

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

EDEBİYAT, YERALTI VE İHLAL
-90'LI YILLARDA TÜRKÇE EDEBİYATTA YERALTI SORUNSALI-

DOKTORA TEZİ

Cafer BİDAV

Anabilim Dalı: Sosyoloji

Programı: Genel Sosyoloji ve Metodoloji

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Cem Doğan YAŞAT

ARALIK 2023

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

EDEBİYAT, YERALTI VE İHLAL
-90'LI YILLARDA TÜRKÇE EDEBİYATTA YERALTI SORUNSALI-

DOKTORA TEZİ

Cafer BİDAV

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Cem Doğan YAŞAT

ARALIK 2023



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.



Eşim Dilek Bidav ile kızlarım Doğa ve Cemre'ye,

ÖNSÖZ

Yeraltı edebiyatı üzerine yapılan çalışmaların neredeyse tamamında bir netlik yoktur ve çoğu zaman bu çalışmalar yeraltı edebiyatı hakkında öznel değerlendirmeler barındırmakta ve bir tereddüt hâli oluşmaktadır. *Edebiyat, Yeraltı ve İhlal -90'lı Yıllarda Türkçe Edebiyatta Yeraltı Sorunsalı*-başlığını taşıyan bu tez, karmaşık ve zor bir alan olan yeraltı edebiyatını sorunlaştırıp bu alandaki çalışma ve tartışmalara katkı sunmayı amaçlamıştır. Uzun yıllara yayılan bu çalışma, tarihin değişik dönemlerinde “statükoyu tehdit eden” yeraltı edebiyatı (underground literature) gibi kapalı çevrimleri anlatmayan bir alanı, edebiyat sosyolojisi açısından irdelemiştir. Çalışmanın yoğunlaştığı dönem ise Türkiye’de yeraltı edebiyatının doğal bir reaksiyon gösterdiği 1990’lı yıllar olmuştur.

Çalışmamda, birçok açıdan hem edebiyatın hem de sosyolojinin alanında yer alan bu edebiyatın, farklı toplumsal dinamiklerden beslenen ve değişik yeraltı tarzları oluşturan rizomatik ve çoklu bir edebiyat anlayışı olduğunu, bu tespitte de altkültür ve karşı-kültürün belirleyici bir pozisyonda bulunduğunu ortaya koymaya çalıştım. Belirli kesişim noktaları bulunan ve ihlal odağında bir araya getirilecek yeraltı metinlerinin farklı dil evrenlerine sahip olduğunu ve özellikle karşı-kültürden beslenen yeraltı metinlerinin yeni toplumsal hareketlerle olan ilişkisini ortaya koymaya çalıştım.

Edebiyat sosyolojisi derslerinde bana yeni ufuklar kazandıran ve gerek yüksek lisans tez çalışmamda gerekse bu çalışmada her zaman yanımda olan, bu çalışmanın ilerlemesinde düşüncelerinden yararlandığım, danışmanlığın ötesinde dostluğunu ve sıcaklığını her daim hissettiğim değerli hocam Doç. Dr. C. Doğan Yaşat’a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tez izleme ve savunma jürimde yer alan ve yaptığımız izlemelerde sundukları katkılarla tezimin şekillenmesini sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Barış Başaran ve Dr. Öğr. Üyesi Burak Kesgin'e çok teşekkür ederim. Ayrıca, savunma jürimde yer alan Prof. Dr. Şükrü Aslan ve Dr. Öğr. Üyesi Burcu Tekait Çal'a da teşekkürü bir borç bilirim.

Gerek yüksek lisans gerekse doktora eğitimim boyunca vermiş oldukları derslerde kendilerine çok şey borçlu olduğum Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü hocalarına canıgönülden teşekkür ederim. Çalışmama katkılar sunan ve yeni ufuklar kazandıran Prof. Dr. Umut Tümay Aslan, Doç. Dr. Fethi Demir ve Dr. Öğretim Üyesi M. Fatih Uslu'ya da teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak en özel, en güzel teşekkür de uzun yıllara yayılan bu çalışmada benden sabrını ve sevgisini eksik etmeyen, tezin yazılma sürecinde sayesinde her türlü zorluğu yenebildiğim sevgili eşim Dilek Bidav ve kızlarım Doğa ve Cemre'ye...

Bu çalışma, onlara ithaf edilmiştir.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	8
ÖZET	ix
SUMMARY.....	x
1.GİRİŞ.....	1
2. YERALTI EDEBİYATININ KAVRAMSAL AÇILIMLARI	8
2.1 Basım-Yayın Tekniği Olarak Yeraltı Edebiyatı.....	10
2.1.1 Yeraltı, altkültür, rock ve punk müzik.....	18
2.1.2 Fanzin kültürü.....	24
2.2 Yeraltı Edebiyatı Tartışmaları	29
2.2.1 Alt tür olarak yeraltı edebiyatı.....	30
2.2.2 Mağdurluk ve yeraltı psikolojisi.....	40
2.2.3 Yeraltı edebiyatının tarihsel ve toplumsal kökenleri.....	46
2.2.3.1 Sade ve kuraldışı varoluş.....	48
2.2.3.2 Genet ve kötülük.....	51
2.2.3.3 Karşı-kültür ve Beat Kuşağı.....	54
2.2.3.4 Meat Kuşağı ve Charles Bukowski.....	59
2.2.3.5 Palahnuik ve şiddet.....	62
2.3 "Dille Girişilen Bir Eylem": Yeraltı Edebiyatı	64
3. 90'LI YILLARDA TÜRKÇE EDEBİYATTA YERALTI SORUNSALI.....	70
3.1 90'lı Yıllarda Türkiye'de Tarihsel, Toplumsal ve Ekonomik Durum.....	72
3.2 90'lı Yıllarda Medya ve Kültürel Durum.....	78
3.3 90'lı Yıllarda Rock, Arabesk ve Rap	84
3.4 1980'lerden 1990'lara Türkçe Edebiyatın Durumu	89
3.5 90'lı Yıllarda Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı, Kanon ve İhlal....	98
3.5.1 Yeraltı edebiyatı ve fanzinler....	99
3.5.2 Yeni toplumsal hareketler ve fanzinler.....	116
3.5.3 Yeraltı, kanon ve ihlal....	127
4. YERALTI EDEBİYATI METİN İNCELEMELERİ	135
4.1 Öncü Bir Fanzin: <i>Mondo Trasho</i>	137
4.2 Bir <i>Şizofreni</i> Dili: "şizo-sifiliz"	145
4.3 Fanzinden Romana "Yeraltı": <i>Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock'n' Roll Yolculuğu</i>	149
4.4 Romanın "Yeraltı" Mekânı: <i>Tarlabaşı, Ağır Roman ve Acı Sigara</i>	157
4.5 "Dip Dünyanın Dibi": <i>Hayatım Harbiden Roman</i>	168
5. SONUÇ VE TARTIŞMA.....	174
KAYNAKLAR.....	183
EKLER.....	194
ÖZGEÇMİŞ.....	203

EDEBİYAT, YERALTI VE İHLAL -90'LI YILLARDA TÜRKÇE EDEBİYATTA YERALTI SORUNSALI-

ÖZET

Farklı toplumsal dinamiklerden beslenen ve belirli kesişim noktaları bulunan yeraltı tarzları, ana akıma ve egemen kültüre başkaldırı niteliği taşıyan bir edebiyat oluşturmuştur ve başta fanzinler olmak üzere, farklı dil evrenlerine sahip birçok eser Türkiye’de yeraltı edebiyatı (underground literature) olarak ele alınmıştır. Türkçe edebiyatta 1990’lı yıllardan itibaren ana akım edebiyatın dışında ve sistemin karşısında var olmaya çalışan bir alan olarak yeraltı edebiyatını sorunsallaştıran bu tez, altkültür ve karşı-kültürlerin büyük oranda ifadesini bulduğu yeraltı edebiyatını, disiplinlinler arası bir yaklaşımla değerlendirmeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda dünyada bu edebiyatın tarihsel ve toplumsal kökenleri ortaya konulduktan sonra, Türkiye’de 90’lı yıllarda bu edebiyatın oluşuma zemin hazırlayan tarihsel, ekonomik, toplumsal ve yazınsal durum ele alınmış ve yeni toplumsal hareketlerle yeraltı edebiyatı arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada, Türkiye’de 90’lı yıllarda yeraltında bir hareketlilik gösteren ve anarşist, feminist, çevreci ve anti-kapitalist hareketlerin yansıdığı fanzinlerden örnek olarak *Mondo Trasho*’nun ilk sayısı yeraltı edebiyatı ve ihlal bağlamında, dönemin diğer dikkat çekici yayını *Şizofreni* ise egemen dili bozuma uğratması açısından incelenmiştir. Fanzin örneklerinden sonra 90’lı yıllardaki fanzinler, karşı-kültür ve rock gençliğini birinci elden anlatan Şahin Uruk’un *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock 'N' Roll Yolculuğu* (1996) romanı değerlendirilmiştir. Eleştirmenler tarafından Türkiye’de yeraltı edebiyatının önemli romanları arasında gösterilen ve edebiyata dair tartışmaların yanı sıra altkültürlere ve mekâna dair sosyolojik tartışmalara da içkin bir yapıya sahip Metin Kaçan’ın *Ağır Roman* (1990) ile Sarp Bengü’nün *Acı Sigara* (2001) adlı eserleri birlikte ve Tarlabası odağında incelenmiştir. Son olarak da yeraltı edebiyatının farklı bir tarzını yansıtan Mehmet Kartal’ın *Hayatım Harbiden Roman* (1999) adlı eseri incelenmiştir.

Yeraltı edebiyatı olarak adlandırılan edebiyat, ana akım ve kanon karşıtı bir edebiyat olarak merkezinde ihlali barındırmaktadır. Bu edebiyat; yayıncılık ihlali, içerik ihlali, dil ihlali ve hatta edebiyatın kendisinin ihlali denilebilecek pozisyon alışı içinde olmuştur. Bu pozisyonlar da yeraltında farklı tarzları doğurmuş ve Türkiye özelinde bir öteki edebiyat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda yeraltı edebiyatının tek ve bütünlüklü bir edebiyat olmadığı, kapalı çevrimleri anlatmadığı, çoklu ve rizomatik bir yapıda olduğu bu çalışmanın vardığı sonuçlardandır. Yine, yeraltı edebiyatının kanonik bir yaklaşımla ele alınamayacağı ve yeraltı edebiyatından değil, yeraltı edebiyatlarından söz edilebileceği bu tezin ileri sürdüğü düşüncelerdendir. Böyle bir tespiti götüren en önemli unsur ise birçok toplumsal dinamik ile altkültür ve karşı-kültürel argümanların farklı yeraltı tarzlarının ve dil evrenlerinin ortaya çıkmasında etkili olduğudur.

Anahtar Kelimeler: Yeraltı Edebiyatı, Kanon, İhlal, Fanzin, Altkültür, Karşı-kültür, Rizom (Köksap), Yeni Toplumsal Hareketler

LITERATURE, UNDERGROUND AND VIOLATION
-UNDERGROUND PROBLEMATIC IN TURKISH LITERATURE IN THE
90S-

ABSTRACT

Underground styles, which are fed by different social dynamics and have certain points of intersection, have formed a literature that is a rebellion against the mainstream and the dominant culture, and many works with different linguistic universes, especially fanzines, have been considered as underground literature in Turkey. This thesis, which problematises underground literature as a field that tries to exist outside the mainstream literature and against the system since the 1990s in Turkish literature, aims to evaluate underground literature, in which subcultures and counter-cultures find expression to a great extent, with an interdisciplinary approach. In line with this aim, after revealing the historical and social origins of this literature in the world, the historical, economic, social and literary situation that paved the way for the formation of this literature in Turkey in the 90s was discussed and the relationship between new social movements and underground literature was tried to be revealed.

In the study, the first issue of *Mondo Trasho*, one of the fanzines reflecting the anarchist, feminist, environmentalist and anti-capitalist movements in Turkey in the 90s, is analysed in the context of underground literature and violation, while *Şizofrenji*, another remarkable publication of the period, is analysed in terms of its subversion of the dominant language. After the examples of fanzines, Şahin Uruk's novel *An Introduction to Kadıköy Philosophy-A Rock 'N' Roll Journey* (1996), a first-hand account of fanzines, counter-culture and rock youth in the 90s, is analysed. Metin Kaçan's *Heavy Novel* (1990) and Sarp Bengü's *Bitter Cigarette* (2001), which are considered by critics to be among the most important novels of underground literature in Turkey and have a structure that is immanent in sociological debates on subcultures and space as well as literary debates, are analysed together and with a focus on Tarlabası. Finally, Mehmet Kartal's *My Life is a Really Novel* (1999), which reflects a different style of underground literature, is analysed.

The so-called underground literature, as an anti-mainstream and anti-canon literature, has violation at its centre. This literature has taken a position that can be called a violation of publishing, a violation of content, a violation of language and even a violation of literature itself. These positions have given birth to different styles in the underground and an understanding of other literature has emerged in Turkey. In this context, one of the conclusions of this study is that underground literature is not a single and holistic literature, that it does not narrate closed cycles, and that it has a multiple and rhizomatic structure. Again, this thesis argues that underground literature cannot be handled with a canonical approach and that underground literatures, not underground literature, can be mentioned. The most important factor leading to such a determination is that many social dynamics, subculture and

counter-cultural arguments are effective in the emergence of different underground styles and language universes.

Key Words: Underground Literature, Canon, Violation, Fanzine, Subculture, Counterculture, Rhizome, New Social Movements



1. GİRİŞ

Yeraltı edebiyatı (underground literature), Türkiye’de her türlü muhalif, norm dışı, aykırı, marjinal sanat hareketlerini tanımlamak için bütünsel bir kavram olarak kullanılmıştır. Kanon karşıtlığına dayanan yeraltı edebiyatı, özü itibarıyla ana akımı ihlal ederek kendini kuran bir edebiyattır. Bu edebiyat; yayıncılık ihlali, toplumsal kurallar ve normların ihlali, içerik ihlali, hatta edebiyatın ve estetiğin ihlaliyle var olmaya çalışan bir edebiyat olarak bugün için kendine yer edinmiştir. Bunun kökeninde de Türkiye’de 1990’lı yıllardaki yoğun yeraltı edebiyatı faaliyetleri olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, neo-liberal politikaların, piyasa mantığının ve küreselleşmenin egemen olmaya başladığı 90’lı yıllarda, kültürel alanda yaşanan çatışmaların ve toplumsal dönüşümlerin bu edebiyatla olan ilişkisine yakından bakmak gerekmektedir. Yine, bu edebiyatın kendinden önceki edebiyat anlayışlarına ve ana akıma karşı nasıl bir tavır içinde olduğu ve açtığı toplumsal alanların edebiyat sosyolojisi açısından analizi, edebiyat ve sosyoloji ilişkisine dair de önemli bulgular ortaya koyacaktır.

Bu çalışma, yeraltı edebiyatı gibi karmaşık ve zor bir alanı analiz etme, bu alana yeni bakış açılarıyla yaklaşma ve bu edebiyatın değişik tarzlarını görünür kılmayı amaç edinmiştir. Bu amaç doğrultusunda, çalışmada yeraltı edebiyatının dünyada ne olduğu, temsilcileri olarak gösterilen yazarlar, bu edebiyatın kaynakları ve tarihi ele alındıktan sonra, kendi kanonunu arayan bir alan olarak yeraltı edebiyatı üzerine yapılan tartışmalar değerlendirilecektir. Daha sonra, Türkiye’de yeraltı edebiyatının doğal bir reaksiyon gösterdiği ve güçlü temellerinin atıldığı 1990’lı yıllardaki toplumsal durum ve bunun yeraltı edebiyatıyla bağlantısı sorgulanacak ve 90’lı yıllarda bu edebiyatın yoğun bir faaliyette olmasının nedenleri üzerinde durulacaktır. Çalışmanın son bölümünde de Türkiye’de yeraltı edebiyatı olarak gösterilen eserlerin; neden yeraltı edebiyatı sayıldıkları, beslendikleri toplumsal kaynaklar, dille ilişkileri ve yeraltı tarzları ele alınacaktır.

Dünyada yeraltı edebiyatı denildiğinde, hem bir basım-yayın tekniği hem de içerik olarak egemen anlayışları ihlal eden bir edebiyat anlaşılmaktadır. Marquis de

Sade'dan Chuck Palahniuk'a uzanan bir çizgide birçok yazar, bu edebiyatın sınırları içinde ele alınmaktadır. Özellikle, Beat Kuşağının yeniden gündem olduğu 1990'lı yıllarda bu edebiyatla ilgili tartışma ve çalışmalarda da bir artış olmuştur. Yine, 90'lı yıllarda Türkiye'de de özellikle fanzinlerde görülen artış ve yeraltı edebiyatı olarak gösterilen telif eserlerin çoğalması ve dünyada yeraltı edebiyatı olarak gösterilen eserlerin çevirilerinin yapılması bu edebiyatın gitgide kendi yapısına ters olarak popülerleşmesine ve görünür olmasına yol açmıştır.

Yeraltı edebiyatının hem dünyada hem de Türkiye'deki pozisyonuna bakıldığında, gerçeklerden, sokaktan ve toplumdan beslenen, ötekilerin yaşamına odaklanan ve sistem karşıtı bir edebiyat anlayışı olduğu görülmektedir. Bu da böyle bir edebiyata salt edebiyatın verileriyle yaklaşmanın yetersiz kalacağını göstermekte, sosyolojik argümanlarla toplumsal bağlantılarını da değerlendirmeyi gereksinmektedir. Çünkü, ana akıma ve egemen kültüre başkaldırı niteliği taşıyan bir edebiyat olarak yeraltı edebiyatının oluşumunda birçok toplumsal dinamik etkilidir. Bu bağlamda, bu çalışmanın teorik çerçevesini; altkültür, karşı-kültür, yeni toplumsal hareketler, kültürel kimlik, ihlal ve kanon gibi sosyolojik kavramlar oluşturmaktadır. Bu nedenle, Türkçe edebiyatta 1990'lı yıllarda popüler edebiyatın dışında ve sistemin karşısında var olmaya çalışan bir alan olarak yeraltı edebiyatını sorunsallaştıran bu çalışma, altkültür ve karşı-kültürün büyük oranda ifadesini bulduğu yeraltı edebiyatını, disiplinlinler arası bir yaklaşımla/edebiyat sosyolojisinden yararlanarak değerlendirmeyi amaçlamıştır.

Çalışmada, genellikle tek ve bütünsel bir edebiyat olarak ele alınan yeraltı edebiyatının farklı toplumsal dinamiklerden ve tarzlardan oluştuğunu gösterebilmek ve bu edebiyatın tek ve bütünsel bir edebiyat olmadığını ortaya koymak da amaçlanmıştır. Bununla birlikte, yeraltı edebiyatıyla ilgili yeni tartışma alanları oluşturabilmek, bu edebiyatın Türkiye'de özellikle kültürel alanda gerçekleştirilen çatışmalarda sivil toplum, bireysel ve kolektif kimlik oluşumunda oynadığı rolü gösterebilmek ve yeraltının sosyolojik yönlerini açığa çıkartmak çalışmanın varmak istediği hedeflerdendir.

Yine, tanımlanması ve sınırlarının çizilmesi oldukça zor olan bu edebiyatın yapısal özellikleri de çalışmanın üzerinde durduğu temel sorunlardandır. Bu edebiyatla ilgili yapılan çalışmalarda, kapalı çevrimleri anlatmayan yeraltı edebiyatının, farklı dönemlerde ve dillerdeki ürünlerinin belirli benzerliklerle bir araya getirildiği görülmüştür. Şüphesiz ki bu çalışmalar yeraltı edebiyatına dair oldukça önemli katkılar sunmuştur. Ancak, bu çalışmanın önerdiği bu edebiyata ait ürünlerin heterojen yönlerine odaklanmanın, yeraltına dair daha geniş yazınsal ve sosyolojik bulgular ortaya koyacağıdır. Yine, bu çalışmanın öne sürdüğü bu edebiyatın rizomatik bir yapısı olduğudur. Dolayısıyla bu edebiyatın sistematize edilememesi ve ölçütlerinin kesinleşememesinde, ontolojik yönün oynadığı rol de çalışmada ortaya konulacaktır.

Çalışmanın “Yeraltı Edebiyatının Kavramsal Açılımları” başlığını taşıyan ikinci bölümünde, yeraltı kavramı ve bu kavram hakkındaki birbirinden farklı görüşler ele alındıktan sonra dünyada yeraltı edebiyatı üzerinde altkültürel ve karşı-kültürel sistem karşıtı hareketlerin, rock ve punk müziklerinin etkileri sorgulanacak, bu edebiyatın tarihsel kökenleri, karakteristik özellikleri ve yazarları değerlendirilecektir. Yine, bu bölümde edebiyat ve yeraltı ilişkisine farklı bir açıdan bakabilmek için Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* kitabı “Mağdurluk ve yeraltı psikolojisi” alt başlığında değerlendirildikten sonra dünyada yeraltı edebiyatı denilince ilk akla gelen Marquis de Sade, Jean Genet, Beat Kuşağı, Charles Bukowski ve Chuck Palahniuk’un hangi açılardan yeraltı edebiyatı sayıldıkları ve yeraltı tarzları sorgulanacaktır. Dünyada fanzinlerin ortaya çıkışı, muhalif toplumsal hareketlerde ve edebiyatta oynadıkları toplumsal roller de bu bölümde ele alınacaktır. Bu sorgulamalar yapılırken edebiyata ve sosyolojiye dair teoriler birlikte kullanılacaktır.

Çalışmanın “90’lı Yıllarda Türkçe Edebiyatı Yeraltı Sorunsalı” adlı üçüncü bölümünde, Türkiye’de 90’lı yıllarda bir hareketlilik gösteren yeraltı edebiyatının oluşuma zemin hazırlayan tarihsel, ekonomik, toplumsal ve yazınsal durum ele alınacak ve yeni toplumsal hareketlerle yeraltı edebiyatı arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu bölümde, özellikle fanzinlerin alternatif medya ve yeni

toplumsal hareketlerle olan ilişkisi değerlendirilecektir. Çalışmanın temel bölümü olan bu bölümde, son bölümde incelenen eserlere geçmeden önce 80’li ve 90’lı yıllardaki toplumsal ve yazınsal durum değerlendirilip son bölümde incelenen eserler için öncelikle dönemin atmosferine bakılacaktır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümde, Türkiye’de yeraltı edebiyatı ürünleri olarak kabul edilen metinler incelenecektir. Bu bağlamda, ilk olarak Türkiye’nin ilk fanzinlerinden *Mondo Trasho*’nun ilk sayısı yeraltı edebiyatı ve ihlal bağlamında değerlendirilecektir. Bu dönemde çıkartılan diğer dikkat çekici yayın *Şizofreni* ise anti-psikiyatri tavrıyla birlikte egemen dili sarsması bağlamında ele alınacaktır.

Fanzinlerden sonra 90’lı yıllardaki fanzinler, karşı-kültür, Hippi yaşam tarzı ve rock gençliğini birinci elden anlatan Şahin Uruk’un *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock 'N' Roll Yolculuğu* (1996) romanı incelenecektir. Yine, eleştirmenler tarafından Türkiye’de yeraltı edebiyatının önemli romanları arasında gösterilen ve edebiyata dair tartışmaların yanı sıra altkültürlere ve mekâna dair sosyolojik tartışmalara da içkin bir yapıya sahip Metin Kaçan’ın *Ağır Roman* (1990) adlı eseri ve Kasımpaşa, Dolapdere ve Tarlabası’nın mekân olarak seçildiği; “travestiler, bağımlılar, torbacılar, eşcinseller, Kürtler, Çingeneler ve suçlular”ın şiddete, uyuşturucuya, hırsızlığa dayalı hayatlarının anlatıldığı Sarp Bengü’nün *Acı Sigara* (2001) adlı eserleri birlikte ve Tarlabası odağında ele alınacaktır. Son olarak da yeraltı edebiyatının farklı bir tarzını örnekleyen ve yeraltından konuşan Mehmet Kartal’ın *Hayatım Harbiden Roman* (1999) adlı eseri incelenecektir.

Türkiye’de yeraltı edebiyatı örnekleri olarak *Mondo Trasho* ve *Şizofreni* adlı fanzinlerin ve bu romanların seçilmesinde, ilk olarak yeraltında doğal bir reaksiyonun olduğu 90’lı yıllarda yayınlanmış (veya bu dönemin atmosferini taşıyor olmaları), bir ihlali gerçekleştirmeleri ve yeraltının farklı tarzlarını örnekliyor olmaları dikkate alınmıştır. Bu bölümde, yeraltı edebiyatı olarak gösterilen hem fanzinlerden hem de romanlardan örnekler seçilmiş, böylelikle bu edebiyatın farklı formları ve içerikleri birlikte değerlendirilmiştir. Bu açıdan, Türkiye’de yeraltı ürünlerinin farklı örnekleri üzerinden bu alana bakılmaya çalışılmıştır.

Literatür araştırmasında, bu çalışmada yeraltı edebiyatıyla ilgili hem yazınsal hem de sosyolojik birçok kaynaktan yararlanılmıştır. Ama en çok beslenen, bu çalışmanın oluşmasına katkıda bulunan belli başlı kaynaklar ve yazarlar şunlardır: Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak* adlı kitabında 1980'lerle ilgili yaptığı tespitler, Ali Akay, Derya Fırat, Mehmet Kutlukan ve Pınar Göktürk'ün 1990'lı yıllardaki İstanbul'un rock kültürüne dair yaptıkları *İstanbul'da Rock Hayatı-Sosyolojik Bir Bakış* adlı araştırma, *Varlık* dergisinin 2005 Şubat ayında çıkan "Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı Var mı?" soruşturması, *Notos* dergisinin Ağustos-Eylül 2011 tarihli "Yeraltı Edebiyatı" özel sayısı, Altay Öktem'in fanzinlerle ilgili yaptığı çalışmalar, Koray Sarıdoğan'ın *Yeraltı Kütüphanesi* adlı kitabı ve Doç. Dr. Fethi Demir'in yeraltı edebiyatıyla ilgili akademik çalışmaları bu tez için de ufuk açıcı olmuştur. Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin ortaya koydukları minör edebiyat ve rizom (köksap) kavramları ile Dick Hebdige'in *Altkültür-Tarzin Anlamı* adlı eserinde altkültürler ve punkla ilgili yaptığı değerlendirmeler de tezin beslendiği kavramlar ve düşünceler olmuştur. Yine, yeni toplumsal hareketlerle ilgili teorik eserler de teze farklı bakış açıları kazandırmıştır. Türkiye'deki fanzinlerle ilgili Altay Öktem'in *Şeytan Aletleri (Genel Kültürden Kenar Kültüre Fanzinler ve Öteki Kitaplar)* adlı çalışması ise nadir bir çalışma olarak bu tezin de yararlandığı çalışmalardandır. Bu tez için temel kaynaklar olan bu çalışmaların yanı sıra yeraltı edebiyatıyla ilgili yararlanılan birçok akademik çalışma ise kaynaklar kısmında verilmiştir.

Türkiye'de 12 Eylül 1980 darbesinin yol açtığı atmosferde ortaya çıkan edebiyatta, bireyselliğin ön plana çıktığı ve edebiyatın toplumcu-gerçekçi anlayıştan uzaklaştığı görülmektedir. Türkiye'de modern/postmodern yazarların 70'lerde edebiyatta başlattıkları dönüşüm, 90'lı yıllarda yeraltı edebiyatına da etki etmiştir. Özellikle bu etkide kültürel çoğullaşma, bireyci anlayış, kimliklerin kendi adına konuşma isteği, modernizmin seçkinci anlayışının yıkılması ile rock ve punk müziklerinin olduğu söylenebilir. Toplumsal muhalefetin aktığı bir mecra olarak yeraltı edebiyatı, bu bağlamda kendiliğinden kurumsal olmayan bir siyaset alanı olarak da önemli bir işlevi üstlenmiştir.

Sistemin kendi hakkında söylemediklerinin bu edebiyatta söylenmesi, ana akım medyanın ve edebiyatın egemen kodlarının yeraltı edebiyatında -özellikle de fanzinlerde- alt üst edilmesi söz konusudur. Yine, yeraltı edebiyatı ürünlerinde dilin bozuma uğratılması, manipülasyon ve ironik yaklaşım, bu edebiyatın eski ideolojik yaklaşımlardan daha farklı araçsal ve amaçsal yönelimlerle muhalif bir tavır aldığını göstermektedir. Bu bağlamda, bu edebiyat, yeni kimlik ve yeni dil göstereni olarak da önem taşımaktadır.

Yeraltı edebiyatının Türkiye’de 90’lardan sonra görünür olması ve 2000’li yıllardan sonra bir popülerleşme eğilimi göstermesi söz konusudur. Bu alanda edebiyat dergilerinin yanı sıra akademik çalışmaların da arttığı görülmektedir. Buna rağmen, yeraltı edebiyatı daha çok araştırma bekleyen bakir bir alan olmaya devam etmektedir. Bu alanla ilgili yapılan hâlihazırdaki araştırmaların birçoğunda, bu edebiyatla ilgili genel olarak aranan hep sistemli, bütünlüklü, sınırları çizilmiş bir edebiyat anlayışı olmuştur.

Bu araştırmada öne sürülen düşüncelerden biri de bu edebiyatının ontolojisinde, sistemin veya kanonun beklediği gibi bir bütünlük beklemenin veya yeraltı edebiyatının özelliklerini sabitlemeye çalışmanın yeraltı edebiyatının cevap ver(e)mediği bir çaba olduğudur. Çünkü, yeraltı edebiyatı kapalı bir alan olmadığı gibi, sistematik bir yapıya da sahip değildir. Öznel yargılarla değerlendirilebilecek böyle bir edebiyatı, katı çizgilerle sınırlandırmak oldukça zordur. Bu nedenle, bu çalışmanın öne sürdüğü yeraltı edebiyatının merkezinde ihlali barındırdığı ve birçok toplumsal dinamikten beslenen bir edebiyat anlayışı olduğudur. Bu da yeraltı edebiyatı ürünlerinin belirli kesişim noktalarına sahip farklı tarzlardan oluşmasına yol açmıştır. Bu çalışmada, özellikle bu farklı tarzlar, ihlalin boyutları ve yeraltı edebiyatının beslendiği kaynakların yazınsal ve toplumsal kökenleri gösterilmeye çalışılacaktır. Diğer bir deyişle, bu çalışmada yeraltı edebiyatının yazınsal durumunun yanı sıra bu edebiyatın Türkiye’de 90’lı yıllarda nasıl bir işleve sahip olduğu ve hangi toplumsal dinamiklerden beslenip hangi toplumsal dönüşümlere zemin hazırladığı da sorunsallaştırılmıştır. Adlandırma, tanımlama, sınırlama sorunlarının ötesinde bu edebiyatın oluşturduğu toplumsal ağların ve kolektif eylem

alanlarının görünür olması ve Türkiye’de “kültürkimlik” arayışına ve kurumsal olmayan siyaset olanaklarına alan oluşturmasına odaklanılmıştır.



2. YERALTI EDEBİYATININ KAVRAMSAL AÇILIMLARI

Yeraltı (underground) kavramı¹, netameli bir kavram olarak günümüzde edebiyat dünyasında kendine yer edinmiştir. Bu konumlanmanın dayanaklarının neler olduğu ise tartışmalı bir durumdur. İster edebiyat ve yeraltı arasındaki ilişkisel örüntülere odaklanılsın isterse de “yeraltı edebiyatı” kavramlaştırmasına odaklanılsın tam olarak neyin kastedildiği, yeraltı edebiyatının ne olduğu tartışmalı bir konudur. Yazınsal yapıtların içeriğinin mi, dilinin mi veya yayımlanma sürecinin mi bu adlandırmayı belirlediği tartışmaya açık ve kapsamlı bir araştırmayı hak eden bir sorunsaldır. Zira, edebiyat eleştirmenleri, akademisyenler, yayıncılar ve yazarların farklı görüşlerle değerlendirdiği “yeraltı edebiyatı”, edebiyatta tür, basım-yayın, dil, altkültür/karşı-kültür gibi konuları da barındırarak tartışmanın boyutunu sosyolojik bir alana taşımaktadır. Buradan hareketle, yeraltı edebiyatıyla ilgili tartışmalar üç başlık altında toplanabilir:

- 1) Basım-yayın tekniği olarak yeraltı,
- 2) Eserlerin içeriğinden hareketle bir alt tür olarak yeraltı,
- 3) Dille girilen bir “eylem” olarak yeraltı.

Bu maddelere edebiyatın yeraltıyla olan ilişkisi de eklenebilir. Nitekim, edebiyat ve yeraltı ilişkisi, son derece karmaşık, belirsizlikler içeren bir ilişkidir. Bu anlamda, ister yeraltı edebiyatı, ister edebiyatın yeraltısı şeklinde kavramlaştırmalara gidilmesi beraberinde kapsamlı bir araştırmayı gereksinmektedir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümü, “Yeraltı neresidir? Yeraltı edebiyatı nedir? Yeraltı edebiyatının belirli

¹ TDK’nin *Türkçe Sözlük*’ünde “yeraltı” için şu anlamlar verilmektedir: “1. *sıfat*, *mecaz* Gizli ve yasa dışı: Yeraltı faaliyet. 2. *sıfat* Alışılmışın dışında olan, aykırı.” <http://sozluk.gov.tr/> E.T. 01.02.2018

ölçütleri olabilir mi? Yeraltı edebiyatına bir sınır çizilebilir mi? Edebiyatın yeraltısı denilince ne anlaşılmalıdır?” gibi soruların cevaplarını arama girişimi olacaktır.

Bu bölümde, ayrıca, yeraltı edebiyatının tarihsel ve toplumsal durumuyla birlikte dünyada yeraltı edebiyatı olarak kabul edilen yazarları, “yeraltı kılan” unsurların neler olduğu da sorgulanacaktır. Özellikle bu edebiyatın altkültürler, karşı-kültürler, rock ve punk müzikle ilişkili olduğu düşünülerek kavramın dünyadaki sosyokültürel boyutu da Türkiye’de 90’lı yıllarda yoğun bir hareketlilik gösteren yeraltı faaliyetlerine geçmeden önce edebiyat ve sosyoloji açısından ele alınacaktır.

2.1 Basım-Yayın Tekniği Olarak Yeraltı Edebiyatı

Dünyada bir yayımlanma tekniğini karşılayan İngilizce “Underground Literature” kavramı, Türkçeye “yeraltı edebiyatı” olarak girmiştir. Çok eski zamanlardan beri kullanılan bu yayımlanma tekniği, ilk olarak kabul edilmiş İncillerin dışında kalan diğer İnciller yasak olduğu için kullanılmıştır. Kabul edilmiş İncillerin dışında kalan ve gizlice çoğaltılan bu İncillerin dağıtımı da el altından yapılmıştır. Kavram, yasak ve gizlilikle birlikte var olmuştur. Yayımlanma tekniği olarak bir diğer durum da Sovyet bloğunu oluşturan ülkelerde, gizli yayınların ve bunların dağıtılmasının “Samizdat” olarak adlandırılmasıdır.²

Şenol Erdoğan, yeraltı edebiyatını değerlendirdiği “Yerin Dibi!” adlı yazısında, *underground* (yeraltı) ve *literature* (edebiyat) kelimelerinin olağan Türkçe karşılıklarını verdikten sonra, *underground literature*’den anlaşılması gerekenin “ortalıkta gezinmeyen edebiyat” olduğunu, yani böyle bir edebiyatın olmadığını öne sürer. Yeraltı edebiyatı kavramının hâliyle “mainstream” (ana akım, ana görüş) kavramını da akla getirdiğini, dolayısıyla *underground literature* ile *mainstream* kavramlarının karşı karşıya geldiğini söyler. Bu iki kavramın birbirine karşıt veya düşman gösterilmesinin yanlış olduğunu belirten Erdoğan, kimsenin bu iki kavramı karşı karşıya getirme hakkına sahip olmadığını da özellikle vurgular. Ona göre, yeraltı olan zamanla ana akıma dâhil olabilir, bu bir ihtimalden ziyade doğal bir durumdur.

Şenol Erdoğan, yeraltı edebiyatının bir *tür* olmadığı, sadece pazarlama stratejisi olarak mevcut olduğu düşüncesindedir. Diğer bir deyişle, ona göre bir “pazar-market” olarak yeraltı edebiyatı vardır, ancak bir *tür* olarak böyle bir edebiyat yoktur. Bu da yeraltı edebiyatını diğer edebiyat ürünlerinin karşısına koymak gibi bir olasılığı ortadan kaldırmaktadır. Yine, Erdoğan, Beat Kuşağı edebiyatının,

² DEMİR, F.& KUŞ, Y. “Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı Tartışmaları: Kavram, Ölçüt, Tarihçe, *Turkish Studies*, ISSN: 1308-2140, C. 11/20, s. 124. Bu sayfada dipnot olarak “Samizdat”ın anlamı da şöyle verilmektedir: “Samizdat kavramının etimolojisine bakıldığında ‘sam’ (Rusça: ‘kendi, kendi ile’) ve ‘izdat’ (Rusça: izdatel’s tvo; kısaltılmışı ‘yayımcı’) kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. Kendi yayım, kişisel yayım, kendi basım anlamına gelir.”

underground edebiyat olarak anılmasının hatalı olduğu görüşündedir. Ona göre, *Amerikan Sapığı* romanı da underground olarak değerlendirilemez. Erdoğan; Beat, Pulp, Transgressive, Punk ve birçok “tür”ün bu adlandırmayla sadece bir market olarak sınıflandırılıp satışa sunulabileceğini de vurgulamaktadır.

Seks-den bahsetmek-, uyuşturucu kullanımından bahsetmek- edebi bir türün unsurları değildir. Yerin altına ya da üstüne ait değil, yaşama ait genelgeçer şeylerdir. Yeraltı kendi başına bir kültür olma özelliğiyle de ele alınamaz, artık kapital ünitenin ve “amazon.com”un dışına çıkan bir kültür yoktur, varsa da yerin altındadır!³

Görüldüğü gibi Erdoğan, içeriğin de yeraltını belirlemede bir ölçüt olamayacağı, bahsettiği türden aykırı konuların hayata dair konular olduğu görüşündedir. Ona göre, bu türden aykırı konuları işlemek bir metni yeraltı kılan bir ölçüt olarak alınamaz. Yine, Şenol Erdoğan, “underground edebiyat” adlandırmasının hatalı olduğunu ve underground’ın yalnızca bir yayıncılık tekniğı olduğunu ve Samizdat ismi verilen gizli kopyalama sürecinin bu tekniğin başlangıcı olarak kabul edildiğini belirtir. Buna göre, Sovyet Rusya, demir perde ülkeleri ve İran İslami rejiminde görülen bu teknik, underground yayıncılığın da başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Samizdat’la benzer bir şekilde Amerika’da 1950’lerdeki yayıncılık faaliyetleri de oldukça önemlidir yeraltı açısından. Erdoğan, Amerika’da “Small Press” (Küçük Yayıncılık) adı verilen yayıncılık faaliyetlerinin de underground olarak adlandırıldığını belirtir. Bu yayıncılık faaliyetlerinde, hiçbir yere bağlı olmayan bağımsız matbaa ve yayınlama (self publishing) tekniğı, underground ürünleri edebiyatla buluşturmuştur. Yine, Erdoğan, bu tekniğin bugün için zayıflamış da olsa Amerika’da devam ettiğini belirtir. Birçok küçük yayıncı hâlâ bu şekilde üretime devam etmektedir ve burada önemli olan bu basılan kâğıtlarda ne yazdığı değil, üretim şeklidir. Erdoğan, dipnot olarak da kendisi ve Altıkırkbeş Yayınevi hakkında şunları söylemektedir:

³ Şenol ERDOĞAN, “Yerin Dibi!”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 28-29.

...ister yönetmenliğini yürüttüğüm yayınevi olsun, ister çıkardığım dergi olsun: içerikleri bakımından yönelimleri her ne olursa olsun bu benim ve yayınevimin “yeraltı yayıncılığı” yaptığını göster-e-mez. Ben, devlete bağlı bir kurum olan Yayıncılar Birliği’ne bağlıyım, doğal olarak devlete bağlıyım, ben devletin Kültür Bakanlığı’nın verdiği ISBN numarasıyla kitap basıyorum ve gene onun verdiği kitabın sözde yasal olduğunu-korsan olmadığını gösteren hologramlı bir bandrol satın alarak yayıncılık yapıyorum. Tıpkı yazarlarını underground yapmadığı gibi mevzu içerikler yayıncısını da burada yeraltı yap-a-maz!⁴

Erdoğan, Ayrıntı Yayınlarının “yeraltı edebiyatı” başlığı adı altında kitaplar yayınlamasının da underground olarak anılamayacağını söyler. Çünkü, ona göre bu başlık altında basılan kitaplar, oldukça pahalı ve popülerleşmiş kitaplardır. Bu faaliyet, yeraltı olarak anılsa bile bir pazarlama tekniği olarak anılabilir. Yeraltı edebiyatı adı altında geriye sadece ve sadece fanzinlerin kaldığını söyleyen Erdoğan, fanzinlerin birçoğunun da son yıllarda dergicilik oynama sevdasında olduğunu da belirtir.

Stephen Perkins’e göre, kendi-basım tekniğinde uzlaşma ve taviz olmadığı için bir reddediş pozisyonu vardır. Bu anlamda da “yeraltı kültürü”nden söz edilebilir. Diğer önemli nokta ise bu teknikte editörün olmayışdır. Kendi-basımcı, editörün rolünü sorgulamaya yönelik bilinçli ve çeşitli stratejiler geliştirmiştir. Bu bağlamda “açık bir sistem”den söz edilebilir. Her sayının içeriğini belirleyen grup üyeleri, bu “açık sistem”de söz sahibidir. Editöryal tercihler ve kontrol tamamen gereksiz değildir bu yaklaşımda. Ancak, bu yöntem, editörün geleneksel rolünü daimi bir şekilde değiştirir. Kendi-basım bir takas sistemini ve karşılıklı güveni esas alır. Kâr

⁴ A.g.y., 28-30.

olgusunun sorun edilmemesi, bu yöntemin iş birliğinden doğan bir eylem, medyalaşmamış ve bağımsız bir ses olmasını sağlar. Gruplar arasında değiştirilen baskılar, bu güvenin simultane ifadeleri ve ağlarıdır.⁵

Tayfun Polat ise yeraltında olma durumunu edebiyat ve müzik alanlarında karşılaştırır. Buna göre, Polat, “yeraltı” kelimesinin İkinci Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan direniş hareketleri için kullanıldığını söyler. Kavramın politik arka planını verdikten sonra sanat alanında ise karşı-kültür kavramıyla benzeş olarak kullanıldığını belirten Polat, dünyada bu geçişin 1960’lı yıllardan itibaren gerçekleşmeye başladığını söyler. Özellikle, “yeraltı”nın kökeninin “direniş”e dayanmasının aslında esas zemini oluşturduğunu söyleyen Polat, Nazilerin baskın güç olmasına karşı yeraltına inen direnişçilerden söz eder. Yeraltı kelimesinin sanat ortamına transfer olduğunda, baskın gücün yerine ana akım ve popüler kültürün geçtiğini belirten Polat, yeraltı kültürünün de dolayısıyla ana akımın dışında kalan alternatif sanat hareketlerini tanımladığı düşüncesindedir. Ona göre yeraltı edebiyatı geniş bir alana yayılmış bir kavramdır. Bu alanın Beat Kuşağı, yasaklı ve tartışmalı kitaplar, erotik yayınlar, yasa dışı kurgular ve pornoyu barındıran geniş bir alan olduğunu söyleyen Polat’a göre bu tanım yine de sıkıntılıdır. Çünkü, ana akıma direnerek yeraltına yönelmede bile her kültürel etkinliğin bir çevreye yayılması ve kaçınılmaz olarak popüler olması, belli bir grup tarafından sahiplenilmesi söz konusudur. Yeraltının da mutlaka bir alıcısı olduğunu ve kendi popüleritesi bulunduğunu belirten Polat, bu popüleritenin de biraz farkındalık yarattığı anda, ana akım tarafından kullanılıp pazarlanarak eninde sonunda yavaşça zirveye tırmanacağını söyler:

Sadede gelirsek, aslında yeraltı diye bir şey yoktur, karşı-kültür ve alt kültür hareketleri vardır, tanım yanlışır, diyerek yazı aslında bitirilebilir. “Yeraltı

⁵ Stephen PERKINS, “Kendi-basım karşılıklı güveni temel alır.”, Çev. Belirtilmemiş, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 33.

edebiyatı” kelamını eden Kerouac’ın *Yolda*’sının orijinal rulosunun 2,4 milyon dolara satıldığını düşünürsek, ortada yeraltı falan kalmamıştır zaten.⁶

Polat, günümüzde yeraltında kalmakta direnen müzisyenlerin tavrına benzer bir tavrı edebiyat alanında ya da yayıncılık sektöründe gösterebilen tek oluşumun fanzinler olduğu görüşündedir. Fotokopinin sağladığı özgürlüğü ve fanzinin web versiyonu olan bağımsız internet dergileri ve kişisel blog’ların da es geçilmemesi gerektiğini belirten Polat, yukarıda değinilen yeraltı edebiyatı için yapılan tanımın da anlamını yitirdiğini söyler. Bir fanzinin ya da internet yayınının yeraltında olabilmesi için içeriğin belirleyici olmadığını, burada önemli olanın tavrı olduğunu da söyler.⁷

Ozan Marakoğlu, “Yeraltı Edebiyatı” kavramının Türkçede ilk kullanımının Ayrıntı Yayınları’nın 2000’lerin başında yayımlamaya başladığı “Yeraltı Edebiyatı” dizisiyle başladığını, 2005 yılında da *Varlık* dergisinin “Türkiye’de Bir Yeraltı Edebiyatı Var mı?” başlığıyla bir soruşturma hazırladığını belirtir. Marakoğlu’na göre, bu soruşturmada garip olan soruşturmaya katılan başka yazarlarca adları “Türkiye’de yeraltı edebiyatının en önemli temsilcilerinden” diye söz edilen pek çok yazarın birkaç sayfa sonra kendilerine söz verildiğinde, yazdıklarıyla yeraltı edebiyatı denilen şeyin ilgisinin bile bulunmadığını söylemeleridir. Yine, Marakoğlu’na göre, büyük bir çoğunluksa kavramın nereden çıktığını, dünyada böyle bir kavramın kullanılıp kullanılmadığını sorgulamadan büyük bir hevesle kavramı benimsemişe benziyordur.

Marakoğlu, *yeraltı* kavramının Türkiye’deki kullanımının yaygın ve yanlış olduğu düşüncesindedir. Kavram, Türkiye’de dünyadaki kullanımından oldukça farklı bir şekilde kullanılmaktadır. Marakoğlu’na göre, yeraltı olarak anılan örgüt, basın ve hareketlerle yeraltı edebiyatı kavramı bir koşutluk içerir. Bu bağlamda, Marakoğlu da tıpkı Erdoğan ve Polat’ın belirttiği gibi yeraltı kavramının yasaklı ve gizli yanına vurgu yapar. O da kavramın, yasaklı yayınları ve bu yayınların gizlice dağıtımının

⁶ Tayfun POLAT, “Alt Üst Oldu”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 44.

⁷ A.g.y., 44-46.

yapılmasını karşıladığı görüşündedir. Başka bir deyişle, bilinen anlamda basım-yayım tekniklerinin dışında el altından basılan ve dağıtılan yayınlar yeraltı edebiyatı olarak anılmaktadır. Bu anlamda savaş ve devrim zamanlarında, baskı dönemleri ve diktatörlük rejimlerinde yeraltından yapılan yayınlar olduğunu belirtir. Marakoğlu'na göre, bunun dışında yine teksir, el yazısı, fotokopi gibi tekniklerle çoğaltılan, geleneksel olarak bir yayınevinden basılmamış kitaplar ve fanzinler de yeraltı edebiyatı kavramı kapsamı içinde yer almaktadır.

Marakoğlu'na göre, “yeraltı edebiyatı” denilen kavram ana akımda yer alan yayınevleri ve yayın araçlarına karşı olarak var olmuştur. Bu edebiyatta, dağıtım yeraltından yapılmaktadır ve ürünler popüler değildir. Bu ürünler, eğer popülerleşip yer üstünde görülmeye başlarsa yeraltılık özelliğini yitirir. Marakoğlu da yeraltı edebiyatının Türkiye’de içeriğe bakılarak belirlendiğini ve bunun yanlış olduğunu belirtir. İçeriğinde toplumun ahlakına ters ve anti-kahramanların yer aldığı, dilinin küfrü, argoyu ve sokak dilini barındırdığı bir edebiyatın Türkiye’de anlaşıldığı gibi yeraltı edebiyatı olmadığını özellikle vurgular.

Marakoğlu, Marquis de Sade örneğini verir ve Sade’nin gizli bir şekilde dağıtılan kitaplarının o zaman için yeraltı edebiyatı sayılabileceğini ama günümüz okuru için Sade’nin artık yerüstüne çıktığının pek tartışma götürmeyeceği kanaatindedir. Yine, Bukowski’nin veya Kerouac’ın da bu tanıma göre pek yeraltılık tarafı olduğunun söylenemeyeceğini de belirtir. ABD’de lise edebiyat derslerinde okutulan, belli başlı yayınevlerinden çıkma bir kitabın neresinin yerin altında olduğunu sorgular.⁸ Marakoğlu, illa yeraltına inmekten söz edilecekse 90’ları, fotokopiyi, fanzinleri, daha sonra da özellikle internetin yaygınlaşmaya başladığı ilk yıllarda birer internet fanzini mantığıyla yayın yapan bazı e-zineleri aklımıza getirmemizin bizi kavrama yaklaştıracığı düşüncesindedir. Yine Türkiye’de anlaşılan anlamdaki yeraltı edebiyatına yakın olanın ise Transgresif/Transgresyonel Edebiyat olduğunu ileri sürer.

⁸ Ozan MARAKOĞLU, “Edebiyatın Edepsizliği ya da Tutucu Olmayan Bütün Metinler Üstüne”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 47-49.

Marakoğlu'na göre günah, ihlal, suç ve tecavüz gibi tehlikeli kavramları içeren transgression; daha çok bir kurguyu karşılamaktadır. Transgresif kurgu olarak adlandırılan bu kurgu biçiminde; toplumla ve değerleriyle uyuşamayan, sistem dışında kalmış suçlu, marjinal, anti-sosyal kişiler anlatılır. Bu edebiyat, Marakoğlu'na göre, popüler olmama, kıyıda köşede olma unsurlarını da taşımamaktadır. Yine de transgresyonel kurgu/şiir/edebiyat denilen şeyin kafa karışıklığını gidermediğini belirten Marakoğlu da fanzinlerin gerçek anlamda yeraltı edebiyatı olduğu görüşündedir:

Tanım basittir, elinde okuduğu şeyi dağıtım şirketleri kitapçı rafına getiriyorsa, o kitabı bildik bir yayınevi basmışsa, hele bir de kitap fena satmamışsa bil ki o yeraltında değil. Gerçekten yerin altına inmek istiyorsan, bakışlarını o ciltli kitapların arkasındaki bir köşede duran, tel zimba ile bitleştirilmiş fotokopi fanzinlere çevirmelisin (tabii hâlâ kaldılarsa).⁹

Yukarıdaki değerlendirme ve görüşlerde de görüldüğü gibi gerek Şenol Erdoğan gerek Tayfun Polat gerekse de Ozan Marakoğlu, “yeraltı edebiyatı” kavramının sadece ve sadece bir basım-yayın tekniği olduğunu, bu anlamda da kendi-basım yoluyla üretilen yayınların ve fanzinlerin yeraltı edebiyatı olduğu görüşünde hemfikirdirler. Bu anlamda “yeraltı edebiyatı” denildiğinde ilk akla gelen isimler olan Sade, Bukowski ve Kerouac gibi yazarların günümüzde yeraltı edebiyatının temsilcileri olduğunu söylemenin de yanlış olduğu noktasında da birleşirler. Türkiye’de 2000’li yıllardan itibaren Ayrıntı Yayınları’nın “Yeraltı Edebiyatı” dizisinde yayınladığı suç, kötülük, isyan, cinsellik gibi konuların işlendiği veya toplum kurallarının reddiyesi denilebilecek türden eserlerin “yeraltı edebiyatı”na dâhil edilmesinin bir satış stratejisinden başka bir şey olmadığını, bu anlamda bir yeraltı edebiyatından söz edilecekse bunun bir pazar-market olduğu görüşünde de yakınlaşmaktadırlar.

⁹ A.g.y., 49.

Bu bölümde ele alınan ve sadece basım-yayın tekniği olarak değerlendirilen yeraltı edebiyatının gizli, yasaklı, tehlikeli oluşu ve bizzat yer altından yürütülüyor olması; özellikle Tayfun Polat'ın yazısında belirttiği gibi “yeraltı” kavramının sanat alanına transferine de neden olmuş görünmektedir. Yine, bu durumun, yeraltı edebiyatı kavramının bir alt tür olarak ele alınmasında da etkili olduğu söylenebilir. Diğer bir nokta da Ozan Marakoğlu'nun belirttiği Transgresif Edebiyat kavramının Türkçede kendine “yeraltı edebiyatı” olarak yer bulmasıdır. Basım-yayındaki bu tekniğin bir içerik veya tür oluşturma noktasında etkili olduğu tespiti de yapılabilir.

Stephen Perkins'in yukarıda değinilen kendi-basım tekniğindeki yayıncıyı, ana akım medyayı ve geleneksel anlamda editörü *reddediş pozisyonu*, yeraltının bir alt tür olarak ele alınmasına da etki etmiş görünmektedir. Yine, benzer şekilde Tayfun Polat da özellikle Nazilere karşı direnen örgütlerin yeraltında yürüttüğü faaliyetlerdeki *direnişin* altını çizer. Bir alt tür olarak yeraltı edebiyatı söz konusu olduğunda da baskın/egemen unsurun yerine ana akım geçmiştir. Ana akımının karşısında yer alan yeraltı edebiyatı da bir direniş edebiyatı olarak değerlendirilebilir. Tayfun Polat, yeraltı edebiyatı kavramı yerine karşı-kültür veya altkültürlerin edebiyatı olduğunu öne sürmüş ve Perkins'le benzer bir şekilde bunun ana akıma karşı bir *tavır* olduğunu söylemiştir. Ozan Marakoğlu da yeraltı edebiyatındaki gizlilik ve yasaklı oluşa vurgu yapmış, fanzinlerle birlikte e-zinelerin bu edebiyatın temel ürünleri olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda, fanzinlerin ortaya çıkmasında etkili olan altkültürlere, rock ve punk müziğin fanzin üretimindeki rolüne bakmak gerekmektedir.

2.1.1 Yeraltı, altkültür, rock ve punk müzik

Yeraltı kavramı gibi *altkültür* (subculture) kavramı da tanımlanması zor ve tartışmaya açık bir kavramdır. Bununla birlikte, yeraltı edebiyatı söz konusu edildiğinde bu edebiyatın altkültürlerden beslenen bir edebiyat olduğu sıkça dile getirilir. Bu bağlamda yeraltı edebiyatının toplumsal kökenleri arasında veya bu edebiyatın beslendiği kaynaklar arasında altkültürler gösterilebilir.

Altkültür (subculture), Kültürel Çalışmalar (Cultural Studies) ekolü tarafından karşıt-kültür kavramı gibi gençlik gruplarını tanımlamak için kullanılmıştır. Belirli ortaklıklar üzerinden bir araya gelen gençlik grupları, uzun bir süre altkültür kavramıyla çözümlenmeye çalışılmıştır. İlk olarak “toplum içinde cemaat” olarak tanımlanabilecek altkültür kavramının daha geniş bir değerlendirmeye; egemen düzenin, normların ve toplumsal ilişkilerin dışında kendine özgü normlarla yaşayan, ahlak ve iletişim biçimleri egemen toplumsal anlayıştan farklı olan, kültürel anlamda da farklı bütünlükleri yeniden üreten bir yapı olduğu söylenebilir.¹⁰ Alt kültür, egemen kültürün belirleyici olduğu bir sistemde yeni yaşam tarzları ve toplumsal ilişkiler üretme noktasında önemli bir belirleyicidir: “Gençliğin üretim kavramını reddederken, aynı zamanda rock yaşam biçimi altında Grunge kültürünü üretmeye ve yeniden üretmeye çalışması, kapitalist değer kurallarının dışında değişim değeri değil de kullanım değeri yaratmak istenilmesi. Aslında gençlerin özgürleştirmek istedikleri yer, onların bilinçdışı.”¹¹

Chris Jenks, altkültür kavramının arkeolojisini yaptığı ve kavramı enine boyuna tartıştığı *Altkültür-Toplumsalın Parçalanışı* kitabında, kavramın tarihinin uzun ve çoğunlukla unutulmuş bir tarihe sahip olduğunu söyler ve klasik sosyoloji geleneği

¹⁰ Tanıl BORA, “Önsöz”, *Gençlik ve Alt Kültürleri*, 5. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU, “Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, YIL: 18, AĞUSTOS 2014, S. 2, 21.

¹¹ Ali AKAY, Derya FIRAT, Mehmet KUTLUKAN, Pınar GÖKTÜRK, *İstanbul’da Rock Hayatı-Sosyolojik Bir Bakış*, 21. Bu kitapta, rock ve punk müziğin Türkiye’de underground kültürü oluşturmadaki etkileri saha araştırması yoluyla ortaya konulmuştur. Özellikle gençlik altkültürünün sistem karşıtı tavrı ve 90’lı yıllarda rock fanzinlerindeki artış ve bunun yeraltı edebiyatıyla ilişkisi, bu çalışmanın üçüncü bölümünde incelenecektir.

içinde bir “altkültür” kavramı arkeolojisi yapar.¹² Jenks, farklı kimlikleri toplumsal alana eklemleyip toplumsal alanı yeniden canlandırmak yerine altkültür kavramının öneminden söz eder. Jenks’e göre, altkültürlerin bütüne, toplumsal olana eklenmeden ve sınırlandırılmadan kendilerini ifade etmeleri gerçekleşir. Dolayısıyla altkültürler insanların yerleştikleri yeni zaman ve mekânlar olma özelliğine sahiptirler. Jenks, altkültürlerin yeni farklılık gösterenleri olduğuna da vurgu yapar.¹³ Bu bağlamda, “yeni kimlik” ve “yeni gösterenlerin” yeraltı edebiyatının oluşumda önemli bir rol oynadıkları da öne sürülebilir. Bu edebiyatta; farklı cinsel kimliklerin, suçluların, asilerin, lanetlilerin toplumsal hayatın sınırlandırmaları olmadan kendi adlarına konuşmak istemleri bu savı ispatlar niteliktedir.

Altkültür kavramı, 1970’lerde Birmingham Okulu tarafından teorik olarak geliştirilmiştir. Bu okul, Gramsci’nin “hegemonya” kavramından hareketle altkültürü, baskın ideolojiye direnen muhalif bir konuma yerleştirir. Özellikle Dick Hebdige, farklı müzik türleri ve altkültürler arasındaki bağlantıları ortaya koymak için -Roland Barthes’tan yola çıkarak- semiyolojiden yararlanır. Hebdige, altkültürlerin işaretler ve göstergeler yoluyla bir tür “göstergesel gerilla savaşı” yaptıklarını öne sürer.¹⁴

Altkültürün tanımlanması zor ve bu anlamda da hep tartışmalı bir kavram olduğunu belirten Dick Hebdige’e göre, altkültürle ilgili tartışmalarda kilit kavram ise “tarz”dır. Öyle ki bu tartışmalarda tarz, en yoğun çarpışmaların olduğu kavramdır. Hebdige, altkültür üzerine yazdığı kitabının büyük bir bölümünü, altkültürlerde nesnelere yüklenen “tarz”a ve bu sürecin tanımlanmasına ayırmıştır. Hebdige’e göre, Jean Genet’in¹⁵ kitaplarında olduğu gibi doğal düzene karşı işlenen bir suç bu

¹² Jenks, kitabında altkültür kavramının haritasını çıkararak, Tönnies’ten postmodern tartışmalara kadar sosyoloji geleneği içerisinde kavramı tartışır. Bu çalışmanın kapsamını aşacağı için ilgili bölümler değerlendirilmiştir. Bkz. Chris JENKS, **Altkültür-Toplumsalın Parçalanışı**, Çev. Nihal Demirkol, 20.

¹³ A.g.e., 190.

