



## YENİ MEDYA VE DİJİTAL FOLKLOR: KARİKAFİMLERLE KÜLTÜREL ANLATILARIN YENİDEN İNŞASI

New Media and Digital Folklore: Reconstructing Cultural Narratives with Caricafilms

Mahmut AKGÜL\*  
Özal KARADENİZ\*

### Öz

Bu çalışma yeni medya ile dijital folklor arasındaki ilişkiyi karikafilmler üzerinden açıklamaya odaklanmaktadır. Yaratıcısı Emrah Ablak tarafından “karikatürlerin ses eklenmiş hali” şeklinde tanımlanan “karikafilmler”, yeni medya ortamlarında dolaşım alan yeni nesil bir ikincil sözlü kültür formudur. Yeni medya ortamları üzerinde popüler hale gelen yaşanmış komik halk hikâyelerinin anlatıldığı karikafilmlerde, sözlü anlatılara görsel kimlik kazandırılmakta, bir nevi kültürel formun mutasyona uğratılarak yeni bir türe dönüştürülmektedir. Hem sözlü, hem de yazılı olup dijital ağlarda üretilip dolaşıma sokulması nedeniyle tam anlamıyla bir ikincil sözlü kültür örneği olan karikafilmlerle ilgili literatürde herhangi bir çalışma olmaması da araştırma nesnesi olarak seçilmesinde belirleyici olmuştur. Çalışmanın amacı dijital platformlarda dolaşıma girmiş ikincil sözlü kültür formundaki karikafilmlerin birer dijital folklor ürünü olduğunu ortaya koymaktır. Bu açıdan betimleyici bir kimliğe sahip araştırma, nitel olarak desenlenmiş ve karma araştırma yöntemlerinden yararlanılarak anlamlı görüşler elde edilmeye çalışılmıştır. Melez bir kültür ürünü olan karikafilmlerdeki sözel ve görsel folklorik unsurları ortaya koymak için Alan Dundes’in performans kuramı ve Charles Sanders Peirce’ün göstergebilimsel analiz yöntemlerinde yararlanılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** karikafilm, yeni medya, dijital folklor, performans teorisi, göstergebilimsel analiz.

### ABSTRACT

This study focuses on explaining the relationship between new media and digital folklore through caricafilms. Defined by its creator Emrah Ablak as “cartoons with added sound,” “caricafilms” are a new generation of secondary oral culture forms

\* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Kayseri/Türkiye. E-posta: mahmutakgl@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1834-9588.

\* Dr. Öğr. Üyesi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Sivas/Türkiye. E-posta: ozalkaradeniz@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2232-4623.

mediated in new media environments. Caricafilms, which narrate popular, humorous folk tales in new media environments, give visual identity to oral narratives, transforming the cultural form into a new genre through mutation. The absence of any studies in the literature on caricature films, which are both oral and written, produced and circulated on digital networks, and are therefore a true example of secondary oral culture, was also decisive in selecting them as the research subject. The aim of the study is to reveal that caricature films, which are a form of secondary oral culture circulating on digital platforms, are products of digital folklore. From this perspective, the research, which has a descriptive identity, has been qualitatively designed and meaningful insights have been sought using mixed research methods. Alan Dundes' performance theory and Charles Sanders Peirce's semiotic analysis methods have been utilised to reveal the verbal and visual folkloric elements in caricature films, which are a hybrid cultural product.

**Keywords:** caricafilm, new media, digital folklore, performance theory, semiological analysis.

## **Giriş**

Modern öncesi çağda insanlık yüzyıllardan beri alışlagelmiş yöntemlerle kültürel üretimlerini sürdürmüş, kimlik ve belleklerini inşa etmişlerdir. Gelenekselliğin şekillendirdiği toplumsal örgütlenme ve ilişkilerle modern öncesi dönem insanı, kültürel üretimlerini ardıllarına yine geleneksel ritüel mekânlarında ve geleneksel pratiklerle aktarmıştır. Kültürel aktarımın doğal bir şekilde sağlandığı bu rutin işleyiş, moderniteyle birlikte aşınmaya başlamıştır. Modernizmin insan hayatına dâhil ettiği yeni ortamlar ve yaşam formlarının çekiciliği insanların gündelik yaşam pratiklerini kolayca değiştirmesini sağlamıştır. İnsanlar kültürel belleklerini oluşturup kuşaktan kuşağa aktardığı ritüel mekânlarını hızla terk ederek modern yaşamın peşinden gitmeyi tercih etmiştir. Bu tercih insanların, geçmişle bağlarını büyük ölçüde kopardığı gibi (Oğuz, 2007: 32) yeni kültürel üretim pratikleri edinmeyi de kaçınılmaz kılmıştır. Kültürel üretim pratiklerinin tarihsel süreç içerisinde evrilmesini betimlemeye çalışan Walter J. Ong (2007) yaşanan değişimi üç döneme ayırarak ele alır. Ong, kültürün sözlü formlarının yoğunlukta olduğu ve iletişim ediminin yalnızca dilsel pratiklerle gerçekleştiği kültürleri “birincil sözlü kültür” olarak tanımlar. İnsanlığın yerleşik hayata geçmesiyle birlikte geliştirdiği yazı teknolojisiyle başlayan dönem ise “yazılı kültür” dönemidir. İletişim teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak kültürel ürünlerin yazı ve metin formundan sıyrılıp konuşma diline dönüşmesi nedeniyle de içinde bulunduğumuz enformasyon çağını “ikincil sözlü kültür” çağı olarak adlandırır ki bu çağ kültürel ürünlere de yeni üreme, çoğalma ve yayılma ortamları su-

nan çağdır (Ong, 2007). Sözlü kültür toplumlarında kültür çoğu zaman yüz yüze ve sınırlı ortamlarda yeşerebilirken, yazılı kültürde daha geniş alanlara yayılma imkânları elde etmekle birlikte yine de tek boyutludur. İkincil sözlü kültür çağında ise gerek üreme koşulları gerekse de mutasyona uğrama biçimi itibariyle bilindik evrimsel süreçlerden çok farklıdır. Geleneksel anlayışa göre bir halkın çoğunlukla yüz yüze gerçekleştirdiği etkileşimlerinin ürünü olan kültür artık dijital kanallarda, sanal ortamlarda dolaşan topluluklar tarafından üretilmekte ve bilinenden çok farklı olarak yine sanal ağlar aracılığıyla yayılmaktadır. Yayılım sürecinde de yazı ve görselden sıyrılarak sözlü formları dönüşmekte, bir nevi boyut değiştirmektedir. Üstelik bu yayılım hızla gerçekleşmektedir.

Kültürel formların üretim ve yayılım koşullarında yaşanan devrimsel değişim folklor araştırmacıları için yeni tartışma alanları açmıştır. Modern iletişim ortamlarında kurgulanan folklorik metin ve görüntülerin, folkloru ağızdan ağza aktaran geleneksel yöntemden kat be kat hızlı ve saniyeler içinde dolaşması (Domokos, 2014: 288) ile yeni nesil iletişim ortamlarının aktörlerinin halk olarak sayılıp sayılamayacağı tartışmanın ana konuları arasındadır. Gelenekçi bakış açısı, eskinin bilgeliğinin kuşaktan kuşağa, geleneksel yöntemlerle aktarılması gerektiğini savunmaktadır. Dijital kültürün geleneği yerinden ettiği görüşünü savunsa da dijital ortamlarda yerel bilginin mitik hayal gücü ve sosyal coşkuya sahip genç, “kablolu büyücüler” tarafından aktarılmasını teşvik ettiğini (Bronner, 2009: 32) düşünenler de tartışmanın yenilikçi tarafını oluşturmaktadır. Teknolojinin gündelik hayat-taki rolünün her geçen gün artması ve giderek daha fazla insanın yüz yüze gelmeyi gerektirmeyen yollarla iletişim kurması dijital aktörleri “halk” olarak düşünmekten imtina gelenekçi yaklaşımın elini zayıflatmaktadır. Teknoloji aracılığıyla gerçekleşen etkileşim pratiklerinin yüz yüze gerçekleşenden yalnızca “fiziksel varlıktan yoksunluk” nedeniyle farklılık göstermesi (Frank, 2009: 99) tartışmanın tansiyonunu düşüren bir diğer unsurdur. Dijital ağların folklorun üretim ve yayılımı açısından uygun bir mecra olmadığını savunan geleneksel bakış açısının temel yanığı folklorik bilgiyi sadece sözel medya (sözel ve bedensel kodlar) ile özdeşleştiren sınırlandırıcı bir ön kabule sahip olmasıdır. Oysa kültürel formları farklı medya kanallarında nesneleştirmenin önünde bilinen herhangi bir engel de yoktur (Gülüm, 2018: 128). Bir diğer kaygı ise teknolojinin sonsuz imkânları nedeniyle hızla üretilip hızla yayılan folklor ürünlerinin özünden uzaklaşıp orijinalliğini yitirmesi ihtimalidir. Oysa bir folklor ürününün orijinalliğini belirlemek zaten mümkün değildir. Her folklor ürünü, tarihî seyri içinde, kuşaktan kuşağa aktarılırken mutlaka deji-

şikliklere uğrar (Çobanoğlu, 2005: 264). Bu değişim aktarım kaynaklı olabileceği gibi mekân odaklı geleneksel kutlamalar da değişen zaman şartlarına bağlı olarak farklı bağlamda kent hayatı içerisinde değişebilir ve yeniden üretilebilirler. Bunun temel nedeni folklorun değişken yapısıdır ki, bu değişkenlik aslında folklorun en asli özelliklerinden biridir (Arslan, 2020: 79). Tüm bu tartışmalar folklor ile internet arasındaki ilişkinin betimlenmesine katkı sağlarken dijital folklor araştırmalarını da sağlam bir kuramsal zemine oturtmaktadır. Bu gerçeklikten hareket eden çalışmada, bir dijital folklor ürünü olan karikafilmler incelenmektedir. Yaratıcısı tarafından “karikatürlerin ses eklenmiş hali” şeklinde tanımlanan karikafilmeler dijital platformlarda web 2.0 teknolojisiyle dolaşıma girmiş ikincil sözlü kültür formu niteliğindedir. Araştırma nesnesi olarak seçilen karikafilmelerin incelenmesinde karma yöntem benimsenmiş, performans kuramı ve göstergebilimsel çözümlemeyle anlamlı görüşler ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırma nesnesinin hem anlatı olarak hem de görsel olarak çözümlenmesi amaçlandığından karma yöntem tercih edilmiştir.

