



Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş:06.12.2019 ✓Accepted/Kabul:29.06.2020

DOI:10.30794/pausbed.656252

Araştırma Makalesi/ Research Article

Yıldıran Önk, Ü. ve Türkavcı, E. (2021). "Türk Güldürü Sineması'nda Lümpenliğin Değişen Yüzü" *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 42, Denizli, s. 316-333..

TÜRK GÜLDÜRÜ SINEMASI'NDA LÜMPENLİĞİN DEĞİŞEN YÜZÜ

Ürün YILDIRAN ÖNK*, Erdem TÜRKAVCI**

Özet

Türk Sineması'nda başlangıcından itibaren gerek film yapımcılarının gerekse seyircinin tercih ettiği türlerin başında güldürü filmleri gelmektedir. Yerli güldürü sineması tarihine bakıldığında, film yapımcılarının çoğu zaman lümpen bireylerin anlatısını sunmayı tercih ettiği görülmektedir. Marx'ın sınıf bilincinden yoksun, sınıfsız, apolitik bireyleri tanımlamak için ortaya koyduğu lümpenlik de yerli güldürü filmlerinde, Türkiye'nin içinde bulunduğu dönemin toplumsal koşulları doğrultusunda şekillenmektedir. Araştırmanın amacı, filmlerin anlatısında lümpen olarak kurgulanan kahramanlar aracılığıyla, yerli güldürü sinemasında lümpenliğin toplumsal koşullar sonucunda değişen temsiliyi ortaya koymaktır. Araştırmada amaçlı örneklem yöntemi doğrultusunda, anlatısında en az bir lümpen kahramanın bulunduğu filmler, gösterime girdiği dönemlerin toplumsal koşulları doğrultusunda dörde (Öncül lümpenler, 80 Sonrası, Yeni Türk Sineması ve son dönem yerli güldürüler) ayrılmış, filmlerdeki lümpen tiplerin çözümlenmesinde anlatı analizi tercih edilmiştir. Bulgular, yerli güldürü sinemasında lümpenliğin, kavramın özü korunarak içinde bulunduğu toplumsal koşullar neticesinde zaman içerisinde değişime uğradığını göstermektedir. Ancak gelinen noktada, lümpenliğe toplumsal bir eleştiri getirilmediği gibi kavramın yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: *Türk Sineması, Güldürü, Lümpenlik, Lümpen tip, Toplumsal değişim.*

THE CHANGING FACE OF LUMPENISM IN TURKISH COMEDY CINEMA

Abstract

The comedy has been one of the most popular genres since the beginning of Turkish Cinema among film producers as well as the audience. Considering the history of Turkish comedy cinema, it is seen that producers prefer using the narrative of lumpen individuals most of the time. Lumpenism, defined by Marx as classless, apolitical individuals lacking class-consciousness, is shaped according to the sociopolitical conditions of Turkey. The aim of this study is to illustrate the changing representation of Lumpenism in Turkish comedy cinema due to the social circumstances through heroes being constructed as lumpens within the narrative. First, by applying the purposive sampling method, the films with at least one lumpen hero have been categorized into one of the four periods (Premise lumpens, After '80s, New Turkish Cinema and Current Turkish comedies) that are determined by social changes occurred around their release dates. Then a narrative analysis is conducted to analyze the lumpen flat characters. The results show that lumpenism in Turkish comedy cinema has been transformed according to the social changes of their time, preserving the essence of the concept. All the while, there is no social criticism of lumpenism and the concept is reproduced.

Keywords: *Turkish Cinema, Comedy, Lumpenism, Lumpen flat character, Social change.*

* Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İZMİR.
e-posta: urun.onk@yasar.edu.tr (orcid.org/0000-0001-6325-9958)

** Arş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İSTANBUL.
e-posta: eturkavci@gelisim.edu.tr (orcid.org/0000-0001-5264-8552)

1. GİRİŞ

Sinema, ortaya çıkışından itibaren toplumla etkileşimi en güçlü sanat dallarından birisi olmuştur. Zira içinde var olduğu toplumun tarihsel, siyasal, ekonomik ve kültürel koşulları doğrultusunda biçimlenen sinema, aynı zamanda bu toplumu biçimlendiren bir niteliğe sahiptir. Bu özelliği sinemayı, toplumu anlama yolunda önemli bir araç haline getirmektedir. Bu bakımdan her film okuması topluma dair pek çok çıkarım yapmaya olanak sağlayacak ipuçları taşımaktadır. Yine bu bakış açısından hareketle sinemadaki değişimleri izlemek de toplumsal yapıdaki değişimleri daha iyi anlamlandırmada yol gösterici olmaktadır. Türkiye’de sinema, toplumsal değişimlerin çok rahat gözlenebileceği, bu değişimlerin film tekniğinde, anlatısında, kahramanlarında, izleme pratiklerinde ve yapım dinamiklerinde izlerinin sürülebileceği bir yapı sergilemektedir.¹ Bu çalışma, toplumsal değişimleri dönemin film kahramanları üzerinden okumayı hedeflemektedir. Çalışma kapsamında Marx’ın toplumsal tortu, sınıfsız, sınıf bilincinden yoksun, apolitik olarak tanımladığı (Marks ve Engels, 2003: 111) ve 1960’ların başından itibaren güldürü filmlerinde ana kahraman olarak görülmeye başlanan lümpen tipler incelenmiştir. Bugünkü yerli güldürü sineması içinde hem gişe başarısıyla hem de gündem yaratan etkisiyle öne çıkan filmlerdeki lümpen tiplerin geçirdiği değişim, Türkiye’de yaşanan toplumsal süreçlerle ilişkilendirilmiştir. Çalışmanın odak noktasını oluşturan değişimi ortaya koyabilmek adına incelenen süreç geniş tutulmuş ve 1960’lardan günümüze uzanan bir zaman diliminden amaçlı örneklem yöntemiyle filmler belirlenmiştir. Türk Sineması’nın geçirdiği önemli dönüm noktalarından² hareketle dört evre oluşturulmuş; güldürü filmleri yapım yılları bakımından bu dört kategori altında gruplanmıştır. Ana veya yardımcı kahramanı lümpen olan güldürü filmlerinden toplam 25 lümpen tip, anlatı analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Anlatı, zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri olarak tanımlanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012: 79). Anlatı kuramı çerçevesinde ele alınan analizlerde sahnenin öykü, karakter ve mekân hakkında ne anlattığı sorularına yanıt aranmaktadır (O’Donnell, 2007: 92). Lümpen tiplerin belirlenmesinde kavramın tanımından hareketle herhangi bir sınıfa (işçi, köylü, burjuva vb.) ait olmayan kahramanlar seçilmiş, bu kahramanların sınıf bilincine sahip olmayan bireyler olmasına ve bir sınıfa dâhil olmama konusunda da bilinçli bir tercihinin söz konusu olmasına dikkat edilmiştir. Bu bakımdan düzenli bir işi olanlar, köylüler, deliler kapsam dışı bırakılmıştır. Buna ek olarak anlatıda öğrenci olarak kurgulanan kahramanlar da bu düşünce doğrultusunda örnekleme alınmamıştır. İncelemelere kaynaklık eden araştırma soruları ise iki başlıkta ele alınmıştır. Öncelikle incelenen tiplerin lümpenliği Marx’ın tanımından hareketle hem kuramsal anlamda hem de günlük yaşantıya yansıyan yönleriyle sınanmıştır. Bu çerçevede, bu tiplerin sınıfsızlığı, sınıf bilincinden yoksunluğu ve politikleşme potansiyelinin olmayışı sorgulanmış; fiziki görünüş, giyim, dil özellikleri; geçim kaynakları ve aile ilişkilerine ilişkin çözümler yapılmıştır. İkinci aşamada, her bir dönem içinde incelenen lümpen tiplerin anlatıdaki konum ve işlevleri ile toplum içindeki konumları belirlenerek benzerlikleri saptanmıştır. Böylece aynı dönemde çekilen filmlerdeki lümpen tiplerin ortak noktaları bulunurken bir yandan da farklı dönemlerde çekilen filmlerdeki lümpen tipler arasındaki ayrımlar belirlenmiştir. Lümpen tiplerin benzeşen ve ayrılan özellikleri ise yapım yılı doğrultusunda dönemin siyasal, ekonomik ve kültürel koşullarıyla ilişkilendirilmiştir. Böylece aynı dönemde çekilen filmlerdeki lümpen tiplerin ortak noktaları bulunurken bir yandan da farklı dönemlerde çekilen filmlerdeki lümpen tipler arasındaki ayrımlar belirlenmiştir. Lümpen tiplerin benzeşen ve ayrılan özellikleri ise yapım yılı doğrultusunda dönemin siyasal, ekonomik ve kültürel koşullarıyla ilişkilendirilmiştir. Zira son dönemde bu kahramanların görünen yeni yüzü, Türkiye’nin geçirdiği/geçirmekte olduğu değişimin bir göstergesidir.

¹ Bu çerçevede yapılan çalışmalara örnek olarak Gülseren Güçhan’ın ‘Toplumsal Değişme Ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili’ (1991) ve Aslı Daldal’ın ‘Savaş Sonrası Türk ve İtalyan Toplumlarının Sinemada Gerçekçilik Bağlamında Karşılaştırmalı Kültürel ve Toplumsal Analizi’ (2002) gösterilebilir. Yakın dönemde ise Yavuz Küçükalkan’ın ‘1990 Sonrası Türk Sinemasında Zihniyet ve Devlet’ (2016) çalışması ve İzlem Kanlı’nın ‘1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Kadın Temsillerinin Kültürel - Politik Okuması’ (2011) çalışmaları bu kapsamda değerlendirilebilir.

² Çalışmada belirlenen dört farklı evre, Türk Sineması’nın geçirdiği dönüşümler göz önünde bulundurularak belirlenmiştir. Bu bağlamda Türk Sineması’nın altın çağı kabul edilen 1960’lı 1970’li yıllarla başlanmış, ardından 12 Eylül darbesi sonrasında yaşanan sosyo-politik ve ekonomik değişimlerin sinemaya etkileri baz alınarak ikinci evreye geçilmiştir. Sonraki yıllarda 1990’ların ikinci yarısından itibaren başlayan ve Yeni Türk Sineması biçiminde anılan döneme ise üçüncü evre olarak yer verilmiştir. Son dönem ise Türk Sineması’nın son 15 yıllık dilimindeki filmlere ayrılmıştır. Bu dönem 2000 sonrası Türk Sineması’nda dikkate değer sektörel bir değişimin gözlemlendiği bir dönem olarak ayrıca konu edilmiştir. Üretilen film sayısı ve gişe hasılatının da etkisiyle ekonomik bir büyümenin yaşandığı ancak içerik olarak çeşitliliğin yanı sıra ticarileşmenin de açıkça gözlemlendiği bir dönem olmuştur.

2. KAVRAM OLARAK LÜMPENLİK***

Lümpen kavramı ilk olarak "lümpen-proletarya" şeklinde, Marx'ın *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* (1852) adlı eserinde toplumsal bir sınıfı tanımlamak amacıyla kullanılmıştır (Marx ve Engels, 2003). Marx, 1848 ile 1851 yılları arasında Fransa'da gerçekleşen devrimci olayları anlattığı eserinde Bonaparte'i diktatörlüğe götüren süreç ile sınıf çatışmalarını ele almış ve aynı zamanda sınıf, proleter devrim, devlet, proletarya diktatörlüğü kuramlarını geliştirmiştir. Yapılan literatür taramasında lümpen kavramıyla ilgili sınırlı sayıda kaynağın olduğu saptanmıştır. Kavramın ortaya çıkışındaki unsurları anlamak için öncelikle 'sınıf' ve 'sınıf bilinci' kavramları açıklanmalıdır. Zira Marx lümpen kavramını sınıf ve sınıf bilinci kavramları üzerinden açıklamaktadır.

Sınıf kuramının öncüsü Marx olmasına karşın kuram, Marxist düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Sınıf kuramı, Marxist ve Weberci sınıf kuramı şeklinde ikiye ayrılmaktadır (Arslan, 2004: 127). Marx, sınıf kavramını üretim ilişkileri içinde üretim araçları mülkiyeti ekseninde yaparak iki temel farklı sınıftan bahseder: Burjuvalar ve proleterler veya kapitalistler ve ücretli emekçiler. Marx ve Engels'e göre burjuvazi ile kapitalist sınıf ve proletarya ile ücretli emekçiler aynı anlama gelmektedir (Marx ve Engels, 2018: 52-58). Zira Marx ve Engels, *Komünist Manifesto* adlı eserlerinde kapitalizmin iki temel sınıfını burjuvazi ve proletarya olarak nitelerken bu iki sınıfın farkını net bir şekilde ortaya koymuştur: "*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.*" (Marx ve Engels, 2018: 52).

Max Weber'e göre ise sınıf, ortak pazar konumlarına sahip bireylerin oluşturduğu tanımlanabilir sosyal gruplardır. Bu tanımda sınıf olgusu, mülk ve pazar konumu temelinde şekillenir: "*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.*" (Weber, 2004: 269).