¹⁴ ÇEREZCİOĞLU, A.g.y., 21.

¹⁵ Hebdige, *Altkültür-Tarzin Anlamı* kitabına Genet’in *Hırsızın Günlüğü* adlı eserinde kişisel eşyaları arasında bulunan bir tüp vazelinin, İspanyol polisi tarafından yapılan baskında nasıl ele geçirildiğini, polislerin kahkahalarını ve Genet’yi hoş olmayan imalara maruz bırakmalarını anlatarak başlar.

süreci başlatır. Hebdige’e göre tarzın oluşması, çoğunlukla küçük şeylerle gerçekleşir. Bu küçük şeyler, düzenden uzaklaştıran birçok şey olabilir ve bir tarz oluşturma noktasında oldukça önemlidir. Örneğin dik şekilde taranan saçlar, bir motosiklet, plaklar veya bir takım elbise gibi küçük şeyler bu sapmayı gerçekleştirmek için yeterlidir. Hebdige bunların bir “reddiye” anlamı taşıdıklarını söyler ve bazen meydan okuma bazen küçük görme bazen de bir tebessüm veya müstehzi bir gülümseme şeklini alarak bir tarza dönüşmelerine dikkat çeker.¹⁶

Yeraltı kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, altkültüre ait nesnelerin doğal düzene karşı işlenen bir suç veya meydan okuma, daha da önemlisi bir “reddiye” anlamına gelmesi önemlidir. Çünkü, yeraltı edebiyatının doğasında da toplumsal düzene bir meydan okuma söz konusudur, yine yeraltı edebiyatı metinleri bir reddiye gibi görülebilir: “‘Altkültür,’ sırlarla dolu bir sözcüktür. Gizliliği masonik yeminleri, ‘yeraltı dünyası’ nı getirir aklına insanın...”¹⁷

Altkültür düşüncesinin oluşumunda, “Teddy Boy” ve “Rocker” adlı gençlik grupları, ilk olarak ön plana çıkmış ve görünürlük kazanmıştır. Bu iki grup, Rock’n Roll müziğin bir araya getirdiği gruplardır. İngiltere’de 1950’lerin ortalarında ortaya çıkan Teddy Boylar veya Teddler adlı grup, müzikte Rockabilly ve Rock’n Roll’a yönelmişlerdir. Bu iki gruptan sonra, belirli benzerlikler çerçevesinde farklı gençlik grupları da ortaya çıkmıştır. “Modlar” ve bu grubun içinden çıkan “Skinheadler” 1960’larda ortaya çıkan diğer gruplardır. Bu grupların dışında, yine 1960’larda ortaya çıkan ve karşıt kültür hareketi denilince ilk akla gelen “Hippiler” (Hippies) vardır.

Hippiler, kendilerinden önceki Beat Kuşağı’nın yaşam biçimini benimseyerek onların dünya görüşlerini birçok açıdan devam ettirirler. Beatler gibi popülerleşmiş belirli müzik türleri odağında birleşen gençlerin oluşturduğu bir kültürel grup olan ve

Hebdige’e göre bu “kirli, alçak nesne” Genet’nin eşcinselliğini tüm dünyaya ilan etmektedir. Aynı zamanda bir tarza da işaret eden bu nesne, “namuslu” dünyayı da bir uğursuzluğun/farklılığın varlığı hususunda uyarmaktadır. Bkz. Dick HEBDIGE, **Altkültür-Tarzın Anlamı**, Çev. Sinan Nişancı, 9-10.

¹⁶ HEBDIGE, **A.g.e.**, 10.

¹⁷ **A.g.e.**, 11.

San Fransisco merkezli ortaya çıkan Hippiler, 1960'lı yılların son yarısında dünya çapında etkili olmuştur. Bu harekette; uyuşturucu kullanımı, politik olarak barışçıl tavır, uzun saçlar, özgür bir cinsel yaşam, çiçekler, komünal yaşam ve Psychedelic Rock müzik oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Hippilerin, ana akım toplumu ve toplumsal değerleri reddeden bir kültürel politiğin temsilcileri olduğu düşüncesi egemendir. Çoğunlukla orta sınıf ailelere mensup olan Hippiler, onların aşırı konforlu hayatlarını da reddetmişlerdir. Hippiler, teknolojiye de karşı çıkmışlardır, fakat yine de güçlü ses sistemlerine sahip olmuşlardır. Bununla birlikte, Hippiler, “karşıt kültür” kavramı söz konusu olduğunda ilk akla gelen topluluk olmuştur.¹⁸

Hebdige, Roland Barthes'ın görüşlerinden hareketle bu gençlik gruplarının (tedler, modlar ve punklar) “masumluğundan” uzaklaşmalarının onları gizli bir tarza iten güç olduğunu ve bu şekildeki bir hareketin “toplumsal düzenin sembolik bir ihlali” olması açısından dikkat çekeceğini söyler. Hebdige'e göre bu hareketler dikkat çekmeye ve eleştirilere yol açamaya devam da edecektir. Daha da önemlisi Hebdige, bu hareketlerin altkültürlerin en temel taşıyıcısı olacağı düşüncesindedir. Bununla birlikte, Hebdige, punkların kendilerini kabullenildikleri alanlardan koparmak ve aynı zamanda güçlü bir biçimde onaylanmak konusunda çok kararlı olduklarını söyler. Hebdige'e göre, bu tavır, diğer altkültür hareketleriyle kıyaslandığında oldukça güçlü bir görünümüdür.¹⁹

1960 sonrasında rock müziğin Amerika'da yeniden doğuşuyla görülmeye başlanan punk, 1970'li yıllarda rockın eski önemini kaybetmesiyle ortaya çıkan boşluğu doldurur.²⁰ Amerika'da punk hareketinin kültürel esin kaynakları arasında ise 1930'lu yıllarda Paris'e göç etmiş Amerikalı edebiyatçılar ve 1960'ların sonlarında New York ve Detroit'te ortaya çıkan gruplara kadar birçok kuşak vardır. 1930'lardaki “kayıp kuşak” gibi kendilerini kayıp olarak gören orijinal punklar, kendi kuşaklarından yükselen bir ses yakalamışlardır. New York Punk'ı, I. Dünya

¹⁸ ÇEREZCİOĞLU, A.g.y., 18-19.

¹⁹ HEBDIGE, A.g.e., 25.

²⁰ SWEARINGEN, A.g.e., 21. Bu kitapta, asıl İngiltere'de etkili olan punkın, özellikle Amerika'da ortaya çıkışı ve İngiltere'deki punk müziğe etkileri ortaya konulmuştur. Yine, Amerika'da Beatlerin kendilerinden sonraki alt-kültürler ve punk üzerindeki etkisi de vurgulanmıştır.

Savaşı sonrasında Amerikalı “kayıp” göçmenleri ile 1940 ve 1950’lerdeki beatnik edebiyatın estetik bir uyarlaması şeklindedir.²¹ Yine, Amerika’da Beatlerin kendilerinden sonraki alt-kültürler üzerindeki etkisi de önemlidir. 1970’lerin ortalarındaki erken punk hareketi, yeni bir rock’n roll müziği ortaya koymak için Beat şiirinden ve yaşam biçiminden beslenmiştir.²²

Punkın bu iki versiyonu, önce gelen Amerikan Punk’ı ve onun soyundan gelen İngiliz Punk’ı, birbirlerinden çok farklıydı. İngiliz Punk’ı agresif ve sertti, anında değişiklik istiyordu ve çözümle ilgilenmiyordu. Sex Pistols, anarşinin sonuçlarını umursamayan Anarchy in the UK gibi şarkılarla, İngiliz punkının tipik bir örneğidir. Buna kıyasla Amerikan Punk’ı tembel görünüyordu. İngilizlerin sert olduğu yerde o şiirseldi. Amerikalı yaratıcılar, İngilizlere kopyalayabilecekleri dersler sundular ve İngilizler bunu bir adım ileri taşıyarak daha çok tanındılar.²³

Altkültür çalışmalarında, özellikle İngiltere’deki kendilerine özgü giyim-kuşamları, ayırksı tınıları, müzisyenlik söylemleri ve politik yaklaşımlarıyla punklar ilgi odağı hâline gelir. 1970’li yılların ortalarında İngiltere’de ekonomik kriz ve işsizlik söz konusudur. Punk hareketi İngiltere’de tam da bu dönemde ortaya çıkar. İngiltere’deki bu ekonomik krizden büyük zarar gören ve alt-sınıf beyaz gençlerden oluşan punklar, “No Future!” (Gelecek Yok!) anlayışıyla hayatlarının, para ve politik güç bakımından daha avantajlı kişilerce yönetildiği ve önceden belirlendiği düşüncesindedirler. Bu nedenle, bu durumu protesto etmek ve buna karşı çıkmak için kendilerini “toplumsal bir atık” pozisyonuna sokarlar.²⁴

²¹ A.g.e., 14-15.

²² A.g.e., 84.

²³ A.g.e., 95.

²⁴ ÇEREZCİOĞLU, A.g.y., 21-22.

Altkültürler, “gürültü”y  (sese karşı), yani gerçek olay ve olgulardan bunların medyadaki temsillerine doğru giden düzenli sıradaki bir paraziti temsil ederler. Bu nedenle, görsel altkültürün anlamlandırıcı gücünü, sadece “buranın dışı”ndaki potansiyel bir anarşı metaforu olarak değil, aynı zamanda semantik düzensizliğin gerçek bir mekanizması –temsil sistemi içerisindeki bir çeşit blokaj (tıkanıklık)- olarak da k   msememeliyiz.²⁵

Politik olarak anarşizme daha yakın duran punklar, müziksel olarak da daha agresif ve sert bir tür ortaya koyarlar. Müzisyenler, yetenek bakımından çok gelişmiş değillerdir. Özensiz bir şekilde  alınan ve kaydedilen şarkılarda küfür, protest bir tavır ve yoğun bir politik içerik söz konusudur. Punklar için kendi şarkılarını söylüyor olmak önemlidir. Punklar, rock müziğin büyük plak şirketleri tarafından dağıtımının yapılması sebebiyle rock müziği ticarileşmekle suçlamışlardır. Bu yüzden, rock müzikten farklı olarak kendilerine ait olan bağımsız şirketlerle plak dağıtımlarını yapmışlardır. Bu bağlamda, müzik piyasasında bağımsız dağıtım da punklarla başlamıştır.²⁶

²⁵ HEBDİGE, A.g. ., 85.

²⁶  EREZC OğLU, A.g.y., 22-23.

2.1.2 Fanzin kültürü

Amatörler tarafından çıkarılıp el altından dağıtılan ve ana akım medyaya karşı birer başkaldırı nesnesi olan fanzinler; satış ve kâr amacı gütmeyen ve tek bir sayfadan oluşabileceği gibi birbirine zımbalanmış birçok sayfadan oluşabilen yayınlardır. İngilizcedeki *fanatic* ve *magazine* sözcüklerinin birleştirilmesiyle türetilen *fanzin* sözcüğü, 1980’li yıllardan itibaren kullanılmıştır. “Hayran dergisi” (fan magazine) veya “hayal dergisi” (fantasy magazine) biçiminde açılımları da yapılabilen fanzin sözcüğü, bazen tek başına *zin*²⁷ biçiminde de kullanılmaktadır.²⁸

Büyük ekomik krizin görüldüğü 1920’lerde, dünyada ilk fanzin örnekleri ortaya çıkmıştır. Hugo Gernback’ın 1926’da çıkarttığı bir bilimkurgu fanzini olan *Amazing Stories*, dünyada ilk fanzin olarak kabul edilmektedir. Bu fanzin, bilimkurgu fanatiklerinin hikâyelerini paylaşmak amacıyla çıkartılmıştır. 1970’li yılların ortasından itibaren de altkültürlerin özellikle punk kültürünün ve müziğinin etkili olduğu bir dönemde, müzik fanzinleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, 1976 yılında ABD’de Legs McNeil ve arkadaşları tarafından *Punk* adıyla ilk fanzin çıkartılmıştır. Aynı yıl İngiltere’de ise Mark Perry, yine bir punk fanzini olan *Sniffin Glue* adlı bir fanzin çıkartmıştır.²⁹

Karakteristiğini yaratıcısının ve yazarının inisiyatifinde oluşmuş bir tasarım olmasından alan fanzinler, bir grup veya zümrenin egemenliği altında olmadan, hazırlayan kişi veya kişilerin ürünlerini özgürce yayınlama olanağı sunmaktadır. Özellikle, geleneksel anlamda editör ve yayın kurulu olmadığı için konu sınırlaması veya herhangi bir sansür de yoktur. Kapak tasarımları ve iç sayfalardaki çizimlerde özellikle punk fanzinlerinde görsellik öne çıkmaktadır.³⁰

²⁷ Fanzinlerin internet ortamındaki biçimi de denilebilecek olan *zin*’lere ve kişisel blogların edebiyatla olan ilişkisine bu çalışmanın üçüncü bölümünde yakından bakılacaktır.

²⁸ Haluk ÖLÇEKÇİ, “Alternatif Bir Medya Olarak Fanzinler”, *International Journal of Social Science*, Winter II 2016, Number: 53, p. 347.

²⁹ A.g.y., 350.

³⁰ A.g.y., 347.

Fanzinlerin, birçok konuda çıkarılabilmesi ve kapitalist üretim-tüketim ilişkileri dışında anarşist bir tavırla alternatif bir yayıncılık oluşturması, alternatif medya kapsamında değerlendirilmesine neden olmuştur. Fanzin kültüründe, yöntem olarak korsan yayıncılığın benimsenmiş olması da bu değerlendirmede kuşkusuz ki etkilidir. Egemen kültürün sözcülüğünü yapan ana akım medyanın dışında, alternatif medya kendine ifade alanı arayan ve egemen kültürün görmezden geldiği çeşitli grupların söylemsel mücadele alanını oluşturmuştur. Demokratik ve merkeziyetsiz yapısı nedeniyle alternatif medya, okurlarına yazar olabilmek fırsatı sunabilen özgür, etkin bir medya hâline gelebilmiştir.³¹

Alternatif medya tanımlarının ortak vurgusu okuyucuyla etkileşim, katılımcılık ve ticarileşme karşıtlığıdır. Bu bakımdan bir medyayı alternatif yapan kriterler arasında kâr amacı gütmeyen yayıncılık, örgütsel bir hiyerarşiye sahip olmayan yatay ve katılımcı bir yapılanma, sosyal sorumluluk anlayışı ve dışlanan, azınlıkta kalanların sözcülüğü yapabilme düşüncesi ön plana çıkmaktadır.³²

Yeraltı edebiyatı bağlamında bakıldığında ise, punkların müzik üretimi ve dağıtımını bağımsızlaştırmalarının yanı sıra iletişim ve haberleşme için *fanzin* kültürünü geliştirmeleri de oldukça önemlidir. Punklar ana akıma karşı çıkarak denetimden uzak bir şekilde bağımsız yayıncılığı geliştirmişlerdir. Punklar arasında en yaygın iletişim aracı olan ve punkların ilgilendikleri konuları ele alan fanzinler, üslupları, sansürsüz anlatımları, içerikleri ve grafik tasarımlarıyla punk yaşam tarzını yansıtmada önemli rol oynamıştır.³³

Punk'a sadece bir müzik türü olarak değil, bir davranış biçimi ve bir sosyal yıkım olarak bakmak gerekir. Bu nedenle punk dediğimizde sadece punk

³¹ A.g.y., 345-358.

³² A.g.y., 348.

³³ ÇEREZCİOĞLU, A.g.y., 23.

müziğin dar kalıplarını değil, bugün de sürmekte olan bir muhalefet anlayışını anlamalıyız. Punk bir yıkımdır (toplumsallığın, bireyselliğin, özneliliğin, kurulu düzenin, status quo'nun, ahlakın, dinin, iktidar yapılarının) ve devamında son derece naif, barışçıl, çoğulcu bir yeniden kurulum (kodların, hiyerarşilerin, baskıcı ve sınırlandırıcı yapıların olmadığı), içkinlik planında ilerleyen bir bireyleşmedir (*individuation*). Biraz daha ileri gidecek olursak punk bir “hayvan-oluş” denemesidir.³⁴

Hebdige, punkların ürettikleri tek şeyin elbise ve müzik olmadığını dile getirir. Alternatif punk basınının varlığı daha ucuz ve hızlı bir şekilde, eldeki sınırlı kaynaklarla fanzinler (*Sniffin Glue*, *Ripped and Torn* gibi) çıkartılmasını da sağlamıştır. Hebdige, fanzinlerin bir kişi veya bir grup tarafından hazırlanan değişik yazınsal türlerin ve seçkin punklarla yapılan mülakatlardan oluşan dergiler olduğunu belirtir. Ucuz bir şekilde ve zımbayla birleştirilip az sayıda üretilen fanzinlerin, punklara ilgi duyan bazı dükkânlar tarafından dağıtımı yapılmıştır. Çeşitli manifestolarda “işçi sınıfı”nın dilinin egemen olduğu (Hebdige’e göre, küfürlerin serpiştirildiği), bütün yanlışların ve karışıklıklarının düzeltilmeden bırakıldığı fanzinlerde, bu düzeltmeler okuyucuya bırakılmıştır. Başka bir deyişle dil bilgisi ve yazım yanlışları, baskı hataları olduğu gibi bırakılmış ve düzeltme gereği duyulmamıştır. Hebdige, bunun okuyucu üzerinde bıraktığı etkinin, derginin hızla basıldığına ilişkin ivedilik olduğunu söyler. Hebdige, ilk fanzin olan ve en çok satan *Sniffin Glue*’nun altkültürün ürettiği ve punkların “kendin yap” felsefesini gösteren ilginç bir propaganda unsuru barındırdığını belirtir. Fanzinin kapağında bir gitar vardır ve bu gitarın üzerindeki üç ayrı teli gösteren şeklin üzerine şöyle bir yazı yazılmıştır: “İşte bir tel, işte iki tane daha, artık kendi orkestranı kur.”³⁵

Punkların müzik fanzinlerinde ve plak kapaklarında kullandıkları grafiklerle basım modelinin, punktaki alt ve anarşist tarzla benzerlikler taşıdığını söyleyen Hebdige,

³⁴ Can BATUKAN, “Deleuze, punk ve post-punk”, *Underground Poetix*, Ekim 2016, S. 016, 14.

³⁵ Bkz. Ek-A

ilk basım modelindeki akıcı bir püskürtme yazıya dönüşebilen bir duvar yazısına ve ikincisinde ise ortak bir mesaj verebilmek için çeşitli kaynaklardan kes-yapıştır yöntemiyle üretilen bir fidye notuna dikkat çeker. Daha da önemlisi tüm bunlar Hebdige'e göre, sonuçta altkültürün karakteristiğini gösteren ironik bir kendini alçaltma sürecidir ve "vahşi densizlik", "çürümüş", "değersiz" gibi çağrışımlara yol açarak altkültürün asıl üyelerince daha dengeli bulunan "new wave"³⁶e tercih edilen "punk" adının kendisine uzanmaktadır.³⁷

Altkültür, eğer tutarlı değilse, hiçbir şey ifade etmiyordu. Değersiz kesik elbiseler ile diken diken saçlar, pogo ile amfetaminler, tükürme, kusma, fanzinlerin formatı, asi duruşlar ve "ruhsuz," delice müzikler arasında benzeşim ilişkisi vardı. Punklar, küfürlere karşılık gelen elbiseler giiyorlardı ve bunları giydikçe de küfür ediyorlardı –plaklara, tanıtım ilanlarına, görüşmelere ve aşk şarkılarına küfür işleniyordu... Kaos içerisindeki punklar, 1970'lerin sonunda gündelik hayatın sessiz sedasız toparlanan Krizinde Gürültü üretiyorlardı: *avante-garde* bir müzik parçası gibi, tamamen aynı şekilde ve aynı derecede bir anlam ifade eden/etmeyen bir gürültü...³⁸

Hebdige, Dadaizm ve Sürrealizm akımlarında görülen aykırı estetik uygulamaların (hayal, kolaj, hazır eşya vb.) altkültür hareketleriyle oldukça ilgili olduğu düşüncesindedir. Bu uygulamaların "anarşik" söylemin klasik biçimleri olduğunu dile getiren Hebdige, Andre Breton'un manifestolarında (1924 ve 1929) sürrealizm akımının temel savı olarak öne sürdüğü sağduyunun yıkılması ve egemen mantıksal kategori ve karşıtlıkların (hayal/gerçek, iş/oyun gibi) ortadan kalkması, anormal ve yasak olan şeylerin kutsanmasıyla yeni bir "sürrealite" oluşturulmasının punk üzerindeki etkisini de ele alır. Bu bağlamda, tarihsel avangard kuramların punk

³⁶ Amerika'nın İngiliz punkı üzerindeki etkisine "new wave" denilmiştir. Bkz. SWEARINGEN, A.g.e., 99.

³⁷ HEBDIGE, A.g.e., 104-105.

³⁸ A.g.e., 108.

üzerinde de etkili olduğu söylenebilir. Tarihsel avangard hareketlerin özerk sanatın aslî belirlenimlerini olumsuzlaması ve özerk sanatın ortadan kaldırılması amacını taşıması³⁹ altkültür hareketlerinde de egemen sanat anlayışına isyan olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle, tarihsel avangard kuramlarının sanatın yeniden hayat pratiğine dâhil edilmesi noktasında altkültürlere de etki ettiği söylenebilir. Gerçi, Peter Bürger, bugün için tarihsel avangardın sanat kurumuna karşı isyanının sanat olarak kabul edilmesi nedeniyle, neo-avangardın isyankâr tavrının gerçekçi olmaktan çıktığını söylemektedir. Bürger’e göre, Neo-avangardist eserlerin büyük oranda uyandırdığı sanat-zanaat (arts-and-crafts) izlenimi bununla açıklanabilir.⁴⁰

Hebdige, punk tarzının her ne kadar genellikle küfürlerin olduğu tişörtler ve terörist/gerilla elbiseleriyle saldırgan ve tehditkâr olsa da “bölünmüşlüğü” şiddetiyle tanımlandığını söyler. Hebdige, Duchamp’ın “hazır eşyaları” gibi, “çengelli iğne, televizyon parçası, plastik elbise mandalı, tıraş bıçağı ve tampon” gibi sanat olarak öne sürdüğü işlenmiş nesnelerin de punk (anti)modasına transfer edilebileceğini de belirtir. Punk (anti)modasındaki kuralın mantıklı veya mantıksız olsun herhangi bir şeyin “doğal” ve “yapay” şartlar arasındaki kırılma noktasının kesin bir şekilde görüldüğü sürece Vivien Westwood’un “yüzleşme kıyafeti” diye tanımladığı şeylerin bir bölümüne dönüşebileceğini de sözlerine ekler. Buradaki kural şudur: “Şapkayı eğer uymuyorsa giyebilirsin.”⁴¹

³⁹ Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, 110-111.

⁴⁰ A.g.e., 109.

⁴¹ HEBDIGE, A.g.e., 101.

2.2 Yeraltı Edebiyatı Tartışmaları

Türkçe edebiyatta, 2000’li yılların başında Ayrıntı Yayınları’nın “Yeraltı Edebiyatı” dizisi biçiminde peş peşe yayınladığı kitaplardan sonra yeraltı edebiyatı tartışmaları da başlamış olur. Gerek yayıncıların bu edebiyata ilgisi gerekse bu edebiyatın kendine özgü bir okur kitlesi oluşturması, bu edebiyatın ne olduğuyla ilgili araştırmaların sayısını arttırmıştır. Bu anlamda özellikle edebiyat ve sanat dergilerinde yeraltı edebiyatı hakkında çeşitli dosyalar ve soruşturmalar yer almaya başlar. Özellikle *Varlık* dergisinin 2005 yılında yaptığı “Türkiye’de ‘yeraltı edebiyatı’ var mı?” soruşturması ve *Notos* dergisinin 2011 yılında yayınladığı *Yeraltı Edebiyatı* dosyası öne çıkmaktadır. Yukarıdaki bölümde yeraltı edebiyatı denilen edebiyatın aslında bir basım-yayın tekniği olduğuna vurgu yapan kişilerin görüşleri ve bu basım-yayın tekniğinin alkültürlerle olan ilişkisi üzerinde durulmuştu. Ancak, Türkçe edebiyatta “yeraltı edebiyatı” denildiğinde bir basım-yayın tekniğinden çok genel kabule göre benzer bir biçim, içerik ve dille oluşan, edebiyatın bir alt türü anlaşılmaktadır. Bu konuda söz söyleyen birçok araştırmacı ve yazarın ya “yeraltı edebiyatının izleri”nin ya da bu edebiyatı bir alt tür olarak kabul edip özelliklerinin peşine düştüğü görülür.

Bu algının oluşumunda underground yayıncılık tekniğinin yasaklı, gizli, tehlikeli oluşu ve ana akım yayıncılığa karşı bir *reddediş pozisyonu* edinerek kapitalist üretim-tüketim mantığının dışında kâr amacı gütmeyen bir direniş sergilemesinin de etkili olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, bir iç içe geçmişlik söz konusudur. Yeraltı edebiyatını bir alt tür olarak kabul edenlerin de fanzinlerin bu edebiyatı besleyen ana damarlardan olduğunu ileri sürmeleri, kavramın sınırlarının genişlediğini, hem kendi basım tekniğini hem de biçim, içerik ve dil özellikleriyle ana akıma meydan okuyan ürünlerin yeraltı edebiyatı olarak kabul edildiğini göstermektedir. Ancak, yeraltı edebiyatının bir alt tür olarak kabul edilmesinde, artık bu edebiyattaki ürünlerin basım-yayın tekniğine veya hangi yayınevinden çıkmış olmasına bakılmaksızın başka ölçütlerin belirleyici olduğu söylenebilir. Bu edebiyatın birçok tanımının yapılması, sınırlarının ve özelliklerinin tam olarak belirlenememiş olması, yeraltı edebiyatının özelliklerinin ve yapısının yakından incelenmesini gerektirmektedir.

2.2.1 Alt tür olarak yeraltı edebiyatı

Özen Yula, yeraltı kavramını ele aldığı “Underground’u tanımlama denemesi (sözcük’ten yazın’a)” adlı yazısında, çoğunlukla negatif tarafları vurgulanan yeraltı kavramının, İkinci Dünya Savaşı’ndan itibaren daha çok politik bir içerik kazandığını söyler ve yerleşik düzeni, hükûmetleri veya işgalci askerî güçleri devirmek için bir araya gelen örgütlerin eylemlerinin yeraltı sözcüğü ile anıldığını belirtir.⁴² Yula, bu nedenle yeraltı sözcüğünün politik bir içeriğin yanı sıra var olan egemen güçlere yönelik yapılan gizli eylemlerin planlanması ve gerçekleştirilmesi anlamında da kullanıldığını belirtir.⁴³ Tıpkı Amerika’daki iç savaş yıllarında olduğu gibi, yeraltının bir uzam adı olmaktan uzaklaşarak sembolik bir anlama kavuştuğunu söyler.

Tarihte yeraltının bir uzam olarak bazen ölümler diyarı, bazen kaçışın gerçekleştiği mekân, bazen yeryüzünde iki bölge arasındaki geçiş yeri ve bazen de karanlık çıkar hesaplarının yapıldığı bölge gibi türlü anlamlar taşıdığını belirten Yula, zaman içinde, özellikle de 1950’li yıllardan itibaren, egemen kültürel yapıya karşı çıkan veya bu yapıyı reddeden altkültürlerin tümünün yeraltı tanımını üstlendiğini belirtir. Dolayısıyla yeraltı kavramının kapsamının giderek genişlediğini, kavramın sanat alanında kullanılmaya başlandığında, “egemen olana karşı durmak” gibi sembolik bir anlama ulaştığını dile getirir.

⁴² Bu bağlamda gizli bir şekilde basılan ve dağıtımı yapılan siyasi bildiriler ve yayınlarla fanzinler arasında bir ilişki kurulabilir. Özellikle teknik anlamda baskı tekniği, el yazılarının kullanılması ve dağıtım süreçleri arasında her iki yayın türünde de benzerlikler vardır. İçerik olarak da daha muhalif bir tavır içinde olan siyasi bildiriler ve fanzinler, “gizli ve tehlikeli” oluşlarıyla “yeraltı” kavramı kapsamında birlikte düşünülebilir. Ancak fanzinler, daha çok sol örgütlerin sloganlarını ve ideolojik yaklaşımlarını sınıfsal bir yaklaşımla barındıran siyasi bildirilerden bireysel ve örgütsüz olması yönüyle ayrılır. Ayrıca, fanzinlerde sanatın birçok alanına dair yazılar da vardır. Bildiriler bu anlamda daha sınıfsal ve politik yayınlar iken fanzinlerin yeni orta sınıfların ürünü olup politik tavrı dolaylı bir şekilde sürdürdüğü de söylenebilir. Ana akım yayınlara karşı her iki yayının da yeraltı özeliği gösterdiği, ancak bildirilerin daha geleneksel toplumsal hareketlerin yayınları olduğu, fanzinlerin ise yeni toplumsal hareketlerin alternatif yayınları olduğu düşüncesi de akla yatkındır. Özellikle, fanzinlerde, sert ve ideolojik slogan üslubunun yerine daha ironik denilebilecek mottoların kullanılması ve fanzinlerin sanat yoluyla bir direniş içinde olması ayırım noktaları olarak öne çıkmaktadır. Yine, fanzinlerin kes-yapıştır, kolaj, manipülasyon ve görsel deformasyon gibi teknikler kullanılarak üretilmesi nedeniyle daha geleneksel bir söyleme sahip olan bildirilere göre daha postmodern özellikler gösterdiği de söylenebilir.

Özen Yula'ya göre underground kavramı, bazı baskıcı ülkelerde yayımlanması yasaklanan eleştirel yazıların yer aldığı gizlice dağıtımı yapılan dergi ve gazeteleri de zamanla kapsamına almıştır. Yine, ABD gibi ülkelerde dağıtım ağı sınırlı olan dergiler ve ilgi alanları deneysel edebiyat ve tiyatro, cinsel devrim, ırkçı azınlıkların sebepleri ve solcu politikalar olan çalışmalar için de underground kavramından yararlanılmıştır. Burada, Özen Yula'nın yukarıdaki bölümde değinilen yeraltı edebiyatının bir basım-yayın tekniği olduğu görüşüyle benzer bir görüş öne sürdüğü görülmektedir. Ancak, Yula, underground kavramının basım-yayın tekniğinden çıkmadığını, özellikle içerdiği politik yönle böyle bir yayıncılığı kapsamı altına aldığını söyleyerek yeraltı kavramının sınırlarının ne kadar geniş olduğunu ortaya koyar. Ayrıca Yula, bahsi geçen yazısında sinema, müzik ve tiyatro alanlarında kullanılan yeraltı kavramının, edebiyat alanında hak ettiği ilgiyi Beat Kuşağı sayesinde görmeye başladığını söyler. William S. Burroughs'un 1953 yılında kaleme aldığı *Junky (Canki)* adlı romanının Beat Kuşağı'nın bir habercisi olduğunu belirtir. Daha sonra Beat Kuşağı'na bağlı bazı yazarların underground yapıtlar verdiğini de ekler.⁴⁴ Yula'ya göre underground olarak kabul gören yapıtların ortak özellikleri ise şunlardır:

- 1) 'Egemen olan'a, 'baskı'ya başkaldırır.
- 2) 'Yasal olarak kabul görmüş olan'ın ötesine geçer.
- 3) 'İrkiltici olan'ı benimser, içerir.
- 4) 'Deneysel olan'ı ön plana çıkarır.
- 5) 'Doğaçlama', 'eşzamanlılık', 'kesme', 'kolaj' tekniklerinden sık sık yararlanır.
- 6) 'Çeşitliliği' benimser.
- 7) 'Yabancılaşma'yı temel alır.
- 8) Toplumda egemen olan kültür yapısına başkaldırır.
- 9) 'Pikaresk öğeler' içerir.

⁴⁴ Özen YULA, "Underground'u tanımlama denemesi (sözcük'ten yazın'a)", *Birikim*, S. 74, 66-70.

10) Altkültürlere ağırlık verir.⁴⁵

Osman Çakmakçı, *Milliyet Sanat* dergisinin Kasım 2004 tarihli sayısında yer alan “edebiyatın ‘yeraltı’ damarı” adlı yazısında, yeraltı edebiyatının, ana akımdaki (mainstream) edebiyatın ve sanatın çok etkili olduğu zamanlarda ve popüler kitapların, konuların ve üslupların edebiyat ortamına egemen olduğu ortamlarda “zorunluluktan” doğan bir edebiyat olduğu görüşündedir. Bu tür ortamlarda, yeraltı edebiyatının popüler edebiyatın fay hatlarını kırıp yer üstüne, pınarların yerden fışkırması gibi, fışkırdığını söyleyen Çakmakçı, yeraltının, edebiyata kendi ayrık konularını, yan gözle bakılan üsluplarını, varoluşu ve yine varoluşun derinlerdeki gizli taraflarını ve sırlarını, saldırgan denilebilecek bir şekilde aşıladığını belirtir.

Çakmakçı’ya göre yeraltı edebiyatı, edebiyatın “kılcal damarları”dır. Çakmakçı, bu edebiyatta ana akım veya popüler edebiyatın işlemekten çekindiği konuların (cinsellik, insanın karanlık yönleri ve gizli kapaklı yanları, inanç, genel ahlaki kabuller, sorgusuz sualsiz kabullenilen etik ve estetik değerler gibi) işlendiğini söyler. Yine, bu edebiyatın hayatın karanlık derinliklerine yöneldiğini ve bunlara kafa tuttuğunu da dile getirir. Çakmakçı’ya göre yeraltı edebiyatı, insanı tedirgin eden alanlarda gezinir; popüler edebiyatın veya ana akım edebiyatın derin olmayan taraflarında oyalanmaz ve insanı korkutup tedirgin eden bir tavırla “uçlara” ilerleyen bir edebiyattır. Çakmakçı’ya göre, bu edebiyat, insana sunulan gerçeklikte gedikler açar ve insanın gerçekliği kavrama yeteneğini de geliştirir.⁴⁶

Türkiye’de fanzinlerle⁴⁷ ilgili çalışmalar yapan Altay Öktem, yeraltı edebiyatının son yıllarda yeni yeni keşfetmeye başladığımız bir edebiyat *türü* olduğu görüşündedir. Öktem’e göre, bu edebiyat, nerede ve hangi dönemde olursa olsun “ana akım”ın dışında yer alan edebiyatı imlemektedir. Ona göre, popüler edebiyatın dışında yer almayı tercih eden, bu edebiyatın diline başvurmayan ve hayatın ana damarlarından

⁴⁵ A.g.y., 68.

⁴⁶ Osman ÇAKMAKÇI, “edebiyatın ‘yeraltı’ damarı”, *Milliyet Sanat*, Kasım 2004, 92-93.

⁴⁷ Bkz. Altay ÖKTEM (2006), *Şeytan Aletleri (Genel Kültürden Kenar Kültüre Fanzinler ve Öteki Kitaplar)*, Everest Yayınları, İstanbul.

değil de alttan alta akan kılcal damarlarından beslenen bir edebiyattır yeraltı edebiyatı.⁴⁸

Öktem, bu türün birçok ana özelliğiyle ana akım edebiyatın sadece dışında yer almadığını, birçok yönden de ana akım edebiyatın karşısında olduğunu söyler. Öktem'e göre, yeraltı edebiyatı; Beat Kuşağı edebiyatı, kara edebiyat ve avangard edebiyatla benzerlikler taşısa da aynı şey değildir ve yeraltı edebiyatının kendine ait dinamikleri vardır. Yine, bu edebiyat belirli bir okura hitap etmektedir ve kendine ait bir okur topluluğu yaratmıştır.

Öktem'e göre yeraltı edebiyatı en çok fanzinler ve mizah dergilerinden beslenir. Öktem; bireysel başkaldırıyı savunan, varoluşçu veya nihilist bir tavırda olan, hatta pesimizme kendini teslim etmiş metinler ve şiirlerin olduğu edebiyat fanzinlerinin, 90'lı yıllarda yeraltında yoğun bir hareketlilik gösterdiğini belirtir.⁴⁹ Ona göre, “Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri” ise şunlardır:

Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri:

1. Kurgusal anlamda sahicilik ön plandadır; cinsellik ve şiddet öğeleri yapıttan soyutlanamaz.
2. En uç ve sıra dışı olaylar ele alınsa bile, yapıtlarda fantastik ya da bozulmuş gerçeklik değil, somut gerçeklik söz konusudur.
3. Dilin kullanımı son derece esnektir, argo ve küfür kullanımından kaçınılmaz.
4. Yapıtlardaki karakterler genellikle sıra dışıdır.
5. Gerek temasal anlamda, gerekse dil ve anlatım biçimlerinde kesinlikle didaktik bir yöntem kullanılmaz. Öğreticilik vasfı içermez.

⁴⁸ Altay ÖKTEM, “Yeraltı Edebiyatı”, *Varlık*, Şubat 2005, 3.

⁴⁹ Altay ÖKTEM, “Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri ve Edebiyatımızda Yeraltı”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 16-21.

6. Genel kabul gören etik ve estetik değerleri önemsemeyip kendi etiğini ve estetiğini oluşturur.

7. İnsan psikolojisinin gizil kalmış yanlarına ait zengin veriler barındırır.⁵⁰

Hikmet Temel Akarsu, kara edebiyatla yeraltı edebiyatını karşılaştırarak ikisinin aynı şey olmadığı görüşündedir. Örneğin Kafka'nın *Dava'sı* ve *Şato'su* birer kara edebiyat örneğidir ama yeraltı edebiyatı ile alakaları yoktur. Ayrım noktasının edebiyatın ve söylemin yasal olmaması, başka bir deyişle müesses nizamın dışında yer alması olduğunu söyleyen Akarsu'ya göre, yeraltı edebiyatında önemli olan söylemini yasaların dışında kurmak, yasalar ve müesses nizam ve kabullere rağmen bir yazı serüvenini sürdürmektir.⁵¹ Cem Akaş da yeraltı ile marjinal sözcüklerini karşılaştırır. Buna göre, “marjinal” ile “yeraltı” arasında önemli bir ayrım vardır. Okurlara ağır, anlaşılmaz veya saçma geldiği için kenara itilen yazar ve yapıt (Akaş'a göre marjinal yazar ve yapıt), kelimenin geniş anlamıyla kültürel-siyasal-ekonomik değerlere saldırdığı için (yeraltı edebiyatı yazarı ve yapıtı) aşağı itilen yazar ve yapıttan farklı olacaktır.⁵² Yine Cem Akaş, yeraltı olanın sisteme dâhil olmasıyla ilgili de şunları söyler:

Öte yandan “yeraltı”lık durumu, yaşam boyu başarı kategorisine dahil değildir, yani bir kez yeraltı olan, ilelebet yeraltı kalır diye bir kural yoktur. (...) Bu açıdan “yeraltı” kategorisi, “yeni” kategorisine benzer; eninde sonunda ehlileşir, yerüstüne çıkar. Bunun bir nedeni söylediklerinin ve söyleminin çoğaltılarak yaygınlaşması ve saldırganlığının kanıksandığı için gücünü yitirmesiye, bir nedeni de sistemin, karşı saldırıyla yok etmeye çalışarak düşmanına fazladan canlar verdiğini fark ettiği anda, ona rüşvet

⁵⁰ A.g.y., 17-18.

⁵¹ Hikmet Temel AKARSU, “Türkiye’de ‘yeraltı edebiyatı’ var mı?” Soruşturma, *Varlık*, Şubat 2005, 17.

⁵² Cem AKAŞ, “Yeraltından Banknotlar”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 32.

vererek dahil etmeye yönelmesi, sistemin parçası haline getirmeye çalışması ve hemen hep başarılı olmasıdır.⁵³

Hasan Bülent Kahraman, büyük edebiyatın “resmî” edebiyat olduğu noktasında genel bir kanı ve uzlaşma olduğunu söyler. Yeraltı edebiyatının ise özellikle dil anlayışı bakımından bu resmiyeti dağıtmaya çalıştığını, ancak sorunun yalnızca dilin alternatiflerini kullanmakla sınırlı olmadığını da belirtir. Kahraman’a göre, edebiyatın belkemiğini oluşturan “pozisyonlar” da aynı hedefe yönelmektedir. Yeraltı edebiyatı denilen edebiyat da ana kabule göre, tüm yönleriyle ve nereden bakılırsa bakılsın muhalif bir kıvıltı olarak düşünülmektedir.

Kahraman, Genet’in aykırı bir edebiyatçı, fakat aynı zamanda bir ahlakçı olduğunu düşünmektedir. Bir ahlak anlayışının yanlışını işaret eden Genet’in metinleri ise doğru ahlakı vurgulamaktadır ve eleştirisi bir yanlışın gösterilmesine dayanmaktadır. Kahraman’a göre, bu koşul, Sade için de geçerlidir. Yine, Dostoyevski’nin de yeraltı edebiyatına ait bir yazar olarak okunabileceğini/okunduğunu söyleyen Kahraman, Dostoyevski’nin tutucu bir yazar olduğu düşüncesindedir. Kahraman’a göre, Dostoyevski’nin edebiyatı yeni bir konfigürasyon önermesine dayanmaktadır. Genet, Sade ve Dostoyevski, Kahraman’a göre sistem dışında yer alan bir pozisyonu savunmazlar. En fazla, sistem dışının sisteme bir seçenek oluşturduğunu ileri sürebilirler.

Kahraman, yeraltı edebiyatının özelliğinin genel kabulün dışında kalmak için gösterdiği çabadan kaynaklandığını vurgular. Bu edebiyatın merkezinde yer alan öğelerin zaman içinde genel ve kabul gören edebiyatta geçebileceğini söyleyen Kahraman, Orhan Veli şiirlerini örnek verir. Buna göre, Orhan Veli’nin ilk şiirleri yayımlandığında *yeraltı* örneğidir. Ancak, bu şiirler zamanla ortaokul kitaplarında yer almış, dillere yerleşmiş şiirlerdir. Fakat, yeraltı edebiyatının kendine özgü örnekleri, bu kategorinin dışında kalıp buna direnmiştir. Kahraman, Orhan Veli’nin yeraltı

⁵³ A.g.y., 32-33.

kabul edilebilecek şiirlerinin hiçbir anlamda teslim olmadığını, birçok anlamda da teslim alınamayacağını belirtir. Orhan Veli'nin çoğu şiiriyle resmî ve kanonik edebiyata dâhil olduğunu, ancak Garip döneminde yazılan şiirleriyle o edebiyatın sadece tarih planında “malı” olduğu düşüncesindedir. Kahraman, Orhan Veli'nin “Cımbızlı Şiir”, “Süleyman Efendi” ve “rakı şişesinde balık olsam” gibi şiir ve ifadelerinin kanon hâline gelmediğini söyler.

Kahraman'a göre gerçek anlamda yeraltı edebiyatı ve bu edebiyatın gerçek özelliği de budur. Başka bir deyişle yeraltı edebiyatı, makbul edebiyatın dışında ve kanona teslim olmayan edebiyattır.⁵⁴ “Yeraltı Edebiyatı'ndan çok Yeraltı Edebiyatlarından söz etmek gerek: alternatif edebiyat, radikal edebiyat, aşırılık edebiyatı (extremist literatüre), marjinal edebiyat bu alanın yeni unsurları.”⁵⁵

Kahraman'a göre, gerçek edebiyat antolojik bir edebiyata karşı çıkıp onunla mücadele ederek yalnızca edebiyatın epistemolojik çerçevesini kırabilir. Sistem, bu tavrın bazılarını, çok yavaş bir şekilde de olsa kabullenir, fakat yeraltı edebiyatı bu düşüncenin içinde yer almaz. Gerçek edebiyata ve resmî edebiyata da mesafe koyan yeraltı edebiyatı, sisteme dâhil olmak istemez, bundan özellikle uzak durur. Sistemle bütünleştiği zamanda da “ayak değiştirir”. Çünkü resmî edebiyattan sisteme gidilmez, sistemden resmî edebiyata gidilir. Sistem, baştan ilkelerini ve koşullarını belirler, kendisine yakın olan edebiyatı benimser.

Kahraman, yeraltı edebiyatının nirengi noktasının sistemin temel değerlerine saldırmak ve onunla ölümcül denilebilecek bir mücadeleye girişmek olduğunu söyler. Önemli olan mücadeledir burada, bu mücadeleyi kazanmak değildir; çünkü kazandığı anda yeraltı edebiyatının mağlup olacağını söyleyen Kahraman, kazandığı anda yeraltı edebiyatının kendisini sisteme alternatif olarak sunacağını, eski sistemin yerine geçeceğini dile getirmektedir. Yeraltı edebiyatının varlığını sürekli bir mücadeleye borçlu olduğunu söyleyen Kahraman, sistemin değişebileceğini, yeraltı

⁵⁴ Hasan Bülent KAHRAMAN, “Yerüstünden Yeraltı Edebiyatına Bakmak”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 22-26.

⁵⁵ Hasan Bülent KAHRAMAN, “Kötülük, Yeraltı Edebiyatı ve Yerüstü”, *Varlık*, Şubat 2005, 12.

edebiyatının bu kez değişen sisteme tepki göstereceğini, ona karşı çıkacağını belirtir. Bu bağlamda da ince alay olarak ele alınması gereken ironinin ve doğrudan alayın bu edebiyatın en büyük imkânı olduğunu da belirtir. Yeraltı edebiyatı, karanlık meselelerle oldukça dramatik bir şekilde ilgilenecek de muhalif olduğunu ortaya koyabilir. Kahraman, yine de yeraltı edebiyatının esas gücünü ince alaydan aldığını söyler. Ona göre, bir sistem veya kurulu düzen en çok ince alaydan korkar.⁵⁶

Özgür Uçkan ise yeraltı edebiyatının başka birçok şeyin yanı sıra politika yaparak bir direniş gösterdiğini söyler. Uçkan’a göre, bu edebiyatta kimileri üretebilmek amacıyla yeraltına inmiştir, kimileri de yeraltının hakikatine inandıkları için. Her iki hâlde de bu, iradi bir seçimdir, başka bir deyişle yeryüzünün ve kurallarının reddedilmesidir. Bu iki iradi seçimin dışında normalde de yeraltında olan veya yeraltını dünyası yapanlar da vardır:

Hırsızlar, pezevenkler, orospular, ibneler, müptelalar, torbacılar, katiller, çeteler, anarşistler, gerillalar, direnişçiler, korsanlar... Hepsi yeraltında, ama kendi yeraltında yaşar. Aralarından bazen yazar da çıkar. Onların yazdıklarına da “yeraltı edebiyatı” deriz. Kendi dünyalarını anlatırlar. Ama dünyaları zaten yeryüzünün reddidir. Evrenleri alternatif olduğu ölçüde yeryüzünün hakikatini ve düzenini sorgular.⁵⁷

Uçkan’a göre, yeraltından çıkanlar çok değildir. Buna en iyi örnekler Genet ve Artaud’dur. Genet ve Artaud “yazının yeraltı yerlileri”dir. Yeraltına inen yazarlar ise oldukça fazladır, bunların birçoğu da indikleri yeraltı dünyasına karışır:

⁵⁶ Hasan Bülent KAHRAMAN, “Yerüstünden Yeraltı Edebiyatına Bakmak”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 22-26.

⁵⁷ Özgür Uçkan, “Bir ‘Eylem’ Olarak ‘Yeraltı Edebiyatı’”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 40.

Nelson Algreen, Allen Ginsberg, William Burroughs, Richard Brautigan ve bütün bir Beat Kuşağı; Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Richard Weiner, Arthur Adamov, Robert Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes, Saint-Pol-Roux gibi iki savaş arasında Dada'dan anarşizme, gerçeküstücülükten Büyük Oyun'a (Le Grand Jeu) savrulan birçok yazar; ama onlardan da önce Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Rilke, Musil, Poe, Celine, Thomas Wolfe, Dylan Thomas, hatta Keats, Byron, Shelley, Blake ve hatta Novalis ve daha bir çoğu...⁵⁸

Uçkan, yeraltı edebiyatını bir tür olarak adlandırmanın doğru olmadığı söyler. Çünkü, saydığı isimlerin her birinin çok farklı olduğunu ve yaşam tarzlarında benzerlik olsa bile yazılarının birbirine benzemediği düşüncesindedir. Bu yazarlar, benzer konuları anlatabilirler, ancak Uçkan'a göre dil evrenleri birbirinden farklıdır, bu nedenle bu yazarları toptancı bir bakışla sınıflandırmak adil değildir. Uçkan'a göre yeraltı edebiyatı edebi bir tür değildir, daha çok yazıyla gerçekleştirilen bir "eylem"dir. Uçkan, bu hayati eylemin hayat, hayatın hakikati, toplumların gösteri düzenine direniş ve otoritenin reddiyle ilgili olduğunu vurgular.

Bu değerlendirmeden sonra Uçkan, yeraltı edebiyatının asli özelliklerinden ilkinin *politika* olduğunu söyler. Uçkan'a göre, yeraltı edebiyatı toplumsal kurallara direnen bir edebiyattır ve aradığı sosyal hakikat yeryüzünde bize sunulandan radikal bir şekilde farklı olduğu için bu edebiyat politikadan bahsetse de bahsetmese de kimliği itibarıyla politiktir. İkinci özelliği ise kendi dilini, tarzını, kültürünü yarattığı için bu edebiyatın *avangard* olmasıdır. Uçkan, yeraltı edebiyatının avangard olduğu kadar, avangard olan her şeyin de yeraltıyla bir şekilde ilişkisi olduğu görüşündedir. Politika ve avangardın da birbiriyle ilişkili olduğunu söyleyen Uçkan, avangard olanın genelde politik olduğunu ve avangardın yeraltından çıkmasının boşuna

⁵⁸ A.g.y., 40.

olmadığını söyler. Yeraltından akan, öncü ve ezber bozan bu edebiyat, Uçkan’a göre, özü itibariyle “politik bir eylem”, “dil içinde bir eylem”dir.⁵⁹



⁵⁹ A.g.y., 40-43.

2.2.2 Mağdurluk ve yeraltı psikolojisi

Nurdan Gürbilek *Mağdurun Dili*'nde Dostoyevski'nin tek bir sestem ibaretmiş gibi düşündüğümüz mağdurluğu, daha karmaşık bir toplumsal-ruhsal mekânla, yani “yeraltı” ile bağlantı kurarak anlatabildiğini söyler. Gürbilek, Dostoyevski'nin sadece *Yeraltından Notlar*'da değil, mağdurların ele alındığı başka romanlarında da “yeraltı”nın gerçekten parçalanmış, kararsız bir mekân olduğu görüşündedir ve birbirleriyle mücadelesi içinde karşıt sesleri aynı anda duymamızı sağlayanın da bu özellik olduğu görüşündedir.⁶⁰ Yine Gürbilek'e göre, Dostoyevski'de “yeraltı”, eş zamanlı hem bir sığınak hem bir kale hem de bir gösteri alanı denilebilecek mekândır; kahramanın çekilip yenilmişliğin, kaybetmişliğin yazgısına kafa tutabileceği son gurur kalesidir.⁶¹

Aslında ‘yeraltı’ denince aklımıza daha çok ideolojik içerikler geliyor. Bahtin'in Dostoyevski'nin ‘ilk ideolog-kahramanı’ saydığı yeraltı adamı bir yanıyla gerçekten bir ideolojik inatlaşmanın sözcüsüdür. İnsan ruhunu aritmeğin yasalarıyla açıklayan, yaşamı bir olasılık hesabına indirgeyen, insana sıra dışı bir kader çizebilecek yegâne özellikleri, düşgücü ve rastlantıyı yok eden her şeye karşı çıkmak için –darkafalı akılcılığa, iyimser ilerlemeciliğe, kendinden hoşnut Batıcılığa, nihayet toplumsal riyakârlıktan beslenen bir iyilik fikrine meydan okumak için- yeraltına inmiştir kahraman...⁶²

Gürbilek, yine de yeraltının sadece ideolojik bir diklenme mekânı olmadığını, karşıt özellikleri de içinde bulundurduğunu dile getirir. Yeraltı Adamı'nın topluma olan lanetinde sadece ideolojik bir eleştiri değil, yanı sıra bu eleştirisini aleni bir şekilde

⁶⁰ Nurdan GÜRBİLEK, *Mağdurun Dili*, 13.

⁶¹ A.g.e., 34.

⁶² A.g.e., 34-35.

dile getiremiyor olmaktan kaynaklı bir sinmişlik, şölene giden yolların kapalı olması nedeniyle bir tıkanmışlık ve başkalarının kayıtsızlığına verilmiş mağrur bir cevabın da olduğu görüşündedir. Başkaları onu aşağıladığı için kendini aşağılamaya hazır olan Yeraltı Adamı, alçalarak *görülme* isteğinden alçalmanın dozunu sürekli artırmak zorunda kalır. Gürbilek'e göre, çünkü Yeraltı Adamı için alçalmak alçaltılmaktan daha iyidir; bir "böcek" veya bir "vida" olarak yaşamaktansa alçak olmayı tercih eder.⁶³

René Girard, Dostoyevski'nin *Ezilenler* (1861) romanından sonra hem ustalıklı hem de köklü bir yön değişikliğinde olduğu görüşündedir. Girard'a göre, Dostoyevski'nin sanatındaki gerçek psikolojik değişimin yeni özelliklerini ise *Yeraltıdan Notlar*'da görmek mümkündür. *Yeraltıdan Notlar*'ın kahramanı, *Ebedi Koca* (1870)'daki Trusotski'ye çok benzer; fakat onun gibi cinsel anlamda bir aşağılık duygusu içinde değildir,⁶⁴ yaşadığı duygu, genel anlamda bir aşağılık duygusudur. Yeraltı Adamı'nın bir meyhanede durup geçmesine engel olduğu subay, Yeraltı Adamı'yla konuşmadan omuzlarından tutup onu bir kenara iter. Bunun üzerine Yeraltı Adamı, bu olayı ve subayı zihninde sürekli olarak büyütür.

Girard'a göre, Yeraltı Adamı için her engel, engel gibi görünen her şey, psikolojik mekanizmaları harekete geçirir. Girard, *Ebedi Koca*'da da olduğunu söylediği bu psikolojik mekanizmalara "yeraltı psikolojisi" adını verir. *Yeraltıdan Notlar*'da kahramanın eski okul arkadaşlarıyla yaşadığı ikinci serüvenin bu psikolojiyi doğruladığını da belirtir Girard. Buna göre, Yeraltı Adamı'nın eski okul arkadaşları bir akşam toplanmaya karar verirler. Yeraltı Adamı ise onlardan üstün olduğu inancındadır ve normalde eski arkadaşlarıyla görüşmek istememektedir. Ancak, eğlenceden "dışlanma duygusu" nedeniyle bu davete katılmak için çok uğraşır

⁶³ A.g.e., 35.

⁶⁴ Girard, Trusotski'nin karısının ölümünden sonra, kadının sevgililerinden olan Velçaninov'la arkadaş olmasını ve onun karşısında yaşadığı aşağılık duygusunu, mazoşizm kavramıyla açıklar. Girard'a göre aşağılanma o kadar korkunç bir deneyime yol açmıştır ki Trusotski'nin mazoşizmi kendisine bunu yaşatan kişiye veya benzerlerine yönelmiştir. Trusotski'nin rakibi karşısında yaşadığı bu durumu cinsel anlamda aşağılık duygusu olarak tanımlayan Girard'a göre, mazoşist, acısını sürekli kendinden geçmiş gibi işleyen bir zanaatçıdır. Bkz. René GIRARD, **Dostoyevski-Yeraltı İnsanı**, Çev. Orçun Türkay, 22-25.

Yeraltı Adamı. Arkadaşlarında uyandırdığını düşündüğü “küçümseme duygusu”, arkadaşlarını daha önemli hâle getirir.

Girard’a göre, Yeraltı Adamı sadece düşlerinde hiç çaba göstermeden göklere uçar, çünkü hiçbir engelle karşılaşmadığı yerdir düşleri. Düşün yetmediği yerde ise, kendisini küçük düşürecek maceralara atılmaktan çekinmez, Yeraltı Adamı düşlerinde ne kadar yücelirse, gerçek hayatta da o denli alçalır. Girard, Yeraltı Adamı’nın düşlerindeki yüceliğinin ve gerçekteki aşağılığının kökeninde “gurur” olduğu görüşündedir ve bu *Yeraltından Notlar*’da *Ebedi Koca*’dan daha çok işlenmiştir. Yeraltı yaşamının bütün kişisel ve ortak belirtilerini şekillendiren psikolojik ve doğaötesinden kayanklanan ana devindirici gücün kesinlikle “gurur” olduğu görüşündedir Girard:

Başarısızlık ikili bir hareket doğurur. Ben’in içindeki küçümseyen gözlemci Öteki, durmaksızın Ben’in dışındaki kazanmış rakip Öteki’ye yaklaşır. Öte yandan, daha önce de gördüğümüz üzere, Ben’in dışındaki, arzusuna öykündüğüm ve benim arzuma öykünen, o kazanmış rakip Öteki de durmaksızın Ben’e yaklaşır. Bilincin iç bölünmesi yoğunlaştıkça, Ben’le Öteki arasındaki ayrım zayıflar; iki hareket ikiz “sanrı”sını yaratmak üzere birbirine yönelir. Engel, bilince çakılan bir takoz gibi, her türlü düşüncenin ikiye bölünmeye yol açan etkilerini artırır. Sanrı olayı yeraltındaki varoluşu tanımlayan tüm öznel ve nesnel ikiye bölünmelerin son noktasını ve bireşimini oluşturur.⁶⁵

Yeraltı Adamı, “iyi kavranmış” çıkarlarının nerede bulunduğunu fark edebilecek bir durumdadır, ancak eylemlerini buna göre belirlemez, bunu istemez; Girard, böyle bir durumun, Yeraltı Adamı için düşlerinin ve toplumsal yaşantısına yöne veren

⁶⁵ René GIRARD, *Dostoyevski-Yeraltı İnsanı*, Çev. Orçun Türkay, 34.

nefretlerinin yanında yavan ve sıkıcı olduğu görüşündedir. Daha sonra, yararcılığın idealistlikten geriye kalan şeyleri elediğini ancak ondaki saflığı muhafaza edip daha da güçlendirdiğini belirtir. Yine, Dostoyevski'nin tüm bunları hissettiğini ve yeraltı keşfinin “sırça köşk” ütopyasına ölümcül bir darbe indirdiğini anladığını, çünkü bu keşfin o ütopyanın üstüne kurulduğu sözde doğaötesi ve ahlaka dayanan bakış açısının hiçliğini gösterdiğini dile getirir.

Girard, Dostoyevski'nin 19. asrın uğursuz ve ahlaki yavanlıklarına karşı böyle bir zafer kazanmasının kendisine çok önemli görüldüğünü ve bu nedenle *Yeraltından Notlar*'ın ilk bölümünde bu zaferi öğretici ve felsefi sözcüklerle dile getirmek istediğini söyler. Öykünün başında etik sistemleri çürütme görevi yükler kahramanına, ikinci bölümde ise -Girard bu bölümün anlatının gerçek anlamda romansı tek parçası olduğu görüşündedir- bu etik sistemlerin saçmalığı kanıtlanacaktır. Girard burada, Dostoyevski'nin; yeraltı psikolojisini kavramlara yansıtmayı başaramadığını, Yeraltı Adamı'nın “iyi kavranmış” çıkarını değil de başka şeyleri seçtiğini fark ettiğini söyler. Ancak, hem neyi hem de neden onu seçtiğini dile getiremediğini söyleyerek Dostoyevski'yi eleştirir:⁶⁶ “Dolayısıyla, ‘iyi kavranmış’ çıkar ahlakının karşısına yalnızca soyut ve boş bir özgürlük, gerçekte hiçbir şeyi çürütmeyen bir tür ‘huysuzluk yapma hakkı’ koymuştur. Bu yüzden, o ilk bölüm sonrasından çok daha aşağı düzeydedir.”⁶⁷

Derviş Aydın Akkoç, *Yeraltından Notlar* üzerine yazdığı “Dostoyevski: Yeraltı Adamı Üzerine Kısa Bir Deneme”de, Dostoyevski romanlarında olay örgüsünün gerilimlerle yüklü iki mekâna aktığını söyler. Çatışma hâlinde olan bu mekânlar, “yeraltı” ve “şölen alanı”dır.⁶⁸ Akkoç, anlatıda bu mekânların birbiriyle çatışmasının, iç içe geçmesinin veya birbirine dayanak oluşturmalarının kesintisiz olduğunu söyler. Ancak, daha da önemlisinin anlatıda bu uzamsal yer değiştirmelerin ortaya çıkarttığı

⁶⁶ A.g.e., 21-30.

