonuç olarak, lümpenliğin sadece bir mizah unsuru olarak kullanıldığı görülür. Öyle ki Çağla, yeni bir define haritasıyla Cevahir ve Bilal'e gider. Anlatının başında camiye giderek hayırsız işlere tövbe eden Cevahir'in yeni bir define arayışına çıkmayı kabul etmesiyle herhangi bir değişim yaşamadığı görülür. Hatta, lümpenliğin sadece mizah unsuru olarak kaldığı anlatıda lümpenlik cezalandırılmadığı gibi yeni kahramanlık ümitleriyle ödüllendirilmiştir.

Geniş Aile 2: Her Türlü filminde ortaya çıkan rahatlatma duygusu da serinin ilk filmindeki yapıyla benzerlik taşımaktadır. Anlatıda "özünde iyi insan" olarak konumlandırılan altı lümpen tipin Pırıl'ı Paçacı'nın elinden kurtarması, rahatlatma duygusunun ortaya çıkmasına neden olur. Öyle ki lümpen tiplerin dolandırdıkları kumarhanenin sahibinin kızı Şebnem dahi, tiplerin "özünde iyi insan" olmalarına kayıtsız kalamadığı için onlara yardım etmiş; kumarhanenin sahibi de tipler yüzünden kaybettiği bir buçuk milyon doların hesabını onlardan sormamıştır. Sonuç olarak, bu filmde de lümpenliğin sadece mizah unsuru olarak kullanıldığı, lümpenliğin anlatı sonunda cezalandırılmadığı gibi ödüllendirildiği görülmüştür. Zira her iki filmde suça bulaşan lümpen tipler herhangi bir yasal yaptırımla karşılaşmamış, hatta mafyadan da kurtulmuşlardır. İlk filmde tiplere verilen para ödülü, ikincisinde ise tiplerin Pırıl'ı kurtararak kahraman olmaları birer ödüllendirme biçimi olarak okunabilir.

5.7. Anlatıdaki Lümpen Tipler Üzerinden Kurulan Mizah

Filmlerin ikisinde de ortaya çıkan gülme eylemi mizahın Uyumsuzluk, Üstünlük ve Rahatlatma Kuramları'nın tümüyle açıklanabilmektedir. Anlatının skeçlerden oluştuğu ilk filmde dört lümpen tipin bulundukları ortamla uyumsuz olan davranışları pek çok sahnede gülme malzemesi haline gelmektedir. Örneğin serinin ilk filminde dört tip, defineyi çıkarma sırasında başlarına kötü bir şey gelmemesi için define üzerindeki papaz büyüünü bozmaları gerektiğini öğrenirler ve bunun üzerine Ayvalık'taki bir kiliseye giderler. O gece kilisede dinler arası diyalog toplantısı vardır. Tipler, toplantıda taşkınlık çıkararak ortama uyumsuz davranışlar sergiler. Ulvi'nin vaftiz suyundan içmesi,

Budistlerle inek eti yeme kavgası yapması ve Cevahir'in papaza fitre ve zekât vermeye kalkması vb. trükler üzerinden gülme sağlanmaya çalışır. Bunun dışında Cevahir ve Bilal'in Çağla'yla define için plan yaptıkları sahnede fular takarak entelektüel davranma çabaları tiplerin entelektüellikten ne kadar uzak olduğunun altını çizmektedir. Serinin ikinci filminde de benzer şekilde, altı lümpen tipin konakladıkları lüks otelde ve katıldıkları düğün töreninde görgü kurallarını hiçe sayarak taşkın davranışlar sergilemesi, cinsellik içerikli diyaloglara girip bedensel şakalar yapması gibi durumlarla tiplerin bulundukları mekanla olan uyumsuzlukları üzerinden gülme sağlanmaya çalışılmaktadır.