'Sınıf bilinci' kavramı, sınıf analizinin sosyo-psikolojik tarafı olarak kabul edilmektedir. Günümüz Marxistleri, sınıf bilincini ağırlıklı olarak C. Wright Mills'in belirlemiş olduğu üç temel etmen üzerinden açıklamaktadır: Kişinin kendi sınıfının ilgi ve çıkarları ile sınıfsal kimliğinin bilincinde olması, kendi sınıfı ile başka sınıflar arasındaki çıkar çatışmasının bilincinde olması ve sınıfsal hedefler ya da çıkarların gerçekleşmesi için siyasi mücadele içinde yer almada gönüllü olması (C. Wright Mills'in aktaran Arslan, 2004: 134-135). Belek, *Kapitalizmde Sınıf* adlı eserinde "*... sınıf bir gerçekliktir. Bu gerçekliğin içinde, kendini tanıma, karşıt sınıf karşısında var olma ve mücadeleye girme boyutlarıyla politikleşme potansiyeli sürekli vardır.*" ifadesiyle konunun politik tarafına değinmiştir (Belek, 2013: 60). Bu bağlamda sınıf bilincine sahip bir kişinin sınıfı için mücadele içinde olması, kişiyi apolitik bir birey olmaktan uzaklaştırmaktadır.

Marx, sınıf bilincine sahip olmadığı gerekçesiyle toplum içerisinde herhangi bir sınıfa dâhil olmayan; bunu da kendi isteğiyle bilinçli bir şekilde tercih eden bireylerin bulunduğunu belirtir (Marx ve Engels, 2003: 68). Bu noktada lümpen kavramı, toplumsal bir grubu tanımlamak amacıyla kullanılmasına karşın bu grup homojen bir yapıda değildir (Temelkuran, 2008: 1-2). Marx, *Luis Bonaparte'in 18 Brumaire'i*'nde lümpen-proletaryayı şu şekilde açıklamaktadır:

"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 düşkünler' yanında, burjuvazinin kokuşmuş serüvencileri ve döküntüleri yanında, bu dernekte, başıboş serseriler, yol verilmiş askerler, zindandan çıkmış forsalar, sürgün kaçını 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 'boheme' dedikleri bu ne olduğu belirsiz, çürümüş, kararsız tüm yığın vardı" (Marx, 2003: 63).

Lümpen kavramı, Almanca'da "*bez parçası; paçavra, palaspore*" anlamına gelmektedir (Steuerwald, 1998: 367). Marxizm Ansiklopedisi Sözlüğü ise, lümpen-proletarya kavramını "*endüstri merkezlerinin nüfusunun bir bölümünü oluşturan toplumdaki dışlanmış, yozlaşmış, gecekonuda yaşayan çalışanlar ya da ayaktakımı; çete*" şeklinde tanımlamaktadır. Sözlük, kavramın yozlaşmış, sosyal statüsünü yitirmiş, gangsterler, fahişeler, dilenciler,

*** Bu başlığın yazımında "Son Dönem Yerli Komedi Filmlerinde Bir Mizah Unsuru Olarak Lümpenlik" başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.

haraççılar, küçük suç işleyen insanlar, serseriler, dolandırıcılar, kronik işsizler için de kullanıldığını vurgulamaktadır. Başlangıçta ‘paçavra’, ‘yer bezi’ anlamında kullanılan kavram, zaman içerisinde ‘ayak takımı’, ‘dolandırıcı’ ya da ‘üçkağıtçı’ gibi birine karşı kullanılan küçültücü, aşağılayıcı anlamını almıştır (Encyclopedia of Marxism, 2019). Lümpen kavramı, Marx’ın Almanca baskı eserlerinde ‘tehlikeli sınıf, toplumsal tortu’ şeklinde de açıklanmaktadır: “*Tehlikeli sınıf, toplumsal tortu, eski toplumun en alt tabakaları tarafından fırlatılıp atılmış olduğu yerde çürüyen bu yığın, şurada burada, bir proleter devrimi ile, hareketin içine sürüklenebilir; ne var ki, kendi yaşam koşulları onu daha çok gerici entrikaların paralı aleti olmaya hazırlar.*” (Marx, 2003: 111).

Marx’ın kaynaklarda lümpen-proletaryayı açıklarken kullandığı bohem kavramı ise Fransızca’da “*Derbeder*”; “*Derbederler takımı*” şeklinde tanımlanmaktadır (Saraç, 1985: 164). Bohem, Marx tarafından lümpen-proletarya ile bağdaştırılarak küçültücü, aşağılayıcı bir söz olarak kullanılmasına karşın kavramın günümüzde kullanılan Türkçe karşılığında benzer bir durum görülmemektedir. Aksine, kavramın sanatla ilgilenen, sanat çevresinden olan kişiler için kullanıldığı görülmektedir. Thierry De Duve ise proleter kavramı üzerinden ele aldığı bohem kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

“Proleter, -burjuvaziye dışlayan ve endüstriyel kapitalizmden acı çeken tüm insanlığı içeren bohem’in sosyal sınıfı- işçi sınıfının bir üyesi olmayabilir. Bohemia miti, proletaryanın yersizleştirilmiş ve ters yüz edilmiş bir imgesini sunar. [...] Bohemia imgesi ideolojiktir. [...] Proleter, sanat ve edebiyat söyleminde bohemini ifade ettiği aynı sosyal sınıfın ya da karakterin ideolojik -ya da mitik- bir yapısıdır. Basitçe bohemini ifade ettiği şey ekonomi politik söyleminde karşılığını bulur.” (Duve, 2016: 20-21).

Marx dışında lümpenlik üzerine çalışmaları bulunan isimlerden Andre Gunder Frank ise Latin Amerika’nın az gelişmişlik politikasının evrimini konu aldığı *Lümpen Burjuvazi ve Lümpen Gelişim* (1972) adlı eserinde ‘lümpen burjuva’ kavramını ortaya atar. Frank, lümpen burjuva kavramını Latin Amerika’daki hammadde üreticisi ve ihracatçısı olan sınıf için kullanmıştır (Frank, 1995: 10). Frank’ın Avrupalı kolonyalist üst sınıfın iş birliği yaptığı Latin Amerika’nın aristokrasisi için kullandığı lümpen burjuva kavramı, geldiği yeri bilmeyen ve sınıf bilincinden yoksun bir ara sınıftır. Ancak Frank, kavramı üst (toprak sahipleri, işbirlikçi sanayiciler) ve orta sınıf (teknisyenler, avukatlar) için de kullanmaktadır. Kavramın bu tarihten itibaren literatürde sınıf bilinci olmayan anlamında kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Frank, 1995: 5-20; Temelkuran, 2008: 3). Buchanan, lümpen-proletaryanın toplumdaki marjinal unsurlardan fazlasını kapsadığını ve kavramın sosyo-kültürel niteliklere sahip ekonomik ve politik bileşenlerden oluştuğunu belirtir. Lümpenleri ‘pislik karakterler’ olarak adlandıran Buchanan, lümpenliğin ulusun uygarlık derecesine göre değişebileceğini ifade eder (Buchanan, 2004: 2). Cabral, lümpeni ‘serseri, dilenci, fahişe vb.’ ile ‘kökü şehre dayanmayan, kırsal kesimden yeni şehre gelmiş’ olarak iki farklı şekilde tanımlamaktadır (aktaran Kandeh, 2004: 36). Frantz Fanon, lümpen kavramını üretim araçları ve kapitalist toplumun kurumlarıyla güvenli bir ilişkiye sahip olmayan ya da kazanılmış hakları olmayan kişiler şeklinde ifade etmektedir (aktaran Kilgore, 2013: 357). Bununla birlikte Fanon, sömürge toplumlarında en radikal devrimci güçlerinden birinin gecekondu halkı olarak tanımladığı lümpen proletarya olduğunu dile getirir (Fanon, 1994: 131). *Lümpen Sözlüğü* isimli kitabın yazarı Levent Tülek ise lümpenlerin kendine ait bir dili olduğunu söyler. Tülek, yerleşik bir jargon olarak ifade ettiği argonun, köklü ve yazınsal bir değer kazanmış edebi yerleşik bir değeri olan bir dil olduğu için lümpen kişilerin kullandığı dilden çok ayrı bir dil olduğunu belirttikten sonra şunları ekler:

“Yerleşik olmayan bir kültürün var ettiği bu dil, görünmez bir ağ gibi çevremizi sarmakta. 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. Yalnızca varoşa ait değil, iletişim araçlarının çoğalmasıyla medyanın her tarafında mantar gibi türeyen sanatçı (!), magazinci, politikacı, vatandaş, mafya, erkek, bağyan, zengin, gariban tiplmelerinin topluma hediye ettikleri bir dil. [...] Ekonomik, kültürel ve sosyal çürüme gösteriyor ki daha da zenginleşeceğiz bu gidişle” (Tülek, 2014: 5-6).

Tülek’in kitabında sözcüklerin anlamlarını ağırlıklı olarak üçkağıtçılık, erkeklik, cinsellik, şiddet vb. konulardan aldığı; bu sözcüklerin örtük anlamlar barındırması açısından da argo ya da küfrün yerine geçtiği görülmektedir. İnan Temelkuran ise lümpen kavramının günümüzdeki karşılığının anlaşılması için ortaya attığı ‘yeni lümpen’ kavramını ‘milliyetçilik’, ‘erkeklik’, ‘din ve muhafazakarlık’, ‘hemşehrilik, aile bağları’ ve ‘tarafarlık’ kavramları üzerinden ele almaktadır (2008: 11-17). Sonuç olarak, lümpen kavramı şu şekilde özetlenebilir:

1. Lümpenler, sınıf bilincine sahip olmayan sınıfsız kişilerdir. Bunu bilinçli bir şekilde tercih etmektedir.
2. Lümpenler, sermaye veya varlık sahibi ya da işçi sınıfından kişiler değildir.
3. Lümpenler sınıfsal hedefler ya da çıkarların gerçekleşmesi için siyasi mücadele içinde yer almaması nedeniyle apolitiktir.

4. Lümpenler, anlamın örtük bir biçimde ifade edildiği, argo ve küfürle benzerlik gösteren; erkeklik, şiddet, üçkağıtçılık, cinsellik vb. konuların ağırlıkta olduğu bir dil kullanmaktadır.

5. Lümpen kavramı günümüzde eğitimsiz, cahil, görgüsüz, ayaktakımı, serseri, yozlaşmış, üçkağıtçı vb. anlamlarda hakaret niteliğinde kullanılmaktadır.

3. TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASI'NDA BİR TİP OLARAK LÜMPENLER

Kültür tarihinde Aristoteles'ten bu yana mizahla ilgilenen birçok düşünür, mizahı kuramsal açıdan ele alan çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarda güldürünün alıcısını toplumsal, kültürel vb. sorunların farkına varmasını, üzerine düşünmesini ve tahlil etmesini sağlamaya yönelik bir araç olduğunu düşünenler kadar alıcısını bunlarla uzlaşma yoluna ittiğini söyleyenler de bulunmaktadır (Akdoğan, 2014: 57-70). Güldürüye yönelik tek bir işlev veyahut bakış açısı bulunmasa da ortaya çıkan durumda güldürünün iki ana işlevi bulunmaktadır: Eğlendirmek ve eleştirmek/muhalefet etmek. Güldürünün bedensel tepkisini oluşturan açık işlevini; keyif verme ve eğlendirme, eleştiri ve hoşgörü oluştururken gizli işlevini ise başkaldırı, protesto ve tahrip etme, başarılı savunma mekanizması olma, yarar veya zarar verme, sorunlarla başa çıkma, dikkat çekme, hayata tutunma, fiziksel iyileştirme, sosyalleşme, gerilimi azaltma, savunma ve saldırı, toplumsal tarihin kod ve mesajlarını taşıma, kabullenmeme, itiraz oluşturmaktadır (Eker, 2014: 30-71).

Sinema tarihinde ilk güldürü filmleri çeşitli sakarlıkları, kovalamaca, ısınma, ayağı kayıp düşme vb. beklenmedik eylemleri temel alan "savrukrama" ve adını sirk palyaçolarının izleyicileri alkışa davet için şaklattığı tahta sopalardan alan "vuruşlama" (slapstick) adı verilen tarzda yapımlardı (Makal, 2017: 26). 1920'li yıllarda Harold Lloyd, Buster Keaton ve Charlie Chaplin gibi isimler, güldürülerin yalnızca eğlendirmeyi değil toplumsal mesajlar veren işler olmasını 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: 127-135). Sonuç olarak dünya sinemasında lümpen davranışlar sergileyen bu tipler aracılığıyla lümpenlik, gerek eğlence bir araç gerekse hiciv malzemesi olarak güldürü tarihinin başlangıcından itibaren kullanılmıştır.