⁶⁷ A.g.e., 30.

⁶⁸ Gürbilek de Dostoyevski'nin bir doluluk metaforu olarak şölene sürekli başvurduğu görüşündedir. Öyle ki Dostoyevski, hep bir kovulmuşluk hissiyle sürekli dışarıdan bakılan bir ziyafetle ilgili bu “şölen” imgesine birçok eserinde yineleyerek başvurmuştur. Gürbilek, bu romanlarda şölenin karşımıza sadece bir metafor olarak çıkmadığını belirtir. Öyle ki bazen dışlanmışlığı gerçekten bir şölenden dışlanmışlık olarak anlattığını söyler Dostoyevski'nin. Bkz. GÜRBİLEK, A.g.e., 25.

etkileri ruhsal dünyalarında barındırarak kurulan karakterlerin, Dostoyevski'nin ilk romanından son romanına kadar, bazı özellikleri açısından neredeyse hiç değişmediğini belirtir.

Toplumsal hayata uyumda sorun yaşayan, ezilmiş, gururları incinmiş, aidiyet duygularını yitiren bu karakterler, topluma kendilerinin gerekli bir insan olduğunu göstermek için didinip dururlar ve *görölmek* isterler. Ancak, toplumsal değerlerin hâkim olduğu -bu çalışma bağlamında yerüstü de denilebilecek- “şölen alanı”nda gururu incinen karakterlerin kendi köşelerine çekilmeleri söz konusudur. Bu köşe; karanlık, havasız, rutubetli ve basık kiralık odalardır çoğu zaman ve bu karakterlerin duyguları da bu mekânlarda karmaşıklaşır, şölen alanından tam olarak kopar. Akkoç, bu içine girilen kabuğun, zifiri karanlığın; parçalanmış, kararsız ve hareketli, bazen gerçek bazen de ruhsal bir düzlem olan bu mekânın “yeraltı” olduğunu söyler. Karşıt mekânı olan şölenle sınırları kesin çizgilerle ayrılmayan yeraltı metaforu, Akkoç’a göre, Dostoyevski'nin tüm romanlarında, çoklu mekânsal kurgu içerisinde öyle veya böyle bu biçimde kendini gösterir ve yeraltına çekilmiş yaralı karakterin; *İnsancıklar*, *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar*, *Beyaz Geceler* gibi romanlarda görülen ilk örneklerden sonra, tüm özellikleri Yeraltı Adamı'nda cisimleşmiştir. *Yeraltından Notlar*'da söylemsel kuruluş da mekânsal kuruluş gibi çok katmanlı bir hâl alarak derinleşip zenginleşmiştir ve bu roman, Dostoyevski'nin romanları içinde çoksesliliğin ilk olarak işlendiği romandır. Yeraltı Adamı'nın ruhsal dünyası çoksesli bir biçimdedir. Akkoç'a göre bu çoksesliliğin en iyi örneklerinden biri ise *Karamazov Kardeşler*'de vardır.⁶⁹

Bu çok sesliliğin en güzide örneklerinden biri *Karamazov Kardeşler*'de Ivan Fyodoroviç'in içindeki şeytanla konuştuğu, yüzleştiği bölümdür. Burada benlik ikiye yarılr; yarığın içinden birbiriyle kırın [kıran] kırana bir çatışmaya giren iki ses vardır artık. Dışlanan, ötelenmeye ve bastırılmaya

⁶⁹ Derviş Aydın AKKOÇ, “Dostoyevski: Yeraltı Adamı Üzerine Kısa Bir Deneme”, http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/273/dostoyevski-yeralti-adami-uzerine-kisa-bir-deneme#.WkQHRNJl_IU E.T. 05.06.2019

çalışılan ses kapatıldığı kuytulardan çıkar. Bilinçdışının bilince vurması gibidir bastırılmış sesin yükselişi. Negatiflenen sesin varlığı mevcut sesin kendisini bir hayli rahatsız eder.⁷⁰

Nurdan Gürbilek'in belirttiği mağdurluğun toplumsal ruhsal mekânı olan yeraltı, Girard'ın Dostoyevski'de bir direniş psikolojisi olarak gördüğü “yeraltı psikolojisi” ve Derviş Aydın Akkoç'un toplumsal değerlerin mekânı olarak öne sürdüğü şölen alanının karşıt mekânı olan “yeraltı” arasında bir koşutluk olduğu söylenebilir. Bu değerlendirmelerde yeraltı, bilinçdışının mekânı olarak toplumsal normların ihlal edildiği bir kaçış alanıdır/psikolojisidir. Dostoyevski'de ikiye ayrılan benlik ve bilinçdışının mekânı olan yeraltı, bazen somut ve belirli bir mekâna işaret ettiği gibi; çoğu zaman bir metafor olarak mağdurluk durumuyla beraber soyut ve psikolojik bir direniş hâlini göstermektedir. Nitekim, Yeraltı Adamı'nın yerüstünde bir vida olmaktansa bir mağara adamına dönüşmeyi yeğlemesi de bu psikolojik direnişi gösteren bir durumdur.

Bu bağlamda gururu, çatışmayı, tehlikeyi, suçu, öfkeyi, dışlanmışlığı, ihlali barındıran “yeraltı” kavramının Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* (1864) kitabında, bir “yeraltı psikolojisi” olarak bulunduğu söylenebilir. Bu romanda, Orhan Pamuk'un Batı düşüncesinin en güçlü silahı bilimsel mantığına ve iki kere ikinin dört etmesine karşı çıkarak direndiğini söylediği⁷¹ Yeraltı Adamı'nın, “İnsanın bütün işi gücü, sanırım, bir vida değil, insan olduğunu her an kendisine kanıtlamaktır... Bu uğurda başı belaya girecekmiş, gerekirse mağara adamına dönüşecekmiş, vız gelir ona...” diyerek⁷² Rus modernleşmesine ve yerüstünün mantığına karşı direnir yeraltına sığınması, kendi deyimiyle “bir vida olmayı reddetmesi”; yeraltındakilerin ana akıma ve burjuva kültürüne direnişinin de bir önsemesi olarak görülebilir. Yine, bu eserin, “yeraltı” kavramı odağında bir edebiyatın yaşam bulmasına olanak sağladığı da söylenebilir.

⁷⁰ A.g.y.

⁷¹ Orhan PAMUK, “Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*’ı: Aşağılanmanın Zevkleri”; F.M. DOSTOYEVSKI, *Yeraltından Notlar* içinde (Önsöz), Çev. Mehmet Özgül, 11.

⁷² F.M. DOSTOYEVSKI, *Yeraltından Notlar*, Çev. Mehmet Özgül, 46.

2.2.3 Yeraltı edebiyatının tarihsel ve toplumsal kökenleri

Hasan Bülent Kahraman'a göre, Gotik Edebiyat ürünleri yeraltı edebiyatının ilk örnekleridir. 18. yüzyılda ortaya çıkan ve temelde korku duygusuna dayanan Gotik Edebiyat, Aydınlanma Çağı'na bir tepkinin ifadesidir. Bu edebiyat akıl ve mantık dışı korkulardan ve hayal gücünden beslenmiştir. Fransız İhtilâli sonunda ortaya çıkan “aşırılıklar” da bu edebiyatın ilgisini çekmiştir.⁷³

M. Fikret Arargüç'e göre, etimolojik olarak “gotik” sözcüğü, Güney İskandinavya'da Gotland adı verilen bölgede yaşayan bir Germen kavminden çıkmıştır. Germenler, 4 ve 5. yüzyıllar arasında düzenledikleri akınlarla Roma'yı yağmalamışlardır. “Gotik” sözcüğü ise ilk olarak İtalyan ressam, mimar ve sanat eleştirmeni Giorgi Vasari (1511-1574) tarafından kullanılmıştır. Vasari, gotik kavramını klasik sözcüğünün karşıtı olarak kullanmıştır. Ayrıca, hem yağmacı oldukları hem de Hristiyan olmadıkları için Gotlar Romalılarca “barbar” olarak görülmüşlerdir.⁷⁴ Edebiyatta bir tür olarak gotik, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu türde yazılan ilk eser Sir Horace Walpole'nin *The Castle Of Otranto* (1764) (*Otranto Şatosu*) adlı eseridir. Bu edebiyat, klasisizm akımının akılcı ve kuralcı anlayışına, Aydınlanma düşüncesine; korku, kaos, barbarlık, akıl ve mantık dışılık yoluyla bir tepki özelliğindedir.⁷⁵

Gotik edebiyatta her ne kadar mekân öne çıkıyor gibi görünse de aslında konusu insan ve insan zihni ile ilgilidir (Spooner, 2006, s. 18). Öyle ki, gotikteki tehlike ve bilinmezlerle dolu karanlık mekânlar, bir bakıma insan zihninin ve onun derinliklerinde gizlenen karanlık ve kötü düşüncelerin bir izdüşümü olarak görülebilir. Bu mekânların gotik kahraman tarafından keşfedilmesi insanın kendisi ya da bir konu hakkındaki bilmediği bazı

⁷³ Hasan Bülent KAHRAMAN, “Kötülük, Yeraltı Edebiyatı ve Yerüstü”, *Varlık*, Şubat 2005, 8-9.

⁷⁴ M. Fikret ARARGÜÇ, “Mimari Bir Tarzdan Edebi Bir Türe: Gotik”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 36, 246.

⁷⁵ Özge YÜCESOY, **Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 10.

gerçekleri/hakikatleri keşfetmesini simgeler. Gotik, bir bakıma insanın bilinmeyene, anlamlandırılmayana, tanımlanamayana, akıldışı olana, doğaüstü sayılana karşı duyduğu ilgiyi, bu ilginin doğurduğu serüven duygusu, haz ve heyecan arayışını ifade eder.⁷⁶

Yeraltı edebiyat denildiğinde dünyada birbirinden farklı özelliklere ve dil anlayışlarına sahip olsalar da ilk akla gelen isimlerin Sade, Genet, Beat Kuşağı yazarları, Bukowski ve Palahniuk olduğu söylenebilir. Bu çalışmada yeraltı edebiyatının tam olarak ne olduğunu daha iyi anlayabilmek için bu yazarları yeraltı kılan özelliklere ve kavramlara yakından bakmak gerekmektedir.

⁷⁶ ARARGÜÇ, A.g.y., 248.

2.2.3.1 Sade ve “kuraldışı varoluş”

Gotik edebiyattaki korku, kaos, akıl dışılık ile Sade’ın eserlerindeki kural dışılık, cinsellik ve yıkıcılık da yeraltı edebiyatının oluşumunda önemli bir etkiye sahiptir. Hasan Bülent Kahraman, Sade’ın yeraltı edebiyatının kurucusu olduğunu, ama asıl yeraltı edebiyatının Emily Bronte ile başladığını söyler. Kahraman’a göre, “kötülük” kavramı Bronte’den sonra edebiyatın ana konularından biri olmuştur.⁷⁷ George Bataille, Sade için eserlerinin özünde *yok etme isteği* olduğunu söyler.⁷⁸ Yine Maurice Blanchot’nun görüşlerinden hareketle Sade’ın sınırsızlığıyla ilgili söyledikleri de dikkat çekicidir:

Maurice Blanchot bu konuda şu değerlendirmeyi yapar: ‘Sade kendi hapishanesini, evrenin yalnızlığının imgesi haline getirmeyi başarmıştır’; bu hapishane, bu dünya artık onu rahatsız edemez; çünkü o, buradaki ‘bütün yaratıkları kovup atmıştır.’ Sade’ın günlerini yazarak geçirdiği Bastille bir potadır: Varlıkların bilinçli olarak koyduğu sınırlar da, işte bu potada ve çaresizlikle beslenen bir tutkunun ateşiyle yavaş yavaş eritilip yok edilmiştir.⁷⁹

Michel Foucault, günümüzde edebiyatın dilinin anarşist bir biçim aldığı görüşündedir. Foucault’ya göre bu dil, 19. yüzyıla kadar toplumu eğlendirmek ve var olan ahlak anlayışını destelemek amacıyla kurumlaşan edebiyat anlayışından kurtulmuştur. Edebiyat, hep katı kurallar dayatan bir hakikate bağlı kalmak zorunda değildir. Bu açıdan edebiyatın dili, siyaset ve bilimin sözcüklerinden farklıdır, günlük dil karşısında ise marjinal bir pozisyon içindedir. Foucault, edebiyata olan ilgisiyle deliliğe olan ilgisini birleştirenin ise; 17. yüzyıldan itibaren unutilan deliliğin şenlikli dünyasının, 18. ve 19. yüzyıl arasında dışlanmış olanın içinden

⁷⁷ Hasan Bülent KAHRAMAN, “Kötülük, Yeraltı Edebiyatı ve Yerüstü”, *Varlık*, Şubat 2005, 8-9.

⁷⁸ Georges BATAILLE, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, 90.

⁷⁹ A.g.e., 106.

çıkan edebiyatta doğması/dirilmesinden geldiğini dile getirir. Bu bağlamda Sade, Foucault'ya göre cinsel olan ve bugün için kültürün dışladığı ne varsa hepsine azgınca saldırmaktadır. Bu türden bir dışlama sistemi var olduğu için Sade'ın eserleri ortaya çıkabilmiştir.⁸⁰

Söz, görüntülere bir anıt sarsılmazlığı kazandırmaya elverişli olduğundan ve her türlü inkâra karşı koyduğundan, kişi için yazmak da etkin bir durum sağlamaktadır. Yazı sayesinde iyilik, ikiyüzlülüğe ve ahmaklığa bitişik olduğu anlarda uğursuz onurunu korur; suç kendi büyüklüğü ölçüsünde suçlu kalır, can çekişen bir vücutta özgürlüğün elle dokunulur bir yanı olur. Edebiyat Sade'a düşlerini lif lif ayırmak ve onları adlandırmak olanağını vermiş, onun şeytansı sistemiyle birbirine dolanmış uyumsuzlukların üstüne yükselmesini sağlamıştır. Dahası var, suçlu gölgeleri saldırgan bir şekilde göz önüne serildiği için edebiyatın kendisi de şeytansı bir iş oluyor; edebiyata paha biçilmez bir değer kazandıran da bu olsa gerek.⁸¹

Foucault, Sade'ın eserlerinde teorik söylemler ile erotik sahneler arasında düzenli bir nöbetleşmenin olduğunu belirtir⁸² ve Sade'ın roman kahramanları ve partnerlerinin bütün cinsel ilişki kombinasyonlarını betimlediği pasajları “sahne”, erotik sahnelerle nöbetleşen uzun teorik pasajları ise “söylev” olarak isimlendirir. Bu söylevlerde Sade'ın cinselliğin ne olduğunu açıklamadığını, açıklamaya çalışmadığını; cinselliğin ve arzunun söylev konusu olmadığını söyler. Foucault'ya göre Sade'ın söylev konuları Tanrı, yasalar, toplum sözleşmesi ile genel anlamda suçun, doğanın, ruhun, ölümsüzlüğün ve sonsuzluğun ne anlama geldiğidir. Söylev, arzunun motoru

⁸⁰ Michel FOUCAULT, “Delilik, Edebiyat, Toplum”, Çev. Işık Ergüden, 266.

⁸¹ Simone de BEAUVOIR, **Sade'ı Yakmalımı?**, Çev. Cemal Süreya, 39.

⁸² Foucault'nun Sade'da tespit ettiği bu sistematik durumla ilgili Simone de Beauvoir da şöyle demektedir: “Aslında Sade'ın dikkatimizi çekişi ne sadece yazarlığında ne de sadece cinsel sapık oluşunda. Bu ikisi arasında kurduğu, yaşattığı bağlantılar Sade'ı Sade yapan. Sade'ın sapıklıkları, birer doğa verisi olarak bu sapıklıklara uyacağı yerde, onları savunmak için geniş bir sistem kurmasıyla değer kazanmaktadır...” BEAUVOIR, **A.g.e.**, 8.

ve kaynağı olarak arzuya bağlıdır; söylevin mekanizması arzunun mekanizmasını devreye sokar ve arzu sona erince tekrar söylev devreye girer. Foucault, söylev ile arzunun yerlerinin farklı olduğunu ve söylevin hakikatini söylemek için gelip arzunun üzerine yerleşmediğini, ama yine de söylev ile arzunun birbirlerine bağlandıkları görüşündedir. Daha da önemlisi bu söylevlerde Sade’ın sürekli aynı şeyi söylediğini belirtir. Buna göre, Sade’ın söylevleri tam olarak aynı şeyi söylemez belki, ancak birbirinin aynısı olan dört şey söyler. Foucault’nun “varolmayış saptaması” adını verdiği bu dört tez şunlardır: “Tanrı yoktur, ruh yoktur, suç yoktur, doğa yoktur.”

Foucault, bu dört tezi Sade’da “kuraldışı varoluş” olarak adlandırır ve Sade’ın anladığı anlamda “kuraldışı birey”in de dört ayak üzerinde duran bu varolmayış ilkesini en baştan kabul eden birey olduğunu söyler. Kuraldışı birey kendi üzerinde hiçbir egemenlik kabul etmez; ne Tanrı’ninkini, ne ruhunkini, ne yasaninkini ve ne de doğaninkini.⁸³ Foucault, kuraldışı varoluşu ise şöyle tanımlar: “Kuraldışı varoluş, hiçbir norm tanımayan; Tanrı’dan gelmiş dinsel bir norm, ruhla tanımlanmış kişisel bir norm, suçla tanımlanmış toplumsal bir norm, doğal bir norm tanımayan varoluştur.”⁸⁴

Foucault’nun Sade’de tespit ettiği bu “hiçbir norm tanımayan” kuraldışı varoluşa, yeraltı edebiyatında değişik biçimlerde rastlamak mümkündür. Sade’dan Palahniuk’a kadar birçok yazar, bu kuraldışı varoluşun edebiyat yoluyla işlendiği söylenebilir. Yine, kuraldışı bireylerin (anti-kahraman) “doğal bir norm tanımayan varoluş”la toplumun değerlerini ihlal etmeleri de söz konusudur.

⁸³ Michel FOUCAULT, **Büyük Yabancı**, Çev. Savaş Kılıç, 127-132.

⁸⁴ **A.g.e.**, 131-132.

2.2.3.2 Genet ve kötülük

Georges Bataille, kötülüğün “ahlâk yoksunluğu”nu değil, tam tersine “yüksek ahlâk”ı şart koştuğunu belirtir.⁸⁵ Bataille’a göre yasaklar ihlal edilince kötülüğe ulaşılır, kötülük ise yüksek ahlâkı barındırmaktadır. Yine, çocukça saflık ve özgürlük de kötülüğün barındırdığı diğer değerlerdir. Kitabının *Baudelaire* bölümünde Bataille, özgür insanın “cehennemlik insan” olduğu görüşünü dile getirir ve insanın yaratıcılığının özgürlük düşüncesiyle olan ilişkisini ele alır.⁸⁶ Bataille’a göre, özgürlük sürekli isyana açılan bir kapıdır. İyilik ise boyun eğmenin ve itaatin yanında yer almaktadır.⁸⁷ Bataille’ın arayışını “Her şeyden önce toplumun dışladığı insanın isyanının arayışı”⁸⁸ olduğunu söylediği, hayatı ve yazdıklarına bakıldığında tam bir “yeraltı adamı” (“piç, hırsız, eşcinsel, mahkûm”) denilebilecek Jean Genet’nin “‘Kötülük tecrübesi’ne değinen hiçbir şey beni belirleyemez ya da sınırlayamaz; yine de varım, her tür yaşamı ortadan kaldıran dondurucu nefes olacağım. O halde özün de üstündeyim, her istediğimi yapabilirim.”⁸⁹ şeklindeki görüşleri yeraltı edebiyatında da “kötülük tecrübesi”nin özgürleştirici rolünü göstermesi açısından da önemlidir. Toplumsal norm ve kuralların ihlal edildiği yeraltı edebiyatının temel kavramlarından biri olduğu söylenebilecek “kötülük” kavramı, bu edebiyatta da Bataille’ın *Edebiyat ve Kötülük* kitabında ele aldığı gibi egemen bir pozisyonadır ve “ahlâk yoksunluğu”nu göstermez, bilakis “yüksek ahlâk”ı şart koşmaktadır.

Mehmet Arısan, “Ölü Bir Anneden Sakat Doğmak: Jean Genet ve Alternatif Kimlik” adlı yazısında, Genet’nin yapıtlarında genel olarak bir çıkmaz olduğu görüşünü ileri sürer. Bu yapıtların sürekli bir yabancılaşmayla kuşatıldığı için tam olarak bir kimlik yaratamamanın ve bir kimlik arayışı içinde çırpınmanın yarı umutsuz yarı saldırgan atmosferini yansıttığını söyler. Genet’de bir trajedi şeklinde ortaya çıkan anlatısallığı (narrative), bu kimlik arayışının oluşturduğunu belirten Arısan’a göre, bu trajik anlatım belirli bir öznenin hayata dair trajedisinden kaynaklanmaz, bunun sebebi

⁸⁵ BATAILLE, A.g.e., 12.

⁸⁶ A.g.e., 31.

⁸⁷ A.g.e., 163.

⁸⁸ A.g.e., 141.

⁸⁹ Aktaran BATAILLE, A.g.e., 163.

böyle bir öznenin “varolmaması”dır. Bu noktada, Genet ile yukarıda yer verilen Foucault’nun Sade’ı değerlendirirken “varolmayış saptaması” adını verdiği tespitler arasında analogik bir ilişki kurulabilir. Genet de Foucault’nun Sade’da “kuraldışı varoluş” olarak adlandırdığı bir varoluşa sahiptir ve kendi üzerinde hiçbir egemenlik kabul etmeyen “kuraldışı birey”in ta kendisidir.

Arısan, Genet’nin hayatının bir “kimlik” sorununu barındırdığı oranda politik göndermelerle yüklü olduğunu ve yapıtlarının çoğunun benzer biçimde özyaşamöyküsel ögeler içerdiğini belirtir. 1910 yılında Fransa’da doğan Genet, hayatının ilk altı yılını bir yetimhanede geçirmiş ve henüz on yaşındayken evlatlık verildiği çiftçi ailesinden yiyecek ve para çaldığı için “hırsız” olarak tanınmıştır. Arısan’a göre, bu travmatik deneyimden sonra Genet, sanki bir azizin iyiye ve kutsallığa kendini adanması gibi tam olarak “sapkınlığa, kötüye ve suça” kendini adanmıştır.

Arısan, Genet’nin oyunlarını incelediği söz konusu yazısında, Genet’nin “suç”u şiirsel bir dille yüceltmesi ve oyunlarındaki farklı ve çoğu zaman “iğrenç ve kötücül üslubun Genet’yi “dışlanmışlığın ideoloğu” pozisyonuna ulaştırdığı düşüncesindedir. Bu üslubun Genet tarafından keşfedilmiş bir şey olmadığını ve hiçbir zaman bir bütün oluşturmadığını söyleyen Arısan, bunun daha ziyade bazı nesnelerin aykırı birleşimleriyle oluşan farklı anlamların ürünü olduğu görüşündedir. Arısan, bu üslubu açıklamak için Hebdige’in özellikle punkların giyim tarzı için kullandığı *brikolaj (yaptakçılık)* kavramına başvurur:

Bütün nesneler, kostümler, makyajlar, mimikler ve jestler birbiriyle uyuşmayan, grotesk bir bütünlük içinde görünürler. Öte yandan Genet, dışlanmışlığın ve şeytaniliğin nesnesini hiçbir zaman göstermez. Tersine bu

“aykırı” olguları zaten kendileri de dilin birer nesnesi olan karakterlerin diyaloglarındaki ayrıntılarda verir.⁹⁰

Arısan, Genet’in aykırılığı ve dışlanmışlığı dillendirirken kullandığı malzeme ve şekil bakımından da aykırı bir form oluşturduğunu ve bir ölçüde dili bozduğunu söyler. Ancak, Genet’nin karşı çıktığı “doğru” insanlara karşı tam olarak alternatif bir dil geliştiremediğini de belirtir. Çünkü “doğru” insanların dili de sınırları belli, tutarlı ve bütünü kapsayan bir yapı değildir. Bu anlamda, Arısan’a göre Genet’nin oyunlarındaki anlatısallığın temelini, her zaman var olan bir “tam olamama durumu, bir tanım yetersizliği ve kategorik sınırların belirsizliği” oluşturmaktadır.⁹¹

⁹⁰ Mehmet ARISAN, “Ölü Bir Anneden Sakat Doğmak: Jean Genet ve Alternatif Kimlik”, *Defter*, Bahar 1997, S.30, 40-41.

⁹¹ A.g.y., 39-41.

2.2.3.3 Karşı-kültür ve Beat Kuşağı

İkinci Dünya Savaşı, birçok yıkımla sonuçlanırken beraberinde Amerika ve Sovyet Rusya arasında Soğuk Savaşı da getirmiştir ve Amerika’da komünizm karşıtlığı artarken Joseph McCarty, Amerikan Karşıtı Eylemleri İzleme Komitesi’nin başına getirilmiştir. Genç kuşaktan, savaş öncesinde olduğu gibi iyi bir iş, mutlu bir evlilik, iyi aile, emeklilik vs. gibi paketlenmiş bir yaşam sürmesi beklenmiş ve bu yaşamı çocuklarına da aktarmaları istenmiştir. Bunun üzerine, böyle bir yapay hayatı reddeden, maddiyat peşinde olmaktansa hayatın içinde manevi bir anlam aramayı tercih eden bir grup olarak “hipsterlar” ortaya çıkmıştır. Daha muhafazakâr çevrelerce; tehlikeli ve serseri bulunan bu grubun hayat tarzı tam bir skandal olarak nitelendirilmiştir. Eski nesil tarafından anlaşılması zor olan, ihanetle suçlanan ve Amerika’daki zenginlikleri reddeden bu nesil Beat Kuşağı’dır.⁹² Bazı eleştirmenlerce bu kuşağın eserleri yeraltı edebiyatına dâhildir, bazıları ise yeraltı edebiyatının daha farklı toplumsal dinamikleri olduğu görüşündedir.⁹³

Amerika’da 1950’lerde ortaya çıkan ve sınıf eşitsizliğine, ırkçılığa, dışlanmışlığa, tüketim toplumuna; kısacası kapitalizmin oluşturduğu yaşam biçimine karşı çıkan ve politik olarak da 68 Kuşağı’nı etkileyen Beat Kuşağı; Allen Ginsberg, William S. Burroughs ve Jack Kerouac gibi yazarların oluşturduğu bir karşı-kültür hareketidir.⁹⁴

David Sterritt, *Beat Kuşağı* adlı kitabında, Amerika’da sefil bir bağınazlığa gömülü bir dönemin toplumsal kurallarına karşı çıkması, yeni düşünce ve ifade alanları açmasıyla Beat hareketinin önemli bir güç olageldiğini belirtir. Sterritt’e göre, Kerouac endüstrileşen toplumdaki yabancılaşmaya ve mekanikleşmeye karşı büyük bir öfke duymuştur. Burroughs kültürel denetim mekanizmalarına savaş açmıştır ve

⁹² Diane HUDDLESTON, *Beat Kuşağı “Hippi” Değil “Hipster”*, Çev. Burcu Denizci, 1-3.

⁹³ Yukarıda da bahsi geçen *Notos* dergisinin “Yeraltı Edebiyatı” özel sayısında, Altay Öktem, Beat Kuşağı’yla yeraltı edebiyatının farklı dinamikleri olduğunu öne sürerken, Özgür Uçkan bütün bir Beat Kuşağı’nı yeraltı edebiyatı olarak değerlendirmektedir. Bkz. Altay ÖKTEM, “Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri ve Edebiyatımızda Yeraltı”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 16-21. Özgür UÇKAN, “Bir ‘Eylem’ Olarak ‘Yeraltı Edebiyatı’”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 40-43.

⁹⁴ Bahar MURATOĞLU-Pelin SAYIN, “Edebiyatın Sapkın Çocukları: Beat Kuşağı”, *Pivotka*, S. 15, 5-7.

Ginsberg'e göre de dünyadaki sorunların kaynağı kitlelere tektip bir bilinç dayatmaya çalışan ulusal güçlerdir.⁹⁵

Beat Kuşağı'nın yaşam tarzını anlatmak için kullanılan "Beatnik" ifadesi, ilk olarak San Francisco Chronicle'da yazan gazeteci Herb Caen tarafından 1958 yılında kullanılmıştır. Söz konusu gazeteci, Sovyet uydusu "Sputnik" ile benzerlik kurarak Beatleri aşağılamayı ve okuyucunun Sovyetler Birliği ve komünizmle Beat Kuşağı arasında bir bağ kurmasını ummuştur.⁹⁶ Kelime anlamı "meteliksiz, yersiz yurtsuz, başboş, bitkin, umarsız, uykusuz, kendi başına ve dışlanmış" olan "Beat" sözcüğü, Kerouac'ın dikkat çektiği başka bir anlama daha sahiptir. Kerouac, sözcüğün "Beatific" yani "kutsal" veya "kutsanmış" anlamına dikkat çekerek dışlanmışların kutsallığına da gönderme yapmaktadır.⁹⁷

Kendilerini kültürel normların dışında gören diğer hareketler gibi, beatler de yeni ve farklı olduklarını düşünüyorlardı. 20. Yüzyılın başında Birleşik Devletlerden Paris'e göç eden sanatçı ve yazarların kayıp kuşağı gibi, beatler de katı Amerika geçmişlerinden uzaklaşmak istiyorlardı. Ama beatler, sürgünde gibi hissetmek için Birleşik Devletlerden ayrılmaya ihtiyaç duymuyorlardı.⁹⁸

Beatler üzerine çalışmalar yapan Norman Mailer, 1957 yılında "Beyaz Zenci"⁹⁹ adında bir makale yazar. Bu makalede Mailer, Beatler için de kullanılan "hipster" kelimesini tanımlar. Buna göre, asıl hipsterlar caz müzisyenlerinden oluşan, bohem, zorlu bir yaşam tarzını benimsemiş ve ötekileştirilmiş Afro-Amerikalılardır. Mailer,

⁹⁵ David STERRITT, Beat Kuşağı, Çev. Nursu Örgü, 35.

⁹⁶ HUDDLESTON, A.g.e., 25.

⁹⁷ MURATOĞLU-SAYIN, A.g.y., 5-7.

⁹⁸ Jessamin SWEARINGEN, **Risale-i Punk**, Çev. Artemis Günebakanlı, 85-86.

⁹⁹ Ingvar Ambjørnsen'in de yeraltı edebiyatı örneği sayılan *Beyaz Zenciler* adını taşıyan bir romanı vardır. Yeraltı yaşamını tüm ihlalleriyle anlatan bu roman, tam anlamıyla düzen karşıtıdır. Romanda, romana adını veren "Beyaz Zenciler" ifadesinin yeraltında yaşamayı seçmiş ve yerüstünün kurallarını reddeden insanlara, polis tarafından söylenmesi dikkat çekici bir ayrıntıdır. Bkz. Ingvar AMBJØRNSSEN (1999), **Beyaz Zenciler**, Çev. Banu Gürsaler Syvertsen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Beat şairlerinin, 1930 ve 40'lı yıllarda siyahi caz müzisyenlerinin tarzını, tavrını ve ruhunu özendirmeye çalıştıklarını belirtir. Siyah hipsterlara öykünen Beatler, böylelikle onların beyaz versiyonu, bir çeşit “beyaz zenci” olmuşlardır.¹⁰⁰ Yine bu kuşağın oluşumunda, yaşamı ile eserlerinin yarattığı düzen karşıtlığıyla Antonin Artaud'nun da etkisi vardır. Bu kuşak, Andre Breton'un sürrealizminin otomat yazı yöntemini benimsemekle beraber, sürrealizmin miadını doldurduğunu ve yerini Avrupa estetiğine bıraktığını düşünmektedir. Breton sürrealizminin Amerika'da etkisini yitirmesine karşın Artaud'ya olan ilgi 1960'lı yılların başlarına kadar sürmüştür. Artaud'ya olan ilginin arkasında ise 40'lı ve 50'li yılların mirasından gelenler vardır.¹⁰¹ 1940'larda başlayan Beat hareketi, 1957'de popüler olmuş ve 1960'ların başında ise etkisini yitirmiştir.¹⁰² Bu hareket, 1960'larda Hippi hareketi ve yeni sol için uygun bir zemin hazırlamıştır.¹⁰³

Karşıt kültür ve onunla aynı anlama gelerek kullanılan “underground” terimleri ilk olarak, dönemin etkileyici sosyal hareketlerinin sonucu, 1950'lerin sonlarında görünürlük kazanan “Beatler” ve daha sonradan 1960'ların ortalarındaki orta sınıf “alt kültür” hareketleri için kullanılmaya başlanır. Yani karşıt kültür kavramının kökenlerini Beatler'e borçlu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Beatler, 2. Dünya Savaşı sonrası Fransa'da, Fransız Bohem sanatçıları ve entelektüellerinden etkilenen öğrencilerin öncülüğünde gelişir. Hareket üyeleri, varoluşçu değerler merkezinde, sosyal değişimle ilgili nihilist bir tavır içerisinde ve eylemin (action) faydasızlığı söylemi ile Doğu mistisizmi, caz, şiir, uyuşturucu ve edebiyat çevresinde bir araya gelirler. Kerouac ve Ginsberg gibi yazarların popüler hale getirdiği akım, 1960'larda Amerika'da, özellikle New York merkezli olarak gelişir. Shuker'e

¹⁰⁰ HUDDLESTON, A.g.e., 12-13.

¹⁰¹ Joanna PAWLIK, *Antonin Artaud-Amerikan Avangardı ve Beat Kuşağı*, Çev. Hakan Şahin, 2-9.

¹⁰² HUDDLESTON, A.g.e., 33.

¹⁰³ A.g.e., 36.

(1998) göre Beatler, romantik ve anarşist bir vizyona sahip, bireyseliğin ana tema olduğu, orta sınıf yaşam biçimine ve kariyere fazlasıyla düşmanca bir tavır içindedirler ve gelecekteki diğer Karşıt Kültür hareketleri üzerinde etkileri büyüktür (1998: 71). Beat Hareketi içinde bir araya gelen gençler temelde savaş sonrası yaşanan toplumsal yabancılaşma ve hâkim politik değerlere de karşı çıkışı simgelerler. Hareketin müziksel gösterenini ise “Free Caz” üslubu oluşturur.¹⁰⁴

Beat edebiyatı, 1990’larda tekrar keşfedilmeye başlanmıştır. Beat hareketinin yeniden keşfedilmesinin arkasında, Allen Ginsberg’in 1956 yılının Ağustos ayında, Kerouac’ın *On the Road (Yolda)* eseri yayımlanmadan bir sene önce yayımlanan şiir manifestosu *Howl’un (Uluma)* müstehcen ifadeleri nedeniyle 1990’larda Amerikan radyo ve televizyonlarında yeniden sansürlenmesinin ve 1993 yılında *Time* ve *The New York Times* gibi yayın organlarının Beat’in dirilişi üzerinde durmasının etkileri olduğu söylenebilir.¹⁰⁵ Aynı zamanda bu hareketin, modayı ve alışveriş piyasasını da etkilemesi söz konusudur. Ancak, Beat hareketinin yeniden keşfedilmesiyle ilgili en iyi tespitlerden biri 1995 yılında Fransız *Liberation* gazetesince yapılmıştır:

Gençler kendilerini basit ideolojilerden, basit kapitalizmden, basit Marksizm’den, basit yeni muhafazakarlıktan kurtardı. Tüm bu gasplar zaman aşımına uğradığında, beyin yıkamalar yenik düştüğünde, bir birey olarak insan, hayat tecrübeleri ve 40’ların ve 50’lerin yazıları yeniden keşfedildi. Yeni ‘beatnikler’ kollarının altında defterleriyle, bilgi otobanında paten ve kaykaylarla giden sanal çağın düzenli yolcularıdır. Bazıları, bu tekno-

¹⁰⁴ Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU, “Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, YIL: 18, S. 2, AĞUSTOS 2014, 20.

¹⁰⁵ Jean-François DUVAL, **Bukowski ve Beat Kuşağı**, Çev. Artemis Günebakanlı-Seda Garzanlı, 11-13.

bohemlerin kültürel ve toplumsal kalıplarımızı yıkarak tesadüfen yeni bir karşı kültür oluşturabileceklerine inanıyorlar.¹⁰⁶

Burada ifade edildiği gibi gençlerin kendilerini “basit” ideolojilerden kurtarması, aslında 1968 hareketinin neticesinde gerçekleşen bir durumdur. Bu hareketin Marksçı olmaktan çok özgürlükçü ve anarşist yapısı; bürokratikleşmeye, arzunun bastırılmasına ve yaşamın sıradanlaşmasına karşı oluşu¹⁰⁷ etkilerini sonraki yıllarda da göstermiştir. Yine, Lyotard’ın büyük anlatıların sonunun geldiğini ifade etmesi¹⁰⁸ ve post-yapısalcıların bütüncül kuramlarda bir kenara atılanlara/marjinallere yoğunlaşmaları¹⁰⁹ da 90’lı yıllarda Beat hareketi ve yeraltı edebiyatının dirilmesiyle birlikte düşünülebilir.

¹⁰⁶ Aktaran DUVAL, **A.g.e.**, 13.

¹⁰⁷ Madan SARUP, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, 145-146.

¹⁰⁸ Ali AKAY, **Tekil Düşünce**, 129-135.

¹⁰⁹ SARUP, **A.g.e.**, 148.

2.2.3.4 Meat Kuşığı ve Charles Bukowski

Hasan Bülent Kahraman'ın Beat Kuşığı hakkındaki “edebiyatta deneySELLikten doğrudan yaşantıya tanıklık etme” şeklindeki görüşü, eserlerde somut gerçekliğin olduğu düşüncesiyle birlikte, sokak dilinin ve argonun eserlerin dilini oluşturması olarak da yorumlanabilir. Charles Bukowski'nin eserlerinde; baba otoritesini, tüketim toplumunu, para ekonomisini sarsmanın yanı sıra kullandığı yalın dil, buna örnek olarak gösterilebilir. Örneğin, “ortacı, vasıfsız eleman, tezgâhtar” gibi anlamlara gelen *Factotum*'da, hem doğrudan yaşantıya tanıklık vardır hem de sokak dili ve argo kullanılır. Bu otobiyografik romanda, biçim fazla önemszenmez, içerik belirleyicidir ve bu içeriğe en uygun dil olan sokağın dili kullanılmıştır. Bir röportajında, Bukowski dil anlayışıyla ilgili şöyle demektedir:

Terimlerin basit olmasını tercih ediyorum. Her zaman net yazmayı denerim, böylece insanlar ne istediğimi anlar. Aynı şekilde ben de ne dediğimi anlarım. Yani uzun kelimeler kullanmamaya çalışırım. Bir şey anlatmak için mümkün olduğunca en basit, en sade kelimeyi kullanmaya çalışırım. Sözlük kullanmam; kelimelerin ham, basit ve kolay olmasından hoşlanırım. Bu şekilde kendime yalan söylemiş olurum. Çünkü daha önce okuduklarım, klasik edebiyat, ham, basit ve kolay değil, karışık, yapmacık, muğlak ve aldatıcı. Ben bunlardan sıyrılmak istiyorum.¹¹⁰

Bukowski'nin yukarıda alıntılanan görüşleri, aynı zamanda ana akımın/klasik edebiyatın bir eleştirisi biçimindedir. Klasik edebiyatı yapmacık ve aldatıcı bulan Bukowski, gerçeği “edebiyat yapmadan” anlatma amacında olmuştur. Yine, eserlerindeki şiddetin ve çürüklüğün de toplumun resmini çekmek olduğu görüşündedir. Bukowski'ye göre, toplum şiddetliyse ve çürüyorsa, kendi yazısı da

¹¹⁰ DUVAL, A.g.e., 138-139.

çürük ve şiddetli olmalıdır.¹¹¹ İdeal bir erkeği “Guts” adlı hikâyesinde şöyle tasvir eder:

Kabadayılara, kanun kaçaklarına ve orospu çocuklarına her zaman hayranlık duymuşumdur. Kravatlı, iyi işli temiz tıraşlı çocukları sevmem. Kırık dişli, kırık kafalı ve kırık yollu çaresiz adamları severim.... Sapıklar, azizlerden daha çok ilgimi çeker. Aylaklarla rahatlarım, çünkü kendim bir aylağım. Kanunları, ahlakları, dinleri ve kuralları sevmem. Toplum tarafından biçimlendirilmeyi sevmem.¹¹²

Bukowski, tüm underground hareketin temeli sayılan Beat Kuşağı’na dâhil olmadan benzer bir estetik ortaya koymuştur. Beat Kuşağı yazarları, daha yüksek bir sosyo-ekonomik gruptan gelen, bohem bir hayat sürüp karanlık çevreler ve suç dünyasından etkilenmiş bir kuşaktır. Bukowski ise birçok işte çalışmış ve uzun bir dönem de *serserilik* etmiştir. Bukowski için yazmak, birçok açıdan bu kaderden kurtulmanın yolu olmuştur. “No Future” (Gelecek Yok) felsefesinin başlangıcı olan 70’lerde uluslararası üne kavuşan Bukowski, Beat sonrası punk estetiğine daha yakındır.¹¹³ Bukowski, 60’lı yıllar ve 70’li yılların başında kendisi gibi teksir makinesi kullanan şairleri anlatmak için “Meat Kuşağı” diye bir kavram kullanmıştır. Blazek, d.a. levy, Steve Richmond gibi şairlerden oluşan “Meat Kuşağı”, Beatlerin ahlakçı tavrı bir topluluk olarak görünmesine neden olmuşlardır. Bukowski dışında bu şairlerin çalışmaları bulunması zor ve az basılmasından dolayı da pahalı çalışmalardır. Bu şairler, bu çalışmalarından önce teknik olarak *punk*tırlar ve teksir devrimi ve küçük/underground yayıncılık sayesinde çalışmalarını yayımlamışlardır.¹¹⁴

¹¹¹ A.g.e., 140.

¹¹² Aktaran ve Çev. Seda GARZANLI, “Charles BUKOWSKI”, *Underground Poetix*, S. 007, Ekim 2015, 7.

¹¹³ A.g.e., 17-21.

¹¹⁴ Şenol ERDOĞAN, *Charles Bukowski ve Meat Kuşağı*, 9-31, 39-41.

Yeraltı edebiyatı bağlamında değerlendirildiğinde, gerek Beat Kuşağı yazarlarının gerekse Bukowski'nin otomat yazı tekniği, sokak dili ve argoyu kullanmalarının, edebiyatta egemen olan dil anlayışını kırmaya ve dilin “yeraltı”nı bulmaya yönelik olduğu düşünülebilir. Yine bu edebiyatta, otobiyografik kurmaca metinlerin daha çok tercih edilmesinin nedeninin, hayatın yazıyı belirlemesinden kaynaklandığı söylenebilir. Beat Kuşağı yazarları ve Bukowski arasında temel bir fark olarak söylenebilecek Beat Kuşağı yazarlarının “hipster”lara, serserilere ilgi duyması veya bu kuşağın kendi “yeraltı”nı oluşturmasına karşılık Bukowski'nin bizzat “yeraltı”ndan yazması, yeraltı edebiyatında sıkça rastlanılan bir durum olacaktır. Başka bir deyişle, bu edebiyatta bazı yazarlar kendi yeraltını oluşturacak, bazıları ise (suçlu, hırsız, serseri vs.) bizzat yeraltından yazacaklardır. Bukowski'nin yeraltıyla ilgili söylediği şu sözler, bu bağlamda ilgi çekicidir:

Benim için yalnız olmak asla zor olmadı. Her zaman en iyi hissettiren oldu...

Bu doğal. Bazı hayvanlar, zemine delik kazır ve yeraltına girer. Ben bir tür köstebek ya da yeraltına giren diğer hayvanlardan bir tanesiyim. Deliğin içinde yalnız kalmak ona iyi geliyor. Bu benim doğal içgüdüm...¹¹⁵

¹¹⁵ DUVAL, A.g.e., 144-145.

2.2.3.5 Palahniuk ve şiddet

İlk romanı *Dövüş Kulübü*'nden başlayarak porno, cinayetler, bedensel acı, cinsel sapkınlıklar, aşırılıklar ve şiddetin her türlüyle uygar olma prensibine saldıran Chuck Palahniuk, acıyı muhalif bir güç statüsüne yükseltip bireysel kimliğin dağılması noktasında, bedensel tahribat metaforunun kendisini en çok çeken metafor olduğunu belirtir. Palahniuk, toplumun ikiye bölünmüş ahlak anlayışına, tüketime, uygarlığın diline karşı; acıyla örülmüş muhalif ve “edepsiz” bir dille sınırı ihlal eder.¹¹⁶

Yine tüm eserlerinde alışla gelmedik bir sosyoloji gözlemi söz konudur, yalnızlaşan insanlar, hastalıklı ama bununla barışık tiyolojiler, uyuşturucu yada seksüel bağımlılık, şizofrenik toplum yapısı... Palahniuk aslında herkesin bildiğini herkese tekrar sunar, sıradan olanın sıradan günlük yaşamları yazarın en sevdiği malzemesidir. Tüm eserlerinde *kaybedenlerin* hayatını tekrar tekrar kaybettiği sıklıkla görülür. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa Chuck Palahniuk aslında bir itirazlar bütünüdür. Kapitalizme itiraz, tüketim manyaklığına itiraz, modern topluma itiraz, sansüre itiraz, cinsel tabulara, aristokratik yaşamlara itiraz...¹¹⁷

Crispin Sartwell, gerçeğin bir şok olduğunu, bu yüzden de şok deneyiminin önemli olduğunu söyler. Önemlidir, çünkü şok bizi gerçeğe, dolayısıyla kendimize döndürmektedir. Sartwell'a göre, büyük acılar çeken ve kendisini sonuna kadar acıya teslim eden kişi, hem acının kaynağının gerçekliğinden hem de kendi gerçekliğinden kuşku duymaz. Kişi, acıya dayanıp ondan korkmadığı ve acıya izin verdiği ölçüde hiçbir ontolojiye gereksinim duymaz, çünkü acıyla yaşamak gerçekliği yaşamak, ona

¹¹⁶ Aktaran Hande ÖGÜT, “Şiddet, Pornografi, Haz, Bedensellik”, *Notos*, S. 29, 34-38.

¹¹⁷ Barış MUTLUAY, “Palahniuk ve Sosyalleşen Arızalar”, *BirGün Kitap*, S.99, 22. E.T. 09.06.2019

doğru itilmektir. Sartwell’a göre acı olumlanmalıdır. Ancak, Sartwell olumlanması en zor şey olarak da yine acıyı gösterir ve acının gerçek olanın gerçekliğine bir çağrı olduğunu da söyler.¹¹⁸

Sartwell, Bir Zen ustasına, “Gerçekliğin en derin doğası nedir?” şeklinde bir soru sorulduğunda, ustanın yanıtının teorik bir cevap olmayacağını söyler. Dahası ustanın yüzümüze bir şamar indireceğini belirtir. Sartwell’a göre, bu iki anlama gelmektedir. Birincisi, böyle sorular sorulmamalıdır; ikincisi ise gerçekliğin en derin doğasının bu şamar olmasıdır. Sartwell’a göre, gerçeklik yüzümüze vurulan şamardır.¹¹⁹

Sartwell, bir rapçi veya komedyenin etrafa bir edepsizlik dalgası yaydığına, sadece kendisinin “dünyevi” olmakla kalmayacağını, etrafındaki tabuları çiğneyerek bizi bedenselliğimizden zevk almaya davet ettiğini veya tabuları ihlal ederek bizi gerçekliğe ayartmakta olduğunu söyler. Sartwell’a göre, tabu olan gerçekliktir, bu nedenle de gerçeğin kavramlar âlemini her istilasına da “edepsiz”dir.¹²⁰ Bu bağlamda, Palahniuk’un acıyı muhalif bir güç statüsüne yükseltmesinin, gerçekle kurduğu ilişki biçimiyle ilgili olduğu söylenebilir. Palahniuk, bu bağlamda irkiltici, şok edici ve edepsiz denilebilecek metinleriyle tabuları yıkarak okurunu da gerçekliğe çağırır.

Özgür Uçkan’a göre de gerçek sanat hem asli bir bilme biçimi hem de bir tedavidir. Ayrıca bu tedavi, sanatçıyla beraber toplum için de geçerlidir. Uygarlığın bize sunduğu hayat bir hastalıktır. Bu hayatın bizi kapattığı hastalık, hem yeryüzünde hem de yeraltında egemendir. Uçkan’a göre, yeryüzünün riyakâr yaşantısına tahammül edemeyenlerin suçlu, katil, ibne veya orospu olarak dışlanıp sürüldüğü yeraltı da acıyla yüklüdür.¹²¹ “Gerçek yeraltı edebiyatı, toplumun ikiyüzlü ahlakının tersine gerçekten de etikdir. İçinden hayat akar, hiçbir şeyi dışlamadan. Marina Abromovic’in dediği gibi, ‘etiğin olmadığı bir sanat kozmetikten ibarettir.’”¹²²

¹¹⁸ Crispin SARTWELL, **Edepsizlik, anarşi ve gerçeklik**, Çev. Abdullah Yılmaz, 12-13.

¹¹⁹ A.g.k., 14.

¹²⁰ A.g.k., 168.

¹²¹ Özgür UÇKAN, “Bir ‘Eylem’ Olarak ‘Yeraltı Edebiyatı’”, *Notos*, S. 29, 40-43.

¹²² A.g.y., 40-43.

2.3 “Dille Girişilen Bir Eylem”: Yeraltı Edebiyatı

Özgür Uçkan, yukarıda da dile getirildiği gibi, yeraltı edebiyatının bir tür olmadığı görüşündedir. Çünkü, her biri farklı dönemlerde ürün veren yazarların, yeraltı edebiyatı bağlamında dil evrenleri birbirinden farklıdır. Bu edebiyatın bir alt tür olarak ele alınmasında şüphesiz ki benzer konuların, Uçkan’ın deyimiyle “yeraltı yaşantısı”nın işlenmesi söz konusudur. Fakat Uçkan’a göre bu edebiyat, bir tür değildir, dille gerçekleştirilen politik bir eylemdir.

Uçkan, bu edebiyatın, yazı vasıtasıyla bize yaşattığının önce bizim dilimizi, sonra da dil yoluyla sızdığı zihinlerimizi içinden mayınlamak olduğu düşüncesindedir. Yeraltı edebiyatının dili öncelikle bir olumsuzlama şeklindedir. Batı uygarlığının logos/söz/akıl-merkezci dili ve bunun üstüne kurduğu düşünsel sistematik olumsuzlanır yeraltı dilinde. Bu, bir boşluk deneyimi yaratır ki bu boşluk yeni bir bilme biçimine ve temiz bir sayfaya yer açmak içindir. Uçkan’a göre aynen olumsuzlanan logos-merkezci sistem gibi dil de bir bilme biçimine dönüştürülür bu edebiyatta.

Uçkan’a göre bu edebiyatta yeni bir dil yaratmak için egemen dil bozuma uğratılır. Çünkü, uygarlık hakikati gösteriye indirgemıştır ve bu hakikate ulaşmanın bir yolu da dili bozuma uğratmaktır. Bu dil kurulurken, hakikatin, logosun sakatladığı insan algısıyla sınırlı olmadığı bilinir. Uçkan’a göre, bu dil zaten logosun egemenliğini sınırlandıran bir ara bölgeden, diğer bir deyişle yeraltından konuşur ve böyle bir deneyim algıyı sarsıp açar. Uçkan’a göre, böylesi bir yeraltı deneyimi, Rimbaud’nun dediği gibi “tüm duyuların uzun süren, titiz ve sistematik bir bozumu” anlamını taşımaktadır.¹²³

Bu dil, hakikate yaklaştıkça bizde de tanımadığımız, bilmediğimiz, ürkütücü, öteki, çıplak, beden sınırlarıyla işleyen, elektro-kimyevi uyaranların titrettiği,

¹²³ A.g.y., 40-43.

yasa-akıl-söz dışı bir hakikatin uyanmasına neden olur. En azından kitabı yeterince erken kapatmayıp yeraltı dilinin zihnine virüs gibi sızmasına izin verenlerde... İşte bu viral etki, aslında bir “tedavi”dir.¹²⁴

Crispin Sartwell, dünyada gerçekten güzel olan her şeyin bir bedenselliği anımsattığı görüşündedir. Bu, fiiliyatta hissedilen neşenin bir belirişi anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla her gerçek güzellik, ihlalci ve edepsizdir.¹²⁵ Sartwell, Batılı felsefe geleneğinin edepsizliği yok etmek, ortadan kaldırmak veya inkâr etmek için gösterilen bir çaba olduğu düşüncesindedir. Bu bağlamda, “akıl/beden” karşıtlığı türlü ontolojik yaklaşımları belirlemektedir. Sartwell’a göre maddecilik, idealizm ve ikicilik gibi ontolojik teorilerin yaptığı tasnifler özellikle böylesi bir soruna cevap arayışından kaynaklanmaktadır.¹²⁶

Ömer Türkeş, yeraltı edebiyatının sadece insan, mekân ve konu seçimleriyle irkiltmediğini, bu edebiyatın yeni bir dili olduğunu söyler. Bu dil, yüksek edebiyatın bilinen, seçkin kelime haznesini ve özenle oluşturulmuş cümlelerini hiçe sayıp sokaktaki adamın argosuna yaslanan “müstehcen” bir dildir. Türkeş’e göre, karakteristiğini; kaybetmiş, yalnız, bağımlı, işsiz, sevgisiz marjinal insan tiplerinde bulan yeraltı romanlarına ilginin nedenlerini de edebiyattan çok dile getirdiği toplumsal meselelerde aramak gerekmektedir.¹²⁷ Cem Akas ise yeraltı edebiyatı dilinin içerikten bağımsız bir değişken olarak bizi yeraltına ender götürdüğü düşüncesindedir. Bu anlamda dilin, bir içerik taşıyıcısı olduğunu söyleyen Akas, toplumsal değerlere bir küfür niteliği taşıyan dilin içerik tarafından belirlendiğini de ekler. Diğer yandan, kasanın her zaman kazanacağını belirten Akas’a göre, yeraltının marifeti bunun sorgulanabileceği “kısa hıçkırık anları” yaratmaktır.¹²⁸

¹²⁴ A.g.y., 41.

¹²⁵ SARTWELL, A.g.e., 168.

¹²⁶ A.g.e., 169.

¹²⁷ Ömer TÜRKES, “Türkiye’de ‘yeraltı edebiyatı’ var mı?” Soruşturma, *Varlık*, Şubat 2005, 15.

¹²⁸ AKAS, A.g.y., 33.

Yeraltı edebiyatında kullanılan bu “ihlalcı ve edepsiz” dilin; Hebdige’in, yukarıdaki bölümlerde de alıntılanan,¹²⁹ altkültürlerin temsil ettiğini söylediği sese karşı “gürültü”yü ve yine gerçeklerin medyadaki temsillerine yönelen düzenli sıradaki bir “parazit”i temsil ettiği söylenebilir. Hebdige, altkültürün görselliğinin gücünün; yalnızca bir anarşi metaforu olarak değil, bununla birlikte semantik düzensizliğin gerçek bir mekanizması-temsil sisteminde bir tür blokaj (tikanıklık) olarak da küçümsenmemesi gerektiğini dile getirir. Bu bağlamda, yeraltı dilinin “semantik düzensizliğin gerçek bir mekanizması” diğer bir deyişle temsil sistemi içinde bir blokaj (tikanıklık) olduğunu söylemek mümkündür. Mehmet Arısan’ın Genet’nin *Hizmetçiler* oyunu için ortaya koyduğu şu düşünceler bu bağlamda dikkat çekicidir:

Genet oyundaki simgeleri (ya da boş göstergeleri) alternatif bir toplumsal olarak kurguladığı “dışlanmışlığın” anlamıyla doldurmaya çalıştıkça anlamın çeşitliliği tarafından bozguna uğrar. Fakat kendi anlamını sabitlemekten vazgeçip sadece acayip, irkiltici, hatta şok edici, aynı zamanda saçma ve anlamsız işaretler göndermeye başladığı zaman uğradığı yenilgiden sıyrılıp tekrar ayağa kalkar ve düşmanının karşısına yeni ve alternatif bir anlam bütünüyle çıkmak yerine onun anlam bütününe dağıtmayı, onun bakış açısını darmadağın etmeyi, onun anlamlı ve mantıklı bulduğu herşeyi saçma, anlamsız ve garip bir hale sokarak onunla dalga geçmeyi seçer. Böyle bir seçim, kendi anlamını tam olarak yüklediği, çok biçimli ve anlamsız figürler yolu ile aslında bir yol, bir olasılık yaratır.¹³⁰

Çalışmanın bu bölümünde görüldüğü gibi, “yeraltı edebiyatı” genel olarak üç farklı şekilde ele alınmaktadır. Dolayısıyla yeraltı edebiyatı, herkesin üzerinde hemfikir olduğu, tam olarak özellikleri ve sınırları belirlenmiş bir edebiyat değildir. Bu

¹²⁹ HEBDIGE, A.g.e., 85.

¹³⁰ ARISAN, A.g.y., 51-52.

edebiyatı sadece basım-yayın tekniği olarak görenler, Sade'dan günümüz yazarlarına kadar uzanan bir içerik ve dil sorununa çok fazla eğilmeden sadece meselenin yayıncılık ihlali olduğu görüşündedirler. Diğer türlü “yeraltı edebiyatı”nın sadece bir pazarlama taktiği olduğunu, eğer gerçek anlamda bir “yeraltı edebiyatı”ndan söz edilecekse bu anlamda fanzinlere bakılması gerektiği görüşünü ileri sürmüşlerdir.

“Yeraltı edebiyatı”nı değerlendirirken, genellikle benzer içeriklerden hareket ederek bu edebiyatın bir alt tür olduğu görüşünde birleşenler ise bazı ortak özelliklere vurgu yapmışlardır. Bu değerlendirmelerde, yayıncılık tekniğiyle bir içerik olarak yeraltı edebiyatının iç içe geçtiği de söylenebilir. Örneğin, Özen Yula'nın görüşlerinde, politik içeriği ön plana çıkan ve yasaklı, tehlikeli oluşu vurgulanan yeraltı kavramının basım-yayın alanında da underground yayıncılığa etkisi üzerinde durulmuştur. Yine, kavramın sanat alanında “egemen olana karşı durmak” gibi sembolik bir anlamda kullanıldığını da belirtmiştir Yula. Bu bağlamda, bu çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan yeraltı edebiyatının sadece basım-yayın tekniği olmadığı ve kavramın yazın alanındaki etkisinin de sadece bir satış stratejisi kaynaklı olmadığını söylemek mümkündür. Nitekim, Altay Öktem'in de yeraltı edebiyatını değerlendirirken sadece fanzinlere ve mizah dergilerine yer vermediğini, kavramı bir alt tür olarak ele alıp yeraltı edebiyatının genel özelliklerini tespit etmesi de bu edebiyatın sadece fanzinlerden ibaret olmadığını göstermektedir. Hatta, Öktem yeraltı edebiyatının fanzinlerden ve mizah dergilerinden beslendiği düşüncesindedir, ancak Öktem'in yeraltı edebiyatının kapsamını genişleterek bazı yazarları ve eserleri yeraltı edebiyatı içinde gösterdiği görülür. Artık, yeraltı edebiyatı denildiğinde Türkçe edebiyatta, hem fanzin kültürünü içeren hem de dil ve içerik bakımından yeraltı edebiyatı olarak değerlendirilecek eserlerin olduğunu Öktem'in değerlendirmesinden çıkarmak mümkündür.

Yeraltı edebiyatına farklı bir bakış getirmesi açısından Hasan Bülent Kahraman'ın görüşleri de dikkate değerdir. Kahraman, aslında yeraltı edebiyatının tek bir edebiyat olmadığını birden çok bileşkeye sahip olduğunu düşünmektedir. Her açıdan sisteme saldıran bir edebiyattan söz eder Kahraman. Yine, eserleri dünya klasikleri içinde yer alan Dostoyevski'nin bile yeraltı edebiyatı olarak okunabileceğini, Orhan Veli'nin

bazı şiirlerinin ise hâlâ yeraltı sayılabileceğini söylemektedir. Kahraman'ın özellikle üzerinde durduğu, yeraltı edebiyatının resmî/büyük edebiyata direnen bir edebiyat olarak her yönüyle kanon dışı bir pozisyon almasıdır. Bu bağlamda, Kahraman'ın da yeraltı edebiyatını bir tür olarak ele almadığı, birçok yazar ve şairin eserlerinde görülebilecek makbul edebiyata muhalif bir tavrın/pozisyonun yeraltı edebiyatı olarak değerlendirdiği görülmektedir.

