

Araştırma Makalesi

Dijital Mecralarda Altkültür Temsili: “Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da” Örneği*

Özet

Işıl Şimşek**

Çalışmada 2016-2019 yılları arasında altı sezonda izleyicileriyle buluşan Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da dizisinde dijital mecralarda üretilen altkültürel yapının özelliklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Dizi karakter özellikleri, senaryosu, dizi müzikleri gibi sembolik aktarımın farklı formları ile gençlik altkültürünü üretmektedir. Çalışma dijital platformların geleneksel yayıncılık içeriklerinden farklı olarak üretim sürecinde ortaya koymuş olduğu altkültürel tema üzerine inşa edilmiş olan dizinin içerik yapısını veri kaynağına dönüştürmekte, bu yönüyle dizi üzerine yapılan diğer çalışmalardan farklılaşmaktadır. Bu kapsamda 2016-2019 yılları arasında 6 sezon 43 bölüm olarak yayımlanan dizinin 12 bölümü amaçsal örnekleme yöntemi ile çalışma evrenine çekilmiş, 317 sahne diyaloglar ve görsel özelliklerine göre içerik analizi kullanılarak incelenmiştir. Araştırma sonunda dizide üretilen sosyal grup yapısının eylem, söylem ve davranış özellikleriyle gençlik altkültür özelliği taşıdığı, kültürün üretiminde grup liderinin baskın özelliklerinin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Lider merkezli örgütlenme yapısının olması altkültürel yapıyı aynı zamanda getto kültürüne de yakınlaştırmaktadır. Eylem ve davranışlarda sıklıkla karşılaşılan suç unsurları ve şiddet “sapkın” bir davranış değil, sosyal yapıda hâkim olan kültürde, toplumsal ilişki kurma biçiminin bir sonucudur. “Hobohemia”ya egemen olan suç ve şiddet temelli kültüre karşı mücadele içinde olan gençlik altkültürü davranış, protest söylem, eylem ve diğer kültürel unsurlarla güçlü bir karşı çıkış üzerine inşa edilmiştir.

*Bu çalışma ICOMS International Communication Science Symposium’unda (29.11.2021) özet bildiri olarak yayımlanan “Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da Dizisinde Alt Kültürün Dijital Mecrada Temsilinin İncelenmesi” başlıklı çalışmanın genişletilmiş halidir.

**Arş. Gör. Dr.,
Sakarya Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Gazetecilik Bölümü,
E- mail: isilsimsek49@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-5217-7893

Anahtar Kelimeler: Dijital Yayıncılık, Altkültür, Gençlik Altkültürleri, Temsil.

Geleş Tarihi: 14.10. 2022
Kabul Tarihi: 17.11.2022

Şimşek, I. (2022). Dijital mecralarda altkültür temsili: “Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da” örneği. *Medya ve Kültür*. 2(2), 152-182

Research Article

Subculture Representation in Digital Media: The Example of “Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da” (Zero One: Once Upon a Time in Adana)*

Işıl ŞİMŞEK**

Abstract

In the study, it was aimed to reveal the characteristics of the subcultural structure produced in digital media in the TV series “Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da” (Zero One: Once Upon a Time In Adana), which met with its audience in six seasons between 2016-2019. The series produces its own youth subculture with different forms of symbolic transmission such as character traits, scenario, and music. The study transforms into a data source the content structure of the series, which is built on the subcultural theme that digital platforms reveal in the production process, unlike traditional broadcasting content, and in this respect it differs from other studies conducted on the series. In this context, 12 episodes of the series, which were broadcast in 6 seasons and 43 episodes between 2016-2019, were included in the study universe with the purposive sampling method, and 317 scenes were analysed using content analysis according to their dialogues and visual features. As a result of the research, it was concluded that the social group structure produced in the series is typical of a youth subculture in terms of its action, discourse and behaviour characteristics, and that the dominant characteristics of the group leader are effective in the production of culture. Having a leader-centred organizational structure also brings the subcultural structure closer to the ghetto culture. Criminal elements and violence frequently encountered in actions and behaviours are not a “deviant” behaviour, but a result of the way of establishing social relations in the culture that dominates the social structure. The youth subculture, which struggles against the crime and violence-based culture that dominates “Hobohemia”, is built on strong opposition with behaviour, protest discourse, action and other cultural elements.

*This study is an extended version of the study titled “Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da Dizisinde Alt Kültürün Dijital Mecrada Temsilinin İncelenmesi” which was published as a summary paper in the ICOMS International Communication Science Symposium (29.11.2021).

**Research Assistant Dr,
Sakarya University,
Department of Journalism,
E- mail: isilsimsek49@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-5217-7893

Received: 14.10.2022
Accepted: 17.11.2022

Keywords: Digital Publishing, Subculture, Youth Subcultures, Representation.



Giriş

Görsel işitsel yayıncılık türleri içinde yer alan diziler televizyon yayıncılığının önemli içeriklerinden biridir. Radyo ve Televizyon Kurumu yayın türleri içinde dizileri dram ana başlığı altında dizi filmler, sinema ve televizyon filmleri kategorileri altında sınıflandırmaktadır. Bu kapsamda dizi filmleri “*Birden çok bölüm halinde yayınlanan, tavır, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan aynı konunun veya birbirini izleyen konular bütünlüğünün işlendiği drama program türü*” (RTÜK, 2014, s. 16) şeklinde tanımlanmıştır. Senaryosu ve işlediği ana temaya göre bilimkurgu, gerilim, komedi, dram, aksiyon, hiciv, animasyon gibi türlere ayrılan diziler yayın sürelerine ve yayın akışındaki yerine göre de farklılaşabilmektedir. 60 ila 90 dakika arasında değişen ve prime-time’da haftalık yayınlanan diziler dışında 20 ila 60 dakika arasında değişen ve gündüz kuşağında yer alan, çoğunlukla günlük olarak verilen dizi türleri de bulunmaktadır (Kuyucu, 2019, s. 560).

Televizyon yayıncılığının önemli program türlerinden olan dizi kültürü 1950’lerde Amerikan özel televizyonlarında başlamıştır. Aile ortamında, eğlence amaçlı ve boş zaman aktivitesi olarak hazırlanan diziler edebiyat eserlerinden ve tiyatro oyunlarından uyarlamalarla başlamış, iç mekânda çekilen sitcomlar, dış mekânda bant kaydına alınan westernler, pembe dizi olarak da bilinen melodramlar, bilimkurgu ve polisiye dizi türleri olarak devam etmiştir (Doğanay & Aktaş, 2021, s. 854-855).

Türkiye’de 1968 yılında TRT ile televizyon yayıncılığı Amerika’dakinden farklı olarak kamu sahiplik yapısında başlamıştır. Dizinin televizyon yayıncılığı içindeki gelişmesi ise 1980’den sonraki dönemde kendini göstermiştir. 1970-1980 arası dönemde hükümetlerin sık sık değişmesi iktidara bağlı yayın yapan TRT’nin de yayın politikalarının değişimini beraberinde getirmiş, dönemin koşulları içinde dizinin bir sektör olarak ekonomik yapıya dahil olma süreci de gecikmiştir. Bu durum 1970’lerin başında Türkiye’de televizyon yayın içeriklerinde kullanılan dizi ihtiyacının yurtdışı yapımlardan ithalat yoluyla karşılanması sonucunu da getirmiştir. Amerikan yapımı “Küçük Ev”, “Dallas”, “Görevimiz Tehlike”, “Tatlı Cadı”, “Bonanza” gibi ithal diziler bu sürecin unutulmazları olarak hafızalarda yer etmiştir (Kuyucu, 2019, s. 566). İlk yerli yapım dizimiz ise 1974 yılında yayınlanmaya başlayan sitcom özelliğindeki “Kaynanalar” olmuş, onu edebiyattan uyarlanan “Aşk-ı Memnu” dizisi takip etmiştir. “Dördüncü Murat”, “Perihan Abla”, “Bizimkiler” 1980’lerin ve Türk dizi tarihinin en önemli yapımları arasında yerlerini almıştır (Tanrıöver, 2015’ten akt. Doğanay & Aktaş, 2021, s.859).

1990’lı yıllar televizyon yayıncılığına özel sektörün bir aktör olarak girmesiyle birlikte hem yayıncılık hem de dizi sektörü için değişim ve dönüşüm dönemi olmuştur. Özel televizyon kanallarının sisteme dahil olmasıyla birlikte yayın içerikleri hem çeşitlenmiş hem de kanallar arası reklam gelirini arttırma yarışı başlamıştır. Rekabetin en yoğun olduğu alan da gün içinde televizyonun en çok izlendiği “altın saatler” de denilen prime time kuşağında görülmüştür. 20:00-23:00 saatleri arası olarak kabul edilen bu zaman diliminde izleyicinin ilgi ve beğenisini çekecek içerikte eğlence programları, reality showlar ve diziler yayın akışında en çok tercih edilen program türleri olmuştur. Türk dizi sektörünün 90’lar sonrasındaki gelişimini de yayın akışı içinde prime time saat dilimindeki konumu şekillendirmiştir. 1990-2000 yılları arasındaki dönemde rekabet içinde üretilen diziler yarattıkları işgücü, yapım şirketleri, cast ajansları, çekimlerin yapıldığı coğrafyalarda oluşturdukları doğrudan ya

da dolaylı ekonomik ve ticari hareketlilik, genel sosyal yapıda tüketim alışkanlıklarında yarattıkları etki ile endüstriyelleşme sürecine girmiştir.

90'lardan 2000'lere kadar senaryolar, çekim teknikleri, dizi oyunculuk yetenekleri bakımında gelişimini geleneksel yayıncılık içinde sürdüren Türk dizileri 2000 yılından sonra sınır ötesi dizi ihracatı ile yeni bir boyut kazanmıştır. RATEM'in (2018, s. 13,14) yayınladığı rapora göre Türkiye Hindistan, Çin, Rusya ve Nijerya'dan sonra dizi kategorisinde orijinal yapım üreten beşinci ülke konumunda ve küresel piyasalarda ithal edilen dört içerikten birini Türk yapımları oluşturmaktadır. Sektör içinde üretilen dizilerin %75'i ihraç edilmekte, Türk dizilerinin küresel piyasalarda yaklaşık 400 milyon izleyicisi olduğu tahmin edilmektedir. Bu veriler Türkiye'yi Amerika'dan sonra en çok dizi ihraç eden ikinci ülke konumuna getirmektedir. İlk olarak 1981'de Fransa'ya ihraç edilen 1975 yapımı "Aşk Memnu" dizisi ile başlayan bu süreç 2019 yılı verilerine göre 500 milyon dolarlık ekonomik bir değere dönüşmüş durumda. 1999 yılında Kazakistan'a satılan "Deli Yürek" ile 2000 sonrası başlayan ekonomik değişim içinde 70 ülkeye ihraç edilen ve 500 milyondan fazla izleyiciye ulaşan en popüler dizi ise "Muhteşem Yüzyıl" olmuştur (Uştuk, 2019).

Dizi sektörünün taşıdığı potansiyel ve yarattığı ekonomik değer sadece ülke içinde istihdam ve yurtdışı ihracattan elde edilen getiriler ile sınırlı değildir. Senaryolarda aktarılan hikayeler, bölgesel ya da yöresel düzeyde görünür kılınan kültürel unsurlar aynı zamanda film turizminin oluşmasına, çekimlerin yapıldığı mekanlarda ve şehirlerde ekonominin canlanmasına katkı sunmaktadır (RATEM, 2018, s. 15). Ekonomik ve ticari boyutları dışında dizi ihracatı ülkeler arası iletişimde kamu diplomasisi, kültürel diplomasi ve yumuşak güç boyutunda da araç olarak kullanılmakta ve incelenmektedir (Yazar, 2020), (Ökmen & Göksoy, 2019), (Hancıoğlu & Hülür, 2021), (Özarslan, 2020), (Deniz, 2010).

Yayıncılığın gelenekselinden dijital doğru değişmesi televizyon yayıncılığında da yeni imkân, olanak ve kanalların ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnternet üzerinde TV veya video içeriğinin televizyon dışında telefon, dizüstü bilgisayar, tablet gibi elektronik cihazlarla tüketimine imkân veren OTT hem televizyon hem de dizi yayıncılığını yeni bir dönüşüme uğratmıştır. Hulu, Netflix, Amazon Prime, Disney +, NBC Peacock, HBO Max (Oracle, t.y.) bu alanda hizmeti veren öncü kanallar olmuştur. Türkiye'de ise Puhu TV, Exxen, TV+, BluTV, OTT platformunda yayın vermektedir (Doğanay & Aktaş, 2021). İçeriklerin dünya çapında izleyiciye ulaşmasına imkân veren yeni yayıncılık platformları aynı zamanda geleneksel yayın anlayışından dizilerin süresi, senaryo özellikleri, sansür ve denetim mekanizmalarının işlevselliği boyutunda ayrılmaktadır.

Bu çalışmada dijital platformda izleyiciye sunulan Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana'da adlı dizi üretilen ve aktarılan altkültürel temsiller boyutunda incelenmiştir. Amaçsal örnekleme yöntemiyle 12 bölüm, 317 sahne diyalog ve görseller boyutunda içerik analizi kullanılarak sınıflandırılmıştır. Elde edilen bulgular gençlik altkültürünün üretildiği mekânsal alanlar, grubu oluşturan baskın karakterler ve özellikleri, grubun eylem, söylem ve davranışları boyutlarında incelenmiş ve yorumlanmıştır.

1. Dijital Yayıncılık

1950'li yıllardan başlayan, 1990'larda olgunluk aşamasına gelen elektronik çağ sayısal ağların, yeni medya ortamlarının, temel teknolojik ürün ve üretimlerin yapıldığı bir dönemin başlangıcı olmuştur (Alcorta'dan akt Kara, 2013, s. 97).

1950’ler ile başlayan dijital teknolojiler ilk olarak sayısal elektronik sistemine dayalı tüplü bilgisayarın icadıyla başlamış, elektronik kol saatleri ve hesap makinelerinin bulunmasıyla devam etmiştir.