Sözel ve görsel bileşenlerden oluşan karikafilmelerin yapısal özellikleri karma yöntemden yararlanmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Çalışmada Alan Dundes’in geliştirdiği üçlü araştırma modelini içeren Performans Kuramı’ndan hareket edilmektedir. Dundes’in yönteminden hareketle ilk olarak karikafilmelerin sözel doku (texture) özellikleri incelenmektedir. Folklorun sözel formları sözel dokusal (textural) özellikleri bakımından dil ile ilgili özelliklerdir. Yaygın görülen sözel dokusal unsurlar kafiye, aliterasyon, akşam, vurgu, ses perdesinin yüksekliği, bağlantı yeri (juncture), (ses) tonlama (tone) ve yansıma sesler şeklinde sıralanabilir (Çobanoğlu, 2005: 279). İkinci olarak, metin (text) ele alınmaktadır. Halkbilimi ürünlerinin herhangi bir bağlamda icra edilen her bir formuna metin denir. Böylece, metnin incelenmesi aynı zamanda anlatıcının performansı ile izleyicilerin tepkilerinin incelenmesini gerekli kılar. Bu süreçte anlatıcının biyografisi, metnin performans sırasında nasıl ifade edildiği-yorumlandığı, canlandırmaların nasıl yapıldığı, jest-mimik kullanımları, ses tonları gibi unsurlar incelenir. Zira anlatıcı eline tutuşturduğu metni motamot okuyan bir kişi değildir. Anlatıcı metne duygu katarak bir anlamda metni canlandırır. Ayrıca, performans sırasında izleyicilerin verdiği tepkiler metnin etkisini değerlendirmede önemli bir role sahiptir. Eş deyişle, izleyicilerin nasıl tepki verdiği performansın başarısını ve etkisini belirlemede önemli ipuçları sunar. Performans yönteminin üçüncü boyutu olarak ise analize tabi tutulan hikâyelerin bağlamı (context) üzerinde durulmaktadır. Kullanılan bir sözcüğün anlamı bağlama

göre değişebilir. Mekân, zaman, kültür, ekonomi, sosyoloji, psikoloji, siyaset, teknoloji vb. pek çok faktör bir araya gelerek bağlamı oluşturabilir. Kısacası, folklor ürününün oluşmasındaki şartların tamamı bağlam kavramına karşılık gelir. Bağlam bir folklor ürününün ayrılmaz bir parçasıdır (Çobanoğlu, 2005: 281).

Çalışmada incelenen karikafilmeler sözel unsurların yanı sıra görsel unsurlara da sahiptir. Karikafilmelerin anlatıcıları ve çizeri farklıdır. Anlatıcıları genellikle sıradan insanlarken çizeri Türkiye'nin ünlü karikatüristlerinden biri olan Emrah Ablak'tır. Bu nedenle sözel unsurlar hikâyelerin kaynak kişilerinin performansları dikkate alınarak; görsel unsurlar ise Ablak'ın karikafilmeleri üzerinden incelenmektedir. Sosyal bilimlerde özellikle görsel içeriklerin çözümlenmesinde sıkça başvurulan yöntemlerden biri olan göstergibilimle ilgili çok çeşitli yaklaşımlar olmakla birlikte çalışmada Charles Sanders Peirce'ün üçgen modelinden yararlanılmıştır. Peirce'ün insanın iletişim amacıyla ürettiği tüm göstergeleri kendisi, nesnesi ve yorumlayanı açısından sınırlandırmaktadır. Peirce üç evrensel kategorisine göre bilinçli deneyimin bir analizine dayanan göstergeleri açıklamaktadır. Üç ana gösterge (sign) türünü birbirinden ayırarak bunları görüntüsel gösterge/ikon (icon), belirti (indice) ve sembol/simge (symbol) şeklinde ortaya koymaktadır (Fisch, 1986). Araştırmaya konu edilen karikafilmelerin yayınlanmış çok sayıda örneği olmakla birlikte, çalışmanın hacmi göz önünde bulundurularak iki karikafilm örneklem olarak seçilmiştir. Çalışmada amaçlar örnekleme tekniğinden yararlanılmıştır. Karikafilmelerin izlenme sayıları dikkate alınmış ve en fazla izlenen iki karikafilm çözümlenmesi yapılmıştır. Karikafilmelerin açık kaynaklarda yayınlanmış olması nedeniyle etik kurul onayına ihtiyaç duyulmamıştır.

## **1. Dijital Folklor**

Folklorun boyut değiştirerek sanal ağlara taşınması gerek ontolojik gerekse epistemolojik olarak tartışılan bir konudur. Kuşaklararası farkların beslediği tartışmada, geleneksel folklor kuramcılarının estetikten yoksun, kitle kültürünün ürünü olarak gördüğü internet folkloruna yeni nesil folklorcuların bakış açısı tamamen farklıdır. Dijital yerli nesil için fenomenler geçici merak değil, günlük yaşamlarının bir parçasını oluşturur (Domokos, 2014: 284). Zaten internetle folklor bir şekilde yolları kesişmiş iki farklı unsur değildir. İnternetin yaygınlaşmaya başladığı ilk günden itibaren folklor onun temel bileşeni olagelmiştir. Başlangıçta daha çok bilgi teknolojilerinin gelişimi için çalışan bilgisayar mühendisleri için bir iletişim ve etkileşim aracı olarak farklı ve ilginç hikâyelerin kaynağı olma işlevini yerine getiren internet, za-

manla gerçek dünyayla sanal dünya arasındaki panonun bulanıklaşmasına ve gerçekle sanalın iç içe geçmesine yol açacak kadar güçlü bir folklor üreticisine dönüşmüştür. Kimi zaman öylesine gerçekçidir ki amatörler tarafından yayınlanan profesyonel görünümlü folklor ürünlerini gerçeğinden ayırt etmek kullanıcıları zorlamaktadır. 11 Eylül saldırısının yansımalarını ele alan Hathaway de medya ile folklorun uyumunun folklorculara nasıl zorluklar sunduğunu (2005: 51) ortaya koymuştur. İnternet folklorunun gücü ve bilimsel düzlemde ele alınması gerektiği artık kabul edilen bir gerçek olurken eskiyi günümüze aktarıp aktaramayacağı, toplumu ne kadar besleyeceği ve yeni nesil için kalıcılığı tartışmaları da alevlenmektedir (Yukhmina ve Obvintseva, 2019: 9–10). Dijital folklorun daha çok geleneksel folklorun devamı mı olduğu, yoksa yeni bir folklor türü mü olduğu ekseninde sürdürülen tartışmalar, kavramsal belirsizlikleri de artırmaktadır. Bu yeni türün nasıl kavramsallaştırılacağı henüz üzerinde uzlaşmış bir konu değildir. “Bilgisayar aracılı folklor, bilgisayar folkloru, internet folkloru, e-folklor, e-lore, elektronik folklor, dijital folklor, sanal folklor, çevrimiçi folklor, çevrimiçi halk sanatı, netlore” önerilen veya kullanımda olan kavramsallaştırmalardan bazılarıdır. “Bilgisayar aracılı folklor” veya “bilgisayar folkloru” kavramları aslında internet çağından önceki bir zamana ait olmakla birlikte hâlâ kullanımına rastlanabilmektedir. “E-folklor” ile “e-lore” kavramları da folklorik özellikler taşıyan çoğu zaman mizahi içerikle e-postaları betimlemek için kullanılır. “Elektronik folklor” veya “dijital folklor”un işlevi ise daha farklıdır. Daha çok yeni iletişim teknolojilerinin sağladığı kolaylıklarla tasarlanan veya değiştirilen folklorik formları ifade etmek için başvurulan kavramlardır. “Sanal folklor”, “çevrimiçi folklor” ve “çevrimiçi halk sanatı” kavramları aldatmacalar ve memler de dâhil olmak üzere çok çeşitli ürünleri karşılar (Domokos, 2014: 286–287). Tüm bunların yanında netlore kavramı daha kapsayıcı yönüyle ön plana çıkar. Bilgisayarlarda hiç basılmamış, ofis-fotokopi folkloru da dâhil olmak üzere (Frank, 2004: 636) netlore, her türlü parodileştirmeye ek olarak, dijital ortamlarda yaşatılan sözlü ve yazılı kültür ürünlerini, gelenekleri ve internet ortamında yaratılan, değiştirilen ve dönüştürülen kültür ürünlerini kapsamaktadır. Sözlü olmayan, yüz yüze iletilmeyen ve nesilden nesile aktarılmayan netlore Russell Frank’ın deyimiyle dışavurumcu davranış olarak, geleneksel medya gibi “resmi” iletişim kanallarına paralel ve sıklıkla parodiler, alaylar veya yorumlar yapan bir yeraltı iletişim evreninde dolaşan yıkıcı bir oyun biçimidir (2011: 9). Kavramsallaştırma çabalarının öznesini dijitalleşmenin oluşturması dikkatlerden kaç-

mamaktadır. Bu yönüyle de artık dijital ortamlarda üretilen içeriklerin folklorik olup olmadığı tartışmalarının fiiliyatta bittiğini söylemek mümkündür.