Güldürü filmlerinde kahramanlar tip ya da karakter şeklinde kurgulanmaktadır. Fransızca kökenli tip kavramı, "İnsanları genellemesine yansıtan, kendine özgü kişiliği olmayan, daha çok bilinen kalıplardaki insanları gösteren oyun kişisi." anlamına gelir (Metin, And ve Nutku, 1966: 107). Yine Fransızca kökenli karakter kavramı ise sinema ve tiyatrodaki kişilikle eş anlamda kullanılmakta; karakter, 'kişiliğin' başkaları tarafından, sosyal, toplumsal, etik olarak değerlendirilen 'görünüşleri'ni ifade etmektedir. Sinemada bu görünüş oyuncuya bir biçim vererek onu tasarlanan kurgu dünyası içinde anlamlı bir öge kılar (Bayrak, 2014: 106). Bayrak'ın ifadesiyle karakter ve tip kavramları sinemada seyircinin bilinçlenmesi, yapımcı, senarist ve yönetmenlerin seyirciyi temel alarak hareket etmesi sonucunda doğmuştur (Bayrak, 2014: 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: 74-76). Tip güldürüsünün hâkim olduğu Türk Güldürü Sineması'nda lümpenlik de filmlerde ağırlıklı olarak tipler üzerinden temsil edilmektedir. Film yapımcıları, anlatıda lümpen olarak adlandırılacak bir kahraman yaratırken tip yaratmanın yapısına uygun olarak 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. Kahramanların lümpen olarak adlandırılabilmesi için sınıf bilincinden yoksun; sınıfsız ve apolitik olması gerekmektedir. Ayrıca 'köylülük', araştırmacılar tarafından sınıf olarak değerlendirildiği için 'köylü kahramanlar' da lümpen olarak değerlendirilemezler. Benzer bir durum anlatısı Kemal Sunal'ın 'Şaban filmleri' için de geçerlidir. Bayram, Şaban filmlerinin Türk toplumunun, kurumlarının, tarihinin köye bakışını, kırsal olanla ilişkilerini kavramlaştıran bir söyleni yansıttığını aktarırken (1995: 101); Teksoy, tipin meslek sahibi olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir: "Kimi zaman bir mahalle bekçisi, kimi zaman ağılık düzeninin ağır olduğu bir köyde maraba, kimi zamansa öğretmen, bazen bir kapıcı veya çaycı, kimi zaman paşa, bazen bir polis memuru, bazen de normal ve sıradan bir devlet memuru..." (2015: 43-44). Bu bağlamda, Kemal Sunal'ın canlandırdığı Şaban tipi ile Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisinin ya da İlyas Salman'ın canlandırdığı tipler, köylü sınıfından ve/veya meslek sahibi olan bir tip olarak kurgulandığı için araştırma kapsamının dışında bırakılmıştır.

4. TÜRK GÜLDÜRÜ SINEMASI'NIN ÖNCÜL LÜMPENLERİ³

Türk Güldürü Sineması tarihinde öne çıkan lümpen tipler Özgüç'ün "1960'lı yılların üç büyükleri" olarak adlandırdığı Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer tipleridir (2005: 66). Türk Sineması'nda bundan önce de lümpen olarak adlandırılabilir tipler bulunmaktadır. Ancak bir yan kahraman olarak perdeye çıkan, sonraki filmlerde ana kahraman statüsüne yükselen bu tipleri lümpen olarak niteleyebilmek için öncelikle lümpenliğin Türkiye'deki varlığı irdelenmelidir.

1960'lı yıllar Türkiye'si on yıllık tek parti iktidarını⁴ geride bırakmış ve askeri darbeyle yeni bir döneme başlamıştır. Kısa süren darbe yönetimi tarafından hazırlanan yeni Anayasa bir önceki dönemde yaşanan 'çoğunluğun baskısı'nın tekrarlanmaması için gerekli birtakım önlemler (Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hâkimler Kurulu, Çift Meclis vb.) içerirken Türkiye tarihinin en ileri görüşlü düzenlemelerini getirmektedir. Bu düzenlemeler içinde üniversitelere, radyo ve basına getirilen özerklik, Devlet Planlama Teşkilatı'nın kuruluşu ve işçilere tanınan grev hakkı gösterilebilir. Bu ortam içerisinde Türk Siyasi tarihinde yükselen bir işçi sınıfı ve sol hareket paralelinde sınıfsal bir bilinçlenme gündeme gelmiştir. Lümpenliğin sınıf bilincinden yoksun olmak anlamından hareket edildiğinde, lümpenlerden söz edebilmek için öncelikle sınıf bilincinin olması gerekmektedir. 1963'te Toplu İş Sözleşmeleri Grev ve Lokavt Kanunu'nun kabulü ve 1965 seçimlerinde Türkiye İşçi Partisi'nin meclise girmesi gibi gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda sınıf bilincinin yavaş yavaş geliştiği söylenebilir. 70'li yıllarda ise artık siyasi dengelerde söz sahibi duruma gelmiş ve eylem aşamasına geçmiş örgütlü bir işçi sınıfı oluşmuştur. Bu toplumsal değişimin izlerini Türk Sineması'nda da sürmek mümkündür: Bir yanda toplumsal-siyasal filmlerin odak noktalarından olan iş-emek-toprak sorunsalının artışıyla perdeye gelen işçi ve köylü sınıfı öte yanda bu yıllardaki filmlerin büyük çoğunluğunu oluşturan melodram ve güldürülerin hiçbir sınıfa ait olmayan ve bir sınıfa ait görünse de filmde sınıfsal özelliklerini arka planda bırakan karakterleri. Dolayısıyla lümpen tiplerin 60'ların, 70'lerin sinemasında varlık göstermeleri rastlantı değildir. Ancak bu dönemin lümpen tiplerinin güldürü sinemasındaki temsili, sınıf bilincine karşı bir tepkinin değil, daha ziyade sınıf kavramı karşısındaki bir bilinçsizliğin ve kararsızlığın yansımasıdır. Bu belirleme Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer tiplerinin lümpenlik üzerinden değerlendirilmesiyle daha net ortaya çıkmaktadır.

Cilalı İbo tipi, *Berduş* (Osman Seden, 1957) filmiyle ortaya çıkmıştır (Kirel, 2005: 240). Feridun Karakaya, ağırlığı 60'lı yıllarda olmak üzere 80'li yılların ortalarına kadar Cilalı İbo tipinin maceraları üzerine kurulu toplam on altı filmde oynamıştır. Evren, tipin lümpenlikle kabadayılık arasında bocaladığını söylerken (2014: 198) Özgüç "... Karakaya, kafası üzerinde iğreti gibi duran kepiyle, pantolonunun kışındaki yamasıyla, boyacı sandığıyla ve peltek peltek konuşup kendine özgü 'yavyum' deyişleriyle kısa bir süre içinde lümpen bir tipten temsilcisi oldu. Ve gariban giyinişi halk gözünde bir simgeydi." yorumunda bulunmuştur (1995: 61).

Adanalı Tayfur tipi *Ne Şeker Şey* (Osman Seden, 1962) adlı filmde ortaya çıkmıştır. Özgüç'e göre Öztürk Serengil'in bu filmde öne çıkmasının nedeni filmin bir sahnesinde "Yeşşşeee!" adlı uyduruk bir deyimden kaynaklanmaktadır. Serengil, bu filmde halkla özellikle lümpen seyirciyle kucaklaşması açısından ilk aşamayı gerçekleştirmiştir (1995: 61). Bu filmde sonra Adanalı Tayfur tipinin başrol olduğu ilk film *Adanalı Tayfur* (Zafer Davutoğlu, 1963)'dur. Serengil, bu filmin ardından Adanalı Tayfur tipinin maceraları üzerine kurulu *Adanalı Tayfur Kardeşler* (1964), *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* (1964) ve *Adana Urfa Bankası* (1976) filmlerinde oynamıştır. Tipin tüm filmlerde davranışsal özellikleri ile fiziksel özelliklerinin korunduğu görülmektedir. Özgüç, konuyla ilgili "*Seyirciyi güldüren sözcükler kadar tiptenme açısından başlıca öğeleri kareli fôr şap(şep)kası, tipik kelliği ve özellikle de iki yanına sarkan bıyıklarıdır. Tüm bu öğeler şeytani, hinoğluluğun bir karakter yapısını görüntüler.*" ifadesini kullanmıştır (Özgüç, 1995: 62).

Turist Ömer tipi, *Helal Olsun Abi* (Hulki Saner, 1963) filmiyle ortaya çıkmıştır. Filmin başrolünde çapkın bir erkeği canlandıran Ayhan Işık'ın zıttı bir karakter oluşturmak için ortaya çıkarılan Turist Ömer, beceriksiz, halktan bir tiptir (Kirel, 2005: 242). Tipi canlandıran Sadri Alışık, bu filmde sonra tipin maceraları üzerine kurulu toplam yedi filmde oynamıştır. Tip, Özgüç'e göre sokaktaki adamlardan biri (1993: 40) ve lümpen (1995: 62) iken, Onaran'a göre yeri ve sınıfı belirsiz lümpen (1994: 184); Scognamillo'ya göre kozmopolit tarafları olan lümpen biridir (aktaran Sunal, 2001: 184).

Bayram, tip için "aylak" tanımını kullanırken Alptekin (2017: 63), tipi müphem kavramıyla açıklamıştır. Kirel ise, tipe ismini veren "turistiklik" in aslında Türkçe'de aylaklığın bir başka adı olduğunu ifade etmektedir (Kirel, 2005:

³ Özellikle 50'li yıllar öncesinde çekilen pek çok film hakkında sınırlı bilgiye ve erişime sahip olunması bakımından yukarıda adı geçen tipleri doğrudan 'türlerinin ilk örnekleri' olarak nitelemek iddiasından kaçınılmıştır.

⁴ 1950 yılındaki genel seçimle tek başına iktidara gelen Demokrat Parti, oylarındaki düşüşe karşın ilerleyen yıllarda iki seçimde daha (1954 ve 1957) iktidarını koruyarak, Türkiye'yi 1960 darbesine kadar yönetmiştir.

243). Aylak kavramını bilinçli ve bilinçsiz aylak olarak sınıflandıran Güven, üretim sürecine ve kapitalizmin ideallerine saldırı niteliği taşıyan, sistemi eleştirmek için bu süreçten yalıtılmış olarak yaşayanları “bilinçli aylak” olarak adlandırır. Bilinçsiz aylak ise “yokluk”u yadsımak için aylaklık tavrını sergiler. Bu davranış biçimi, bireyin değiştiremediği sistem içindeki kaçış yoludur. Güven’e göre bir direniş tavrı olsa da sistemi sorgulamadığı için Turist Ömer’in aylaklığı bilinçsiz aylaklığa daha yakındır (Güven, 2006: 127). İki darbe (27 Mayıs 1960 darbesi ve 12 Eylül 1980 darbesi) arasında çekilen seri, göç ve kente dair bir okuma sunar. Ancak seri, bu okumayı dönemin önemli tartışmalarından (halk sineması, toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, milli sinema vb.) bağımsız olarak yapmıştır (Alptekin, 2017: 3). Bayram, *Turist Ömer* filmlerinin eşitsiz ilişkileri, sıradüzenli bir toplum yapısını üreten sistemi meşrulaştırma üzerine kurulu olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Turist Ömer, varolan toplumsal ilişkiler içinde yerini bulamamış ama bu ilişkileri değiştirme yönünde bir bilinci ya da çabası olmayan; o yapı içinde kendine bir yer edinmek için egemen olanı öykünmekten ve egemen olana örtük, ‘kılıfına uydurulmuş’ bir tepki göstermekten; başka deyişle egemen olanı kendince bozmaktan başka bir yol bilmeyen insanı temsil etmektedir” (Bayram, 1999: 11).

Hali hazırda Turist Ömer serisi dışında Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur serileri de Özgüç’ün ifadesiyle popülist bir “halk sineması, halk güldürüsü dizileri”ni oluşturarak sınıfsal çelişkileri yansıtmaktan ve toplumsal taşıma filmi olmaktan çok uzak kalmıştır (1995: 67-70). Onaran bu tiplerden Turist Ömer ve Adanalı Tayfur tipleri için “... *her iki tip de toplumdaki yeri ve sınıfı belirsiz iki ‘lumpen’ (avare)’i canlandırıyor.*” ifadesini kullanırken (1994: 184) Scognamillo, Cilalı İbo ve Turist Ömer için “lumpen takımından bireyler” ifadesini kullanmıştır. Scognamillo’ya göre Cilalı İbo, sokaktaki adamın marjinali iken Turist Ömer biraz daha kozmopolit bir tiptir. Ancak her iki tip de zeka sahibi, kültürlü ve zengin olmayan kurnaz, marjinal tiplerdir. Tiplerin kendi ‘gerçeklikleri’ içinde zekâlarının da var olduğunu belirten Scognamillo, tiplerin anlatılarda her türlü zorlu durumdan kurtulmayı başararak anlatıda amaçlarına ulaştığını söyler (aktaran Sunal, 2001: 151). Buna karşın Bayram, Turist Ömer’in hayat gayesinin sadece ‘dalgasına bakmak’ ve ‘sokaklarda aylak aylak gezmek’ olduğunu ifade eder. Bu açıdan tip, “*varlıklı ve egemen olmayan bir aylak*”tır (1999: 7-15).