Yeraltı edebiyatının bir tür olmadığını dile getiren Özgür Uçkan da bu edebiyatın asli özelliklerinden ilkinin politikadan bahsetse de etmese de politika olduğunu belirtmiş, diğer özelliğinin ise avangard bir tavır olduğunu söylemiştir. Uçkan'ın yeraltı edebiyatına örnek olarak gösterdiği yazarların farklı dönemlerde farklı yazınsal özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, yeraltı edebiyatının tekil kullanılsa da aslında bir çoğulluğu barındırdığı düşünülebilir. Kahraman'ın belirttiği yeraltı edebiyatı yerine “yeraltı edebiyatları”nın olduğunu da düşünmek mümkündür. Alternatif edebiyat, radikal edebiyat, marjinal edebiyat, aşırılık edebiyatı, erotik edebiyat, suç/suçlu edebiyatı, ihlal edebiyatı, öteki edebiyat... Tek bir yeraltı edebiyatından söz etmek oldukça zor görünmektedir. Her biri farklı dinamiklere sahip edebiyat anlayışlarının bileşkesi olarak ele alınabilir yeraltı. Bu, hepsini ortak bir çatı kavramda toplamanın kolaycılığından ziyade, kavramın çoğulcu ve tanımlanamaz yapısıyla alakalıdır. Yukarıdaki değerlendirmelerin şüphesiz ki ortak yönleri de vardır. Aslında hepsinin ortak noktası egemen olana karşı çıkış ve egemen olanın ihlalidir. Basım-yayın tekniği olarak yayıncılık anlayışının ihlali, tür olarak toplumun değerlerinin ve kurallarının ihlali, dil olarak var olan egemen dilin ihlali. Bu özelliklere sahip ürünler, yeraltı edebiyatı şemsiyesi altında bir araya getirildiği için, yeraltı edebiyatını tanımlamak zorlaşmakta veya farklılaşmaktadır.

Yeraltı edebiyatı, karşısında ana akım edebiyatı da düşünmek gerekir. Genel bir değerlendirmeye ana akım edebiyat denildiğinde toplumsal kuralları, yasaları veya normları, büyük oranda şok edici bir şekilde ihlal etmeyen daha çok resmî veya büyük edebiyat anlaşılabilir. Ancak ana akım veya egemen olan edebiyat da tek bir edebiyattan oluşmaz. Uluslara, dönemlere konulara, anlayışlara veya türlere göre sınıflandırılabilir. Bu yüzden yeraltı edebiyatını toptancı bir bakışla karakteristik

özellikleri, sınırları ve kapsamı belirlenmiş bir edebiyat olarak ele alıp değerlendirmek meseleyi daha da karmaşık hâle getirmektedir. Yeraltı edebiyatı bir bileşimdir. Türkçe edebiyatta en azından böyle bir yer edinmiştir. Kanon dışıdır, sistem dışıdır, ihlali barındıran “politik bir tavır”, “dil içinde bir eylem”dir.

Mehmet Arısan’ın Genet’yle ilgili değerlendirmeleri, bu bağlamda yeraltı edebiyatının durumuyla da benzerlik taşımaktadır. Bu edebiyatla ilgili, yukarıdaki bölümlerde ele alınan tartışmalarda; Arısan’ın Genet’nin oyunlarında tespit ettiği gibi “bir tam olamama durumu, tanım yetersizliğinin olması ve kategorik sınırların belirsizliği” söz konusudur. Dolayısıyla, 90’lı yıllarda Türkiye’de yeraltı edebiyatını değerlendirirken daha fazla yazınsal, sosyolojik, psişik ve politik kavramlara gereksinim duyulmaktadır.

3. 90'LI YILLARDA TÜRKÇE EDEBİYATTA YERALTI SORUNSALI

Bu çalışmanın ikinci bölümünde edebiyat ve sosyal bilimler literatüründe yeraltı edebiyatının ne anlama geldiği/gelebileceği; bu edebiyat hakkındaki birbirinden farklı görüşler ve bu edebiyatın altkültürlerle, rock ve punk müzik türleriyle ilişkisi ortaya konularak sorgulanmıştır. Bu anlamda ikinci bölümdeki temel soruların “Yeraltı Edebiyatı nedir?”, “Yeraltı edebiyatının farklı anlamları nelerdir?”, “Yeraltı edebiyatının tarihsel ve toplumsal kökenleri nelerdir?” ve “Yeraltı edebiyatının altkültürlerle ilişkisi nasıldır?” olduğu söylenebilir. Bu sorulara cevap arayışı olarak görülebilecek ikinci bölümde, yine dünyada yeraltı edebiyatının önemli temsilcileri olarak gösterilen yazarlar ve bu yazarların yapıtlarında görülen karakteristik öğeler de ele alınmıştır.

İkinci bölümde de görüldüğü gibi bu sorulara verilen birbirinden farklı yanıtlardan hareketle yeraltı edebiyatının sabit, değişmez ve sınırları belirlenmiş bir tanımının yapılamadığı, neyin ve kimin bu edebiyata dâhil edilip edilemeyeceğinin netleşmediği görülmüştür. Bu edebiyat üzerine yapılan çalışmalarda, genellikle bu edebiyatın çok boyutlu ve karmaşık yapısı vurgulanmış; neyin yeraltı edebiyatı olduğu, neyin olmadığı tartışmalı bir konu olagelmıştır. Üçüncü bölümde ele alınacak Türkiye’de yeraltı edebiyatıyla ilgili tartışmalarda da benzer sorunların olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, üçün bölümde özellikle Türkiye’deki yeraltı edebiyatını daha sosyolojik bulgularla ele alıp çözümlemek amaçlanmıştır.

Yeraltı edebiyatıyla ilgili yapılan çalışmalar ve soruşturmalarda, edebiyatın bu alt türünün Türkiye’de 1990’lı yıllarda bir hareketlilik gösterdiği ifade edilmekte, bunun arkasında yatan temel sebebin özellikle 90’lı yıllarda gerek yayıncılıktaki gerekse fanzin kültüründeki canlılık olduğu dile getirilmektedir. 90’lı yıllarda yeraltında görülen bu hareketliliği anlayabilmek için biraz daha geriye, 80’li yıllara ve bu yıllarla ilgili yapılan analizlere de bakmak gerekmektedir. Özellikle 12 Eylül 1980 darbesinin ve neo-liberal politikaların toplumsal hayata ve yazın dünyasına etkileri, 90’lı yıllarda ana akım dışında görülen bu hareketliliği anlamak için oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Bu bağlamda, 90’lı yıllardan sonra artık azımsanamayacak

sayıda eser verilen yeraltı edebiyatının, 80’li ve 90’lı yıllardaki toplumsal değişimlerle bir arada okunması gerekmektedir. Böylelikle, Türkiye’de 90’lı yıllarda edebiyatta ve medyada ana akım dışında ortaya çıkan öteki edebiyatın toplumsal temellendirmesini yapmak mümkün olacaktır. Çünkü, alternatif üretim alanları da denilebilecek bu alanları araştırmanın salt edebiyata ait verilerle tam olarak açıklanamayacağı, disiplinler arası bir araştırmanın daha iyi sonuçlar vereceği söylenebilir. Ayrıca altkültürlerin, yeraltında olanların 90’lı yıllardaki pozisyonları ve bunun edebiyattaki yansımaları, kendi adına konuşmaya çalışan kimliklere ve yeni toplumsal hareketlere dair gerçekçi bulgular da ortaya koyacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümü olan bu bölümde, 90’lı yıllarda Türkçe edebiyatta görülen “yeraltı” kavramı sorunsallaştırılacak, “yeraltı”nın oluşumuna zemin hazırlayan tarihsel, ekonomik, toplumsal ve yazınsal durum ele alınacaktır. Daha sonra özellikle Türkiye’de yeraltı edebiyatı üzerine yapılan tartışmalar değerlendirilecek ve yeraltı edebiyatının kültürel alanlardaki yansımalarına bakılacaktır.

3.1 90'lı Yıllarda Türkiye'de Tarihsel, Toplumsal ve Ekonomik Durum

Türkiye'de 1990'lı yıllarda yeraltı edebiyatının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan tarihsel, toplumsal ve ekonomik duruma bakıldığında, 1990'lı yılların bu açıdan oldukça önemli olaylara sahne olduğu söylenebilir. 1990'lı yılların başında sosyalist bloğun dağılması, 80'li yıllarda etkileri görülmeye başlanan neo-liberal politikalara bağlı olarak piyasa ekonomisine geçişi hızlandırmış ve sol dünya görüşünün bütün dünyada zayıflamasına neden olmuştur. Yine soğuk savaş yıllarının sona ermesiyle baskın bir küreselleşme söyleminin tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de görüldüğü yıllar olmuştur 90'lı yıllar.¹³¹

1990 yıllar, ekonomi gündeminin sanayileşme gibi orta ve uzun döneme yönelik hedeflerin hızla gündemden düştüğü, tartışmaların kısa dönem istikrarsızlık üzerine yoğunlaştığı, faiz oranı, döviz kuru, repo, borsa, hazine bonusu gibi araçlar ve bunlardan sağlanacak kısa dönem kârların hızla gündemin üst sıralarına tırmandığı bir dönem oldu. Yüksek ve değişken enflasyon ve ona bağlı olarak özellikle kriz dönemlerinde döviz kurunda ve faiz oranlarında yaşanan büyük oynaklık, spekülasyona ve kumarhane kapitalizmi nitelemesini haklı çıkaracak gelir aktarımlarına yol açtı. Bu gelişmelere koşut olarak toplumsal amaçlar yerini yaygın bir bireyselliğe bıraktı.¹³²

1990'lı yılların hemen başında patlak veren Körfez Savaşı'ndan Türkiye de ekonomik anlamda büyük zarar görmüştür.¹³³ Bu savaşın etkileriyle sarsılan

¹³¹ Fikret ŞENSES, "Giriş", 1.

¹³² A.g.y., 3.

¹³³ Sina AKŞİN, **Kısa Türkiye Tarihi**, 290. Akşin, Türkiye'nin Körfez Savaşı nedeniyle kaybının resmî bir tahmine göre 100 milyar dolar olduğunu belirtmektedir.

Türkiye’de 1990’lı yıllar, kriz ve istikrarsızlık yılları olarak tanımlanmış;¹³⁴ ekonomik ve siyasal istikrarsızlık nedeniyle de bu yıllar “kaybolan yıllar” olarak nitelendirilmiştir.¹³⁵ Bu yıllarda gelir eşitsizliği de giderek derinleşmiştir.¹³⁶ Bu dönemde Kürt sorunuyla birlikte artan şiddet olayları, Sivas Katliamı, faili meçhul cinayetler, 28 Şubat 1997’de gerçekleşen “post-modern darbe”, 17 Ağustos 1999 depremi toplumu etkileyen diğer önemli olaylar olarak ön plana çıkmaktadır.¹³⁷

Türkiye’de 90’lı yıllarda neo-liberalizmin etkileri de görülmektedir. Özellikle, Ocak 1980’de başlayan neo-liberal ekonomi siyasetinin 90’lı yıllarda etkisi iyice hissedilmiştir.¹³⁸ Ahmet İnsel’e göre, neo-liberal ideoloji 20. yy.ın son çeyreğinde tüm dünyayı etkilemiştir. Bu, sadece iktisadi bir etki değildir, aynı zamanda siyasi hedefleri ve toplumsal örgütlenme biçimlerini de belirleyen bir etki olmuştur. İnsel, neo-liberalizmin, refah devletinin toplumsal adaleti sağlamaya dönük amaçlarıyla ekonomik olarak büyüme hedeflerini birleştiren müdahaleci ve paylaşımcı yaklaşımdan keskin bir şekilde koptuğunu, kopmaya da devam ettiğini söyler.

1970’li yılların sonunda “muhafazakâr devrim” adıyla ortaya çıkan neo-liberal düşünürlerin eleştirilerindeki hedefin planlı ekonomi ve komünist rejimler olduğunu söyleyen İnsel, Batı’da komünist ideolojinin ve planlı ekonominin nispeten sınırlı olması nedeniyle neo-liberal ideologların, bunları uzaktan da olsa hatırlatan önerilerin ve eylemlerin zararlı ve tehlikeli olduğunu ima etmeyi hedeflediklerini dile getirir. İnsel’e göre, İkinci Dünya Savaşı sonrasında hâkim olan Keynesgil politikalar, sosyal refah toplumu ve düzenlenmiş pazar ekonomisine destek vermiştir. İşte, neo-liberal anlayışın gerçek düşmanı bu sosyal refah toplumu ve düzenlenmiş pazar ekonomisidir. İnsel, 1974 krizinin (1. Petrol Krizi) Batı toplumlarında yarattığı şok etkisinin neo-liberalizmin yayılmasına zemin hazırladığını da belirtir.

¹³⁴ R. Funda BARBAROS-Özge ERDÖLEK KOZAL, “1990’lı Yılların Küreselleşen Dünyasında Türkiye’de Sanayileşme: Beklentiler ve Açmazlar, 89.

¹³⁵ ŞENSES, A.g.y., 3.

¹³⁶ Osman AYDOĞUŞ-Özge ERDÖLEK KOZAL, “Doksanlar: Kriz ve İstikrarsızlık Yılları”, 92.

¹³⁷ ŞENSES, A.g.y., 3.

¹³⁸ ŞENSES, A.g.y., 2.

İnsel, neo-liberal ideologların klasik liberalizm ve neo-liberalizm arasındaki ilişkiyi bir süreklilik olarak gördüklerini belirtir. Gerçekte ise liberal öğretiyi basitleştirip bir çıkar paradigmasına indirgedikleri düşüncesindedir. İnsel’e göre, neo-liberal ideologlar mesela paylaşımcı bir adalet sistemini kesinlikle kötü bulurlar. Bunun yerine yegâne adaletin pazar ekonomisinde gerçekleşeceğini savunurlar ve onlara göre toplumsal hiyerarşi de para gücüne dayalıdır. Bu açıdan da klasik liberalizmi çok dar bir perspektiften yorumlamışlar ve klasik liberalizmle neo-liberalizm arasında bir süreklilik olduğunu iddia etmişlerdir.¹³⁹

Neo-liberal ideoloji, modern dünya tasarımının harcında olan iktisadî insan ve iktisadî toplum idealinin, tarih ve toplumdan bütünüyle arındırılıp, en aşırı noktalarına taşındığı ve bunun bir misyoner ruhu içinde dünyaya empoze edilmesine çalışıldığı, içinde bulunduğumuz dönemin akıncı ideolojisi işlevini gördü. Ama elbette ideolojik planda hâkim konuma geçmesi için bunlar gerekli fakat yetersizdi. Bunun yanında, tüketim toplumunun gelişmesi, hizmet sektörüne dayalı bir ekonomik canlılığın güçlenmesiyle birlikte, bireyci değerlerin parti, sendika ve aile gibi geleneksel dayanışma yapılarını yıkması etkili oldu.¹⁴⁰

İnsel’e göre bütün bunlar, sosyal refah devletini ayakta tutan orta sınıfın “neo-liberal tahayyül”e yönelmesine yol açmıştır. Bununla birlikte, Sovyet tipi sosyalizmin sona ermesi ile gelişmiş ülkelerde proletaryanın etkisini yitirmesinin sebep olduğu sosyalist toplum tasarımının zayıflaması; İnsel’e göre neo-liberal politikalarla karşı çıkacak geleneksel “siyasi direnç duvarları”nı yıkmıştır.¹⁴¹ Neo-liberalizmin vergi indirimleri ve tüketicilere sunduğu özgürlükle orta sınıfları etkilediğini dile getirir İnsel. Ancak, neo-liberalizmin asıl etkilemeye ve tatmin etmeye çalıştığı ise malî

¹³⁹ Ahmet İNSEL, **Neo-Liberalizm –Hegemonyanın Yeni Dili-**, 7-11.

¹⁴⁰ A.g.e., 11.

¹⁴¹ A.g.e., 11.

sermaye kesimi ve büyük sanayi sermayesidir. İnsel'e göre, çünkü, büyük sanayi sermayesinin 1960'lardan itibaren kâr oranları azalmıştır ve bu sermaye bu nedenle sıkışık durumdadır. Yine, malî sermaye kesiminin de negatif reel faizler nedeniyle servetleri erimiştir. İnsel, 1990'larda altın çağını yaşayan yeni kapitalizmin gelişine neo-liberal ideolojinin öncülük ettiğini de sözlerine ekler.¹⁴²

Fikret Şenses ise 90'lı yıllarda neo-liberal politikaların, bir taraftan küresel düzlemde yaygınlaşırken diğer taraftan da alınan başarısız sonuçlarla eleştirilere uğrayıp önemli darbeler aldığını söyler. Bu yıllarda, birçok ülkede yaygınlaşan ekonomik krizler, neo-liberal politikaların başarısızlığını göstermektedir. 1994 Türkiye ve Meksika krizleri, 1997 Asya krizi, 1998 Rusya ve 1999 Brezilya krizleri bu yıllarda öne çıkan krizlerdir. Şenses'e göre bu krizler en çok toplumun en düşük gelirli kesimlerini olumsuz olarak etkilemiştir. Yine, bu krizlerle büyüme hızı ve reel ücretler düşmüştür; işsizlik, yoksulluk ve eşitsizlikler ise artmıştır.¹⁴³

90'lı yıllarda, modern toplum hedefi, başta ABD olmak üzere Batılı kapitalist ülkelere erişmek olarak belirlenmiştir. Bu yıllarda internetin tüm dünya ülkelerinde hızla yaygınlaşmasıyla uluslararası pazarların ve tüketimin tek tipe dönüşmesi söz konusu olmuştur. Bu durum da 2000'li yıllarda “dünyanın düz olduğu” iddialarının temelini oluşturmaktadır.¹⁴⁴

Çağlar Keyder, “modern” kelimesinden türetilen bütün kelimeler içinde Türkiye'nin deneyimine en çok uyan kavramın “modernleştirmek” olduğu düşüncesindedir. Bu eylemin arkasındaki modernleştirici elit bir kesimin kendi modernlik anlayışlarını Türkiye toplumuna kabul ettirme amacıyla olduklarını belirtir. Keyder'e göre Batılılaşma düşüncesi, modernleştirici elit kesimin devletçi ve otoriter tavırlarıyla özdeşleşmiştir. Dayatılan, tepeden inme modernleşmeye karşı ise otantik görünümlü bir direniş kültürü gelişmiştir. Tepeden inmecili modernleştirme, bireyleri değil, birlik

¹⁴² A.g.e., 14.

¹⁴³ ŞENSES, A.g.y., 2-3.

¹⁴⁴ BARBAROS- ERDÖLEK KOZAL, A.g.y., 89.

hâlindeki ulusu modernleştirme anlamı taşımıştır. Keyder'e göre, bu yaklaşım ulusal birliği sağlayan ögelerin bireyleşmesine izin vermemiştir.¹⁴⁵

Keyder, Türkiye'de, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ulusal kalkınmacılık anlayışının ekonomik vaatlerini yerine getirdiği için 1980'lere kadar çevredeki ekonomilerde olduğu gibi önemli bir kalkınma, kentleşme ve refah düzeyi artışı görüldüğünü söyler. Ancak, Türkiye'de gerçekleşen bu maddi ilerlemenin bireysel özerklik ve yasal haklara katkıda bulunmadığını, bunları iyileştirmedeğini belirtir. Keyder, bu noktada tam tersi bir durum olduğunu, sosyal hakların başarıyla uygulanmasının yurttaşlık kavramının gücünü yitirmesine sebep olduğunu belirtir. Ona göre, devletin gücünü pekiştirmesi, yurttaşlık haklarını ve özgürlükleri engellemiştir.¹⁴⁶

Türk burjuvasının “küreselleşme”yi tercih etmesinin Batı'ya ait birtakım normların benimsenmesini de gerektiğini belirten Keyder, Türkiye'nin 1990'larda Avrupa Birliğiyle olan ilişkilerinin Batılılaşma hedeflerinin açıkça ilan edilmesini sağladığını söyler. Bu bağlamda, siyasi elitlerin bir kısmı, burjuvaziyle ve bazı aydınlarla ittifak oluşturarak politikaların hukuk düzeni ve yurttaşlık haklarına dayanması gerektiğini savunmuştur.¹⁴⁷

Yukarıdaki görüşlerden hareketle, Türkiye'de 90'lı yılların ekonomik ve toplumsal olarak krizlerin ve toplumu derinden sarsan olayların yaşandığı yıllar olduğu görülmektedir. Şenses'in ifade ettiği gibi neo-liberal politikalardan kaynaklı krizler; “işsizlik, yoksulluk ve eşitsizlikleri” arttırmıştır bu yıllarda.

90'lı yıllar, yeraltı edebiyatı açısından değerlendirildiğinde ise bu yıllardaki bireyselleşme, tüketim çılgınlığı, medyanın tektipleşmesi ve piyasa ekonomisinin böyle bir edebiyatın ortaya çıkmasında dolaylı veya doğrudan etkili olduğu

¹⁴⁵ Çağlar KEYDER (2005), “1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu”, 29-42.

Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde, Çev. Nurettin Elhüseyni, Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba (Ed.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

¹⁴⁶ A.g.y.

¹⁴⁷ A.g.y.

söylenebilir. Yer üstünün baskısına karşı, yeraltı bir çeşit sığınak işlevi görmüştür. Yine, küçük grupların edebiyat ve müzik yoluyla yer üstü düzenine karşı bilinçli bir direniş gerçekleştirdiklerini de söylemek mümkündür. Bu, belki İnsel'in ifade ettiği gibi neo-liberal politikalar karşısında “siyasi direnç duvarları” gibi bir direniş biçimi olmayabilir. Fakat, bu edebiyatın “kültürel bir direniş”in alanlarından olduğu ve bunun da politik bir işleve sahip olduğu düşünülebilir.



3.2 90'lı Yıllarda Medya ve Kültürel Durum

Tezcan Durna, 1980'lerde neo-liberal ideallerle yeniden tanımlanan Kemalist hegemonyanın, kimlik siyasetlerinin yeniden yükselişe geçmesiyle 1990'lı yıllarda krize girdiği görüşündedir. Durna'ya göre, 80'li yıllarda neo-liberal ekonomi politikalarıyla şekillenen toplum ve toplumun içindeki muhalif unsurlar, Kemalist resmî ideolojinin sembolik şiddetiyle sindirilerek görece bir hegemonya sağlanmıştır. Özellikle, Özal'ın uyguladığı ekonomi politikalarının doksanlı yıllardaki ekonomik krizler ve bu krizlere eşlik eden siyasi krizlerle bir hegemonya krizine yol açtığını söyleyen Durna, Türkiye'de 90'lı yılların toplumsal ve siyasal iklimine krizlerin damga vurduğu görüşündedir. Durna'ya göre bunlar ekonomik kriz, koalisyon hükümetlerinin yol açtığı politik kriz, siyasal İslam'ın ve Kürt hareketinin yükselişiyle ortaya çıkan Kemalist ideolojinin krizidir. Bu toplumsal ve siyasi alandaki krizlerin totalde bir hegemonya krizine yol açtığını söyleyen Durna, Türkiye'de ana akım medyanın bu krizleri denetlemek için resmî ideoloji doğrultusunda hareket ettiğini belirtir.¹⁴⁸

Durna, 90'lı yıllarda medyanın durumuna bakıldığında, belirleyici olan unsurlardan en önemlisinin mesleği ve esas yatırımlarının medyayla ilgisi olmayan kişilerin medyaya ilgisinin hızla artması olduğunu söyler. Bu ilgi zamanla bizzat mesleği gazetecilik olan yatırımcıların bu sektörden ayrılmasına neden olmuştur. Bununla birlikte, değişik sektörlerdeki (finans, enerji, sanayi gibi) yatırımcılar medya alanına yönelmişlerdir. Elbette bu gelişme medyanın giderek büyük bir sanayi kompleksine dönüşmesine ve içeriklerin ticari meta mantığıyla üretilmeye başlamasına yol açmıştır. Bu gelişme yine doksanlara damgasını vuran özel radyo ve televizyon yayıncılığının da yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Zira medya alanına büyük yatırımların yapılması, gruplar arasında her anlamda rekabetin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu rekabet unsurlarından birisi de medyadaki baskı, dağıtım, yayıncılık vs. alanlarındaki teknoloji yarışıdır.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Tezcan DURNA, "Krizlerin Medyası ya da Medyanın Krizi: 90'larda Türkiye Medyasının Cilalı ve Karanlık Yüzü", 269-270.

¹⁴⁹ A.g.y., 270-271.

Durna, bu yıllarda ciddi bir sermaye gerektiren radyo televizyon yayıncılığını ise büyük sermaye sahiplerinin gerçekleştirebildiklerini ve bunun karşılığının da “reyting yarışı” şeklinde ortaya çıktığını söyler. Bunun nedeninin reklam pastasından büyük payı almak olduğunu söyleyen Durna, 90’lı yılların reklamcılığın da yükselişe geçtiği yıllar olduğunu belirtir. Bu yıllarda birçok küçük reklam şirketi kurulmuş ve bunlar zamanla büyük reklam şirketlerine satılmıştır. Reklamcılık alanındaki rekabetten kaynaklanan bu yapısal baskıların tüm medya içeriklerinin tektipleşmesine yol açtığını söyleyen Durna’ya göre, 90’lı yıllarda medyanın iki farklı yüzü vardır: Birincisi tüketim toplumu, yeni yaşam tarzları, elitizm, kitsch ve popüler kültürün milliyetçi ideolojiyle eklemlenmesiyle ortaya çıkan medyanın “cılalı yüzü”dür. Durna’nın medyanın “karanlık yüzü” dediği ise devletin hegemonya krizini aşmak için resmî ve gayriresmî düzeydeki şiddetin temsilleri tarafından şekillendirilmiştir.¹⁵⁰ Bu noktada, özellikle medyadaki bu tektipleşme, baskı, dağıtım ve yayıncılık alanlarındaki teknoloji yarışının ana akım medya dışında kendine yeni ifade imkânları arayanları da harekete geçirdiği ve bunun sonucunda da 90’lı yıllarda bir fanzin patlaması yaşadığı görülmektedir.

Levent Soysal, 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması, Doğu ve Batı Almanya’nın 3 Ekim 1990’da birleşmesiyle meydana gelen değişim/dönüşümün Almanya’nın olduğu kadar dünyanın ve Türkiye’nin de dönüşümünün bir göstergesi olduğunu söyler. Soysal’a göre 1980 hem dünyada hem de Türkiye’de bir dönemi diğerinden ayıran ince, kesikli bir çizgi gibi düşünülebilirse 1989 da doksanlı yılları bir öncesinden ayıran ince, kesikli bir çizgi olarak alınabilir.¹⁵¹

Soysal, 90’ların getirdiği değişim ve dönüşümün Türkiye’deki durumunu, kültürün “keşfedilme” eksenini üzerinden izlemenin mümkün olduğu düşüncesindedir. Bu eksenin doksanlarda dünya çapında izlenen dönüşümün içinde en belirleyici, en temel eksenlerden biri olduğunu söyleyen Soysal, doksanlarda olanın altmışlar ve yetmişlerden farklı olarak kültürün eskiden intikam alırcasına, yeniden ve yenilenerek gündeme gelmesi üzerinde durur. Soysal’a göre, kültür yeniden

¹⁵⁰ A.g.y., 272.

¹⁵¹ Levent SOYSAL, “Kültürün (Yeniden) Keşfi: Notlar ve Değinmeler”, 211.

keşfedilmiş ve siyasetten ekonomiye, sanattan gündelik hayata kadar birçok alanda açık bir şekilde görülebilecek bir etkiye sahip olmuştur.¹⁵²

Kültürün yeniden keşfedilmesini müzik üzerinden değerlendiren Soysal, yetmişli yıllarda kültürün halk kültürü, işçi sınıfı kültürü, burjuva kültürü, milli kültür ve evrensel kültür gibi kavramsal çerçeveler içinde tartışıldığını belirtir. Soysal’a göre, popüler müzik bu çerçevenin dışında bırakılmıştır. Seksenli yıllarda ise Ahmet Kaya tarafından temsil edilen “özgün müzik” türünün arabeskin uzantısı olarak görüldüğünü ve entelektüel çevrelerde kabul görmediğini söyleyen Soysal, yetmişli yıllarda belirleyici olan entelektüel direnişin seksenlerde hâkimiyetini giderek yitirdiği tespitini de yapar. Doksanlı yıllarda Türkçe metal, rap, rock, caz gibi müzik türlerinin çok yaygın olmasa da tür olarak ortaya çıktığını ve arabeskin özgün müziğe, popun da fantezi müziğe dönüşüp karıştığını belirten Soysal’a göre, bu yıllarda bir Türkçe pop devrimi yaşanmıştır. Bu durum ne sadece müzikle ilgilidir ne de sadece Türkiye’ye özgüdür; kültürel anlamda bu değişimin anlamı seksenli yıllardan itibaren yüksek kültürün hakimiyet mücadelesini hem piyasalarda hem de entelektüeller arasında yitirmiş olması olarak görülebilir.¹⁵³

Soysal, kültürün yeniden keşfinin mecralarından birinin popüler kültürse diğerinin de doksanlı yıllarda etnik kültürlerin ve kimliklerin keşfi olduğu görüşündedir. Doksanlardaki bu gelişmeyi, seksenlerin sonu ve doksanların başında dünyada siyaset alanında yer alan çok kültürlülük ve kimlik politikaları denilen akımlara bağlamak gerektiği görüşünde olan Soysal, Amerika ve Avrupa’da kültür tartışmalarına değindikten sonra önemli olan noktanın kültürün “küçük harfle ve çoğul olarak” ifade edilen bir tanıma dönüşmesi olduğunu belirtir. Kültür, artık tekil değil çokludur ve seksenlerin sonlarından itibaren kapalı çevrimleri anlatmayan, değişken ve geçişken bir kavramdır.¹⁵⁴

¹⁵² A.g.y., 211.

¹⁵³ A.g.y., 212-213.

¹⁵⁴ A.g.y., 213-215.

Kültürler çoğalmıştır: sadece ulusal değil ulus-içi, altı, üstü veya dışı birimlere, oluşumlara da gönderme yapar. Bununla ilişkili ikinci önemli nokta, kültür artık kimlik veya grup üyeliği üzerinden gelen, sahip olunan bir haktır. Bu hak farklılık temelinde oluşur ve farklılığın talep edilmesi, tanınmasıyla gerçekleşir. Renato Rosaldo’nun “kültürel vatandaşlık” olarak adlandırdığı bu üyelik biçimi, yine onun deyimiyle “ırk, etnisite ve dil (race, ethnicity, and native language)” temelinde hakim ulus normlarından farklı olmayı içerir ama o ulusun demokratik süreçlerine katılma hakkını dışlamayan bir eşitlik talebidir (1994, 1997). Bir anlamda uluslaşma süreçlerinin yarattığı eşit vatandaşlık temelindeki ikincil kültürel farklılık yerine kültürel farklılık temelinde eşitlik önermesidir.¹⁵⁵

Doksanlı yılların, Türkiye’de “kültürel vatandaşlık” olarak ifade edilmese de kültürün, kültürel farklılık anlamında, siyaset alanında yeniden anlamlandırılarak yerini aldığı yıllar olduğunu ifade eden Soysal, günlük hayatta ve siyaset alanında etnik farklılıkların görüldüğünü ve konuşulduğunu, ancak yeni olanın farklılıklara vurgu yapan sanatsal üretimin çoğalması ve yaygınlaşması ile farklılıkların resmi olarak tanınmasına giden söylemler, talepler ve tarihler olduğunu da söyler.¹⁵⁶

Doksanlarda müzik alanındaki gelişmenin benzerinin yayın alanında da olduğunu söyleyen Soysal, en hızlı gelişen üretim alanlarından birinin kimlik olduğunu belirtir ve yayınevlerinin listelerinin kimlik üzerine yazılanlarla dolduğunu da ekler.¹⁵⁷ Yine, çeviri yayınların Türkiye dışındaki akademik ve popüler kimlik tartışmalarını Türkiye gündemine taşınması açısından önemine değinen Soysal, Amerika’nın Batı’sında başlayan “kültürkimlik” tartışmalarının göçmenler üzerinden Berlin’e ulaştığını ve Berlin eyaletinin kendini yaklaşık elliye yaklaşan yerleşik etnik göçmen

¹⁵⁵ A.g.y., 215.

¹⁵⁶ A.g.y., 215.

¹⁵⁷ A.g.y., 216.

gruba sahip olduğu için “çok kültürlü” olarak tanımlama çabası içinde olduğunu söyler. Berlin’deki Türklerin bu kimlik tartışmalarının içinde örgütlü bir şekilde yer aldıklarını ve doksanlar boyunca kimliklerin ayrıştığını, çeşitlendiğini belirten Soysal, bu dönüşümün sadece Almanya ve Avrupa’yla sınırlı kalmadığını Türkiye’yi de etkilediğini belirtir. Soysal’a göre Berlin’in çok kültürlülüğü ile Türkiye’deki kimlik modelleri güçlü bir etkileşim içinde birbirlerinden beslenmişlerdir.¹⁵⁸

Doksanlarda kültürün “yeniden” keşfini değerlendirdiği söz konusu yazısında Soysal, bu keşfin son halkası olarak da kültürün şirketleşmesi ve pazarlanan bir ürün olarak piyasaya girmesini ele alır. Soysal’a göre, seksenlerin getirdiği devletçi ekonomi ve söylemden kaçışın sonunda özel şirketler aracılığıyla kültür alanına yönelen mali kaynak girdisi olumlu olmasa da kötünün iyisi olarak görülmüştür. Yapı Kredi ve İş Bankasının yayıncılık alanında egemen bir konuma gelmesi, Doğan grubunun gazetecilikten yayıncılığa, dağıtımdan satıcılığa doğru hızla büyümesi, Garanti Bankası ve Akbank’ın galeriler açması, Borusan’ın klasik müzik, Efes Pilsen’in ise popüler müzik sahnelerini sahiplenmesi söz konusudur. Yine Star TV ve diğer özel televizyonların devlet tekeli kırılmaları, TRT’nin medya egemenliğini en azından bir süreliğine yitirmesine neden olmuştur.¹⁵⁹

Yine birçok alanda düzenlenen festivallerin, şirketlerin sponsorluğunda gerçekleşmesi ve sanat-edebiyat-müzik etkinliklerinin tanıtım kitapçıklarında ve afişlerinde şirketlerin görünmesi ise sıradanlaşmıştır. Soysal’a göre doksanların sonuna gelindiğinde alternatif, bağımsız sanat etkinliklerinin bile bu durumundan kaçması neredeyse mümkün olmamıştır. Devletin kültürü özel şirketlere devrettiğini söylemenin zor olduğunu belirten Soysal, tersine devletin elinde bulundurduğu kültür kurumlarını şirketleştirerek varlığını sürdürdüğü ve güçlendiği düşüncesindedir.¹⁶⁰

Kültürün yeniden keşfedilmesinin özetle “öğrenilenden sahip olunana doğru giden bir dönüşümün öyküsü” olduğunu belirten Soysal, “Yüksek” kültür denilen yapının,

¹⁵⁸ A.g.y., 218.

¹⁵⁹ A.g.y., 218.

¹⁶⁰ A.g.y., 219.

karşısındaki “Halk-Kitle-Popüler” kültür diye adlandırılan türleri dışlamış olsa da yine de bu ikisi arasında geçişin mümkün olduğunu belirtir. Doksanların sonunda artık öğrenilen bir kategori olmaktan çıkan kültür, yüksek kültür ve halk kültürü gibi kategorilerin birbirine karıştığı bir yapıya dönüşmüştür. Yüksek kültürün artık eski egemenliğinden söz etmek zordur. Bunu bir değer aşınması olarak gören Soysal, bunun kültürün yaygınlaşarak alınıp satılır olmasının normalleşmesiyle perçinlendiği görüşündedir. Soysal’a göre, artık “kültür endüstrileri” dönemine girilmiştir ve kültür “sahiplenilen bir metadır.”¹⁶¹

Türkiye’de 90’lı yıllara kadar kimlik politikaları devlet eliyle oluşturulan bir proje gibi kurulmuş veya belirli aralıklarla kesintiye uğratılmıştır. 90’lı yıllardan itibaren ise Türkiye’de kimlik özellikle yüksek modernizme bir tepki olarak sanatın değişik alanlarında da sorgulanmış ve kullanılmıştır.¹⁶²

Batı’da 60’lı yıllardan itibaren başlamış olan kimlik sorunu ve modernizm-postmodernizm kapsamında yeniden ele alınması, Türkiye’de 90’lı yılların ifadelerinde ve sanat pratiklerinde görülebilir ancak. 90’lı yıllar bu sebeple ataerkilliğin, militarist ve devletçi yapının sanat eserleriyle eleştirildiği, kimlik politikalarının sorgulandığı ve dönemin genç sanatçıları tarafından yeniden ele alındığı önemli bir değişim dönemini de işaret etmektedir. Bu, kimliklerin metalaşmaya başladığı, devlet şiddetinin içselleştirildiği, gelenekselliğin popüler kültür ve yeni iletişim kanallarına adapte edilebildiği bir ortamda muhalif konumda olanın kendini ifade etmeye başladığı yeni bir sanat alanıydı.¹⁶³ 429

¹⁶¹ A.g.y., 220.

¹⁶² Osman ODABAŞ (2012), “1990’lı Yıllarda Türkiye’de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları”, 427-443.

¹⁶³ A.g.y., 429.

3.3 90'lı Yıllarda Rock, Arabesk ve Rap

Türkiye’de altkültür oluşturma bağlamında özellikle 90’lı yıllarda rock müziğin ve bununla paralel olarak rock hayatının, rock fanzinlerinin/dergilerinin önemli bir yeri olduğu söylenebilir.¹⁶⁴ Türkiye’de ilk rock dergisi olan¹⁶⁵ *Stüdyo İmge* dergisinin sahibi Levent Erseven’le yapılan bir röportajda,¹⁶⁶ Erseven, rock müziğin Amerika’da işçi çocukları, garibanlar ve sefiller tarafından dinlendiğini söyler. Erseven’e göre, aristokratlar caz ve klasik müziğe ilgi duyarlar ve dünyanın hiçbir yerinde rock müzik dinlemezler. Türkiye’de ise rock müziğin orta sınıf ve burjuva çocukları tarafından dinlendiğini söyleyen Erseven, Amerika’da rock dinleyen “sefiller”in burada arabesk dinlediğini de belirtir.¹⁶⁷

Erseven’e göre rock bir yaşam biçimidir ve sevgi, kardeşlik, dostluk gibi kavramlar rock müziğin sadece yüzde onluk bir kısmıdır. Erseven, rock’ın “gayet saldırgan, gayet piç ve gayet serseri” olduğu düşüncesindedir.¹⁶⁸ Yine, 80’li yıllarda medyanın 90’lı yıllardaki kadar güçlü olmadığını söyleyen Erseven, 90’lı yıllarda medya güçlendikçe medyadan uzaklaştıklarını da dile getirir.¹⁶⁹

1980 sonrasında İstanbul megapolünde, bir taraftan Batı’ya yöneliş diğer taraftan da geleneksel yaşam biçiminin değişik grupların oluşmasına neden olduğunu söyleyen Mehmet Kutlukan ise bunların ilkinin kırsal kökenli ikinci kuşak gençlerin arada kalmışlığının sözcülüğünü yapan arabesk kültür olduğunu, daha sonra da gelişen bir gençlik kültürünün de rock gençliği olduğunu belirtir. Kutlukan’a göre, rock gençliği kentsel dokudan gelen bir kültür olmuştur ve bu grubun ilk üyeleri İstanbul ailelerinden veya eğitim düzeyi ortanın üzerinde olan ikinci kuşak göçmen ailelerden çıkmıştır. Kutlukan’a göre bu gençler, kentsel dokunun içinden çıkmıştır, fakat kentsel dokuyu ve sistemini yadsıyan bir kültür geliştirmişlerdir. Bu kültürün yaşam

¹⁶⁴ Ali AKAY-Derya FIRAT-Mehmet KUTLUKAN, Pınar GÖKTÜRK, *İstanbul’da Rock Hayatı-Sosyolojik Bir Bakış-*, 7-27.

¹⁶⁵ *A.g.e.*, 39.

¹⁶⁶ *A.g.e.*, 47.

¹⁶⁷ *A.g.e.*, 48.

¹⁶⁸ *A.g.e.*, 49.

¹⁶⁹ *A.g.e.*, 51.

alanlarının kentsel kültür pratiklerinin yaşandığı ilçeler (Kadıköy, Bakırköy gibi) olması da tesadüf değildir. Kutlukan, bu kültürün Batı'daki örneklerinden farklı olduğu düşüncesindedir, çünkü rock gençliğinin ne içinde yaşadığı toplum tam sanayi toplumdur ne de bu gençlik, Sosyal Refah devletinde yaşamaktadır. Batı ve Doğu kültürleri arasında kalmışlık söz konusudur. Toplumsal yapıdaki bu “arada kalmışlık”, oluşturacakları kültüre de yansımıştır. Kutlukan’a göre, biçimsel olarak genelde Batılı ama düşünsel planda biraz oryantal bir kültürdür bu.¹⁷⁰

Mehmet Kutlukan, dünyada rock müziğin ortaya çıkmasında Beat Kuşağı’nın ve Hippi kültürünün etkilerinden söz ettikten sonra Türkiye’de rock müziğin izlerinin ilk olarak 70’lerin sol söylemli gençlik hareketleri içinde marjinal biçimde görüldüğünü, ancak 80’lere gelindiğinde sol söylemin geçerliliğini yitirmesi/egemen ideoloji tarafından bastırılmasıyla yok olup gittiğini belirtir. 1982-83 yıllarında Kadıköy’de yeni kuşak içinde rock gençliğinin ilk üyelerinin görüldüğünü söyleyen Kutlukan, kısa bir süre sonra da Bakırköy’de de sayıları çok fazla olmamakla birlikte bir kitlenin ortaya çıktığını söyler. Gerek sayılarının çok olmaması gerekse toplumsal baskıların yoğunluğu nedenleriyle bu gençlerin kafelerin dışına pek çıkmadıklarını söyleyen Kutlukan, bu gençlerin bir yandan sistemi (Kutlukan’a göre tam olmasa da) reddederek yeşermeye çalıştıklarını, diğer yandan da müzik çalışmaları yaptıklarını da ekler sözlerine.¹⁷¹

Kutlukan’ın yaptığı bir röportajda konuştuğu gencin, ilk zamanlarda rock albümlerini almasının mümkün olmadığını, yeni çıkan albümleri ancak iki yıl sonra edindiğini söylemesi, Kutlukan tarafından kapitalizmin henüz Türkiye’de rock gençliğini ciddiye almadığını ve undergorund alıcıların o dönemlerde epey zorluk çektiği biçiminde yorumlanır.¹⁷² Yine, Kutlukan’a göre İstanbul rock kültürü, erkek egemenliği altında doğmuştur. Sohbet ettiği gençlerin söylediğine göre kadınların gruba katılmaları, erkek arkadaşları sayesinde olmuştur. Yeraltı kültürünün oluşumu açısından bakıldığında, Kutlukan’ın sohbet ettiği gençlerden birinin rock müzik

¹⁷⁰ A.g.e., 127.

¹⁷¹ A.g.e., 127-128.

¹⁷² A.g.e., 128.

açısından doksanlı yıllarla seksenli yıllar arasındaki farkı “-O zamanlar ‘underground’dık.’”¹⁷³ biçiminde ifade etmesi, rock müziğin 90’lı yıllarda gitgide sisteme dâhil edilmeye çalışıldığı şeklinde yorumlanabilir.

Yeni bir müzikal birleşim olarak arabesk ve rap’in birleşimini ele aldığı yazısında Fırat Konuşlu, arabesk rap’in “aşk”ı ele alış biçiminin geleneksel arabeskteki gibi toplumun bir kısmının ortak dilinden, ortak acılarından beslenen veya tasavvufi bir varoluş sorununa değinen bir aşk değil de bir kişinin bireysel aşkına evrilen bir duygu durumuna işaret ettiğini belirtir.¹⁷⁴

Fırat Konuşlu, arabesk rap’in iki binli yıllarda daha fazla popüler olduğunu, ancak kökeninin rap müziğin Türkiye’ye girdiği doksanlı yıllara kadar götürülebileceğini söyler. Konuşlu, Türkiye’de rap müziğin başlangıcı olarak Cartel’in geleneksel Türk müziğinden ezgiler barındırıyor olmasının, bu müziğin Anadolu ile birleşimini gösteren bir ipucu olduğu kanaatindedir. Rap ve arabeskin toplumsal kökenler bakımından bir ortaklık içinde olduğu iddiasını öne süren Konuşlu, dünyada rap’in yetmişli yıllarda siyahi alt sınıfların ifade müziği olarak ortaya çıkmasıyla yine aynı tarihlerde yükselen bir alt sınıf müziği olarak arabesk arasında birebir bir ilişki kurulmasa bile “dertlerin” ve “isyanın” müziğini temsil etmeleri bakımından bir ortaklaşma olduğunu öne sürer.¹⁷⁵

Türkçe rap’in ilk olarak Almanya’da ortaya çıktığını söyleyen Konuşlu, Almanya’ya göç eden Türkiyelilerin öncelikle İngilizce sözlerle başlayan rap macerasının zamanla içinde arabeskin de bulunduğu Türk müziğinin altyapıda kullanılmaya başlandığı Türkçe rap’a uzandığını belirtir ve Almanya’da Türkçe rap yapanların bu şarkılarında ortak tema olarak “Batı’ya karşı Türkler”, popa karşı rap, ezilmek, ayrımcılık gibi sosyolojik durumların ve karşıtlıkların hâkim olduğunu söyler. Cartel ve Karakan’da da etkileri görülen arabesk rap’in “izlerinin” Türkiye’ye yansması

¹⁷³ A.g.e., 129.

¹⁷⁴ Fırat KONUSLU, “Doksanlardan İkibinlere Yeni Bir Müzikal Birleşim: Kültürel Politik Eksende Arabesk Rap”, 312.

¹⁷⁵ A.g.y., 312.

toplama bir albüm olan “Yeraltı Operasyonu” albümündedir. Konuşlu, bu albümde Silahsız Kuvvet mahlasıyla rap yapan Sagopa Kajmer’in şarkı sözlerinin “arabeskte” görülen sınıfsal vurgulu sözlerle ortaklaştığı düşüncesindedir.¹⁷⁶

Konuşlu, arabesk rap’in bir ölçüde apaçılık kültürüyle birlikte yürüdüğünü ve arabesk rap’in geleneksel arabeske yönelen taraflarının olduğunu göstermenin bu müzik türündeki “protest” yapıyı vurgulamak açısından önemli olduğunu söyler. Yine, çok farklı bağlamlardaki “duygulanımsal” üretimlerin toplumsal adalet mücadelesi içinde önemli bir yeri olduğunu da belirtir:¹⁷⁷

Artık alt sınıflar geleneksel mavi yakalı gibi “yaratıcı üretimin alanından bütünüyle dışlanmış” durumda değildir, kültürel ifadelerini daha rahat dolaşıma sokabilmektedirler. Fakat hegemonik hale gelmiş “yeni kapitalizm kültürü” bu kültürel ifadeleri sınıfsal olarak “nötrleştirmektedir”, ancak elbette bu da mutlak değildir ve potansiyeller hala mevcuttur.¹⁷⁸

Konuşlu’ya göre arabesk rap, arabesk ve rap’in köklerinde var olan “alt sınıfın” eşitsizlikleri ifade etme araçlarından biri hâline dönüşebilir. Fakat, bu dönüşümün kendiliğinden ve tek başına olması söz konusu değildir.¹⁷⁹

Bu alt bölümde de görüldüğü gibi, yeraltı edebiyatının beslendiği rock müziğin ve yaşantısının, İstanbul ailelerinden veya eğitim düzeyi ortanın üzerinde olan ikinci kuşak göçmen ailelerden gelen gençler tarafından benimsenmesi ve bu dönemde çıkartılan birçok fanzinde, rock kültürünün egemen olması söz konusudur. Ancak arabesk ve arabesk rap’te görülen “protest” tavrın ve özellikle sokak dilinin kullanılmasının yeraltı edebiyatıyla ilişkili olduğu da düşünülebilir. Özellikle,

¹⁷⁶ A.g.y., 320-321.

¹⁷⁷ A.g.y., 325.

¹⁷⁸ A.g.y., 325.

¹⁷⁹ A.g.y., 325.

yukarıda değinilen Türkiye’de çıkartılan ilk karma rap albümlerinden biri olan albümün adının “Yeraltı Operasyonu” olması bu bağlamda dikkat çekicidir.



3.4 1980'lerden 1990'lara Türkçe Edebiyatın Durumu

Yazarlar, akademisyenler ve edebiyat eleştirmenlerince Türkiye’de 90’lı yıllarda ortaya çıktığı veya izlerinin görülmeye başlandığı söylenen yeraltı edebiyatının,¹⁸⁰ Türkçe edebiyattaki kökenleri arasında, Garip Akımı ve İkinci Yeni şiiri -özellikle Ece Ayhan şiiri-, Attilâ İlhan, Sait Faik, Leyla Erbil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Vüs’at O. Bener ve Yusuf Atılgan gibi modernist yazarların eserleri olduğu söylenebilir. Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan’ın romanlarının -özellikle modernleşmeyle olan hesaplaşmaları ve altkültürlerin edebiyattaki temsilinde önemli bir rol oynamaları nedenleriyle- 90’lı yıllarda ortaya çıkan yeraltı edebiyatına güçlü etkilerinden de söz etmek olasıdır. Yazınsal olarak böyle bir bağlantının yanı sıra, ana akım edebiyatın dışında şekillenen yeraltı edebiyatının, Türkiye’de 80’li yıllardaki sosyo-kültürel ve politik ortamın etkilerini taşıması da söz konusudur. Bunun için, 12 Eylül 1980 darbesinden sonra yaşanan toplumsal değişimlere, popüler kültür ve altkültür tartışmalarına ve bunların edebiyattaki yansımalarına yakından bakmak, bu araştırma için oldukça önemlidir.

Şükrü Argın, *Mesele* dergisindeki bir söyleşisinde,¹⁸¹ Nurdan Gürbilek’in bir tespitinden hareketle 12 Eylül’ün “ateş topu”nun edebiyatı etkilemediğini, edebiyatın uzağına düştüğünü söyler. Başka bir deyişle, edebiyatçılar 12 Eylül’ün yol açtığı felaketi görmezden gelmiştir. Argın’a göre, 12 Mart kendine edebiyatın merkezinde yer bulmuştur. Argın’a göre, 12 Eylül söz konusu olduğunda ise, edebiyat toplumun genel sükûtunu bozmayıp böyle bir felaket hiç yaşanmamış gibi hareket etmeyi seçmiştir. Bu sessizliğin sebebinin, Nurdan Gürbilek’in önceden belirttiği gibi, edebiyatçıların 12 Mart mağdurlarını, 12 Eylül mağdurlarına oranla kendilerine daha yakın bulmaları olduğunu söyler Argın ve Gürbilek’in bu konudaki görüşlerini

¹⁸⁰ Özellikle -yukarıda da değinilen- *Varlık* dergisinin “Türkiye’de ‘yeraltı edebiyatı’ var mı?” başlığıyla yaptığı soruşturma buna örnek olarak gösterilebilir. Yine, *Notos* dergisinin “Yeraltı Edebiyatı” nı tartışmaya açtığı sayıda da, bu edebiyatın karakteristikleriyle birlikte Türkiye’de yeraltı edebiyatının durumu sorgulanmıştır. Bkz. *Varlık*, Şubat 2005, S. 1169; *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29.

¹⁸¹ Osman AKINHAY, “Şükrü Argın’la Söyleşi-Edebiyat 12 Eylül’ü Kalben Destekledi”, <https://birikimdergisi.com/guncel/242/sukru-argin-ile-soylesi-edebiyat-12-eylul-u-kalben-destekledi>, E.T. 08.12.2021

geliştirmek amacıyla, bu durumun biri sübjektif diğeri objektif olmak üzere iki sebebi olduğunu belirtir.

Argın’a göre, sübjektif sebep Sol’un edebiyatla ilişkisinin büyük ölçüde zayıflamasıdır. Argın, 12 Mart’a giden süreçte 68 Kuşağının düşünce ve edebiyatla ilişkilerinin, 78 Kuşağına göre daha sıkı olduğu görüşündedir. Buna göre, 78’liler daha çok “pratik”le meşgul olmuşlardır. Bunda 60’lı yıllardan 70’li yıllara Sol’un gitgide “kitleleşme”sinin önemli etkisi vardır. Argın, hareketin kitleleştikçe teorik gereksinimlerini pratiğin tutkularına feda etmek zorunda kaldığını ve bu nedenle de inceliklerini kaybedip “düzleştiğini” söyler. Argın’a göre, bu “düzleşme”, edebiyatçıların 12 Eylül’ü görmezden gelmelerinin sübjektif sebebidir.

Objektif sebebin ise edebiyatın odağını yitirmesi olduğunu söyleyen Argın’a göre, kapitalizm yalnızca muhalif radikal hareketleri krize sokmamıştır, bununla birlikte kapitalizm edebiyatı da krize sürükleyen küresel düzeyde bir zafer elde etmiştir. Argın’a göre, bir tür “pan-kapitalizm” çağına girilmiştir artık ve bu çağda kapitalizm, genelde sanatı özelde de edebiyatı mecalsiz bırakmıştır. Radikal politika ve has sanatın bu çağda aynı ruh hâli –“beyhude olma hissi”- içinde kıvrandıklarını belirten Argın’a göre, kapitalizm yalnızca kendisinin değil, tarihin de markajından kurtulmuştur ve kendisini doğallaştırmıştır. Burada, başka bir hayattan söz edemeyen radikalizmin mecalsizliğiyle başka bir hayattan söz edemeyen edebiyatın mecalsizliği, politikayla edebiyatın aynı krizde buluşmasına yol açmıştır. Argın’a göre, burada önemli olan da “başka” sözcüğünün anlamını yitirmesidir.

Edebiyatın içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortamın 12 Mart’tan 12 Eylül’e giden zaman diliminde esaslı biçimde değişime uğradığını belirten Argın, edebiyatın geleneksel atmosferden modern denilebilecek bir atmosfere hızla girdiğini, Türkiye’de “solcu entelektüel şahsiyetlerin” ve bu kişileri birleştiren cemaatlerin egemenliğindeki “geleneksel” kültürel atmosferin yerini, piyasanın belirleyici olduğu yepyeni bir kültürel atmosferin aldığı tespitinde bulunur.

Bu dönüşümün en açık göstergesi, yayıncılığın bir sektör haline gelişidir. Caddelere bakan küçük kitabevlerinin yerini alışveriş merkezleri içine kapanmış büyük “bookstore”ların alması bu sürecin oldukça manidar göstergelerinden biri olarak alınabilir. Eskiden bir nevi “kanaat önderi” gibi iş gören kitapçının yerini “tezgâhtar”a, ya da daha yerinde bir ifadeyle “satış elemanı”na bırakması basit bir dönüşüm değildi. Yayıncılığın, dolayısıyla edebiyatın üzerine nasıl bir “alev topu”nun düştüğünü görmek için, herhangi bir “bookstore”a uğrayıp oradaki raf dizaynına şöyle bir göz atmak bile yeterlidir. “Çok satanlar”, “yeni çıkanlar” ve “diğerleri”... Bu üç temel kategori “eleştiri” denen kurumunun da çöküşüne işaret eder; şimdi belirleyici olan, edebiyatın “muhafız birlikleri” değil, Piyasa’nın “taarruz birlikleri”dir.

Piyananın egemen olduğu bu dönüşümün en ciddi sonucunun “kamunun kategorizasyonu” olduğunu söyleyen Argın, “halk” denen şeyin parçalanarak ondan kısmi müşteri profilleri oluşturulduğu düşüncesindedir. Buna göre, “kamusal bilinç” denilen şey hızla aşındırılıp giderek yok edilmiştir. Argın’a göre piyananın verdiği en büyük zarar da budur. Çünkü geleneksel dönemde kamunun “vicdan”ı durumundaki edebiyatın üzerine düşen asıl “ateş topu” budur. Edebiyatın “kamusal vicdan” pozisyonundan uzaklaşması veya böyle bir “vicdan”ı mümkün ve elzem hâle getiren “kamu”nun parçalanmasıdır asıl felaket. Argın’a göre, 12 Eylül’ün “ateş topu”nun edebiyatın uzağına düşmesini açıklayabilecek türden çok daha genel bir felakettir bu.

Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* adlı kitabında Michel Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi*’nden yola çıkarak, Türkiye’de 80’li yıllarda cinselliğin söyleme dönüştürülmesinin analizini yapar. Gürbilek’e göre *Cinselliğin Tarihi*’nde Foucault, Batı’da cinselliğin tarihini; cinselliğin açığa çıkarılmasının, bir bilme istencinin nesnesine dönüştürülmesinin ve hazların tasnifinin yapılmasının tarihi şeklinde ele

almıştır ve cinsellik bastırılmaktan çok, söylemle kuşatılmış, söze hapsolmuştur.¹⁸² Gürbilek, Türkiye’de ise 1980’li yıllarda birçok alanın bir söz patlamasının nesnesi olduğunu söyler:

1980’LERİ, yaşananların hızla söze döküldüğü, sözde vücut kazandığı bir dönem olarak tanımlamak sanırım yanlış olmaz. Yakın zamana kadar adı konmamış, bugünse “birey”, “kuşak”, “özel hayat”, “cinsellik” gibi adlandırmalarla tarif edilen birçok alan bu dönemde söze döküldü; bir söz patlamasının nesnesi oldu, ayrıştırıldı, sözle kuşatıldı.¹⁸³

Gürbilek, 1980’lerde ilk olarak çelişkili denilebilecek iki gelişme olduğunu söyler. Gürbilek’e göre, bir taraftan basın üzerindeki baskı ve denetim artmıştır, diğer taraftan ise basındaki gazete ve dergi sayısı çoğalmıştır. Aynı şekilde, Gürbilek, kültürel çoğullaşma veya kültürün parçalanması diye adlandırılabilen bir değişimin, kendini, 80’lerin ikinci yarısında birçok alanda birden gösterdiğini ve bunun bir tür “aşağı kültür” patlaması biçiminde ele alınabileceğini dile getirir.

Gürbilek’e göre, 60’lardan itibaren Türkiye’de bir kitle kültürünün oluşumundan söz edilebilirse ve arabeskin kökleri 70’lere kadar götürülebilse de bu durumu bir patlama olarak ele almaya yol açan değişim 80’li yıllarda gerçekleşmiştir. Üstelik bu durum, şehre göçün hızlandığı bir zamanda değil de göçün yavaşladığı bir zamanda meydana gelmiştir. Bu, bir anlamda kalabalıkların kültürel kimliklerini siyaset yardımı olmadan direkt denilebilecek kanallardan ifade etmeye başlamasına veya ortak bir siyasi dil tarafından şekillendirilmemiş bir kültürel kimlik arayışına karşılık gelmektedir. Bu dolaysızlığın, “kültür endüstrisi” denilebilecek bir yapıya eklenebilecek, tahrik edilmiş bir tarafı da vardır. Gürbilek’e göre burada üzerinde durulması gereken nokta 80’leri etkileyen bu patlamanın, bu toplumun bugüne kadar

¹⁸² Nurdan GÜRBİLEK, *Vitrinde Yaşamak*, 41.