### **1.1. Dijital Folklor Ortamı Olarak Yeni Medya**

Yeni mekânların yeni sosyal ilişki biçimleri de üretebileceği üzerine düşünen Lefebvre'ye göre (2014) mekânsal değişim, yeni kültürel formların yaratım sürecine pozitif biçimde etki etmektedir. Mekânın özne olduğu her değişimin yeni bir sosyal ilişki ve iletişim biçimini, dolayısıyla da yeni bir kültürel formu beraberinde getirmesini Lefebvre olumlu karşılar. Kültür mekânlarının kültürel aktarımdaki işlevine değinen Öcal Oğuz, her ne kadar fiziki kültürel mekânlardan söz etse de mekânın kuantumunun bireyleri, kültürel mekân olma etkinliğini gösteren mekânlarda, koruması amaçlanan kültüre kolaylıkla ekleyebildiğini ve geçici bir süre de olsa bireylerin bu mekânla ilişki kurduğunu ileri sürmektedir (2007: 32). Mekân kültür ilişkisinde yazılı kültüre geçiş şüphesiz ki dönüm noktalarından biridir. Matbaayla birlikte sözel anlatımın elektronik bir dönüşüme girdiğini belirten Ong'a (2007: 160) göre, bu dönüşüm hem kelimenin yazıyla başlayıp matbaayla pekiştirilen mekân bağlarını güçlendirmiş hem de bilincimizi ikincil sözlü kültür çağına sokmuştur. Bu çağda metin, görüntü, ses ve görsel gibi birçok iletişim formu iç içe girmiş ve karma bir iletişim biçimi ortaya çıkmıştır. İkincil sözlü kültür çağının web 2.0 devrimiyle başka bir boyuta evirildiği de yaygın şekilde kabul edilen bir olgudur. Kullanıcı kaynaklı içerik üretimine imkân sağladığı gibi zaman ve mekân mefhumunu ortadan kaldıran yeni medya ortamları sayesinde artık insanlar gerçek dünyada birbirlerinden çok uzakta olsa bile yeni toplumsal mekânlar oluşturmakta, sanal topluluklar meydana getirmektedir. İnşa edilen yeni yaşam alanları ve bu alanlardaki insan ilişkileri de gerçek hayattan farklı değildir. Zira dijital ağlardaki ilişkileri çoğu zaman gündelik hayat şekillendirmektedir (Bars, 2018: 168).

Sanal etkileşimlerde sözlü iletişim aralığını dijital olarak çoğaltma yeteneğine sahip olan yeni medya ortamları bireylerin etkileşimli, teknolojik olarak aracılık edilen işbirlikçilere anlam atayarak melez söylemsel uygulamalar oluşturmalarına da izin verir. Bu nedenle de sanal topluluğun söylemsel pratiklerinin oluşum sürecinde ayrılmaz bir rol oynar. Ayrıca yerel ifade biçimleri, yeni medya teknolojilerinin çokluğu tarafından cesaretlendirilirken; kullanıcıların sanal bağlamlarda etkileşim dinamiklerini şekillendiren söylemsel uygulamaların geliştirilmesine katılımını teşvik ederler. Öyle ki bugün, yeni medya teknolojisinin acemi kullanıcısı bile, "halk" olgusunun kesintisiz melezleşmesine katkıda bulunmaktadır (Blank, 2013: 108).

Yeni medya ortamlarında halk olarak kabul edilen sanal toplulukların ürettikleri kültürel formların folklorik olarak kabul edilip edilmeyeceğiyle ilgili tartışmalar zaman zaman alevlense bile eski yakıcılığından söz etmek zor görünmektedir. Hatta yeni medya ortamlarının folkloru daha da özgürleştireceğini ve dolayısıyla da eskisinden daha saygın hale getireceğini (Dégh, 1994: 2) ifade edecek kadar ileri gidenler de vardır. Bununla birlikte yeni medya ortamlarında üretilen formların dijital folklor ürünü olarak kabul edilmesi tamamen kuralsız da değildir. Erol Gülüm, sanal ortamda üretilip ve dolayımlanan içeriklerden dijital folklor olarak söz edebilmek için mekânsallık, sosyallık, iletişimsellik, geleneksellik ve icrasallık parametrelerini ileri sürer (2018: 130-38). Gülüm'ün ölçütlerini taşıyan, forum, blog veya sohbet odalarında belirli konuları müzakere eden gruplar da folklor grubu kabul edilmektedir. Bu gruplar kendince ortak bir dil oluştururken çoğu zaman birbirlerini tanımalarına dahi gerek yoktur. Sanal ağlarda kurulan ilişkiler gerçeği ikame etmeye başlar (Bars, 2018: 169). Eğlendirme, kandırma veya şaşırtma amacı taşıyan ve başlangıçta elektronik postayla yayılan folklorik iletiler günümüzde kullanıcı kaynaklı içerik üretimine izin veren yeni medya ortamları sayesinde günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir. Öyle ki insanlar artık günlük rutinlerinde birbirlerine fıkrâ anlatmak veya klişe sözlerle yaklaşmak yerine artık “paylaştığım yazıyı okudun mu?”, “paylaştığım resme baktın mı?” vb. (Güvenç, 2018: 109) diyerek etkileşime girmektedirler. Söz konusu paylaşımlar, değiştirilmiş bir görsel, ekleme veya çıkarma yapılmış bir hikâyeye, ciddi bir açıklamanın gülünç bir şekilde değiştirilmiş (Göksel, 2006: 135) yeni formu veya bir kullanıcı yorumu da olabilmektedir. Herhangi bir kaynağının olmasına da gerek yoktur. Geleneksel folklor ürünleri gibi anonimdir (Frank, 2011: 17). Tüm bunlar bir arada düşünüldüğünde her geçen gün aralarındaki bağı güçlendiği folklor ile interneti bir bütün olarak ele almak ve internet folklorunu geleneğin bir parçası olarak görmek kaçınılmaz görünmektedir. Geleneği sürekli geçmişte aramak ise yersizdir (Bozkurt, 2021: 138). Kaldı ki bugünkü folklorik üretimlerin de zaman içerisinde anonimleşip geleneksel bir niteliğe bürünmesi öngörülebilir.

## **1.2. Dijital Folklor Türü Olarak Karikafilm**

Gerek sözlü, gerekse de yazılı oluşu, ilave olarak da dijital ortamda üretilip dolayımlanması nedeniyle tam bir ikincil sözlü kültür örneği olan karikafilm, Emrah Ablak tarafından yaratılmış ve kavramsallaştırılmış bir kültürel formdur. Bu yeni nesil kültürel formu yaratıcısı, Karikafilm’leri “karikatürlerin ses eklenmiş hali” (TRT 2, 2023) olarak tanımlar. Alışılmışın dışında bir yöntemle tasarlanan karikafilm, karikatür temelli birçok çizgi filmin

benimsediği iki boyutlu animasyonlarda görülen sabit kadraj içinde senkronize çizimlerin sağladığı canlandırma tekniğinin ötesine geçmektedir. Karikafilmlerde, kâğıt üzerinde sözlü anlatıya uyumlu olarak karikatür sahneleri içerisinde kamerayla dolaşmaktadır. Kamera hareketiyle sağlanan canlandırmada karikatür kareleri arasındaki geçişler de anlatı akışına göre (Çevikayak, 2021: 209) yapılmaktadır. Karikafilmleri ilk olarak 2007 yılında yapmaya başladığını söyleyen Ablak, karikafilm serüvenini şöyle anlatmaktadır:

Sevdiğim İzmirli bir arkadaşımın “Les” adlı bir müzik grubu vardı. Onlara bir jest yapmak istedim; çizgilerimle bir klip yapmayı düşündüm. Çocukların yaptığı parçaların müzikleri de çok güzel hikâyelerdi. Fotoroman, çizgi roman yapılabilecek hikâyelerdi. Dedim, “çizeyim bunun hikâyesini, müzikle uygun bir şekilde çekeyim.” Çektim ve 2007’de Youtube’a koyduk, çok sevildi. İki tane daha yaptım. Fakat işin mesaisi çok uzundu. Bıraktım, seneler sonra 2018 yılında başladım tekrar. Çünkü medya daha uygun hale geldi Twitter, Instagram gibi daha hızlı medyalar sayesinde... (URL-1).

Emrah Ablak’ın tamamına yakını karikafilmlerin oluşturduğu sosyal medya paylaşımlarının geniş kitlelere ulaştığı ve beğeniyle takip edildiği dikkatlerden kaçmamaktadır. 02 Ekim 2024 verileri itibarıyla Ablak’ın Youtube kanalında 178 video ve 127 bini aşkın aboneli bulunmaktadır. Kimi karikafilmlerin bir milyondan fazla izleyiciye ulaştığı görülmektedir. Yine aynı tarihlerde Instagram’daki takipçi sayısı 339 bini aşmış görünmektedir. Ablak’a göre karikafilmlerin beğenilmesi, popüler medyayı tercih etmesinden ileri gelmektedir. Zira içeriklerin çağdaş oluşu, kâğıt medyası yerine dijital medyayı tercih etmesi, ilgi görmekte ve daha fazla kişiye ulaşmasını sağlamaktadır. Sokağın dilini, yani ana akım mizahı popüler medyanın belirlediğini söyleyen Ablak’a göre bunu artık dergilerde yapmak zor. Sosyal medyada olduğu gibi dergilerde çok fazla kişiye ulaşmanın imkânsızlığı yanında yeni neslin dergilerden haberdar olmaması bir başka handicap olarak görülmektedir. Ablak, kültürel olarak yazılı formlara dönmeyi de imkânsız gibi görmektedir. Zira taş tabletlere geri dönülmediği gibi kâğıt medyasına da dönüş olmayacaktır. Bu yüzden de ikincil sözlü kültür devrine uygun olarak bundan sonra mizahın da dijital medya üzerinde inşa edilmesi normal karşılanmalıdır (URL-2).