5. 1980 SONRASI YERLİ GÜLDÜRÜLERDE DEĞİŞEN LÜMPENLER

Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından gerçekleştirilen 1980 darbesi, yalnızca siyasi bir değişiklik değil, sonrasında ülkenin geçireceği ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümün de başlangıcı olmuştur. Darbe öncesinde Türkiye’nin içinde bulunduğu durum; gerek iktidar gerekse muhalefet partilerinin uzlaşmacı olmayan tersine toplumsal kutuplaşmayı tırmandıran siyasi tutumları, dibe vurmuş bir ekonomi, köyden kente göçün zirve yaptığı bir toplum yapısı, siyasi ve ekonomik istikrarsızlıklara eklenen şiddet ve ölüm olaylarıyla günlük yaşantıda bile can güvenliğinin olmadığı ortamla özetlenebilir. Bu süreçte halkın, siyasi iktidarların sorunları çözeceğine olan inançlarını yitirmeleri de darbeyi gerçekleştirenlerin temel dayanaklarından biri olmuştur (Kongar, 2010: 205). 12 Eylül sabahı darbeyi gerçekleştiren kadrolar ise ülkeyi üç yıl boyunca askeri bir diktatörlükle yönetmişlerdir. Bu dönem her ne kadar darbe yönetimi önderliğinde hazırlanan yeni Anayasa’nın kabulüyle sona ermiş ve demokratik rejime dönüşmüş gibi görünse de, sonraki yıllarda liberal politikaları kör topal hayata geçirmeye çalışacak olan Özal iktidarları darbenin sivil bir uzantısı olmuştur.

Türkiye’de 80’li yıllar bir yandan askeri düzenin hayatın her alanında egemen kılınmaya çalışıldığı öte yandan sağda ve solda yer alan tüm siyasi hareketlerin ezilip geçildiği, yaşamın tüm alanlarında büyük bir depolitizasyon sürecinin yaşandığı bir dönem olmuştur. Zira ülkenin içinde bulunduğu kötü koşulların sorumlusu siyasi ayrışmalardır, kötüye giden ekonominin nedeni ülke geneline yayılan işçi eylemleri ve grevlerdir. Depolitizasyon süreci askeri yönetim tarafından başlatılmış; Siyasal Partiler ve Seçim Yasası, Sendikalar Yasası, Yüksek Öğrenim Yasası gibi ilgili yasaların yanı sıra Anayasa çerçevesinde silikleştirilen kişi hak ve özgürlükleri nedeniyle yaşamın tüm alanlarına etki eden bir biçimde sürdürülmüştür. Depolitizasyonu, toplumsal ve ekonomik tüm alanlardan siyasetin dışlanması biçiminde tanımlamak mümkündür. Bu dönemden itibaren Türkiye’de siyasetten korkulan, siyasetin kötülendiği ve siyasi bilinçlenmenin engellendiği bir kültür egemen olmuştur. Toplum hayatından dışlanan siyaset yerine ise din olgusu, ayrışmaları giderici bir unsur olarak önerilirken, örgütlü siyasi mücadelenin yerini “Her koyun kendi bacağından asılır.” zihniyetiyle bireycilik almıştır. Darbe öncesi yürürlüğe konmasına karşın uygulanması askeri yönetimin baskıları sayesinde mümkün olan 24 Ocak Kararları ise Türkiye’nin yaşayacağı ekonomik ve beraberinde getirdiği kültürel dönüşümün habercisi olmuştur. Devamında Özal’ın kişi hak ve özgürlüklerini göz ardı ederek hayata geçirdiği liberal politikaları, Bozkurt’un deyimiyse liberalizmin ekonomik boyutu karşısında, siyasal ve toplumsal boyutunu ihmal eden (aktaran Eştürk, 2006: 102) tek yönlü bir uygulama olarak başarıya ulaşmamıştır. Bu dönem kolay yoldan para kazanmanın yükselen değer olduğu, inanılmaz bir yozlaşma kültürüne de ortam hazırlamıştır. Alın terinin yerini naylon faturaların ve hayali

ihracatların aldığı bu süreçte sinemada da siyasi bilinçten yoksun, tek gayesi daha fazla para kazanmak olan kahramanlara yer verilmesi doğaldır.

Bu dönemde önceki dönemlerden farklı olarak, mizahın sadece eğlendirme işleviyle çekilen filmlerin yerini mizahın eleştirel yönünden de beslenen, eğlendirirken içinde bir mesaj da barındıran filmler almıştır. Bu durum, bir önceki dönemde yükselişte olan toplumsal-siyasal sinemanın önünün kesilmesiyle ve eleştirinin dozunu ayarlamak koşuluyla güldürü içinde eritilmesiyle ilişkilendirilebilir.

Yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in üstlendiği *Banker Bilo* (1980), Almanya'ya işçi olarak gitme ümidiyle banker Maho (Şener Şen) tarafından dolandırılan Bilo'nun (İlyas Salman) anlatısı üzerinden 1980'li yıllardaki bankerler olayını hicveder. Özal politikalarının sonucunda değişen ekonomik yapıyla ortaya çıkan 'kısa yoldan köşe dönme' sloganının meşrulaşması filmde mizah unsuru olarak kullanılmış ve toplumda değişen değer yargıları sonucunda yozlaşan insanın trajikomik hikâyesi ele alınmıştır (Bayburtluoğlu, 2005: 33). Benzer şekilde *Dolap Beygiri* (Atif Yılmaz, 1982) filmi de dürüst ve rüşvete karşı olduğu için memurluktan atılan ve bankerlik yapan akrabası Yakup (Şener Şen) tarafından dolandırılan Ali'nin anlatısı üzerinden dönemin toplum yapısını hicveder.

Banker Bilo filminin lümpen tipi Maho ile *Dolap Beygiri* filminin lümpen tipi Yakup arasında benzerlikler bulunmaktadır. Her iki tip de kurnaz, dolandırıcı, çalışmadan sınıf atlama ve zengin olma peşinde olan kişiler olarak kurgulanmış, bu durum bankerlik üzerinden anlatılmıştır. İki zıt kahraman üzerinden ilerleyen filmlerde Bilo ve Maho tiplerinin temsil ettiği kesim, büyükşehirde tutunmaya çalışan kişilerdir. Örneğin Yakup, Maho gibi şehirde tutunmak için çözümünü dolandırıcılık ve bankerlikte bulmuş, ne şehirli ne köylü, Orta'nın da ifade ettiği gibi sınıfsız (2005: 104) bir lümpendir.

Banker Bilo'da dönemin toplum yapısını hicvetmek amacıyla, köyden kente göç eden bireylerin kendisine yabancılaşması ve çarpık düzene ayak uydurmadan var olunamayacağı trükleri⁵ işlenmiştir. Battal'ın ifadesiyle Bilo, dönemin değişen koşullarına ayak uydurmadan var olamayacağını anlamıştır (Battal, 2015: 41). Tip, anlatı sonunda kendisini defalarca dolandıran ve aldatan Maho yurtdışındayken onun bütün mal varlığına el koyarak şirketinin başına geçer ve Maho'nun karısıyla nişanlanır. Anadolu'dan gelmiş saf, namuslu Bilo artık Banker Bilo olmuştur. Sonuç olarak, anlatı namuslu-namussuz, iyi-kötü, doğru-yanlış vb. zıtlıklardan doğan çatışma, "iyiler kazanır, kötüler kaybeder" yaklaşımı yerine "dinsizin hakkından imansız gelir" yaklaşımı benimsenerek sonlandırılmıştır. Bu açıdan Bilo'nun kendine yabancılaşarak anlatının Maho yerine geçmesinin, lümpenliği yeniden üretmekten ziyade dönemin çarpık toplumsal yapısını hicvetmek amacıyla kurgulandığı söylenebilir. Benzer durum *Dolap Beygiri* filmi için de geçerlidir. Anlatı sonunda Ali, hapis yatmaktan kurtulmak için yaşadığını gizleyen Yakup'u öldürmeyerek onun canını bağışlar. Sahnede Ali, Yakup'a "Ulan ömrümce hep sırtımda taşıdım senin gibileri!.." derken Yakup "Yahu sizin gibi beygirler olmasa bizim halimiz nice olur." şeklinde karşılık verir. Böylece Yakup her ne kadar içinde bulunduğu durumdan kurtularak cezalandırılmamış olsa da son sahnenin dolap beygirine benzetilen toplum düzenini hicvetmek amacıyla bilinçli tercih edildiği söylenebilir.

Dönemin mizahın eleştirel yönü benimsenerek çekilen filmlerinden *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) filminin lümpen tipi ise Ali Nazik'tir (Uğur Yücel). Film, Türk Sanat Müziği yapımcısı Muhsin Kanadıkırık (Şener Şen) ile şöhret olmak isteyen Ali Nazik'in arabesk müzik furçası içinde türkü albümü çıkarmaya çalışmasını konu edinir. Filmde iki kahramanın zıt özellikleri aracılığıyla dönemin arabesk kültürü dışında değişen yaşam kültürü hicvedilir. Filmin çekildiği dönem 1983 sonrası Özal dönemine; Türkiye'nin siyasal, ekonomik, kültürel vb. her alanda değişim yaşadığı yıllara denk gelir. Bu dönemdeki toplumsal dinamikler piyasa koşulları tarafından dönüşüme uğratıldığı için maddi değerler ön plandadır. Ekonomik girdi sağlamayan hiçbir değer bu yeni yaşam biçiminde değer değildir (aktaran Dabbağoğlu, 2014: 92). Filmin lümpenden bayağıya geçişini anlattığını belirten Temelkuran, "*Şehrin değerleri yok olur. İdol kişiler nezaketten yoksun ve kabadırlar. Bilgi değil para sahibidirler. Parayı kullanış biçimleri de insanları satın almaktan ibarettir. ... Lümpenlik şehre gelmiştir. ... Şehir adeta kendisini yeni gelenlere karşı yenik ilan etmiştir.*" ifadesini kullanır (2008: 29-30).

Anlatıda idealist, kültürlü ve ilkeleri olmasıyla Muhsin Kanadıkırık eskide kalmış İstanbul'la özdeşleşirken Ali Nazik, Muhsin Kanadıkırık'ın tam tersine yeni İstanbul'la özdeşleşmektedir. Ali Nazik, taş toprağı altın olarak gördüğü İstanbul'a Şanlıurfa'dan türkü albümü çıkarmak için gelmiş, İstanbul'da var olmak için kuralları olmadan hareket eden, sınıf atlama arzusu içinde olan cahil ama uyanık biridir. Ancak Ali Nazik örneğinde olduğu gibi sınıf atlama arzusu, kişinin sınıf bilincine sahip olduğunu anlamına gelmemektedir. Daha doğrusu kişinin kısa yoldan, emek göstermeden, dönemin çarpık dinamiklerinden faydalanarak köşeyi dönme arzusu onu bu durumdan mahrum kılacağı gibi çarpık sistemin çarpık bir bireyi haline getirecektir. Ali Nazik tipi, filmde bahsi geçen sistemin bir bireyi iken Muhsin karakteri ise sistem karşısında direnç göstermektedir. Anlatı sonunda Ali Nazik, şarkıcılık

⁵ Trük, sinema ya da tiyatro eserleri için teknik ustalıkla yapılan düzen, numara anlamına gelmektedir (Nişanyan, 2002: 892).

yaptığı pavyonda giyiminden söyleme tarzına kadar idol olarak gördüğü İbrahim Tatlıses görüntüsü çizer. Sonuç olarak tip, kaset çıkarmış, sahnede arabesk, türkü karışık şarkılar söyleyerek amacına ulaşmıştır. Ancak filmde lümpenliğin ödüllendirildiği ya da yeniden üretildiği söylenemez. Zira tipin anlatı sonunda geçireceği olumlu anlamdaki değişim, filmde hicvedilen “yeni İstanbul”un (ya da Türkiye’nin) değiştiğinin; özüne döndüğünün anlamını taşıyacaktır. Oysa tüm kahramanlar sahip oldukları özellikleriyle bu yeni sistem içerisinde varlıklarını sürdürmeye veya var olmaya çalışmaya devam edeceklerdir.

Orhan Kemal’in *Tersine Dünya* isimli romanından uyarlanan ve erkeklerle kadınlar arasındaki rollerin değiştiği bir dünyayı anlatan *Tersine Dünya* (Ersin Pertan, 1993) filminin lümpen tipleri ise Sarı Leman, Bitirim Leyla ve Hasibe’dir. İşledikleri suçlardan dolayı devamlı hapse girip çıkan tiplerin tümü işsiz iken Bitirim Leyla hapiste olmadığı zamanlarda sokaklarda kumar oynayarak para kazanmaktadır. Yakın arkadaş olan tiplerin özdeyişleri “*Bir kadın bu dünyada niçin yaşar? Erkeğinin namusu, arkadaş hatırı, bitirimiğin raconu için.*”dir. Tiplerin lümpenlikleri kullandıkları argo ve küfür yüklü dilleri üzerinden de okunabilmektedir. Filmde kadınlar erkek; erkekler kadın yerine geçmiş olsa da bu trük yalnızca davranışlar üzerinden ele alınmış; kahramanların fiziksel özelliklerine ya da giyim biçimlerine yansımamıştır. Anlatıda tersine dönmüş dünyada kadın cinsiyeti aracılığıyla aslında erkeklik olgusu ve toplumsal cinsiyetin iktidar mekanizmaları hicvedilmekte (Akdoğan, 2017: 197); bu durum da lümpen davranış biçimleri üzerinden temsil edilmektedir. Öyle ki işsiz ve sınıfsız olmayı tercih ederek kiraathanelerde oturan, kumar oynayan, pavyonda ‘kafaları çekip’ eğlenen, çapkınlık, üçkâğıtçılık yapan, sokaklarda taşkınlık çıkarıp karakola ya da hapse düşen kadınlar iken; evde oturup ev işleri yapan ya da birlikte olduğu kişi tarafından ‘eve kapatılan’, eşinden şiddet gören, aldatılan, kötü yola düşüp genelevde çalışan taraf erkeklerdir.