¹⁸³ *A.g.e.*, 40.

oluşturduğu modern kimliğe yönelik doğrudan ve çıplak denilebilecek bir tepkiyi içermesidir.¹⁸⁴

Gürbilek’e göre, böyle bir patlama sadece bir kitle kültürü biçiminde tanımlanamaz. 80’li yılların kültürel atmosferine yön veren sadece kitle kültürü değildir. Bu patlama, o yıllara kadar modern kültürel kimliğin içinde yalnızca bastırılarak var olagelmiş ve kendini modern kültürel kimliğe bağlı kılmış daha çok “taşra” denilebilecek yaşantıların geri dönüşüdür. Gürbilek, bunun birçok düzeyinden söz edilebileceğini belirtir ve şu soruları sorar:

Örneğin, edebiyatın ana akımının dışından gelen, kendisini bir yazar olarak değil de bastırılmış bir yaşantının sözcüsü olarak görmeyi tercih eden Latife Tekin’in ya da Metin Kaçan’ın popülerliğini yalnızca edebiyat içi bir yenilikle açıklamak mümkün mü? Ya da 80’lerde, gene edebiyatın ana akımı dışında bir “hapishane edebiyatı”nın ortaya çıkmasında, ne edebiyatın ne de siyasi dilin içeremediği bir mahrumiyetin kendi adına konuşma isteğini görmemek mümkün mü? 80’lerde basının azınlıklara –Çerkeslere, Çingenelelere, Alevilere- gösterdiği ilgi yalnızca basının yeni, keşfedilmemiş alanlar arayışına bağlanabilir mi?¹⁸⁵

Nurda Gürbilek’in yukarıda ifade ettiği gibi, ana akımın dışından gelen Metin Kaçan ve Latife Tekin gibi yazarların popülerleşmesi ve azınlıkların 80’lerde “kendi adına konuşma isteği” yeraltı edebiyatının ortaya çıkışıyla paralellik göstermektedir. Bu bağlamda, Özgür Uçkan, yeraltı edebiyatını yazınsal bir tür olarak ele almaz. Ona göre, bu edebiyat yazıyla yoluyla gerçekleştirilen bir “eylem” dir. Bu eylem, hayat ve hayatın hakikati, toplumların gösteri düzenine direniş ve otoritenin reddedilmesiyle ilgili bir eylemdir. Uçkan, bu görüşten hareketle bu edebiyatın aslî özelliklerinden

¹⁸⁴ A.g.e., 53-103.

¹⁸⁵ A.g.e., 104.

ilkinin *politika* olduğunu söyler. Uçkan’a göre, yeraltı edebiyatı ontolojik olarak politik bir edebiyattır. Bu edebiyat, toplumsal kurallara direnen bir edebiyat olduğu için politikayı işlese de işlemese de kimliği gereği *politik* bir öze sahiptir. Bu edebiyatın aradığı sosyal hakikat ise farklı bir hakikattir ve bu, yeryüzünde bize sunulan hakikatten radikal olarak farklı bir hakikattir. Bu edebiyatın, Uçkan’ın belirttiği ikinci özelliği ise *avangard* olmasıdır. Bu anlamda bu edebiyat öncüdür, farklıdır, kendi tarzını, dilini, kültürünü yaratır. Uçkan’a göre bu özelliklerinden dolayı yeraltı edebiyatı bir edebi tür değil, “...özü itibariyle politik bir eylem. Dil içinde bir eylem...”dır.¹⁸⁶

Uçkan’ın belirttiği bu görüşlerle “minör edebiyat” arasında da bir bağlantı kurulabilir, en azından yeraltı edebiyatının minör özelliklerinden söz edilebilir. Deleuze ve Guattari, minör edebiyat kavramını, bir azınlığın majör bir dilde gerçekleştirdiği edebiyat için kullanmışlardır. Onlara göre, bu edebiyatın ilk özelliği, “dilin yersizyurtsuzlaştırılması” ve “bir azınlığın majör bir dilde edebiyat icra etmeye çalışması”dır.

Deleuze ve Guattari’ye göre, minör edebiyatın ikinci özelliği özü itibariyle *politik* bir yapıda olmasıdır. Majör bir dilin içeriden oyulmasıyla gerçekleştirilen bu edebiyatta, her şey politiktir. Bu bağlamda zaten minörlük kendiliğinden politik bir anlamı barındırır.¹⁸⁷ Hem minör bir dilin majör bir dilin içine yerleşip bir edebiyat meydana getirilmesi, hem de bu edebiyatta her şeyin politik oluşu minör edebiyatın üçüncü bir özelliğinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu özellik de bu edebiyatın kolektif bir değer oluşturmasıdır.¹⁸⁸

Uçkan’ın belirttiği gibi, yeraltı edebiyatının politikadan bahsetse de bahsetmese de politik olması, minör bir özellik olarak kendini göstermektedir. Bu edebiyatta,

¹⁸⁶ UÇKAN, A.g.y., 40.

¹⁸⁷ Gilles DELEUZE-Félix GUATTARI, *Kafka*, Çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, 26.

¹⁸⁸ Deleuze’ün görüşleriyle William Burroughs, Jack Kerouac ve Charles Bukowski okuması için Bkz. Şenol ERDOĞAN-Deniz CANSEVER (2016), *Gilles Deleuze&Amerikan Edebiyatı*, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.

Kafkavari bir minör edebiyattan ziyade, majör dilin minör kullanımlarının aranması veya edebiyatın dilinin minör kullanıma kayması söz konusudur:

Majör bile olsa bir dilin minör kullanımını içeriden kurma olanağı, popüler edebiyatı, marjinal edebiyatı vb. tanımlamaya izin veren tek şeydir. Edebiyat, yalnızca bunun karşılığında edebiyat, gerçekten kolektif bir anlatım makinesi haline gelebilir ve içerikleri ele almayı, ortaya çıkarmayı becerebilir.¹⁸⁹

Türk edebiyatında gerçek anlamda modernist/postmodernist açılımların yetmişli yıllarda gerçekleştiğini söyleyen Yıldız Ecevit, Batılı romancıların 20. yy.ın başlarında estetik boyutta gerçekleştirdikleri yenilikleri, Türk romancılarının ancak yetmişli yıllarda yaptıklarını söyler. Ecevit, ellili ve altmışlı yıllara hâkim olan toplumcu anlayışın yerini yetmişlerde yazılmış bazı metinlerde daha öznel ve daha bireyci denilebilecek eğilimlere bıraktığı görüşündedir. Ona göre, gerçekliği anlatma derdinde olan yansıtmacı (mimetik) sanat görüşünün geleneksel hâle geldiği bir edebiyat atmosferinin roman yazarı, soyut yaşantıyı estetik bir boyutta ifade edebilmenin olanaklarını aramıştır. Bu nedenle roman estetiğinde somuttan soyuta geçiş sancılı olmuştur. Türk romanında, modernizmden postmodernizme geçiş, Batı'daki gibi yüzyıla yayılarak aşama aşama gerçekleşmemiştir. Dolayısıyla, avangard denilebilecek ilk Türk romanları, aynı metinde modern ve postmodern özellikleri birlikte bulundurur. Ecevit, modernist özelliklerinden büyük oranda sıyrılmış postmodern romanın ilk örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda görülmesinin sebebinin de modernizmin Türk edebiyatına yetmiş yıl geç gelmesiyle açıklanabileceği görüşündedir.¹⁹⁰

Yeni edebiyatın yetmişli yıllarda uç vermesi, genelde Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü üçlüsünün sınırları içinde kalır. 1980 yılındaki askeri

¹⁸⁹ DELEUZE-GUATTARI, A.g.e., 28.

¹⁹⁰ Yıldız ECEVİT, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 85-86.

darbenin yol açtığı sosyo-politik değişimler, edebiyatta *biçimci* eğilimlerin artmasına neden olur. Partilerin kapatıldığı, toplumun depolitize edilmek istendiği bir dönemdir bu. Dünya genelinde ise, Marksist devlet sistemlerinde gözlemlenen çöküş belirtileri, edebiyatta *bireyci* eğilimlerin ön plana çıkmasını körükler. Batı edebiyatında görülen bireyci ve biçimci gelişmeler, yoğun çeviri etkinliğinin de desteğiyle, seksen sonrası Türk edebiyatında kendine azımsanmayacak sayıda yandaş bulur.¹⁹¹

Ecevit'e göre doksanlar, bir taraftan geleneksel özelliklerin devam ettiği bir ortamda yeni biçim denemeleri barındıran romanların yazıldığı bir dönem olmuştur. Bu nedenle, uzun yıllar geleneksel biçim öğeleriyle toplumsal içerikler üreten Türk edebiyatı için, kimi romanların estetik değerleri tartışılsa bile, özerklik bağlamında önemli adımlardır bunlar. Ecevit, bunun, sanatı koşulsuz şartsız bir *özgürlük*le bütünleşen bir yaratma eylemi olarak gören zihinlerin ürünü olduğunu söyler.¹⁹²

Semih Gümüş'e göre postmodernizm etkisi içinden çıktığı kültür alanlarından sonra edebiyat da hissedilmiştir ve postmodernizmin Türk edebiyatındaki etkisi 1980'lerden sonra belirginleşmiştir. Bu etki, şiirde değil de öncelikle düzyazıda görülmektedir. Postmodernizm, kendini düzyazıda tanımlayıp biçimsel karşılıklarını düzyazıda ortaya koymuştur.¹⁹³

¹⁹¹ A.g.e., 89.

¹⁹² A.g.e., 94.

¹⁹³ Semih GÜMÜŞ, **Modernizm ve Postmodernizm**, 11. Veli Uğur, 1980 sonrasında kitap yayımının ciddi bir sektör hâline geldiğini belirtir. Türkiye Yayıncılar Birliğinin verilerinden hareket eden Uğur, buna göre 2000 yılında ISBN alan yayıncının 844 olduğunu belirtir. 2011'de ise bu sayı 1676'ya çıkmıştır. Yayımlanan kitap başlığının da 2000 yılında 12.580'e, 2011'de ise 43.190'a ulaştığını belirten Uğur, kitap reklamlarının fazlalaşmasında holdinglerin payının oldukça fazla olduğunu belirtir. Holdinglerin, 1980 sonrasında kâr ve prestij getirebilecek kitap sektörüyle ilgilendiğini ve birçok şirketin yayınevi kurduğunu belirten Uğur, kitaplara ayrılan paranın artmasıyla kitapların pazarlanmasına artan paranın da arttığını söyler. Uğur, bu sektörün gelişmesi için tüketicinin bütün isteklerine yanıt vermek gerektiğini ve bu sebeple de kitapların konularının çeşitlendiğini belirtir. Bkz. Veli UĞUR, **1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman**, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, 51-52.

Semih Gümüş de piyasanın insanların nasıl yaşayıp düşüneceklerine karar veren mekanizmaların başında geldiği düşüncesindedir. Gümüş’e göre, yayıncılığın çehresini değiştiren piyasa, yazarları da içine çekmektedir. Medya da piyasayla beraber edebiyatı hizaya getirme çabasındadır.¹⁹⁴

Edebiyatımızda postmodernizmin etkisi öncelikle şu sacayaklarına dayanıyor: Piyasanın edebiyat dünyasını da kuşatan ağırlığı–yayıncılığın bir sektör olarak gitgide büyüyen bir pazar yaratması (yayımlanan kitap çeşidi bir yılda 6-7 binden 35 bine çıktı) – medyanın edebiyat dünyası üzerindeki zoru –yazı ve yazarlık ahlakındaki değer yitimi–edebiyatın da popüler kültür nesneleri arasına girmesi.¹⁹⁵

12 Eylül 1980 darbesinden sonra ortaya çıkan edebiyatta, bireyselliğin hâkim olduğu ve edebiyatın toplumcu-gerçekçi çizgiden uzaklaştığı görülmektedir. Modern/postmodern romancıların 70’lerde açtığı yol, 90’lı yıllarda dolaylı da olsa yeraltı edebiyatına da yansımıştır. Bunda kültürel çoğullaşma, bireyci anlayış, kimliklerin kendi adına konuşma isteği, modernizmin seçkinci anlayışının yıkılması ile rock ve punk müziklerinin yeraltı edebiyatı üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, yeraltı edebiyatının, piyasa ve ana akım medyaya karşı “altkültürel bir reddiye” olduğu tespitini de yapmak mümkündür.

¹⁹⁴ A.g.e., 127.

¹⁹⁵ A.g.e., 128.

3.5 90'lı Yıllarda Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı, Kanon ve İhlal

Altay Öktem, “Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri ve Edebiyatımızda Yeraltı” adlı yazısında, yeraltı edebiyatını bir alt tür olarak ele alır, bu edebiyatın, ana akım edebiyatın dışında oluştuğunu belirtir. Dahası, yeraltı edebiyatının birçok özelliğiyle ana akım edebiyatın yalnızca dışında olmadığını, birçok bakımdan da karşısında yer aldığını söyler. Öktem’e göre, yeraltı edebiyatı; Beat Kuşağı edebiyatı, kara edebiyat ve avangard edebiyatla benzerlikler taşısa da aynı şey değildir ve yeraltı edebiyatının kendine ait dinamikleri vardır. Bu bağlamda, Öktem’e göre yeraltı edebiyatı en çok fanzinler ve mizah dergilerinden faydalanır. Bireysel başkaldırıyı öngören, varoluşçu veya nihilist bir tutum sergileyen hatta pesimist denilebilecek metinler ve şiirlerin yer aldığı edebiyat fanzinlerinin, 90’lı yıllarda yeraltında yoğun bir hareketlilik gösterdiğini belirtir.¹⁹⁶ Yine o yıllarda çıkartılan, *Deli*, *Öküz* ve *Hayvan* adlı mizah dergileri, Öktem’e göre yeraltı edebiyatı için oldukça önemli dergilerdir. Yeraltı edebiyatı ürünlerini ise daha çok Stüdyoimge, Altıkkırkbeş ve Çiviyazıları gibi yayınevleri yayınlamaktadır.¹⁹⁷ Altay Öktem’in *Şeytan Aletleri-Genel Kültürden Kenar Kültüre Fanzinler ve Öteki Kitaplar* adlı çalışması 1970’li yıllardan 2000’lere Türkiye’de çıkartılan fanzinlerin derli toplu ele alındığı bir çalışmadır. Öktem, bu kitabında ele aldığı fanzinleri, daha sonra KargART’ta “Genel Kültürden Kenar Kültüre; 101 Fanzin” adıyla bir sergi düzenleyerek de gözler önüne sermiştir.¹⁹⁸ Öktem’in deyişiyle Türkiye’deki fanzinlerin “gayrı resmi tarihi”¹⁹⁹ bu sergiyle gün yüzüne çıkmıştır.

¹⁹⁶ Rock ve punk müziğin hem dünyada hem de Türkiye’de underground kültürü oluşturmadaki etkileri büyüktür. Özellikle gençlik altkültürünün sistem karşıtı tavrı rock ve punk fanzinlerinde ifadesini bulmuştur. *Stüdyo İmge*, *Laneth*, *Rock Dünyası* ve *Çalıntı* gibi fanzinlerin 80’li ve 90’lı yıllarda karşı-kültür oluşturmadaki işlevi için Bkz. Ali AKAY, Derya FIRAT, Mehmet KUTLUKAN, Pınar GÖKTÜRK (1995); **İstanbul’da Rock Hayatı-Sosyolojik Bir Bakış**, Bağlam Yayınları, İstanbul. Yine punk müziğin Amerika ve İngiltere’deki serüveni için Bkz. Jessamin SWEARINGEN (2013), **Risale-i Punk**, Çev. Artemis Günebakanlı, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.

¹⁹⁷ Altay ÖKTEM, “Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri ve Edebiyatımızda Yeraltı”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 16-21.

¹⁹⁸ Sergi, 8 Şubat 2002 tarihinde Kadıköy KargART’ta “Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin” adıyla düzenlenmiştir.

¹⁹⁹ Altay ÖKTEM, *Şeytan Aletleri-Genel Kültürden Kenar Kültüre Fanzinler ve Öteki Kitaplar*, 5.

3.5.1 Yeraltı edebiyatı ve fanzinler

Öktem'e göre fanzin, toplumsal yapıya ve bu yapının yaslandığı değerlere başkaldırının bir çeşit simgesi olarak değerlendirilebilir. Bu, özellikle kapitalizmin yalnızlığa ittiği bireylerin, kendi seslerini duyurabilmek ve bunları paylaşabilmek için ürettikleri bir *başkaldırı* şeklidir. Yine, Öktem'e göre fanzinler, popüler kültüre ait ürünlerin tam karşısıdır.²⁰⁰

Geleneksel aile yapısıyla, eğitim sistemiyle, militarizmle, apolitikleştirme çabalarıyla, devletin resmi ve gayri resmi görüşleriyle dar bir alana sıkıştırılarak tüm çıkış noktaları kapatılan, bir anlamda kendi içinde boğulmaya terk edilen gençler, fanzin çıkartarak hayata ve hayatını baskı altına alan kurumlara duyduğu tepkiyi nefrete, öfkeye dönüştürüyor.²⁰¹

Fanzinlerin her şeyden önce sınırsız bir özgürlük ortamında yeşerdiğini dile getiren Öktem, özgürlüğün getirdiği sınırsız olanakların yer aldığı fanzinlerde yazıların çoğunda yazarının isminin bile olmadığını veya takma ad kullandığını belirtir. Öktem'e göre yazarlar/şairler gerçek adlarını kullansalar bile bu kişilerin edebiyat kariyeri gibi bir kaygı taşımadıkları görülmektedir. Bu yüzden de zorlama üslup arayışlarının olmadığı fanzinlerde içtenlik söz konusudur. Öktem'e göre, insanın bilinçaltının derinlerinde bulunan en ilkel ve en karanlık düşünceler, korkusuzca ve hiçbir sansüre uğratmadan yer alabilir fanzinlerde.²⁰²

Ortaya çıktığı her dönemde ve coğrafyada fanzinler, ana akımın kültürel, politik ve ekonomik hegemonyasında sesleri duyulmasın istenen kitlelerin ses verdikleri mecralar olagelmiş. Kapitalizmin bugünkü biçiminde kendini

²⁰⁰ ÖKTEM, A.g.e.,11-12.

²⁰¹ A.g.e., 12.

²⁰² A.g.e., 12.

fiziksel olarak gösterdiği ilk günlerden bu yana büyük yayın kuruluşlarının, holding, banka veya devlet desteği alarak onların istediği sınır ve biçimlerde hazırlanan yayınların “altında” değil “karşısında” olmuşlar.²⁰³

Öktem, fanzinlerin bir ucunun “tercih etme”ye ve var olan iletişim biçimleri ile kendini ifade etme seçeneklerini reddetmeye, diğer ucunun ise seçeneksizliğe, zorunluluğa dayandığı görüşündedir. Ona göre, fanzinler günümüzde yalnızca bir karşı çıkış nesnesi olarak ele alınamaz. Ekonomik koşullardan kaynaklanan seçeneksizliğin de fanzinler açısından oldukça belirleyici olduğunu dile getiren Öktem, özellikle gençlerin çıkardığı kimi fanzinlerin belirli bir okur kitlesine ulaşip belirli bir ekonomik güç elde edince hemen dergiye dönüştüğünü belirtir. Buna örnek olarak da 1990’lı yılların başında Türk metal gruplarının tanıtımında ve yaygınlaşmasında en etkili yayın organı olan *Laneth*’i gösterir. *Laneth*’in belli bir okur kitlesine ulaşınca adını değiştirip kuşe kâğıda basılan *Non Serviam* adlı dergiye dönüşmesi, fanzin çıkarmanın ekonomik imkânsızlıklarla da ilgili olduğunu göstermesi bakımından önemlidir Öktem’e göre.²⁰⁴

Dünya fanzin tarihinin²⁰⁵ altın döneminin punk hareketi olduğunu söyleyen Öktem, fanzin kavramının dünyada tanınmasını, yaygınlaşmasını sağlayan asıl faktörün de yine bu hareket olduğunu belirtir. Öktem’e göre, 1980’li yıllarda İngiltere’de ortaya çıkıp daha sonra dünyaya yayılan punk hareketi, tarihte görülen en önemli ve etkili altkültür isyanlarından biridir. Bu bağlamda punk, yalnızca bir müzik türü değildir, bir yaşam biçimidir.

²⁰³ Koray SARIDOĞAN, **Yeraltı Kütüphanesi-90’lar Türkiye’sinde Altkültür: Rock, Dergi, Fanzin, Edebiyat-**, 69-70.

²⁰⁴ ÖKTEM, **A.g.e.**, 13.

²⁰⁵ İlk fanzin, bilimkurgu fanatiklerinin öykülerini paylaşmak ve kendi aralarında iletişimlerini sağlamak amacıyla 1926’da Hugo Gernback’ın çıkarttığı *Amazing Stories* adlı bilimkurgu fanzinidir. Yine, ilk fanzinler arasında 1930 yılında ABD’de Raymond Arthur Palmer’in çıkarttığı *The Comet* de gösterilmektedir. Bkz. Haluk ÖLÇEKÇİ, *Alternatif Bir Medya Analizi Olarak Fanzinler*, *The Journal of Academic Social Science Studies*, N. 53, 350. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS6878>

Punk'ın simgesi gibi görünen kılık kıyafetler, saç biçimleri, yalnızca farklı bir görüntü oluşturma ihtiyacından kaynaklanmıyordu. Müzikteki kaotik yapı, birkaç akor kullanarak şarkı yapma tekniği, bozuk, düzensiz ses yapıları asla raslantısal değildi. Üstkültürlerin dayattığı “yüksek sanat”a, aristokrasinin uzantısı olan kraliçeye, kapitalizmin öngördüğü piyasa koşullarına ve sahte insan ilişkilerine, parayı tek değer olarak gören sisteme karşı, altkültürlerin topyekûn ayaklanmasıydı punk. “Herkes müzik yapabilir,” şiarı, seçkinciliğe vurulan bir tokat gibiydi.²⁰⁶

Sex Pistols'la beraber yükselişe geçen punk hareketinin fanzinleri de beraberinde getirdiğini söyleyen Öktem, Dadaizmin “cut-up” tekniğinin ve yükselen toplumsal muhalefetin fanzinleri hem biçim hem de içerik açısından etkileyen bir güç oluşturduğu görüşündedir. Öyle ki İngiltere’de bazı punk fanzinlerinin tirajının dergi tirajlarını bile kat kat geçtiğini belirten Öktem, muhalefetin gayri resmi sesi ve iletişim aracı olarak fanzinlerin tarihe kazındığını söyler. Punk fanzinleri için seçeneksizlik sözcüğünü kullanamayacağımızı söyleyen Öktem, punk hareketinde fanzin çıkarmanın ciddi bir *tercih* olduğunu ve fanzinin başlı başına bir *direnış nesnesi* olduğunu vurgular.²⁰⁷ Öktem’e göre, punk hareketi bir şeyleri etkileyip dönüştürmüş ve sistemde kalıcı bir hasar bırakmıştır, fakat sistem de punk’ı ehlileştirip kendine dahil etmiştir. Hatta kârlı bir sektör hâline dönüştürmüştür.²⁰⁸

Şeytan Aletleri-Genel Kültürden Kenar Kültüre Fanzinler ve Öteki Kitaplar isimli çalışmasında, fanzinlerde anti-faşist, anti- militarist karşı çıkışlara odaklanıldığını belirten Öktem, özellikle anarşizmin fanzinlerdeki ortak payda olduğu görüşündedir. Neredeyse tüm fanzinlerin savaşa, nükleer santrallere, doğanın talan edilmesine, insanın sömürülmesine ve hayvan türlerinin yok edilmesine kayıtsız kalmadığını söyleyen Öktem’e göre, fanzinlerde görülen en önemli ve neredeyse ortak yanlışı,

²⁰⁶ ÖKTEM, A.g.e., 14.

²⁰⁷ A.g.e., 15.

²⁰⁸ A.g.e., 14-15.

toplumla uyumsuzluğun, sisteme karşı çıkışın doğal sonucu olarak fark edilememesidir. Neticede kaybetmişliğin bir tür kader gibi algılandığı, ruhsal çöküşün ve insanın kendi içine hapsedilmesinin bir anlamda kutsandığını, hatta idealize edildiğini söyleyen Öktem, bu bağlamda fanzinlerdeki bu tutumu eleştirir. Çünkü, ona göre underground kültür üreticilerinin, kendi içlerinde boğulmaktansa o yıkıcı potansiyeli dışsallaştırmaları gerekmektedir. Bunu başarmak da bireysel isyanın toplumsallaşmasıyla doğrudan ilgilidir.²⁰⁹

Her punk birey bir parça hayvandır. Centilmen, aristokrat, kibar İngiliz beyefendisinin antitezi olarak vahşi, kaba, pasaklı ve duyarsızdır. Ancak aynı zamanda kıyafetleri, makyajı, saç göz önüne alındığında bakımlı ve şıktır. Kraliçeyi, dini ve modern kapitalist toplumun ta kendisini karşısına almış olan punk, Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi yüzün bozumuyla (*défaire*) uğraşır. Bu basit bir işlem değildir ve her zaman da başarılmaz. Öte yandan bozuma ulaşmak için mutlaka sanatın en üst noktalarında geziniyor olmak da gerekmez. Sanatın tüm kaynaklarını kullanmak şarttır: edebiyatın, sanatın, müziğin... Başka türlü kaçış çizgilerine ulaşamaz. Ancak tek bir yere değil, içinde sanat olduğu varsayılan her yere bakmak lazımdır: pop müziğe bile...²¹⁰

Türkiye'deki fanzinlerde²¹¹ yoğun olarak karşılaşılan türlerin şiir ve müzik olduğunu söyleyen Öktem, şiiri bir tür iç dökme veya yüksek sesle düşüncelerini söyleme aracı gibi görenlerin de olduğunu belirtir. Fanzinlerde şiirsel yapısı ve iskeleti oldukça güçlü şiirlerle de karşılaşabildiğimizi belirten Öktem, yazarların bir kısmının hem

²⁰⁹ A.g.e., 19.

²¹⁰ BATUKAN, A.g.y., 14.

²¹¹ Türkiye'de çıkartılan ilk fanzinler, 1971-1978 arası çıkartılan ve bir bilimkurgu fanzini olan *Antares* ile ilk sayısı 1991'de çıkartılan *Mondo Trasho* olarak bilinir. Ancak, Koray Sarıdoğan, yaptığı araştırmalara dayanarak Türkiye'de çıkartılan ilk fanzinin 20 Mart 1965'te Biyoloji öğrencilerinin hazırladığı *Çaydan Çaya* adlı bir fanzin olabileceğini söyler. Bu fanzine ulaşamadığını belirten Sarıdoğan, fanzinin internetten birkaç fotoğrafına ulaşabilmiştir. Bkz. SARIDOĞAN, A.g.e., 71.

edebiyat dergilerinde hem de underground yayınlarda yazmakta sakınca görmeyen isimler olduğunu söyler. Yine, bir kısmı da sadece fanzinlerde adına rastlanılan isimlerdir ve bunların dışında da takma adla yazan veya hiç isim kullanmayan kişiler de vardır. Öktem'e göre bu bir çeşit yeraltı anonimidir.²¹²

Öktem, fanzinlerde yer alan şiirlerin ana akımdaki edebiyat dergilerinde yer alan şiirlerle benzerliklerine işaret eder. Öktem'e göre, edebiyat dergilerindeki şiirlerle fanzinlerdeki şiirler arasında dil bakımından çok büyük farklar yoktur. Fanzinlerde yalnızca argo ve küfrün biraz daha fazla yer alması söz konusudur.²¹³ Yine, fanzinlerdeki şiirlerde daha sert ifadeler vardır ve cinsellik, din gibi konular daha özgürce sorgulanabilir. Bu noktada söz'ün direkt söylenebilmesinin bunlara eklenebileceğini belirten Öktem, içerik açısından da fanzinlerdeki şiirlerde anti-militarist söylemin, dergilere oranla daha çok karşımıza çıktığını söyler.²¹⁴ Heteroseksüellik karşıtı metinlerin sayısının hiç de az olmadığı bu fanzinlerde konu çeşitliliği vardır ve ölümü yücelten, intiharı tek çözüm gibi gösteren şiirler de yer almaktadır. Sayıları çok fazla olmamakla birlikte bazı fanzinlerde açıkça kadın düşmanlığının yapılabildiği, kadın karşıtı yazı ve şiirlerin yayımlandığını da belirten Öktem, fanzinlerin kadına yaklaşım açısından çeşitlilik gösterdiğini sözlerine ekler. Bazı fanzinlerde cinsellik hatta pornografi ön plandadır, bazılarındaysa kadın yaşanan kaosun bir parçası olarak görülmektedir. Öktem'e göre kadın yüceltildiği gibi aşağılanabiliyordur da bu fanzinlerde. Burada, yaklaşımın doğru veya yanlış olmasından önce samimi olması dikkat çekicidir ve düşünceler korkusuzca hatta fütursuzca açıklanmaktadır Öktem'e göre.²¹⁵

²¹² ÖKTEM, A.g.e., 24.

²¹³ Altay Öktem'in ayrıca fanzinlerdeki şiirlerden seçtiği **Şehrin Kötü Çocukları** adlı bir şiir antolojisi de bulunmaktadır. Öktem'e göre bu seçki "ağırbaşlı Türk edebiyatı"nın görmediği, görmek istemediği bir anlayışın ürünü olan şiirlerden oluşturmaktadır. Altay ÖKTEM, **Şehrin Kötü Çocukları**, 12.

²¹⁴ Hasan Bülent Kahraman da Türkiye'de "yeraltı şiiri"nin 1990'larda özellikle küçük İskender'in şiiriyle ortaya çıktığı ve bunun sivilleşmeyle, özneleşme süreciyle bir bağlantısı olduğu görüşündedir. Kahraman'a göre, merkezi otoriteye ve onun ideolojisine karşı hem İslamcı kesimde hem de pro-anarşik ve nihilist kesimde ciddi tepkiler olmuştur. İslamcı şiir daha modernist bir yönde ilerlerken ilk temsilcisi küçük İskender olan yeraltı şiiri ise daha postmodern bir gelişme göstermiştir. Bkz. Hasan Bülent KAHRAMAN, **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, 131.

²¹⁵ A.g.e., 24.

Alternatif²¹⁶ sinemanın ve hatta alternatif edebiyatın nabzının fanzinlerde attığını dile getiren Öktem; *Zemberek, Dran, Bahtsız Deve, Değil-O-Da-Değil, Günbatımı Çağanozları, Antoloji, Terkedildim, Kesin* gibi “güçlü” fanzinlerden, bir anda hazırlanan *Rock-Balance, Gitanes* gibi tek sayılık fanzinlerden ve *Mahşer, Panik Atak, Rektal Tuşe* ve -Öktem’e göre sadece Türkiye’de değil, dünyada da fanzin tarihine adını altın harflerle yazdırmış- *Mondo Trasho* gibi birçok fanzinden söz eder. Bu fanzinleri incelemeye geçmeden son yıllarda fanzin sayısındaki azalmayla beraber fanzinlerin niteliğinin farklılaştığını belirtir Öktem. Ona göre fanzin ruhu kaybolmaya yüz tutmuştur ve edebiyat dergisi formatında hazırlanan ama fotokopiyle çoğaltılan yayınlara “fanzin” adı verilmektedir. Fotokopi fanzinlerin hem sayı hem de nitelik açısından iyice gerilediği günümüzde internetin önemli bir seçenek olduğunu ve fanzinin yerini “e-zine”lerin aldığını da sözlerine ekler Öktem.²¹⁷

Öktem’in yukarıda üzerinde durulan bu çalışması, sadece fanzinlerle sınırlı değildir. *Öteki Kitaplar* alt başlığını taşıyan bölümde ele alınan kitaplar, Öktem’in deyişiyle “bir yayınevinin künyesini taşımayan veya yayınevi bulamayan yazarların kullandığı ‘kendi yayını’ ibaresini taşımayan, kendini emniyet birimlerinin incelemesine sunmayan, dağıtımıcılar ve kitapçılar arasındaki ilişkiler ağına girmeyen ve kendisini ‘kâr getiren bir nesne’ olarak görmeyen kitaplardan”²¹⁸ oluşmaktadır. Öyle ki Öktem’e göre bu tür “öteki kitaplar” dağıtımıcıyı baştan reddeden, vergi vermeyen, baskı ve çoğaltma sayısını bildirmeyen –Öktem bunun zaten bilinmediğini belirtir.- kitaplardır. Bunların elden ele dağıtılıp çoğaltıldığı, bazen çok az bazen de umulmadık sayıda çok insana ulaştığını da sözlerine ekler Öktem.²¹⁹

²¹⁶ Koray Sarıdoğan, fanzinler için “alternatif medya” demenin tartışmalı olduğu görüşündedir. Bu ifadenin alıcıya raflarda sunulan “ürün”e yine bir “ürün”le “alternatif” hazırlamak anlamına gelebileceğini; fanzinlerin ana akım tarafından geniş kitlelere sunulmanın dışında “başka bir dünya, bir görüş, bir tavır olduğu”nu anlatmak için çıkartıldığı düşüncesinde olan Sarıdoğan, her fanzinin bu amaç doğrultusunda çıkarılmak gibi bir zorunluluğu olmadığını da belirtir. Bkz. SARIDOĞAN, *A.g.e.*, 70. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde fanzinleri genel olarak “alternatif medya” kapsamında değerlendirenlerden de söz edilecektir.

²¹⁷ ÖKTEM, *A.g.e.*, 24-26.

²¹⁸ *A.g.e.*, 246.

²¹⁹ *A.g.e.*, 246.

Özellikle 90'lı yıllarda çıkartılan fanzinlerde, genel olarak anarşist bir tavrın ve egemen medya düzenine, başka bir deyişle sisteme bir tepkinin olduğunu söylemek mümkündür. Genellikle şiir, öykü ve görsellerin bolca yer aldığı fanzinler, Öktem'in deyimiyle "şeytan aleti" olan ana akım medyanın dışında yer almayı en azından belli bir süre başarmıştır.²²⁰ Yine, Öktem'in oluşturduğu bu fanzin seçkisi göstermektedir ki, ana akım edebiyat dışında başka bir edebiyat arayışı -özellikle 90'lı yıllarda sayıları oldukça artan fanzinlerde- söz konusudur. 12 Eylül sonrasında muhalif seslerin bu mecralara yöneldiğini ve daha minör bir politika anlayışının olduğunu da söylemek mümkündür.

Türkiye'de yeraltı edebiyatıyla ilgili tartışmalarda, "yeraltı edebiyatının anavatanının fanzinler" olduğunu belirten Fethi Demir ise bu önermenin yeraltı edebiyatı hakkında yürütülen tartışmalar ve soruşturmalarda belki de üzerine uzlaşılabilir tek olgu olduğu görüşündedir. Yeraltı edebiyatıyla ilgili tartışmalarda; bu edebiyatın tanımının, kapsamının ve eserlerinin/yazarlarının netleşmediğini belirten Demir, bu edebiyat hakkında geniş bir araştırması bulunan Duisburg-Essen Üniversitesinden Thomas Ernst'in bir yapıtın yeraltı edebiyatına dâhil edilebilmesi için tespit ettiği ölçütlere değinir. Ernst'e göre, "toplumsal anlamda yeraltına ait bir topluluğun varlığı, yayınevlerinin edebiyat dünyasını domine edebilecek ekonomik gücünün bazı eserleri ötelemesi, yazarın marjinal bir yaşam sürmesi, eserin biçim olarak müstehcen ve kirli bir dil içermesi, içerik olarak ise kanon edebiyattan koparak ötekilerin, tutunamayanların, marjinallerin yaşamına odaklanması ve müesses nizamına karşı mesafeli bir tavır alması"²²¹ bir eseri yeraltı edebiyatına dâhil eden kriterlerdir. Demir, bir eserin yeraltı sayılabilmesi için genel olarak üç farklı ölçütün olduğu görüşündedir: "Eserin kendisi, eserin yazarı, eserin yayımlanma biçimi." Demir'e göre, bu ölçütlerin ortak paydasını oluşturan ise fanzinlerdir. Fanzinlerde tüm bu ölçütlerin bulunduğunu belirten Demir, "yeraltı edebiyatının asi ruhunun en iyi görüldüğü alanlar"ın fanzinler olduğunu belirtir.²²²

²²⁰ A.g.e., 4-5.

²²¹ Akt. Fethi DEMİR, "Yeraltı Edebiyatının Anavatanı: Fanzinler", 34.

²²² A.g.y., 35.

Genel olarak 2000 sonrasında fanzinlerin sayıca artmasına rağmen özelliklerini yitirmeye başladıklarının söylenebileceğini belirten Demir, bu bağlamda yeraltı edebiyatının popülerleşip büyük yayınevlerinin potasına girmesinin fanzinleri de etkilediği görüşündedir. Yine, fanzinlerin internette yayınlanmaya başlaması, fanzinlerin daha rahat hazırlanmasına olanak sağlamıştır Demir’e göre. Ancak bu durum da kolektif bir emekle üretilen fanzinlerin sanki kolay hazırlandığı ve bu sebeple de sıradanlaştığı intibası oluşturduğunu da belirtir.²²³

Haluk Ölçekçi *Alternatif Bir Medya Analizi Olarak Fanzinler* adlı yazısında, toplumda hızlı bir şekilde benimsenen internetin dünyadaki sayılı büyük gazeteleri zorladığını belirtir. Buna rağmen, fanzinlerin basın dünyasının arka sokaklarındaki aykırı seslere yer verdiğini ve yeni medya devrimine rağmen fanzinlerin hayatta kalmak için ısrarcı bir tavrı olduğunu da dile getirir. Ölçekçi’ye göre, geleneksel medya ve popüler kültür dergileriyle ezeli rekabet ve internetin ezici baskısı, fanzinleri “başkaldırışın sözcülüğü”nden vazgeçirememiştir.²²⁴

Fanzin kültürü sıradanlığı reddeden, başkaları gibi olmak istemeyen, alışlagelmişliğe, gelenekleşmiş kurumlara ve egemen kültüre başkaldırışın sözcülüğüne devam etmektedir. Rekabetin daha da zorlaştığı medya çağında fanzinler artık sadece basılı yayınla sınırlı olmaktan çıkarak, aynı zamanda dijital ortamda da direnişlerini sürdürmektedir.²²⁵

Ölçekçi’ye göre internet, fanzinlere de yeni fırsatlar sunmuştur. Özellikle, geleneksel medyanın tekелci anlayışından farklı olarak internet azınlıkların, muhaliflerin ve yerelin seslerini duyurabilme olanağı sunmaktadır. Bu durum, fanzinlerin de seslerini duyurabilmeleri açısından fırsat yaratmaktadır.²²⁶

²²³ A.g.y., 41-42.

²²⁴ ÖLÇEKÇİ, A.g.y., 345-358.

²²⁵ A.g.y., 346.

²²⁶ A.g.y., 347.

Ölçekçi de Öktem gibi fanzinleri alternatif medya olarak görmektedir. Fanzinlerde ağırlıklı olarak otoriteye karşı bir tavır olduğu görüşünde olan Ölçekçi; fanzinlerin egemen sistemle bütünleşemeyen, uzlaşamayan alt ve karşı-kültürlerin iletişim araçları olarak ön plana çıktığını belirtir. Ölçekçi'ye göre fanzinlerin karakteristik özelliği, yaratıcısının ve yazarının inisiyatifinde ortaya çıkan bir tasarımı barındırıyor olmasıdır. Özellikle punk fanzinlerde kapak tasarımları ve iç sayfalardaki çizimlerle görsel bir kimlik söz konusudur.²²⁷

Ölçekçi, alternatif medyayla ilgili yapılan tanımlarda ortak vurgunun okurla etkileşim, katılımcılık ve ticarileşme karşıtlığı olduğunu belirtir. Ölçekçi, bir medyanın alternatif olabilmesinin ölçütlerinin ise kâr amacıyla olmayan bir yayıncılık anlayışı, hiyerarşi karşıtı olup yatay ve katılımcı bir örgütlenme, toplumsal sorumluluk düşüncesi ve ötekilerin sözcülüğünü yapabilmek olarak sıralar.

Alternatif medya, geleneksel medyada temsil edilmeyen, marjinal grupların ve sesi duyulamayanların medyaya girişini cesaretlendirerek karşıt kamusal alana katılmalarına zemin hazırlamaktadır (Navaro, 2004: 677).²²⁸

Yine Ölçekçi'ye göre alternatif medya, merkeziyetsiz yapısı ve demokratik anlayışı gereği sunduğu özgür ortamla her okura yazar olabilme imkânı sunar. Bu nedenle de alternatif medya, sivil toplum açısından etkili bir medya olmuştur.²²⁹ Chris Atton'dan hareketle alternatif medyanın belirleyicisinin tek başına içeriği olmadığını söyleyen Ölçekçi, içerik dışında örgütlenme, üretim ve dağıtım biçiminin ana akım medyadan farklı olması gerektiğini belirtir. Ana akım medyaya alternatif olan medyada; azınlık grupları, alt sınıflar ve ötekilerin iletişim sürecine dâhil olmalarına olanak

²²⁷ A.g.y., 347.

²²⁸ A.g.y., 348.

²²⁹ A.g.y., 348.

sağlanıldığı zaman ve dinleyici-izleyici ile medya organı arasında yatay bir iletişim söz konusu olduğunda demokratik bir yapıdan söz edilebileceğini de söyler.²³⁰

Alternatif medya ve fanzinler ilişkisine, *Katılımcı Demokratik Medya Kuramı* bağlamında yaklaşan Ölçekçi, bu kuramda hiyerarşik bir örgütlenme biçimi yerine yatay ve eşitlikçi bir iletişim tarzının olduğunu belirtir. Bu anlayışta toplumda en altta bulunan bireylerin yönetime katılması ve düşüncelerini savunmasının ilke edinildiğini söyleyen Ölçekçi, bu kuramda medyanın varoluş nedeninin halk olduğunu öne sürer. Ana akım medyada merkezde şirketler veya müşteriler yer alırken, bu kuramda medya halk içindir. Ölçekçi'ye göre böylelikle karşı veya alt kültürlerle de düşüncelerini ifade edebilme hakkının kuramsal alt yapısını oluşturan bu anlayışta, medyanın örgütlenmesinde ve medyadaki içeriklerin belirlenmesinde siyasi otorite dikkate alınmaz, her türlü altkültür grupları ve özel ilgi alanına sahip gruplar bu belirlenimde söz hakkına sahiptir.²³¹

Türkiye'de fotokopi yoluyla yapılan yayıncılığın, 12 Eylül'ün basına yönelik sansür ve baskıları devam ederken bunun bir sonucu olarak denetimlerden muaf olmasının fanzinlerin de ortaya çıkmasına büyük katkı sağladığını dile getiren Ölçekçi; edebiyat, çizgi roman, mizah, sinema ve müzikte o zamana kadar “birikmiş sözler”in yeraltı yayıncılığını başlattığını söyler.

Ölçekçi'ye göre, 12 Eylül sonrasında siyasal ve kültürel ortamın yol açtığı apolitik gençlik kültürü, 1990'larda fanzinlerin yaygınlaşmasını sağlamıştır ve bu dönem çıkartılan fanzinler arasında anti-militarist, anarşist ve çevreci fanzinler dikkat çekmektedir. İstanbul, Ankara, İzmir, Adana ve Bursa gibi büyükşehirlerin yanı sıra neredeyse Türkiye'nin tamamında 1990'lı yıllar bir fanzin patlamasının görüldüğü yıllar olmuştur.²³²

²³⁰ A.g.y., 349.

²³¹ A.g.y., 349.

²³² A.g.y., 352-353.

Ölçekçi'ye göre, feminist fanzinler Türkiye'deki fanzinler arasında özel bir yere sahiptir. Birçoğu oldukça kısa bir yayın hayatına sahip olmasına rağmen, feministlerin çıkarttıkları fanzinlerin çoğunlukla feministler arasında iletişimi sağlamak amacıyla olduğunu belirten Ölçekçi, bu fanzinlerden 1988-1991 yılları arasında Perşembe Grubu tarafından Ankara'da düzensiz olarak 13 sayı çıkartılan bir fanzine dikkat çeker. Öyle ki fanzinin birden fazla ada sahip olması, hatta ilk olarak fanzinin adının okuyuculara bırakılması Ölçekçi tarafından özellikle belirtilir. Popüler kültürle girilen rekabette sıklıkla kapanan fanzinler olduğunu söyleyen Ölçekçi, son yıllarda Türkiye'de yayınlanan fanzinler arasında şunların öne çıktığını belirtir: *Neo-Beat Fanzin*, *Lilyum*, *Antoloji*, *Disguast*, *Heyt be! Fanzin*, *Mahşer*, *Samsa*, *Sahte Vefa*, *Arabesk Fanzin*, *Meskalın Fanzin*, *Mega Metal*, *Moonlight*, *Mihnetzine Horror News*, 365, *Yazma*.²³³

Ölçekçi, 1980'lerin ortalarından başlayarak kullanılan bilgisayarların masaüstü yayıncılıkta bir devrim yarattığını, bu devrimin özellikle karşı-kültür ve yeraltı kültürü mensuplarına kendilerini ifade etmek için çok önemli bir katkı sağladığı görüşündedir. Ona göre, kişisel bilgisayarlarla birlikte artan üretim teknolojileri, fanzinlerin de yeni olanaklara kavuşmasını sağlamıştır. Fanzinlerin dijital çağa birlikte 'web-zin' veya 'e-zine' (electronic magazine) adını aldıklarını belirten Ölçekçi, fanzinlerin çok kısa bir sürede sosyal ağlarla uyumlu hâle gelerek duygu ve düşüncelerin yaygınlaştırılmasında teknolojik kanalları kullanmayı başardığını söyler. Yine, internetin fanzinlerin normal baskılarında ortaya çıkan yüksek maliyet ve dağıtım problemlerini kolaylıkla aşarak, yerel, muhalif ve azınlıkta olanların seslerinin duyurulmasında her şeye yeniden başlama fırsatı verdiğini de sözlerine ekler.²³⁴ İnternet ve sosyal ağlar sebebiyle fanzin geleneğinin ortadan kalkacağına dair yaygın bir düşünce olduğunu belirten Ölçekçi, bugün için birçok web-zinin, yayıncılık faaliyetlerini ve örgütlenmelerini sosyal ağlar sayesinde sürdürdüklerinin altını çizer.

²³³ A.g.y., 354.

²³⁴ A.g.y., 355.

1979 yılından beri dünyanın yaygın grup iletişim ağlarından biri olan Usenet ağı üzerinden erişilen alt.zines webzin yayıncısını bir ağ üzerinde toplamıştır. Türkiye’de ise fanzinlere arşiv, dağıtım ve hatta anlaşmalı fotokopici hizmeti sunan Fanzinlik ve Fanzin Database gibi oluşumlar dikkat çekmektedir. Türkiye’de 2000’li yıllardan itibaren fanzin üretiminde internetin ağırlığı hissedilmektedir. Kâğıt fanzinlerde iletişim adresi gibi bilgilere genellikle rastlanmazken, webzinlerde okuyucuyla iletişime olanak sağlayan sosyal medya profilleri ve e-posta adresleri kullanılmaktadır.²³⁵

Web-zinlerin el yazıları, karikatür, fotoğraf ve tasarımlarıyla dikkat çeken basılı fanzinlerin tadını vermediğini belirten Ölçekçi, internetin yaygınlaşmasının yeni toplumsal hareketlerin kendi medyalarını kurmaları noktasında iyi bir ortam oluşturduğunu belirtir. İnternetin ana akım medyanın temsil etmediği kesimleri cezbeden yapısıyla alternatif medya olarak kabul edildiğini belirten Ölçekçi, günümüzde internetin, birçok bağımsız topluluğun iletişim için faydalandığı ve karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu geniş bir ağ şebekesine dönüştüğünü de söyler. Bu bağlamda, çevrim dışı alanlarda yok sayılanların, muhalif, mağdur ve ezilenlerin çevrim içi ağlarla ortaya çıkabildiklerini dile getiren Ölçekçi, bu anlamda fanzinlerin de çoğunlukla kullanılan araçlar hâline geldiğini belirtir.²³⁶

Aslı Elgün Oral da 1930’lu yıllardan itibaren belirli bir konuyla (edebiyat, sanat, film vd.) ilgilenenlerin bireysel çabalarıyla çıkardıkları fanzinlerin 1970’li yıllardan sonra *zin* ismini almaya başladığını ve zamanla alternatif söylemin bir parçası hâline geldiklerini söyler. Oral’a göre fanzin ve zin; tasarım, biçim, örgütsel yapı ve dağıtım bakımından çok benzerdir. Ancak, fanzin ve zin arasındaki en önemli fark ortaya çıkış koşulları ve içerikleridir.

²³⁵ A.g.y., 356.

²³⁶ A.g.y., 356.

Kavram zamanın koşullarına göre ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak dönüşmüştür. Fanzinler, belli bir konu, edebiyat, film, müzik üzerine odaklanmış olan yayınlardır (Atton, 2011a, s. 565). Zinler ise; dağınık, türlü türlü kişisel düşüncelerin yer aldığı, politik, boyutları ana akım magazinlerin aksine daha küçük olan, kolajların ağırlıkta olduğu genellikle siyah-beyaz, anaakım dışı konuların yer aldığı, bazen elle yazılan bazen ise bilgisayar ortamında tasarlanarak alınan, üretiminden dağıtımına kadar bağımsız olan yayınlardır (Wooten, 2012, s. 9).²³⁷

Oral, fanzin ve zin arasındaki geçişi anlatırken *zin* kelimesinin ilk olarak 1965 yılında Oxford İngilizce Sözlüğü'nde fanzin sözcüğünün kısaltılmış biçimi olarak tanımının yapıldığını belirtir ve Chris Atton'nın *Alternative Media* adlı çalışmasında fanzin kelimesinin zin şekline dönüşmesine dair düşüncelerine değinir. Atton'a göre, kavramlar arasındaki bu dönüşüm zin'lerde daha politik ve marjinal bir konu çeşitliliğinin görülmesinden kaynaklanmaktadır.²³⁸

Fanzinlerin daha çok tutku duyulan bir konu etrafında biçimlendiğini, zin'lerin ise alternatif politik bir söylemi barındıran yayınlardığını söyleyen Oral, kavramdaki bu değişimde teknolojinin de etkisinden söz eder.

1930-1960 yılları arasında teksir makinesinin icat edilmesi ve buna bağlı teknolojilerin ilerlemesi fanzinlerin üretim ve basımını kolaylaştırmış ve daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış, 1980'li yıllara gelindiğinde ise fotokopi makinesi zinlerin çoğaltılmasında popüler bir yol olmuş, 1990'lı yıllarda basılı versiyonlar internetin tüm dünyada yaygınlaşması ile yayınlardır

²³⁷ Aslı ELGÜN ORAL, "Alternatif Bir Medya, Altkültürün Sesi: Zinler Üzerine Bir Değerlendirme," Global Media Journal TR Edition, C. VII, No: 14, 2017, 67-68.

²³⁸ Akt., A.g.y., 68.

elektronik ortama geçmiş ve e-zine adı ile anılmaya başlanmışlardır (Blandy, 2002). Böylece ilgi alanlarına yönelik kişisel paylaşımları ve deneyimleri kapsayan fanzin kelimesi zamanla hem içerik hem de teknoloji ile ilişkisi açısından farklılık gösterdiği için zin kelimesi ile ifade edilir hale gelmiştir.²³⁹

Oral, Deleuze ve Guattari'nin karışık, çoklu, merkezsiz yapıları anlatmak için kullandıkları *köksap (rhizome)* kavramından alternatif medyayı açıklamak, anlamak için yararlanır. R. Bougue'un Deleuze ve Guattari'nin köksap kavramı hakkındaki görüşlerinden hareketle, rizomatik medyanın, ana akım medyaya bir alternatif olarak ortaya çıktığını ve bu tür medyanın düzensiz, köksüz ve merkezsiz olmayı ön plana aldığını belirtir. Buna göre, köksap; sınırlı hiyerarşik ve katmanlı bütünlüklere karşı yatay, birleşik bir yapı biçiminde tanımlanamayacak çokluklardır ve parçaları, her bir elementin ötekilere bağlandığı düzensiz, gelişigüzel ağlar oluştururlar. Bu bağlamda, bir alternatif medya modeli oluşturan rizomatik medya; medyanın düzensiz, bir köke bağlı olmayan, merkezsiz olma özelliklerini benimseyerek “sivil toplum kavşaklarındaki rolü, belirsizliği, piyasa ve devletle kesişimi ve bağları” ilkelerine göre tanımlanmıştır. Oral'a göre, belirtilen bu dört model de alternatif medyayı ele almak, modellemek bakımından önem taşımaktadır.²⁴⁰

Yeraltı edebiyatı, çevrimiçi platformlarda da tartışılmaktadır. Gerek Batı'da gerekse Türkiye'de, internetin sağladığı olanaklar dâhilinde yeraltı edebiyatıyla ilgili tanıtım, yorum ve tartışmalar sanal ortama da taşınmıştır. Türkiye'de kurulan internet siteleri arasında yeraltı edebiyatı merkezli olmakla beraber kitap eleştirisi ve sanat haberleri de sunan *Edebiyathaber* ve *Sabitfikir* gibi iki site ön plana çıkmaktadır. Bunların dışında kişisel web siteleri, Facebook ve bloglarda da yeraltı edebiyatı tanıtılmakta ve tartışılmaktadır. Yine, Sel Yayınları ve 6:45 gibi yeraltı edebiyatına yakın iki yayınevinin internet sitelerinde de bu edebiyatla ilgili tanıtımlar, yayınlar ve ürünlere yer verilmektedir. Özellikle “kendin-yap” anlayışıyla kurulan bu bloglar ve kişisel

²³⁹ A.g.y., 68.

²⁴⁰ A.g.y., 71.

web sitelerinin haricinde Türkiye’de bir fenomen²⁴¹ hâline gelen Ekşi Sözlük de özgürlükçü ve katılımcı yapısıyla yeraltı edebiyatı ve alternatif medyayla birlikte düşünülebilir. Ekşi Sözlük’te hem bir çeşit açık yazarlık denilebilecek bir yapının olması hem de buradaki yazarların çeşitli konular hakkındaki düşüncelerini özgür bir şekilde ifade etmesi böyle bir ilişki kurmak için yeterli nedenlerdir. Yine, Ekşi Sözlük’te yeraltı edebiyatı ve yazarları hakkında görüş, yorum ve tartışmalar da yer almaktadır.²⁴²

Sedat Kaplanoğlu tarafından 1999 yılının Şubat ayında kurulmuş bir e-sözlük olan Ekşi Sözlük, halktan kişilerin güncel olaylar, kişiler, siyaset, spor ve sanata dair görüşlerini yazabildikleri bir mecra olması bakımından alternatif medya olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Ekşi Sözlük’ün oluşumu ve yapısı alternatif medyada okurların ve toplumun her kesiminden kişilerin kendi medyalarını oluşturma sürecine katılmalarıyla benzerlik göstermektedir. Yeni bir siber-uzam olarak da görülen Ekşi Sözlük’te, ana akım medyada bulunmayan alternatif tanımlar, güncel olaylarla ilgili yorumlar ve tartışmalar yer almaktadır.²⁴³

Katılımcılık esasına göre işleyen Ekşi Sözlük’ün yazarlar ve okurlarıyla kendi altkültürünü oluşturduğu görülmektedir. Doğrunun ne olduğuna dair kalıpların sorgulandığı Sözlük’te kendiliğinden düzen yöntemi söz konusudur. Yine, Ekşi Sözlük, yazarlar ve okurlarıyla bir sanal ağ oluşturmuş ve bu anlamda e-sözlük anlayışının da sınırlarını zorlamıştır.²⁴⁴

Sisteme üye olan kişilerin ‘yazar’ statüsüyle belirli konulara ilişkin fikir ve görüşlerini beyan etmesi esasına göre işleyen katılımcı sözlük, belirli bir

²⁴¹ Gürel, Emet & Yakın, Mehmet (2007). “Ekşi Sözlük: Postmodern Elektronik Kültür”. Selçuk İletişim, 4 (4) , 203-219 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19014/200751>

²⁴² Erik Mortenson, Duygu Ergun and Selen Erdoğan (2015). Underground literature and its influence on youth in Turkey. New Perspectives on Turkey, 52, pp 77-104 doi:10.1017/npt.2015.3. Bu çalışma, yeraltı edebiyatıyla ilgili tartışmalara, bu edebiyatın gençler üzerindeki etkisini ölçen bir saha araştırması olması ve bu edebiyata okur odaklı yaklaşması bağlamında yeni bakış açıları sunan bir çalışmadır.

²⁴³ GÜREL-YAKIN, A.g.y.

²⁴⁴ A.g.y.

konsept ile sınırlandırılmamış olması, yazarların nispeten özgür ve yaratıcı hareket etmesine olanak tanınması ile forumlardan; ansiklopedik bilginin ötesinde bilgi aktarımına izin vermesi, yazarların kişisel yorum ve düşüncelerine açık olması ve görüş çeşitliliğine fırsat vermesi ile de interaktif sözlüklerden farklı bir görünüm arz etmektedir.²⁴⁵

Ekşi Sözlük'ün yazarları, gerçek hayattaki kimliklerini ve statülerini bırakıp Sözlük'te takma ad kullanırlar ve böylelikle baskıdan ve denetimden nispeten uzaklaşırlar. Emet Gürel ve Mehmet Yakın, “Ekşi Sözlük: Postmodern Elektronik Kültür” adlı yazılarında Ekşi Sözlük'le yeraltı edebiyatından Chuck Palahniuk'un *Dövüş Kulübü* romanı arasında semantik bir benzerlik kurarlar. *Dövüş Kulübü*'nün karakterleriyle Ekşi Sözlük yazarları arasında kurulan bu benzerlik, sistemin dayatmalarından uzak, özgür ve sansürsüz bir hayat sunmaları bakımından kurulmuştur. Sözlük'te, toplumun her kesiminden kişilerin gerçek kimliklerinden uzaklaşıp nefes aldıkları farklı bir kimlikle var olmaları söz konusudur.²⁴⁶

Postmodern elektronik kültür kapsamında değerlendirilen Ekşi Sözlük'te yazılan entry'ler, tek ve sabit bir doğrunun olamayacağı ve doğrunun sorgulanabilirliğini, postmodern kültürde ortaya koymaktadır. Sözlük'te küçük harf kullanılması ise eşitlik ve katılımcılığı göstermektedir. Bir çeşit “sanal cemaat” denilebilecek Sözlük'ün kendi okurunu oluşturduğu da söylenebilir. Yazar ve okurlar arasında bir çeşit sosyalizasyon da sağlayan Sözlük, toplumsal olaylara ironik yaklaşımı ve toplumsal hafızaya olan katkısıyla da önemli bir işleve sahiptir.²⁴⁷

Yeraltı edebiyatıyla birlikte düşünüldüğünde, Türkiye'de fanzinlerin görülme sıklığının arttığı 90'ların sonunda kurulan Ekşi Sözlük, bu dönemdeki toplumsal atmosferin bir ürünüdür ve fanzinlerdeki “kendin-yap” anlayışıyla uyumluluk

²⁴⁵ A.g.y., 205.

²⁴⁶ A.g.y.

²⁴⁷ A.g.y.

gösteren bir yapıdadır. Sözlük'te yazarlarca, kendilerine dayatılan bilginin sorgulanması veya süzgeçten geçirilmesi ve toplumda tabu sayılabilecek konuların ele alınması, fanzinlerin özellikleriyle benzerlik taşır. Yine, Sözlük'te takma adlarla yazılan entry'lerin kullanıcılarına sağladığı görelî özgürlük ortamıyla fanzinler arasında ilişki kurulabilir. Fakat, Ekşi Sözlük'ün kendi denetim sistemi ve editöryal müdahaleleri vardır. Yazarları arasında hiyerarşik denilebilecek bir denetim sistemi mevcuttur.²⁴⁸ Şüphesiz ki bu, Sözlük'ün bir internet yayını ve göz önünde olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan, fanzinler ise yukarıdaki bölümlerde de ele alındığı gibi sansürsüz ve editöryal denetimden uzak yapısıyla yazarlarına daha özgür bir ortam sunmuştur.

Fanzin, zin, e-zine adlandırmaları görüldüğü gibi döneme ve teknolojik gelişmelere göre belirlenmiştir. Yine, adlandırmalar değişse de bu tür yayınların yeni toplumsal hareketlerle ilişkisi bu yayınların sosyolojik ve politik pozisyonlarının olduğunu da göstermektedir. Bu da yeraltı edebiyatının merkezinde yer alan bu yayınların, sadece edebiyat açısından değil; sosyopolitik ve sosyokültürel açılardan da önemli bir işleve sahip olduğunu göstermektedir.

²⁴⁸ A.g.y.