Karikafilm Ablak’ın öncülüğünü yaptığı yeni bir mizah türü olarak değerlendirilebilir. Temel mantığı, geleneksel karikatürlerin kamera kaydı aracılığıyla komik birer kısa filme dönüştürülmesi şeklinde ifade edilebilir. Karikafilmler yeni medya ortamları üzerinden anlatılarak yayılan, yaşanmış komik hikâyeleri konu almaktadır. Söz konusu hikâyelerin anlatıcıları aynı

zamanda olayların başkahramanları konumundadır. Bu kişilerin bazıları ünlü olmakla birlikte çoğunluğu sıradan insanlardır. Ablak, başkaları tarafından anlatılan bu gerçek hikâyeleri kendi geliştirmiş olduğu bir yaklaşım olan karikafilm aracılığıyla daha dikkat çekici ve popüler hale getirmektedir. Ayrıca, Ablak bir yandan bu kültür ürünlerinin derleyiciliğini yaparken diğer yandan da görsel katkılarıyla ete kemiğe büründürmektedir.

## **2. Araştırma Bulguları**

Araştırma nesnesi olarak örnekleme dahil edilen karikafilm performans kuramına ve akabinde gösterebilimsel olarak analiz edilmiştir.

### **2.1. Karikafilm 1: Bir Zamanlar Sigara**

Emrah Ablak “Bir Zamanlar Sigara” başlıklı karikafilmi 07.11.2020 tarihinde Youtube hesabına yüklemiştir (URL-3). 1:50 dakikalık karikafilm aradan geçen zaman zarfında burada 1.31 görüntülenmiştir. Emrah Ablak 1972 yılında Zonguldak’ta dünyaya gelmiştir. Yıldız Teknik Üniversitesi Makina Mühendisliği Bölümü’nü bitirdikten sonra *Avni* dergisinde çizeriğe başlamıştır. Daha sonra *Diğil*, *Fos*, *Parazit*, *Biber*, *HBR Maymun*, *L-Manyak*, *Lombak*, *Kemik* ve *Penguen* isimli dergilerde çalışmıştır. Absürt komedi tarzındaki esprileriyle ön plana çıkan Ablak, Psiko ve Tübitak isimli çizgi roman serileriyle popüler hale gelmiştir. Karikafilmelerin mucidi konumundaki ünlü karikatürist böylelikle internette dolaşıma giren komik halk hikâyelerini metin (hikâyelerde geçen bazı komik ifadeler) ve görsellerle yeni bir forma dönüştürmektedir. Yoğun bir emeğin ürünü olarak ortaya çıktığı söylenebilecek karikafilm sadece Youtube üzerinde 34.200.000’in üzerinde izlenme sayısına ulaşarak ilgiyle takip edilmektedir. “Bir Zamanlar Sigara” karikafilmi sosyal medya ünlüsü Oğuzhan Uğur’un küçükken yaşamış olduğu ve Onedio’da 08.02.2018 tarihinde anlattığı bir hikâyeye dayanmaktadır. Oğuzhan Uğur bu yaşanmış hikâyenin kaynak kişisidir. Uğur 1984 Ankara doğumlu bir müzisyen, senarist, karikatürist, sunucu ve Youtuber’dır. Youtube’daki BaBaLa isimli kanalıyla ve özellikle de kanalındaki Mevzular: Açık Mikrofon isimli siyaset programıyla popüler bir sosyal medya fenomeni haline gelmiştir. Uğur Onedio’nun Facebook yayınında anlattığı “Seni hiç sigara içeren baban yakaladı mı?” sorusuyla başladığı hikâyede, askeri bir personel olan ve her daim bir dedektif edasıyla gezinen babasına sigara içerken yakalanmamak için yaptığı sıra dışı şeyleri anlatmaktadır.

#### **2.1.1. Sözel Doku (Texture)**

Uğur bahsi geçen anısını 2018 yılında Onedio internet platformunun Facebook sayfasında anlatmıştır: Oturdıkları lojmanın önünde nöbet tutan bir

askerden ödünç aldığı çakmak Oğuzhan Uğur'u ele vermiştir. Sigara içerken babasına yakalanmaktan çok korkan Uğur, soğuk bir kış günü dahi olsa sigara içmeden önce montunu çıkarır, içtikten sonra montunu giyer. Kokuyu gidermek için sakız çiğner, ellerini çiçeklere sürer ve kopardığı bir çiçeği de ağzının kenarlarına sürer. Uğur, gece yarısı sigara içmek için çıktığı balkonda askerden ödünç aldığı, üzerinde üç hilal ve bozkurt görseli olan çakmağı çakarken bir anda çakmaktan rengârenk ışıklar çıkar ve eşzamanlı olarak Mustafa Yıldızdoğan'ın "Türkiye'm" şarkısının melodisi duyulur. Sesi duyan babası balkona koşar ve elinde sigarayla gördüğü oğlunu feci şekilde döver.

Özellikle ünlülerle yaptığı Youtube yayınlarıyla ünlenen Oğuzhan Uğur, çoğunluğu gençlerden oluşan çok geniş bir kitle tarafından takip edilmektedir. Uğur, bu hikâyeyi anlatırken İstanbul ağzıyla konuşmaktadır. Uğur'un bu hikâyeyi anlatırken görülen geçmiş (-di, -du) ve geniş zaman kiplerini (-r, -ir, -er) kullandığı görülmektedir. Geçmiş zaman kipinin hikâyenin yaşanmışlığını aktarmak için kullanılmaktadır. Geniş zaman ise hem anlatıma akıcılık kazandırmakta hem de dinleyicilerle etkileşimi desteklemektedir. Hikâyenin çarpıcı anlarında tonlamalarla anlatımı güçlendiren Uğur'un, mesajlarını pekiştirmek ve komikliği arttırmak için yansıma seslere de başvurduğu görülmektedir. "Puk puk puk parmak uçlarımda...(yürüyüp) açtım balkonun kapısını". "Çakmağın kapağı pink diye açılıyor". "Çıkırt çıkırt diye bir ses duydum". (babasının balkon kapısını açmasını ifade ediyor.) "Füüp puuh". (sigaradan son bir nefes alıp dumanını üflemesini ifade ediyor.) Ayrıca, bu komik hikâyede anlatıcının mübalağa sanatına da başvurduğu görülmektedir: "Ama ben o dayağı yiyeyeğime 8 milyon karton sigara içseydim aynı zararı görürdüm!".

### **2.1.2. Metin (Text)**

Söz konusu yaşanmış hikâyenin hem kaynak kişisi hem de dinleyicileri görece yüksek eğitilmiş bireylerdir. Oğuzhan Uğur'un medya dünyasının dinamiklerini içselleştirmiş bir figür olduğu ve anlattıklarıyla izleyicilerinin dikkatini çekmeyi, onları düşündürmeyi ve bu hikâyede olduğu gibi gerektiğinde eğlendirmeyi, güldürmeyi de başardığı görülmektedir. Uğur muhtemelen daha önce farklı zaman ve mekânlarda da anlatmış olduğu hikâyesine oldukça hâkimdir. Zira anısını hiç takılmadan ve hızlı bir konuşmayla anlatmaktadır. Bu durumun hem Uğur'un meziyetinden hem de hitap ettiği genç kitlenin her şeyi hızlı tüketmekle ilgili beklentisinden kaynaklı olduğu savunulabilir. Uğur, dinleyicinin dikkatini canlı tutabilmekte, kolaylıkla anlaşılabilen ve anlatımındaki canlılıkla dinleyicilerini daha çok eğlendire-

bilmektedir. Başarılı bir şekilde kullandığı tonlamalar da amaçlarını gerçekleştirmesini kolaylaştırmaktadır.

### **2.1.3. Bağlam (Context)**

Emrah Ablak takipçilerine Facebook, Instagram ve Youtube gibi sosyal medya platformlarından ulaşmaktadır. En yoğun şekilde takip edildiği platform ise Youtube'dur. Bir dijital mekân olarak değerlendirilebilecek platformda yer alan @emrahablakofficial isimli ve 178 karikafilmin yer aldığı kanalın Ekim 2024 tarihi itibarıyla 127.000 civarında abonesi bulunmaktadır. Kanalın profil görselinde Emrah Ablak'a ait bir fotoğraf bulunmaktadır. Kapak görselinde ise ahşap bir çalışma masası, masanın üzerinde Tübitak isimli çizgi roman serisinden temizlik görevlisi Bayram Efendi'nin eskizlerinin olduğu bir resim kâğıdı, kâğıdın üzerinde ise bir karikatür mührü, bir dolma kalem, süngerli bir uçlu kalem ve büyük bölümü kullanılmış olan bir silgi yer almaktadır. Bu göstergelerden hareketle Ablak'ın çizerek mesleğine çok zaman ayırdığı söylenebilir.

Söz konusu karikafilmde sigara içerken askeri personel olan babasına yakalanmamak için türlü planlar yapan Oğuzhan Uğur'un hikâyesi görülmektedir. Askeri personellerin önemli bir bölümünün mesleki hayatlarında edindikleri disiplini gündelik hayatlarına da yansıttıkları bilinmektedir. Bu bağlamda bir asker çocuğu olan Uğur, babasının özellikle sigara konusunda kendisini disipline etme çabalarından rahatsızdır. Buna karşın sigara içerken babasına yakalanmamak için olağanüstü bir çaba göstermektedir. Hatta Uğur'un sigara içen arkadaşları dahi babası yakınlarından geçerken sigaralarını ellerinden atmaktadırlar. Arkadaşlarının bu hareketi kültürel bağlamda "büyüklerin önünde sigara içilmez" anlayışının yansıması kabul edilebilir.