1970’lerden itibaren devre sistemlerinde analogdan sayısala doğru başlayan dönüşüm (Morgül, t. y.) aynı zamanda dijital dünyanın da zeminini hazırlamıştır. İletilen verinin sıfır ya da bir olarak sayısallaştırılması şeklinde özetlenebilecek olan dijitalleşme analog teknolojiden farklı özelliklere sahiptir. Yayıncılık düzeyinde analog teknoloji hareketli ses ve görüntünün analog işaretler ile iletilmesidir. Bu işaretlemeler SECAM, PAL ve NTSC gibi programlar aracılığı ile kodlanmakta, bu kodlar VHF-III, UHF-IV, UHF-V analog frekans alanlarında sadece tek bir kanalda yayınlanması temeline dayanmaktadır. Analog yayıncılıkta bir frekansta olan kanal sayısı kadar televizyon yayıncılığı yapılabilen bu da frekansları milli bir değere dönüştürmektedir (Yaman, 2017, s. 244). Analog sistemde sürekli olarak değişen elektrik sinyalleri olarak iletilen veriler dijital teknolojide her bir veriye karşılık gelecek olan rakamlara dönüşür. Bu dönüştürme işlemlerinde Analog/ dijital dönüştürücü olan ADC (Analog to Dijital Convert) ve sayısal/analog dönüştürücü DAC (Dijital to Analog Convert) kullanılır. Sayısal devreleme sistemleri analog teknolojilerden belli özellikleri ile farklılaşır. Bu farklılaşmalar şu şekilde özetlenebilir (Morgül, t. y.):

- Dijital teknoloji daha güvenlidir.
- Devreleri ve sistemsel özellikleri tekrarlanabilir.
- Sinyal kalitesi değişmediği gibi kalite istenildiği kadar geliştirilebilir.
- Dış etki ve gürültüden etkilenme oranları düşüktür.
- Pek çok uygulamada daha az maliyetlidir.
- İletim ve kopyalamada bozulma yaşanmaz.
- Bilgisayar ve televizyon teknolojilerinde multimedya adı altında tek bir sisteme dönüştürülebilmektedirler.
- Teknolojik gelişme ve değişime açıktır.
- Geniş çaplı tümleşik devre sisteminde (VLSI-Very Large Scale Integrated Circuits) tek bir chip olarak imalata dönüştürülmesi daha uygundur.

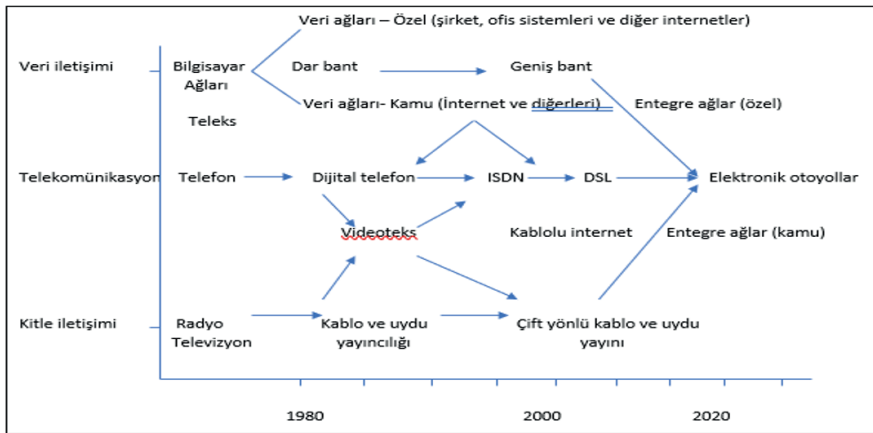
Hareketli ve sesli görüntünün göndericiden alıcıya aktarılması temeline dayanan televizyon yayıncılığı teknolojideki değişim ve dönüşümlerden de etkilenmiştir. Bu değişimler televizyon yayıncılığında üç farklı teknolojik dönemselleştirme ortaya çıkarmıştır. 1920’lerin başından 1970’lerin ortalarına kadarki ilk dönem birinci nesil televizyon yayıncılığıdır. Yayıncılık sürecinde en uzun olan bu dönem, televizyon istasyon sayılarının hızla arttığı kablolu olarak da adlandırılan ikinci nesil televizyon yayıncılığı ile devam etmiştir. 1990’lar ile başlayan ve hala devam eden üçüncü nesil televizyon yayıncılığı ise dijitalleşmenin yayıncılık uygulamalarında kullanıldığı dönemdir. (Walker ve Ferguson’dan akt. İspir, 2008, s. 69).

Bilgisayar ve televizyon teknolojisinin bir araya geldiği 1990’lar dijital yayıncılığın da başlangıcı olmuştur. Dijital yayıncılık karasal, uydu ve kablolu yayınların internet kanalı aracılığıyla aktarılabilmesidir. İlk olarak 1994’te başlayan dijital yayıncılık analog olan uydu yayıncılığının dijitalleştirilmesiyle adımını atmış (Morgül, t. y.), 1993 yılında Bonn’da 20 ülkenin katılımı ile başlayan DVB dijital televizyon çalışmaları ilerleyen dönemlerde katılımı ülke sayısını arttırarak genişlemiştir. Yazılımcı, yayıncı, üretici network operatörü gibi iletişim, bilgi teknolojileri ve telekomünikasyon alanında farklı uzmanlıkların bir araya geldiği yapı ile yayıncılık alanında geniş kapsamlı bir standart ortaya çıkarmıştır (DVB, t. y.).

Dijital yayıncılık radyo ve televizyon yayınlarının hem üretim hem de iletiminde sayısal teknolojilerin kullanılması anlamını taşımaktadır (Yaman, 2017, s. 245) ve bu yayıncılık standartları ATSC, ISDB ve DVB olmak üzere üç farklı özellik göstermektedir. ATSC (Advanced Television Systems Comitee) de denilen Gelişmiş Televizyon Sistemleri Komitesi Amerika, Güney Kore ve Kanada tarafından kullanılmaktadır. Sistem yüksek kalitede dijital ses, görüntü ve veri aktarımı için tasarlanmıştır. Saniyede 19.29 (Mb/s) veri atarımı yapabilen sistem 6 MHz kanal genişliğine sahiptir (Collins, 2001, s. 3). Japon Dijital Yayın Uzmanları Grubu DiBEG tarafından geliştirilen ISDB (Integrated Services Digital Broadcasting) sistemi uydu, kablo ve karasal yayıncılıkta standartlar geliştirmiştir. Bu standartlar hem kanal kodlama hem de modülasyon olmak üzere dijital yayıncılığı sağlayan temel iletim sistemlerini içermektedir. Sistem veri, radyo ve standart tanımlı televizyon (SDTV) ve yüksek tanımlı televizyon (HDTV) yayıncılığına imkân veren veri segmentasyonuna sahiptir. Japonyo'dan piyasaya sürülen ISDB-T standardı 3,561-30,980 Mb/s veri hızını 6-8 MHz kanal genişliğinde iletebilme özelliğine sahiptir (Collins, 2001, s. 14). Avrupa Telekomünikasyon Standartları Enstitüsü (ETS) tarafından geliştirilen dijital yayın standartları ise DVB (Digital Video Broadcasting) olarak kabul edilmektedir. Sistem Avrupa Birliği ülkeleri dışında Avusturalya ve Yeni Zelanda tarafından da kullanılmaktadır. Yüksek kalitede video ve ses verilerini 4,98-31,67 Mb/s hızında 7-8 MHz kanal genişliğinde iletmektedir (Collins, 2001, s. 11).

1994-1998 yılları arasında gelişen internet imkanları, 1993 yılında Amerika'da "bilgi süper otoyolu" olarak da adlandırılan elektronik otoyol tartışmalarının başlaması 21. yüzyıla doğru ilerlerken yeni medyanın imkân ve olanaklarının geleneksel medya ile bir araya gelmesini de beraberinde getirmiştir. Dijital üretim, iletim ve yapay zekayı içine alan, "dijital devrim" olarak da nitelendirilen bu süreç İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk on yılda bilgisayar, uydu ve telekomünikasyon teknolojilerinin bir araya getirilmesi sonrasında gelişimini devam ettirmiştir. Yeni medyanın temel yapısal özelliği de telekomünikasyon, veri iletişimi ve tek bir araçta kitle iletişimini bütünleşirmesi şeklinde olmuştur (Dijk, 2006, s. 6-7).

Şekil 1: İletişimin iletiminde entegrasyon



Kaynak: Van Dijk, 2006, s.7

Multimedya özelliği gösteren bu ortamın entegrasyon seviyeleri altyapı (veri aktarımı için telefon ve bilgisayar gibi farklı alt yapıların birleştirilmesi), ulaşım, yönetim, hizmet ve veri türleri seviyelerinde gerçekleşebilir (Dijk, 2006, s. 7).

Sayısal televizyon yüksek sıkıştırma teknolojisi, daha hızlı ve yüksek iletim ile etkileşime açık çift yönlü iletişim imkânı sunma özellikleriyle geleneksel televizyon yayıncılığında farklılaşmaktadır. Bu iletim özelliği de video kodlama standardı olan MPEG sayesinde gerçekleşmektedir. Hareketli ardışık görüntünün kapladığı veri alanı genişler ve aktarım esnasında sıkıştırılması gerekmektedir. MPEG günümüzde video aktarımında büyük miktarda hareketli görüntüyü sıkıştırma imkânı vermekte, sıkıştırılan görüntü açıldığında bozulma oranı düşmektedir. Bu bozulma oranı izleyicinin çoğu zaman fark etmeyeceği bir düzeyde kalmaktadır (Taşkın, Suçsuz, & Taşkın, 2007, s. 73). Farklı özellikte sıkıştırma özellikleri olan MPEG formatlarından MPEG-1, 1.5 Mb/s’e kadar bit oranı, 360×288 piksel resim boyutunda VHS kalitesinde video kodlaması yapabilmektedir. MPEG-2, 4-9 Mb/s bit oranında NTSC, PAL ve SECAM sistemleri için yayın kalitesini desteklemekte 10 Mb/s veri aktarımı yapabilen yüksek tanımlı televizyonlar, DVD ve dijital televizyonlarda kullanılabilir. MPEG-4, sadece dördörtgen formundaki kareleri değil, rastgele biçimli video nesnelere de kodlayabilmektedir. Hareketli gerçek görüntü dışında bilgisayar destekli üretimi olan karikatür tarzı çizimlerle de etkileşime girme imkânı vermektedir. MPEG-4 içerik üreticilere sahne silme, sahne ekleme, nesnelerin pozisyonunu ve davranışlarını değiştirme gücü sunmakta, televizyon izleme teknolojisinin etkileşimli bir boyuta taşınmasında önemli bir aşama olarak görülmektedir (Şahin, 2013, s. 64-66). MPEG-7 ve MPEG-21 sıkıştırma standartları ise MPEG kodlama sistemlerinin işlevselliğini arttıran, MPEG-4 ile bütünlük ek yapılarıdır (Yaman, 2017, s. 248)

Sayısal televizyon yayıncılığının sıkıştırma teknikleri ve yüksek iletim kapasitesi dışında geleneksel yayıncılık tekniklerinden farklılaşan bir diğer özelliği de yaratmış olduğu çoklu ortam ve etkileşim özellikleridir (Kandemir, 2013, s. 17). Sayısal televizyon yayıncılığına etkileşim özelliğini kazandıran MPEG-4 teknolojisi olmuştur. Multimedya özellikleri taşıyan MPEG-4 internet ortamında daha fazla ses ve görüntüyü sıkıştırırken IPTV sistemlerinde etkileşim imkânı da vermektedir (Yaman, 2017, s. 248). IPTV televizyon yayıncılığı kablo, uydu ya da havadan iletim yerine internet teknolojisinin imkanları kullanılarak geniş bant yapısıyla ileti sağlayan yayıncılık sistemidir. Bu yayıncılıkta yayınlar özel yönetilen ağ sistemleri kullanılarak yapılmakta, halka açık internet TV olarak adlandırılan sistemlerden farklılıklar göstermektedir. IPTV, kullanıcılarına geniş çaplı, kaliteli ve televizyon izleme esnasında internetin gücünü kullanıma izin vermektedir (Şahin, 2013, s. 69). İnternet ve mobil teknolojilerinin televizyon yayıncılığı ile yöndeşmesi VOD, IPTV, Web TV, OTT gibi hizmetler üzerinden aktarılmaktadır (Söğüt, 2020, s. 409).

Etkileşimin televizyon yayıncılığında uygulanmaya başlamasıyla yayıncı-izleyici arasında mesaj aktarımı yapılabilir olmuş, anlık geri bildirimler aktarılabilmektedir. Etkileşimin televizyon yayıncılığına girmesi aynı zamanda kitle iletişimin güçlü aracı olan televizyon kadar kitle iletişiminin de yapısını değiştirmeye başlamıştır. Etkileşimli yayıncılık da denilen bu süreç izleyiciye ekran başında izleme eylemi esnasında devam etmekte olan akışa müdahale etme ve değiştirme imkânı vermektedir. Etkileşim temelli interaktif yayıncılıkta veri, enformasyon ve program akışının yayıncıdan izleyiciye doğru aktıktan sonra izleyicisinden yayıncıya doğru geri bildirim üzerinden

tekrar hareket edebilir. Etkileşimli yayıncılığın en etkin uygulanabildiği alan IPTV teknolojileridir. Bu teknolojik yapı izlemeyi durdurma, kaydetme, istenilen zamanda yeniden izleme imkânı sunarak izleme davranışlarındaki kitlesel özellikleri bireysel bir forma dönüştürmektedir (Yaman, 2017, s. 251-252). Etkileşimli televizyon teknolojisi kullanıcılara sunduğu farklı düzeydeki etkileşim seçenekleri ile bireysel izleme seçenekleri sunar. Çok kanallı iletim, içeriğin bireyselleştirilmesi, zaman atlatmalı yayın, kullanıcı-kullanıcı ya da kullanıcı-içerik etkileşimi, isteğe bağlı içerikleriyle izleyici geleneksel televizyon davranışlarından daha aktif olarak televizyon içeriklerini tüketmektedir (Damasio 2004 vd'den akt. İspir, 2008, s.94).

IPTV alt yapısı ile kullanıcılara isteğe bağlı video yayını (VOD), öde-izle (Pay TV), içerik kaydı (PVR), gecikmeli yayın izleme (Catch-up Tv), canlı yayın durdurma (Pause live tv), elektronik program rehberi (EPG) gibi farklı içeriklerde hizmet seçenekleri ve izleme davranışları sunulmaktadır. Bu hizmetlerden *izle* ve *öde* ile elektronik program rehberinden seçilen içerikler belli süreler için satın alınırken, *isteğe bağlı videoda* izleyici depolamış olduğu içeriğe istediği zaman ulaşabilmektedir. *Yayın durdurulmada* ise kullanıcılar içeriği diledikleri zaman diliminde durdurabilmekte ve izleyebilmektedir. İzleyiciler içerikleri günlük ya da haftalık olarak hazırlanan yayın akışına göre *elektronik program rehberi* oluşturabilmektedir. İzleme davranışları *kişisel video kayıtları* ile daha sonra yayını izlemek için kaydedilmesine, *geriden izleme* ile de kayıtların izlenebilmesine imkân vermektedir (Yaman, 2017, s. 253).