İncelenen tiplere genel olarak bakıldığında dönemin özelliklerinin lümpen tipler üzerinden de işlediği görülmektedir. Herhangi bir sınıf bilinci olmayan Bilo, Yakup, Ali (Nazik), Leman, Leyla ve Hasibe tipleri, değişen toplumsal yapı içerisinde ayakta kalmak için uyum sağlayan ve bunun için de para kazanmayı sınıf atlamanın bir yolu olarak tanımlayan kahramanlardır. Filmlerin arka planında yer alan toplumsal dönüşüm panoramasına karşın, bu kahramanları lümpen tipler olarak kodlaması rastlantı değildir.

6. YENİ TÜRK SİNEMASI’NDA KOMİK LÜMPENLER

1990’lar, Türk Sineması’nın yeniden dirildiği bir dönemdir. 90’ların sonlarına rastlayan bu dönemden itibaren ticari sinema ve sanat sineması arasındaki ayrımla karakterize olan ve “Yeni Türk Sineması” biçiminde kavramsallaştırılan bir süreç geçerlilik kazanmıştır. 90’lı yıllara krizle başlayan Türk Sineması’nda yaşanan bu dönüşümü anlamak için hem Türkiye’nin geçirdiği sosyo-politik değişimler hem de bunun medyaya yansımalarını doğru ilişkilendirmek gerekmektedir. Tunç, 90’ların başındaki Türkiye’nin yapısını şu sözleriyle özetlemektedir:

“Türkiye yeni bir ekonomik sürecin gelişimine tanık olur. Banka ve finans sektörü gelişir, borsa kurulur. Medya gücünü/etkisini artırır. [...] Kamu İktisadi Teşekkülleri (KİT) özelleştirilmeye başlanır, özel sektör genişler. [...] Küreselleşmenin ve teknolojik devrimlerin (bilgisayar, internet, cep telefonu vb.) etkisiyle dünya âdeta küçülmeye başlar. [...] Ülkede 1994, 1998 ve 2001 yıllarında üç büyük ekonomik kriz yaşanır” (Tunç, 2012: 165-166).

Bu dönemde başını ABD (Reagan) ve İngiltere (Thatcher)’nin çektiği neo-liberal politikalar doğrultusunda deregülasyon ve özelleştirme hız kazanmıştır. Pek çok sektörde kendini gösteren bu politik söylem, medyada benzer biçimde karşılık bulmuş, pek çok ülkede özel televizyonlar ortaya çıkmıştır. 1990’da Magic Box Star1 kanalının uydu aracılığıyla yurtdışından başlattığı yayınlarla Türkiye’de de bu süreç işlemeye başlamıştır. Özel televizyonların çeşitli açılardan Türk Sineması’nın gelişimini tetikleyen temel güdülerden biri olduğu söylenebilir. Şöyle ki, özel televizyonların kuruluşu Türkiye’de reklam sektörünün gelişimini hızlandırmış ve benzer biçimde sinemada da sponsorluk sisteminin işlerlik kazandığı görülmüştür. Öte yandan ilk yıllarında yayın saatlerini doldurma çabasında olan özel kanallarda eski Türk filmlerinin yayınlanması, uzun yıllardır (ekonomik ve yasal çeşitli nedenlerle) krizde olan Türk Sineması’na yönelik ilginin yeniden canlanmasında etkili olmuştur. Ayrıca televizyona yönelik dış yapım hizmeti veren yapım şirketlerinin ekonomik olarak güçlenmesi de unutulmamalıdır. İlk kırılma olarak Eşkiya (Yavuz Turgul, 1996) filminin gişede elde ettiği büyük başarı, sinema izleyicisinin ve beraberinde yapımcıların Türk filmlerine olan inancını tazelemesi bakımından önemlidir. Yine bu dönemde ulusal (Kültür Bakanlığı)⁶ ve uluslararası (Eurimages)⁷ fonların ekonomik katkısı ve yabancı ülkelerle yapılan ortak yapımlar da göz ardı edilmemelidir. Bu koşullar altında bir yandan ticari bir anlayışla yapılan filmlerde bir artış

⁶ Akbulut, ‘Kültür Bakanlığı Sinema Destekleri’ başlıklı araştırmasında Türkiye’de kanun kapsamında sinemaya destek verilmesinin 1986’da başladığını, 1990’lı yıllar boyunca önemli filmlere katkı sağlandığı belirtmektedir (Akbulut, 2016, 4).

⁷ Baydar, 1990-2019 yılları arasında Eurimages’ın Türkiye’den 91 projeye destek verdiğini belirtmektedir (Baydar, 2019: 147).

yaşanmaya başlanırken, sonraları ‘yapımcı-yönetmen’ olarak anılacak olan dönemin genç yönetmenlerinin⁸ biçim ve içerik anlamındaki yeni üslup arayışlarıyla karakterize olan filmler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu filmler uluslararası sinema arenasında da beğeni toplamıştır. Ulusal ve uluslararası festivallerde kazanılan ödüllerle de adından söz ettiren bu filmler, Türk Sineması için umut verici ve cesaretlendirici olmuştur. Suner bu dönemde film üretiminde görülen iki temel eğilimin aralarındaki farkları şu sözleriyle belirtmektedir:

“Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve /veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir ‘popüler’ sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncular kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir ‘sanat’ sineması...” (Suner, 2006: 33)

Türk Sineması’nda film ve izleyicilerin sayılarındaki artış paralelinde özgüveninin de arttığını vurgulayan Bostan bu kategoride en önemli türü güldürü olarak belirtmektedir: “*Tür olarak seyirci sayısı, toplumsal etkisi ve kurumsallaşma yönünden en etkili komediler olmuş, peş peşe rekor sayıda izleyici sayılarına ulaşarak tasvir ettiği karakterleri konuşma tarzlarından, esprilerine, tavırlarına kadar birer toplumsal fenomenler haline getirmiştir.*” (Bostan, 2013: 106). Aşağıdaki çözümlenmelerde de görüleceği üzere bu filmler ünlü isimlerin canlandırdığı ana kahramanları olan ve bol reklam/tanıtımla gişede belli bir hasılatı tutturmuş güldürü filimleridir. Bu filmlerin lümpen tipleri ise dönemim sosyo-politik ortamına uygun olarak neo-liberal politikalara uyum sağlamış, şehirli veya bohem lümpen olarak kurgulanmıştır.

Her Şey Çok Güzel Olacak (Ömer Vargı, 1998) filminin lümpen tipi Altan’dır (Cem Yılmaz). Tip, otuz yaşlarında, işsiz, düzenli bir gelire sahip olmayan, kötü giden bir evliliğe sahip, hayattaki tek amacı bar açarak içinde bulunduğu durumdan “yırtmak” olan şehirli lümpendir. Altan, bar açma hayali için “sadece küçük bir nakit sıkıntısı var.” dese de tipin aslında hiç parası yoktur. Tip, gerekli olan parayı eczacı ağabeyinin ilaç deposundaki kırmızı reçeteli ilaçları çalıp mafyaya satarak edinmeye çalışır. Ancak Altan’ın yaptığı hırsızlık ortaya çıktığında iki kardeş kendini daha büyük bir mafyanın içinde bulur. Anlatıda Altan’ın sınıfsız, köşeyi dönmeyi amaçlayan, şehirli lümpen özelliği utanmaz ve ‘çocuksu erkek’ özellikleriyle bütünleştirilerek kurgulanmıştır. Öyle ki tip, ağabeyinin kendisine dolandırıcı, işe yaramaz biri olduğunu söylediği ya da eşi ve çevresindekiler tarafından bar açma hayali konusunda ciddiye alınmayıp alay edildiği anlarda konuyu esprili bir şekilde geçiştirmeye çalışır. Tipin başı beladayken kullandığı ve sloganı haline getirdiği “*En azından hayattayız bu da bir şey be ağabey.*” cümlesi ise aşırı iyimser, hayalperest ve çocuksu erkek imajıyla bütünlük gösterir.

Filmin, Türkiye’nin 1990 sonrası kültürel iklimini sergilediğini söyleyen Akdoğan (2014: 163), Altan’ı, 1980 sonrası neoliberal ekonomik sistem içinde tutunmak için her şeyi yapmaya hazır, girişimci, özgüveni yüksek ama parasız, kolayca yalan söyleyebilen ve tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü kazanmaya çalışan, apolitik, etnik kimliği belirsiz, ne pahasına olursa olsun başarıya ve sonuca odaklı, benmerkezci, pragmatist, her şeye gücünün yeteceğine inanan, argo ve küfürü sık kullanan alt sınıftan biri olarak özetler (Akdoğan, 2014: 148-151). Velioğlu ise tipin 1980 sonrası değişen ve dönüşen, insani değerlerden çok paraya önem veren Türk insanına örnek oluşturduğunu belirtir (Velioğlu, 2010: 492).

Anlatı sonunda mafya, Altan ve Nuri’yi benzin dökerek yakacakken iki mafya arasında çıkan çatışma sonucunda iki kardeş olay yerinden kurtulur. Altan, kıyafetlerine benzin döküldüğünü unutup sigarasını yakınca bar açmak için kullanacağı parası yanar. Böylece, hayatı boyunca çalışmaktan kaçmış, yasa dışı yollardan köşe dönmeye ve sınıf atlamaya çalışan Altan’ın anlatı sonunda amacına ulaşması engellenerek lümpenliğinin açıkça cezalandırıldığı görülür.

Abuzer Kadayıf (Tunç Başaran, 2000) filminin lümpen tipi Abuzer Kadayıf’tır (Metin Akpınar). Film, sosyoloji profesörü Ersin Balkan’ın çift kimlikli yaşamını konu edinir. Eşinin geçmişte tinerciler tarafından gasp edilip öldürülmesini unutamayan Ersin Balkan, tinerci çocukları hayata kazandırmak için eğitim merkezi açmak ister. Çözümü, meşhur olmanın kolay olduğu toplumda Abuzer Kadayıf isimli arabeskçi-türkücü kılığında girip kendi yarattığı büyük şöhretin servetinden yararlanma fikrinde bulur. Gündüzleri üniversitede ders veren, geceleri ise pavyonda çalışmasının yanısıra *talk show* programı sunan profesörün bir diğer amacı, büründüğü Abuzer Kadayıf

⁸ Yeni Türk Sineması’nın birinci kuşağı olarak kabul edilen Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler bu kategoride yer almaktadır.

isimli bohem lümpen rolü üzerinden dönemin bozuma uğramış kültürüne, medyasına, magazinine, siyasetine ve bayağılaşan müziğine eleştiri getirmektedir.

Abuzer Kadayıf, dönemin medyası ve halkı tarafından sevilen, büyük bir yıldızdır. Öyle ki tip her gün gazetelere, televizyon programlarına ve haberlere konu olmakta, albümleri milyonlar satmakta, reklam filmlerinde oynamakta, sinemadan anlamamasına karşın yönetmenlik yapıp *talk show* sunmaktadır. Tip, anlatıda *Muhsin Bey* filminin İbrahim Tatlıses hayranı, arabesk-türkü karışık şarkılar söyleyen bohem lümpen tipi Ali Nazik'in milenyum versiyonu bir imaj çizer. Tip, profesörün büründüğü bohem lümpen arabeskçi-türküçü kimliğine uygun olarak kameralar önünde dindar, vicdanlı, duyarlı bir görüntü çizerken kendi ifadesiyle halkın sevdiği gibi rakı içip, çığ köfte yiyip atasözü ve tekerlemeleri bol kullanarak onlardan olmayı iyi bilmektedir. Çevik'in ifadesiyle tip, özellikle gazetecilere verdiği demeçlerde sağ, sol, eşitlik, kardeşlik, Müslümanlık ve insan sevgisi gibi akla gelebilecek pek çok kavramı serpiştirmektedir (Çevik, 2011: 6).

Anlatı sonunda sosyoloji profesörü amacına ulaşarak kimsesiz çocuklar için eğitim merkezi açar. Profesör, amacına ulaşmasına karşın Abuzer Kadayıf'ın iş sözleşmelerindeki cezai işlem maddesi yüzünden Abuzer Kadayıf olmayı bırakmadığı gibi kimlik bunalımı yaşayarak Abuzer Kadayıf'a teslim olur ve hayatına onunla devam etmek zorunda kalır. Sonuç olarak Dinçay'ın da belirttiği gibi (2014: 167-168) eğitilmiş kesimi temsil eden kahramanın, kolay para kazanan bohem lümpen arabeskçi-türküçü kimliğini, aydın kimliğine tercih etmesi toplumun geleceğine umutsuz bir bakış olarak yorumlanabilir. Öyle ki anlatının sonunda gösterildiği gibi Abuzer Kadayıf'ın yakaladığı şöhret, Mahmut Künefe isimli yeni şöhretlerin doğmasına yol açmıştır.