Filmlerde anlatı, skeçler aracılığıyla kesintiye uğratılmaktadır. Örneğin, serinin ilk filminde yolculuk esnasında Cevahir ile Ulvi, Bilal ve Müfit'in kullandığı araca torpil atar. Müfit, Cevahir'in kucağına düşen torpili ağzıyla etkisiz haline getirirken yoldaki polisler tarafından durdurulur. Polislerin Cevahir ve Müfit'i ilişkiye girdiklerini sandığı sahnenin benzeri *Çalgı Çengi* filminde de yer almaktadır. Bu açıdan ana kahramanı heteroseksüel olan güldürü anlatılarında gülme eylemini ortaya çıkarmak için kahramanların eşcinsel zannedilmelerinin başvurulmuş bir trük olduğu görülmektedir. Bu ve benzeri yanlış anlaşılma üzerine kurulu trükler aynı zamanda seyircinin tip üzerinde üstünlük kurmasına neden olmaktadır. Bunun dışında serinin ilk filminde kısa boylu ve zayıf olan Ulvi'nin Ayvalık'ta şişman yabancı bir turistle ilişki yaşamayı, Cevahir ve Ulvi'nin yanlışlıkla içinde uyuşturucu olan kekten yemesi ve ayı saldırısına uğradıklarını sanmaları, camide ölü yıkamaları, Bilal'in köy düğününde gelinin odasında mahsur kalması, Cevahir ve Bilal'in otel koridorlarında yarı çıplak kavgaya etmeleri anlatıda hikayenin ana kurgusundan bağımsız, skeç şeklinde verilen sahnelerdendir.

Serinin ikinci filminde tiplerin yanlışlıkla ağır kesici yerine uyuşturucu kullandıktan sonra Cevahir ve Ulvi'nin ormanda; Bilal ve Müfit'in denizin ortasında bir botta; Zekai'nin ise düğünden kaçırıldığı bir gelinin yanında uyanmaları; Cevahir ve Ulvi'nin Pırıl'ı kurtarma planına ara vererek güreş müsabakasına katılmaları anlatının ana kurgusundan bağımsız skeç şeklinde verilen sahnelerindendir. Tiplerin mafyadan kurtulmaya çalıştıkları sırada aniden namaz kılmak için kibleye durup dua okumaya başlamaları, tiplerin bir buçuk milyon doları bir gecede nasıl harcadıklarıyla ilgili haberlerin Kıbrıs gazetelerinde "Milyonluk araba cayır cayır yanarken selfie", "Striptizciler paralarını alıp işi bıraktı", "Yüz elli bin liralık kepazelik", "Yüz elli bin dolarlık acayip kaçış", "Köpük partisinde paralar amlandı", "Ayıyı parayla doldurdular şeklindeki manşetlerle gösterilmesi ise anlatıda seyircinin tipler üzerinde üstünlük kurmasına yol açan sahneleri oluşturur.

Serideki dört lümpen tip için de aile kutsal bir kavramdır. Öyle ki Bilal, serinin ilk filminde aile olmanın başka bir şey olduğunu söyleyerek ezeli düşmanı Cevahir'in babaannesinin ameliyat masrafını karşılamak istemiştir. Buna karşın Cevahir, gururuna yediremediği için Bilal'in yardım teklifini reddetmiştir. Aynı durum serinin devam filminde de görülmektedir. Bilal, mahallelerinde yaşayan Pırıl'ın canı söz konusu olduğunda düşmanlığı kenara bırakarak Cevahir'le ortak hareket etmektedir. Zira, her iki filmde de dört tip, lümpen olmalarına ve yasa dışı işlere karışmalarına karşın *Maskeli Beşler: İntikam Peşinde*, *Çalgı Çengi* filmindeki tipler gibi "özünde iyi olan" kişiler olarak konumlandırılmıştır. Örneğin, serinin ilk filmi *Geniş Aile: Yapıştır*'da Cevahir'in babaannesinin ameliyat parası için çabaladığını gören Çağla'nın Cevahir'e "Sen görendüğün gibi biri değilsin, çok iyi bir insansın" sözü bu düşüncüyü desteklemektedir. Anlatının Rahatlama Kuramı'yla ilgili olan kısmı da bu noktada gerçekleşmektedir.