3.5.2 Yeni toplumsal hareketler ve fanzinler

Fanzinlerin alternatif yayınlar olarak kültürel alana ait olmalarının dışında toplumsal çatışmanın yaşandığı hareket alanları olmaları, bu yayınların sosyolojik olarak önemini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, fanzinlerin gerek yayınlanış biçimleri, gerekse sistem karşıtı içerikleri ve oluşturdukları toplumsal ağ, bu yayınların yeni toplumsal hareketlerle birlikte değerlendirilebileceğini göstermektedir. Yukarıda dile getirildiği gibi, Türkiye’de özellikle 1990’lı yıllarda çıkartılan fanzinlerde anti-faşist, anti-militarist karşı çıkışlara odaklanılması ve anarşizmin fanzinlerdeki ortak payda olması fanzinlerin yeni toplumsal hareketlerin odağında yer alan bir yayın organı olduğunu göstermektedir. Altay Öktem’in belirttiği gibi neredeyse tüm fanzinler savaşa, nükleer santrallere, doğanın talan edilmesine, insanın sömürülmesine ve hayvan türlerinin yok edilmesine kayıtsız kalmamıştır.²⁴⁹ Yine, feminist yayınların fanzinler arasında özel bir yeri olduğu da yukarıdaki bölümlerde dile getirilmişti.²⁵⁰

1980’lerin sonlarında Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da ortaya çıkan toplumsal hareketler, eski teorik bakışla analiz edilemeyecek hareketler olarak görülmüşlerdir. Bu hareketler; barış hareketleri, enerji protestoları, öğrenci hareketleri, gay hakları, kadın hakları, hayvan hakları gibi hareketlerden oluşmaktadır.²⁵¹ Bu yeni toplumsal hareketler üzerine yapılan çalışmalarda, Amerika’da “kaynak mobilizasyonu paradigması” ve Batı Avrupa’da “kimlik yönelimli paradigma”²⁵² olmak üzere birbirine rakip iki yaklaşım ön plana çıkmaktadır.²⁵³ Kaynak mobilizasyonu

²⁴⁹ ÖKTEM, A.g.e., 19.

²⁵⁰ ÖLÇEKÇİ, A.g.y., 354.

²⁵¹ Hank JOHNSTON-Enrique LARANA- Joseph R. GUSFIELD (1994), “Kimlikler, Şikâyetler ve Yeni Sosyal Hareketler”, Çev. Kenan Çayır, 121.

²⁵² Çalışmanın bu alt bölümünde, yeni toplumsal hareketlerle ilgili iki farklı paradigmaya dair tartışmalar ayrı bir konu olduğu için kapsam dışında bırakılmıştır. Ayrıca, fanzinler, özellikle kimlik yönelimli paradigma teorisyenlerinin ortaya koyduğu tespitlerle değerlendirilmeye daha uygun kültürel ürünler olduğu için bu bağlantı üzerinde durulacaktır.

²⁵³ Genellikle birbirine rakip olduğu ileri sürülen bu paradigmlar, birbirlerinin temel tezlerini çürütmeye dönük teorik çerçeveye sahiptirler. Ancak, Jean Cohen, bu iki yaklaşımın günümüz toplumsal hareketlerini açıklama noktasında modern sivil toplumu esas aldıkları için uzlaşmaz olmadıkları düşüncesindedir. Bu noktada, Cohen, yeni toplumsal hareketlerin tümünün devlet ve piyasa ekonomisine bir karşı çıkış içinde olduklarını bu nedenle de “toplumun kendisini koruması”na odaklandıklarını söyler. Bu hareketlerin tümünün bir şekilde “post burjuva, post patriyarkal ve demokratik bir sivil toplum” için mücadele ettikleri için kendilerine özgü teorik kategorilerin kullanılabileceği teorik çerçeveler geliştirmelerinin daha manidar olacağı düşüncesindedir. Bkz. Jean

paradigması yeni hareketlerin yarattığı çatışmanın ekonomik ve politik yönü üzerinde durur. Kimlik yönelimli paradigma ise ortaya çıkan çatışmanın kültürel yönüne vurgu yapar ve “yeni sosyal hareketler paradigması” olarak da adlandırılır.²⁵⁴

Endüstriyel toplum tipinde yer aldıkları için “eski” toplumsal hareketler olarak adlandırılan hareketler, ekonomik çıkarlarını gözeten ve çoğunlukla tek bir sınıfın oluşturduğu, iktidarı ele geçirmek için mücadele eden hareketler olarak ele alınmaktadır. İşçi sınıfı hareketi bu tip hareketlerin en çok bilinen ve en iyi örneği olarak öne çıkmaktadır. Ancak, bu harekette mücadele eden işçiler, birer aktörden ziyade genellikle bir siyasi partiye veya siyasal harekete bağlı “figürler”dir.²⁵⁵ Bu hareketlerde ortak şikâyetler ve adaletsizlik algısı, örgütlenmeyi sağlayan temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Şikâyetlerin ortadan kaldırılması için önerilen programlar mobilizasyonun ideolojik altyapısını oluşturmaktadır. 1960’lı yıllardan sonra ise ekonomik ve sınıf temelli olmayan; “kimlik, statü, hümanizm ve maneviyat” gibi öğeler şikâyetlerin sebebi hâline gelmiştir.²⁵⁶

Kaynak mobilizasyonu paradigmasının, eski teorilerde bulunan yapısal gerilimleri ve ideolojilerin egemen olmasını vurgulayan paradigmanın bir düzelticisi pozisyonunda ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Charles Tilly, John McCarty, Mayer Zald gibi sosyologların gerginliklerin toplumda sürekli bulunduğunu ileri sürmeleri ve hareketlilik için kaynakların ve rasyonel bir yönelimin gerekliliğini vurgulamaları, bu paradigmanın temelini oluşturmaktadır. Bu sosyologlara göre aktör, hislerinin ve ideolojilerin etkisi altında değildir ve bu aktör kâr ve maliyet mantığı bakımından anlaşılmalıdır.²⁵⁷ Bu paradigmada, toplumsal hareketler belirli bir hedefe yönelen rasyonel organize eylemler biçiminde tanımlanır ve kolektif eylemin kaynağını örgütlenmenin ve toplumsal hareketin gelişebilmesi için ihtiyaç duyulan stratejik

COHEN (1985), “Strateji ya da Kimlik: Yeni Teorik Paradigmalar ve Sosyal Hareketler”, Çev. Kenan Çayır, 101-120.

²⁵⁴ Kenan ÇAYIR (2016), “Toplumsal Sahnenin Yeni Aktörleri: Yeni Sosyal Hareketler”, 13.

²⁵⁵ A.g.y., 13-14.

²⁵⁶ JOHNSTON-LARANA- GUSFIELD, A.g.y., 141-142.

²⁵⁷ A.g.y., 123.

etkileşimler ile kaynakların varlığından etkilenen maliyet ve faydaların hesaplanması oluşturur.²⁵⁸

Jean Cohen, kaynak mobilizasyonu yaklaşımında öne çıkanın toplumsal hareket değil, çıkarları çelişen gruplar içinde yer alan kolektif aktör olduğu görüşündedir. Örgütlenme ve rasyonalite kavramları kaynak mobilizasyonu yaklaşımında anahtar işlevi görmektedir. Cohen, bu paradigmanın kolektif hareketin stratejik-araçsal rasyonalitesi ve kolektif aktörlerin çıkarlarına yönelmesine odaklandığı için, Mancur Olson tarafından ortaya atılan baskı ve fayda ümidi olmadan rasyonel bireyin kaynaklarını ve zamanını kolektif harekete ayırmayacağı düşüncesinin işlerlik kazandığını söyler. Kaynak mobilizasyonu düşünürlerinin Olson’un kolektif hareketlere katılanların örgütlenmemiş bireyler olduğu yolundaki düşüncesinde yanıldığını belirtmişlerdir.²⁵⁹ Cohen bu noktada, Charles Tilly’nin kapitalist ekonominin ve ulus devletin gelişmesinin stratejik-araçsal hesaplamalara alan açması yolundaki düşüncelerinin kolektif hareketteki faydacı teoriler için bir aklanma olduğunu belirtir. Tilly’e göre, kapitalist ekonomi ve ulus devlet kendi niteliklerine karşılık gelen bir “kolektif hareket mantığı” geliştirmiştir. Bu çerçevede aktörler de maddi çıkarlarını koruyarak piyasa ekonomisini ve devleti kontrol edebilmek için siyasal gücü amaçlamaktadırlar.²⁶⁰

Kimlik mobilizasyonu paradigmasında ise bu yeni hareketlerin sosyopolitik yönlerinden ziyade “değerler, normlar ve kimlik” yapılarındaki değişim isteklerini sembolize eden sosyokültürel yönleri ön plana çıkarılır.²⁶¹ Bu hareketlerin araçsal/stratejik yönüne vurgu yapan kaynak mobilizasyonu teorisyenlerine göre, yeni sosyal hareketler paradigmasını ortaya koyan düşünürlerin hemen hepsi bu hareketlerin “sivil toplumdaki kimlik inşası” sürecine vurgu yapmışlardır. Kenan Çayır’a göre, bu durum bu teorisyenlerin kültürel alana yönelip bu hareketlerin siyasal etkilerini atlamalarına yol açmaktadır. Çünkü, bu teorisyenler bu hareketleri

²⁵⁸ Donetella DELLA PORTA-Mario DIANI (2020), **Toplumsal Hareketler**, Çev. Pelin Çakır-Ceren Gülbudak, 21.

²⁵⁹ COHEN, A.g.y., 106-107.

²⁶⁰ A.g.y., 106-109.

²⁶¹ ÇAYIR, A.g.y., 20.

siyasal alana bir çıkış olarak görmezler, mevcut kamusal alanı genişleten ve siyasal kurumları demokratikleştiren hareketler olarak görürler.²⁶²

Çayır’a göre, yeni toplumsal hareketler, açık bir şekilde sosyal ve ekonomik bir çöküntünün ortaya çıkardığı hareketler değildir. Bu hareketteki aktörler de eski yaklaşımdaki aktörler gibi “tepkisel, anomik ve köksüz bir imaj”la değerlendirilemezler. Bu aktörlerin belirli hedefleri ve rasyonel stratejileri vardır ve bu aktörlerce verilen mücadeleler kültürel alanda gerçekleşir. Bununla birlikte bu mücadeleler, ekonomik bir mücadeleden ziyade “kimliğin özgürce ifade edilebilmesi, katılım ve sivil haklar” gibi mücadeleleri içerir.²⁶³

Yeni sosyal hareketler paradigmasının en önemli teorisyenlerinden olan Alain Touraine, toplumsal hareketi bir duruma tepki olarak değerlendirmez, bu durumun aktörler arasında değişen ilişkilerin bir sonucu olduğunu öne sürer. Ona göre, “toplum verili değil, yeniden ve yeniden üretilen bir yapıdır.” En önemli çatışmalar için temel hedefin kültürel alan olduğunu ileri süren Touraine’e göre, toplumsal hareketler toplumsal alanda çatışmacı ancak kültürel alana yönelen davranış biçimleridir.²⁶⁴

Touraine’e göre yeni sosyal hareketler, post-endüstriyel toplum modelinde ortaya çıkmış hareketlerdir. Bu anlamda yeni olan bu hareketlerin mücadeleleri, post-endüstriyel toplum tarafından açılan alanda gerçekleşen mücadelelerdir. Özel ve kamusalın sınırlarının belirsizleştiği bu alan artık devlet ve pazar değil, sivil toplumdur. Özel ve kamusal arasındaki sınırlar yıkılınca bu durum hayat tarzları ve kimlikler temelinde yeni çatışma tiplerini ortaya çıkartmıştır.²⁶⁵ “Kültür toplumsal aktörlerin idare ve kontrol etmeye çalıştıkları bir modeller ve kaynaklar bütünüdür. Toplumsal örgütlenmeye dönüştürülmesi konusunda birbirleriyle çatıştıkları bir

²⁶² A.g.y., 23.

²⁶³ A.g.y., 12.

²⁶⁴ A.g.y., 20.

²⁶⁵ A.g.y., 21.

alandır.”²⁶⁶ Yine Touraine, sosyal hareketi de “birbiriyle hakimiyet ilişkileri ve çatışma düzleminde karşı karşıya gelen, aynı kültürel yönelime sahip ve bu kültürün, kültürün ürettiği aktivitelerin toplumsal kontrolü için mücadele eden aktörlerin hareketi.”²⁶⁷ olarak tanımlamaktadır.

Touraine, merkezinde karşıt aktörlerin yer aldığı tarım toplumu, ticari, endüstriyel ve programlanmış toplum olmak üzere dört toplum türü tanımlar. “Post-endüstriyel toplum” yerine “programlanmış toplum” terimini tercih eden Touraine’e göre bu toplum, insan doğasının ve dış dünyanın betimlenmesini şekillendiren veya dönüştüren ürünlerin üretimi anlamını taşımaktadır. Yine, toplumsal iktidarın kaynağını bilginin kontrolünün oluşturduğunu ifade eden Touraine, toplumsal çatışmanın gerçek aktörlerinin artık endüstriyel üretime bağlı sınıflar olmadığını, bilişsel ve sembolik kaynakların kullanımı ve paylaşılması noktasında karşıt görüşler taşıyan gruplar olduğunu belirtir.²⁶⁸

Claus Offe ise içeriğine çok açık bir şekilde karşı olmalarına rağmen yeni toplumsal hareketlerin politikalarıyla yeni muhafazakâr projenin taraftarları arasında önemli bir analitik öngörünün paylaşıldığını belirtir. Buna göre, ileri sanayi toplumunda görülen çatışmalar artık “devletçilik, siyasal düzenleme ve bürokratik otoriteler”le anlamlı bir şekilde çözülememektedir. Bu benzerlikten sonra Offe, bu iki anlayışın politikalarındaki zıtlığa işaret eder. Yeni muhafazakâr projede devlet otoritesinin tek parça bütünlüğünü korumak için sivil toplumun politik olmayan görünür temellerinin yeniden yapılandırılması amaç edinilmiştir. Offe, yeni sosyal hareketlerin politikalarının ise bunun tam tersine sivil toplumun kurumlarını temsili-bürokratik siyasal kurumlarla sınırlandırılmayacak bir şekilde politize ettiğini ve bununla birlikte artık düzenleme, kontrol ve müdahaleden bağımsız bir sivil toplum inşasına çalıştıklarını belirtir.

²⁶⁶ Alain TOURAINE (1988), “Toplumdan Toplumsal Harekete”, Çev. Kenan Çayır, 38.

²⁶⁷ A.g.y., 39.

²⁶⁸ DELLA PORTA-Mario DIANI, A.g.e., 76.

Offe, yeni sosyal hareket aktivistlerinin “yeni” politikalara gönderme yapmak için kullandıkları “alternatif hareketler” kavramının kendisiyle ilişkili “karşı-ekonomi”, “karşı-kurumlar”, “karşı kamusalılık” gibi terimlere benzer şekilde pozitif çağrışımlardan yoksun olduğunu da söyler.²⁶⁹

Bu noktada, “karşı-kültür” kavramının doğrudan doğruya Hippilerle ilişkili bir kullanım kazanmasından yola çıkarak²⁷⁰, yeni toplumsal hareketlerin 1960’lı yılların son yarısında dünya çapında etkili olan Hippie hareketiyle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Ana akım toplum ve toplumsal değerleri kabul etmeyen bir kültürel politiği temsil eden Hippiler, genellikle aşırı konforlu orta sınıf ailelerden gelmektedir. Yine, Beat şiirinden ve hayat tarzından beslenip politik olarak anarşizme yakın duran ve sembolik düzenin bir ihlali olarak 1970’lerden sonra görülen punk hareketi²⁷¹ de yeni toplumsal hareketler içinde değerlendirilebilir. Punk hareketiyle birlikte görünürlük kazanan fanzinler, yükselen toplumsal muhalefetle birlikte hem biçim hem de içerik açısından bir güç oluşturmuştur. Özellikle muhalefetin gayri resmi sesi ve iletişim aracı olarak fanzinler önemli bir rol üstlenmiş ve punk hareketinde fanzin çıkarmak ciddi bir tercih olmuştur. Bu bağlamda fanzinler başlı başına bir *direnış nesnesi* pozisyonu²⁷² almıştır ve yeni toplumsal hareketlerin hem bireysel kimliğı hem de kolektif kimliğı inşa ettikleri hareket alanlarından biri olmuştur.

Offe’ya göre yeni toplumsal hareketlerin politize ettiğı konular, liberal siyaset teorisinin sosyal hareketleri iki uçlu algılayışı çerçevesine kolayca oturtulmayacak konulardır. Buna göre liberal teori, tüm hareketleri “özel” veya “kamusal” şeklinde kategorize edilebileceğini öne sürerken, yeni toplumsal hareketler kendilerini ara bir kategori denilebilecek üçüncü bir kategoriye oturtmaktadır. Bu hareketlerin politize ettikleri konular ise ne “özel” ne de “kamusal”dır. Ancak, hem özel hem de kurumsal siyasal aktörleri, kolektif olarak ilgilendiren sonuçlar da içerirler. Offe, bu noktada

²⁶⁹ Claus OFFE (1985), “Yeni Sosyal Hareketler: Kurumsal Politikanın Sınırlarının Zorlanması”, Çev. Kenan Çayır, 47-73.

²⁷⁰ ÇEREZCİOĞLU, A.g.y., 18-19.

²⁷¹ A.g.y., 22-23.

²⁷² ÖKTEM, A.g.e., 14.

önemli bir tespitte bulunarak yeni hareketlerin hareket alanının liberal demokrasi ve refah devletinde öngörülemeyen “kurumsal olmayan” siyaset alanı olduğunu belirtir.²⁷³

Offe’ya göre, siyasal etkileri ve mobilizasyondaki başarıları düşünüldüğünde yeni hareketlerin en önemlileri ise şunlardır: Hem doğa hem de kentsel sorunlarla ilgilenen ekoloji veya çevre hareketi, insan hakları hareketleri (Offe’ya göre bunlardan en önemlisi eşit katılım için mücadele eden feminist harekettir.), pasifizm ve barış hareketleri ile mal ve hizmetlerin üretim ve dağıtımında “alternatif” veya “cemaatsel” yöntem için mücadele eden hareketler. Offe’ya göre bu hareketlerde dağınık ve birbiriyle ilgisiz gibi görünen konular aslında belirli değerler noktasında ortak bir kökene sahiptir. Bu değerler, yeni değerler olarak görülemezler; ancak önemli ve aciliyeti olan konulardır. Bu değerler arasında “özerklik, kimlik, manipülasyona, kontrole, bağımlılığa, bürokratikleşmeye, düzenlemeye vs. karşı muhalefet etmek” yer almaktadır.²⁷⁴

Offe’ya göre, yeni sosyal hareketlerin aktörlerinin de kendilerini tanımlamaları siyasal kodlar ve sosyoekonomik kodlarla gerçekleşmez. Özellikle bu paradigmanın savunucuları olarak yeni orta sınıfın²⁷⁵ ön plana çıktığını söyleyen Offe, Anthony Giddens’in bu sınıfla ilgili yaptığı bir tespiti değinir. Buna göre, Giddens bu “sınıf”ın en önemli özelliğinin “sınıfının farkında olduğu” ancak “sınıf bilincine” sahip olmadığını söyler.²⁷⁶

Yeni sosyal hareketlerin diğer bir teorisyeni Alberto Melucci de kolektif hareketlerin seksenli yıllarda Batı toplumlarında geleneksel muhalefet hareketlerinde görülen “politik” formlardan kültürel formlara kaydığını belirtir. Melucci, hareket analizlerinin de aktörlerin basit mantıklarından ziyade harekette yer alan sistemik

²⁷³ A.g.y., 55.

²⁷⁴ A.g.y., 57-58.

²⁷⁵ Yeni orta sınıf ve yeni toplumsal hareketler ilişkisi için Bkz. DELLA PORTA-Mario DIANI, **A.g.e.**, 77-86. Ayrıca, Çağlar Keyder, bir röportajında Gezi Parkı eylemleri ve yeni orta sınıf arasındaki ilişkiye değinmiştir. Yine, Ömer Türkeş de yeraltı edebiyatı ve Gezi Parkı eylemleri arasında bir bağ kurar. Her iki görüş için Bkz. EK-B

²⁷⁶ OFFE, A.g.y., 61-62.

ilişkiler üzerine yoğunlaşması gerektiğini söyler.²⁷⁷ Yine ona göre, “Hareketler, yapıları sistemik bir alanda işleyen amaçlar, inançlar, kararlar ve fikir alışverişleri tarafından inşa edilen eylem sistemleridir.”²⁷⁸

Melucci, bir sosyal hareketin dayanışmaya dayanıp bir çatışma taşıyan ve yer aldığı sistemin sınırlarını zorlayan bir kolektif hareket olduğunu da vurgular. Ona göre, toplumsal hareket içinde yer alan aktörler de geçicidir. Bu aktörler, toplumda var olan bir problemi görünür hâle getirmeyi ve bunu topluma duyurmayı amaçlarlar. Melucci’ye göre, “Aktörler bir çeşit yeni medyadırlar.”²⁷⁹ Bu aktörler, yalnızca maddi çıkarları için mücadele eden ve sisteme katılımlarını artırmaya çalışan aktörler değildir. Toplumsal hareketin farklı bir anlamı, yönelimi ve daha da önemlisi kültürel ve sembolik menfaatleri için savaşırlar. Yeni toplumsal hareketler için çatışmacı bir kültürü ve bir kolektif kimliği paylaşan bireyler ve grupların oluşturdukları “hareket ağları” veya “hareket alanları” kavramlarını kullanan Melucci, karmaşık toplumlarda belirli bir alt sistem olarak kolektif hareket için müsait bir alan yaratıldığını söyler. Bu alan, sistemin bütünleştiremediği farklı davranış şekillerinin karşılaşma alanıdır.²⁸⁰

Günümüz hareketleri gündelik hayatla içiçe geçmiş küçük gruplardan oluşan bir ağ şeklindedir. Bu gruplar nükleer politikalara karşıtlık, barış, kürtaj gibi belirli konular temelinde ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar ayrı küçük gruplardan oluşsa da hareket ağı bir değiş-tokuş sistemidir (kişiler ve bilgilerin ağ boyunca sirkülasyonu gerçekleşir; bağımsız radyolar, kitap evleri ve dergiler de belirli bir bütünlük sağlar).²⁸¹

²⁷⁷ Alberto MELUCCI (1985), “Çağdaş Hareketlerin Sembolik Meydan Okuması”, Çev. Kenan Çayır, 75-79.

²⁷⁸ A.g.y., 79.

²⁷⁹ A.g.y., 82.

²⁸⁰ A.g.y., 84-85.

²⁸¹ A.g.y., 85.

Melucci, toplumsal hareketlerin yeni örgütsel formunun amaçları açısından yalnızca bir “araç” olmadığını, biçimin de bu anlamda kendi içinde bir amaç taşıdığını vurgular. Bu bağlamda, toplumsal hareket, kültürel kodlara odaklandığı için hareketin formu bir mesajdır ve bu form egemen modellere sembolik bir tehdit oluşturur. Melucci’ye göre, kolektif kimliğin ve aynı zamanda sisteme başkaldırının temellerini; toplumsal hareketlere kısa süreli ve vazgeçilebilir bağlılık, pozisyonu tartışılabilir çoklu liderlik ve esnek bir örgütsel yapı oluşturmaktadır. Böylelikle topluma zamanın, mekânın ve insanlar arası ilişkilerin sistemin rasyonel işleyişinden farklı olabilirliği sunulur ve bu şekilde dünyayı farklı bir şekilde adlandırma, aniden egemen kodları alt üst eder.²⁸²

Tüm bu kolektif hareket biçimleri sembolik düzlemdeki hakim mantığı tehdit etmektedir. Kodların tanımını, gerçekliğin adlandırılmasını sorgulamaktadır. Soru sormamakta, öneriler getirmektedir. Bizatihi kendi varlıklarıyla bireysel ve kolektif hareketin anlamını, diğer tanımlama yollarını önermektedir. Bireysel değişimi kolektif hareketten ayırmamakta, genel bir talebi bireysel deneyim alanına tercüme etmektedir: Her sistemin kendi hakkında söylemediğini, hakim kodlarda daima gizli olan sessizlik, şiddet ve irrasyonelliğin derecesini açığa çıkarmaktadır.²⁸³

Yeni toplumsal hareketlerin özellikle kimlik yönelimli paradigmanın, yukarıdaki bölümlerde ele alınan teorisyenlerinin kültürel alandaki toplumsal hareketliliği odak noktası yapması fanzinler ve yeraltı edebiyatını değerlendirirken yeni bakış açıları sunmaktadır. Touraine’nin toplumun kendini yeniden üreten bir mekanizmaya sahip olduğu yolundaki düşüncesinden hareketle, Türkiye’de 12 Eylül 1980 darbesinden sonra yaşanan kopmadan sonra toplumun kendini yeniden ürettiği veya bunun yollarını aradığı söylenebilir. Bu süreçte de yeni toplumsal hareketlerle ortaya çıkan

²⁸² A.g.y., 86.

²⁸³ A.g.y., 95.

ve ekonomik bir mücadele yerine kimliğin özgür bir şekilde ifade edilebilmesi, katılımcılık ve sivil haklar gibi mücadelelerin fanzinlerin söyleminde de yer aldığı görülmektedir. Özellikle, yeni toplumsal hareketler paradigmasının ortaya koyduğu özel ve kamusalın sınırlarının belirsizleştiği ve yıkıldığı bir alan olarak sivil toplumun hayat tarzları ve kimlikler temelinde yeni çatışma alanı olduğu görülmektedir. Bu anlamda, toplumsal muhalefetin kültürel alana doğru yöneldiği, fanzinler ve yeraltı edebiyatı söz konusu olduğunda bunun bir karşı-kültür oluşturduğu da söylenebilir.

Yine, Offe'nın, yeni toplumsal hareketler için söylediği “kurumsal olmayan bir siyaset anlayışı”, birçoğu anarşist bir anlayışa sahip olmasına rağmen²⁸⁴ fanzinler için de düşünülebilir ve fanzinlerin ele aldıkları konuların da sonuçları itibarıyla hem özel hem de kurumsal siyaset aktörlerini kolektif olarak ilgilendirdiği tespiti de yapılabilir.

Fanzinlerin, muhalif yapısı ve egemen sisteme başkaldıran bir pozisyon alması, toplumsal hareketler için bir alan işlevi yerine getirdiğini göstermektedir. Melucci'nin yeni toplumsal hareketler için söylediği gibi fanzinler de çatışmacı bir kültürü ve bir kolektif kimliği paylaşan bireyler ve grupların oluşturdukları “hareket ağları” veya “hareket alanları” olarak değerlendirilebilir. Özellikle fanzinlerin oluşturduğu toplumsal ağ, yeni toplumsal hareketler olarak görülebilir. Yine, yeni toplumsal hareket aktörlerinin Melucci'nin belirttiği gibi “yeni medya” işlevine sahip olması veya bu hareketlerin kendi medyalarını geliştirmeleri²⁸⁵ “alternatif medya” olarak da değerlendirilen fanzinlerin pozisyonu için de söz konusudur.

Haluk Ölçekçi'nin yukarıda ele alınan yazısında belirttiği düşüncelerden hareketle, alternatif medyanın demokratik ve merkeziyetsiz yapısı ve sağladığı özgür ortamlarla her okura yazar olabilme fırsatı sunması, bu medya anlayışının sivil toplum bakımından etkili bir medya hâline gelmesini sağlamıştır ve yeni toplumsal

²⁸⁴ ÖKTEM, A.g.e., 19.

²⁸⁵ DELLA PORTA-Mario DIANI, A.g.e., 253.

hareketler bağlamında da alternatif medya önemli bir işleve sahiptir.²⁸⁶ Tek başına içeriğin belirleyici olmadığı alternatif medyada; örgütlenme, üretim ve dağıtım ana akımdan farklı olarak gerçekleşmektedir. Özellikle azınlık gruplarının, topluluklarının, alt sınıfların iletişim sürecine katılmalarına olanak sağlaması ve dinleyici-izleyici ile medya organı arasında yatay bir iletişimin olması bu medya anlayışına yeni toplumsal hareketlerin yönelmesini sağlamıştır.²⁸⁷ Ölçekçi, alternatif medyanın varoluş nedeni olarak şirketler ya da müşterilerin değil de halkın olduğunu belirtir. Böylece karşı veya alt kültürle de söz söyleme hakkının kuramsal alt yapısı oluşturulmuş olur. Medyanın örgütlenmesinde ve içeriğinin belirlenmesinde siyasi otoritenin etkisi yerine, her türlü alt kültür grubuna ve özel ilgi alanına sahip gruplara söz hakkı tanınması, bu medya anlayışının demokratik yönünü göstermektedir.²⁸⁸

Fanzinlerin gerek bağımsız ve editörsüz bir şekilde hazırlanmaları gerekse dili bozuma uğratıp her türlü manipülasyon ve deformasyona yer vermeleri, Melucci'nin toplumsal hareketlerin yeni örgütsel formunun amaçları açısından yalnızca bir "araç" olmadığını, biçimin de bu anlamda kendi içinde bir amaç taşıdığı yolundaki düşüncesine uygunluk gösterir. Fanzinler form olarak bu bağlamda Melucci'nin toplumsal hareketler için dile getirdiği gibi yalnızca bir araç değil, "amaç"tır ve bu form egemen modellere/ana akıma "sembolik bir tehdit" oluşturup egemen kodları hem ihlal hem de alt üst eder. Yine, Melucci'nin görüşlerinden hareketle, yeraltı edebiyatının bir tavır olarak, "sistemin kendi hakkında söylemediğini/söyleyemediğini, egemen kodlarda gizlenen sessizliği, şiddeti ve irrasyonelliğin derecesini" açığa çıkardığı tespiti de yapılabilir.

²⁸⁶ A.g.y., 348.

²⁸⁷ A.g.y., 349.

²⁸⁸ A.g.y., 349.

3.5.3 Yeraltı, kanon ve ihlal

Yeraltı edebiyatının ana akım edebiyatın dışında veya kendini kurarken kanona karşı bir pozisyon içinde olduğu, yukarıdaki bölümlerde de görülebileceği gibi sıklıkla dile getirilmiştir. Yine, bu edebiyat kendini var olan edebiyat anlayışına karşı bir ihlalde bulunarak oluşturur. Bu bağlamda, yeraltı edebiyatını bu iki kavramla düşünmek mümkündür: *Kanon* ve *ihlal*. Bu alt bölümde, yeraltı edebiyatına bu iki kavram perspektifinden bakmaya çalışılacak ve yeraltı edebiyatını değerlendirirken merkez referans noktası olarak bu iki kavramdan yararlanılacaktır.

Jale parla, Cervantes'in *Don Quijote*'sinde edebî kanona karşı çıkanın yine bir Kanon olduğunu belirtir. Toledo Kanonu (Burada Kanon, kilisenin kurallarına göre yaşamayı seçmiş din adamı anlamında kullanılmıştır.), Don Kişot'la şövalye romanları üzerine konuşurken, artık anlatı biçimlerinin harmanlanması gününün geldiğini ve -Parla'ya göre- belki de epiklerin bile nesirleşmesi gerektiğini söyler. Bu eleştiride bir paradoks söz konusudur. Parla'ya göre bir Kanon, kanon eleştirisi yapmıştır çünkü. Kanon, ayrıca kilisenin çıkarttığı kural, kanun ve yönetmelikler anlamına da gelmektedir. Parla'ya göre kanon içinde hem kuralları, kanunları ve statükoyu hem de bunlara karşı direnişi barındıran bir anlama sahiptir.²⁸⁹

Parla, kanon kavramının gelenek ve statükoyla olan ilişkisini belirleyen din olduğunu belirtir. Kavram, on altıncı yüzyıldan itibaren seküler olarak da kullanılmıştır. Edebî kanonun “Herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin, kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onay.”²⁹⁰ anlamına geldiğini belirten Parla, kavramın değişik türlerdeki kullanımlarına da değinir. Parla'ya göre, kanon sözcüğü değişik anlamlarda kullanılsa bile muhafazakârlık ve değişim arasındaki gerilimlerle yüklü bir kavramdır. Yine, bütün yazar ve şairlerin hem kanona eklenmeyi hem de kanonu değiştirmeyi istemeleri nedeniyle kavramın kışkırtıcı olduğunu da söyleyen Parla, bu sayede edebî geleneklerin oluşup

²⁸⁹ Jale PARLA, “Edebiyat Kanonları”, *Kitaplık*, OCAK 2004, S.68, 51.

²⁹⁰ A.g.y., 51.

değiştirdiğini belirtir. Parla, oluşturulan kanonlardan en dikkate değer olanlarının eleştirmenlerin yaptıkları değil de edebiyatçıların yaptıkları olduğu görüşündedir. Parla'ya göre mesela, “Shakespeare'in tüm yapıtları bir yönüyle kanon kırıcı, diğer yönüyle kanon yapıcıdır.”²⁹¹

Orhan Koçak ise kanonla ilgili tartışmaların bir Amerikan ihracı olduğu görüşündedir. Koçak, kanon kavramının eski olmasına rağmen gün yüzüne çıkmasının özellikle son kırk yılda etnik ve kültürel azınlıkların ayrımcılığa karşı mücadelelerinin kültür ve edebiyat eğitime yansmasıyla ilgisine dikkat çeker. Özellikle; “beyaz, erkek ve ölmüş yazarların” eserlerinden oluştuğu söylenen kanonu, -Koçak'a göre bu seçilmiş -büyük- eserler listesini- bir kurumsal ve kuramsal sorun haline getiren şey Amerikalı feministler, Siyahlar ve Latinoların hem ayrı ve hem de birleşik saldırılarıdır. Yine, kanonla ilgili önemli bir tespit yapar Koçak. Ona göre, yeni siyaset jargonunda “çok kültürlülük” adı verilen şey, ABD’de söz konusu saldırıların egemen düzence içerilip ehlileştirilmesinin ifadesidir.²⁹²

Kemal Atakay, kanonun uzun deneyim ya da uzun bir süre kullanımının sonucunda, herhangi bir alanda örnek norm olarak seçilmiş kuramsal veya pratik ölçüt olduğu düşüncesindedir. Yine, sanatsal kanonlarda “sahihlik” sorunsalının çoğu kez “özgünlük” olarak kendini gösterdiğini söyler. Atakay'a göre *sahih* ya da *özgün* modeli (metni) tespit etmek; aynı zamanda *sahih* ya da *özgün olmayanı* dışlamak veya en azından ikincil konuma yerleştirmek anlamını da taşımaktadır. İkinci yön için de aynı şey söylenebilir: Sanatsal kanonların hangi ilkelere bağlı olurlarsa olsunlar, bir zaman sonra ideolojik birer aygıt işlevi taşımak zorunda kaldıklarını söyleyen Atakay, en *makul* sanatsal kanonun dahi bir açıdan bir bilme nesnesi olduğu kadar, bir inanç sorunu olduğunu da dile getirir.²⁹³

Jale Parla'ya göre, çok yönlü bir dönemselliğin egemenliğiyle ortaya çıkan kanonlar, kültürel anlamda tartışmalara en açık olan ve bunun için de en fazla kışkırtıcılığa

²⁹¹ A.g.y., 52.

²⁹² Orhan KOÇAK, “Kanon mu, Siz İnanıyor musunuz?” *Kitaplık*, OCAK 2004, S.68, 60.

²⁹³ Kemal ATAKEY, “Kanon Huzursuzluğu”, *Kitaplık*, OCAK 2004, S.68, 72.

sahip olanlardır. Altkültür ve ikincil edebiyat gibi ana akım dışı kanonların da böyle süreçlerde ana kanonlara açtıkları savaşla belirlendiğini belirtir Parla.²⁹⁴ Bu bağlamda, yeraltı edebiyatının 90'lı yıllarda Türkiye'de etkilerinin fazla olmasının nedenlerinden birinin ana kanona karşı açtığı savaş olduğu söylenebilir. Özellikle fanzinlerin, ana akım medya ve piyasa karşısında oluşturduğu toplumsal ağ bir direniş oluşturması bakımından oldukça önemlidir. Yine, kanona karşı açılan savaş, yeraltındaki şiir ve roman türleri üzerinden de sürdürülmüştür. Bu bağlamda, şiirde k. İskender'in²⁹⁵ "Queer kanon kurucu" bir rolü olduğu dile getirilmektedir. k. İskender için "tekil kanon"²⁹⁶ nitelemesini kullanan Ahmet İlhan, bu konuda şöyle demektedir:

Queer estetiği, duyarlılığı, dili ve imgelemi heteronormatifin karşısına özgüvenli ve yüksek tonda bir sesle çıktı ve söyleyeceklerini sakınmadan söyledi. Bir tarihsel tekeli yıkmış oldu. Bu bağlamda benim için k. İskender'in şiirsel dehasının yanında Queer duyarlılığına, estetiğine ilişkin Don Kişotvari yaptığı bu yürekli hamleler de çok önemlidir. Bu anlamda İskender'in, Queer kanon kurucu bir öncü olarak şiir tarihimize kalıcı olarak müdahale ettiğini söyleyebilirim.²⁹⁷

Özellikle Türkiye'de 90'lı yıllarda ana akım medyanın ve piyasanın baskılarına karşı doğal bir reaksiyon olarak yeraltı edebiyatının ortaya çıkması/belirginleşmesi, yukarıdaki bölümlerde ortaya konulmaya çalışıldığı gibi birçok toplumsal dinamikle ilgilidir. Yeraltı edebiyatı kanona karşı bir oluşum gösterirken bugün için bir yeraltı kanonu arayışı söz konusudur. Gerek edebiyat dünyasında gerekse akademik

²⁹⁴ PARLA, A.g.y., 52-53.

²⁹⁵ "Yeraltı edebiyatında şiir" apayrı ve kapsamlı bir araştırma konusu olduğu için bu çalışmada ele alınmayacaktır. Bu çalışmanın son bölümde örneklem olarak iki fanzin örneği ve bazı yeraltı romanları incelenecektir. Yeraltı edebiyatında şiir için ise Bkz. Savaş KAYAN (2015), **Türk Şiirinde Marjinal Söylem ve Yeraltı Şiiri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Isparta.

²⁹⁶ Mehmet Akay ile Ahmet İlhan söyleyişi, <http://akaymehmet.blogspot.com/2021/10/mehmet-akay-ile-ahmet-ilhan-soyleyisi.html> E.T. 01.05.2023

²⁹⁷ A.g.y.

Çalışmalarda ve bu edebiyatla ilgili yapılan tartışma ve araştırmalarda bir yeraltı edebiyatı kanonu arayışı söz konusudur. Bu yönüyle yeraltı edebiyatı hem kanon kırııcıdır hem de kendi kanonunu arayan bir edebiyattır. Bu noktada tam bir uzlaş olamayacağı nettir. Ancak, yine de Kemal Atakay'ın belirttiğı gibi *sahih* ya da *özgün* modeli (metni/metinleri) saptamak ve *sahih/özgün* olmayanı ikincil konuma yerleştirme çabaları olmuştur/olacaktır.

Yeraltı edebiyatına ihlal kavramı odağında bakıldığında ise, bu edebiyatta ihlalin merkezde yer aldığı söylenebilir. Fanzinler söz konusu olduğunda yayıncılığın ihlali, diğeryazınsal türler söz konusu olduğunda içerik ve dil ihlali, yasanın ihlali ve hatta edebiyatın ihlali söz konusudur. Yeraltı yazarları olarak gösterilen birçok yazarı ortak noktada buluşturan yaşantılarının veya eserlerinin bir ihlale dayanıyor olmasıdır. Yeraltı edebiyatı, transgresif edebiyat, altkültür edebiyatı, öteki edebiyat veya muhalif edebiyat gibi adlandırmaların arkasında yatan temel eylem ihlaldir. Bu nedenle, zaman zaman Türkiye'de yeraltı edebiyatı adlandırmasının yanlış, bunun yerine transgresif edebiyat adlandırmasının doğru olduğu dile getirilmiştir.²⁹⁸

Kavram olarak transgresyon en temel tanımı ile bir sınırı ya da limiti geçmeyi (crossing over) ifade etmektedir. Bahsedilen sınır ya da limit herhangi bir erk, yetke ya da güç tarafından soyut ya da somut bir şekilde koyulmuş, oluşturulmuş ya da düzenlenmiştir. Aynı zamanda bu soyut ya da somut sınır/limit içinde hayat bulduğu toplum, cemaat ya da kültürel yapı tarafından kabul edilmiş olmalı ya da kabul edilmesi sağlanmış olmalıdır. Limiti ya da sınırı geçmek soyut olabildiğı gibi somut olarak da gerçekleşebilmektedir. Diğerybir ifade ile sınırı geçen ya da zorlayan şey somut bir varlık olabileceğı

²⁹⁸ Bu konuda, ikinci bölümde de ele alınan Ozan Marakoğlu'nun görüşleri öne çıkmaktadır. Marakoğlu, Türkiye'de anlaşılan anlamdaki yeraltı edebiyatına yakın olanın Transgresif/Transgresyonel Edebiyat olduğunu belirtir. Yine de transgresyonel kurgu/şiir/edebiyat denilen şeyin kafa karışıklığını gidermediğini belirten Marakoğlu da fanzinlerin gerçek anlamda yeraltı edebiyatı olduğu düşüncesindedir: Bkz. Ozan MARAKOĞLU, "Edebiyatın Edepsizliğı ya da Tutucu Olmayan Bütün Metinler Üstüne", *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 47-49.

gibi soyut bir durum, düşünce, eylem, tavır ya da davranışlar bütünü olabilir. Transgresyon kavramı sadece sınırın kendisinin ihlali olmaktan öte sınırı koyanın aşılması ya da aşılmaya çalışılması olarak da okunabilir; çünkü sınırı çizen, koyan ya da kabul ettiren hakim güç ya da hakim kişi, iktidarı sorgulanan ya da gücü elinden alınmaya çalışılan olacaktır. Böylece transgresyon halinde olmak ya da transgresif olmak iktidarla, güçle ve düzenle sorunlu ya da muhalif halde olmak, onu aşmak anlamına gelecektir.²⁹⁹

Transgresif edebiyata veya kurguya yakından bakıldığında, bu konuda edebiyat eleştirmeni Michael Silverblatt'ın Los Angeles Times'ta yazdığı "SHOCK APPEAL / Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?: The New Fiction of Transgression"³⁰⁰ adlı makalesindeki görüşleri dikkat çekicidir. Silverblatt, 1993 yılında yazdığı bu yazıda, üstü kapalı cinsel sınırları araştırmanın ihlal (transgresif) yazının özünde yatan ihlal olduğunu belirtir. Bu; bedensel, insana özgü girişimlerin ve normların ihlal edilmesidir. Silverblatt'a göre, ihlal bağlamında o dönemki Amerikan dünyasını yönlendiren Marquis de Sade'dır. Yine o dönemdeki genç ihlal yazarlarının Kathy Acker, Roland Barthes, Georges Bataille, Jean Baudrillard, Dennis Cooper, Joan Didion, Bret Easton Ellis, Michel Foucault, William Gass ve Jean Genet'yi okuduklarını belirtir. En çok ve tekrar tekrar okunan ihlal klasikleri ise William Burroughs ve Sade'dır.

Silverblatt, Sade'ın cinsellik ve uyuşturucuya açılma şeklindeki aşırı sefahati ile Amerikan gençliğinin açılması arasında Sade'ın biyografisindeki süreçlerden yola çıkarak bir benzerlik ilişkisi olduğunu belirtir. Yine, 20. yüzyılda Roland Barthes,

²⁹⁹ İlknur GÜRSER AKBAYKAL, **Transgresyon ve Anarşi: Fotoğrafta Aşırılığın Estetiği**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2013, 9.

³⁰⁰ Michael SILVERBLATT, "SHOCK APPEAL / Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?: The New Fiction of Transgression". <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-08-01-bk-21466-story.html>, E.T. 12.04.2023

Michel Foucault, Georges Bataille, Maurice Blanchot ve Simone de Beauvoir'ın Sade hakkında yazdıklarını ve Sade'in onlar için okunamayan bir tarz ve okunaksız olmasının bu yıkıcı formunun eşsiz olduğunu dile getirir. Silverblatt'a göre Sade iğrençtir, ancak onun esin kaynağı olan bu iğrenme tam bağımsız, gerçekliğin nihai temelidir ve bu yüzden de değerlidir.

Silverblatt, ihlal yazınının ilgi çekici diğer bir yanının daha önce tehlikeli görünen cinsel şehveti arttıran simgelerin (deri, kamçı, dövmeleler, dağlama, zincirler gibi) yeni güvenli cinsellik anlayışını tamamlayan süslemelere dönmüş olmalarıdır. Bu bağlamda, kurgu okumanın hatta ihlal kurgusu okumanın belki de en güvenli seks olduğunu da belirtir. Silverblatt'ın sahte ve gerçek ihlalcilerle ilgili şu düşünceleri de dikkate değerdir: “Sahte ihlalciler bize sanal gerçeklik deneyimi vermek ister ancak yazar bu deneyimin fantezi unsurunun altını çizer. Asıl ihlalciler ise saldırganlık, fantezi ve uzaklaşmaya duyduğumuz arzuyu beslemeyecektir.”³⁰¹

Necmiye Alpay “İhlal romanları”³⁰² adlı yazısında, Ersan Üldes'in *Yerli Film* (1999) ile Hakan Günday'ın *Kinyas ve Kayra* (2000) adlı romanlarının Türkçede yeni bir roman alttürünün habercisi olduklarını söyler. Alpay'a göre, daha sonradan Murat Uyurkulak ve Emrah Serbes'in yapıtlarının da eklenmesiyle bu alttür netleşmiştir. Alpay'ın “İhlal romanları” olarak adlandırdığı bu yazarların yapıtlarında saptadığı birçok ortak özelliğin hepsi her birinde olmasa da ona göre içerik veya anlatım bakımından bu romanlar hep bir ihlali gerçekleştirmektedir. Alpay'a göre bu romanlar; sınırlar, ölçüler veya toplumsal uzlaşımlardan en az birini ihlal etmektedir. İhlal edebiyatının hem Batı'da hem de Türkiye'de yeni olmadığını; ülkeye, döneme veya yazara göre farklılıklar gösterebildiğini belirten Alpay, bu edebiyatın “yeraltı edebiyatı, yenilikçi edebiyat” gibi isimlerle nitelendirilen alttürlerden kesin olarak ayrılmasının da kolay olmadığını söyler ve bu noktada ihlal edebiyatıyla yeraltı edebiyatı arasında üstü kapalı bir ayrım yapar.

³⁰¹ A.g.y.

³⁰² Necmiye ALPAY, “İhlal romanları”, <https://t24.com.tr/k24/yazi/ihlal-romanlari,1979>, E.T. 12.04.2023

Bu araştırmanın ikinci ve üçüncü bölümlerindeki değerlendirmelerden hareketle yeraltı edebiyatı ifadesiyle Türkiye’de aslında iki farklı edebiyat anlayışının karşılandığı tespiti yapılabilir. Bunlardan birincisi illegal bir basım-yayın tekniğini adlandırmak içindir. İkincisi ise içerik olarak ihlali barındıran yapıtları göstermek içindir. İkinci kullanımda yeraltı edebiyatı daha çok *transgresif kurguya* karşılık olarak kullanılmaktadır. Türkiye’de yeraltı edebiyatı adlandırması hem illegal basım-yayın tekniği açısından el altından dağıtımı yapılan fanzinler, yapıtlar vs. hem de içerik açısından bir ihlali barındıran eserler için kullanılmıştır/kullanılmaktadır. Bu noktada fanzinlerle içerik olarak yeraltı denilebilecek farklı türlerdeki eserlerin ortak noktasının da ihlal olduğu söylenebilir. Fanzinler, hem yayıncılık ihlali hem de var olan sistemin reddi olarak görülebilecek ürünlerdir. Yeraltı edebiyatına ait roman, otobiyografi, şiir gibi türlerde ise yayınevine bakılmaksızın bir içerik ve dil ihlali söz konusudur.

Yukarıdaki bölümlerde görülebileceği gibi bu edebiyat hakkında söz söyleyen hemen birçok eleştirmen ve akademisyenin fanzinlerin yeraltı edebiyatı olmasının dışında diğer eserler söz konusu olduğunda bir tereddüt yaşadıklarını söylemek mümkündür. Bu edebiyatla ilgili yapılan tartışmalarda, özellikle şiir, roman, otobiyografi gibi türler söz konusu olduğunda bu edebiyatın tanımı ve kapsamıyla ilgili farklı görüşler vardır.

Buraya kadarki bölümlerde, yeraltı edebiyatının tek ve bütünsel bir edebiyat olmadığı, benzerlikler taşısa da yazarların (Örneğin Sade, Genet, Beat Kuşağı yazarları, Bukowski, Palahniuk gibi) farklı dil evrenlerine sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan üç farklı (basım-yayın tekniği olarak yeraltı, eserlerin içeriğinden hareketle bir alt tür olarak yeraltı ve dille girişilen bir “eylem” olarak yeraltı) görüşten, yeraltı edebiyatının bir basım-yayın tekniğini karşılamasının yanı sıra Özgür Uçkan’ın bu edebiyat hakkında söylediklerinin daha geçerli olduğu, yeraltı edebiyatının bir tür olmadığı, “dille girişilen bir eylem” biçimi olduğu düşüncesinin yeraltı edebiyatı için uygun düştüğü söylenebilir. Bu bağlamda, yeraltı edebiyatı kavramı aslında tekil değil, çoğuldur; rizomatik bir yapıya sahiptir. Yine, bu özelliklerinden dolayı bir dış kategori

oluşturan bu edebiyatın, ana akımdaki gibi tasnifinin yapılması oldukça zor görünmektedir.

Bu edebiyat hakkında inceleme yapanlar öznel değerlendirmelerle benzer özelliklerden yola çıkarak yeraltını belirlemektedirler. Bu çalışmada da görülebileceği gibi bir araştırmacıya göre yeraltı olan, diğerine göre olmayabilir. Örneğin, Beat Kuşağı, Altay Öktem'e göre yeraltı değilken, Özgür Uçkan tüm bir Beat Kuşağının yeraltı olduğunu ileri sürer. Şenol Erdoğan ise yeraltı edebiyatının sadece fanzinler için kullanılması gerektiğini savunur. Bu bağlamda, Türkçe edebiyatta bugün için bir yeraltı edebiyatı alanından elbette ki söz edilebilir. Ancak, görüldüğü gibi birbirinden farklı özelliklere sahip eserler bazı benzerlikler üzerinden bir araya getirilip yeraltı edebiyatı adlandırmasıyla incelenmektedir. Yeraltı edebiyatının kendisini sorunsallaştıran bu çalışma ise böyle bir edebiyatın kesin çizgilerle sınırlandırılmayacağını, özünde ihlali ve isyanı barındıran bu edebiyatın belirli ölçütlerle kategorize edilemeyeceğini savunmaktadır. Bu bağlamda yeraltı edebiyatı -fanzinler dışında- bir tür değildir, tarzdır. "Tarzın anlamıdır." Bu tarzın oluşumunda da çok geniş bir literatür ve toplumsal dinamikler vardır.

Bu farklı tarzları ve toplumsal dinamikleri gösterebilmek için çalışmanın son bölümü olan dördüncü bölümde, bu çalışmanın ele aldığı dönem olan 90'lı yıllarda çıkartılan iki fanzin örneği ve yine bu yıllarda yazılmış yeraltı edebiyatı romanları olarak gösterilen dört roman incelenecektir. Bu sayede, yeraltı edebiyatının farklı tarzlardaki metinlerden oluştuğunu, ortak bir kavram olarak hepsinin "ihlal" kavramına bağlanabileceği gösterilmeye çalışılacaktır.

4. YERALTI EDEBİYATI METİN İNCELEMELERİ

Türkiye’de 90’lı yıllardan sonraki edebiyatın bir değişim yaşadığı, bu değişimin salt edebiyata ait verilerle açıklanamayacağı ve azınlıkların, ötekilerin, yeraltında olanların varoluş mücadelesinin edebiyattaki yansımalarını araştırmanın, edebiyat sosyolojisi açısından, kendi adına konuşmaya çalışan kimliklere dair gerçekçi bulgular ortaya çıkartacağı söylenebilir. Bu bağlamda, 90’lı yıllardan sonra artık azımsanamayacak sayıda eser verilen yeraltı edebiyatında, başka bir dil ve içerikle oluşturulan eserlere daha yakından bakarak hem Türkiye’de 90’lı yıllardaki toplumsal değişimin hem de bunun yazınsal dünyadaki yansımalarının izini sürmek gerekmektedir. Yine, bu araştırmanın buraya kadarki bölümlerinde, yeraltı edebiyatıyla ilgili ortaya konulan saptamaları, metinler üzerinden tartışmak ve 90’lı yıllardaki yeraltına yazınsal ürünler perspektifinden bakmak da bu araştırma için oldukça önemlidir.

Bu bağlamda, bu bölümde ilk olarak Türkiye’nin ilk fanzinlerinden *Mondo Trasho*’nun ilk sayısı ile yine 90’lı yıllarda çıkartılan ve dil anlayışı bakımından ilginç bir fanzin olan *Şizofrenji* ele alınacaktır. Fanzinlerden sonra 90’lı yıllardaki fanzinler, karşı-kültür ve rock gençliğini birinci elden anlatan Şahin Uruk’un *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock 'N' Roll Yolculuğu* (1996) romanı, karşı-kültür bağlamında değerlendirilecektir. Yine, eleştirmenler tarafından Türkiye’de yeraltı edebiyatının önemli romanları arasında gösterilen ve edebiyata dair tartışmaların yanı sıra altkültürlere ve mekâna dair sosyolojik tartışmalara da içkin bir yapıya sahip Metin Kaçan’ın *Ağır Roman* (1990) adlı eseri ve Kasımpaşa, Dolapdere ve Tarlabası’nın mekân olarak seçildiği; “travestiler, bağımlılar, torbacılar, eşcinseller, Kürtler, Çingeneler ve suçlular”ın şiddete, uyuşturucuya, hırsızlığa dayalı hayatlarının anlatıldığı Sarp Bengü’nün *Acı Sigara* (2001) adlı eserleri birlikte değerlendirilecektir. Son olarak da yeraltı edebiyatının farklı bir tarzını yansıtan Mehmet Kartal’ın *Hayatım Harbiden Roman* (1999) adlı eseri incelenecektir.

Yeraltı edebiyatı örnekleri olarak *Mondo Trasho* ve *Şizofrenji* adlı fanzinler ile bu romanların seçilmesinde, ilk olarak yeraltında doğal bir reaksiyonun olduğu 90’lı

yıllarda yayınlanmış (veya bu dönemin atmosferini taşıyor olmaları) ve yeraltının farklı *tarzlarını* örnekliyor olmaları dikkate alınmıştır. Bu noktada, bu ürünlerde belirli benzerlikler olsa da aslında yeraltı edebiyatını oluşturan toplumsal ve yazınsal dinamiklerin ne kadar çeşitli olduğu gösterilmeye çalışılacak ve bu edebiyatın homojen yönlerindense heterojen yönlerine odaklanılacaktır.



4.1 Öncü Bir Fanzin: *Mondo Trasho*

Yeraltı edebiyatı tartışmalarında hemen hemen herkesin hemfikir olduğu, bir yayıncılık ihlali olarak fanzinlerin yeraltı edebiyatının merkezinde yer aldığıdır. Böyle düşünülmesinde, fanzinlerin sansürden ve editörden uzak olup hiçbir denetime tâbi olmayarak çoğunlukla amatör bir kişinin veya bir grubun bandrolsüz yayınları olması etkili olmuştur. Fanzinler, sadece yayıncılık ihlaline sahip değildir, içerikleri de çoğu zaman yer üstü düzenine ve toplumsal kuralların ihlaline dayanmaktadır. Özellikle toplumsal baskının arttığı dönemlerde gençlerin nefes alacağı platformlardan biri hâline gelmiştir fanzinler. Türkiye’de 1990’lı yıllarda fanzinlerin görülme sıklığının artması da kuşkusuz ki 12 Eylül sonrasında yaşanan dönüşümün bir sonucudur. Eş zamanlı olarak rock ve punk kültürlerinin etkisi ve yeni toplumsal hareketler de gençlerin fanzinler etrafında küçük ağlar oluşturmalarını sağlamıştır.

Türkiye’nin ilk³⁰³ fanzinlerinden olan *Mondo Trasho*, birçok açıdan 90’lı yılları ve fanzin kültürünü çok iyi bir şekilde yansıtan öncü bir fanzindir. Türkiye’de fanzin denildiğinde üzerine çok konuşulmuş, çok fazla fanzine ilham olmuş³⁰⁴ *Mondo Trasho*’nun ilk sayısı Esat Cavit Başak tarafından Mayıs 1991’de çıkartılmıştır.³⁰⁵ Fanzinin çıkartılma hikâyesi ise oldukça ilginçtir. Esat Cavit Başak’ın babası Yeniköy’de Sait Halim Paşa yalısının yanındaki Karton Otel’de müdürdür. Esat Cavit Başak o sıralar yeni evlenmiştir ve eşiyle bu otelde balayındadır. Otelin tüm imkânlarını rahatlıkla kullanan Esat Cavit Başak ve eşi Nurdan Başak, özellikle de fotokopi makinesinden yararlanırlar. Böylece *Mondo Trasho*, öncelikle Esat Cavit Başak, eşi Nurdan Başak ve arkadaşları Naki Tez’in düşünsel birlikteliğiyle çıkartılmıştır. Otel günleri bitince de Arthur Anderson adlı bir ajansta herkes evine gittikten sonra fotokopi makinesinin başında sabahlayarak *Mondo Trasho*’yu

³⁰³ Yukarıdaki bölümlerde de belirtildiği gibi, Türkiye’de 1971–1978 yılları arasında *Antares* adlı bir fanzin yayımlanmıştır. Bir bilimkurgu fanzini olan *Antares*, bazı araştırmacılara göre teksirle çoğaltıldığı için Türkiye’nin ilk fanzini olarak kabul edilmektedir. Bazı araştırmacılar da Türkiye’nin ilk fanzini olarak 1991’de Esat Cavit Başak’ın çıkarttığı *Mondo Trasho*’yu kabul etmektedir. Bkz. Orkun DESTİCİ, “*Mondo Trasho*”, <https://manifold.press/mondo-trasho>, E.T. 03.05.2023

³⁰⁴ ÖKTEM, A.g.e., 43.

³⁰⁵ Aslı TAN, “Fanzin Kültüründe Bir Manifesto Olarak *Mondo Trasho*”, <https://kiyimuzik.com/fanzin-kulturunde-bir-manifesto-olarak-mondo-trasho> / E.T. 03.05.2023

hazırlamışlardır. Henüz internetin olmadığı bir dönemin ürünü olan *Mondo Trasho* için albümlerin kapakları, film kareleri, Ünsal Oskay kitapları, bir şairin mısraları veya gazetelerin üçüncü sayfalarındaki haberler gibi çeşitli ürünler esin kaynağı olmuştur. Her sayısı yaklaşık 100 adet üretilip ihtiyaç hâlinde 50-50 çoğaltılan *Mondo Trasho*, o dönemde Narmanlı Han'da Deniz Kitabevi'nde dağıtılmıştır.³⁰⁶

Murat Beşer, Esat Cavit Başak'ın 12 Eylül sonrasında Turgut Özal dönemindeki liberalizmin uyandırdığı “yasaklardan kurtulduk” yanılsamasının ve “sahte özgürlük” atmosferinin tüm palavralarını mükemmel bir malzeme olarak kullandığını söyler. Oluşan bu ortamın, akıllı ve vicdan sahibi insanları yeraltı kültürüne teşvik ettiğini de belirtir. Beşer, *Mondo Trasho*'nun Esat Cavit Başak ve arkadaşları için öncelikle bir tasarım olduğunu ve müziğin bu tasarımda çok önemli bir payının olduğunu da vurgular: “Her bir sayfa pop-art eseri gibiydi. Bu tasarımın estetik açısından müzikteki karşılığı New Order ve Pet Shop Boys idi, Sniff'n Glue'den Dada'ya, Munari'den op-art'a sayısız etkiyi barındırsa da kesinlikle punk değildi, post-punk ve new-wave'e daha yakındı, ama ellili yılların etkileri de göze çarpıyordu.”³⁰⁷

O dönemde, *Mondo Trasho* etrafında bir çevre oluşmuştur ve fanzin, aynı zamanda bu çevreyi bir arada tutmaya da yaramıştır. Bu çevrede kültürel bir yan yana getirici olarak *Mondo Trasho*, Narmanlı Han ve Boğaziçi Üniversitesi'nden birçok kişinin etkileşimde bulunmasını da sağlamıştır. Beşer, Esat Cavit Başak'ın özellikle “Bir sayfa yapsana!” diyerek bu çevredeki insanları fanzine dâhil ettiğini ancak sayfada ne olması gerektiğini sipariş etmediğini söyler.³⁰⁸ Bu bağlamda, fanzinin otosansürden ve editoryal denetimden uzak oluşu, sınırsız bir özgürlük ortamı yaratmıştır.