IPTV teknolojisi geleneksel televizyon yayıncılığında reklam politikaları, alışveriş alışkanlıkları, kullanıcılara sunduğu sosyalleşme imkanları ile farklılaşmaktadır. Dijital televizyon teknolojisinin kişiye özel yayın içeriği oluşturabilme seçenekleri reklam verenler için doğru hedef kitleye ulaşmak ve ilgi alanlarına uygun reklamların doğrudan hedef kitleye ulaştırılması bakımından ayrıcalıklar sunmaktadır. Yine sayısal televizyon yayıncılığında izleyiciye ulaşan program içeriklerinde beğenilen ürün ve hizmetler izleyiciler tarafından birkaç tuşla sipariş edilebilmekte bu yönüyle tüketim alışkanlıklarına da farklı bir boyut katmaktadır (Yaman, 2017, s. 253).

2. Alt Kültür

Toplumsal bir olgu olarak alt kültür 1920'lerde ortaya çıkmasına rağmen, bilimsel olarak ele alınması 1960'lı yılların ortalarında İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'na dayanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası yeniden düzenlenen Avrupa'da gençliğin başını çektiği isyankâr eğilimler rock grupları, hippiler, punklar, motosikletli çeteler, öfke ve şiddet eğilimi yüksek üniversite kampüsleri gibi kültür adaları oluştururken, benzer durum Amerika'da siyahi gençlik, Jazz ve blues grupları, feminist hareketler ve çevreci eylemler olarak kendini göstermişti (Güngör, 2013, s. 301). Geleneksel ve egemen kültürden ilgi alanları ve eylemsel özellikleriyle farklılaşan altkültür grupları, egemen kültürden talepleri de olan çoğunlukla orta sınıf temsilcilerinden oluşan karşı kültürü de içinde taşımaktadır.

Sosyoloji literatüründe ikinci dünya savaşından sonra altkültür kavramı ilk olarak 1947 yılında Gordon tarafından ulusal kültürün bir alt uygulaması şeklinde kullanılmıştır. Gordon'a göre altkültür;

Ulusal kültür içerisinde; sınıf, etnik köken, bölgesel ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan, bir araya geldiklerinde o kültürdeki birey üzerinde

bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir birlik (Gordon, 1947, s. 40) şeklinde tanımlanmıştır.

Gordon’un bu tanımlamasında egemen kültürden farklılaşan kültürel dokuların toplumsal gerçekliklerle bir etkileşimi ve birey üzerinde bu etkileşimin yarattığı bir etki söz konusudur. Bourse ve Yücel (2020, s. 152) ise altkültürü “*toplumda kendine özgü kolektif kimliği bulunan belirli bir topluluğun kendini farklılaştırmak için kullandığı modeller, roller, yaptırımlar, değerler ve simgeler dizgisi*” olarak tanımlamaktadır. Gordon’un birey üzerine temellendirdiği altkültür tanımı Bourse ve Yücel’in açıklamalarında “kimlik” formu kazanmakta, kimliğin egemen kültürden farklılaşmada kurallar, değerler, simgeler gibi üretilen maddi ve maddi olmayan kültürel unsurları öne çıkarılmaktadır. Mercer (1958) ise toplumdaki kültürü homojen bir yapıda görmemekte, egemen kültürel yapı içinde kendine özgü düşünce ve eylemler ile oluşan alt grupları altkültür olarak kabul etmektedir (akt. Jenks, 2007, s. 22-23). Buradaki özgünlüğün eylemsel boyutu çoğunlukla egemen kültüre eklemlemeye karşı bir direniş biçiminde ortaya çıkmakta ve kendi grup üyeleri arasında bütünlüşmeyi sağlayan bir özelliğe dönüşmektedir.

Chicago Okulu altkültürü kent sosyolojisi kapsamında ele almış, kent sorunlarıyla özdeşleştirilen kitlesel göçler, organize suç, yer altı yaşamlar, şiddet, yoksulluk gibi sapmalar altkültürle ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Okul bünyesinde daha çok olumsuzlukla ilişkilendirilen ve anormallik olarak görülen bu olgular egemene karşı bir alternatif olarak ele alınmıştır (Bağış, 2019, s. 1290). Ekol içinde altkültür daha küçük gruplarla toplum içinde yer alır. Bu tür gruplar dilleri, inanç sistemleri, davranış kalıpları, değerleri, yaşama biçimleri bakımında ana akımdan ve geniş topluluk yapısından farklı mikro sosyolojik alanlardır (Jenks, 2004, s. 6). 1930’lardan itibaren önemli bir ivme kazanan bu çalışmalarda Robert Erza Park göçmenlerin kent yaşamına ve sosyoekonomik yapısına uyum süreçlerine ilişkin çalışmalar gerçekleştirmiştir. Park’ın çalışmalarında taşınan kültürün yeni kültürel alanla karşılaşmasında yaşanan entegrasyon sorunları “demoralizasyon” ve “kişisel düzensizlik” olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlamalar göç eden insanların kültürel özelliklerini korurken yeni toplumsal alana dahil olma çabasını içermektedir (Kivisto, 2008, s.185, akt. Kabaş, 2012, s.27). Ekolün bir diğer temsilcisi Fredric Milton Trasher ise bu alanda suç çeteleri üzerine yaptığı çalışmalarla öne çıkmaktadır. Yaşam öykülerini tanıklığa dayalı olarak inceleyen Trasher, altkültürlerin topluluk üyeleri arasında hiyerarşik örgütlenmeleri, gruba üyeliğin nasıl gerçekleştiği, grup üyeliğinin öğrenme süreci gibi bu kültürün “parçası” olma aşamaları incelenmiştir (Bourse & Yücel, 2020, s. 154). Altkültür çalışmalarında gözlem tekniği ile içinde yaşadığı grubun yapısal özelliklerini aynı zamanda mekânsal olarak da analiz eden bir diğer araştırmacı da Nels Anderson olmuştur. Anderson’un çalışmasında “Hobohemia” olarak kavramsallaştırılan bu mekanlar, belli bir topluluk üyelerinin şehir merkezlerinde sıklıkla kullandıkları ucuz oteller, pansiyonlar, dükkanlar gibi toplumsal alanları kapsamaktaydı. “Hobo” olarak adlandırılan üyeleri tarafından kullanılan bu mekanlar egemen kültürün kullandığı saygın toplumsal alanlardan ve işçi kesiminin yaşadığı mahallelerden ayrı bir özellik göstermekteydi (Anderson, 2007, s. 33, akt Kabaş, 2012, s. 32). Altkültür kavramını gençlik hareketleriyle bir araya getirerek inceleyen bir diğer araştırmacı Albert Cohen olmuştur. İşçi gençliğin toplumsal bütünlüşmede başarılı olmadığını savunan Cohen, suç edinimlerinde, topluluk oluşumlarında ve toplumsal hiyerarşide altkültüre özgü değerlerin oluştuğunu, “sapkınlık” olarak görülen bu değerlerin

kişilerin özelliklerinden öte toplumsal ilişkiler sonucunda ortaya çıktığını bulmuştur (Bourse & Yücel, 2020, s. 155).

1970'lere gelindiğinde altkültür, Kültürel Çalışmalar ekolü içinde bir problem olarak ele alınmıştır. Bu ekol içinde gençliğin tarz ve müzikleri dışında Gramsci'den hareketle savaş sonrası İngiltere'de Tedler, Dazlaklar, Modlar gibi altkültürler incelenmiş, gençliğin, yaşam ve giyim tarzları aracılığıyla işçi sınıfının problemlerine kolektif bir kültürel tepki geliştirdikleri belirlenmiştir (Akcan, 2011). Kültürel Çalışmalar akımı içinde gençlik, sapkın davranışlar gibi kavramlar altkültür kapsamı içinde direniş ve toplumsal mücadele biçimi olarak yeniden ele alınmıştır (Blackman, 2014, s. 501). Hoggart'ın *The Uses of Literacy* (1985) adlı eserinde İngiliz işçi sınıfının çağın koşullarına göre yeniden tanımlaması, bu sınıf içinde konuşulmayan, duyulmayan seslerin eleştirel bir formda ele almasını sağlamış, topluluk içinde toplumsal değişime yönelik analizler yapmada altkültür fikri Marksist bir bakış açısıyla ele alınmıştır (Jenks, 2004, s. 5) Hebdige'nin 1979 tarihli *Subculture: The Meaning of Style* başlıklı çalışması ile altkültür gençlik ve sapma davranışları üzerinden yeniden tanımlandı. Hebdige'nin bu çıkışında Gramsci'nin konjonktür ve özgüllük terimlerinden faydalanılarak altkültür oluşumunu belli tarihsel ve kültürel konjonktürler içinde sadece hegemonyaya karşı direnç ya da toplumsal gerilimlere çözüm geliştirme olarak değerlendirilmemiştir. Altkültür sınıf, iş ya da kuşak farklılığı gibi parçalı bir toplumsallık içinde "görece özerk" kimlikler inşa etme ve bu inşada verilen maddi kültürlerden, imgelerden ve sitillerden faydalanma olarak görülmüştür (Hebdige, 1999, s. 441).

Tartışmalar 90'lara gelindiğinde post altkültür boyutunda ele alındı. Redhead'in 1980'lerin sonu 1990'ların başında dans müziğinde görülen kültürel değişime ilişkin anlamları çabası bu kültür içindeki oluşumları önceki gençlik altkültürel yapılarından da ayrışmasının başlangıcı olmuştur (Redhead, 1990). Post altkültür yaklaşımı Muggleton ile kavramsal bir form kazanmıştır. Bu form yeniden canlanma, melez özellikler, birçok tarzın bir arada yer aldığı, dönüşümcü altkültürel yapıda hem parçalanmış hem de çoğalan bir özellikte olmasıyla önceki altkültürlerden ayrılmıştır (Bennett, 2011, s. 494). 1990 sonrası postmodern teorisyenlerce yeni bir boyutta ele alınan altkültür Max Weber, Jean Baudrillard ve Michael Maffesoli'nin etkisi altında şekillenmiş, "yeni kabile" ve "yaşam tarzı" gibi yeni kavramsallaştırmalar etrafında tartışılmıştır (Blackman, 2005, s. 8). Postmodern altkültür yaklaşımları diğer ekol ve tartışmalardan farklı olarak karşıtlığı sınıfsallık yerine bireysel yaşam tarzı ve tüketim tercihleri üzerinde örgütlenen ve kısa süreli olgu olarak ele almaktadır. Bu yaklaşımda gençler hâkim kültüre bağımlı iken, özgün düşünce, norm, değer, davranış ve tutum ile egemen kültürden farklılaşma özelliği gösterir (Yaman, 2013). Egemen kültüre olan bağımlılıktan kurtulabilecek yaratıcı anlam inşaları tüketim ve kimlik üzerinden tepkisel olarak verilir (Blackman, 2005, s. 8).

Maffesoli tarafından yeni sosyallik kalıplarını tanımlamak için geliştirilen "yeni kabilecilik" alışık olunan katı örgütlenme biçimleri yerine görünüm, biçim ve yaşam tarzını da içine alan bir ruh (Maffesoli, 1996, s.98'den akt. Bennet, 2011) olarak karşımıza çıkmaktadır. Maffesoli altkültürde öne çıkan kolektiflik yerine tüketimden zevk alan, bireyciliği merkeze çeken kabile kavramını kullanır; sınıf, cinsiyet ve ırk ilişkilerine de bu bireycilik üzerinden bakar. Sosyal yapı, sosyal bölünme ve gençlerin kimlik özellikleri bireyin seçim özgürlüğü içinde şekillenir ve bu özellikleriyle

de neo-liberal ideoloji ile uyum içindedir (Blackman, 2014, s. 506). “Yaşam tarzı” post altkültür çalışmalarında kullanılan bir diğer kavramdır. Çıkış noktasını Max Weber’den alan kavram Thorstien Veblen ile boş zamanın sınıflar arası olma özelliğini zenginlik ve statü konuları bağlamında incelenmesinde kullanılmıştır. Giddens ile kavram modernite bağlamında kimlik oluşumu için de gerekli olan kültürel dönüşüm ve kültürel tüketim boyutlarını içerecek şekilde yaşam tarzı teorisinin genişlemesini sağlamıştır. Bu genişleme yaşam tarzı ile yaşam biçiminin de birbirinden ayrılmasını beraberinde getirdi. Bu ayrım da sosyolog David Chaney tarafından yapıldı. Bu ayrımda yaşam tarzı “tüketici yetkinliğinin gösterimlerine” dayanan yaratıcı projeler; yaşam biçimleri ise daha çok istikrarlı topluluklarda görülen ve paylaşılan ritüeller, normlar, sosyal düzen kalıpları ve muhtemel farklı lehçe kullanımlarıdır (Chaney, 1996, s. 92,97’den akt. Bennett, 2011, s.495). Post altkültürel yapıda faaliyet alanı sahnedir ve sahne bu kültürün anlaşılabilmesinde kullanılan kavramlardan biridir. Sahne kültür üretiminde sadece performansın gösterildiği bir alan değil, yerelliğin aşıldığı, çeşitli topluluklar arasında kurulan belli ilişkileri de yansıtan ve hayata geçiren, bireyleri bir araya getiren bir işlevselliğe sahiptir (Bennett, 2011, s. 495).

Altkültür farklı kavramsallaştırmalar ve ekoller içinde farklı boyutlarda ele alınmış, sosyal grup özelliğinden bireyselliğe kadar mikro alanını farklılaştırmıştır. İçinde birçok kültürel öğeyi tutan, sosyalleşmenin ve toplumsalın içine farklı bir şekilde eklenme çabası olan altkültürler, zamanın ruhuna uygun olarak ortaya çıkmış ve belli bir süre sonrasında hâkim kültüre eklenilerek kendine yeni altkültürel alanlar yaratmıştır.