6. Sonuç ve Tartışma

Türk Güldürü Sineması'nda tarihsel süreçte lümpen tipler sınırlı sayıda iken 2000'ler itibariyle filmlerdeki lümpen tiplerin sayısı artmıştır. Lümpenlik, komedinin amacına uygun olarak, yapımcıların filmler aracılığıyla seyirciye toplumsal eleştiri sunmasına olanak sağlayabilecek bir olgu olmasına karşın son dönem yerli güldürü filmlerinin çoğunda böyle bir durum görülmemektedir. Zira Türk Güldürü Sineması'nın özellikle 80'li yıllarında, darbe sonucu ortaya çıkan baskıcı ortamda dahi hiciv veya taşlama türünde birçok güldürü filmi üretilmiş iken 2000'lerin güldürü sinemasında dönemin sosyo-politik atmosferinin bir çıktısı olarak otosansür boyutuna ulaşan üretim yapısı, eleştirel türde güldürülerin üretilmesinde engel oluşturmuştur. Araştırmanın konusunu oluşturan, anlatılarında mizah unsuru olarak lümpen tiplerin bulunduğu güldürü filmleri de dahil bu oluşum, Yeni Türk Sineması'nın bir parçası haline gelmiştir. Yeni Türk Sineması'nın gerek film yapımcıları ve dağıtımçıları gerekse seyirci nezdinde "sanat filmi" (ya da yönetmen sineması) ve ağırlığı güldürülerden oluşan "gişe filmi" (ticari film, popüler film) gibi birbirinden farklı anlamlar taşıdığı görülmektedir. Öyle ki bu dönemde televizyon ve sosyal medya içeriklerinin sinema filmlerinin çekilmesi, film yapımcıları tarafından ticari kaygılarla hareket edildiği düşüncesini kanıtlar niteliktedir. Televizyon ve sosyal medyadaki içeriklere, bu mecraların ulaştığı geniş kitleye ve bu kitlenin kültürel alışkanlığına uyumlanma çabası ise Yeni Türk Sineması'ndaki yeni güldürü anlayışını oluşturmaya başlamıştır. Örnekler göstermektedir ki televizyon ve sosyal medyadan sinemaya geçiş, güldürü filmlerine nitelikli bir çeşitlilik kazandırmadığı gibi birbirine benzeyen, sulu güldürü türündeki üretim anlayışını beslemektedir. Böylece film yapım sürecindeki ticari kaygılar, mizahın muhalefet etme özelliğinin yansıtılamamasına neden olduğu gibi, filmlerin genel kitlenin kolay anlaması ve tüketmesi amacıyla anlatı bütünlüğünden yoksun; skeçlerle örülü olmasına, her türlü fiziksel ve cinsel şakalara, iğrençliğe, argo ve küfür yüklü lümpen diline başvurmasına neden olmaktadır.

Marx, lümpen sınıfından "tehlikeli sınıf, toplumsal tortu" şeklinde bahsetmekte ancak Türkiye'deki film yapımcıları anlatılarda bu sınıfı bir mizah unsuru olarak kullanarak aslında lümpenliği masumlaştırmakta ve onu yeniden üretmektedir. Lümpenliğin sınıfsız, apolitik gibi anlamlarına ek olarak akıllı veya iyi eğitilmiş olmayan; görgüsüz; cahil; serseri; ayaktakımı; üçkâğıtçı; yozlaşmış vb. anlamlar barındırması, seyircinin anlatıdaki tip üzerinde ister istemez üstünlük kurmasına ve kendisinin öyle olmadığını düşündüğü için rahatlatma yaşamasına yol açmaktadır. Anlatı sonunda lümpenliğe dair bir çözümün getirilmemesi ya da lümpen tipin olumlu anlamda bir değişime uğramaması da onu sadece bir mizahi unsur olarak kullanılmış olmaktan öteye geçirmemektedir. Filmlerdeki tiplerin lümpenliklerine karşın "özünde iyi insan" şeklinde konumlandırılması ve lümpen yaşam biçimine kendi bilinçli tercihleriyle değil, "kaderin oyunu" sonucunda maruz kalması ise seyircinin tiplerle özdeşim kurmasını kolaylaştırmaktadır. Ancak sosyal normlara uymayan lümpen tiplerin uyumsuz davranışlar göstermesine karşın "özünde iyi insan" şeklinde konumlandırılması, Türkiye'de 2000 sonrası toplumsal anlamda yaşanan kutuplaşmalardan uzaklaşmak için güldürü aracılığıyla sağlanmaya çalışılan yetersiz ve çarpık bir yol olarak değerlendirilebilir.