Orkun Destici, *Mondo Trasho* gibi 1991 Mayıs'ında çıkartılmaya başlanan ve Türkiye'nin ilk fanzinlerinden olan *Laneth*'le *Mondo Trasho*'yu birbirinden ayıran

³⁰⁶ Murat BEŞER, “Mondo Trasho Esat”, <https://haber.sol.org.tr/yazarlar/murat-beser/mondo-trasho-esat-141371>, E.T. 03.05.2003

³⁰⁷ A.g.y.

³⁰⁸ A.g.y.

en önemli farkın *Mondo Trasho*'yu hazırlayan ekibin muhalif fanzin kültürünü bilmeleri olduğunu belirtir. Destici'ye göre, *Mondo Trasho* hazırlanırken kolaj ve cut-up gibi yöntemlerle sonradan bilgisayar teknolojisi birlikte kullanılmıştır. Yine metinler hem el hem de daktiloyla yazılmış, toplanılan malzemelerden seçilen parçalar değerlendirilmiş ve bazen fotokopilerinin fotokopileri bile kullanılmıştır. Destici'ye göre, bu sayede görsel deformasyona gidilmiştir.³⁰⁹

İlk sayılarında zımba kullanılmadığı için fotokopisi rahatlıkla çekilebilen, farklı isimlerde ve formatlarda toplam 24 sayı çıkartılmış *Mondo Trasho*'nun dağıtımında en farklı olanı ise faksla dağıtılmış olanıdır. *Mondo Trasho*, Esat Cavit Başak'ın, çöplerin yeniden kullanılabileceği düşüncesinden çıkmıştır.³¹⁰ Bu konuda Başak şöyle demektedir:

Recycle yeni bir kelime, çevreci hareketle birlikte geldi, yerleşti. Malzemenin dönüştürülebileceği... Ama bilgi, görsellik, işitsel herhangi bir şey, her şey dönüştürülebilir ve çöplük bir dünya bu; senin işine yaramadığını düşündüğün her şey kullanılabilir. Yani etrafta malzeme aramaya çıkmaya çalışmak bana saçma geliyor. [...] hiçbir şey atılmaz, tekrar değiştirilebilir.³¹¹

Mondo Trasho'nun birinci sayısının kapağında yönetmen David Lynch'in 1977'de çektiği *Eraserhead* filminden bir kare yer alır, kapağın üst tarafında da fanzinin ismi ve o sayının içeriği ayrı ayrı harfler kesilip yapıştırılarak kolaj yöntemiyle yazılmıştır.³¹² *Mondo Trasho* adının altında bir Pablo Picasso alıntısı ve kapağın alt bölümünde de Marshall McLuhan'ın "Özgeçmiş, baskı tekniğinin bulunuşuyla ortaya çıkmış tehlikeli bir sanattır." sözü yer almaktadır. Picasso'nun sözünün İngilizce alıntılanması, fanzini hazırlayanların Batı'da da fanzin kültürünü takip ettiklerini düşündürmektedir. *Mondo Trasho*'nun ücreti 2 TL olsa da çoğunlukla ücretsiz ve

³⁰⁹ Orkun DESTİCİ, "*Mondo Trasho*", <https://manifold.press/mondo-trasho>, E.T. 03.05.2023

³¹⁰ A.g.y.

³¹¹ Aktaran DESTİCİ, A.g.y.

³¹² A.g.y. Ayrıca fanzinin ilk sayısının kapağı için Bkz. EK-C

elden dağıtılmıştır. Fanzinin adının, 1969 yılında John Waters'ın yönetmenliğini yaptığı, Divine'in oynadığı *Mondo Trasho* filminden³¹³ alındığına dair kesin bir bilgi olmasa bile ilk sayısında Divine'in ele alınması bu yöndeki iddiayı güçlendirmektedir. Fanzin; *Mondo Trasho*, *Mondo Akinetono*, *Mondo Porno* gibi isimlerle birlikte 24 sayı süren yayın hayatı boyunca sanatın birçok dalında (özellikle edebiyat, müzik, sinema) değişik konularda içerikler barındırmıştır.³¹⁴

Destici, yaptığı incelemede *Mondo Trasho*'nun altıncı sayısına kadar olan kapakların üretiminde arka plana fotoğraf yerleştirip üst tarafa ad ve kapağın çeşitli yerlerine de içerikte olanların yazılması geleneğinin devam ettiğini söyler. Ona göre, *Mondo Trasho*'yu fanzin tarihinde farklı bir noktaya taşıyan ve ona kimliğini kazandıran da bu yerleşimdir. Özellikle kolajların fanzin kültürü geleneğini sürdüren bir teknik olduğunu belirten Destici, çeşitli dergilerden kesilerek elde edilen harflerle oluşturulan kelimelerin zemine gelişigüzel yerleştirildiğini ve bu kelimelerin bazen diyagonal bir çizgi bazen de bir yay üstüne yazıldığını söyler.³¹⁵

Birinci sayfasında Marshall McLuhan'ın mesajlarına yer verilen fanzinde, bu mesajlar Marschlall McLuhan'ın fotoğrafının üzerine daktiloyla yazılmıştır. İkinci sayfasında da Genet'nin aynı fotoğrafının yan yana beş adet konulup altına tek tek harflerle ismi yazılmıştır.³¹⁶ Altında Genet'nin kendisini ifade edebilmek ve egemen kültürün gizlediği vahşeti dile getirebilmek için yine o kültürün dilini kullanması, düşmanın diline mükemmel bir biçim vermesinden söz edilmektedir. Burada da el yapımı foto manipülasyon örnekleri görülmektedir.³¹⁷ O dönemdeki teknik imkânsızlıklara rağmen “Kendin yap!” felsefesiyle fanzinde el yapımı birçok çalışma olduğunu görmek mümkündür.

Fanzinin üçüncü sayfasının üstünde “Resimli romandan sanata, sanattan tişörtlere” şeklinde bir cümle yer alır. Sayfanın ortasında ise Bedri Baykam'ın *Boyanın Beyni*

³¹³ *Mondo Trasho*, Türkçede “çöp dünyası” anlamına gelmektedir. Bkz. Orkun DESTİCİ, A.g.y.

³¹⁴ TAN, A.g.y.

³¹⁵ DESTİCİ, A.g.y.

³¹⁶ Bkz. EK-D

³¹⁷ A.g.y.

adını taşıyan bir yazısı vardır. Bu yazı da İngilizce bir resimli hikâyenin üzerine kolaj yöntemiyle yazılmıştır. Dördüncü sayfada kapaktaki fanzin bilgileri yazışma adresiyle birlikte verilmiştir. Yine bu sayfada, Marcel Duchamp'ın “İnsan hiç de ‘sanat’ yapıtı olmayan yapıtlar yaratabilir mi?” sözüyle Genet'nin *Paravanlar* oyunuyla ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Fanzinin ilk sayısında uygulanan bu kolaj, cut-up, daktilo ve el yazıları, fotoğrafların manipüle edilmesi ve fotokopinin sağladığı manipülasyon teknikleri fanzinin tamamında görülen yöntemlerdir.³¹⁸ Bu tekniklerle sürekli olarak bozuma uğratılan, değiştirilen ve ihlal edilen bir biçim ve içeriğe ulaşmayı başarmıştır fanzin. Bu anlamda da Türkiye’de birçok fanzine ilham kaynağı olmayı başarmıştır *Mondo Trasho*.

Beşinci ve altıncı sayfasında *Nosferatu (Bir Dehşet Senfonisi)* adlı filmin Jack Kerouac tarafından yazılmış bir değerlendirmesine yer verilmiştir. Beşinci sayfanın sağında da Divine'in bir fotoğrafı vardır. Altıncı sayfada yine Divine’le ilgili elle yazılmış bir yazı ve sayfanın sağında da çevreyi koruma ve tasarrufa ilgili öneriler madde madde sıralanmıştır.

Yedinci sayfada İngilizce Rock grubu Joy Division hakkında el yazısıyla bilgi verilmiştir. Buna göre grup 1977’de kurulmuştur ve 18 Mayıs 1980’de grubun solisti Ian Curtis’in intiharına dek İngiltere’nin en karizmatik ve en özgün grubu olmuştur. Aynı sayfada grubun albümleri de tanıtılmıştır. Fanzinin sekizinci sayfasında ise Genet'nin *Paravanlar* oyunundan bir bölüm alıntılanmıştır. Bu alıntının zemininde yine Genet'nin fotoğrafları ve her bir fotoğrafın üzerine bir harf gelecek biçimde Genet yazılmıştır. İkinci sayfadaki Genet görselinden farklı olarak bu kez görsel dikey olarak kullanılmıştır.

Dokuzuncu sayfada Dick Hebdige’den bir alıntı, el yazısıyla yazılmıştır. Fanzinin kapağının görseli, Rambo fotoğrafı, Levis ve Lacoste reklamları ve diğer görsellerle birlikte tam bir uyumsuzluk söz konusudur.³¹⁹ Böylelikle, reklamların deformasyona

³¹⁸ A.g.y.

³¹⁹ Bkz. EK-E

uğratıldığı söylenebilir. Fanzinin yaratıcılarının atıklardan elde edilen malzemeyi bir direniş nesnesine dönüştürmesi, ana akım medyadaki reklamları ve dizileri manipüle etmesi kapitalizm ve tüketim toplumu eleştirisi olarak da görülebilir.

Fanzinin onuncu sayfasında, üstte Bakunin'in bir sözüne yer verilmiştir. Daha sonra Ünsal Oskay'ın *Atina'lı Nasos'la* ve *Sarmaşık* adlı iki şiiri, ortada Ünsal Oskay görselinin sağına ve soluna yerleştirilmiştir. Altta da Ünsal Oskay'ın kısa bir biyografisi yer almaktadır. Sayfanın sağ altında “Haftanın en ‘İçerikli’ programları- Salam Rüzgârı” diye 1990 başında Türkiye’de de yayımlanan ve izlenme rekorları kıran Amerikan pembe dizisi *Yalan Rüzgârı*’na gönderme yapılmakta ve dizinin içeriğiyle alay edilmektedir.

Fanzinin son sayfasında Edith Sedgwick, kısa adıyla “Edie” adlı Amerikalı aktristin bir görseli ve biyografisi yer almaktadır. Buna göre Edie, 1965’te New York’ta “Yılın Kızı” seçilmiştir ve daha sonra Andy Warhol’un “en gözde dişi oyuncusu” olmuştur. Bob Dylan da *Just Like A Woman* şarkısını ona yazmıştır. 1943’te doğan ve yıldız bir oyuncu olup parladıktan sonra uyuşturucu bağımlısı olan Edie, 1971’de intihar etmiştir.

2018 yılında Şenol Erdoğan, *Mondo Trasho*’nun tüm sayılarını birleştirip 320 sayfalık bir dergi biçiminde yayımlamıştır. Bununla beraber fanzinin bu şekilde dergi formatında basılmasının fanzin ruhuna uymadığı yönünde eleştiriler de almıştır yayınevi.³²⁰ *Mondo Trasho*’nun bu şekilde basımıyla ilgili fanzinin yaratıcısı Esat Cavit Başak ise bir röportajda şöyle demiştir:

Bu basılan yayın bir arşiv malzemesidir, *Mondo Trasho*’ları tekrar tekrar basmak istemiyorum, bitti artık Mondo çünkü. Elimizde böyle bir cilt olarak bulunması Mondo’yu merak edenler, tekrar okumak isteyenler için güzel bir

³²⁰ TAN, A.g.y.

kaynak. Önemli olan bandrol ya da yayınevi değil, yapılan işin dolaşımında olması. Meraklısı Mondo'ları PDF olarak da bulabilir. Dolaşımında olması ilgilendiriyor sadece beni, gerisi boş.³²¹

Mondo Trasho'yla aynı tarihte 1991 Mayıs'ında çıkan Türkiye'nin diğer önemli fanzini *Laneth*'i çıkartanlardan Çağlan Tekil'in bir röportajda *Laneth*'i yapmaya başladığında buna fanzin denildiğinden haberinin olmaması ve yaptığına fanzin denildiğinin farkında olmadığını belirtmesi oldukça ilginçtir. Yine, Tekil, *Mondo Trasho*'nun içeriği ve sayfa düzeniyle tam bir fanzin olduğunu ve *Laneth*'le kıyaslandığında *Laneth*'in başka bir şey kaldığını belirtir.³²²

1990'lı yılların başında bir metal fanzini olarak çıkan *Laneth*, albümler, demo yorumları, röportajlar ve konser haberleri içeren bir fanzindir ve Türk metal gruplarının tanıtımında ve yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Bu açıdan, daha çok bir heavy metal fanzini olan *Laneth*, *Mondo Trasho*'daki konu çeşitliliğine sahip değildir. *Laneth*, yaygın bir okur kitlesine ulaştınca *Non Serviam* adını alarak kuşe kâğıda basılan bir dergiye dönüşmüştür.³²³

Mondo Trasho pek çok fanzin gibi belirli bir içeriğe sıkışmamış, sanatın birçok alanında içerikler üretmiştir. Dönem fanzinlerinden hatta bugünkü fanzinlerden ayrılan en önemli yönü ise “klasik” fanzin yöntemiyle hazırlanmış olmasıdır.³²⁴ Bunda fanzinin yaratıcısı olan Esat Cavit Başak'ın Batı'daki fanzin kültürünü bilmesinin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Türkçenin yanı sıra İngilizcenin de kullanıldığı fanzinde kullanılan teknikler, oluşturulan içerik ve fanzin çevresinde oluşan toplumsal ağ bir yeraltı kültürünün oluşmasını sağlamıştır.

³²¹ Aktaran TAN, A.g.y.

³²² Ali AKAY-Derya FIRAT-Mehmet KUTLUKAN, Pınar GÖKTÜRK, A.g.e., 156.

³²³ ÖKTEM, A.g.e., 13.

³²⁴ SARIDOĞAN, A.g.e., 77.

Yeraltı edebiyatı bağlamında düşünüldüğünde merkezsiz, hiyerarşik olmayan³²⁵ ve temsili reddeden bir yapıya sahip olan *Mondo Trasho*'nun kaçış çizgilerinin yarattığı Deleuzecü anlamda minör bir politikaya sahip olduğu söylenebilir. Ana akım medya tekniklerinin ve egemen dilin sürekli olarak bozuma uğratıldığı fanzinde, arka planda kapitalizm ve devlet eleştirisinin, otoritenin reddinin olduğunu da görmek mümkündür. Bu bağlamda, daha post-punk ve post-anarşist bir anlayışa sahip olan fanzin, yeni toplumsal hareketlerin “geçici otonom bölgeleri”nden biri olma işlevine de sahiptir.³²⁶

[...] Deleuze ve Guattari'nin en parlak dönemini yaşadığı 70'ler ve 80'lerin ilk yarısı Batı'da, özellikle de İngiltere'de punk ve post-punk akımlarının patladığı yıllardır. Bu konudan pek haberdar olmamış ya da punk ve post-punk müzikle doğrudan ilgilenmemiş gibi görünseler de onları meydana getiren unsurlara aslında eserlerinde, özellikle de resim ve edebiyat üzerinden (biçimsizleşme, minörleşme, bozum, vs.) değinmiş oldukları açıktır. Deleuze'ün Francis Bacon üzerine yazdığı kitap buna iyi bir örnektir. Guattari'nin *Rhizome* ve *Chaosmose* metinleri de elbette. Punk'ın kendisi köken arayışının reddidir. Bu manada ağaç yerine köksap (*rhizome*) biçiminde bir düşünme planı kökenleri ve temelleri yokedişi dolayısıyla “punk”tır.³²⁷

³²⁵ ELGÜN ORAL, A.g.y., 68.

³²⁶ Ramazan KAYA, Post-anarşizmin Sırt Çantasındaki Deleuze”, GöçebeDüşünmek, İstanbul, Metis DeFTERleri, 256-287.

³²⁷ BATUKAN, A.g.y., 10.

4.2 Bir *Şizofreni* Dili: “şizo-sifiliz”

1990’lı yıllarda Türkiye’deki sosyal, politik ve kültür ortamına dair tartışmaları barındıran, merkezinde delilik ve psikiyatrinin olduğu dönemin diğer bir özgün yayını da *Şizofreni*’dir. 1992-1998 yılları arasında toplam 27 sayı ve 3 ek olarak çıkartılan *Şizofreni*’nin ilk sayısı³²⁸, Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesinde 1992 yılının Şubat ayında, hastanede psikiyatrist olan Fatih Altınöz tarafından çıkartılmıştır. Fatih Altınöz’le birlikte Yağmur Taylan, Kültegin Ögel ve Mehmet Şenol derginin çekirdek kadrosunu oluşturmuştur.³²⁹

İlk olarak fanzin biçiminde çıkartılan *Şizofreni*, daha sonra dergiye dönüşmesine rağmen reklam almaması ve bağımsız dağıtıma devam etmesi nedeniyle fanzin ruhunu korumuştur.³³⁰ İçerik olarak da fanzinlerdeki muhalif ve sistem karşıtı tavrını sürdürmüştür dergi. *Şizo* ve *freni* sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan derginin adının, akıl ve ruh hastalığı olan şizofreniyle bir beden hastalığı olan frenginin birleşmesinden oluştuğu düşünülmektedir.³³¹ Bu başlığın seçilmesi bile derginin tavrını göstermesi bakımından dikat çekicidir.³³²

Dergide sadece psikiyatristlerin yazılarına değil, Bakırköy’de tedavi gören hastaların yazılarına ve şiirlerine de yer verilmiştir. Hatta, dergide takma adla veya isimsiz yazılan yazıların hastalara mı yoksa doktorlara mı ait olup olmadığının bilinmemesi ise ilginç bir durum ortaya çıkarmaktadır. Dergi bir çeşit “demokratik psikiyatri” ortamı oluşturmak ve psikiyatri üzerine hem doktorların hem de hastaların yazılarına

³²⁸ Derginin kapağı için Bkz. EK-F

³²⁹ Fatih ARTVİNLİ, “Dâhi, Asi ve Bütünüyle Kuşkuda Bir Dergi: *Şizofreni*”, https://stsinfrastructures.org/sites/default/files/artifacts/media/pdf/artvinli_fatih_sizofreni.pdf E.T. 01.10.2023

³³⁰ Bkz. <https://www.fatihaltinoz.com/%C5%9Fizofreni> E.T. 01.10.2023

³³¹ ARTVİNLİ, A.g.y.

³³² Erik MORTENSON and Rafet KARAOĞLU, “Diagnosing the National Neurosis: The Underground Journal *Şizofreni* and Its Critique of 1990s Turkish Society”, *Turkish Studies*, 2015(16/1): 20–35. Bu yazıda, *Şizofreni*’nin 90’lı yıllardaki toplumsal ilişkilere, psikiyatriye ve ana akım edebiyata dair eleştirel tavrı gözler önüne serilmiştir. Çalışmada özellikle dergide kullanılan “şizo-sifiliz” adı verilen tarzın, edebiyatı ve dili bozuma uğratması üzerinde de durulmuştur. Bu bağlamda bu tarz, Türkiye’de 90’lı yıllarda yeraltı edebiyatının dil anlayışını göstermesi bakımından da önem taşımaktadır.

yer vermek amacıyla olmuştur. Derginin ikinci sayısından itibaren mottosu ise “Bütünüyle kuşkudayız!” şeklindedir.³³³ Bir psikiyatri tarihçisi olan Fatih Artvinli’nin *Şizofreni*’nin tavrına yönelik dile getirdiği şu sözler dönemin birçok fanzini için de geçerlidir:

Doksanların başında Türkiye ve dünyanın sürüklendiği, her şeyi değersizleştiren kapitalizme, tüketim toplumuna, bireyciliğe, basitçe pazarlanan edebiyata, üstten bakan elitizme, demokrasi olmayan demokrasiye, kurumların ve toplumun insan anlayışına ve elbette bütün bunlardan daha çok halihazırdaki psikiyatri pratiğine ve deliliğe bakışa isyan ve karşı çıkış.³³⁴

Hastalara “kendi adlarına” konuşabilmeleri için bir alan açan (bu alan bir çeşit terapi alanı olarak da yorumlanabilir) ve Türkiye’de psikiyatriyi yapıbozuma uğratmaya çalışan derginin editörleri ve yazarları postmodern teoriden ve anti-psikiyatriden beslenmişlerdir. Ayrıca, birçok farklı alandan değişik seslere dergide yer verilmesi de derginin Türkiye’de 90’larda “sesin demokratikleşmesi” için büyük bir çaba içinde olduğunu göstermektedir.³³⁵ “Delilik Üzerine Tartışmalar” adlı bölümünde psikiyatrinin sorgulandığı dergide, kurum dışından küçük İskender, Süreyya Evren, Haydar Ergülen, Onur Ünlü gibi şair ve yazarların da yazı ve şiirlerine yer verilmiştir.³³⁶

Derginin kurucusu Fatih Altınöz, halk kavramının, Türk toplumunu kontrol edebilmek için herkesi aynı standarta indirgediği ve Batı’dan ithal bir bireycilik kavramının da “kaba psikolojizm”e yol açtığı düşüncesindedir. Altınöz, bu bağlamda da ana akım sanat ve sosyal alanda elit bir kesimin karar mercii olmasını eleştirmiş

³³³ ARTVİNLİ, A.g.y.

³³⁴ A.g.y.

³³⁵ MORTENSON- KARAOĞLU, A.g.y.

³³⁶ A.g.y.

ve *Şizofrenji*'de okuyuculara ve hastalara dayatılan normların dışında başka bir seçenek ve ifade yolları sunmuştur.³³⁷ Bu bağlamda da dergi, sağlıklı bir toplum için yerel ve merkezsiz bir yaklaşım sunar. Dergi, anti-psikiyatri hareketinde olduğu gibi yalnızca bütün bir toplum özgürleştğinde kolektif ruh sağlığının mümkün olabileceği düşüncesine destek vermektedir.³³⁸

Bu çalışma bağlamında dergideki yazılarda kullanılan dil ve tarz, Türkiye'de yeraltı edebiyatında kullanılan dille ilgili de önemli bulgular sunmaktadır. Dergideki yazılarda kullanılan “şizo-sifiliz” adı verilen tarz, yeraltı edebiyatının dil anlayışını ve tarzını göstermesi bakımından da dikkat çekicidir. Dergide yazarlar, dönemin toplumuna dair endişelerin yanı sıra kurumlara ve inançlara meydan okuyan bir üslup ortaya koymuşlardır. Sansürsüz bir şekilde kişisel ifadeye önem verilen dergide, toplumda tartışılmayan hassas konular tartışılmıştır. Kurumsal psikiyatrinin egemenliğini ve doktorun otoriteritesini merkezden uzaklaştırıp hastayı merkez hâline getiren dergi, bu üslubuyla hem tıbbi hem de yazınsal kurumların kendileriyle ilgili düşüncelerini de sağlamıştır. Okurun yazar olmasını amaç edinen dergi, bu anlamda fanzin mantığında görülen “kendin-yap” felsefesine uygunluk gösterir.³³⁹

Şizofrenji'de sadece psikiyatriye yönelik eleştiriler değil yazma tarzları da Türkçeye yeni bir tarz kazandırmıştır. Gerek hastaların gerekse dergiye dışarıdan destek veren yazarların kullandığı “şizo-sifiliz” adı verilen tarzda, egemen ifade biçimlerine meydan okunur ve konuşmacılar arasındaki hiyerarşik yapı bozulur, tutarlı anlatılar sarsılır. Bu tarzdaki üslubun kendisi artık bir toplumsal eleştiri işlevi görür. Metinlerin kesin ve son anlamları yoktur, olası anlamları vardır. Birçok akıl hastasının metinlerine yer verilen dergide, edebi üslup kavramı da sarsıntıya uğratılmıştır. Diğer fanzinlerde olduğu gibi yazılardaki hatalar düzeltilmemiş, bazı yazılarda da hiç noktalama işareti kullanılmamıştır. “Saçma” ve “tutarsız” denilebilecek yazılarda bağdaşık olmayan bir anlatı, yani anlam bütünlüğünün olmadığı, mantıksal olmayan bir anlatı söz konusudur.³⁴⁰

³³⁷ Aktaran A.g.y.

³³⁸ A.g.y.

³³⁹ A.g.y.

³⁴⁰ A.g.y.

Dergideki yazılarda, geleneklere meydan okunur, anlam bozular. Bu bağlamda derginin amaçlarından biri de edebiyatı bozuma/bozguna uğratmaktır. Kışkırtıcı, çizgisel olmayan anlatılarda amaç okurda şok etkisi yaratmaktır. İçerik olarak da sınırlar zorlanır, tematik saldırılarda bulunulur. Kurumsallaşmış psikiyatriye ve edebiyata/edebi üsluba karşı çıkış vardır, bu da anlam yaratmaktan çok anlamı bozmakla gerçekleştirilir. Tüm bu özelliklerine rağmen “şizo-sifiliz” tarzı bir zaman sonra okurlar arasında popülerleşip basmakalıp bir hâl almıştır.³⁴¹ Dergi, 1998 yılının Nisan ayındaki son sayısı ile okuyucularına veda etmiştir.³⁴²

³⁴¹ A.g.y.

³⁴² ARTVİNLİ, A.g.y.

4.3 Fanzinden Romana “Yeraltı”: *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock’n’ Roll Yolculuğu*

Şahin Uruk’un 1996’da ilk baskısı yapılan *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock’n’ Roll Yolculuğu*, adlı eseri yeraltı edebiyatı olarak gösterilen romanlardan biridir. Özellikle, 80’lerin sonu 90’lı yılların başında Kadıköy civarında yaşanan gündelik hayat, rock kültürü ve yolculuklar romanda ele alınmıştır. Altıkkırkbeş Yayınları tarafından yayımlanan romanda ilk göze çarpan, anlatı daha başlamadan *Şorşak* adlı fanzin tarafından yapılan çağrıdır. “Buluşma” başlığıyla yapılan çağrıda, Fethiye Kayaköy’de 5 Mayıs 1995-14 Mayıs 1995 tarihleri arasında bir buluşma gerçekleştirileceği yazmaktadır. Çağrının altında “Tüm fanzin ve under ground dergileri bekliyoruz.” yazmaktadır. El yazısıyla yazılmış bu çağrı, gerçek bir çağrıdır ve bir çeşit otobiyografik-roman sayılabilecek romana geçmeden önce kitabın başında yer almaktadır.³⁴³ Yine, yeraltı romanlarında görülen gerçek ve kurgunun iç içe geçmesini de sağlar bu çağrı ve fanzinle roman arasında bir geçiş işlevi görür. Nitekim romanın son bölümü olan “şorşak”ta anlatıcı bu buluşmaya katılmak istemektedir, fakat buluşma Kurban Bayramı’na (Romanda “inek bayramı” olarak geçmektedir.) denk geldiği için otobüs bileti bulamaz ve bu yüzden Fethiye’ye gidemez.³⁴⁴ Böylelikle de romanın başındaki çağrıyla son bölüm birbirine bağlanmış olur.

“Her şey mümkündür.” mottosuyla çıkan fanzinde *Şorşak* kelimesinde anarşizmin A’sı kullanılmaktadır. Öktem, fanzinin dayatılanı değil, seçtiklerini yaşamak için yayımlandığını belirtir. Toplamda on altı sayı yayımlanan fanzin, çevre sorunları, küreselleşme karşıtlığı gibi konularda ortak düşünceye sahip olanların buluştuğu bir mecra olmuştur. Yine, fanzinde siyasî yazılar, şiir ve denemeler, incelemeler ve gazete küpürlerinden yapılan kolajlar yer almaktadır. 17 Ağustos 1999 depremine de yer veren fanzin, Kanat Güner’in ölümünden sonra özel bir sayı hazırlamıştır. Fanzinde Hüseyin Avni Dede, Metin Sefa, küçük İskender, Turgut Toygar ve kötü şair Şerafettin gibi yazarlar da yazılar yayınlamışlardır. Fanzin, politik olarak da

³⁴³ Bkz. EK-G

³⁴⁴ Şahin URUK, *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock’n’ Roll Yolculuğu*, 93-94.

anarşizme yakındır ve fanzinin hazırlanmasında romanda da karşılaşacağımız Karga'nın³⁴⁵ payı oldukça büyüktür.³⁴⁶

Romanın “alttan ısıtılan kollu araba” başlığını taşıyan ilk bölümü, anlatıcının doğumunu anlatmasıyla başlar. Anlatıcı, başka yeraltı romanlarında da görülebileceği gibi yaşam öyküsünü romanlaştırmaktadır: “Doğduğum zaman belki beni doğurtan bir ebem olmadı. Mahallemden doğurtmayı bilen bir kadın beni doğurtmuş. Bunu ben bilmiyorum. Ama öyle sanıyorum.”³⁴⁷

İlk bölümde, yine anlatıcının “ağbi”sinin onun üzerindeki etkisinin anne ve babasından daha fazla olduğunu anlamak mümkündür. “Ağbi”sinin bir arkadaşı ile bir pasajın içinde plak ve kaset stüdyosu açmasından bahseder anlatıcı ve müziğe olan ilgisinin çok küçük yaşlarda başladığını da belirtir. Erkin Koray, Cem Karaca ve Moğollar’ın albümlerine sahip olduğunu da söyler. Bu bölümde, anlatıcının daha çocuk yaşta gazetelerden kestiği çizgi romanları kesip sırasına göre yapııştırıp çizgi roman dergisi yapmaya çalışması ise kayda değerdir. Yine okuldan sıkıldığını, anne ve babasının onlarla ilgilenmediğini de dile getirir bu bölümde. 4. sınıfa geçtikten sonra yaz tatilinde dedesinin yanına gitme fikrine ise çok sevinmiştir.³⁴⁸

Dedesinin köyünde nehre giren, balık avlayan anlatıcı, buradaki anılarını detaylı olarak anlatır. Geri döndüğünde ise çizgi roman, okul ve müzikle olan ilişkisini okuruz yine. Kesip biriktirdiği çizgi romanları ciltlemeye başlayan anlatıcı, okula götürdüğü çizgi romanları görünce öğretmeninin ona kızmasıyla okuldan soğur. Yine, MFÖ ve Beatles dinlediğini de belirtir. İstanbul dışında yaşadığı anlaşılan anlatıcı, yavaş yavaş bir “kültürel kimlik” edinmeye başlar, kitap okur, müzik dinler.

³⁴⁵ Karga Salih, dönemin Kadıköy hayatında ön plana çıkan bir şahsiyettir. Murat Beşer, Karga için şöyle demektedir: “Salih nevi şahsına münhasır adam, Kadıköy’ün tatlı kaçıklarından; Yaz kış tişörtle gezer, ama eldiven kullanır. Ticaret bilmez, alkol almazdı, 30 yıllık vegan. Üniversiteyi 12 Eylül yüzünden terk etmiş. Yakacık’ta yıkık dökük bir evde kalıyor, bahçesindeki ağaca asarak kuruttuğu ekmekleri yiyor, nefisini terbiye ediyor; toplumu protesto ediyorum diye tırnaklarını boyayıp, saçlarını örüp kurdele takarak bakkala gidiyordu.” Bkz. Murat Beşer, “Çatı İsmail”, <https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/ati-ismail>, E.T. 06.05.2023

³⁴⁶ ÖKTEM, A.g.e., 46-48.

³⁴⁷ URUK, A.g.e., 7.

³⁴⁸ A.g.e., 9.

Arkadaş edinmekte zorlandığını ve onu anlayan kimsenin olmadığını belirten anlatıcı, İstanbul hayali kurar. Kan kardeşiyle İstanbul’a gitmek için anlaşılan anlatıcının “trenin önündeki bok” başlığını taşıyan bölümde Batman’da yaşadığını anlatır.

Artık birçok şeyi düşünecek yaşıyordum. Düşünüyordum, bu dünyaya gelmişim ve yaşam benim. Kendi hayatımı yaşamaya, değişik insanlar tanımaya karar verdim.

Bir sabah kan kardeşim ve ben evden çıktık. Batman tren istasyonuna geldik.

Gişeye gidip iki bilet aldık.³⁴⁹

Bu alıntıda da görülebileceği gibi, Altay Öktem’in *Şorşak* fanzinin anlayışı için söylediği “dayatılanı değil, seçtiklerini yaşa” düşüncesi, anlatıcının da düşüncesidir ve bunu bizzat uygulamıştır. Hayatındaki her türlü iktidar ilişkilerini bertaraf edip seçtiklerini yaşamaya karar vermiştir. Bu bölümden sonra anlatıcı geride bıraktığı ailesinden hiç söz etmez. Bu bölümde trenin bir ineğe çarpması, bir kadının çocuğunu trenin camından düşürmesi gibi ilginç olayların yanı sıra başka bir ilginç durum ise anlatıcı ve arkadaşını İstanbul’a götürecek trenin adının “Barış Manço ve Kurtalan Ekspresi” olmasıdır.³⁵⁰

Sonraki bölümlerde İstanbul’da değişik işlerde çalışan anlatıcı, “ikiz patronlar” başlığını taşıyan bölümde ilk defa uzun saçlı birini gördüğünü belirtir ve kendisi de saçlarını uzatmaya başlar.³⁵¹ Bu bağlamda, erkeklerin saçlarını uzatması uzun süre toplum tarafından kabul görmemiş ve aykırılığın simgesi olmuştur.³⁵² Seksenli ve

³⁴⁹ A.g.e., 24.

³⁵⁰ A.g.e., 24.

³⁵¹ A.g.e., 28-29.

³⁵² Romanda geçen Çatı adlı stüdyonun Karga Salih’le birlikte sahibi olan Çatı İsmail (Taşbiçen), 1986 yılında babasıyla saçları yüzünden tartışıp 25 yaşında evi terk etmiştir. Romanda da ikinci lakabı olan Java olarak geçmektedir. Bkz. Murat Beşer, “Çatı İsmail”, <https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/ati-ismail>, E.T. 06.05.2023

doksanlı yıllarda özellikle rockçı gençlerin saçlarını uzatması ve siyah kıyafetler giymesi, toplum tarafından uzun süre yadırganmıştır.

İlerleyen bölümlerde arkadaşının annesinin Beşiktaş'taki yıkık dökük, ahşap evini toparlayıp orada kalmaya başlayan anlatıcı, Kadıköy'de Karga Salih'le tanışır. Karga'nın elinde Richard Bach'ın *Martı* adlı kitabı vardır. Karga ve birçok arkadaşı Çatı³⁵³ adını verdikleri bir çatı katında müzikle uğraşmaktadır. Yine, Çatı'daki komün yaşamı, gençlerin müzikle uğraşmaları ve uyku tulumlarında uyumaları işgal evlerini ve Hippileri hatırlatan dönemin Kadıköy yeraltı yaşantısına dair ayrıntılar olarak dikkat çekmektedir.

Dönemin “uzun saçlılar”ının toplandığı Akmar Pasajı'ndaki Laterna adlı kafede, Karga aracılığıyla Yağmur ve Erdinç'le tanışan anlatıcı, onlarla takı yapmaya başlar. Bu bağlamda, Akmar Pasajı'nın dönemin yeraltı kültürü oluşumundaki rolü de oldukça önemlidir. Özellikle doksanlı yılların ilk diliminde alternatif müzik camiasının merkezi hâline gelen pasaj; Beyazıt Meydanı, Narmanlı Han ve Bakırköy civarından göçenlerin de yer aldığı bir pasaj olmuştur. Akmar Pasajı'nda bir plakçı olan Laterna, sonradan açılan Pentagram gibi dükkânlar rockçıları ve metalcileri pasaja çeken iki önemli mecra olmuştur.³⁵⁴ Murat Beşer'in pasajla ilgili söyledikleri, pasajın yeraltı edebiyatı açısından da önemini göstermektedir:

Birkaç kuşağın ergenliğini yaşadığı, en tuhaf davranışlarını bile rahatlıkla sergileyebileceği bir dünya yaratılmıştı. Çaresiz zamanların sığınağı, kendini toplumdan ayrı hissedenlerin kafayı sokabileceği kurtarılmış bir bölge, içeri giren öğrencilerin aile ve toplum baskısından kurtulacakları bir işgal evi

³⁵³ Romanda geçen Çatı, 1984 yılında Karga Salih tarafından Kızıltoprak'ta bir apartmanın üst katında kurulan bir stüdyoya verilen addır. Öncelikle Speed Müzik Merkezi olarak geçen Çatı'yı, Speed topluluğunun üyeleri prova yapmak için kullanıp daha sonra Karga Salih'e bırakmışlardır. Romanda da belirtilen ikinci bir Çatı daha vardır. Çatı İsmail'in Karga Salih'ten devraldığı bu mekân ise Kadıköy Piri Çavuş Sokak'ta dört katlı bir binanın zemin katındadır. Adını da birinci Çatı'dan almıştır. Bkz. BEŞER, A.g.y.

³⁵⁴ Murat BEŞER, “Akmar Pasajı-2”, <https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/akmar-pasaji-2>, E.T. 06.05.2023

gibiydi burası. İçerisi karınca yuvasından farksız; metrekare başına en çok insanın düştüğü pasaj hâline gelmişti.³⁵⁵

Anlatıcı, daha sonra, takı yapıp güneyde satan Haldun adlı biriyle tanışır ve beraber Beatles dinlerler. Haldun’a güneye nasıl gidileceğini soran anlatıcı, “güneye giden isa” adlı bölümde Haldun’un hikâyesini anlatır. Bu hikâyede dil özensiz kullanılmıştır ve anlatımda sorunlar vardır. Yeraltı metinlerinde bu türden dil hatalarının olması, anlatıcı sorunu veya dilin özensiz kullanımı, bu edebiyata içkin bir durum olarak görülebilir. Bu türden metinlerde amaç, çoğu zaman estetik açıdan mükemmel bir eser ortaya çıkartmak değil, gerçeği tüm açıklığıyla anlatmak olmuştur. Bu yüzden çoğu zaman Sürrealistler ve Beat Kuşağı yazarlarınca kullanılan “otomat yazı” tekniğine başvurulur. Yazılanların herhangi bir müdahale olmaksızın olduğu gibi bırakılması, başka bir deyişle kontrol edilip düzetilmemesi hem yeraltı romanlarında hem de fanzinlerde sıkça karşılaşılan bir durumdur.

Anlatıcının, “elinin organıma uzatan balet” adlı bölümde anlattığı eşcinsel baletle ilişkisi de kayda değerdir. Baletin eşcinsel olması üzerine anlatıcının heteroseksüel olduğunu vurgulaması ve baleti anlatırken kullandığı eril dil ve sert üslup, toplumsal hayattan dışlanan eşcinsellerin dönemin aykırı topluluklarında bile kabul görmediğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Başka bir zaman orada otururken, yine tuhaf bakışlı kişi geldi. Karşıma bir yere oturdu. Yanında benim tanıdığım birkaç kişi vardı. Arada bir bana bakıp kaşlarını oynatıyordu. Bu durum beni çok rahatsız etti. Hareketleri çok farklıydı. Kadınlığa daha yakındı. Artık dayanamayıp ona sen ibne misin dedim. Bana, ay o ne biçim söz dedi. Sonra da, olabilir dedi.³⁵⁶

³⁵⁵ Murat BEŞER, “Akmar Pasajı-3”, <https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/akmar-pasaji-3>, E.T. 06.05.2023

³⁵⁶ URUK, **A.g.e.**, 46.

Anlatıcı ve arkadaşlarının yaptığı yolculuklarda, genellikle Anadolu insanının onları turist sanması ve İngilizce konuşmaya çalışması, rockçıların daha çok büyük şehirlerde bir araya geldiği ve toplum tarafından yadırgandıklarını göstermektedir.³⁵⁷ Aslında, Kadıköy yeraltı yaşantısıyla Anadolu insanının tanışması gibi de düşünülebilir bu durum. O dönemde böyle bir kültürün ve bu kültürün taşıyıcılarının Anadolu’da “yabancı” bulunması henüz bu kültürün yaygınlaşmadığını göstermektedir.

Romanın sonlarına doğru “iki sene ortadan kaybolmak” adlı bölümde, 90 senesinde iki yıllığına askere gideceğini söyleyen anlatıcı, sert bir anti-militarist söylemle olmasa da askerliğin “gereksiz”liğini dile getirecektir. Askerlik dönüşünde her şeyin değiştiğini söyleyen anlatıcı, etrafın “uzun saç” ile dolduğunu görür. Bu bağlamda rock kültürünün şekle indirgenmiş olması ve bir şekilde popülerleşmesiyle karşılaşmıştır aslında. Anlatıcı, politik eleştiriler getirmese de 90’lı yıllardaki gençlerin “bilinçsiz” yaşadıklarını ve etrafta aylak aylak dolaştıklarını söyleyerek onları eleştirir: “Şimdi söyleyeceksiniz ki sen bizim yaşımızdayken böyle değil miydin. En azından bazı şeyleri görebiliyorduk. 90 döneminin kız ve erkeklerinde duygu yoktu. Onun için ilişkileri çarpuk çurpuktu.”³⁵⁸

Murat Beşer, *Mondo Trasho*’nun post-punk ve new-wave’e daha yakın olduğu görüşündedir.³⁵⁹ Bu açıdan bu romanın ise Hippi kültürüne daha yakın olduğu görülmektedir. Anarşist tavır noktasında ortaklaşmalar bile *Mondo Trasho*’nun anlayışıyla bu roman arasında temel farklar vardır. İkisi arasındaki farklar, yeraltı tarzlarını da belirlemiştir. Hippi hareketi punka göre daha yumuşak ve anti-sosyal olmayan bir harekettir. Konformist olmayan bu hareket, insanlığın uzaklaştığı idealleri yeryüzünde yeniden kurmayı da hedefler. Hippiler, henüz masumiyetini

³⁵⁷ A.g.e., 75.

³⁵⁸ A.g.e., 92.

³⁵⁹ BEŞER, “Mondo Trasho Esat”

tamamen kaybetmemiş bir toplumun üyeleridir. Punk ise sinik olmayan, tehlikeli, şiddete eğilimli ve statükoyu tehdit eden bir hareket olmuştur.³⁶⁰

Punk bir yeraltı hareketiydi. Londra metrosu Punk şarkılarının en gözde konusuydu. Punklarda yerlatına inme, su altında kalma, bilinçaltına inme eğilimleri çok fazlaydı. Ancak Punk'ın yöneldiği bilinçaltı Hipilerinki gibi kendi bütünlüğünü henüz kaybetmemiş, bir tür nirvana içindeki bebeğin bilinçaltı değil, perseküsyon tehdidi altında bulunan, bütünlüğünü yitirmiş, saldırgan eğilimler taşıyan bir bilinçaltı idi. Hipiler Amerika'nın uçsuz bucaksız yollarında rahat, kesintisiz olarak saatlerce motosiklet sürerlerdi. Yeraltında, ancak her yere ulaşabilen Londra metrosu ise hızlı ama kesintili, dur kalklı hareketleriyle Punkların gergin davranış biçimleriyle uyum içindeydi.³⁶¹

Yeraltı edebiyatı açısından düşünüldüğünde, bu romanı yeraltı kılan Türkiye'de rock kültürünün oluşumunu ve Hippi yaşam biçimini birinci elden, gerçekçi bir şekilde anlatıyor olmasıdır. Romanda, Beat Kuşağı yazarlarından ve yaşam tarzından ve aynı şekilde Hippi kültüründen etkilenmeler açık bir şekilde görülmektedir. Anlatıcının bohem hayatı ve düzeni reddetmesi, yeraltına yönelen bir gencin hikâyesi gibi düşünülebilir.

Roman; yeraltından gelmeyen, daha orta ve üst sınıf ailelerden gelen, genellikle yabancı dil bilip yabancı grupları takip edebilen 90'lı yılların rockçı gençlerinin bir kültürel kimlik edinme sürecini ve o dönemde bir underground kültür oluşumunu gerçekçi bir şekilde anlatması açısından dikkate değerdir. Daha çok karşı-kültüre ait argümanlarla beslenen roman, toplumsal yaşantıya dair de eleştiriler barındırır. Çok

³⁶⁰ ÇABUKLU, A.g.e., 71-76.

³⁶¹ A.g.e., 75-76.

sert bir söylemle yapılmayan bu eleştiriler daha ironik bir şekildedir. Romanda anlatıcının ailesini terk etmesi, askerliği gereksiz bulması ve Kurban Bayramı'nı “İnek Bayramı” olarak adlandırması her türlü iktidara karşı bir direniş ve toplumca kutsal sayılan durumlara ironik bir yaklaşım olarak görülebilir. Aile, askerlik ve din gibi kurumlar aracılığıyla işleyen iktidar ilişkileri, Michel Foucault'nun iktidar çözümlemesinde belirttiği gibi toplumsal ilişkiler içinde dağılmış bir şekildedir. Bu bağlamda, Foucault'nun dediği gibi iktidar kurumlar aracılığıyla işler, ancak kurumlardan doğmaz ve her yerde olan iktidara karşı her yerde direnme vardır.³⁶²

Yeraltı kültürünün içinden gelen birinin kaleminden çıkan romanda, yeraltı edebiyatının birçok örneğinde görülebileceği gibi gerçek ve kurgu iç içe geçmiştir. Bu nedenle de döneme ve Türkiye'de yeraltı kültürünün oluşumuna dair bulgular sunmaktadır. Argoya ve küfre zaman zaman başvurulmuş romanda, takı yapıp satan anlatıcının Ege ve Akdeniz'e Beat Kuşağı ve Hippileri hatırlatırcasına otostopla yaptığı yolculuklar da önemli bir yer tutar. Somut olarak yapılan bu yolculuklar, kültürel bir kimlik oluşumuna yönelik yolculuklar gibi de görülebilir. Roman; fanzinler, amatör müzisyenler ve Türkiye'de rock kültürünün önemli bir mekânı olan Kadıköy yaşantısına/felsefesine dair birçok unsura sahiptir. Buna göre, romanda Kadıköy felsefesinin “dayatılanı değil, seçtiklerini yaşa” biçiminde olduğu söylenebilir.

³⁶² Michel FOUCAULT, *Cinselliğin Tarihi-1*, Çev. Hülya Tufan, 98-101.

4.4 Romanın “Yeraltı” Mekânı: Tarlabası, *Ağır Roman* ve *Acı Sigara*

Metin Kaçan’ın *Ağır Roman* (1990) adlı eseri, Türkiye’de eğer yeraltı romanından söz edilecekse, yeraltı kavramının birçok açıdan içini dolduran öncü bir pozisyonadadır. Yeraltı edebiyatının postmodern edebiyatla da kesiştiği bu roman, Yıldız Ecevit’e göre, doksanların başında alt-kültür diliyle oluşturulmuş ve gündeme oturmuştur. Bir *varoş* Don Kişot’unun öyküsünün anlatıldığı bu romanda, Metin Kaçan inanılmaz yaratıcılıktaki dil oyunları ile tüm estetik ve etik tabuları yıkmıştır.³⁶³

Ağır Roman, ‘öteki kitaptır’. Evet, edebiyat tarihimizde ‘öteki roman’ tanımıyla ortaya çıkan, meraklı okurları şaşkına çeviren, eleştirmenleri çaresiz bırakan, üzerinde birçok tartışmanın yapıldığı kaç kitap sayabiliriz? Ayrıca, ‘öteki roman’ biçim açısından olduğu kadar ‘gerçeklik’ payı açısından da tam not almıştır. İstanbul’un Dolapdere, Tophane, Beyoğlu gibi birçok suçun işlendiği, günlük yaşamın adeta ‘suç’ üzerine kurulduğu, buralarda yaşayan insanların ortak yazgılarının uyuşturucu, polis, dayak, ölüm, cezaevi... olduğu bir marjinalliğin bulunduğu semtlerin ‘doğrudan tanıtımıdır’ Metin Kaçan’ın yaptığı.³⁶⁴

Tarlabası’nın tam ortası Tayyare Sokağı, *Ağır Roman*’da Kolera Sokağı olarak geçmektedir.³⁶⁵ Yıldız Ecevit, Kolera’nın son zamanlarda Türkiye’de görülen kültürel yozlaşmanın grotesk bir biçimde ortaya konulduğu *Ağır Roman*’ın ana kişisi olduğu görüşündedir.³⁶⁶ Bugün için “kentsel dönüşüm projeleri”yle belirli bir

³⁶³ ECEVİT, A.g.e., 93.

³⁶⁴ Tufan ERBARIŞTIRAN, “Metin Kaçan’ın Kitapları Üzerine Bir Deneme (Büyükülüğü-Sınırları-Yanılgıları), 96.

³⁶⁵ <http://atalante86.blogspot.com.tr/2013/05/zorba-dunyann-oykusu-agr-roman.html>, E.T. 21.02.2023

³⁶⁶ Yıldız ECEVİT, “Ağır Roman ve Estetik”, 4.

bölümünün “yenilendiği”³⁶⁷ Tarlabası, Kaçan’ın romanında mekânsal olarak yeniden ürettiği, İstanbul’un merkezi Beyoğlu’nun hemen “dibinde” farklı bir hakikati olan ve Romanlar, Kürtler, travestiler/transseksüeller ve Afrikalı göçmenlerin yaşadığı genelde suçla özdeşleştirilen bir semttir. Romanda, Tarlabası masalsi bir şekilde ve sokağın diliyle yani argoyle anlatılmıştır. Ancak, gerçekte korkulan ve “öteki” mekân olarak gösterilen Tarlabası, romanın gerçekliği içinde tüm bu olumsuzlukların masalsi bir anlatıyla estetize edildiği, egemen ideolojiye direnen bir mekân olarak ele alınır.

Kısılan yağmurla beraber gökkuşağının birtakım renkleri kara şoparların sadece tahtadan ve ipten yapılmış barakalarının üstünde sevişti. Kiliselerden gelen çan sesleri, kısa bir zaman sonra hafif esrar kokusu ve ezan sesiyle karışıp havayı kapladı. Adam Mickiewicz’in şair ruhu yüzyıllık müzesinden kalkıp balıkların ve sokağa gönül vermiş çamaşırların arasından geçip kilisenin istavrozuna kondu. Kolera’da böyle bir görüntü turalarken, imparatorlar, cıgaralarından babacasına çektikleri dumanı kara şoparların bulunduğu yıkıntılara doğru üflediler. Aynı esnada, akşam gaspa çıkacak şoparlar, bıçaklayacakları adamların rahat ölmeleri için dillerinin ucunu tükürükleyerek bıçaklarının oluklarını temizliyorlardı.³⁶⁸

Yıldız Ecevit, *Ağır Roman*’ın, Türk edebiyatında bir “patlayıcı” etkisi yaptığı görüşündedir. Metnin en çarpıcı özelliğinin “inanılmaz yaratıcılıktaki dil kullanımı” olduğunu söyleyen Ecevit’e göre bu roman, “İstanbul’un pezolar, kevaşeler, çingeneler, covinolar, malbuşçular, zorbalarla dolu bir kenar semtinde, içinde yaşadığı toplumu şiddet aracılığıyla protesto eden, uyuşturucu ve cinsellik tutkunu bir slum Don Kişot’un öyküsünü anlatıyordur.”³⁶⁹

³⁶⁷ <https://www.taksim360.com.tr/> E.T. 21.02.2023

³⁶⁸ Metin KAÇAN, *Ağır Roman*, 5.

³⁶⁹ ECEVİT, *A.g.e.*, 213.

Altay Öktem’e göre de, *Ağır Roman* tüm özellikleriyle yeraltı edebiyatımızın çok başarılı bir örneğidir.³⁷⁰ Yine, bu roman alışılmış edebiyat kalıplarının dışındaki altkültür dili veya “Kasımpaşa çingenelerinin sözcükleri”yle egemen kültüre, Metin Kaçan’ın deyişiyle “hem dilsel hem de ideolojik bir karşı çıkış”tır.³⁷¹ Ana akım edebiyata/kanona karşı Kaçan, kendi dilini ve estetiğini oluşturmuştur. Bu bağlamda, *Ağır Roman* da dili, biçimi ve içeriğiyle yeraltı romanında kanonik bir pozisyon elde etmiştir:

Ağır Roman’a kadar Türk edebiyatında argo, yazarın dili kesinlikle olmamıştır. Yani bu altkültür dili edilgen anlamda kullanılmıştır. Yazarın anlatım dili ‘üstkültür’ entelektüellerinin dilidir; sadece kahramanların dilidir o dil. Kaçan’da ise etken dil, hem anlatan hem de anlatılan açısından altkültür dilidir; yani ‘argodur.’ İşte bu iki öge onu, ondan öncekilerle ve ‘ondan sonrakilerle’ ayırır. Ama öylesine ayırır ki, bu ilk romanı büyük övgüler almasına rağmen, çok az kişinin hissedebildiği, görebildiği Türk kültürünün mitolojik/dilsel boşluğuna çakılmış bir kara çivi gibi kalır. Ve *Ağır Roman*, bazı holding menşeli Türk aydınlarına öylesine ağır gelir ki, bir türlü kaldırıp yazı masalarına koyamazlar bu romanı...³⁷²

Yukarıda da görüldüğü gibi *Ağır Roman*’ın dili yeraltının, Tarlabası’nın, semt sakinlerinden birinin deyişiyle “medeniyetin 150 metre aşağısı”nın³⁷³ dilidir; bu yüzden de ana akım edebiyatın ve “üst sınıflar”ın diline göre kenar mahalle dilidir,

³⁷⁰ ÖKTEM, A, “Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri ve Edebiyatımızda Yeraltı”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 16-21.

³⁷¹ Yıldız ECEVİT, “Ağır Roman ve Estetik”, 1.

³⁷² Rüstem ASLAN, “Ağır Roman’dan Fındık Sekiz’e Metin Kaçan’da Ritüel ve Hayat”, 31.

³⁷³ Aktaran Bahar ŞAHİN, “tarlabası: ‘medeniyetin 150 metre aşağısı’”, 2.

marjinaldir. Kaçan'ın dili, altkültürün karşı eylemlerinin bir dışavurumu olup aynı zamanda kendini üstdile/egemen dile karşı da soyutlama arzusu taşımaktadır.³⁷⁴

Yeraltı Edebiyatı için başka bir dil kurmak hayati bir önem taşır, çünkü iktidarı sökmek temel hedeftir. Bu başka dil, ortalama hatayın riyasını ve sanal gerçekliğini çürütecek temel zemindir. Bu zeminde argo ciddi bir yer tutar ve sözel kalıplarla özgürce oynanır, alay edilir, bunlara yeni anlamlar katılır.³⁷⁵

Özgür Uçkan'ın yeraltı edebiyatıyla ilgili yukarıdaki bölümlerde de ele alınan görüşlerinden hareketle *Ağır Roman*'ın yazıyla girişilen bir “eylem” olduğu söylenebilir. Buradan hareketle yine bu romanın; hayat ve hayatın hakikatiyle, toplumların gösteri düzenine direnmesi ve otoritenin reddedilmesiyle ilgili bir eylem olduğu da ileri sürülebilir. Yine, *Ağır Roman* yeraltı edebiyatı bağlamında politik olsa da olmasa da kimliği itibariyle ve egemen kültüre direndiği için politiktir ve sosyal hakikati farklı bir hakikattir. Türkiye’de yeraltı edebiyatının ortaya çıkışı bağlamında avangard denilebilecek bu eser, öncüdür, farklıdır, kendi tarzını, dilini, kültürünü yaratmıştır. Bu bağlamda da Uçkan'ın yeraltı edebiyatı için söylediği gibi *Ağır Roman* da “özü itibariyle politik bir eylem. Dil içinde bir eylem...”dir.³⁷⁶

Sarp Bengü'nün *Acı Sigara* (2001) adlı romanında, Tarlabası'na sonradan yerleşen, babasını kaybetmiş, eşi tarafından terk edilmiş ve bağımlı denilebilecek Tanju'nun ve Tarlabası'ndaki birçok ötekinin/kaybedenin acıyla örülü hikâyesi gerçekçi bir şekilde anlatılır. *Ağır Roman*'daki masalsı hava ve ironi bu romanda yoktur. *Ağır Roman*'da özneleştirilen Tarlabası, *Acı Sigara*'da yer üstü düzenine uyum sağlayamayan lanetlilerin mekânı olarak âdeta bir sığınak işlevi görür. Ancak, *Ağır*

³⁷⁴ Musa Yaşar SAĞLAM, “Postmodern Roman’a Bir Örnek: *Fındık Sekiz*”, 68.

³⁷⁵ M. Fatih USLU, “Yeraltı Edebiyatında Sözel Anlatı Kalıplarının Dönüşümü”, *Milli Folklor* 67, (Fall 2005) 146.

³⁷⁶ UÇKAN, A.g.y., 40.

Roman'da hem anlatıcının hem de karakterlerin dili argodur, *Acı Sigara*'da ise argoya daha çok karakterlerin konuşmalarında rastlanır. Bu açıdan argo, daha edilgen bir şekilde kullanılmıştır. İki roman arasındaki farklardan biri de 2001'de yayımlanan *Acı Sigara*'da Kürtlerin Tarlabası'nda daha çok görünür olmasıdır. 90'lı yıllardan sonra "zorunlu göç"le İstanbul'a gelen yoksul Kürt ailelerinin³⁷⁷ Tarlabası'na yerleşmesi romana da yansımıştır denilebilir. Yine, katillerin, yasa dışı işler yapanların, rock barların, uyuşturucu bağımlılarının işsizlerin romanda canlı gözlemlerle yansıtıldığı söylenebilir:

Songül'le Tanju işe giderken pek konuşmadılar. Tanrı cezasını verecekti Tanju'nun, ama vermiş miydi, daha verecek miydi? O gün Tanju da onun arabasına bindi, kapının önünü süpüren kadınlar onlara imrenerek bakıyorlardı, ah kocaları da işe gidebilseydi, çünkü herkes biliyordu bu semtte işe gitmek kutsaldır, çünkü iş insanı gayrimeşru âlemden kurtarır, düzenli yapar. 1.000 si-si'lik Japon arabası yokuştan dünyaya çıkarken saat sekizde Süryani kilisesinin çanları Tarlabası sokaklarında her sabahki gibi çınılıyordu.³⁷⁸

Yeraltı edebiyatındaki anti-kahramanlar, çoğunlukla büyük kentlerin kaosunda varoluş mücadelesi verirler.³⁷⁹ *Ağır Roman*'da romanın anti-kahramanı denilebilecek Gıli Gıli Salih, düşünceleri ve eylemlerini yeraltından gerçekleştirir, başka bir ifadeyle yeraltından konuşur. *Acı Sigara*'da ise romanın anti-kahramanı Tanju, yerüstündeki hayatından âdeta kaçarak yeraltına, Tarlabasına sığınır. Belki, yeraltı edebiyatına ait bu iki romanın dilini belirleyen de Salih'in ve Tanju'nun pozisyonlarıyla yakından ilgilidir. Bu edebiyatta bazen yeraltı yaşantısına sahip

³⁷⁷ Bu konuda yapılmış saha araştırması için Bkz. Bahar ŞAHİN, "tarlabası: 'medeniyetin 150 metre aşağısı'".

³⁷⁸ Sarp BENGÜ, *Acı Sigara*, 79-80.

³⁷⁹ USLU, A.g.y., 146.

kişiler yeraltından konuşurken, bazen de yeraltına inen kişilerin bir yeraltı yaşantısı edinmesi söz konusudur. Salih ve Tanju'nun pozisyonları bu açıdan dikkat çekicidir.

Ağır Roman'da Kolera Sokağı'nın dili romanın dili olmuştur ve sokak, kollektif bir anlatım aracı işlevi görmüş gibidir. *Acı Sigara*'da ise Tarlabası romanda ötekilerin mekânı olarak arka planda verilmektedir. Bu açıdan, *Ağır Roman*'ı yeraltı kılan dilin yeraltısını bulmasıdır. Kaçan, argoyu romanının dili hâline getirerek edebiyatın dilini/egemen dili mayınlamıştır ve yeni bir dil oluşturmuştur. Bu bağlamda Kaçan, ana akımın dilini ve edebiyatını ihlal ederek bir yeraltı dili ve edebiyatı oluşturmuştur. *Acı Sigara*'da ise anlatım aracı olarak dilin kullanımında böyle bir durum söz konusu değildir. İçerik olarak yeraltı denilebilecek bu roman, düz bir anlatıma sahiptir. Söz konusu romanlardan alınmış şu örnekler bu açıdan dikkat çekicidir:

“Kiliselere gelen çan sesleri, kısa bir zaman sonra hafif esrar kokusu ve ezan sesiyle karışıp havayı kapladı.” (*Ağır Roman*, 5)

“1.000 si-si'lik Japon arabası yokuştan dünyaya çıkarken saat sekizde Süryani kilisesinin çanları Tarlabası sokaklarında her sabahki gibi çınılıyordu.” (*Acı Sigara*, 80.)