Hemşo (Ömer Uğur, 2000) filminin lümpen tipi Yaşar'dır (Mehmet Ali Erbil). Film, köyünden İstanbul'a kan davası Yaşar'ı vurmak için gelen Cebrail'in (Okan Bayülgen) İstanbul'daki macerası üzerinedir. Yaşar, bir gün İstanbul sokaklarında belalılarından kaçarken Cebrail'le karşılaşır ve Cebrail'in yardımıyla belalılarından kurtulur. Cebrail'in parasının olduğunu gören Yaşar, kanlısı olduğundan habersiz Yaşar'ın parası için ona evini açar. Cebrail, aradığı kanlınının Yaşar olduğunu öğrenince onu öldürüp kanını temizlemek ister ama Yaşar her seferinde Cebrail'i atlatmayı başarır.

Cebrail anlatıda köylü, cahil ve töresine bağlı biri iken Yaşar, üçkağıtçılık ve dolandırıcılığı mesleği haline getirmiş, sınıfsız özelliğiyle şehirli lümpen olarak kurgulanmıştır. Yaşar, sevgilisi Rumen Tatyana'yı tıp mezunu olmasına karşın İstanbul'da hayat kadını olarak çalıştırmaktadır. Tip kendini çevresine "*Ailenizin kaçakçısı çavuş emrinize amadedir.*" şeklinde tanıtır. Yankesicilik, kaçakçılık, jigololuk yapan, arkadaşlarının eşyle birlikte olan, cinsel oyuncaklar ve aynı zamanda sahte cinsel gücü arttırıcı ilaçlar satan tip, sattığı ürünleri ceketinin iç cebinde oluşturduğu düzenekte taşır. Tipin argo ve küfür yüklü dili lümpenliğiyle bütünlük gösterir. Tip bunlara karşın esprili, yaramaz, çocuksu erkek özelliğiyle anlatıda gülme eyleminin sağlanması açısından 'sevimli lümpen' olarak kurgulanmıştır.

Anlatıda İstanbul, filmin kahramanları aracılığıyla sivilinden polisine kadar herkesin kültürel anlamda bozuma uğradığı, birbirini aldattığı, dolandırdığı ya da en iyi haliyle birbirine yalan söylediği yozlaşmış bir İstanbul olarak tasarlanmıştır. Buna karşın mizahın eğlendirme işlevinin ön planda olduğu filmde anlatı sonunda uygun eleştirel bir son gerçekleşmediği için lümpenliğin cezalandırıldığını da söylemek mümkün değildir. Zira, anlatının sonunda Cebrail ve şehirli lümpen konumundaki Yaşar, Tatyana'nın hayat kadını arkadaşını zorla beraber oldukları gece öldüren sivil polislerle çatışarak ölür. Doktor olmasına karşın hayat kadını olmak zorunda olan 'kader kurbanı' Tatyana dışında Yaşar, Cebrail ve anlatının 'kötüleri' sivil polisler dâhil herkesin ölmesi anlatıda 'kaderin getirisi' ya da tepeden inme çözüm (*deus ex machina*)⁹ olarak kurgulanmıştır.

Kolay Para (Hakan Haksun, 2002) filminin lümpen tipi Servet'tir (Mustafa Uğurlu). Servet, Güven ve Eray isimli arkadaşlarıyla aynı evde yaşamaktadır. Üç gencin ortak noktası zengin olma hayalleridir. Servet'in arkadaşlarından farkı eğitimsiz ve işsiz olmasıdır. Eray, zengin olma hayaline oyunculukla ulaşmayı hedeflerken Servet çözümü Güven'in aklını çelerek beraber sahte viski üretme projesinde bulur. Servet, pavyon sahibi Nejat'tan aldığı avansla Güven ve Güven'in arkadaşı Ender'le sahte viski üretir ancak rengi tutturamadıkları için avans yanar. Bunun üzerine Servet, tekrar sahte viski üretebilmek için Eray'ın eski sevgilisi Şebnem'e Şebnem'in çıplak fotoğraflarını eşine göndermekle tehdit eder. Buna karşın anlatının devamında Şebnem'in kiraladığı mafyöz Ali Rıza, Servet'in amacına ulaşmasına engel olurken tip, Nejat'a yakalanmamaya çalışır.

⁹ Metin, And ve Nutku Latince kökenli *deus ex machina* terimiyle ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır: "... 'makine ile inen Tanrı' anlamına gelir. Eski Yunan tragediyalarının özellikle *Aiskhilos*'un oyunlarının sonunda, ortadaki sorunu çözmek için gökten inmiş duygusunu sağlayacak bir Tanrıyı temsil eden oyuncu, vinçlerle skenenin çatısından indirilirdi." Ancak bugün terimin anlamı genişlemiştir ve olayların akışına, gelişmesine dayanmayan, tepeden inme, inandırıcı olmayan çözümleri ifade etmek için kullanılmaktadır (1966: 25).

Tipin lümpenliği anlatıda sıkça kullandığı argo ve küfür yüklü cümleleri üzerinden okunabilmektedir. Tipin sınıfsız, işsiz ve tükenmiş bir birey olma özelliği, kendi isteğinin dışında 'kader kurbanı' olması biçiminde kurgulanmıştır. Tipin lümpenliği kendi isteğiyle seçmediği gibi suça bulaşmasının haklı bir gerekçesinin varlığı "Benim bu işe girmeme gibi bir şansım yoktu oğlum!.. Hayata geç kaldım Güven. Otuz yedi yaşına geldim, hala bir b.k olamamışım ya!.. Hiçbir güvencem yok. ... Para pul yok, bir sevgilim bile yok. ... Acele bir penaltı çıkmam lazım. ... Annem beni bekliyor, hala eli ekmek tutan adam olmuş oğlunu görmeyi bekliyor. Şimdi bu saatten sonra oğluna yatırdığın hayat magazin oldu diyemem!..". sözleriyle ifade edilmektedir.

Anlatı sonunda mafyöz Ali Rıza ve peşine düştüğünü sandığı Nejat'tan kaçan Servet, türlü yanlış anlamalara kurban gittikten sonra ülkeyi terk ederek kolay yoldan zengin olma hayallerine ulaşamaz. Bu bağlamda Servet'in anlatı sonunda cezalandırıldığı söylenebilir. Anlatı sonunda gelen yazıda Ender'le ilgili "Midedelen içki fabrikalarının sahibi.", Güven'le ilgili "O şimdi asker.", pavyon sahibi Nejat'la ilgili "Pavyon zincirlerini büyüttü." ve Eray'la ilgili "Şöhret olamayınca doktor oldu." şeklinde kahramanların konumlarıyla ilgili bilgiler verilir. Sonuç olarak, 'kolay para' hayali besleyen kahramanların bir kısmının da olsa mevcut düzende hayallerine ulaşmasının zor olmadığı bilgisinin altı çizilir.

7. SON DÖNEM YERLİ GÜLDÜRÜLERDE LÜMPENLER

2000'li yılların başından itibaren iktidarda olan egemen siyaset, Türkiye'de önemli toplumsal dönüşümlere neden olan bir yol izlemiştir. Bu süreçte uzun dönem özlenen bir siyasi istikrarı sağlamanın getirdiği olumlu rüzgârı ve tek başına iktidar olmanın gücünü arkasına alan 'muhafazakâr demokrasi' anlayışı, Türkiye'de yönetim sisteminden, eğitime, sağlık politikalarından yerel yönetimlere, dış siyasetten medyaya kadar pek çok toplumsal yapıyı değiştiren bir otoritenin ifadesi olmuştur. Siyasetin tektipleştiği, toplumsal kutuplaşmanın tırmandığı, siyasal ve sivil her türlü muhalefetin etkisizleştirildiği, bir denetim aracı olarak medyanın işlevsizleştirildiği bir ortam, Türkiye'nin genel görünümü haline gelmiştir. Milliyetçi ve muhafazakâr eğilimlerin yükseldiği; erkek egemen söylemlerin fütursuzca popülerleştiği; hoşgörü kültürünün yerini tahammülsüzlüğe, şiddete bıraktığı; kitabın, haberin, eleştirin, alkışın, emeğin, kadının, çocuğun, hayvanın, ağacın sesinin kısıldığı bir süreç yaşanmaktadır. Yine bu paralelde son dönemde yasalarla güvence altına alınan baskı sisteminin dozu iyice ağırlaşmakta, artan işsizlik ve yoksullukla kendini gösteren ekonomik kriz ise gündelik yaşamında bireyi daha da sıkıntıya sokmaktadır. Hiçbir mücadele ve direnç gücü kalmayan kitleler için siyasi rejim içindeki yasal yollar ve hukuk arayışları da sonuçsuz kalmaktadır. Bilim, sanat gibi toplumun ufkunu açan, eleştirel yönüyle siyasi otoriteler için birer uyarı olabilecek alanlar ise ekonomik ve yasal olarak kısıtlanmasının yanı sıra değersizleştirilmiş, eleştirel yönleri törpülenerek sisteme eklenmiştir. Örgütlü olmayan ve sorgulamayan bireylerden oluşan toplumları yönlendirmek elbette daha kolaydır. Bu bağlamda sınıf bilincinden yoksun, hiçbir mücadele gücü ve isteği olmayan kitleler, bugün Türkiye'nin beyazperdesini de doldurmaktadır. Kahkahalara boğduğu izleyicileri gerçek sorunları görmekten alıkoyan bu lümpenler, güldürünün toplumu iyileştirici özelliğini unutmamış, kendi paçasını kurtarma ve zengin olma derdinde, bunun için her türlü bayağılığı, seviyesizliği, cahilliği hoş gören/huş gösteren birer kahraman olarak meşrulaştırılmakta ve normalleştirilmektedir. Son dönem güldürülerde ciddi anlamda bir temsil şansı bulan lümpen tiplere ait çözümler de bu belirlemeyi doğrular niteliktedir.

Türkler Çıldırması Olmalı (Murat Aslan, 2009) filminin lümpen tipleri anlatısının birincil kahramanları olan Kuru Kadir, Laz Mahmut, Kirli Şahin, Kadırgalı Sarı Recep, Mahsun Güler ve Korsan Ercüment lakaplı tiplerdir. Şehirli lümpen olarak kurgulanan tiplerin işsiz, sınıfsız, uçkağıtçılık, dolandırıcılık ya da kumar yoluyla para kazanan kişiler olduğunun bilgisi, filmin açılış sahnesinde gösterilmiştir. Tiplerden Kirli Şahin lakaplı Şahin Coşkunes ise anlatıda bohem lümpen olarak kurgulanmıştır. Sahne ücretini vermediği gerekçesiyle patronunun kafasında bağlama kırmaktan üç yıl cezaya çarptırılan ve kendisini bohem olarak tanımlayan tipin, 'Darling My Hard' ve 'Ebeninki' isimli argo ve küfür yüklü şarkılardan oluşan albümü vardır. Filmin anlatısında ömür boyu hapis cezasına çarptırılmış Albay Mehmet, Somalili korsanlar tarafından kaçırılmış zengin iş adamı Fahri Bayer ve ailesini kurtarmakla devlet tarafından görevlendirilir. Mehmet, işledikleri suçlar yüzünden hapis cezasına çarptırılmış beş lümpen tiplerle bir ekip kurar. Çeşitli eğitimlerden geçen tipler, Albay Mehmet ve Yüzbaşı Asena ile birlikte Somali'ye giderek Fahri Bayer ve ailesini korsanlardan kurtarır ve Türkiye'ye döner.

Sulu- absürt güldürü türündeki *Türkler Çıldırması Olmalı* filminin ana güldürü trükü, tiplerin lümpenlik ve mağandalık kavramlarıyla kurgulanan davranışlarıdır. Ancak filmin anlatısında Türkiye Cumhuriyeti devletinin büyük bir devlet olduğu vurgulanıp vatan sevgisi, ahlak, Allah, namus gibi kavramların öneminden bahsedilerek bu trükü yumuşattığı ve anlatı boyunca kullandığı kahramanlık temalı Türk Halk Müziği, arabesk-fantezi türündeki müziklerle de desteklediği görülmektedir. Filmdeki güldürme işlevi ise tiplerin skeç şeklinde kurgulanan sahnelerdeki bayağı ve kimi zaman iğrençliğe dayanan davranışları ile kullandıkları argo ve küfür yüklü lümpen

dilleri, sakarlıkları ve aptallıkları üzerinden sağlanmaktadır. Anlatı sonunda, lümpen tiplerin zengin iş adamını kurtararak Türkiye'ye dönmesi ve işledikleri dolandırıcılık, adam öldürmeye kasıt vb. suçların bu yüzden bağışlanması ise lümpen tiplerin -dolayısıyla lümpenliğin- ödüllendirildiğini göstermektedir.

Vay Arkadaş (Kemal Uzun, 2010)¹⁰ filminin lümpen tipleri anlatıda Dildo, Manik ve Tik lakaplarıyla anılan tiplerdir. Film, üç yakın arkadaşın, Dildo'nun ölümcül bir hastalığı olan babası Efendi'nin yirmi beş-otuz bin lira tutan ameliyat parası için rastlantı sonucu mafyayla girdiği mücadeleyi konu edinir. Üç arkadaş, ameliyat parasını bulamayınca çözümü araba çalma fikrinde bulur. Üç arkadaştan her biri birer araba çalar ancak tipler arabaların birinde on beş kilo kokain bulurken diğeri, bagajda bir ceset bulur. Tik'in çaldığı araba ise İstanbul'daki emniyet müdürünün kızı Nil'e aittir. Dildo, arkadaşlarından gizleyerek babasının sağlığı için çözümü ellerindeki kokaini mafyaya satmakta bulur. Ancak Dildo'nun kokain satmaya çalıştığı mafya lideri kokainin asıl sahibidir ve tiplerin çaldıkları arabada buldukları ceset de mafya liderinin iş yaptığı bir diğer mafyözün cesedir. Bu bilgilerden habersiz olan üç arkadaş, mafya liderine kokaini satıp ameliyat parasını bulma hayalleri kurarken olaylara çalınan arabasının peşine düşen Nil de karışır ve bütün tipler mafyadan kurtulmanın yolunu arar.