3. Araştırma Bölümü

3.1. Sıfır Bir- Bir Zamanlar Adana’da Dizisi ve Genel Özellikleri

Kadir Beran Taşkın’ın yönetmenliğinde 2016 yılının mayıs ayında YouTube’da yayınlanmaya başlayan Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da dizisi bir yıl içinde 10 milyon üzerinde izlenme sayısına ulaştı. Dizi izlenme sayısındaki artış sonrasında yapım şirketlerinin de desteğini alarak beş bölümlük ikinci sezon çekimlerinin ardından 2017 yılında OTT medya servisi ile anlaşma yaptı, çevirim içi yayınlanan bölümleri de yayından kaldırdı. Dizinin son dört sezonu ise BluTv’de yalnızca aboneleri tarafından izlenebildi. 2018 yılında üçüncü sezon 8, dördüncü sezon 11 bölüm; 2019 yılında beşinci sezon 8, altıncı sezon ise 6 bölüm olarak yayınlandı (Arslan & Tetik, 2021, s. 41,42). BluTv’de yayınlanan dizi tür olarak suç ve çete kategorisine dahil edilmektedir. Dizi Adana’nın getto kültürüyle anılan Hürriyet Mahallesi’nde çekilmiştir (Sarsılmaz, 2019, s. 55).

Altı sezon devam eden dizi anlatı yapısıyla görünür kılan sosyokültürel zenginlik, iki sezonda öne çıkarılan yerel aksan ve bağımsız ruh ile anaakım dram dizilerine alternatif bir özellik göstermiştir. Küreselin içinde yereli görünür kılan bu teknolojik değişim OTT platformları aracılığı ile “sofistike” bir kitle oluşumuna da imkân tanımış, “kaliteli TV” vaatlerinin yayında anaakım dışında kalan sanatsal kalitesi yüksek “benzersiz yerel içerik” üretiminin de önünü açmıştır. Bu seviyede yerelin küresel platformlardaki ilk görünürlüğü Netflix’te 2018 yılında yayınlanan *Muhafız* ve 2019 yılında *Atiye* dizileri oldu. Her iki dizi anaakım dizi yapımlarından senaryolarındaki özgünlük, yaratıcılık, iyi seçilmiş oyuncu kadroları ile farklılaştı. Bu diziler eğitilmiş, şehirde yaşayan, genç hedef kitlesinden hareket etti. Dijital

platformlarda özgünleşebilen hedef kitlesine Sıfır Bir dizisi düşük bütçesi, amatör oyuncularını, yerel dil ve üslup kullanımı, suç ve şiddet ağırlıklı içeriği ile dahil oldu (Arslan & Tetik, 2021, s. 42). Dizi YouTube yayınlarda on milyonun üzerinde izlenme oranı yakalamış, bu oran düşük bütçeli ve amatör oyuncu kadrosu olan bir dizi için başarı olarak kabul edilmiştir. Elde edilen bu başarı ise çoğunlukla dizi ile anlatılan hikayelerin gerçekçi olmasına, gerçekliği yakalamak için de şiddet unsurlarına ağırlık verilmesine bağlanmaktadır (Güven, 2017, s. 150). Televizyon dizilerine alternatif olarak internet dizilerinin daha kısa sürmesinin yanında, anaakım kanallarda sansürle engellenen görüntü ve diyalogların internet yayıncılığında bir sorun olmaktan çıkarak küfür, argo içerikli diyaloglara ve şiddet görüntülerine yer verdiği görülmektedir. Sıfır Bir dizisi de diyalog ve görsel içerikleri ile anlatım yapısına bunları yoğun olarak dahil etmiştir (Güven, 2017, s. 150).

Dizide geçen olaylar Adana'da işsizliğin ve suç oranlarının yüksek olduğu Hürriyet Mahallesi'nde 20'li ve 30'lu yaşlarda Savaş Satış (Savaş), Cihangir Ceyhan (Cio), Özgür Meriç (Özgür) adlı üç çocukluk arkadaşı ve mahalledeki diğer gruplar arasında geçmektedir. Gerçekçi yapısıyla öne çıkan dizide getto kültürü ile özdeşleşen kadın ticareti, uyuşturucu, gasp, yaralama, insan öldürme gibi toplumsal bir yapıda suçla ilişkilendirilen birçok eylem ve davranış yoğun olarak işlenmektedir (Kırık & Çelebioğlu, 2019, s. 531). Dizide verilen altkültür sokağa ve mahalleye aittir. Kültür yaşam alanına uygun olacak şekilde kendi yasalarını oluşturmuştur. Yasadışı işler sonucunda hapisaneye giren grup lideri ve üyeleri mahallede edinilen bu kültürel alt yapıyı hapisanede de devam ettirmekte, hapisane sokak dışında yeni bir mücadele alanına dönüşmektedir (Sarsılmaz, 2019, s. 56). Savaş, çocukluk arkadaşları ve mahalleden bir grup genç Hürriyet Mahallesi'nin egemen kültürü haline gelen bu yapı ile yine yasa dışı yollarla mücadele etmekte, dominant getto kültürü içinde bir alt kültüre dönüşmektedir. Dizide öne çıkarılan altkültür özellikleri arasında güç dengesi vardır. Ekonomik yapı yasadışı yoldan sağlanmakta, altkültürün isyan duygusu şiddet dışında grafiti ve rap müzikle sokakta ve dış mekanlarda üretilmektedir.

Dizinin ana karakterleri Savaş, Özgür ve Cio'dur. Yan rollerde Anafor, Cihat, Nesih, Burak, Verto ve Cengo vardır. Dizi ağırlıklı olarak erkek karakterler üzerinden işlenmekte, ana ve yan karakterlerin geçmişlerine ve özel hayatlarına çok az yer vermektedir (Sarsılmaz, 2019, s. 58). Üçüncü sezonda dijital medyaya transfer olan dizi daha yüksek bütçe ile hem hikayesinde hem de anlatı yapısında değişikliklere girdiğini de göstermektedir. Son üç sezonda anlatı yapısı bakımından daha geniş izleme davranışlarının olduğu farklı toplumsal kesimlere doğru dizinin tüketim özelliklerinin arttığı söylenebilir.

Dizi literatürde aktarılan içerik, karakter temsili ve izleyici üzerinde yarattığı etkiler boyutlarında ele alınmıştır. Dizinin izler kitlesi üzerinde çalışma yapan Kırık ve Çelebioğlu (2019) bu kitlenin %18,4'ünün 18-24 yaş aralığında dağılım gösterdiği, bu kitlenin %75,4'ünün erkek, %82'sinin ise diziyi düzenli izlediklerini aktarmaktadır. Araştırmada dizinin YouTube üzerinden daha kitlesel izleme sunma imkanının BluTV'ye geçişiyle birlikte %71,9'luk bir düşüşe yol açtığı, eğitim düzeyi ve yaş aralığı arttıkça dizinin izleme oranının düştüğü sonucuna ulaşmıştır. Gedik ise (2018) dizide öne çıkan karakterlerin erkek izleyiciler üzerinde bırakmış olduğu etkileri homososyal bağlar üzerinden incelemiş, araştırma sonucunda dizinin erkek olma ve şiddet arasında kurulan bağı pekiştirdiği ve normalleştirdiği "gerçek erkek"

algısının şiddete eğilimli, argo ve küfür içerikli söylemler üretme, gerektiğinde insan öldürebilen üzerinde inşa edildiği sonucuna ulaşmıştır. Dizinin internet dünyasında yayıncılık faaliyetlerini sürdürmesi içerik ve senaryosunda da geleneksel medya dizi içeriklerinden daha farklı sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Dizide cinayet, şiddet ve suç unsurları geleneksel medyadakinden farklı olarak sansüre uğramadan ve yoğun olarak kullanılmıştır. Sarsılmaz (2019) bu durumu internet yayıncılığında RTÜK gibi bir denetim mekanizmasının olmamasına bağlamaktadır. Sarsılmaz çalışmasında dizinin çekildiği mekân olan Hürriyet Mahallesi’ni ve bu mahallede yaşanan kültürel özelliklerin dizide ele alınma biçimlerini suç, adalet, suçlu ana temaları özelinde araştırma nesnesine dönüştürerek getto kültürü ve altkültür bağlamında incelemiştir. Çalışma dışlanmışlık üzerinden Hürriyet Mahallesi’ni getto kültürüne dahil etmekte, mahallenin suç ve güvensizlik özellikleriyle de bu kültürle olan yakınlığını pekiştirmektedir. Sarsılmaz’ın Hürriyet Mahallesi’nde yaptığı saha çalışması dizide “abartı dili” kullanılarak verilen olay ve sahnelerin mahallede yaşayanlar için çok da yabancı konu ve detaylar olmadığı sonucunu ortaya çıkarmıştır. Arslan ve Tetik (2021) ise diziyi geleneksel medyada hâkim olan anaakım dizi kültürü karşısında gerçekçi, dramatik unsurlar bakımından cesur, düşük bütçeli, etnik olarak zengin içerikli ve çekim teknikleri bakımından da başarılı bulmaktadır.

3.2. Araştırma Evreni, Verilerinin Elde Edilmesi ve Sınıflandırılması

Çalışmada dijital televizyon kanalı BluTv’de 2016-2019 yılları arasında 43 bölümle yayınlanan “Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da” adlı dizisinin altkültür temsili ve bu temsilin dizi içinde öne çıkan yapısal özelliklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu kapsamda 6 Sezon, 43 bölümden oluşan dizinin araştırma evreni içinden amaçsal örnekleme yöntemi ile çalışma evreni oluşturulmuştur. Araştırmacılar için araştırmaya uygun benzersiz örnek olaylar ve açıklayıcı çalışmalar üzerinde derinlemesine çalışma imkânı veren amaçsal örnekleme (Neuman, 2017, s. 322,323) tekniği ile veri kaynakları belirlenmiştir. Bu kapsamda dizinin her sezonundan sezon içinde yayınlanan bölüm sayısının genel durumuna göre veri kaynakları seçilmiştir. Bu kaynaklar 1. sezon 1 ve 5. bölümleri; 2. sezon 4. bölüm; 3. sezon 3 ve 7. bölümleri; 4. sezon 3, 7 ve 11. bölümleri; 5 sezon 3 ve 7. bölümler ile 6 sezon 3 ve 6. bölümleridir.

Dizide altkültürlerin görsel ve söylem boyutunda temsillerinin belirlenebilmesi için 12 bölüm sahneler bölünerek incelenmiştir. Dizi bölümlerinin temel ögesi olan “sahne; zaman, mekân, olay, tema/motif, içerik, kavram ya da karakter gibi araçlarla birleştirilmiş, tek ve kesintisiz bir dramatik eylem içeren birim” (Sinematek, t.y) şeklinde tanımlanmıştır. Bu bağlamda dizinin bölümleri sahneler bölünürken mekân, olay ve ikili diyalogların bir bütünlük içinde verildiği birimsellik sahne olarak kabul edilmiştir. Mekânsal değişimler temel alınarak aktif diyaloglar ile desteklenen ve başka bir olay örgüsünü aktaran bir sonraki aşama ikinci sahne olarak kabul edilmiş, altkültüre ilişkin detayları içinde tutan niş alanlar olarak kodlanmalar yapılmıştır. İki diyaloglu sahne arasında diyalogsuz geçen bölümler de geçiş alanları olarak kabul edilmiştir. Araştırma kapsamına alınacak veriler ağırlıklı olarak mekân özelinde diyalog sahnelerinin yer aldığı kesitlerden elde edilmiştir. Bu kesitler dil ve üslup, davranış, kültürle ilişkilendirilen nesne ve eylemler ile diğer sunumlar alt değişkenleri kategorilerinden veriler sağlanmıştır.

3.3. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada 2016-2019 yılları arasında altı sezonda izleyicileriyle buluşan Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana'da dizisinde dijital mecralarda üretilen altkültürel yapının özelliklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Televizyon içerikleri ve televizyon izleme davranışları üzerine yapılan öncü çalışmalar kültürel çalışmalar ekolü içinde geliştirilmiş ve günümüze kadar devam etmiştir.

Kültürel ürünleri, kurumları ve toplumsal pratikleri okunacak bir 'metin' olarak gören, yöntemsel olarak göstergebilim ve etnografiye ağırlık veren kültürel çalışmalar ekolü edebiyat çalışmalarıyla başlayan ilk dönem çalışmaları ilerleyen süreçten sosyoloji ağırlıklı bir dönüşüm göstermiştir. Toplum içinde sapkınlık ve kabul edilebilirlik noktasındaki tanımlama ve kararlarda medya ürünleri ve mesajlarının yarattığı etkiler Stanley Cohen, Jock Young, Stuard Hall, Richard Hoggard, Raymond Williams gibi öncülerin çalışmalarıyla ele alınmıştır (Turner, 2016, s. 105,106). Bu çalışmalar dönemin öne çıkan iletişim aracı olan televizyon üzerine yoğunlaşmıştır. 1973 yılında Hall kültürel olarak yapılacak bir analizde toplumsal yapılar, süreçler, sembolik/ biçimsel yapılar arası bağlantılar olduğunu ileri sürmüştü, bu yapının analizi için de "kodlama-kod açılımı" yaklaşımını geliştirmiştir. Bu analizde bir taraftan televizyon dilbilimsel ve göstergebilimsel boyutta ele alınırken diğer taraftan toplumsal ve ekonomik yapı ile mesajların etkileşimi bir arada değerlendirilmiştir (Hall,1973, s. 2). Hall'un bu çıkışı izler kitlenin kod açılımında ortaya çıkan farkı anlamlandırma çabasıyla David Morley'in "Nationwide" dizisi üzerinden açık uçlu sorularla (Morley, 1980) sınıf farklılıklarının, toplumsal cinsiyetin, ev içi televizyon tüketme alışkanlıklarımızı ve ulusal kimlik inşa sürecini şekillendirme özellikleriyle (Morley, 1992); televizyon izlemenin aile içi iktidar ilişkilerini etkileme biçimleri (Morley, 1986) arasındaki ilişkiler boyutunda incelenmiştir. Doroty Hobson ise dizilerin üretim aşaması, ürün, izler kitle davranışları boyutunda görüme ve gözlem teknikleri kullanarak süreç içine ekonomi politik boyutu da dahil ederek araştırmıştır (Hobson, 1982). Bu alanda dizi üretim ve izleme davranışları Buckingham (1987) tarafından da ölçülmüştür. Londra'nın işçi sınıfının ağırlıklı olarak yaşadığı EastEnders bölgesinin yaşamını anlatan dizi hem çekim teknikleri hem de oyunculuk performansları ile başarılı ve popülerdir. Araştırma izler kitle, içerik, gündelik hayat bağlamları içinde etnografik yöntem kullanılarak hem üretim mantığı hem de tüketim aşamasında ortaya çıkarılan anlamlar boyutunda çok yönlü olarak incelenmiştir. Temelde Hall'un kodlama- kod açılımı yaklaşımının hâkim olduğu kültürel çalışmaların öncü araştırmalarında Buckingham tarafından anlamı kodlayıcı belirlese bile kod açımlayıcı tarafında anlam üretiminin gerçekleştiği sonucuna ulaşılmıştır.