Sigaraya başladığında lise yıllarında olan Uğur'un daha sonra sigarayı bıraktığı anlaşılmaktadır. Artık izleyici kitlesi için bir "ağabey" olarak değerlendirilebilecek olan Uğur, dinleyicilerine karşı sosyal sorumluluğunu da yerine getirerek hikâyesinin başında sigara içmenin ne kadar kötü bir alışkanlık olduğunu onlara anlatmaktadır. Hikâyesini anlattığı 2018 yılı itibarıyla 34 yaşında olan Uğur artık bir çocuk değildir. Yükseköğrenimli, ekonomik özgürlüğünü kazanmış dahası toplumda özellikle gençler tarafından ilgiyle takip edilen biri haline gelmiştir. Bu sırada Türkiye'de yaşanan kültürel, sosyolojik, siyasal, teknolojik vb. dönüşümlerden dolayı artık askeri personeller, anne veya baba gibi aile büyükleri ile ilgili komik olaylar rahatlıkla kitlelerin önünde anlatılabilmektedir. Uğur anlatısında bunun da ötesine geçerek babasının yaptığı bir şeye şakayla karışık küfür etmektedir. Gece yarı bal-

konda sigara içerken babasına yakalanan Uğur hikâyesinin can alıcı noktasını (punchline) “babam öyle bir dövü ki beni, zararlı buuu! zararlı buuu!” (diyen babası Uğur’u feci şekilde dövmüştür). (2018’de hikâyeyi anlatan Uğur) “Ha bu zararlı değil mi a... k...! Kafama vuruyosun. Bayılmışım böyle, kan geliyor kafamdan.” şeklinde anlatmaktadır. Anlatısı boyunca izleyicilerin kahkahalarla güldüğü Uğur’un performansının etkileyici ve başarılı olduğu söylenebilir. Son olarak, anlatıcı bir öğüt de anne babalara vermektedir. Babasının sürekli önünde sigara içmesinden yakınan Uğur, geçmişte sigaraya da bu nedenden ötürü başlamış olduğunu ifade etmektedir. Büyüklere bunun çok yanlış bir davranış olduğunu ifade ederek hikâyesini tamamlamaktadır.

#### 2.1.4. Karikafilmin Göstergebilimsel Çözümlemesi

“Bir Zamanlar Sigara” şeklinde isimlendirdiği karikafilme Ablak, hikâyenin kendisine bir yorum katarak onu masalsı bir havaya büründürmektedir. Karikafilmin ilk karesinde Uğur’un “Yükseliş Koleji” isimli bir lisenin önünde bıkkın bir yüz ifadesiyle sigara içtiği görülmektedir. Buradaki bıkkınlığın ergenlik ve eğitim hayatının yarattığı ruh halinin yansıması olduğu söylenebilir. Okul olarak bir kolej göstergesi ise bu bağlamda varlıklılığın dolaşısıyla Uğur’u koleje gönderebilecek ekonomik imkânlarla sahip babasının askeri hiyerarşideki görece yüksek –olasılıkla bir subay– konumunu sembolize etmektedir. Sonraki karede montunu, kazağını, gömleğini çıkarmış Uğur’un, üzerinde atletle bir kaldırımın kenarında oturarak sigara içtiği görülmektedir. Bu karede açık havada sigara içmek bir an için dahi olsa otoritenin denetiminden uzak bir alanda istediğini yapabilmekle ilintili olarak özgürlüğü temsil etmektedir. Bu hikâyedeki otorite Uğur’un babasıdır. Çıplaklık ise Uğur’un otoriteden korkusunu ve bir anlamda içinde bulunduğu esareti sembolize etmekte ve ironik bir şekilde iki zıt durum bir arada görülmektedir. Bu açıdan söz konusu sahne *Esaretin Bedeli*<sup>1</sup> filminde bir binanın çatısında yaptıkları onarım işlerinin akabinde atletleriyle biralalarını içerken bir an için kendilerini özgür hissedilen mahkûmların görüldüğü sahnelerle özdeşleştirilebilir.

Bahsi geçen sahenin arka planındaki yaprakları tamamen dökülmüş olan ağaç kış mevsimini sembolize etmektedir. Hüznü çağrıştıran kış mev-

<sup>1</sup> Frank Darabont’un senaryosunu yazdığı ve yönettiği, başrollerinde Tim Robbins ve Morgan Freeman’ın yer aldığı 1994 yapımı Amerikan dram filmidir. Stephen King’in *Rita Hayworth ve Shawshank’in Kefareti* adlı novellasından uyarlanan film, masumiyetini iddia etmesine rağmen karısını ve sevgilisini öldürdüğü gerekçesiyle Shawshank Devlet Cezaevi’nde yaklaşık 20 yılını geçiren bankacı Andy Dufresne’in hikâyesini anlatır. Bilgi için bk. (URL-5).

simi Uğur'un içinde bulunduğu trajikomik durumu pekiştirmektedir. Ayrıca Uğur'un soğuk bir kış ayında dışarıda atletle sigara içiyor olması hikâyenin komikliğini de arttırmaktadır. Uğur çantasını yere bırakmıştır. Yere bırakılan çanta tipik bir ergen lise talebesinin eğitim hayatından bıktığını sembolize etmektedir. Uğur içtiği sigaranın dumanını dudaklarını uzatarak gökyüzüne doğru üfleemektedir. Bu sahnede yer alan sigara ve gökyüzüne süzülen duman göstergeleri o an için de olsa istediğini yapabilmenin belirtisidir. Bu anlamda söz konusu imgeler de özgürlüğün sembolleridir. Uğur'un üzerinde kış mevsimi olmasına rağmen bir atlet bulunmaktadır. Atlet ise babasına sigara içerken yakalanmamak için türlü planlar yapan Uğur'un babasından duyduğu korkunun ve bir anlamda da içinde bulunduğu esaretin sembolü olarak yorumlanabilir.

Sonraki sahnelerde Uğur'un kıyafetlerini giyerken sigara kokusundan kurtulmak için ağızına kokulu bir sakız attığı, eline ve yüzüne kopardığı çiçeklerden sürdüğü görülmektedir. Bu sahnelerdeki sakız ve çiçekler delilleri ortadan kaldırma eylemlerinin yani temizliğin sembolüdür. Uğur adeta cinayet mahallindeki katillerin delilleri yok etmek için yaptığına benzer bir temizleme operasyonu yapmaktadır. Sonraki sahnede çantasını sırtına geçiren Uğur güvenle evine giderken arkasında çiçekler görülmektedir; yani Uğur güzel giyindiğinden ve tertemiz koktuğundan artık çiçek gibidir.

Sonraki sahnede Uğur'un babasının oturdukları dairenin camından aşağıya, oğluna ve arkadaşlarına baktığı görülmektedir. Babanın hilal bıyığı vardır. Bu bıyık babanın sert mizacının ve icra ettiği askerlik mesleğiyle de ilintili olarak milliyetçiliğinin bir sembolü olarak değerlendirilebilir. Bu esnada Uğur'un yanındaki dört arkadaşının ağızlarından süzülen duman onların sigara içtiklerinin göstergesidir. Bu nedenle babanın sinirli ve tetikte olduğu görülmektedir. Elindeki not defterine dikkatle Uğur'un sigara içen arkadaşlarının isimlerini yazmaktadır. Bu sahnede görülen defter ve kalem dedektiflik mesleğini çağrıştırmaktadır. Arkadaşları sigara içerken Uğur'un babası önlerinden kızgın ifadelerle geçtiğinde hepsi birden sigaralarını yere atmaktadır. Bu durum tüm arkadaşların babadan korktuğunun belirtisidir. Bu esnada babanın üzerinde yakalı ve kemerli bir palto bulunmaktadır. Bu kıyafet de babaya yüklenen rolün bir göstergesidir.

Sonraki sahnede Uğur odasındaki yorganın altında planlar yaparken görülmektedir. Amaç sigara içerken babaya yakalanmamaktır. Uğur tarafından krokileştirilmiş ve yorganın altında fenerle tekrar tekrar kontrol edilen plan aksiyon filmlerindeki kusursuz soygun planlarına benzemektedir. Sonraki karede oda genel açıdan görülmektedir. Bu karede Uğur'un odasının

duvarlarında Abba, Barış Manço, Michael Jackson ve Pamela Anderson'un posterleri bulunmaktadır. Söz konusu posterler dönemin ruhunu yansıtan popüler figürlerdir. Ablak'ın bu posterleri çizerek gençliğin verdiği asi ve erkeksi ruhu tasvir ettiği söylenebilir. Ek olarak, duvarda küçük bir tank görseli de bulunmaktadır. Olasılıkla, bu görsel Uğur'un babasına karşı hissettiği korkudan kaynaklı olarak ona şirin görünme çabasının bir sembolü şeklinde ifade edilebilir.

Son sahnede Uğur lojmanlarının önünde nöbet tutan bir askerin (er) çakmağını ödünç almaktadır. Bahsi geçen asker uzun boylu, bulböz burunlu, köfte dudaklıdır ve yüzünde şaşkın bir ifade bulunmaktadır. Bu bağlamda askeri hiyerarşinin en alt kademesinde bulunan bir bireyin “doğal olarak” çirkin ve aptal bir karakter şeklinde çizildiği görülmektedir. Uğur gece olduğunda yatağının altındaki “tek dal” sigarasını ve çakmağı alır. Uğur'un tek bir sigarayı bu şekilde gizli bir yere saklamış olması babasından korktuğunun başka bir belirtisidir. Sessizce balkona çıkan Uğur'un başına hiç beklemediği bir şey gelir. Burası hikâyenin can alıcı noktasıdır. Uğur sigarayı ağızına doğru götürdüğü sırada üzerinde üç hilal ve bir bozkurdun olduğu çakmağı çakar. Hilal ve bozkurt Türkiye'de milliyetçi ideolojinin sembolleridir. Çakmaktan bir anda rengârenk ışıklar ve Mustafa Yıldızdoğan'ın “Türkiye'm” şarkısının ezgisi yayılır. Gecenin sessizliğinde bu ezgi oğluna karşı her daim teyakkuzda olan babayı hemen harekete geçiren bir alarm sesine dönüşmüştür ve baba hemen uyanarak balkona gelmiştir. O esnada gayriihtiyari sigarası yanmış olan Uğur çaresiz kalmıştır. Balkonun köşesine çöken Uğur, gecenin karanlığında balkonun zemininden kendine doğru uzanan büyük bir gölge görür. Balkondaki bu gölge Uğur'u içinde boğan ve babasından duyduğu korkunun görsel sembolü olarak yorumlanabilir. Söz konusu gölge korku filmlerindeki canavarlarla da özdeşleştirilebilir. Ayrıca bu gölge babasının balkona gelip Uğur'u suçüstü yakaladığının belirtisidir. Elindeki sigaradan bir nefes alan Uğur sigarayı balkondan aşağıya atarak bileklerini birleştirir ve babasına uzatır. Bu hareket de suçluluğun sembolüdür. “Nihayet” oğlunu sigara içerken yakalayan baba vakit kaybetmeden onu dövmeye başlar. Baba trajikomik bir şekilde oğlunu zararlı alışkanlıklardan korumak için dövmekte, ona fiziksel şiddet uygulamakta yani ona zarar vermektedir. Öte yandan dayanın kültürel boyutlarının olduğu da söylenebilir. Dayanın Türk kültüründeki yeri tartışmaya açık olmakla birlikte “Babalar (anneler, kocamdır) döver de sever de” tarzında öteden beri Türk toplumunda yaygın olarak söylenen sözler yadsınamaz. Baba oğlunu dövdüğü ilk karede kafasında siyah bir kar maskesiyle görülmektedir. Kar maskesi kamuflej ve so-