2000'lerin yerli güldürü sinemasında gösterime giren filmlerdeki lümpen tipler ile seyirci arasında birbirinden ayrı ele alınamayacak yakınlıkta bir ilişki, bir bağ bulunmaktadır. Bu düşüncüyü *Geniş Aile* serisinde olduğu gibi filmlerin serilerinin çekilmesi ve gişe rekorları kırması desteklemektedir. Söz konusu güldürü filmleri olduğunda gülme eylemini kolay yoldan sağlamak amacıyla anlatılardaki tipler çoğu zaman karikatürleştirilerek ötekileştirilmektedir. Ancak, güldürü dâhil tüm anlatıların,

ortaya çıktığı toplumlar hakkında bilgi verdiği ya da toplumsal süreçlerin anlatılara kaynaklık ettiği yadsınmaz bir gerçektir. Bu dönemde gösterime giren ve anlatısında en az bir lümpen tipin bulunduğu filmlerde seyircinin lümpen tiplerde kendisini bulduğunu ya da filmlerin ortaya çıktıkları toplumdan (ya da toplumdaki bireylerden) ilham aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak belirtmek gerekir ki bu etkileşimin sinemaya aktarımında izlenecek yol film yapımcılarının tercihi dâhilindedir. Öyle ki lümpenlik kavramı, bu tercih doğrultusunda bilinç düzeyine erişememiş toplumlar için eğlencelik bir tüketim kaynağı olarak egemenlerin çıkarlarına hizmet edebilir veya nitelikli bir toplumu oluşturmada ayna işlevi de görebilir. Ancak son dönem yerli güldürü sinemasında araştırma bütününe dâhil edilen film örnekleri de gösteriyor ki film yapımcıları tercih hakkını eleştirel olmak yerine egemen ideolojiyi yeniden üretmekten yana kullanmaktadır.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, N. (2003). *Sessiz sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- ARSLAN, A. (2004). Temel sorunları ve açılımları ile sınıf teorisi, sınıf bilinci ve orta sınıflar. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 126-143.
- ASLAN, P. (2007). *90 sonrası Türk sinemasında tip karakter ikilemi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- AYDEMİR, Ş. (13.12.2016). *Sinemada sansürün türlü türlü halleri*. Erişim tarihi: 03.07.2020, <http://www.siyahbant.org/sinemada-sansurun-turlu-turlu-halleri/>
- BAYRAK, T. (2014) Sinemada karakter olgusu: bir karakter oyuncusu olarak Sadri Alışık. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 4 (2), 105-122.
- BAYRAM, N. (1995). 80'lerin ve 90'ların kahramanı: Kemal Sunal. *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, 8, 101-103.
- BAYRAM, N. (1999). Varlıklılık ve egemen olmayan bir aylak: Turist Ömer. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2, 7-18.
- BAYRAM, N. (2018). Örtük alaydan adepsiz ihlale: Türk sinemasının yeni soytarısı. S. R. Öztürk ve H. Akbulut (Ed.), *Perdeyi Aralamak* içinde ss. 39-57. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BELEK, İ. (2013). *Kapitalizmde sınıf*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- BERGSON, H. (2014). *Gülme*. (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Box Office. (2020). Yerli Filmler – Seyirci Rekorları. Erişim tarihi: 03.06.2020, <https://boxofficeturkiye.com/filmler/yerli-filmler>
- Box Office. (2019). Tüm Zamanlar. Erişim tarihi: 05.01.2019, <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar?tm=1989tr>
- BUCHANAN, P. G. (2004). That the lumpen should rule: vulgar capitalism in the post industrial age. *The Journal of American Culture*, 23 (4), 1-14.
- CABRAL, A. (1964). Brief analysis of the social structure in Guine. *Revolution in Guinea*, s.46-61 Erişim tarihi: 28.11.2019, <https://www.marxists.org/subject/africa/cabral/1964/bassq.htm>
- EKER, G. Ö. (2014). *İnsan, kültür, mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- EVREN, B. (2014). Türkiye'de sinemanın başlangıcı. Ş. A. Çelik (Ed.), *Sinemada Bir Asır* içinde s. 1-10. İstanbul: Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları.
- FRANK, A. G. (1995). *Lümpen burjuvazi lümpen gelişim* (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Gökkuşuğu Yayınları.
- FREUD, S. (1998). *Espriler ve bilinçdışı ile ilişkileri* (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