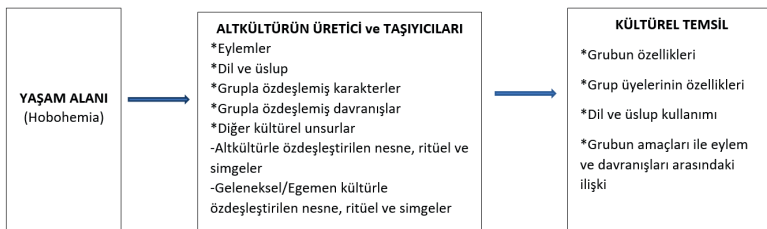
Bu kapsamda araştırma dijital medya ortamında yayınlanan Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana'da dizisinde üretilen mesaj boyutunda içerik analizi kullanılarak incelenmiştir. Araştırma yöntemi iki bölümlüdür. İlk bölüm altkültür kodlarını anlamaya dönük olarak yapılan betimsel analizden oluşmaktadır. Daha önceden belirlenmiş temalar üzerinden verilerin toplanması, sınıflandırılması ve yorumlanması olarak da özetlenebilecek olan betimsel analiz nitel araştırma teknikleri içinde kabul edilmektedir. Araştırma sorusuna ve problemine göre şekil alan betimsel analiz yönteminde verilerin hangi temalar üzerinden yorumlanacağı da netlik kazanmaktadır. Araştırmanın ikinci aşaması da kültürel temsillerin yaşam alanı, grup ve karakter analizi ile eylem ve davranış özelliklerini açıklamaya yönelik olarak yapılmıştır.

Betimsel analiz niş ve geçiş alanı olmak üzere iki ana değişkenden oluşmaktadır. Bu değişkenler belirlenirken görüntü kullanılarak “tek bir zamanda ve mekânda gelişen olayların anlatıldığı (Turan, 2020)” sahne üzerinden veri kaynakları bölünmüştür. Niş sahneler geçiş alanlarından aynı zamanda aktif diyalog özelliği göstermesi bakımından da ayrılmaktadır. Bu kapsamda betimsel analizin ana ve alt değişkenleri aşağıdaki gibidir.

Tablo1: Betimsel analiz ana ve alt değişkenleri

	Ana Değişkenler	Alt Değişkenler
BETİMSEL ANALİZ	Niş alan (Mekân temelli sahnelerin bölümlendirilmesi)	Eylem
		Davranış
		Diğer kültürel unsurlar
		Dil ve üslup kullanımı
		Mahallenin detayları
	Geçiş alanı	Adana şehrinin detayları
		GÜ ile ilgili detaylar
		Diğer

Betimsel analizde ana değişkenler mekân temelli ve geçiş alanları olmak üzere iki kategoriye ayrılmaktadır. Mekân temelli niş alanlar diyaloglar üzerinden söylemlerin, kültürel davranışların ve diğer kültürel temsillerin yoğun olarak üretildiği veri kaynaklarını içinde taşıyan bölümlerdir. Geçiş alanlarında ise ağırlıklı olarak rap müzik eşliğinde dizinin toplumsal yaşam alanı olarak konumlandığı Hürriyet Mahallesi’ni yansıtan sokak ve mahalle görüntüleri, Adana şehri ile grup lideri ve üyelerine ilişkin detaylar verilmektedir. Alt değişkenler içinde *eylemler* film karakterinin yapmış olduğu iş, hareket ve zamana bağlı olan olguların tanımlanmasında; *davranışlar* ise yine karakterlerin dış dünya ile kurmuş oldukları bedensel, zihinsel ve duyuşsal boyutta verdikleri tepkilerin kategorileştirilmesinde kullanılmıştır. *Dil ve üslup* kullanımı mekân temelli niş ve geçiş alanlarında birbirinden farklı özellikler göstermektedir. Mekân temelli niş alanlarda dil ve üslup karşılıklı diyalog üzerinde aktif iletişime dayalı olarak akarken, geçiş alanlarında şiirle edebi ya da müzikle sanatsal bir form kazanmaktadır. *Diğer kültürel unsurlar* kategorisinde ise altkültür, geleneksel ve egemen kültürü temsil eden simge, davranış ve ritüellerin detaylarının görünürlüğünü sağlamakta kullanılan kodlama kategorisidir. Altkültür temsilinin görünür hale getirebilmek için ana ve alt değişkenlere göre yapılan film analizi; kültürün yaşam alanı, grup özellikleri, grup üyesi özellikleri, dilin kullanılma biçimleri, grubun amaçları ile eylem ve davranışları arasındaki ilişkiler boyutlarında sonuçlar ortaya koymaktadır. Araştırmanın genel metodolojisi bu aşamada aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi gerçekleşmektedir.



Şekil 2: Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da dizisinde altkültür yaşam alanı, kültürün taşıyıcıları ve temsil

Şekil 2’de de görüldüğü gibi kültürün kendini inşa ettiği bir yaşam alanı bulunmaktadır. Bu alan içinde altkültür dil ve ifadelerle, gruba özgü davranışlar, üyelerini şekillendiren karakter özellikleri, kültürle özdeşleşen nesne, ritüel ve simgelerle hem üretilmekte hem de taşınmaktadır. Sürecin sonunda kültürel temsil üyelerinin sosyal karakterlerini şekillendiren bir grup ortaya çıkarmaktadır. Bu grup üyeleri, dil ve ifade kalıpları, eylem ve davranışları ile altkültür temsili üretmekte ve taşımaktadır.

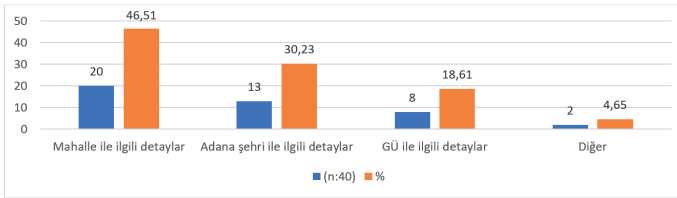
3.4. Bulgular

Dizinin bölümleri mekân özelliklerine göre niş ve geçiş alanları olmak üzere iki farklı özellik göstermekte, dizinin altkültürüne ilişkin temsilleri taşımaktadır. Bu temsiller geçiş alanlarının yapısal özellikleri, yaşam alanı ve altkültürel temsiller boyutlarında incelenmiştir.

3.4.1. Geçiş Alanları ve Bu Alanların Yapısal Özellikleri

Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da dizisinde çalışma evrenine alınan 12 bölümde 317 sahne ve 43 geçiş alanı incelenmiştir. Aktif diyalog ve mekânsal özelliklerine göre niş alan olarak belirlenen sahneler arasında belli bir kural dahilinde olmadan verilen geçiş alanları Hürriyet Mahallesi, Adana şehri ve kültürü ile ilgili detaylar, grup lideri ya da grup üyeleri ile ilgili özellikler ve diğer kategorilerine göre farklılıklar göstermiştir. Geçiş alanlarının yapısal özellikleri incelendiğinde;

Grafik 1: Geçiş alanlarının yapısal özellikleri



Not: GÜ (Grup Üyesi)

Grafik 1’de de görüldüğü gibi geçiş alanlarında Hürriyet Mahallesi ile ilgili kuşbakışı ya da detay görüntülerin %46,51 oranında daha yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu görüntülerde karakter olarak mahallenin çocukları dizide yoğun olarak kullanılmıştır. Görüntüler aynı zamanda alttan verilen protest rap müzik ya da söylemlerle desteklenmektedir. Örneğin birinci sezon ilk bölümde grup lideri ve üyelerinin karşı grupla yapacağı çatışma öncesinde gösterilen hazırlıklar, helalleşme ve ibadet ritüelleri Özgür’ün sesinden verilen protest bir şiirle desteklenmektedir. Şiirin sözleri incelendiğinde;

*Mademki böyle bu düzen
Gücü olanlar kuruyorsa güçsüzlerin üzerinden düzeni
Ağlıyorsa bir ana, doymadan evladına
Çoktan geçmiştir zalimin elinden gücü almanın vakti
Ya akar kanımız kaldırım taşlarına ya da teneşir paklar artık siz (1.
sezon, 1. bölüm)*

Şiir verdiği mesajla dizinin aynı zamanda oturduğu altkültür tanımını da

yapmaktadır. Hürriyet Mahallesi’nde hâkim olan egemen kültür “düzen” olarak güçle ilişkilendirilmektedir. Güç ise güçlü tarafından güçsüzler üzerinde kullanılmakta, genç yaşta anaları evlatlarından ayıran bir zalimlikte tanımlanmaktadır. Bu egemen kültüre karşı çıkış olarak ortaya çıkan altkültür ise zalimin elinden gücü her ne pahasına olursa olsun almak amacıyla Hürriyet Mahallesi’nden doğmuştur. Mahallede yaşam koşullarının suç ve yasadışı işlerle olan iç içe yapısı yine “Biz İnsanoğlu Kaybettik Kazanan Şeytanlar” protest şarkısıyla hem 2. Sezon 4. Bölüm hem de 6. sezon 6. bölümde verilmektedir. Şarkının sözleri incelendiğinde;

*Döndü dümen, yoluma bakan görmedi düşkünü
Kopardığımı kâr sayıp, yaladı elinden süzdüğünü
Bal tutan parmakların, egosuna düşkünlüğü
Kör etti gözlerini, göremediler büyüklüğü
Tilki beyinlerle, kurnazlar hayal sattı
Torbalarca zehir damardan gençliğin kanına aktı
Nüfusu etkilemesi inan hiç s*kimde değil
Annem diye gördüğüm kadınlar omuzumda ağladı
Huzuru katletti çıkarların telaşı
Haramı hak belleyip bıraktılar çabalamayı
Silahlar konuşunca susturdu masumları
Kan denen bu davaya kurban oldu çocukların
Ölümler buz kesti soğuk yendi intikamlar
Damardan alındı kin gereksizken çatışmalar
Derdini sardı bacayı, tüttü duman, yandı ağıtlar
Biz insanoğlu kaybettik, kazanan şeytanlar.*

Sosyal yapıda baskın olan kültür huzuru katleden, gençleri zehirleyen, haramı hak olarak kabul eden, şiddet ve öldürmenin normalleştiği bir ortamdır. Bu yapı içinde aileler parçalanmakta, gençler ve çocuklar kurban edilmektedir. Savaş ve ona bağlı gençlerin oluşturduğu altkültür ise yine şiddet ve insan öldürme yoluyla hâkim kültürle mücadele içindedir. Bu mücadeleden ise grup sorumludur. Mahallenin genelinin mücadeleden taraf olması beklenirken eylem ve sorumluluk altkültür olarak ortaya çıkan gruba aittir. 3. sezon 3. bölümde grup lideri Savaş’ın mahalle esnafı ile arasında geçen konuşmada grubun Hürriyet Mahallesi içindeki altkültür konumlandırması ortaya çıkmaktadır.

...Ya Allah’ını sevdiğimin adamı bunlar namussuzlar kadına, çocuğa, masuma mermi sıkacak kadar da alçaklar...Sizden istediğimiz (Mahallede yaşayanlar kastedilmekte) bu namussuzlar sizinle bağlantıya geçecek olurlarsa bizi ayıktırın ama siz boş yere başınıza iş açmayın. Biz zaten niyeti bozmuşuz, bir alo deyin yeter (3. Sezon, 3. Bölüm).

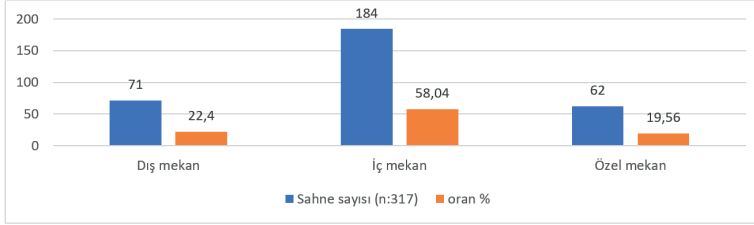
Dizinin çalışma evrenine alınan 12 bölümde şarkı ya da şiir sözleriyle %16,27 oranında protest geçiş tespit edilmiştir. Hürriyet mahallesinin cadde ve sokakları kullanılarak yapılan geçişlerde öne çıkan bir diğer unsur da %9,30 oranında mahalle çocuklarının kullanımınıdır. Şehirle ilgili Seyhan Nehri, tarım arazileri, pamuk bitkisi gibi Adana ile özdeşleşen detaylar kullanılarak geçiş alanları oluşturulmuştur.

3.4.2. Yaşam Alanı ve Bu Alanı Tanımlayan Alt Mekanların Özellikleri

Film Adana’nın yoksulluk ve suçla özdeşleştirilen Hürriyet Mahallesi’nde yarı

gerçek- yarı kurgu dengesi gözetilerek çekiliyor. Dizinin yaşam alanını da bu yüzden Hürriyet Mahallesi oluşturmakta. Yaşam alanı tanımlamasını yapabilmek için dizide öne çıkarılan mekanlar ve bu mekanlarda işlenen altkültürün üretici ve taşıyıcıları betimsel olarak analiz edilmiştir. Elde edilen veriler incelendiğinde;

Grafik 2: Dizinin mekânsal kesitleri



Çalışma evreni kapsamında incelenen 317 sahnede dizinin %58,04 oranında iç mekânlarda üretildiği görülmektedir. Sokakla çoğu zaman ilişkilendirilen altkültürün dizide iç mekânda yoğunlaşması grup lideri ve üyelerinin şiddet ve suçla ilişkilendirilen eylemleri yoğun olarak kullanmaları, yasalar karşısında suçlu olmaları ile ilişkilidir. Bu durum şehre uzak evleri, cezaevi gibi mekânları grup için hem karar alma hem de mücadele alanına dönüştürmektedir. Mekânların alt detayları incelendiğinde;

Tablo 2: Dizinin mekânsal detayları

	MEKÂN DETAYLARI	Sayı (n:317 sahne)	%		MEKÂN DETAYLARI	Sahne sayısı	%
DİŞ MEKÂN	Sokak	36	11,36	İÇ MEKÂN	Bar	3	0,95
	Park	4	1,26		Kahvehane	5	1,58
	Hastane önü	1	0,32		Restoran/Lokanta	6	1,89
	Bahçe	6	1,88		Metruk bina	4	1,26
	Mahalle	4	1,26		Ofis	22	6,92
	İssiz mekân	6	1,88		Garaj	2	0,63
	Seyhan Nehri	3	0,95		Atölye	1	0,32
	Çay Bahçesi	2	0,63		Hastane	6	1,88
	Santiye alanı	2	0,63		Araba	15	4,72
	Mesire alanı	1	0,32		Cezaevi	99	31,22
	Okul önü	1	0,32		Polis	7	2,2
	Oto tamir	1	0,32		Mahkeme	1	0,32
	Benzinlik	1	0,32		Yol	3	0,95
	Teras kat	1	0,32		Masaj salonu	1	0,32
Mezarlık	2	0,63	Kuyumcu	1	0,32		
ARA TOPLAM	71	22,4	ARA TOPLAM	184	58,03		
ÖZEL MEKÂN	Villa	5	1,57	Kumarhane	1	0,32	
	Ev	55	17,35	Otel	1	0,32	
	Rüya	1	0,32	İzbe bir yer	1	0,32	
	Yat	1	0,32	Eski bir fabrika	3	0,95	
ARA TOPLAM	62	19,57	Berber	1	0,32		
			Hamam	1	0,32		

Dizinin incelenen bölümleri ağırlıklı olarak iç mekânlarda üretilmiştir. İç mekân detaylarında ise grup lideri ve üyelerinin işledikleri suçlara karşılık olarak cezalandırıldığı ve mücadelenin yeni mekânı olan %31,22 oranında cezaevi öne çıkmaktadır. İç mekânda grup lideri ve üyeleri için karar alma ve tartışma alanı olan ofis %6,92, özel mekân olarak ev ise %17,35 oranında kullanılmıştır. Dış mekânda ise %11,36 oranında sokak öne çıkmaktadır.