ğuktan korunma maksadıyla kullanılan askeri bir teçhizattır. Bu açıdan Ablak, babanın şiddet uygulayarak oğluna disiplin verme çabalarını askeri bir operasyonla özdeşleştirmektedir. Bu esnada Uğur gözleri ve elleri bağlı olarak tasvir edilmiştir. Böylelikle çizerin güvenlik görevlilerinin işkence uygulamalarına da göndermelerde bulunduğu söylenebilir. Sonrasında Uğur'un yediği dayanın gazetelere manşet olacak mahiyette olduğunu ifade ettiği anları Ablak bir Cumhuriyet gazetesiyle betimlemektedir. Söz konusu gazete toplumun Atatürkçü, Cumhuriyetçi ve aydın kesimlerini sembolize etmektedir. Hikâye Uğur'un dayanın en az sigara kadar zararlı olduğu hatta sigaradan çok daha zararlı olduğu şeklindeki sözleriyle son bulmaktadır.

## **2.2. Karikafilm 2: Bir Zamanlar Mümessillik**

Burak Bozdağ isimli Erzurumlu bir ilaç mümessili komik bir anısını anlatarak 11.09.2019'da kendi Youtube hesabından paylaşmıştır. Emrah Ablak bu komik hikâyeyi 7:30 dakikalık bir karikafilm dönüştürerek 09.12.2020 tarihinde kendi Youtube hesabından paylaşmıştır. Söz konusu karikafilm 1 milyonun üzerinde izlenmiştir (URL-6).

### **2.2.1. Sözel Doku**

Mümessillik mesleğine yeni başlayan Bozdağ, ilaç satabilmek için daha ilk mesai gününün başladığı saatlerde yakınlarının referansıya acildeki doktorlarla tanışmaya gider. Öncesinde ise Horasan'dan gelmekte olan ve İranlı turistleri taşıyan bir otobüs Çobandere köprüsü civarında dereye uçmuş ve tüm yolcular hayatını kaybetmiştir. Tüm bunlardan habersiz hastaneye varan Bozdağ kendini bir anda Uzman Doktor Hakan, savcı, iki polis memuru, iki İranlı konsolosluk görevlisi ve morg görevlisiyle birlikte morgun içindeki birçok cansız bedenin arasında bulur. Hikâyenin en komik unsurları ise evi hastaneye göre uzak (Dumlu'da) olduğu için kazan dairesinde çalışan işçinin nöbetçi olduğu kış gecelerinde hastanede yatıyor olmasıyla ilintilidir. İşçi o gece bir büyük rakıyı tek başına içmiş olmanın etkisiyle morga girerek ölülerin arasında uyumuştur. Sabahında savcının kendisine dokunmasıyla birden ayağa kalkan işçi morgdaki kalabalık açısından bir hortlak olarak algılanmıştır. Bir dizi kaçıışmanın ardından vuruşmalar, bayılanlar, yaralananlar, sarılık olanlar...

Hortlak Türk halk kültüründe mezardan çıkararak insanları korkuttuğuna inanılan yaratıktır (URL-4). Böylece, bu yaşanmış hikâyede korku ile mizah unsurlarının iç içe geçtiği görülmektedir. Bozdağ'ın bu komik anısını Erzurum ağızıyla anlattığı görülmektedir: Sene: Sana. Uçirler: Uçuyorlar. Ödir: Ölüyor. Gidirem: Gidiyorum vb. Bu hikâyede anlatıcı görülen geçmiş zaman kipi (-di,

-du) ile birlikte geniş zaman kipini (-r, -ir, -er) kullanmaktadır: “Gapiya vurdi. Gapiyi gapatti. Polis bene bahir. Mintanlılar bizi gollir. Biri saggalini gaşir vb.” Bozdağ’ın anlatısında bağlantı yerlerini dinleyicilere çok başarılı bir şekilde aktardığı görülmektedir. Ayrıca savcı, işçi gibi önemli karakterlerin konuşmalarını ağız, ifade tarzı ve tonlamalarıyla birlikte başarılı bir şekilde taklit ettiği görülmektedir. Taklit hikâyenin komikliğini arttırmaktadır. Zira anlatıcı bir yandan savcının İstanbul ağızını ve kendinden emin ifadelerini alıntılıyarak başarılı bir şekilde yansıtırken diğer yandan da Erzurum’un bir köyünden geldiği anlaşılan işçinin İstanbul ağızıyla konuşmaya çalışırken Erzurum ağızına kayan telaffuzlarının yarattığı melez ağız ve ince ses tonunu başarıyla taklit edebilmektedir: “Sen korkmuyor musun? Allah senin belanı versin! Senin memurluğunu yakacağım!”. “Sayın savcim, niye korkiim. Ölü de bizim diri de”.

Anlatıcı bu yeteneğiyle hikâyenin mizah gücünü pekiştirmektedir. Son olarak, zaman zaman kafiyelere yer verdiği görülen anlatıcının teşbih, tezat ve aliterasyon gibi çeşitli söz sanatlarına da başvurduğu görülmektedir: “...içeri James Bond çantali bi tene adam girdi. Tahim elbise, gravat... dedi ben Savcı Mehmet...” “...iki polis, bir savcı, bir doktor, ben (yani) doktorun yaveri, iki tene de saggalli, mintanlı, gırk metreden belli”. (İran Konsolosluğu’ndan gelen kişileri üstü kapalı bir şekilde “bağnaz” olarak etiketlemektedir. Böylece normal koşullarda pek bir araya gelemeyecek insanların bir araya geldiği özellikle vurgulanmaktadır).

### **2.2.2. Metin**

Burak Bozdağ’ın kaynak kişi olduğu bu yaşanmış hikâyenin özgün versiyonu kendi Youtube kanalında yer almakta ve 15:58 dakika uzunluğundadır. Oldukça popüler hale gelen bu hikâyenin Erzurumlu Mümessil isimli 2022 yapımı uzun metraj sinema filmi versiyonu da bulunmaktadır. Erzurumlu olup kariyerine ilaç mümessili olarak başlayan Bozdağ, kendisini bir sosyal medya ünlüsüne dönüştüren bu hikâyesinden sonra “Zerk”, “Bordo Bereliler Afrin” ve “Erzurumlu Mümessil” filmlerinde yer alarak bir oyuncu haline gelmiştir. Yüksek eğitim görmüş olmasından da kaynaklı olarak hem İstanbul ağızına hem de Erzurum ağızına oldukça hâkimdir. Bu yönüyle sözel performansının çok akıcı olduğu görülmektedir. Savcı Mehmet, Doktor Hakan, morg görevlisi, polis memurları, İranlı konsolosluk çalışanları, yaralı polisleri gördüklerinde endişelenen genç kızlar, Başhekim Kadir Yarırgan ve kazan dairesindeki işçi gibi birbirinden çok farklı profildeki karakterleri çok başarılı bir şekilde taklit ve tasvir etmektedir. Bu sayede anlatıcının performansı dinleyici açısından oldukça dikkat çekici, merak uyandırıcı, kolayca anlaşıl-

labilir ve eğlendirici bir hâl almaktadır. Bozdağ'ın taklit yeteneğinden kaynaklı olarak tonlama konusunda da başarılı olduğu görülmektedir. Anlatısında sıklıkla küfürlü kelimeler kullandığı görülen Bozdağ'ın video kaydındaki izleyici kitlesinin orta yaş altı erkeklerden oluştuğu görülmektedir.

### **2.2.3. Bağlam**

Bu karikafilm Youtube'un bir anlatı mekânı olarak ne kadar popüler hale geldiğini gösteren örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. 1 milyonun üzerinde izlenme sayısına ulaşan hikâyeye soğuk bir kış ayında Erzurum'da geçmektedir. Evi Erzurum şehir merkezine 21,5 km uzaklıktaki Yakutiye ilçesine bağlı Dumlu mahallesinde olan kazan dairesi görevlisi zorlu kış şartlarıyla meşhur olan ilde nöbetçi olduğu günlerde evine gidip gelmek zor olduğundan morg görevlisinin ofisinde yatmaktadır. Bu durum aynı zamanda ekonomiyle de ilişkilendirilebilir. Başka ifadeyle hususi aracı olmayan gelir düzeyi düşük bir çalışan yeri geldiğinde iş yerinde uyumak durumunda kalmaktadır.