- GÜLER, Ç., GÜLER, B. U. (2010). *Mizah, gülme ve gülme bilimi*. Ankara: Yazıt Yayıncılık.
- GÜNEŞ, S. S., BAYLAN, D. Y. (2016). Değişen toplumsal yapının film içeriklerine yansımaları: Kibar Feyzo ve Recep İvedik filmlerinin Greimas'ın eyleyenler örneğine göre çözümlenmesi. *Global Media Journal*, 6, 332-354.
- HİDİROĞLU, İ. (2002). *Ertem Eğilmez sineması* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- KILGORE, J. (2013). Mass incarceration and working class interests: which side are the unions on?. *United Association for Labor Education*, 37 (4), 356-372.
- KILINÇ, H., TUNCER, D. (2016). Türkiye'de fiziksel şiddet eğiliminin sebepleri ve analizi (Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi Araştırma Projesi) Erişim tarihi: 03.07.2020, http://myweb.sabanciuniv.edu/bac/files/2013/10/T%C3%BCrkiye-de-Fiziksel-%C5%9Eiddet-E%C4%9Filiminin-Sebepleri-ve-Analizi_final.pdf
- KOESTLER, A. (1997). *Mizah yaratma eylemi* (S. Kabakçıoğlu, Ö. Kabakçıoğlu, Çev.) İstanbul: İris Yayıncılık.
- Kurumların Bütçelerinde Dikkat Çeken Kesintiler, (11.10.2019). Erişim tarihi: 03.07.2020, <https://www.sozcu.com.tr/2019/ekonomi/kurumlarin-butcelerinde-dikkat-cekken-kesintiler-5383849/#:~:text=K%C3%9CLT%C3%9CR%20VE%20TUR%C4%B0ZM%20BAKANLI%C4%9El&text=Bakanl%C4%B1%C4%9F%C4%B1n%202019%20v%C4%B1l%C4%B1%20%C3%B6denek%20tavan%C4%B1.175%20bin%20TL'ye%20indirildi>
- MAKAL, O. (2017). *Yönetmenleri ve filmleriyle gülmenin sineması*. İstanbul: Hayalpereset Yayınevi.
- MARTIN, R. A. (2006). *The psychology of humor: an integrative approach*. California: Elsevier Academic Press.
- MARX, K. (2003). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i* (S. Belli, Çev.) Ankara: Eriş Yayınları.
- MARX, K., ENGELS, F. (2003). *Marx - Engels seçme yapıtlar I* (A. Kardam, S. Belli, M. Ardos, K. Somer, Çev.) Ankara: Eriş Yayınları.
- MARX, K., ENGELS, F. (2018). *Komünist manifesto* (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARXISTS INTERNET ARCHIVE. (2019). *Lumpen-proletarya*. Erişim tarihi: 15.01.2019, <https://www.marxists.org/glossary/terms/l/u.htm>
- MORREALL, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak* (K. Aysevener, Çev.) İstanbul: İris Yayıncılık.
- ONARAN, A. Ş. (1994). *Türk sineması I. cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- ORAN, F. (1995). Bülent Oran'la ile Türk sinemasında komedi üzerine. *Gül Diken Mizah Kültürü Dergisi*, 8, 74-80.
- ORTA, N. (2005). *Türkiye'de yaşanan siyasal olaylar ve Türk sinemasına yansımaları (1980-2004)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- ÖZGÜÇ, A. (1995). Türk sinemasında güldürü filmleri. *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, 8, 57-71.
- PAFTALI, E. (2013). *Yakın dönem Türk sinemasında engellilerin temsili* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- PAULOS, J. A. (1996). *Matematik ve mizah* (A. Kovanlıkaya, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- RYAN, M., LENOS M. (2012). *Film çözümlemesine giriş anlatı sinemasında teknik ve anlam* (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- SARAÇ, T. (1985). *Boheme. Fransızca-Türkçe sözlük* (ss. 164). İstanbul: Adam Yayınları.