Alt kültürün üretildiği ve taşındığı yaşam alanı dizide Hürriyet Mahallesi olarak geçmektedir. Mahalle normal bir kent yaşamının çalışma ve işe ait mekânlarını dışarda bırakmakta, gündelik ve sosyal yaşamın özelliklerini öne çıkarmaktadır. Mahalle evleri mimari yapıları, sokakları ve diğer yaşam alanı özellikleri bakımından

Dijital Mecralarda Altkültür Temsili: “Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da” Örneği*

Nels Anderson’un “Hobohemia” alanının özelliklerini taşımaktadır. Anderson’un bu alanla özdeşleştiği göçmenlerin ağırlıklı olması, düşük gelir grubundan insanların varlığı, suç oranının yüksekliği ve sosyal grubun dışında bırakılmışlar için tanımladığı (Tuğaç, 2019, s.304) nitelikler dizinin yaşam alanını Hobohemia’ya dönüştürmektedir. Adana’nın eski yerleşim alanlarından olan Hürriyet Mahallesi, terör, uyuşturucu, suç oranlarının yüksekliği ile anılmakta, mahalle çoğunlukla Güneydoğu ve Doğu Anadolu’dan göçle gelen alt gelir grubu insanlarından oluşmaktadır. Sosyal dokusuna son dönemlerde Suriye’den gelen göçmenler de eklenmiştir (Hasasu & Denizmen, 2017) Dizinin niş ve geçiş alanlarında Hobohemia özelliği gösteren mahalleye ilişkin kuşbakışı ve detay görüntüler sıklıkla verilmektedir. Görüntüler incelendiğinde;

Resim 1: Hürriyet Mahallesi’nin kuşbakışı görünümü



Kaynak: 1. Sezon 5. Bölüm

Kaynak: 1. Sezon 5. Bölüm

Mahallenin kuşbakışı görünümünü veren Resim 1 görsellerinden de görüldüğü gibi modern kent yapılanmasından, bilinçli ve planlı yerleşim özelliklerinden uzaktır. Binalar yapı ve malzeme kalitesi bakımından yasadışı yollarla yapılmış izlenimi vermektedir. Genel görünümü ile mahalle ve binalar getto tarzı sosyal yaşam alanı özelliği göstermektedir. Görsellerde devleti temsil eden okul, hastane, karakol gibi kamusal alanlar ve çalışma hayatını temsil eden fabrika ve iş mekanları görülmemektedir. Mahalle genel dokusuyla gündelik yaşamın genel çerçevesini vermektedir. Mahallenin ara sokaklarındaki detaylar incelendiğinde;

Resim 2: Hürriyet Mahallesi’nin sokak detayları



Kaynak: 1. Sezon 1. Bölüm

Kaynak: 1. Sezon 1. Bölüm



Kaynak: 6. Sezon 3. Bölüm

Kaynak: 1. Sezon 1. Bölüm

Mahallenin detay görüntülerinde ağırlıklı olarak sokak araları, meydanlar ve mahallenin çocukları sıklıkla kullanılmaktadır. Bu detaylarda binaların bakımsızlığı ve imarsız yapılanmaya ait detaylar daha da belirgin hale gelmektedir. Mahalle

nüfusunun yoğunluğu binaların imarında meydanların alansal özelliklerini küçültmüş, sokak aralarını da darlaştırmıştır. Kamuya ait olan iş ve çalışma alanlarına detaylarda rastlanmamakta, geleneksel kültürle ilişkilendirilebilecek cami ise dikkat çekmektedir.

Dizinin altkültür üretim alanları da mekanlar üzerine kurulmuştur. Bu mekanlar bireylerin sosyalleşmelerini sağlayan mekanlar ile mahremiyet anlamı dışarda tutulacak şekilde dizi karakterlerin kendilerine ait olarak kullandığı özel mekanlar şeklinde ikili bir ayırım üzerinde şekillenmiştir. Dizinin bölümlerinde aile mahremiyetini temsil eden ev içi mekanlar altkültür üretim alanı olarak çok az kullanılmış, geçiş alanlarında ise oldukça kısıtlı ve kısa süreli olarak verilmiştir. Dizide altkültürün üretildiği sosyal mekanlar: Esnaf lokantaları, binaların çatı katı, dar sokalar, kahvehane, mahalle dışında dere kenarı, mesire alanı gibi doğal alanlar, hamam... şeklindedir. Bu mekanlarda grup lider ve üyeleri arasında söylem, eylem, davranış, ritüel ve simgesel boyutta kültür üretim ve transferleri yapılmaktadır. Özel mekanlar ise dizi karakterlerinin iş yerleri ve ofisleri üzerinden detayları içermektedir. Hem sosyal hem de özel mekanlar çalışma hayatından çok gündelik yaşamı ve sosyalleşmenin yoğun olarak gerçekleştiği alanları göstermektedir.

Mahalle kendi iç dinamiklerinde kapalı bir toplum özelliği gösteren, muhafazakâr Kürt mahallesi özelliği taşımaktadır. Mahalle sakinleri birbirlerini tanır, komşuluk ve akrabalık bağları güçlüdür. Dayanışma ve aidiyet duygusu vardır, yaşlı karakterler Kürtçe konuşur, cenaze törenleri, ibadet anlayışları ile geleneksel toplum yapısına bağlıdırlar. Suç niteliğindeki eylem ve davranışlar grup aidiyeti içinde meşrulaştırılır (Arslan & Tetik, 2021, s. 46).

3.4.3. Gençlik Altkültürünü Temsil Eden Grup ve Yapısal Özellikleri

Baskın Karakterler ve Özellikleri

Dizinin kültürel üretimi; uyuşturucu, fuhuş, adam öldürme, hırsızlık gibi suçların egemen olduğu bir mahallede bir tepki olarak ortaya çıkmakta ve altkültür bu tepki etrafında şekillenmektedir. İsyan kültürünün kuralları ve yöntemleri ise dizinin ana karakteri de olan Savaş'ın (Savaş Satış) liderliğinde Cio lakaplı Cihangir (Cihangir Ceyhan) ve Özgür (Özgür Meriç) tarafından belirlenmektedir. Grubun diğer üyeleri olayların akışına göre baskın grup üyelerinin aldığı kurallara uyum gösteren ve çoğunlukla da eylemlerde yer alan kişilerden oluşmaktadır.

Grubun lider kadrosu da olan baskın karakterler 25-30 yaş aralığında genç erkeklerden oluşmaktadır. Düzenli bir eğitimleri ve iş yaşamları olmayan bu gençler mahallede yaşam tarzı haline dönüşen suçlara, uyuşturucu ve fuhuş gibi alışkanlıklara, tefeciliğe, aile içi cinsel istismar mağdurlarına kadar sosyal yapıyı bozan kişilerle şiddeti araçsallaştırılarak ve yasal olmayan yollarla “mücadele” etmektedirler.

Resim 3: Dizinin ana karakterleri



Kaynak: Sabah Gazetesi (2017), <https://www.sabah.com.tr/pazar/2017/04/23/bir-dizi-bir-mahalleyi-degistirdi>.

Diz karakterleri 1950’lerde “merkezde görülmesinden hoşlanılmayan, daha çok şehrin kenar mahallelerinden gelen ve genel güvenliği tehdit edeceği varsayılan” (Tekelioğlu, 2011) “apaşlar”ın tanımına uygun şiddete meyilli karakteristik özelliklere sahiptir. Grup üyeleri giyim tarzları ve saçlarını kullanma özellikleri bakımından grup özelliği olarak adlandırılabilirler ikonik simgeler, semboller kullanmamıştır. Giyim tarzları kot pantolon ve tişörttür.

Grup liderleri Savaş’ın öncülüğünde ve denetiminde eylem ve davranışlar geliştirmektedir. Liderliğin oturduğu temel özellik ise grup üyelerinin kardeş, üyelerinin yakınları ve Hürriyet Mahallesi’nin ise aile olarak görülmesidir. Savaş’ın kendi ailesinden yakınlarını kaybetmiş olması aile kavramını grup üyeleri ile yeniden tanımlamasını da birlikte getirmiş, grup birlikteliğini de bu bağ üzerine inşa etmiştir. Ailesi dışında duygusal bir yakınlık gösterdiği Doktor Deniz ile olan diyalog grup lideri ile grup üyeleri arası kurulan bağı ilişkin detayları da içermektedir.

Savaş: Saklanmak korkakların işidir Deniz dostlarım yangın yerindeyken ben oturamam, kendimi düşünmem benim de canım tehlikede ailemin de

Deniz: Dostların için ailem diye bahsediyorsun

Savaş: Dostlarım benim ailemdir Deniz hep öyle oldular, öyle olmaya da devam edecekler. (3. Sezon, 7. Bölüm)

Grup liderliğinde şekillenen sosyal alt yapının bağları da bu özelliği ile yakınlık, samimiyet ve sorumluluk bakımından en güçlü bağların olduğu aile ilişkisi üzerinden kurulmuş ve üyeler arası ilişkiler de aile bağlarına benzetilerek konumlandırılmıştır. Lider Savaş için Hürriyet Mahallesi doğup büyüdüğü evidir. Mahallenin insanları da bu ailenin birer parçasıdır. Mahalle içinde düşkün, gariban, savunmasız, ezilen kim varsa lider Savaş ve grup üyelerinin denetim, kontrol ve koruması altındadır. Savaş’ın cezaevinde bulunduğu ve mahalleden kopuk olduğu dönemde bile bu karakter özellikleri ve mahalleye karşı sorumlulukları grubun dışarıda olan üyeleri tarafından devam ettirilmiştir. Liderin grup üyeliğine dışardan katılan Gökhan’a verdiği talimatlar ile cezaevinde bile olsa mahalle ve grup için baskın karakter olduğunu göstermektedir.

Savaş: Bir de düzenli para indirdiğimiz her ay yardım ettiğimiz aileler var. Cihat onların kimler olduğunu biliyor. Bu konuyu da çöz abi

Gökhan: Çözeriz hele bir mahalleye ağırlık verecek, bir de çıkıp toparlanırsak ilk işimiz aileler olur kardeş

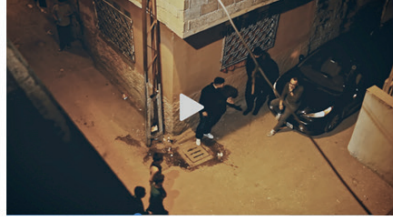
Savaş: Baş tacısın abi. Abi onların bizden başka kimsesi yok. Benden başka aileleri de yok abi (4. Sezon, 3. Bölüm)

Grup kararları dış sosyal mekanlarda grup üyelerinin katılımıyla tartışılarak alınmakta, son karar ve yapılacak olan eylemler grubun lideri Savaş tarafından belirlenmektedir. Grup kararlarına yönelik tartışmalarda dizi boyunca grup lideri ile diğer üyeler arasında farkı öne çıkaran davranışlar dikkat çekmektedir.

Resim 4: Grup lideri ve grup üyeleri arasında dış mekânda hiyerarşi



Kaynak: 1. Sezon 1. Bölüm



Kaynak: 1. Sezon 1. Bölüm

Resim 4'te de görüldüğü gibi grubun güçlü üyeleri dış mekanlarda karar alırken ya da tartışırken özel ve sabit bir mekan kullanmamaktadır. Grup lideri Savaş, karar alma süreçlerinde diğer üyelerden oturma ve duruşu ile farklılaşmaktadır. Karar alma sürecinde diğer grup üyeleri de görüşlerini bildirmekte, tartışmalarda son söz ve yapılacak eylem planı ise lider Savaş tarafından verilmektedir. Bu özellikleri ile altkültürün lider merkezli bir örgütlenme yapısına sahip olduğu söylenebilir. Grup lideri ve üyeler arası karar alma süreçleri iç mekanlarda da benzerlik göstermektedir.

Resim 5: Grup lideri ve grup üyeleri arasında iç mekânda hiyerarşi



Kaynak: 5. Sezon 1. Bölüm



Kaynak: 5. Sezon 7. Bölüm

Resim 5'te ilk kapalı alan grubun ofisi, ikinci alan da cezaevinde atölye olarak kullanılan mekanları göstermektedir. Her iki alanda da grup lideri Savaş grubun üyeleri ya da koğuş arkadaşlarından farklı bir konumda verilmekte, liderlik özelliğini pekiştirecek şekilde konumlandırılmaktadır. Karar alma sürecinde iç mekanda da grup üyeleri kararlarını açıklamakta, son söz ve yapılacak olan eylemler, kimlerin hangi görevlerde yer alacağı grup lideri tarafından netleştirilmektedir. Grup üyeleri lider Savaş'tan farklı olduklarının, işleri yönetmede liderin güç ve konumunun farkındadır. Grup üyesi Nesih ve Cihat arasında geçen diyalog incelendiğinde;

Nesih: Biz çeteyiz kardeş mafya değil bu sistem bizim durumumuzu bozdu. İyi düşün para için herşey yapılır diyen adamın sözüne bu kadar itimat etme kardeş arkadaşlarımız para için değil insanların iyiliği için can alıp can verdiler

yanlış yoldayız kardeş

Cihat:Gücü elimizde tutak derken yolumuzdan saptık abi Savaş bunca yıl nasıl idare etmiş valla helal olsun grubun içinde tek bir sorun yokken şimdi herkes kendi başına hareket eder oldu. Suç Gökhan’da mı diye düşünüyom taşınyom ama adamda suç yok abi tamam parayı ve gücü seviyor ama elle tutulur bir hatası var diyemem...