Erzurum'da da halk siyasetle iç içedir. Bu durum Bozdağ'ın anlatısında da açığa çıkmaktadır. Hikâyenin son bölümlerinde İran'dan gelen turistlerin tamamının hayatını kaybettiği otobüs kazasının sonrasında morgda yaşanan tuhaf ve komik olayların neticesinde iki İranlı konsolosluk çalışanı hastaneden can havliyle kaçmıştır. Çünkü olay yerindeki herkes gibi onlar da bir hortlak gördüklerini sanmaktadırlar. Diplomatik bir kriz çıkmıştır. Bu tuhaf durum İran tarafına anlatılamamaktadır. Zira olayı Türk tarafı da anlayamamıştır. Bozdağ, dönemin çiçeği burnunda Erzurumlu Sağlık Bakanı Recep Akdağ'ın da ismini anarak kendisini nasıl da zor bir duruma soktuklarını ifade etmektedir.

### **2.2.4. Karikafilmin Göstergebilimsel Çözümlemesi**

“Bir Zamanlar Mümessillik” isimli karikafilmin ilk karesinde elleriyle ceketinin önünü iliklemeye çalışır bir vaziyette mümessillik belgesini almakta olan Burak Bozdağ görülmektedir. Bu hareket bir saygı göstergesidir. Sonraki karede karlar altında kalmış bir şehir manzarası görülmektedir. Bu hikâyeye bağlamında söz konusu manzara iklimi soğuk bir şehir olan Erzurum'u sembolize etmektedir. Sonraki sahnede bir toplantı anı görülmektedir. Masanın etrafında bulunan dört kişinin önünde dört adet çay bardağı bulunmaktadır. Çay bu bağlamda Erzurum'u çağrıştırmasının yanı sıra gelenekselliği de sembolize etmektedir. Bölge müdürü düzenlediği toplantının ardından yeni mümessillere çantalarını ve araba anahtarlarını takdim ederek görev yerlerini belirtmektedir. Bu bağlamda çanta ve araba anahtarının mobil bir beyaz

yaka çalışanı sembolize ettiği söylenebilir. Çantasını alarak aşıya inen Bozdağ kendisine tahsis edilmiş olan bir adet “Ciliyo” (Renault Clio) marka otomobili görmektedir. Son yıllarda şirketlerin pek çoğunun çalışanları için filo halinde toplu araç kiralamaları yaptıkları yaygın şekilde bilinmektedir. Başlangıç seviyesindeki beyaz yakalı çalışanlar için bu araçlar özel olarak üretilmiş donanımsız ve yakıt tüketimi, yedek parça, bakım vs. her açıdan en ekonomik olanlar arasından seçilmektedir. Ancak kendisine tahsis edilmiş olan Clio, Bozdağ’ın mümessillik mesleğine başladığı günün en önemli ve değerli sembolü olarak değerlendirilebilir.

Sonrasında, Bozdağ aracının içinde bir yandan sigarasını ağızına alırken diğer yandan da annesini cep telefonuyla arayarak yeni işi için annesinden tanıdığı doktorlar konusunda destek istemektedir. Otomobil, sigara ve cep telefonu bu bağlamda erilliği ve ev dışı bir alanda sosyal hayatın aktif bir öznesine has unsurlar olarak özgürlüğü sembolize etmektedir. Sülalelerinin yarısının doktor olduğunu söyleyen Bozdağ bir bakıma tanıdıkla iş yapma ve iş yaparken tanıdıklardan destek alma şeklinde gelenekselleşmiş ilişkilerin hem gereğini yerine getirmeye hem de meyvelerini toplamaya çalışmaktadır. Bu esnada anne Necla Hoca bir berjerde otururken Türk kahvesi içmekte ve yanında da bir saksı çiçeği görülmektedir. Kilolu, bilezikli ve ipli gözlüklü olan anne ayrıca ahizeli telefon kullanmaktadır. Bu göstergeler bir araya gelerek dişliliği, yaşlılığı ve emekliliği sembolize etmektedir. Öte yandan Necla, oğlunun yeni işinde karşılaştığı müşteri (doktor) bulma sorununu bir telefonla çözen otoriter ve iş bitirici bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Sonraki karelerde, anne yeni işinde oğluna yardımcı olması için tanıdığı bir doktor olan Hakan’ı telefonla aramaktadır. Sonrasında oğluna Doktor Hakan’ın numarasını vererek kendisini aramasını söyleyen annenin bu hareketleri geleneksel toplumsal ilişkileri sembolize etmektedir. Sonraki karede Bozdağ’dan gelen çağırışı cevaplayan Doktor Hakan görülmektedir. “Doğal olarak” gözlüklü, üzerinde doktor önlüğü ve elinde de bir hasta kontrol listesi olan Hakan’ın ayrıca keçisakallı ve sabo terlikli olduğu görülmektedir. Bu göstergelerin modern bir doktoru sembolize ettiği söylenebilir. Hakan kendisini arayan Bozdağ’ı sabah 9:00’daki nöbet değişimine davet ederek tüm doktorların kendisine yardımcı olacağını sözünü vermektedir.

Sonraki karelerde o gece Horasan’dan gelmekte olan ve İranlıları taşıyan bir otobüsün kaza yaptığı görülmektedir. Otobüsün Çobandere Köprüsü’nden dereye uçtuğu kazada tüm yolcular hayatlarını kaybeder. Konu Savcı Mehmet’e intikal eder. Savcının masasında çay bardağı bulunmaktadır. Gözlüklü ve takım elbise giymiş olan savcının badem bıyıklı olduğu gö-

rılmektedir. Bu bıyıklar Türkiye’de siyasal İslam hareketinin bir sembolüdür. Dahası, tüm karelerde savcının elinde bir kalem olduğu görülmektedir. Savcı kalemle sadece notlar almamakta fakat aynı zamanda kalemi kafasına dayayarak düşünmekte ve telefonla konuştuğu Doktor Hakan’a “Kaza tek taraflıysa sabah 9:00’da hepiniz hazır olun, konsoloslar, ateşeler de gelsin. Yüzeysel bir otopsi yapar, kimlik teşhisi vs. teslim ederiz... 11:45’te Ankara’ya uçağım var...” şeklinde talimatlar verirken kalemle daireler çizmekte ve sonrasında da kalemini bir orkestra şefinin batonunu tuttuğu gibi tutmaktadır. Bu görüntüler Savcı Mehmet’in otoriter kişiliğini sembolize etmektedir. Sonraki karelerde Bozdağ hastaneye gelmiş ve Doktor Hakan tarafından diğer doktorlara takdim edilmektedir. O esnada Savcı Mehmet yanındaki iki polis memuruyla birlikte içeriye girmektedir. Savcı Mehmet gözlüklü, kaşkollü, çantalı ve paltoludur. Bu göstergeler bir araya gelerek uzmanlığı sembolize etmektedir. Polis memurlarının ikisi de görece uzun boylu, bezgin ve boş bakışlı, biri bulböz burunlu, diğeri domuz burunlu ve son olarak biri de oldukça kiloludur. Bu bağlamda önceki hikâyedekine benzer şekilde güvenlik görevlilerinin çirkinlikle, aptallıkla ve bu hikâyede ek olarak tembellekle de özdeşleştirildiği söylenebilir.

Sonraki karelerde İran Konsolosluğu’ndan iki ateşe görülmektedir. Ateşeler sarıklı, uzun sakallı ve mintanlıdır. Bu göstergelerin bakış açısına bağlı olarak İslamcılığı, gelenekselliği veya gericiliği sembolize ettiği savunulabilir. Sonrasında hikâyenin kahramanları art arda morga girmektedirler. Morgun kapısını açan ve vücudunun alt bölümüne göre üst bölümü son derece iri yapılı olan görevli oldukça uzun bir yüze, kemerli büyük bir buruna, siyah renkli-kalın-birleşik kaşlara ve oldukça geniş bir çeneye sahiptir. Kendisini hastane çalışanı konumuyla ilişkilendiren bonesi dışında Frankenstein’i andıran bir görüntüye sahiptir. Bunlardan hareketle Ablak’ın bu hikâyede de sosyal statüsü düşük insanların dış görünüşlerini çirkin olarak tasvir ettiği görülmektedir. Sonrasında ekrana yansıyan kazan dairesi işçisinin görünüşüyle de bu durum netleşmektedir. Öte yandan hikâyenin sonlarında görülen Başhekim Kadir Yadırgan ise sosyal statüsü, özenle taranmış saçları hatta sesiyle adeta bir Yeşilçam jönüdür. Özce, her iki karikafilmde görece yaşlı, yüksek statüden, otoriter figürlerle düşük statüden genç, rahat, çirkin veya mantıksızca hareket eden insanların arasında yaşanan gerilim gülmeyi yaratan mizahi unsurlardır. Her karikatürde olduğu gibi karakterler abartı unsuruna başvurulularak kaleme alınmıştır. Hikâyelerin albenisini arttıran bu teknik aynı zamanda anlatının özümsemesini de kolaylaştırmaktadır. Başta bıyık tarzları olmak üzere boy, yüz ifadesi, gözlük-çanta-kaşkol

gibi aksesuarlar ve palto, takım elbise gibi kıyafetler sembolik anlamların oluşmasını sağlayan unsurlar olarak ifade edilebilir.