Vay Arkadaş filmindeki üç lümpen tip de işsiz, sınıfsız ve potansiyel suçlu özellikleriyle anlatıda şehirli lümpen olarak kurgulanmıştır. Lakabına uygun olarak aşırı hareketli, enerjik ve umursamaz olan Manik, araba hırsızlığından iki yıl hapis yatmış, trafikte maganda davranışlar gösteren, şiddete meyilli, bol argo ve küfür kullanan biridir. Manik'le benzer şekilde argo ve küfür yüklü lümpen dilinin mizah unsuru olarak kullanıldığı Dildo da anlatıda lakabına uygun olarak seks düşkünü biridir. Heyecanlandığında yüzü seğiren ve kekeleyen Tik ise anlatıda diğer iki arkadaşından farklı olarak 'saf' bir tip olarak kurgulanmıştır. Öyle ki tipler arasında kendi ifadesiyle vicdanlı davranıp en ucuz arabayı çalan Tik'tir.

Anlatıda 'özünde iyi insan' olarak kurgulanan üç tipin de lümpenliği kendi bilinçli tercihleriyle seçmediği; 'kaderin onlara oynadıkları oyun' sonucunda buldukları noktaya geldiği vurgulanmıştır. Öyle ki anlatının başında tiplerin geriye dönüşle tanıtıldığı sahnelerde çocukluk yıllarındaki masum hallerine vurgu yapılmıştır. Geriye dönüş sahnelerinde, Dildo'nun başboş bir şekilde yetiştiğinin, Tik'in babasından şiddet gördüğünün, Manik'in babasının uyuşturucu bağımlısı olduğunun gösterilmesi, masumlaştırılan tiplerle seyirci nezdinde özdeşim kurulmasını kolaylaştırdığı gibi, tiplerin lümpenliklerinin psikolojik olarak temellendirilmesine neden olur.

Anlatı sonunda polis, mafya ve lümpen tipler arasında çıkan çatışmada, mafya üyelerinin tamamı polis tarafından öldürülüp cezalandırılırken iyi bir amaç uğruna birçok suça bulaşmış lümpen tipler serbest bırakılarak cezalandırılmamıştır. Aksine amaçlarına ulaşarak babalarının hayatta kalmasını sağlayan tiplerin -ve dolayısıyla lümpenliğin- anlatı sonunda ödüllendirildiğini söylemek mümkündür.

Mazlum Kuzey (Ali Adnan Özgür, 2015) filminin lümpen tipi Mazlum Kuzey'dir. Tifil ismindeki bağlama çalan ev arkadaşıyla İstanbul'da bir pavyonda çalışan tip, anlatıda arabesk-türkü karışık şarkılar okuyan bohem lümpen olarak kurgulanmıştır. Kendinden 'Esencılıs çocuğu' olarak bahseden tip, pavyonda sahneye çıkmadan önce kendini "Değerli konuklar... Fantezi müzik yolculuğunda dünya turnesi kapsamında nihayet semtimize gelen, genç kızların rüyası bir dünya starı Mazlum Kuzey!.." şeklinde anons eder. Anlatıda gülme eylemi, tipin homofobik davranışları ile bol argo ve küfür yüklü lümpen dili, bedensel ve cinsellikle ilgili yaptığı şakalar üzerinden sağlanmaya çalışılmaktadır. Konuşmalarının aralarına İngilizce kelimeler serpiştiren, seyircinin ilgi göstermediği, kötü sesli tip, pembe gömleği, belirgin göbeği, öne taradığı saçları ve kaba bıyığıyla magandayı andırmakta, bu özellikleriyle şehirli- bohem lümpen bir görüntü çizmektedir.

Filmin anlatısında Mazlum Kuzey, yanlış anlaşılma sonucu işten kovulur. Tip, geçinebilmek ve şarkısına klip çekebilmek için Tifil'la anlaşarak onun böbreğini satmaya karar verir. Fakat bu sırada organ mafyası yüzünden Tifil'in böbrek yetmezliği hastalığının olduğu yanılığına kapılır. Tifil'dan gizleyerek onun için böbrek parası aramaya başlayan tip, çeşitli projeler üretir. Tipin, süresi kimi zaman bir-iki dakika süren skeçlerdeki maganda davranışları ile davranışlarına maruz kalan kişilerin verdiği edilgen tepkiler *Recep İvedik*¹¹ tipiyle benzerlik gösterir. Öyle ki tip anlatıda amacına ulaşmak için ilk olarak Tifil'la birlikte Amsterdam'da eşcinsel bir çiftin evlilik töreninde sahne alır ancak kendisine ilgi gösteren bir eşcinseli darp ederek ülkeden sınır dışı edilir. Tip daha sonra büyük bir şirkette yanlış anlama sonucu CEO olarak ağırlanır, sahte akıllı telefon üretir, aynı zamanda tüy dökücü krem olarak da kullanılabilen bal üretir, balın satışı için bir TV programına katılarak yayında taşkınlık çıkarır. Tipin

¹⁰ *Vay Arkadaş* filmindeki baba ve oğul karakterlerin ilişkilerini psikanalitik bir bakışla inceleyen bir okuma için Bkz. Popüler Sinemada Oedipus: *Vay Arkadaş* ve *Düğün Dernek*'te Babalar ve Oğullar Üzerine (Akdoğan, 2017b).

¹¹ Suner "Between magnificence and monstrosity: Turkishness in recent popular cinema" başlıklı makalesinde *Recep İvedik*'i kaba tavırları, görgüsüz alışkanlıkları ve edepsiz şakaları olan bir karakter olarak tanımlamaktadır (Suner, 2011: 139).

Amsterdam'da yanlışlıkla uyuşturucu kullanması, uçağa ayakkabılarını çıkararak binmesi, Tifil'in uçakta gaz çıkarması sonucunda uçağın karışması vb. sahneler de skeç şeklinde kurgulanan sahnelere örnektir. Ancak tipin canlı yayında program sunucusuna cinsellik içerikli şakalar yapması ya da sunucunun ağzına balla ağda yapması örneklerinde olduğu gibi maganda davranışlarının cezalandırılmadığı aksine edilgen tepkiler olarak *Recep İvedik* serisinde olduğu gibi lümpenliğin normalleştirildiği görülür.

Anlatıda yıllar önce ailesini terk eden babasının aslında yaşadığını ve felç hastası bir zengin olduğunu öğrenen tip, Tifil'in tedavisi için babasının mirasını öne sürdüğü şartla birlikte kabul eder. Tipin mirastan yararlanması için babasının arkadaşının kızı Gülten'le evlenmesi gerekmektedir. Anlatı sonunda tip, babasının arkadaşının kızının Gülten yerine aslında evin hizmetçisi olduğunu, tüm bunları babasının miras konusundaki samimiyetini ölçmek için kurguladığını öğrenir. Bu açıdan anlatı boyunca maganda davranışlar gösteren tipin, anlatı sonunda evin hizmetçisi rolüne bürünen aşık olduğu kızla evlenmesi ve babasının mirasından yararlanma hakkına ulaşmasıyla lümpenliğin ödüllendirildiğini söylemek mümkündür.

Sinyalciler (Ahmet Kapucu, 2017), pavyonda eğlenirken kalp krizi geçirerek ölen mafya üyesi bir adamın ölümünden sorumlu tutulan Cengiz, Kadir ve Nevzat'ın mafyayla olan macerası üzerinedir. Yanlış anlama kurbanı olan üç arkadaş, canlarının bağışlanması için ölen adamın kan parası olarak mafyaya bir milyon lira ödemek zorunda kalır. Üç arkadaş, parayı ilk olarak İstanbul'a turist olarak gelen Araplara iki milyon lira karşılığında cami yaptırma projesinde bulmaya çalışır ancak Araplar tarafından kapı dışarı edilince son çare olarak Leonardo Da Vinci'nin Son Akşam Yemeği tablosunu çalmakta bulur. Buna karşın, aralarında İngiliz bir kaçakçının da bulunduğu sergiyi soymak isteyen başka bir mafya daha vardır.

Filmin lümpen tipleri anlatıda sinyalci¹² olarak tanımlanan üç arkadaştan Cengiz ve Kadir'dir. Kadir, yaşadığı mahallede bütün esnafa borçlu olduğu için esnaftan kaçan, herhangi bir mesleği ve geliri olmayan, sınıfsız, üçkâğıtçı bir tiptir. Tipin çarpık yüzü, uzamış sakalları, çürük dişleri, kambur duruşu ve devamlı elinde tuttuğu tespihi lümpen özelliğiyle örtüşürken Cengiz tipi de filmde Kadir'in imajıyla benzer bir imaja sahip; sahte rakı ve bira üretmek köşeyi dönmeye çalışan bir tip olarak yer alır. Üç arkadaştan Nevzat ise eski bir memur olduğu için diğer iki tipten ayrılır. Filmin bayağılığı yeniden üreten lümpen dili ve güldürme trükleri, filmi 'sulu güldürü' konumuna yerleştirmektedir. Öyle ki anlatıda polisinden siviline kadar hemen hemen tüm kahramanlar argo ve küfür kullanmakta, etken veya edilgen biçimlerde abartılı ve nedensiz şiddet sahnelerinde yer almaktadır.

Anlatı sonunda üç arkadaş, mafyaya kan parasının karşılığı olarak tabloyu teslim ederken iki mafya arasında anlaşmazlık çıkar. Polisin suçüstü yapması sonucunda mafyalar hapse gönderilirken tabloyu koruduğu düşünülen üç arkadaş, İngiliz polisi tarafından tablonun taklidiyle ödüllendirilir. Sonuç olarak, rastlantı sonucu bulaştıkları mafyadan yine rastlantı sonucu kurtulan tiplerin anlatı sonunda cezalandırılmadığı gibi, lümpenliklerinin kahramanlık olgusuyla ödüllendirildiği görülür.

8. DEĞERLENDİRME

Yüzyılı aşkın sürede güldürü önemli değişimler geçirmiş ancak bu değişim güldürünün, taşıdığı anlamı yitirmesine neden olmuştur. İnsanları içinde buldukları sıkıntılardan kurtarmak adına, sorunlarından tamamen koparan ve bu sorunların varlığını unutturan bir güldürü anlayışı günümüz sinemasında egemen olmuştur. Her ne kadar sinemada bir tür olarak güldürüyle ilgili kuramsal açıdan farklı bakış açılarından geliştirilen işlevler aktarılsa da bugün bunlar arasından toplumdaki aksaklıkları gülünç yollarla aktararak izleyiciyi bunlar üzerinde düşünmeye itme amacının körelmekte olduğu görülmektedir. Hatta, bireyleri yaşadıkları düzenin bir parçası olarak, sorunları/aksaklıkları kabullenmesini/kanıksamasını sağlayan bir hale getirdiği bile söylenebilir.

Türk Sineması'nda güldürünün bugün geldiği nokta da filmlerdeki lümpen tiplerin incelenmesine odaklanan bu çalışmayla benzer bir duruma işaret etmektedir. Türkiye'nin ve Türk Sineması'nın geçirmiş olduğu toplumsal dönüşümler doğrultusunda dört zaman dilimi içerisinde seçilen filmlerdeki lümpen tiplerin geçirdiği değişim, bir yarıyla toplumsal süreçlerle film üretimi arasındaki sıkı etkileşimi ortaya koyarken bir yarıyla da Türkiye'de bugün güldürünün eleştiriden yoksun ve sadece eğlencelik bir işleve sahip olduğunu gözler önüne sermektedir.

Türkiye'de sınıf bilincinin oluştuğu dönem olarak değerlendirilebilecek 1960'lar, güldürü sinemasında da yan kahramandan ana kahramana dönüşen lümpen tiplerin perdede büyük başarı yakaladığı bir dönemdir. Bu yıllardaki lümpen tipler olarak Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer genellikle sevimli lümpen olarak nitelenebilecek, olumsuz özellikleri fazla ön planda olmayan, argo yüklü bir dil kullanmalarına karşın

¹² Fransızca kökenli sinyalci kelimesi, Hulki Aktunç'un Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla) (1998) çalışmasında "*Dilenci. Fırsat bulunca yankesicilik de yapan dilenci*"; sinyalcilik ise "*Dilencilik, başkalarını acındırarak para ve çıkar elde etme eylemi.*" olarak açıklanmaktadır (1998: 260).

bayağılaşmayan tiplerdir. Bu tipler üzerinden, anlatılarda açık bir toplumsal eleştiriye rastlanmazken, anlatı sonunda lümpenliğin ödüllendirildiği veya cezalandırıldığı da net biçimde ifade edilmez.