Nesih:...iyi olacak kardeş yeterki önümüze her getirilene he demeyelim. Parayı her zaman buluruz kardeş ama namımıza, ismimize bir şey gelirse ölek daha iyi yıllardır ektiğimizi bir çırpıda heba ederiz kardeş. (5. Sezon, 7. Bölüm)

Savaş grubun ilke ve karakterini şekillendiren, üyeleri bir arada tutan ve Mahalle içinde grubun algısını ve konumunu şekillendiren kilit isimdir. Grup içinde sorunlar varsa da bunu kriz haline gelmeden çözebilmesi bakımından liderliği grubun diğer üyelerinden daha farklı bir niteliktedir. Yıllar içinde grup lideri ile özdeşleşen bu özellikler zamanla grubun karakterine dönüşmüş, Mahalle içinde güven ve itibarla ilişkilendirilen bir anlam da kazanmıştır. Liderin bu özellikleri sadece etki gücünün yüksek olduğu Hürriyet Mahallesi ile sınırlı değildir. Haksızlık ve hukuksuzluğun olduğu cezaevi koşullarında da Savaş bu lider özelliğini yeniden ortaya çıkarmakta, şiddet ve suç sayılan araçlarla kendisine yeni bir mücadele alanı yaratabilmektedir. Savaş’ın lider özellikleri karakteri ile doğrudan ilişki içindedir. Üyeler de bu karakteristik özellik üzerine belli bir uyum içinde gruba dahil olmaktadır. Mahalle dışında cezaevi koşullarında mahkumlar arasında oluşan grup yapısına dahil olmak istemeyen ve var olan grupları da yeni bir mücadele alanı olarak gören Savaş karakteri ile özdeşleştirdiği yeni grup oluşumunda üyelerini kazanmak için yaptığı konuşmada bu özellikleri tanımlamaktadır.

...ben de duyarsız kalabilirdim beyler işlerini bozmasam sittin sene bana dokunmazlardı. Belki şirinlik bile yaparlardı. Zahit önden gidiyor ama nejatın da boş durduğu yok. Adamları her yerde. Ben bunca yıl haksızlık karşısında boyun eğmedim, bugün de eğmem. Sevdiklerimi, dostlarımı yitirdim bu yolda. Bugün kellemin gideceğini de bilsem bu kahbelerin karşısında duracağım. İsteyen bu kapıdan çıkar yoldaşlık yapmaz ama hiç biriniz yastığımıza başını rahat koymaz. Burada hem kendi onurumuzu hem diğer mahkumların grurunu korumak bize düşüyor beyler. Ben anamın kundağına delikanlı düşmüşüm varsın kefenimin içinde de delikanlı yatayım... Garibanı ezdirmeyin, gardiyanı düşüttürmeyin yüreklerine o korku bir defa düşütü mü Zahit de Nejat da hata yapacak o zaman ikisini de yiyeceğiz (5 sezon, 7. Bölüm).

Savaş karakter özellikleriyle bir araya getirdiği grup liderliğini çevresindeki olaylara duyarsız kalmayan, haksızlık karşısında boyun eğmeyen, doğru bildiği yolda ilerlerken sevdiklerini kaybederek bedel ödeyen, onuruna düşkün, başkalarını önceleyen, delikanlı, garibanın yanında olan ve onu koruyan olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamalar aynı zamanda grubun da özellikleri olarak dizi boyunca verilmekte ve pekiştirilmektedir.

Dil ve Üslup Kullanımı

Görüntü dışında ses hem dizi hem de sinemada gerçeklik hissini oluşturmak için kullanılır. Seçilen kelimeler, diyalogların doğal akışa uygun olarak aktarımı gibi sese dayalı dil ve söz tercihleri bu gerçekliği yakalamada önemli mesaj aktarım araçları olarak karşımıza çıkar (Özön, 1984, s.91). Araştırma kapsamında dizide görüntü

dışında kullanılan ses özellikleri de aktif diyaloglar, protest şarkı, şiir ve müzik gibi birbirinden farklı özellikler göstermiştir. Dil ve üslup kullanımında, altkültüre özgü yapıların ses kanalları üzerinden nasıl üretildiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Niş ve geçiş alanı olarak analiz edilen dizinin bölümlerinde geçiş alanları protest şarkı, müzik ve şiir gibi edebi ve sanatsal formda egemen kültüre karşı güçlü altkültürel çıkış ve ifade alanı olarak kullanıldığı görülmektedir. Dil ve üslup kullanımında ise niş alanlarda günlük konuşma dilinde ve aktif diyaloglarda altkültürel temsilin nasıl üretildiği analiz edilmektedir.

Bu kapsamda altkültürle çoğunlukla ilişkilendirilen argo ve küfür kullanım özelliklerinin niş alanlardaki diyalog özellikleri incelendiğinde %42,9 oranında bu tür içerikli söylemlerin üretildiği, günlük konuşma dilinde aynı zamanda altkültüre özgü kavram ve tanımlamaların kullanıldığı görülmektedir. Dizinin internet platformunda yayınlanması üslup ve dil bakımından argo ifadelerin geleneksel medya ortamlarından daha sık ve sansürsüz olarak üretilmesine ve altkültürel aktarımın daha gerçeğe yakın olarak üretilmesine olanak sağlamıştır. Niş alanlarda üretilen diyaloglarda argo ve küfür içerikli kullanım oranlarını incelediğimizde;

Tablo 3: Dizinin diyaloglarında argo ve küfür kullanımları

DİZİNİN BÖLÜMLERİ	Argo ve Küfür içeren sahne sayısı	Toplam sahne sayısı	Argo ve küfür sahne içeriklerinin oranı
1. Sezon 1. Bölüm	8	10	80
1. Sezon 5. Bölüm	14	23	34,78
2. Sezon 4. Bölüm	15	27	29,63
3. Sezon 3. Bölüm	12	26	30,77
3. Sezon 7. Bölüm	8	20	40
4. Sezon 3. Bölüm	15	26	30,77
4. Sezon 7. Bölüm	13	51	15,69
4. Sezon 11. Bölüm	16	32	25
5. Sezon 3. Bölüm	7	28	28,57
5. Sezon 7. Bölüm	14	28	28,57
6. Sezon 3. Bölüm	6	15	53,33
6. Sezon 6. Bölüm	8	31	25,81
TOPLAM	136	317	42,9

317 sahnenin % 42,9'unda argo ve küfür içerikli diyaloglar kullanılmıştır. Bu kullanımlar internet ortamında geleneksel medyada görülen RTÜK gibi denetim ve kontrol mekanizmalarının olmamasıyla açıklanabilir. Getto ve altkültür yaşam alanlarında sıklıkla görülen argo ve küfür kullanımı dizinin çalışma evrenine alının bölümlerinde %80-15,69 arasında değişen oranda kendisini göstermiştir. Argo ve küfür yoğunluklu içeriklerin dışında geleneksel, yöresel dil kullanımları ve altkültür içinde üretilen söz kalıpları da diyaloglarda yoğun olarak verilmektedir.

✓ ...yarın öbür bize gelip **zıplamasınlar** sonra... En fazla iki tokat çekip çorbasına bakıyordur. (Söylemin etkisini güçlendirmek için eliyle çenesini sıvazlıyor) ... canı isterse **uzi çeksin** (söylem el hareketiyle veriliyor) ...Onu **patlatmak g...ister** (söylem el hareketiyle veriliyor)... Adam vurmak avrat satmaya benzemez (1. Sezon1. Bölüm)

✓ Bak bak nasıl da **mamalyorlar** milleti... Ahmet Kocayüreği bunlar mı **patlattı** (1. Sezon 1. Bölüm)

- ✓ ...kendinizi koruyamıyorsunuz anlıyon mu **lan türük...** (1. Sezon 1. Bölüm)
- ✓ ...doğru söylüyon kardeş kimse kendini **foça** etmesin (1. Sezon 5. Bölüm)
- ✓ ...abi bana kalırsa kapı kapı gezek bu **yuvşikleri** bulak (1 sezon 5. Bölüm)
- ✓ ...koltuk sevdası **keke** bizim güçlenmemiz onun işine gelmiyor (4. Sezon 7. Bölüm).

Günlük konuşma diyaloglarında altkültüre özgü “uzi çekme”, “mamalama”, “türük”, “patlatmak”, “yuvşık”, “keke” gibi tamlama, terim ve argo ifadeler yoğun olarak konuşma dili içinde kullanılmıştır. Geçiş alanlarında ise protest özellikli şiir ve söylemlerin rap müziği eşiliğinde üretildiği görülmektedir.

“Madem ki böyle bu düzen, gücü olanlar kuruyorsa güçsüzler üzerinde düzeni, ağılıyorsa bir ana doyamadan evladına çoktan geçmiştir zalimin elinden gücü almanın vakti. Ya akar kanımız kaldırım taşlarına ya da tenişir paklar sizi”

Dizi karakterlerinden Özgür’ün sesinden geçiş alanında verilen bu şiir, aynı zamanda grubun eylem ve davranışlarının nedenlerini hakim olan düzene karşıtlık üzerinde inşa etmektedir. Grubun hedefi “zalimin elinden gücü alma” şeklinde tanımlanmakta, yöntemsel olarak şiddet meşrulaştırılmaktadır.

Grubun Eylem ve Davranışları

Dizide grubun şiddet eğilimleri ile hırsızlık, cinayet gibi suç sayılan eylemleri yoğun olarak işlenmektedir. Bu özellikler altkültür yapısında normalleşmekte, egemen kültür yapısında ise kişilik özellikleri boyutunda anormallik ile ilişkilendirilmektedir. Cohen’in de vurguladığı gibi gençlik altkültürlerinde suç ve şiddetle ilişkilendirilen “sapkın” davranışlar karakter özelliklerinden ziyade toplumsal yapı ve ilişkilerin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Negatif boyutta şiddet, sözlü taciz, adam öldürme, hırsızlık, güçlünün zayıf üzerine tahakkümü en çok karşılaşılan eylemler olurken, pozitif eylemlerde ihtiyaç sahiplerine ulaşma ve yardımda bulunma öne çıkmaktadır. Pozitif eylemlerin toplumsal yapının yarattığı sorunlara yönelik olması, negatif eylemlerin Cohen’in de öne çıkardığı gibi “sapkın” bir özellik göstermesinden çok altkültürde hâkim olan eşitsiz ve yapı ve ilişkilerin sonucu olduğunu göstermektedir. Eylemlerin ikili ilişkilerdeki davranışsal özellikleri incelendiğinde;

Tablo 4: Altkültürün mekânsal kesitlerde öne çıkan davranış özellikleri

	ALT TEMALAR	Sayı (n:317 sahne)	%
YASA DIŞI EYLEMLER	Şiddet	14	4,42
	Adam öldürme	34	10,73
	Hırsızlık	4	1,26
	Uyuşturucu	8	2,52
	İşkence	1	0,32
	Silahla yaralama	12	3,79
	Tehdit	0	0
	Kapkaç	1	0,32
	Tecavüz	2	0,63
	ARA TOPLAM	76	23,99
GRUP DAVRANIŞLARI	GL'nin GÜ'le karar ve konuşma	68	21,45
	GÜ dayanışma, plan ve kararları	59	18,61
	GL/GÜ mahalle ile ilgili detaylar	17	5,36
	GÜ aykırı davranışları	10	3,15
	ARA TOPLAM	154	48,57
DİĞER	KG plan ve konuşmaları	44	13,88
	Polis sorgusu	6	1,89
	Özel	14	4,42
	Diğer	23	7,25
	ARA TOPLAM	87	27,44

Not: GL (Grup lideri), GÜ (Grup üyesi)

Dizinin internet ortamında yayınlanması ve yayın içeriklerinin geleneksel medyadan daha düşük seviyede denetime uğraması hem egemen hem de altkültür olarak öne çıkan toplumsal yapılarda şiddet ve yasadışı eylemlerin, davranışların hem bir araç hem de normal bir yaşam tarzına doğru dönüşmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum çalışma evrenine alınan sahnelerin %23,99'da yasadışı eylemlerin ve yoğun şiddet içeren içeriklerin görünür olması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Şiddet altkültür grubu için de dizi boyunca önemli bir araçtır. Dizide doğrudan grup lideri ve üyelerinin yapacakları eylem ve davranışlar için bir araya gelmeleri, plan ve kararlar almaları, yaşanılan sosyal yapıyla grup üyelerini içeren detayların aktarımı %48,57'lik oranla dizi içinde en ağırlıklı olarak verilen içerikler olmuştur. Bu da dizinin üretiminde grubun hem eylem hem de söylem yapılarıyla esas unsur olduğunu ortaya koymaktadır.

4. Sonuç

Egemen kültür yapısında alt grupların oluşturduğu kendine özgü düşünce ve eylemler olarak altkültürler kentleşme ve göç hareketlerindeki artışla birlikte 1950'lerden itibaren öne çıkan, tartışılan ve akademik çalışmalara farklı boyutları ile konu olan sosyal bir olgudur. Hâkim kültürel yapılara karşı bir direniş olarak ortaya çıkan altkültürler, kültürleşme sürecinde grup merkezli hiyerarşik örgütlenmelerle bütünleşme ve direniş gösterirler. Egemenlerin kullandığı saygın toplumsal alanlardan farklı olarak kendi kültürlerini ortaya çıkardıkları ve aktardıkları yaşam alanları mevcuttur. Çoğu kez sapkınlık olarak görülen organize suçlar, yeraltı yaşam, şiddet gibi sosyal olgular altkültüre mensup üyelerin özellikleri olmaktan ziyade toplumsal ilişkilerin bir sonucudur.