### **Sonuç**

Bu çalışma ikincil sözlü kültür çağında olan dijital çağda yeni medya ve dijital folklor arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi Emrah Ablak'ın karikafilmleri üzerinden incelemektedir. Dijital platformlarda dolaşıma giren ve yaratıcısı tarafından "karikatürlerin ses eklenmiş hali" olarak tanımlanan karikafilmlerin güçlü birer dijital folklor ürünü olduğu tezini ortaya koymaya çalışan bu araştırmadan elde edilen bulgular, karikafilmlerin gerek yapısal özellikleri gerekse kültürel aktarımdaki rolü açısından bu tezi destekleyen önemli veriler sunmaktadır. Karikafilmler yaşanmış komik halk hikâyelerinin karikatür ve ses unsurlarıyla birleştiği, sözlü anlatılara görsel kimlik kazandıran melez bir kültürel formdur. Nitel olarak desenlenen ve Alan Dundes'in performans kuramı ile Charles Sanders Peirce'ün göstergebilimsel analizi gibi karma araştırma yöntemleriyle yapılan incelemeler, bu formun zengin folklorik yapısını açıkça ortaya çıkarmaktadır. İncelenen örneklerde, anlatıcıların hikâyenin yaşanmışlığını aktarmada kullandığı geçmiş ve geniş zaman kipleri, tonlamalar, yansıma sesler ve mübalağa sanatı gibi dilsel pratikler, dinleyiciyle canlı bir etkileşim kurmakta ve karikafilmlerin metin boyunu güçlendirmektedir. Karikafilmlerin dijital ağlarda hızla dolaşıma girmesi, geleneksel folklorik metinlerin aktarım hızını kat be kat aşmaktadır. Bu durum, karikafilmleri sokağın dilini ve ana akım mizahı belirleyen popüler bir mecra haline getirmiş, kültürel üretim pratiklerinin çağdaş koşullara adapte olduğunu göstermiştir. Emrah Ablak, anlatılan yaşanmış hikâyeleri karikafilmler aracılığıyla popülerleştiren ve görsel katkılarıyla kültürel ürüne somut bir form kazandıran, hem derleyici hem de dönüştürücü mahiyetinde kilit bir figür olarak öne çıkmaktadır. Karikafilmler, kültürel formların dijital ortamlarda mutasyona uğrayarak yeni bir türe dönüştüğünün en somut örneklerinden biridir. Çalışma, dijitalleşmenin etkisiyle folklorun yerinden edildiği görüşünün aksine, yeni medya ortamlarının folkloru yeniden ürettiğini savunun yenilikçi bakış açısını desteklemektedir. Geleneksel folklor ürünleri gibi anonimleşme ve zamanla gelenekselleşme potansiyeli taşıyan bugünün bu folklorik üretimleri, dijital çağın kültürel aktarım ve bellek inşası dinamiklerini anlamak açısından kritik öneme sahiptir.

Çevrim içi ortamlar iletişim süreçlerine yeni boyutlar kazandırmıştır. Özellikle yeni medya ortamlarının sanal dünyanın bir parçası haline gelmesiyle bir yandan hemen her şey iletişim süreçlerinin bir konusu olmakta bir yandan da iletişim gerçek hayattakine yakınsayan bir şekilde etkileşimli ve

hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir. Yeni medyanın kullanıcıların katılımlarını teşvik eden son derece dinamik bir tabiata sahip olmasının yeni ve melez söylemleri, bu yenedünyanın jargonuyla söylemek gerekirse içerikleri, kesintisiz bir şekilde cesaretlendirdiği görülmektedir. Çalışmada incelenen karikafilm karikatürü filmle, komik halk hikâyelerini de milyonlarca insanla buluşturan bu yeni ve melez içeriklerden biri olmakla birlikte bir dijital folklor ürünüdür. Karikafilm, folkloru sadece geçmişin ürünlerini incelemekle yetinmekten çıkararak dinamik bir iletişimsel süreç şeklinde kabul eden performans teori paradigması içinde çalışılabilecek özgün bir konudur. Karikafilm dinamik bir iletişimsel formu olması izleyici sayısını ve beğeni oranınının da durmaksızın artmasını beraberinde getirmektedir. Performans teori, folkloru yeni oluşan kültür (emergent culture) ürünlerini de çalışan bir disiplin haline getirmiştir. Karikafilm bu açıdan oldukça yeni bir kültür ürünü ve ilginç bir çalışma konusudur. İcranın çalışılması için gerekli olan “bir söyleyip ifade eden” ve bir “söylenilen” tarafın varlığı da karikafilmde fazlasıyla bulunmaktadır. Karikafilm esasında bir değil iki anlatıcısı bulunmaktadır. Hikâyelerde sesleri duyulan ve olayları yaşamış olan kaynak kişiler birinci anlatıcılardır. Söz konusu komik olayları görüntüyle birleştirerek sayıları milyonları bulan dinleyicileri aynı zamanda birer izleyici haline getiren Emrah Ablak ise ikinci anlatıcı olarak kabul edilebilir. Performans iki temel öğeye sahiptir. Buna göre folklor icrası açısından sanatsal bir eylemdir (artistic action). Ek olarak, icranın gerçekleştiği çevre ile icracı, sanatın biçimi ve dinleyici-izleyici bir bütün olarak sanatsal bir olaydır (artistic event). Karikatür sanatçısı Emrah Ablak geliştirmiş olduğu karikafilmle sıklıkla yerel ifade biçimlerini de içeren ve toplumun farklı kesimlerinden insanların yaşanmış komik hikâyelerini yeni medya ortamları üzerinden paylaşarak bu kültür ürünlerini milyonlarca insanla buluşturmaktadır. Temel referans noktası şaka-mizah olan söz konusu dijital folklor ürününün hikâyeden hikâyeye değişkenlik göstermekle birlikte dolaylı anlatım (insinuation), şaka (joking), taklit (imitation), aktarma (translation) ve alıntı-lama (quotation) gibi performans çerçevelerinin (frame) tamamına sahip olduğu görülmektedir. Gelecek çalışmalarda farklı karikafilm incelenmesiyle veya farklı metodolojik yaklaşımların kullanılmasıyla dijital folklor alanına yeni ufukların kazandırılabilceği söylenebilir.

### **Kaynakça**

Arslan, Aslıhan (2020). “Sözlü Kültür Ürünlerinin Aktarımında Medya ve Kuşaklararası Etkileşim”. *U. Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 4: 1037-1053.

- Bars, Mehmet Emin (2018). "İnternet Folkloru: Netlore". *Türk Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 15: 160-179.
- Blank, Trevor J. (2013). "Hybridizing Folk Culture: Toward a Theory of New Media and Vernacular Discourse". *Western Folklore*, 72(2): 105-130.
- Bozkurt, Funda (2021). "Covid-19 Pandemi Sürecindeki Sahte ve Yalan Haberlerin Bir Getirisi: İnfodeminin Türkiye Bağlamında İncelenmesi". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 4(7): 135-151.
- Bronner, Simon J. (2009). "Digitizing and Virtualizing Folklore". *Folklore and the Internet, Vernacular Expression in a Digital World*. Ed. T. J. Blank. University Press of Colorado, 21-66.
- Çevikayak, Cem (2021). "Karikatür Sanatının Görsel Sanat Disiplinlerindeki Temsilleri". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 28: 191-214.
- Çobanoğlu, Özkul (2005). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihinin Giriş*. Akçağ Yayınları.
- Dégh, Linda (1994). *American Folklore and the Mass Media*. Indiana University Press.
- Domokos, Mariann (2014). "Towards Methodological Issues in Electronic Folklore". *Slovenský Národopis*, 62(2): 283-295.
- Fisch, Max Harold (1986). *Peirce, Semiotics, and Pragmatism*. Indiana University Press.
- Frank, Russell (2004). "When the Going Gets Tough, the Tough Go Photoshopping: September 11 and the Newslore of Vengeance and Victimization". *New Media & Society*, 6(5): 633-658.
- Frank, Russell (2009). "The Forward as Folklore: Studying E-Mailed Humor". *Folklore and the Internet, Vernacular Expression in a Digital World*. Ed. T. J. Blank. University Press of Colorado, 98-122.
- Frank, Russell (2011). *Newslore: Contemporary Folklore on the Internet*. University Press of Mississippi.
- Göksel, Nil (2006). "Unutma, Parodi ve İroni". *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1: 131-40.
- Gülüm, Erol. 2018. "Dijital İletişim Teknolojileri Aracılı Bir Folklorik Deneyim Alanı Olarak Sanal Ortam". *Milli Folklor*, 119: 127-39.
- Güvenç, Ahmet Özgür (2018). "Anlatıdan Görsele Elektronik Mizah Kültürü". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 61: 101-112.

Hathaway, Rosemary V. (2005). “Life in the TV”: The Visual Nature of 9/11 Lore and Its Impact on Vernacular Response”. *Journal of Folklore Research*, 42(1): 33-56.

Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*. Sel Yayıncılık.

Oğuz, Öcal (2007). “Folklor ve Kültürel Mekân”. *Milli Folklor*, 76: 30-32.

Ong, Walter J. (2007). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. Metis.

TRT 2 (2023). Emrah Ablak, Hasan Kaçan ile Çizgi Atölyesi, 17. Bölüm. TRT.

URL-1: <https://ekonomim.com/hafta/emrah-ablak-mizaha-iginin-bir-kusagi-yok-haberi-666734> (Erişim: 15.09.2025).

URL-2: <https://gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/emrah-ablak-ile-bir-zamanlar> (Erişim: 15.09.2025).

URL-3: “Bir Zamanlar Sigara”. <https://youtube.com/watch?v=Rcsnxu073QM> (Erişim: 10.08.2025).

URL-4: “Hortlak”. <https://sozluk.gov.tr> (Erişim: 10.10.2025).

URL-5: “Esaretin Bedeli”. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Esaretin\\_Bedeli](https://tr.wikipedia.org/wiki/Esaretin_Bedeli) (Erişim: 10.08.2025).

URL-6: “Bir Zamanlar Mümessillik”. <https://youtube.com/watch?v=rzbwnMdLAnM> (Erişim: 10.08.2025).

Yukhmina, Elena & Obvintseva, Nadezhda (2019). “Typology of the Communicative Forms of English Network Folklore (on the Basis of the Social Network Instagram)”. *Scientific Journal Modern Linguistic and Methodical and Didactic Researches*, 26: 9-22.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

**Etik Kurul Belgesi:** Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

**Katkı Oranı Beyanı:** Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sunmuşlardır.

*The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:*

**Ethics Committee Approval:** *Ethics committee approval is not required for this study.*

**Declaration of Conflicting Interests:** *The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship, or publication of this article.*

**Author-Contributions Statement:** *The authors contributed equally to the work.*