Öte yandan askeri darbe yönetimi ve ardından gelen darbenin sivil uzantısı olan ANAP dönemini kapsayan 80'li yıllarda Türkiye'nin neo-liberal politikalara eklenme çabaları doğrultusunda, güldürülerdeki lümpen tiplerin bir önceki dönemdeki sevimli hallerinin yerini para kazanma hırasına bıraktığı görülmektedir. Çoğu, köyden kente göç ekseninde varlık gösteren kahramanların bu bağlamda geliştirilen öykülerinde kültürel çatışmalar üzerinden elde edilen gülünç durumlara toplumsal bir eleştiri de eşlik etmektedir. Ancak bu eleştiri, lümpen tiplerin anlatı sonunda yine sınıfsız birer lümpen olarak sisteme entegre olmuş bireylere dönüşmesine engel değildir. İncelenen diğer tüm filmlerde de görüldüğü üzere erkeklik kavramıyla paralel giden lümpenlik kavramının kadın lümpenlere dönüştüğü bir örnek -Tersine Dünya- de bu dönemde yer almaktadır. Ancak bu anlatıdaki lümpen tiplerin erkeklerle kadınların yer değiştirdiği fantastik bir dünyada kurgulanmış olması ve kadın olmalarına karşın lümpen tiplerin erkek lümpenlerden farklı davranışlar göstermemesi çalışma kapsamında elde edilen ilginç bir veridir.

Çalışmada incelenen üçüncü dönem olarak 90'lı yılların sonlarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması başlığına yer verilmiştir. Türk Sineması'nın hem ticari anlamda hem yeni üsluplarla içerik ve biçim anlamında başarı kazandığı, adeta bir yeniden doğuş yaşadığı bu dönemin lümpen tipleri ise yine dönemin sosyo-politik yapısına uygun birer portre çizmektedirler. Şehirli veya bohem lümpenler olarak perdeye gelen tiplerin anlatı sonunda ya öler ya da her şeylerini kaybederek cezalandırıldığı, lümpenliğin ödüllendirilmediği görülmektedir. Bu tipler sınıfsız olmalarına karşın sınıf atlama çabası içinde sunulmakta ancak bu çaba sadece para kazanma güdüsüyle ortaya çıkan ve genellikle de yasadışı/ahlak dışı/olağan dışı eylemlerle birlikte kurgulanmaktadır.

Son dönem güldürü filmlerindeki lümpen tipler ise değişimin en açık biçimde ortaya çıktığı güldürü kahramanlarıdır. Bu dönemde lümpen tiplerin sayıca artmış olması dikkat çekmektedir. Ayrıca bu tiplerin sevimli değil ama masum olarak sunulduğu bir anlatı yapısı egemendir. Tiplerin cahillikleri, bayağılıkları, iğrençlikleri, cinsel şakaları, şiddet içerikli davranışları, argo ve küfürlü konuşmaları abartılırken tipler üzerinden üretilmeye çalışılan bu tarz bir güldürü anlayışı toplumsal eleştirden tamamen uzak bir niteliğe dönüşmüştür. Öte yandan bu tiplerin 'kader kurbanı', 'özünde iyi insan' biçiminde konumlandırılmaları da açıkça lümpenliklerinin normalleştirilmesi ve meşrulaştırılması olarak yorumlanmalıdır. Tek güdülerini bir biçimde para kazanmak olan bu dönemin lümpen tipleri anlatı sonunda cezalandırılmadıkları, para uğruna giriştikleri her türlü eylemleri nedeniyle hiçbir yaptırımla karşı karşıya kalmadıkları -yırttıkları- gibi bazı durumlarda parayla, aşkla ve hatta toplumsal saygınlıkla ödüllendirilmektedirler. Türkiye'nin geçirdiği ve geçirmekte olduğu sosyo-kültürel dönüşüm paralelinde bu lümpen tipler üzerinden kurulan güldürü anlayışının sinemaya çektiği büyük izlerkitle de göz önüne alındığında cahilliğin, kolay yoldan para kazanmanın, yasa ve kural tanımazlığın yüceltiildiği bir toplumda önemli bir karşılık bulunduğu açıktır.

Gülmeyi amaçlayan tek tür güldürü, gülmekse insanı insan yapan en önemli davranışlardan biridir. Oysa bugün Türkiye'de güldürenler, aksaklıkları fark ettirmek ve böylece sorgulamaya, çözüm üretmeye, ilerlemeye yöneltmek yerine izleyicinin süregiden düzeni içselleştirmesine neden olan bir film üretim sürecinin parçası olmaktadır. Zira lümpen tiplerin sınıf bilincinden ve siyasi mücadele gücünden yoksun olma özelliği sistemin bu biçimiyle devamının da güvencesidir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. (2. Baskı). Om Yayınevi, İstanbul.
- Akbulut, K. T. (2016). Kültür Bakanlığı Sinema Destekleri. (24.5.2016) https://sadibey.com/dosyalar/Kitaplar/Kultur_Bakanligi_Sinema_Destekleri_01.pdf, Erişim tarihi: 26.6.2020
- Akdoğan, Ö. G. (2017a). “Bir Roman Uyarlaması Olarak Tersine Dünya Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Güldürüsü Üzerine Bir İnceleme”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 4, s. 191-205.
- Akdoğan, Ö. G. (2017b). “Popüler Sinemada Oedipus: Vay Arkadaş Ve Düğün Dernek'te Babalar Ve Oğullar Üzerine”, *Sinecine*, 8 (1), s. 79-97.
- Akdoğan, Ö. G. (2014). *Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi
- Aktunç, H. (1998). Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla). (1. Baskı.). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Alptekin, A. (2017). *Yeşilçam'da Bir Müphem: Turist Ömer*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi
- Arslan, A. (2004). “Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar”, *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, s. 126-143.
- Aslan, M. (2009). (Yönetmen). *Türkler Çıldırılmış Olmalı* [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Aslan, P. (2007). *90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkilemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi
- Başaran, T. (2000). (Yönetmen). *Abuzer Kadayıf* [Film]. Türkiye Replik Film.
- Bayburtoğlu, S. (2005). *1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Baydar, Y. (2019). *Eurimages ve T.C. Kültür Bakanlığı Desteğiyle Sinema Filmlerinin Desteklenmesinin Türkiye Film Endüstrisine Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi
- Bayrak, T. (2014). “Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 4 (2), s. 105-122.
- Bayram, N. (1999). “Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak: Turist Ömer”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2, s. 7-18.
- Bayram, N. (1995). “80'lerin ve 90'ların Kahramanı: Kemal Sunal”, *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, 8, 101-103.
- Belek, İ. (2013). *Kapitalizmde Sınıf* (1. Baskı), Yazılama Yayınevi, İstanbul.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*, (Çev: E. Yılmaz ve E. S. Onat), (2. Baskı), Deki Yayınları, Ankara.
- Bostan, E. (2013). *Yeni Türk Sineması (2000'li Yıllar)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi
- Buchanan, P. G. (2004). “That the Lumpen Should Rule: Vulgar Capitalism in the Post Industrial Age”, *The Journal of American Culture*, 23 (4), s. 1-14.
- Çevik, D. Ö. (2011, Mart). “Abuzer Kadayıf”, *Sinefil*, 2, s. 6.
- Dabbaoğlu, F. İ. (2014). *Yavuz Turgul Sinemasında 'Kimlik' Sorunsalı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi
- Daldal, A. (2002). *Savaş Sonrası Türk ve İtalyan Toplumlarının Sinemada Gerçekçilik Bağlamında Karşılaştırmalı Kültürel ve Toplumsal Analizi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Boğaziçi Üniversitesi
- Dinçay, D. A. (2014). *1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekan Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi
- Durmuş, E. ve Haksun, H. (2002). (Yönetmen). *Kolay Para* [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Duve, T. (2016). *Marx'ın Atölyesi'nde Dikilmiştir* (Çev: O. Civelek), Corpus, İstanbul.
- Eğilmez, E. (1980). (Yönetmen). *Banker Bilo* [Film]. Türkiye: Arzu Film.
- Eker, G. Ö. (2014). *İnsan, Kültür, Mizah - İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefi Bir Problem Olan Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha* (2. Baskı). Grafiker Yayınları, Ankara.
- Encyclopedia of Marxism (2019). Lumpenproletariat. <https://www.marxists.org/glossary/terms/l/u.htm>, Erişim tarihi: 15.1.2019
- Eştürk, Ö. (2006). *Türkiye'de Liberalizm:1983-1989 Turgut Özal Dönemi Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mustafa Kemal Üniversitesi

- Evren, B. (2014). "Türkiye'de Sinemanın Başlangıcı", *Sinemada Bir Asır*, (Ed: Ş. A. Çelik), Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları, İstanbul.
- Fanon, F. (1994). *Yeryüzünün Lanetlileri*. (Çev: Ş. Süer), Versüs Kitap, İstanbul.
- Frank, A. G. (1995). *Lümpen Burjuvazi Lümpen Gelişim* (Çev: A. Yılmaz), Gökkuşluğu Yayınları, İstanbul.
- Güçhan, G. (1991). *Toplumsal Değişme Ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi
- Güven, Ö. (2006). "Uzay Yolunda Bir Aylak: Turist Ömer", *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık*, (Haz: K. Özyazıcı), Ankara Sinema Derneği ve Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kandeh, J. D. (2004). *Coups from Below: Armed Subalterns and State Power in West Africa* (1. Baskı), Palgrave Macmillan, New York.
- Kanlı, İ. (2011). *1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Kadın Temsillerinin Kültürel - Politik Okuması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi
- Kapucu, A. (Yönetmen). (2017). *Sinyalciler* [Film]. Türkiye: Roll Caption.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması* (1. Baskı), Babil Yayınları, İstanbul.
- Kilgore, J. (2013). "Mass Incarceration and Working Class Interests: Which Side Are the Unions On?", *United Association for Labor Education*, 37(4), s. 356-372.
- Kongar, E. (2010). *21.Yüzyılda Türkiye (2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı)* (43. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Küçükalkan, Y. (2016). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Zihniyet ve Devlet*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi
- Makal, O. (2017). *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. (1. Baskı). Hayalpereset Yayınevi, İstanbul.
- Marx, K. (2003). *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* (Çev: S. Belli), Eriş Yayınları, Ankara.
- Marx, K. ve Engels, F. (2003). *Marx - Engels Seçme Yapıtlar I* (Çev: A. Kardam, S. Belli, M. Ardos ve K. Somer), Eriş Yayınları, Ankara.
- Marx, K. ve Engels, F. (2018). *Komünist Manifesto* (Çev: T. Bora), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nişanyan, S. (2002). *Sözlerin Soayağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. (1. Baskı). Adam Yayınları, İstanbul.
- O'Donnell, V. (2007). *Television Criticism*. Sage Publications.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması I. Cilt* (1. Baskı), Kitle Yayınları, Ankara.
- Oran, F. (1995). Bülent Oran'la ile Türk Sinemasında Komedi Üzerine. *Gül Diken Mizah Kültürü Dergisi*, 8, s. 74-80.
- Orta, N. (2005) *Türkiye'de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. (1. Baskı), Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Özgüç, A. (1995). "Türk Sinemasında Güldürü Filmleri", *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, 8, s. 57-71.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması* (1. Baskı), Dünya Yayıncılık, İstanbul.
- Özgür, A. (2014). (Yönetmen). *Mazlum Kuzey* [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Steurwald, K. (1998). *Almanca Türkçe Sözlük* (1. Baskı), Nova Print Basımevi, İstanbul.
- Saraç, T. (1976) *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*. (1. Baskı), Adam Yayınları, İstanbul.
- Sunal, A. (2001). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü* (1. Baskı), Om Yayınevi, İstanbul.
- Suner, A. (2011). "Between Magnificience and Monstrosity: Turkishness in Recent Popular Cinema", *New Perspectives on Turkey*, 45, s. 123-154.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev* (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Taner, H., And, M. ve Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Teksoy, E. (2015). *Kemal Sunal'ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi
- Temelkuran, İ. (2008). *Lümpen Davranış Biçimleri ve Şiddete Yönelişi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi
- Tunç, E. (2005). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)* (1. Baskı), Doruk Yayınları, İstanbul.
- Turgul, Y. (1987). (Yönetmen). *Muhsin Bey* [Film]. Türkiye: Umut Film.
- Tülek, L. (2014) *Lümpen Sözlüğü* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Uğur, Ö. (2001). (Yönetmen). Hemşo [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Uzun, K. (2010). (Yönetmen). Vay Arkadaş [Film]. Türkiye: Barakuda Film.
- Vargı, Ö. (1998). (Yönetmen) Her Şey Çok Güzel Olacak [Film]. Türkiye: Filma Cass.
- Velioğlu, Ö. (2010). *Türkiye’de Değişen Tüketim Kültürünün Türk Sineması Güldürü Filmlerine Yansıması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi
- Weber, M. (2004). *Sosyoloji Yazıları* (Çev: T. Varla), İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Yılmaz, A. (1982). (Yönetmen). Dolap Beygiri [Film]. Türkiye: Uzman Film.

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Bu çalışmanın yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedirler (The authors of this article confirm that their work complies with the principles of research and publication ethics).
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).
3. Bu çalışma, intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir (This article was screened for potential plagiarism using a plagiarism screening program).