- STEUERWALD, K. (1998). Lumpen. *Almanca Türkçe sözlük* (ss. 367). İstanbul: Nova Print Basımevi.
- SUNAL, A. (2001). *TV ve sinemada Kemal Sunal güldürüsü*. İstanbul: Om Yayınevi.
- SUNER, A. (2006). *Hayalet Ev* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- ŞARDAĞI, E., YILMAZ, A. (2017). Anlatı kuramı ve reklamda kullanımı: anlatı analizi çerçevesinde bir inceleme. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 4 (2), 88-133.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2019). *Bohem, Lumpen, Lumpen Burjuva* Erişim tarihi: 10.01.2019, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu Araştırma Merkezi (DİSK-AR). (20.03.2020). *İşsizlik ve istihdamın görünümü 2019 yıllık rapor*. Erişim tarihi: 03.07.2020, <http://disk.org.tr/wp-content/uploads/2020/03/DISK-AR-2019-Y%C4%B1ll%C4%B1k-Istihdam-Issizlik-Raporu-docx.pdf>
- TEMELKURAN, İ. (2008). *Lumpen davranış biçimleri ve şiddete yönelişi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- TÜLEK, L. (2014) *Lumpen sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- UĞUR, Ö. (Yönetmen). (2015). *Geniş Aile: Yapıştır*. Türkiye: Barakuda Film Production.
- UĞUR, Ö. (Yönetmen). (2016). *Geniş Aile 2: Her Türü*. Türkiye: Barakuda Film Production.
- WEBER, M. (2004). *Sosyoloji yazıları* (T. Varla, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- WORSLEY, P. (1972). Frantz Fanon and the 'lumpenproletariat'. *Socialist Register*, 9, 193-230.
- YAĞIZ, N. (2006). 1975 dönemi Türk Sinemasında karakter ve tipler: türk sinemasının türk toplumuna bakışı (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- YARDIMCI, İ. (2010). Mizah kavramı ve sanattaki yeri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/2, 1-41.
- YILDIRAN ÖNK, Ü. (2011). *Milenyum sonrası Türk televizyonlarında oluşan dizi kültürü ve toplumsal temsil sorunu* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Summary

Comedy films occupy a significant place among Turkish film industry that reach a large audience. In comedy films produced after 2000, it is seen that filmmakers present the audience with a narrative of characters that can be called lumpen. The concept of lumpen was first used as a "lumpen-proletariat" to describe a social class in Karl Marx's book *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte (1852)* (Marx and Engels, 2003). The concept of lumpen, which Marx calls "social sediment" is used only as a comedy element in the Turkish comedy cinema, despite the degrading meaning of the concept. The aim of this research is to analyze the reflection of humor created through the concept of lumpen in Turkish comedy cinema. A limited number of sources were found in the literature review and this situation was effective in the emergence of the research.

The research consists of three sections. In the first section, the humor theories explained in three basic frameworks are mentioned. These humor theories are Superiority, Incongruity and Relief theory. In the second section called *The Concept of Lumpen and Lumpenism in Turkish Comedy Films*, the concept of lumpen used by Marx was first explained. The concept of lumpen is explained with related concepts such as class, class consciousness. After giving detailed information about the concept of lumpen, the

lumpenism is summarized as nine items. In this part, it is emphasized that the concept of lumpen defines classless, class-conscious, apolitical people and lumpen people have a lumpen language that is similar to slang and swearing. It is stated that the concept of lumpen is a popular concept used as an insulting word (unintelligent, not well educated, ignorant, rogue, mob, corrupt) and also there is no radical change between the original form of the lumpen concept and its current meaning. In the continuation of the second section, how lumpen flat characters are fictionalized in comedy films and the relationship between lumpenism and humor theories are analyzed. In the next subtitle, the source of the sense of humor in Turkish comedy films and various examples of Turkish films with lumpen flat characters are included. This subtitle is ending with the subdivision describing the social structure of Turkey in the 2000s and film examples presenting the narrative of lumpen flat characters in this period.

*In the third section of the research, there is an analysis of humor based on lumpen flat characters in the *Geniş Aile* film series through narrative analysis method. In the research, films were selected in accordance with the sampling method. These films were chosen *Geniş Aile: Yapıştır* (2015) and *Geniş Aile 2: Her Türlü* (2016), both main and secondary of which were lumpen flat characters. Analyzes made through lumpen flat characters in films show that lumpenism is used as a humor element in the narratives of films and the lumpen flat characters are fictionalized in films through the Superiority, Incongruity and Relief theories. In the conclusion section of the research, Turkish comedy cinema was assessed based on the analyzed in the first and second section. In this section, it has been emphasized that the number of lumpen flat characters in films has increased in the history of Turkish comedy cinema as of 2000. Also, it has been emphasized that comedy films do not have a holistic narrative structure but consist of sketches and comedy films that the concept of lumpen was innocent and reproduced.*