Gerçek hayatta farklı özellikleri ile ortaya çıkan altkültürler akademik tartışmaların bir konusu olmasının dışında taşıdığı kültürel zenginlik ve çeşitlilik ile diziler için de üretilecek ve aktarılacak bir sembolik iletişim formuna dönüşmektedir. Altkültürün gerçek hayatta suç, yasa dışılık ve şiddetle ilişkilendirilen özelliklerinin geleneksel medya içinde yansıtılması denetim ve kontrol mekanizmaları içinde oldukça sınırlı düzeyde kalmaktadır. Geleneksel medyadan bu yönüyle farklılaşan dijital yayın ortamları yayın süresi, senaryoda özgün içeriklere imkân sunma ve şiddet, cinsellik gibi denetim altında tutulan içeriklerin daha rahat akışa dahil edilebilmesi gibi özellikleri ile altkültüre ait hikayelerin dizi kültürü içinde üretilmesine imkân tanımaktadır.

Bu kapsamda YouTube’da yayınlanmaya başlayan ve kısa süre sonra dijital yayıncılık platformu BluTv’de gösterime devam eden Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da dizisi ile aktarılan gençlik altkültürü bu çalışma içinde ele alınmıştır. Dizinin 12 bölümünde 317 sahne ve 43 geçiş alanında içerik analizi yöntemiyle üretilen ve aktarılan altkültürel temsillere ulaşılmaya çalışılmıştır. Gerçek hayatta da altkültürel bir mekân olan Hürriyet Mahallesi bu özelliği ile dizinin yaşam alanı olmuştur. Bu alan egemen kültürel yaşam alanlarında mimari özellikleri, kamusal alanları, planlama ve kentsel dokuları taşıma özellikleri bakımında farklı özellikler göstermektedir. Altkültür sadece sokakla özdeşleşen dış mekanlar dışında %58,03 oranında iç mekanlarda üretilmektedir. İş ve çalışma hayatına ait detaylar dizide görülmemekte bu durum Anderson’un işçi kesimin yaşadığı alanları da dışarıda bırakan “Hobohemia” tanımlamasına uymaktadır. Altkültür grubu hiyerarşik yapı bakımında lider merkezli bir özellik göstermektedir. Liderin karakteri ile grubun özellikleri uyum içindedir. Karakterler toplumun genel güvenliğini tehdit eden “apaş” özelliği göstermekte, grup lideri etrafında örgütlenmektedir. Grup eylem ve davranışlarında şiddeti egemen kültüre karşı bir mücadele aracı olarak kullanmaktadır. Suç sayılan, şiddet içeren sahne ve görüntüler bu mücadele içinde dijital yayıncılığın denetim ve kontrolden uzak olan özelliği ile gerçeğe yakın ve sansürsüz olarak verilmektedir. Sapkın olarak görülebilecek bu davranışlar karakterlerin özelliklerden çok toplumsal yapının getirdiği zorlamalar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Benzer bir durum dil ve üslupta argo ve küfür içerikli konuşmaların diyaloglarda %42,9 oranında kullanılmasıyla da kendini göstermektedir. Diyaloglarda mahalle kültürünü daha çok gösteren dil ve üslup özelliklerini taşıyan söylemler geçiş alanlarında altkültürün protest eylemlerinin nedenleri ve yöntemlerini açıklayan manifestolara dönüşmektedir. Altkültür grubunun dil ve üslup özellikleri bakımından bir diğer özellikleri de egemen kültürden farklılaşan söylem, tamlama ve kavramları kullanması şeklinde görülmektedir. Hâkim kültüre görsel, mekânsal ve söylemsel boyutta hiç yer vermeyen dizi, geleneksel kültüre dini ritüeller, ölüm ve yas gelenekleri, geleneksel kıyafet ve sembollerin kullanımı şeklinde kısa geçişlerle yer vermektedir. Erkek egemen olarak inşa edilen dizide özel mekanlar ve aile içi ilişkiler yansıtılmamaktadır. Dizi senaryosu, oyunculuk teknikleri ve dizinin çekildiği mekânsal detaylar bakımından gençlik altkültürüne ilişkin zengin ve canlı bir içerik sunmaktadır.

Dizi literatürde farklı boyutlarda ele alınmıştır. Kırık ve Çelebioğlu (2019) dizi karakterlerinin izleyici üzerinde yarattığı; Gedik ise (2018) dizide öne çıkan karakterlerin erkek izleyiciler üzerinde bırakmış olduğu etkileri incelemiştir. Sarsılmaz (2019) dizide yoğun olarak gösterilen cinayet, şiddet ve suça ilişkin içerikleri dizinin çekildiği Hürriyet Mahallesi’nde yaptığı saha çalışması ile ilişkilendirerek bir çalışmaya

ile ortaya koymuştur. Arslan ve Tetik (2021) ise diziyi geleneksel medyada hâkim olan anaakım dizi kültürü ile karşılaştırarak dijital yayıncılıkla birlikte öne çıkan özgün özelliklerini tartışmıştır. Bu çalışma literatürde yapılan çalışmalardan dizi ile üretilen ve aktarılan altkültürün yapısal özelliklerini sunması bakımından farklılaşmaktadır. Bu yönüyle yapılan araştırma altkültür ve getto kültürüne ilişkin yapılan dizi içeriklerini analiz etmede araştırmacılara bir yöntem önerisinde de bulunmaktadır.

MAKALE BİLGİ FORMU

Yazar(lar)ın Katkıları: Yazar çalışmaya %100 katkı sunmuştur
Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.
Destek/Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kar amacı gütmeyen sektörden hibe alınmamıştır.
Etik Onay ve Katılımcı Rızası: “*Dijital Mecralarda Altkültür Temsili: ‘Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana’da’ Örneği*” başlıklı çalışma etik kurul onayı gerektirmemektedir. Yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulduğu, toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmadığı yazar tarafından beyan edilmiştir.

Kaynakça

- Akcan, F. (2011). Dağcılık alt kültürü: semboller, anlamlar, kimlikler. (Yayınlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi. Ankara , Türkiye
- Arslan, S. & Tetik, T. (2021). Quality TV, Turkish television history, and the transformation of Sıfır Bir. *Journal of Popular Film and Television*. 49(1), 40-51.
- Bağış, R. C. (2019). Bir alt kültür grubu olarak Denizli grafiti gençliği . *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (4), 1287-1309.
- Bediroğlu, M. (2017, 23 Nisan). Bir dizi bir mahalleyi değiştirdi. *Sabah Gazetesi*. <https://www.sabah.com.tr/pazar/2017/04/23/bir-dizi-bir-mahalleyi-degistirdi>. (25.01.2021).
- Bennett, A. (2011). The post-subcultural turn: some reflections 10 years on. *Journal of Youth Studies*, 14(5), 493-506.
- Blackman, S. (2005). Youth subcultural theory: A critical engagement with the concept, its origins and politics, from the Chicago School to postmodernism. *Journal of Youth*, 8(1), 1-20.
- Blackman, S. (2014). Subculture theory: An historical and contemporary assessment of the concept for understanding deviance. *Deviant Behavior*, 35(6), 496-512.
- Buckingham, D. (1987) *Public secrets: EastEnders and its audience*. London: British Film Institute.
- Bourse, M. & Yücel, H. (2020). *Kültürel çalışmaları anlamak. (2. Baskı)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Collins, G. W. (2001). *Fundamentals of digital television transmission*. New York: Wiley-Interscience Publication.
- Deniz, A. Ç. (2010). Gümüş dizisinin Arap kamuoyuna etkileri bir sosyal medya incelemesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 50-67.
- Dijk, V. (2006). *The network society: Social aspects of new media*. London: Sage Publication.
- Doğanay, M. M. & Aktaş, M. K. (2021). Türkiye’de televizyon dizi sektörü. *Öneri Dergisi*, 16 (56), 852-878.
- DVB. (t. y.). *History. dvb*: <https://dvb.org/about/history/> adresinden alındı
- Gedik, E. (2018). Homososyal birliktelik örneği olarak mahalleyi korumak: Sıfır Bir dizisinde erkeklik halleri. *Fe Dergi*, 10(2), 60-70.
- Gordon, M. M. (1947). The concept of the sub-culture and its application. *Social Forces*, 26(1), 40-42.
- Güngör, N. (2013). *İletişim kuramlar yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Güven, A. (2017). Bir internet dizisi değerlendirmesi: Sıfır Bir’de şiddet ve gerçeklik. *Marmara İletişim Dergisi*, 28,149-152.
- Hall, S. (1973). Encoding and decoding in the television discourse. In *Training in The Critical Heading of Televisual Language* (p.1-21). The Council & the Centre for Mass Communication Research. Leicester: University of Leicester

- Hancığaz, E. & Hülür, H. (2021). Kültürel diplomasi örneği olarak Türk dizileri. *2021 International CEO Communication, Economics, Organization & Social Sciences Congress* (s. 723-729). Dilkur Akademi.
- Hasasu, C. & Denizmen, S. (2017, Nisan 26). 'Adana bildiğin gibi' değil. Aljazeera Türk: <http://www.aljazeera.com.tr/al-jazeera-ozel/adana-bildigin-gibi-degil>. (25.01.2021) adresinden alındı
- Hebdige, D. (1999). The function of subculture. Durring, S. (Ed.) in, *The cultural studies reader* (s. 441-450). New York: Routledge.
- Hobson, D. (1982). *Crossroads: The drama of a soap opera*. Londra: Methuen.
- İspir, B. D. (2008). Bilgi çağında dijitalleşme ve yeni teknolojiye uyum:Türkiye dijital televizyon yayıncılığı örneği. (Yayınlanmamış doktora tezi.) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, Türkiye.
- Jenks, C. (2004). *Subculture the fragmentation of the social*. London: Sage Publications.
- Jenks, C. (2007). *Altkültür toplumsalın parçalanışı (N. Demirkol, Çev.)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kandemir, C. (2013). *IPTV Yayıncılığının sorunları ve geleceği*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Kabaş, B. (2012). Karşı-kültürlerin popülerleşmesi sürecinde gençlik altkültürlerinin rolü. (Yayınlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Kara, T. (2013). *Sosyal Medya Endüstrisi*. İstanbul: Beta Yayınevi.
- Kırık, A. M. & Çelebioğlu, S. (2019). Türkiye'de Yeni Medya ve TV Etkileşimi Bağlamında Değişen Dizi Anlayışı. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(31), 517-562.
- Kuyucu, M. (2019). Gençlerin Türkiye'de üretilen televizyon dizilerine yönelik tutumları ve dizi tüketim faktörlerinin analizi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 5(2),558-599.
- Morley, D. (1980). *The Nationwide audience*. Londra: BFI.
- Morley, D. (1986). *Family television cultural power and domestic leisure*. London: Routledge.
- Morley, D. (1992). *Television, audiences and Cultural Studies*. London: Routledge.
- Morgül, A. (t. y.). *Dijital televizyon yayınlarının (DVB) bugünkü durumu*. diyot.net: <https://diyot.net/dijital-televizyon-yayinlarinin-dvb-bugunku-durumu/> adresinden alındı
- Neuman, W. L. (2006). Toplumsal araştırma yöntemleri nitel ve nicel yaklaşımlar (1. cilt). Özge, S. (Çev.). Ankara: Yayıncı yayınları
- Oracle. (t.y.). *Bağlantılı TV (CTV) nedir?* Oracle: <https://www.oracle.com/tr/cx/advertising/measurement/ctv-vs-ott/> adresinden alındı
- Ökmen, Y. E. & Göksu, O. (2019). Kültürel diplomasi bağlamında Türk dizilerinin ihracatı ve kültür aktarımına katkısı:Diriliş Ertuğrul örneği. Göksu, O. (Ed.) içinde, *Kamu Diplomasisinde Yeni Yönelimler* (s. 247-291). Konya: Literatürk Academia.
- Özarlan, K. (2020). Ülke markalaşması bağlamında uluslararası basında Türk dizileri

- ve Türkiye imajı. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(1), 215-238.
- Özön, N. (1984). *100 soruda sinema sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- RATEM. (2018). *Türkiye radyo televizyon yayıncılığı sektör raporu- 2018*. İstanbul: RATEM.
- Redhead, S. (1990). *The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000*. Manchester: Manchester University Press.
- RTÜK. (2014). *Yayınlarda program türleri kod, tanımlama ve sınıflandırmaları*. Ankara: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu.
- Sarsılmaz, M. (2019). Getto temelli dizilerde suçun temsili: Sıfır Bir: Bir zamanlar Adana'da dizisi örneği. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye .
- Sinematek, (t.y.). Sahne ve sekansların temel özellikleri, Sinematek. <http://www.sinematek.org/senaryo/59-4-sahne-ve-sekansların-temel-ozellikleri.html> (Erişim tarihi:12.11.2022)
- Söğüt, F. (2020). Blu Tv Netflix'e karşı: İçeriklere yönelik bir karşılaştırma. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication-TOJDAC*, 10(4), 408-422.
- Şahin, B. (2013). Televizyon için yeni yayın teknolojileri ve IPTV. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Taşkın, D., Suçsuz, N. & Taşkın, C. (2007). MPEG akımını geçici referans numaralarını kullanarak şifreleme. *Trakya Univ J Sci*, 8(2),73–79.
- Tekelioğlu, O. (2011, Kasım 14). *Apaşlardan apaçilere*. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/radikal2/apaslardan-apacilere-1029096/> (25. 01. 2021). adresinden alındı.
- Tuğaç, Ç. (2019). Kent sosyolojisinin 19. yüzyıldan günümüze evrimi üzerine bir değerlendirme. Elagöz, İ., Erdoğan, G., Gezer, A. & Yılmaz, A. (Ed.). *Sosyal Bilimler Alanında Araştırma Makaleleri- 1* (ss. 293-321.). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Turan, C. (2020, Mart 10). Sekans nedir? Babbblela. [https://www.babbblela.com/sekans-nedir/\(12.11.2022\)](https://www.babbblela.com/sekans-nedir/(12.11.2022)). adresinden alındı
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmalar*. Özçetin, D. & Özçetin, B. (Çev). Ankara: Heretik Yayınları
- Uştuk, H. (2019, Kasım 11). *ABD'den sonra en fazla dizi ihraç eden ülke Türkiye*. Anadolu Ajansı: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/abdden-sonra-en-fazla-dizi-ihrac-eden-ulke-turkiye/1641524#> (Erişim tarihi:2.11.2022) adresinden alındı
- Yaman, H. (2017). Sayısal yayıncılığın sağladığı olanaklar: Etkileşimli televizyon ve IPTV uygulamaları. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 6(3), 243-25.
- Yaman, Ö. M. (2013). *Apaçi gençlik*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Yazar, F. (2020). Kamu diplomasi aracı olarak Türk dizi sektörünün değerlendirilmesi. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(3), 529-541.