Ağır Roman'dan alınan yukarıdaki örnekte, çan sesleri ve ezan sesi Tarlabası'nın çok kültürlülüğünü yansıtırçasına birbirine karışmaktadır, ancak işin içine esrar kokusu da karışınca dinlere ait öğelerle suça/günaha ait öğeler aynı cümlede buluşmaktadır. *Acı Sigara*'dan alınan örnekte ise yalnızca kilisenin çanlarının çınlaması söz konusudur. Kaçan'da olduğu gibi bir ihlal yoktur: [Yeraltı edebiyatında] “Sözel anlatı kalıplarının bozulmasının toplumca yüce kabul edilen değerlerin aşağılanması, alay konusu edilmesi ya da aşağılama olmasa da anlamı tersine çevirme işlevini yüklediği örneklere de sıkça rastlanmaktadır.”³⁸⁰

³⁸⁰ USLU, A.g.y., 147-148.

Acı Sigara'da *Kuran-ı Kerim*'den ayetlerden alıntılar vardır, ancak anlatıdaki yaşayış biçimleri ile din uyuşmamaktadır. Bu açıdan bir uyumsuzluk söz konusudur. Hatta romanda Tanju, bebekken vaftiz edildiğini ve Hristiyan bir aileden geldiğini sonradan öğrenir. Kilise çanlarının ve ezan sesinin birbirine karıştığı romanda, dinî mekânlar aracılığıyla çok kültürlülük vugusu yapılır.³⁸¹

Yukarıdaki bölümlerde de ele alınan Nurdan Gürbilek'in 80'li yılların kültürel iklimine yönelik düşünceleri, hem *Ağır Roman*'daki "doğrudan tanıtımı" ve modern kimliğe yönelik tepkiyi anlamakta hem de *Acı Sigara* ve Tarlabası açısından oldukça açıklayıcı olabilir. Gürbilek, 1980'lerde gerçekleşen patlamanın (altkültür patlamasının), Türkiye toplumunun o yıllara kadar oluşturduğu modern kimliğe karşı direkt ve çıplak bir tepki içerdiği düşüncesindedir.³⁸² Bu noktada, Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ı, Gürbilek'in 80'lere ve bu yıllarda yaşanan patlamaya dair düşüncelerini de örnekler niteliktedir. Gürbilek'in kitlelerin kültürel kimliklerini ortaya koyarken siyasete başvurmamalarının ve bir siyasi dil tarafından biçimlendirilmeden bunu doğrudan gerçekleştirmelerinin bir kültürel kimlik arayışını gösterdiği yolundaki düşünceleriyle de örtüşmektedir. Gürbilek'e göre, bu patlama sadece kitle kültürü olarak değerlendirilemez veya 80'lerdeki kültürel atmosfer, sadece kitle kültürüyle açıklanamaz. Gürbilek'e göre bu, daha çok "taşra" denilebilecek yaşantıların, modern kimlikle bir hesaplaşmasıdır. Çünkü, bu yaşantılar o zamana kadar sadece modern kimliğe bağlı olmuş ve kendini ancak bastırarak var edebilmiştir.³⁸³ Gürbilek, bu tespitiyle 80'lerde yaşanan altkültür patlamasının sosyolojik boyutunu ortaya koyar. Bu bağlamda, *Acı Sigara*'nın yazarı Sarp Bengü'nün bir röportajında, varoş kavramıyla ilgili görüşleri de dikkate değerdir:

Yerleşim sosyolojisinde, dünyanın bütün şehir mimarilerine baktığımız zaman merkezin etrafındaki ilk daire en zengin yerdir. Mesela New York'u merkez alalım, Manhattan varoş olabilir mi? Ama Türkiye'de bu böyle.

³⁸¹ Büşra İlayda ÇEVİK, *Türk Edebiyatında Yeraltı Romanlarına Mekân Bağlamında Bir Bakış*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 162.

³⁸² GÜRBİLEK, *Vitrinde Yaşamak*, 53-103.

³⁸³ A.g.e., 104.

Tarlabaşı örneğinde olduğu gibi merkezden sonraki ilk çember varoş. Bu çok ilginç. Bunun kökeni 6-7 Eylül olaylarına kadar uzanıyor. Neyse bunun üzerinde fazla durup ortalığı karıştırmayalım. Neticede orada varoş. Hemen dibinde yaşayıp yıllardır Beyoğlu'na çıkmayan insanlar var Tarlabaşı'nda. Evinde, semtinde hapis hayatı yaşıyor. Çünkü hayata, merkeze çıkacak maddi, manevi donanımı yok, zırhı, cephanesi yok. Şartlar ağırlaştıkça kendilerine gömülüyor insanlar. Ne kadar sağlıklı ne kadar doğru adam olmasını bekleyebilirsiniz bu insanlardan. Varoшта yaşanan hayatı yazınca bunun adı alt kültür edebiyatı mı oluyor. Peki Türkiye'de edebiyat hayatı ne kadar yansıtıyor?³⁸⁴

Sarp Bengü'nün yukarıdaki görüşlerinde, edebiyatın hayata sıkı sıkıya bağlı olması düşüncesi ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan da *Acı Sigara*'nın aslında hayatı anlattığını, buna altkültür edebiyatı demenin yanlış olduğunu da belirtmektedir Bengü. Yazarın bu düşüncelerinde edebiyatın veya ana akım edebiyatın görmezden geldiği, yok saydığı kişileri ve mekânları anlatmanın aslında ana akım edebiyatın gerçeklikten ne kadar uzaklaştığı eleştirisi de yatmaktadır.

6-7 Eylül olayları sonucunda Tarlabaşı civarında yaşayan Rumların evlerini terk etmek zorunda bırakılmasıyla 60'lardan itibaren Anadolu'dan göç eden yoksulların, Romanların, 90'lardan sonra zorunlu göç mağduru Kürtlerin ve diğer “öteki”lerin yerleştiği Tarlabaşı'nda, hepsini birleştiren ortak nokta ise yoksulluktur. Yoksulluğun tetiklediği şiddet, yasa dışı işler ve çeşitli sorunlar, devlet tarafından uzun bir süre görmezden gelinmiş, Tarlabaşı ve ona dair sorunlar “yeraltı”na itilmiştir. Ne zaman ki sermayenin Tarlabaşı'nı bir rant alanı olarak piyasaya sürmesiyle Tarlabaşı “tarihi bölgede fırsat”, “cumbalı okazyon” gibi kelimelerle anılır olmuştur. Başka bir deyişle bu bölge için öteden beri kullanılan “hastalık”,

³⁸⁴ <http://kitap.blogcu.com/aci-sigara-sarp-bengu-ustune-milliyet-goksan-goktas/6772279>
E.T.10.01.2023

sosyal projelerle tedavi edilmemiş, hasta olarak nitelenen insanlar Tarlabası'ndan göç etmek zorunda bırakılmıştır. Bengü'nün belirttiği gibi “merkezden sonraki ilk çember varoş” Tarlabası, toplumsal eşitsizliğin ve yoksulluğun en belirgin ama görünmeyen mekânlarından biri olarak, “kenttin kara delikleri”³⁸⁵nden biridir ve Türkiye’de yeraltı edebiyatının mekânsal izdüşümü olarak da edebiyattaki yerini almıştır.

Tarlabası'nın tarihinde önemli bir dönemeç olan Tarlabası Bulvarı, Bedrettin Dalan döneminde, İstiklal Caddesi'nin yeniden canlandırma projeleri kapsamında yayalaştırılmasından sonra 1986-1988 yılları arasında açılmıştır. Bulvar, Tarlabası'yla İstiklal Caddesi'ni keskin bir şekilde birbirinden ayırması ve Tarlabası'nı soyutlaması bakımından dikkat çekicidir. Dalan'ın büyük İstanbul projesi kapsamında açılan Tarlabası Caddesi, 6 şeritten oluşan 36 metre genişliğinde bir bulvar hâlini almıştır. Bulvar yapılırken gerçekleştirilen Tarlabası yıkımları,³⁸⁶ hem buradaki Levanten mirası ortadan kaldırılmış hem de özellikle Tarlabası'nda sosyolojik bir dönüşüm başlatmıştır.³⁸⁷

Tarihî yarımada'yı Taksim’e bağlayacak bir ana arter olarak açılan Bulvar, Taksim ve Tarlabası'nı fiziksel olarak birbirinden ayırmasının yanı sıra bir sosyal sınırlayıcı olma durumuna da yol açmıştır. Tarlabası, bir çöküntü alanı olarak âdetâ kaderine terk edilirken, İstiklal Caddesi ise uluslararası bir vitrin işlevi yüklenmiştir.³⁸⁸ Bulvar’la beraber sanki yerüstü ve yeraltı arasında bir çizgi çizilmiştir ve yeraltı edebiyatıyla ilişkilendirildiğinde Tarlabası, bu anlamda tam anlamıyla “yeraltı” kavramının mekânsal karşılığı olmuştur.

Tarlabası, Bulvar'ın yapımından sonra İstanbul'un “tekinsiz” bölgelerinden biri olup suç, hırsızlık ve uyuşturucuyla anılır olmuştur. Bu anlamda da ayrıştırılmış ve

³⁸⁵ “Kenttin kara delikleri” ifadesi Loïc Wacquant’a aittir. Aktaran Bahar ŞAHİN, “tarlabası: ‘medeniyetin 150 metre aşağısı’, 2.

³⁸⁶ Bu yıkımlarda, 167 tescilli veya tescil nitelikli olmak üzere toplam 386 yapı yıkılmıştır. Bkz. Birge YILDIRIM, Arzu ERDEM (2015), “Taksim Meydanı’nın Cumhuriyet’in Kamusal Alanı Olarak İnşası”, Vol. 11 No. 19 (2015): Tasarım+Kuram, <https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.239585>

³⁸⁷ A.g.y.

³⁸⁸ A.g.y.

ötekileştirilmiştir. 2000'lere doğru ise Tarlabası'nda Afrikalıların, Romanların ve Kürtlerin “işgalci” adlandırmasıyla yaşadıkları görülmektedir.³⁸⁹ Bulvar'ın açılmasıyla yaşanan birinci soyutlamadan sonra Tarlabası ikinci bir soyutlamayı Tarlabası Yenileme Projesi'yle yaşayacaktır. Bu projeyle bölgede “iyileştirme/mutenalaştırma/soylulaştırma” süreci başlayacaktır. Başka bir deyişle, Tarlabası, yoksullardan alınarak “steril” hâle getirilip üst sınıfın beğenisine sunulacaktır.³⁹⁰

İstanbul'da 1980'lerde başlayan soylulaştırma sürecinden 1990'larda etkilenen diğer bir semt Cihangir ise 80'lerin sonunda Beyoğlu'nda büyük bir değişim yaşanırken travestiler ve eşcinsellerin tercih ettiği bir semt olmuştur. Daha sonra, Beyoğlu'nda yaşanan değişim Cihangir'i de etkilemiş ve 1990'lı yılların başında semti tercih edenler değişmeye başlamıştır. Semti mimarisi ve Beyoğlu'na yakınlığından dolayı tercih eden birinci grup yazarlar, sanatçılar, genç profesyoneller, akademisyenler ve mimarlardır. İkinci grup ise Cihangir'deki evleri, uygun fiyatlara satın alarak yenileyip yüksek fiyatlara satan veya kiraya veren yatırımcılardır. Bu bağlamda, 1990'larda başlayan soylulaştırma süreci, semtteki konut fiyatlarını da arttırmış ve bölgeye önceden göç etmiş semt halkını da etkilemiştir. Bölgede yaşanan bu süreç, semtte yalnızca fiziksel değişimlere değil, kültürel değişimlere de yol açmıştır. Semtte önceden görülen içe dönük mahalle yaşamı, semtteki bu değişimle beraber dışa açılarak yerli ve yabancı turistlerin semte yönelmesine yol açmıştır. Semtteki soylulaştırma süreci, yeni orta sınıfla başlasa da semt, 1990'ların sonunda yatırımcıların ilgi odağı hâline gelmiştir.³⁹¹

Tarlabası'nda, Bulvar'ın yapımıyla başlayan süreçte öncelikle alt sınıfların kendi kaderine terk edildiği, içe kapatıldığı ve semtin suçla özdeşleştirildiği söylenebilir. Akabinde uygulanacak olan Tarlabası Yenileme Projesi'nde ise alt sınıfların yerinden edildiği, semtin ranta açıldığı görülmektedir. Cihangir'de ise soylulaştırma

³⁸⁹ A.g.y.

³⁹⁰ Asu AKSOY (2008), “Tarlabası Yenileme Projesi: Küresel İstanbul'da Yeni Kent Siyaseti”, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul. <https://docplayer.biz.tr/1412740-Tarlabasi-yenileme-projesi-kuresel-istanbul-da-yeni-kent-siyaseti-asu-aksoy.html>

³⁹¹ Burçin BAŞYAZICI (2012), “Cihangir'de Soylulaştırma Sürecinin Semtin Ticari Kimliği Üzerine Etkileri”, *idealkent*, S.5, 198-219.

sürecinin daha farklı işlediği görülmektedir. Tarlabası'nda ilk olarak kendi içine kapatılma, sonra da yerinden etme söz konusuyken; Cihangir'in ise dışa açıldığı bir mutenelaştırma süreci söz konusudur. Bu bağlamda Cihangir'deki soylulaştırma sürecinin, farklı bir süreç olduğu söylenebilir. Tarlabası'nda alt sınıfların yerinden edilmesi ve tepeden bir müdahale söz konusuyken Cihangir'de orta sınıfların ve girişimcilerin etkili olduğu bir süreç yaşanmıştır. Soylulaştırmanın aktörleri farklı da olsa, bugün için İstanbul'un merkezindeki bu iki semtin vitrinleştirildiği ve semtte yaşayanların değiştiği de söylenebilir.

Bu bölümde Tarlabası'nın mekân olarak seçildiği yeraltı edebiyatına ait *Ağır Roman* ve *Acı Sigara* romanlarında, her iki romanı yeraltı kılan unsurların birbirinden farklı olduğu tespiti yapılabilir. *Ağır Roman*'da yeraltının “yeraltı dili”yle anlatılması ve bu açıdan egemen dile bir “reddiye” olması oldukça önemlidir. Yine, *Ağır Roman*'da gerçekleştirilen dil ve edebiyat ihlali, yeraltı romanı açısından temel koyucudur. *Acı Sigara* ise yeraltını içerik düzeyinde merkeze taşımıştır ve dilin yeraltısını bulma noktasında *Ağır Roman*'daki gibi bir “ağırlığa” sahip değildir.

4.5 “Dip Dünyanın Dibi”³⁹²: *Hayatım Harbiden Roman*

Mehmet Kartal’ın *Hayatım Harbiden Roman* adlı kitabı, yeraltı edebiyatının başka bir tarzını göstermesi bakımından dikkat çekici bir kitaptır. Otobiyografik roman özellikleri gösteren bu kitap, bir “hırsız”ın kaleminden çıkmıştır. Mehmet Kartal, kitapta da yazdığı gibi hırsızlık suçundan tam yedi kez hapse düşmüş ve yıllarca cezaevinde yatmıştır. Yine, iki kez de akıl hastanesinde tedavi görmüştür. Yazarının hayat hikâyesini anlattığı bu kitap otobiyografiyle roman arasında bir yerde durmakta ve yazınsal türlerin ihlalinin yanı sıra bizzat yeraltındaki yaşamların gerçekleştirdiği ihlali de barındırmaktadır. Bu tarzda yeraltından gelen birinin sonradan yazar olması ve yeraltı dünyasını tüm çıplaklığıyla anlatması söz konusudur. Eserin, bizzat yeraltı dünyasından birinin kaleminden çıkmış olması ve yazarının başka bir kurguya gereksinim duymadan kendi hayatını anlatıyor olması, yeraltı edebiyatında karşılaşılan bir durumdur. Burada artık otobiyografi ve roman, gerçek ve kurmaca iç içe geçmiş, birbirine karışmıştır.

Romanda, anlatıcı daha sekiz aylıkken babası bir kazada vefat etmiş, annesi de onu Türkiye’de bırakıp Almanya’ya gitmiştir. Kırıkkale’de babaannesiyile yaşayan anlatıcıda, küçük yaşlarda anne ve baba yokluğu o kadar belirgindir ki hayata karşı büyük bir öfke duyar, hayvanlarla ve ağaçlarla dostluk kurar. Anlatıcının daha altı yaşındayken hırsızlığa başlaması, cinsellikle tanışması, sigara ve alkol kullanması ise bu öfkenin yansıması gibidir:

“Paranın ve iktidarın ne olduğunu çok küçük yaşlarda anlamış oldum.”³⁹³

“Aileler beni sokakta görmeye bile tahammül edemiyorlardı. Çocuklarının benimle gezmesini yasaklamışlardı.”³⁹⁴

³⁹² Mehmet KARTAL, *Hayatım Harbiden Roman*, 267. Mehmet Kartal, bu kitabın yazılış amacı için şöyle diyecektir: “Bu kitabı yazmaktaki en büyük amacım, dip dünyanın dibine sıkışmış insanların yaşantısını anlatabilmektir.”

³⁹³ A.g.e., 17.

³⁹⁴ A.g.e., 21.

Yaptıklarından dolayı babaannesinden sürekli dayak yiyen anlatıcı, bunun kendisini daha fazla suça teşvik ettiğini belirtecektir: “Dayak yedikçe azıyor ve daha da saldırganlaşıyordum.”³⁹⁵ Daha sonra annesinin yanına Almanya’ya giden anlatıcı, burada bir değişim geçirir. Yatılı okullarda okur, Almanca öğrenir. Ancak, annesiyle olan ilişkisi bir türlü düzelmez. Gerçek sevgiyi ise komşusunun kızı Karen ve Oma’da bulur: “Hayatımda ilk kez insan muamelesi görüyordum. Hem de iki Alman tarafından. Benim için onlarsız bir yaşam olamazdı artık.”³⁹⁶

Romanda, anlatıcı, aile ve anne sevgisinin eksikliğini sürekli olarak hisseder, hissettirir. Bu sevgi eksikliği öylesine bir nefret ve öfkeye dönüşmüştür ki anlatıcıyı sürekli olarak suça yöneltecek temel etmen olur. “Annem sadece dövdü, dövdü ve dövdü.”³⁹⁷ Annesinin yeniden evlenmesi ve anlatıcının aile ekonomisine katkıda bulunmayıp bunun yanı sıra suç işlemesi, annesi tarafından iyice dışlanmasına neden olur. Almanya’daki hayatında “hırsızlık” yapmaya devam eden anlatıcı, zaman zaman göçmenlerin yaşadığı sorunlara, Almanya’da yaşanan ırkçılığa da değinir ve kendi yaşantısıyla Almanların yaşamını karşılaştırır. Maddi imkânsızlıklar nedeniyle duyulan öfke, bu kez egemen kültüre yöneliktir. Siyahilerle de dostluk yaşar ve esrar kullanmaya başlar.

Almanlar çok güzel evlerde yaşıyorlardı. Ben ise, onların altında bir sınıftandım. Ve onların çocuklarını yoldan çıkartarak, bir çeşit intikam alıyordum. Başıma toplanıp paralarını bana vermek için yarıştıklarını gördükçe, aklıma Tommiks adlı çizgi roman geliyordu. Tommiks’in bir türlü yakalayamadığı ‘Büyücü Gudrun’ vardı. Siyah saçlı, keskin yüz hatlarına sahip, hipnozla insanların her şeyini alan Büyücü Gudrun gibi görüyordum kendimi.³⁹⁸

³⁹⁵ A.g.e., 26.

³⁹⁶ A.g.e., 43.

³⁹⁷ A.g.e., 56.

³⁹⁸ A.g.e., 73.

Annesinin onu istememesi ve bir lanetli olduğunu düşünmesi nedeniyle Almanya'dan Türkiye'ye dedesinin yanına gönderilen anlatıcı, burada da işlediği suçlar nedeniyle dedesinden dayak yer ve bir gün dedesi uyurken dedesinin paralarını çalar ve bu parayı sokak çocuklarıyla harcar. Foucault'nun Sade için söylediği *kuraldışı birey*,³⁹⁹ âdeta anlatıcı için de geçerlidir. Hiçbir şey onu engelleyemez, hırsızlığı bir yaşam biçimi olarak uzun süre benimser. Hırsızlara ait jargonun gayet başarılı kullanıldığı romanda zaman zaman ironiye de başvurur anlatıcı: “Dedemin yeni tezgahtarı Ali, askerden yeni gelmiş, çok temiz, iyi kalpli bir gençti. Biraz daha dürüst olmam gerekirse, ‘harbi sığırın’ tekiydi. Ne desem inanırdı keriz efendi.”⁴⁰⁰

Anlatıcının annesi Almanya'da yeniden evlenmiştir ve bir süre sonra tüm aile İstanbul'a yerleşecektir. İstanbul'a dönüş yaptıktan sonra hırsızlık yapmaya devam eden anlatıcı; zaman içinde cezaevinde alt sübyan koğuşundan üst sübyan koğuşuna, yine suçun şiddetine göre sulh, asliye ve son olarak da Ağır Ceza Hakimliğine düşer. “Kafes” diye adlandırdığı hapishanenin ıslah etmek bir yana küçük yaşlardaki hırsızların giderek daha azılı suçlulara dönüşmesine yol açtığını anlatır.⁴⁰¹ Bu açıdan, hapishanelerde çoğu mahkûm yeni beceriler elde etmekte, yakalanmaktan kaçma yeteneklerini keskinleştirmekte ve gelecekteki suçlarını planlamaktadır.⁴⁰² Bu bağlamda, romandaki hapishanenin işleviyle ilgili anlatıcının yorumları, Foucault'nun hapishanelerle ilgili görüşlerini hatırlatır.

Öncelikle egemenin tartışılmaz egemenliğine gözdağı vermek anlamına gelen suçtan, o suça verilen ceza yoluyla intikam alma düşüncesi bastırılmalıdır.

Çünkü cezanın ancak ıslah yordamı içinde belli bir anlamı olabilir.

Foucault'nun varsayımı, ilk kurulduğu tarihten bu yana hapishanenin

³⁹⁹ FOUCAULT, *Büyük Yabancı*, Çev. Savaş Kılıç, 127-132.

⁴⁰⁰ *A.g.e.*, 95.

⁴⁰¹ *A.g.e.*, 125-128, 178-179.

⁴⁰² Vincenzo RUGGIERO, *Edebiyat ve Suç*, Çev. Berna Kılınçer, 204. Victor Hugo da *Sefiller*'de bu konuda şöyle demektedir: “Hırsızlar adaletin eline düştüklerinde bile vazgeçmezler işlerinden. Böyle küçük ve önemsiz bir olay kaygılandırmaz onları.” Akt. RUGGIERO, *A.g.e.*, 204. Yine, burada Ruggiero da şöyle demektedir: “Mahkûmlar sergiye bir tablo verirken aynı anda yeni bir yapıtla uğraşan ressamalara benzerler.”

bireylerin dönüştürülmesini amaçlayan bir tasarıya bağlanabileceği yönündedir. Söz konusu tasarının kendi eksikliğini yine kendi içinde taşıması nedeniyle başlangıcından itibaren hapishane bu eksiklikten bir türlü kurtulamamıştır. İnsanlar hapishanelerin suçluları ıslah etmediklerini tam tersine suçluyu ve suçluluk düşüncesini hiç durmadan yeniden ürettiğini biliyorlardı.⁴⁰³

Almanya’da çok küçük yaşlarda esrar kullanmaya başlayan anlatıcı, 80’li yıllarda Türkiye’de “LSD” ve eroin kullanımının başladığından bahseder. Zengin bir arkadaşının bir türlü cesaret edemediği intiharı, LSD aldıktan sonra gerçekleştirmesi ve ölmesini anlatır.⁴⁰⁴ Yine, ilginç noktalardan birisi anlatıcının, “LSD” ve “eroin” gibi uyuşturucuların zenginler tarafından kullanılması, hırsızların ise sadece esrar kullanabilecek maddi gücünün olduğunu belirtmesidir. Başka bir deyişle hangi uyuşturucuların kullanılacağı da bağlı olunan sınıfa ve maddi duruma göre değişmektedir.

Amcasının, “kurtuluşu” için önerdiği yaşını büyüterek askere gitme tavsiyesine uymak isteyen anlatıcı, mahkemeye annesinin gelmemesi üzerine bir çıkış yolu bulamaz ve romanın sonraki bölümlerinde Küçükyalı Çamlık Plaj üstünde “ölü halde”⁴⁰⁵ bulunur ve morga atılır, ölmediği anlaşılınca da kırk dört gün komada kalır. Bu sarsıntıdan sola kaymış bir çene, beyazlayan bir sağ göz ve içeri göçmüş sol elmacık kemiğiyle bozuma uğramış yeni bir yüzle çıkacaktır. Gerçekliği tüm sertliğiyle yaşayan anlatıcı, sokaklarda kendisini görenlerin “canavar” görmüş gibi bakışlarını kaçırdıklarını söyler ve yeni yüzüyle birlikte mahkemeye başvurarak “Mehmet Kartal” adını alır.⁴⁰⁶ Sonradan yüzünü ve gözünü düzeltebilmek için epey bir ameliyat olacaktır.

⁴⁰³ SARUP, A.g.e., 103.

⁴⁰⁴ KARTAL, A.g.e., 160.

⁴⁰⁵ A.g.e., 162.

⁴⁰⁶ A.g.e., 223.

Mehmet Kartal, hırsızlık yaparak soyduğu ve daha sonra tesadüfen yolda karşılaştığı birinin kendisine yardım etmesi sonucunda Ulusal Video’da iş bulur. Ulusal’ın hayatında bir dönüm noktası olduğunu söyleyecek Kartal, cezaevindeyken filmlerini seyrettiği oyuncular ve tiyatrocularla bir arada çalışmaya başlar. Burada kamera asistanı olan Kartal’ın anne travması ise sürmektedir ve anneye olan öfkesi nedeniyle ünlü olmak ister.⁴⁰⁷

Girard’ın yukarıdaki bölümlerde de değinilen ve Dostoyevski’nin Yeraltı Adamı’nı incelerken yeraltı hayatının bütün bireysel ve ortak belirtilerine şekil veren psikolojik ve kaynağını doğaötesinden alan ana devindirici gücün kesinlikle “gurur” olduğu görüşü,⁴⁰⁸ Kartal için de düşünülebilir. Mehmet Kartal’ın eylemlerinin arkasındaki ana devindirici de “gurur yasası”dır. Bu anlamda Nurdan Gürbilek’in belirttiği mağdurluğun toplumsal ruhsal mekânı olan yeraltı⁴⁰⁹ yaşamından kurtulmuş değildir, ancak “gurur yasası” onu “şölen alanı”na⁴¹⁰ doğru götürmektedir. Toplumsal hayata uyumda sorun yaşayan, ezilmiş, gururu incinmiş, aidiyet duygusunu yitirmiş bir karakter olarak, topluma/anneye gerekli bir insan olduğunu göstermek için didinip durur ve *görölmek* ister.

Yerüstünde/“şölen alanı”nda incinen gururu, Kartal’ın yeraltını bir anlatıya dönüştürmesini de sağlar. Yerüstünde tutunmanın yolu, yeraltı hayatını anlatmasıyla başlar. Cihangir’de elektriği ve suyu kesik, her yerin sidik koktuğu ve örümcek ağlarıyla dolu evde ispiroto içerek⁴¹¹ ilk romanı *Şeytan Dönemeci*’ni yazar. İlk romanından sonra kapılar açılmaya başlar önünde. Yönetmenliğini Mahinur Ergun’un yaptığı *Ay Vakti* filminde Zuhale Olcay’la birlikte oynar. Daha sonra da *Ağır Roman* filminde de oynayacaktır. Basının ilgi gösterdiği ve röportajlar yapmaya başladığı Mehmet Kartal, *Kızıl Havuzlar Cehennemi* adlı ikinci romanını yazar. Adnan Özer’in yardımlarıyla ilk kitabını kendisi bastırmıştır, ancak ikinci kitabı, 1993 yılında Sel Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. Daha sonra *Köpek Kardeşler*

⁴⁰⁷ A.g.e., 215.

⁴⁰⁸ GIRARD, A.g.e., 34.

⁴⁰⁹ Nurdan GÜRBİLEK, *Mağdurun Dili*, 13.

⁴¹⁰ http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/273/dostoyevski-yeralti-adami-uzerine-kisa-bir-deneme#.WkQHrNJl_IU (E.T. 05.06.2019)

⁴¹¹ KARTAL, A.g.e., 228-229.

Çetesi, Suçun Piçi, Gecenin Gözleri ve Hayatım Harbiden Roman olmak üzere toplamda altı kitap yazan Kartal, o dönemde çıkan mizah dergisi *Öküz*'de de "Racon" adlı sayfada yazacaktır. 2001 yılında zatürreden ölen Mehmet Kartal, Türkiye'de yeraltı edebiyatının kendine özgü tarzıyla önemli bir yazardır. Yazarlığını ve tarzını anlatırken ise şöyle demiştir: "Yazarken lafı hiç uzatmam, hemen konuya girer işi bitiririm."⁴¹²

Yeraltının hiçbir temsile başvurulmadan yeraltından anlatılıyor olması, bu anlatıyı yeraltı edebiyatı açısından özgün bir yere koyar. Uzun süre anneye ve yaşadığı hayata olan öfkesini suç aracılığıyla dizginlemeye çalışan Kartal'da suç bir çeşit terapi işlevi görür, öfkesini dizginlemenin bir yöntemi gibidir. Ne zaman ki öfkeyi üretime dönüştürür, o vakit suç işlemekten vazgeçer, kitap yazmaya başlar. Roman, yazınsal bir değere sahip olmaktan çok, barındırdığı gerçeklik ve suç sosyolojisine ait argümanlarla suç ve yeraltı ilişkisi hakkında fikirler verir. Romanda, orta veya üst sınıftan gelmiş birinin yeraltına inmesi söz konusu değildir, bizzat yazarının deyimiyle "dip dünyanın dibi"ni, "dibe vurmuş" birinin anlatması söz konusudur. Mehmet Kartal, Jean Genet gibi ölü bir anneden sakat doğmamıştır belki, ancak "sakat" biri olarak içindeki anneyi yaşarken öldürmüştür. Bunu *Annem*⁴¹³ adlı şiirinde açık bir şekilde dile getirmiştir.

⁴¹² <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/hirsizdi-yazar-oldu-5383564> E.T. 01.06.2023

⁴¹³ Bkz. EK-H

5. SONUÇ VE TARTIŞMA

“Yeraltı edebiyatı”; eleştirmenler, yazarlar ve akademisyenler tarafından çoğunlukla basım-yayın tekniği olarak yeraltı, eserlerin içeriğinden hareketle bir alt tür olarak yeraltı, dille girilen bir “eylem” olarak yeraltı olmak üzere üç farklı şekilde ele alınmaktadır. Bu da yeraltı edebiyatının, herkesin üzerinde anlaştığı, tam olarak özellikleri, yazarları ve kapsamı belirlenmiş bir edebiyat olmadığını göstermektedir. Bu nedenle, bu araştırmada yeraltı edebiyatına yazınsal, sosyolojik ve psikolojik açılardan bakmaya çalışılmıştır. Bu da böylesine karmaşık ve iç içe geçmiş bu alanın çoklu yapısını göstermeye yarayacak ve bu alanla ilgili tartışmalara yeni bakış açıları sunacaktır.

Yeraltı edebiyatı denildiğinde birçok kişinin üzerinde hemfikir olduğu fanzinlerin bu edebiyatın merkezinde yer aldığıdır. Bu noktada, sorun yok gibi görünmektedir. Çünkü, basım-yayın tekniği ve dağıtım biçimi açısından bir yayıncılık ihlaline sahip fanzinlerin yeraltı edebiyatının merkezinde yer alması net olarak bir ayırt edicilik sağlamaktadır. Buradaki temel ölçüt, fanzinlerin bandrol taşımayan ve genellikle elle hazırlanılan amatör yayınlar olmasıdır. Yeraltı edebiyatını, yalnızca basım-yayın tekniği olarak görenler, Sade’den günümüz yazarlarına değin görülen içerik ve dil ihlaline dayalı bir tarzın üzerinde çok durmadan bu edebiyatı genel edebiyata içkin olarak görürler ve kavramın kazandığı sembolik anlam üzerinde durmazlar. Burada, önemli olan yayıncılık ihlalidir. İçerik ve dil ihlaline dayalı ürünler söz konusu olduğunda, yeraltı edebiyatının sadece bir pazarlama-satış stratejisi olduğunu ileri sürerler. Gerçek anlamda bir yeraltı edebiyatından söz edilecekse fanzinlerin bu edebiyatın merkezinde olduğu noktasında birleşirler.

Yeraltı edebiyatı, altkültür ve karşı-kültür hareketlerinin edebiyattaki karşılığı olarak okunabilir. Bunun yanı sıra özellikle rock ve punk müziklerinin ve yaşam tarzlarının da bu edebiyat kapsamında ele alınması da mümkündür. Bu noktada müziğin ve edebiyatın iç içe geçtiği, birbirine karıştığı bir alan olarak yeraltı edebiyatının beslendiği en güçlü alanlardan olarak gösterilen rock ve punk kültürleri, bir karşı-kültür oluşturmuştur. Karşı-kültür, altkültür gruplarının bilinçli bir şekilde sistem

karşıtı tavrıdır. Altkültürler, egemen kültür içinde bu kültürden daha farklı grupların veya grupçukların kendiliğinden oluşturdukları kültürel birlikteliklerdir. Bu grupların sembollerinin sisteme bir reddiye olduğu yerlerde ise bu gruplar karşı-kültür işlevi kazanmaktadırlar. Bu bağlamda, özellikle fanzinlerin, ana akım medyaya bir tepki olarak karşı-kültürün ve bununla bağlantılı olarak yeni toplumsal hareketlerin alternatif medyası olduğu söylenebilir.

Özellikle, Türkiye’de 80’li ve 90’lı yıllarda sivil toplumun hayat tarzları ve kimlikler temelinde yeni çatışma alanı olduğu ve bireysel kimlik ile kolektif kimliğin oluşumunda yeni toplumsal alanların açıldığı görülmektedir. 12 Eylül 1980 darbesinden sonra 80’li ve 90’lı yıllarda ana akım medyaya ve edebiyata karşı toplum kendini yeniden üretirken veya bunun yollarını ararken açılan alanlardan birinin yeraltı edebiyatı olduğu bu çalışmanın öne sürdüğü görüşlerdendir. 90’lı yıllarda gerek fanzinlerde gerekse yeraltı edebiyatının diğer ürünlerinde, bir çatışma alanı olarak kültürel alana yönelen toplumsal muhalefetin, gerek bireysel kimlik gerekse kolektif kimlik arayışında olduğu görülmektedir. Bu açıdan, yeni toplumsal hareketlerin ekonomik bir mücadele yerine kimlik, özgürlük, katılımcılık ve sivil haklar gibi mücadelelerinin yeraltı edebiyatında ifadesini bulduğu da öne sürülebilir. Yine, kurumsal olmayan bir siyaset anlayışıyla egemen kodları alt üst eden yeraltı edebiyatı, “kültürkimlik” arayışında da etkin bir rol üstlenmiştir.

90’lı yıllarda yayınlanan fanzinlerin, muhalif yapıları ve egemen sisteme başkaldıran bir pozisyon içinde olmaları, bu yayınların çatışmacı bir kültürü ve kolektif bir kimliği paylaşan bireyler ve grupların “hareket ağları” veya “hareket alanları” olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Ana akım karşısında alternatif medya olarak da değerlendirilen fanzinlerin oluşturduğu toplumsal ağ, gerek bağımsız ve editörsüz bir şekilde hazırlanmaları gerekse dili bozuma uğratıp her türlü manipülasyon ve deformasyona yer vermeleri, yeni toplumsal hareketler açısından da yalnızca bir “araç” değil, “amaç” olduklarını da göstermektedir. Yine, yeni orta sınıflarla ilişkileri, hiyerarşik olmayan yapıları ve yatay örgütlenme ağlarıyla fanzinler; Türkiye’de bir fonemen hâline gelen Ekşi Sözlük’ün, 2000’li yıllardan sonraki

muhalif sosyal medya mecralarının ve toplumsal hareketlerin kökenleri olarak da değerlendirilebilir.

Yeraltı edebiyatında yazınsal olarak tartışılan diğer bir nokta ise özellikle roman, tiyatro, şiir ve otobiyografik metinlerle ilgilidir. Bu türleri yeraltı kılan unsurlar değerlendirene göre değişmekte, bazılarının yeraltı dediğine diğerlerinin yeraltı değildir demesi gibi çelişkili durumlar ortaya çıkmaktadır. Bu edebiyat hakkında görüş belirten hemen birçok eleştirmen ve akademisyen, fanzinlerin yeraltı edebiyatı olmasının dışında diğer eserler söz konusu olduğunda bir tereddüt yaşamaktadır. Örneğin, Beat Kuşağı, Altay Öktem'e göre yeraltı değilken, Özgür Uçkan tüm bir Beat Kuşağı'nın yeraltı olduğunu ileri sürer. Şenol Erdoğan ise yeraltı edebiyatı kavramının sadece fanzinler için kullanılması gerektiğini savunur. Araştırmacıların yeraltı edebiyatçısı olarak saydıkları yazarlardan bazılarının bunu reddetmesi gibi durumlar da olmuştur/olmaktadır. Bu tür durumlardan hareketle, yeraltı edebiyatının aslında kanon karşıtı bir edebiyatken, Türkiye'deki tartışmalarda bir yeraltı kanonu arayışı olduğunu söylemek mümkündür.

Yeraltı edebiyatında ortaya konulan roman, şiir ve otobiyografik metinler gibi yazınsal türler söz konusu olduğunda, çoğunlukla benzer içeriklerden yola çıkarak bu edebiyatın bir alt tür olduğu görüşünde birleşenler bazı ortak özelliklere yoğunlaşmışlardır. Bu değerlendirmelerde, yayıncılık tekniğiyle bir içerik olarak yeraltı edebiyatının iç içe geçtiği de söylenebilir. Özen Yula'nın dile getirdiği gibi politik bir içeriğe sahip, yasaklı ve tehlikeli oluşuyla yeraltı kavramı, basım-yayın alanında da underground yayıncılığa etki etmiştir. Yula, “yeraltı”nın sanat alanında “egemen olana karşı durmak” gibi simgesel bir anlam kazandığını da dile getirmiştir.

Yeraltı edebiyatında fanzinler dışındaki diğer yazınsal türler roman, şiir ve otobiyografik metinler ele alındığında, bu türlerin artık yayınlanma biçimine ve yayınevine bakılmaksızın bir tavrı, bir pozisyonu, bir tarzı gösterdiği de bu çalışmanın öne sürdüğü görüşlerdendir. Bu noktada, bu türlerin nicelik olarak fanzinler gibi yayınlanmaya müsait türler olmaması da önemlidir. Çünkü, fanzinler yayınlanma tekniği ve sayfa sayısı bakımından elle çıkartılmaya, çoğaltılmaya ve

dağıtılmaya müsait metinlerdir; ancak özellikle yeraltı edebiyatına ait roman, tiyatro ve otobiyografik metinlerin yayınlanma ve dağıtım süreci oldukça zor bir iştir. Bu nedenle bu türlerde yazılmış yeraltı edebiyatı ürünleri, yayıncılık ihlalinin dışında dil ve içerik ihlaliyle sistem karşıtı bir pozisyon/tavır almaktadır. Dolayısıyla, bu edebiyatın Türkiye’de artık yalnızca basım-yayın tekniğini karşılamadığını ve işlevinin de yalnızca bir satış stratejisi olmadığı söylenebilir. Yazınsal türler söz konusu olduğunda bu türler, çoğunlukla yeraltı edebiyatına ilgi duyan yayınevlerince yayınlanmıştır. Sonuç olarak, Türkiye’de özellikle 90’lı yıllardan sonra verilen ürünlerde, fanzinler dışında da yeraltı edebiyatına ait eserler olduğu görülmektedir. Bu nedenle Türkçe edebiyatta “yeraltı edebiyatı” denildiğinde, hem bir yayıncılık ihlaline dayalı fanzinlerden hem de yayınlanma biçimine ve yayınevine bakılmaksızın dil ve içeriğin ihlaline dayalı yazınsal ürünlerden söz etmek mümkündür. Burada önemli olan sistemin kendisiyle ilgili söyle(ye)mediklerinin söylenmesi, egemen edebiyatın ve dilin bozuma uğratılmasıdır.

Bu çalışmanın vardığı sonuçlardan biri de yeraltı edebiyatının çoklu bir yapıya sahip olduğudur. Nasıl ki ana akım edebiyat tek ve bütünsel bir edebiyat değilse, yeraltı edebiyatı da bir bütünlük taşıyan tek bir edebiyat türü değildir. Bu edebiyatın, sistem karşıtı denilebilecek birçok tarzın bir bileşkesi olduğu söylenebilir. Hasan Bülent Kahraman’ın yeraltı edebiyatından değil de yeraltı edebiyatlarından söz etmek gerektiği yolundaki düşüncesinin, bu anlamda yeraltı edebiyatı için uygun düştüğü görülmektedir. Bu edebiyat, resmî/büyük edebiyata direnen bir edebiyat olarak, kanon dışı bir tavır/pozisyon aldığı için yeraltından konuşan ve sisteme saldıran birçok farklı tarzın bir bileşkesi olarak ele alınmalıdır.

Yeraltı edebiyatını, karşısında yer aldığı ana akım edebiyatla da düşünmek gerekir. Ana akım edebiyat veya büyük edebiyat denildiğinde genel olarak egemen ideolojiyi ve dili şok edici bir şekilde ihlal etmeyen bir edebiyattan söz edilebilir. Fakat, yine de ana akım veya egemen olan edebiyatın da tek ve bütünsel bir edebiyattan oluşmadığını düşünmek gerekir. Bu edebiyat da uluslara, dönemlere konulara, anlayışlara veya türlere göre farklılıklar gösterir. Bu nedenle, yeraltı edebiyatının da farklı dönemlerde, farklı tarzlardan ve dil anlayışlarından oluştuğu göz önünde

bulundurulmalıdır. Bu nedenle, Türkiye’de yeraltı edebiyatı kavramının; kanon dışı, sistem dışı, ihlali barındıran “politik bir tavır”, “dil içinde bir eylem” olarak bir bileşimi karşıladığının altını çizmek gerekir. Dolayısıyla, ontolojik olarak ana akım edebiyat anlayışlarından oldukça farklı olan bu edebiyat, kategorik ve sınırlandırıcı yaklaşımları tersyüz edecek bir yapıdadır.

Çalışmada ayrıca yeraltı kavramının Dostoyevski’deki psikolojik kullanımı da ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, Dostoyevski’de bir direniş psikolojisi olarak yeraltı, bilinçdışının mekânı olup toplumsal normların ve egemen olanın ihlal edildiği bir kaçış alanıdır/psikolojisidir. Bu açıdan, “yeraltı psikolojisi” Dostoyevski’nin romanlarında ikiye ayrılan benlik ve bilinçdışının mekânı olarak bazen somut ve belirli bir mekâna işaret ettiği gibi; genellikle bir metafor olarak mağdurluk durumuyla beraber (yer üstüne karşı) soyut ve psikolojik bir direniş hâlini de göstermektedir. Dostoyevski’nin romanlarındaki bu psikolojik direniş hâlinin de yeraltı edebiyatını besleyen bir damar olduğu öne sürülebilir.

Yeraltı edebiyatıyla ilgili üç farklı (basım-yayın tekniği olarak yeraltı, eserlerin içeriğinden hareketle bir alt tür olarak yeraltı ve dille girilen bir “eylem” olarak yeraltı) görüşten, yeraltı edebiyatının illegal bir basım-yayın tekniğini karşılamasının yanı sıra Özgür Uçkan’ın bu edebiyat hakkında söylediklerinin daha geçerli olduğu, farklı dil evrenlerine sahip eserlerin edebiyatta bir tür oluşturmadığı, Uçkan’ın yeraltı edebiyatının “dille girilen bir eylem” biçimi olduğu düşüncesinin bu edebiyat için daha uygun düştüğü söylenebilir. Argonun yoğun bir biçimde kullanıldığı bu edebiyatta, egemen dilin mayınlanması, başka bir deyişle dilin yeraltısının bulunması yazılan eseri yeraltı kılan temel unsurdur.

Türkiye’de neo-liberal politikalar, tüketim toplumu ve ana akım medyanın egemen olduğu 90’lı yıllarda, fanzinlerin ve yeraltı ürünlerinin artış göstermesi doğal bir reaksiyonun sonucudur. Toplumcu-gerçekçi edebiyatın zayıflaması neticesinde muhalif veya öteki edebiyatın yeraltı ürünlerinde ifadesini bulduğu görülmektedir. Yine, Türkiye’de 90’lı yıllarda Türkiye’de bir fanzin patlamasının yaşanması, içerik olarak yeraltı denilebilecek eserlerin sayısının artması ve yayıncılık sektöründeki

ihlalin nedenleri arasında rock ve punk müzik hareketleri, altkültürlerin kendi adına konuşmaya başlaması (temsilin reddedilmesi), dünyada Beat Kuşağı'nın yeniden gündem olması, ana akıma karşı başka ifade yollarının aranması, post-modernizmin çoğulcu anlayışı ve yeni toplumsal hareketlerin alternatif yayınlarının ortaya çıkması da gösterilebilir. Tüm bu toplumsal dinamikler, bir dış kategori oluşturan yeraltı edebiyatının farklı tarzlardan oluşan rizomatik bir yapı olmasında etkili olmuştur. Gilles Deleuze ve Felix Guattari rizom (köksap) kavramını, ağaç biçimli düşünce yerine merkezsiz, yatay, çoklu ve karmaşık yapıları anlatmak için kullanmışlardır. Bu bağlamda, yeraltı edebiyatının da tekil ve bütünsel bir edebiyat olmadığı, çoğul ve rizomatik bir yapıya sahip olduğu öne sürülebilir.

Bu çalışmanın son bölümünde incelenen yeraltı edebiyatı metinlerinde, Türkiye'nin ilk fanzinlerinden *Mondo Trasho*'da ana akım medyanın teknikleri manipülasyona ve egemen dil de sürekli olarak bozuma uğratılmıştır. Post-punk ve post-anarşist bir anlayışa sahip olan fanzinde, kapitalizm ve devlet eleştirisi ile her türlü otoritenin reddi söz konusudur. Anti-kapitalist, çevreci ve anarşist bir yapıda olan fanzinde, sürekli olarak manipülasyona ve kolaj tekniğine başvurulmuştur. İçeriğinin yanı sıra fanzin, üretim ve dağıtım süreçleriyle de bir yayıncılık ihlali gerçekleşmiştir.

Yine bu bölümde incelenen, 90'lı yıllarda çıkartılmış diğer bir yayın olan *Şizofrenği*, anti-psikiyatri tavrının yanı sıra “şizo-sifiliz” adı verilen dil tarzıyla da Türkçeye yeni açılımlar getirmiştir. Bu tarzda; egemen ifade biçimleri, konuşmacılar arasındaki hiyerarşik yapı ve tutarlı anlatılar alt üst edilmiştir. Bu açıdan “şizo-sifiliz”, bir toplumsal eleştiri işlevine sahiptir. Birçok akıl hastasının yazılarına yer verilen dergide, edebiyatın dili de sarsıntıya uğramıştır. Fanzin mantığında olduğu gibi yazılardaki hatalar düzeltilmemiş, bazı yazılarda da hiç noktalama işaretine başvurulmamıştır. Bağdaşık olmayan bir anlatı yoluyla geleneklere meydan okunmuş, anlam bozulmuştur. Kurumsallaşmış psikiyatriye ve edebiyata/edebi üsluba başkaldıran bu tarzda, anlam yaratmaktan çok anlamı bozmak esastır. Bu bağlamda, edebiyatın kendisi bozuma uğratılmış, ihlal edilmiştir.

Şahin Uruk'un *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock 'N' Roll Yolculuğu* adlı otobiyografik romanında ise 1990'lı yıllardaki fanzinler, karşı-kültür ve rock gençliği birinci elden anlatılmıştır. Türkiye'de rock kültürünün oluşumunu ve Hippi yaşam biçimini gerçekçi bir şekilde anlatan romanda, Beat Kuşağı yazarlarından ve yaşam tarzından ve aynı şekilde Hippi kültüründen etkilenmeler söz konusudur. Bohem bir hayat yaşayan gençlerin sistem karşıtı yaşam biçimleri, onları yeraltı yaşamına götürmüştür. Orta ve üst sınıf ailelerden gelen, genellikle yabancı dil bilip yabancı grupları takip edebilen 90'lı yılların rockçı gençlerinin bir kültürel kimlik edinme sürecini ve özellikle Kadıköy civarında bir underground kültür oluşumunu anlatan roman, daha çok karşı-kültüre ait argümanlara sahiptir.

Çalışmada, Türkiye'de yeraltı romanı denildiğinde ilk akları gelen romanlardan olan Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* adlı eseri ile yine Tarlabası'nı mekân olarak seçen Sarp Bengü'nün *Acı Sigara* adlı eseri birlikte değerlendirilmiştir. Şahin Uruk'un *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock 'N' Roll Yolculuğu* romanındaki Kadıköy civarındaki yeraltı yaşamından daha farklı olarak bu kez her iki romanda da altkültürler odak noktasını oluşturmaktadır. Ancak, her iki romanı yeraltı kılan unsurların birbirinden farklı olduğu görülmüştür. *Ağır Roman*'da yeraltı, "yeraltı dili"yle anlatılmıştır ve bu açıdan roman, egemen dile bir "reddiye"dir. *Ağır Roman*'da gerçekleştirilen dil ve edebiyat ihlali, yeraltı romanının nasıl olması gerektiğini de örnekleyen türdendir. Gerçekçi bir anlatıma sahip *Acı Sigara* ise yeraltını içerik düzeyinde ele almıştır. Bu romanda, altkültürlerin yaşamı canlı gözlemlerle yansıtılmıştır. Şahin Uruk'un *Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock 'N' Roll Yolculuğu* adlı romanında Kadıköy yaşantısının ve karşı-kültürün etkileri söz konusuyken, *Ağır Roman* ve *Acı Sigara*'da ise Tarlabası ve altkültürler merkezde yer almıştır. Yine bu bölümde, Tarlabası'nın yeraltının reel mekânsal karşılığı olarak edebiyatta ihlalin mekânı olmasının sosyolojik arka planı da ele alınmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde son olarak incelenen Mehmet Kartal'ın *Hayatım Harbiden Roman* adlı eseri ise doğrudan "yeraltı"ndan birinin kaleminden çıkması açısından farklı bir tarzı yansıtmaktadır. Hayatının uzun bir döneminde "hırsızlık" yapmış ve yedi kez cezaevinde, iki kez de akıl hastanesinde yatmış Kartal'ın

otobiyografik anlatısı, “kuraldışı birey”in ve suç dünyasının romanıdır. “Hırsız”ların jargonuna da sahip romanda Kartal’ın “dip dünyanın dibi”ni “harbi” bir dille yazması, başka bir deyişle bizzat yeraltını anlatıyor olması, yeraltı edebiyatının farklı bir tarzını yansıtmaktadır.

Sonuç olarak, Türkçe edebiyatta 1990’lardan itibaren yeraltı edebiyatının kendine bir alan yarattığı görülmektedir ve bu alanın 2000’lerden sonra popülerleştiği de söylenebilir. Ancak, görüldüğü gibi birbirinden farklı özelliklere sahip eserler bazı benzerlikler üzerinden bir araya getirilip yeraltı edebiyatı adlandırmasıyla incelenmektedir. Kendine özgü tartışmaların yanı sıra bu edebiyatın sosyolojik olarak özellikle 90’lı yıllarda toplumsal hareket alanları ve toplumsal ağlar oluşturarak, yeni toplumsal hareketlerin yöneldiği alternatif bir mecra olması oldukça önemlidir. Bununla beraber adlandırma, tanımlama sorunları olsa bile daha sistem dışı, aykırı, öteki veya muhalif seslerin bu edebiyat üzerinden bir araya gelmesi, bu edebiyatın toplumsal ve politik pozisyonunun en az yazınsal pozisyon kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bu edebiyatın, Türkiye’de 12 Eylül sonrasında sesi kısılan muhalif edebiyatın daha yeraltından konuştuğu ve toplumsal bilinçaltının yansıdığı bir alan olması, bu edebiyatın ne olduğundansa nasıl bir işleve sahip olduğunun daha önemli olduğunu göstermektedir.

Fanzinlerin yanı sıra egemen dilin parçalandığı, toplumun bütün kurallarına/kutsallarına saldırının gerçekleştiği eserler, yeraltı edebiyatının güçlü eserleri olarak ön plan çıkmaktadır. İkincil konumda olanlar ise daha çok içeriğe bağlı olarak belirlenmiştir. Burada da merkez referans noktası *ihlal* olmuştur. Bu eserlerde de uyuşturucu, cinsellik, şiddet, hırsızlık gibi konular işlenmiştir. Ancak, yeraltı edebiyatında esas olanın egemen dilin ihlal edilmesi, içeriklerin egemen dili bozuma uğratması ve bu eylemle de dilin yeraltısının bulunması olduğunu yinelemek gerekmektedir. Bu, resmî veya büyük edebiyatın da ihlal edilmesi anlamını taşıyacak, böylelikle yeraltı edebiyatı muhalif ve kolektif bir edebiyat işlevi görüp yeni çatışma alanları açacaktır.

Bu çalışma, yeraltı edebiyatının kesin çizgilerle sınırlandırılmayacağını, özünde ihlali ve isyanı barındıran bu edebiyatın farklı toplumsal dinamiklerden beslenen farklı tarzlardan oluştuğu düşüncesini ortaya koymakta ve yeraltı edebiyatıyla ilgili homojen özelliklerden ziyade heterojen özellikler üzerinde durmanın daha aydınlatıcı olduğunu savlamaktadır. Bu bağlamda, yeraltı edebiyatı bir türden çok tarza daha yakındır; farklı tarzların bir bileşkesidir. Bu tarzların oluşumunda da çok geniş bir literatür ve toplumsal etkiler söz konusudur. Yine, bu çalışmada incelenen fanzinler ve romanlar göstermiştir ki yeraltı edebiyatından çok yeraltı edebiyatlarından söz etmek daha doğru olacaktır. Yeraltı edebiyatı, tekil kullanılsa bile özünde bir çoğulluğu barındırır, rizomatik bir yapıdadır. Bu edebiyatın bünyesinde; alternatif edebiyat, radikal edebiyat, marjinal edebiyat, aşırılık edebiyatı, erotik edebiyat, suç/suçlu edebiyatı, ihlal edebiyatı, öteki edebiyat... gibi yeraltının özelliklerini taşıyan edebiyat anlayışları yer almaktadır.

Yeraltı edebiyatının temel unsurları ise “egemen olana karşı çıkış ve egemen olanın ihlali” ve bunun farklı biçimlerinin bu edebiyatta buluşmasıdır. Bu ihlal biçimlerinin basım-yayın tekniği olarak yayıncılık anlayışının ihlali, içerik olarak toplumun değerlerinin ve toplumsal kuralların ihlali, dil olarak var olan egemen dilin ihlali olduğu söylenebilir. Bu açıdan, birçok farklı özelliği barındırdığı için yeraltı edebiyatı, Mehmet Arısan’ın, Genet için söylediği gibi “bir tam olamama durumu”, “tanım yetersizliği” ve kategorik sınırların belirsizliği’ni göstermektedir/gösterecektir.

KAYNAKLAR

AKARSU, Hikmet Temel, “Türkiye’de ‘yeraltı edebiyatı’ var mı?” Soruşturma, *Varlık*, Şubat 2005, S. 1169, 17.

AKAŞ, Cem, “Yeraltından Banknotlar”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 32-33.

AKAY, Ali (1996), “Yersizyurdsuzlaşma Üzerine”, **Toplumbilim**, 5, Kasım: 19-23.

AKAY, Ali (2000), **Minör Politika**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

AKAY, Ali (2004), **Tekil Düşünce**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

AKAY, Ali (2005), **Postmodernizm**, L&M Yayıncılık, İstanbul.

AKAY, Ali; KUTLUKAN, Mehmet; FIRAT, Derya; GÖKTÜRK, Pınar (1995); **İstanbul’da Rock Hayatı: Sosyolojik Bir Bakış**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

AKINHAY, Osman, “Şükrü Argın’la Söyleşi-Edebiyat 12 Eylül’ü Kalben Destekledi”, <https://birikimdergisi.com/guncel/242/sukru-argin-ile-soylesi-edebiyat-12-eylul-u-kalben-destekledi> E.T. 08.12.2021

AKKOÇ, Derviş Aydın, “Dostoyevski: Yeraltı Adamı Üzerine Kısa Bir Deneme”, http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/273/dostoyevski-yeralti-adami-uzerine-kisa-bir-deneme#.WkQHrNJl_IU E.T. 05.06.2019

AKSOY, Asu (2008), “Tarlabaşı Yenileme Projesi: Küresel İstanbul’da Yeni Kent Siyaseti”, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul. <https://docplayer.biz.tr/1412740-Tarlabasi-yenileme-projesi-kuresel-istanbul-da-yeni-kent-siyaseti-asu-aksoy.html>

AKŞİN, Sina (2009), **Kısa Türkiye Tarihi**, İş Bankası Yay., İstanbul.

ALPAY, Necmiye, “İhlal romanları”, <https://t24.com.tr/k24/yazi/ihlal-romanlari,1979> E.T. 12.04.2023

AMBJØRNSSEN, Ingvar (1999), **Beyaz Zenciler**, Çev. Banu Gürsaler Syvertsen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ARARGÜÇ, M. Fikret, “Mimari Bir Tarzdan Edebi Bir Türe: Gotik”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum 2016, S. 36, 245-257.

ARISAN, Mehmet, “Ölü Bir Anneden Sakat Doğmak: Jean Genet ve Alternatif Kimlik”, *DeFTER*, Bahar 1997, S.30, 39-58.

ARTVİNLİ, Fatih, “Dâhi, Asi ve Bütünüyle Kuşkuda Bir Dergi: *Şizofrenği*”, https://stsinfrastructures.org/sites/default/files/artifacts/media/pdf/artvinli_fatih_sizofrengi.pdf E.T. 01.10.2023

ASLAN, Rüstem, “*Ağır Roman’dan Fındık Sekiz’e Metin Kaçan’da Ritüel ve Hayat*”, KAÇAN, Metin (2012), **Cervantes’in Yeğeni** içinde, Everest Yayınları, İstanbul, 28-38.

ATAKAY, Kemal, “Kanon Huzursuzluğu”, *Kitaplık*, OCAK 2004, S.68, 70-77.

AYDOĞUŞ, Osman-ERDÖLEK KOZAL, Özge “Doksanlar: Kriz ve İstikrarsızlık Yılları”, **Modernizmin Yansımaları: 90’lı Yıllarda Türkiye** içinde, Haz. BARBAROS, R. Funda; ZURCHER Erik Jan (2017), Efil Yayınevi, Ankara, 91-115.

BARBAROS, R. Funda,-ERDÖLEK KOZAL, Özge, “1990’lı Yılların Küreselleşen Dünyasında Türkiye’de Sanayileşme: Beklentiler ve Açmazlar, **Modernizmin Yansımaları: 90’lı Yıllarda Türkiye** içinde, Haz. BARBAROS, R. Funda; ZURCHER Erik Jan (2017), Efil Yayınevi, Ankara, 51-90.

BARTHESES, Roland (1999), **Yazı ve Yorum**, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul.

BAŞYAZICI, Burçin (2012), “Cihangir’de Soylulaştırma Sürecinin Sektin Ticari Kimliği Üzerine Etkileri”, **idealkent**, S.5, 198-219.

BATAILLE, Georges (2004), **Edebiyat ve Kötülük**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul.

BATUKAN, Can, “Deleuze, punk ve post-punk”, *Underground Poetix*, Ekim 2016, S. 016, 10-15.

BEAUVOIR, Simone de (2017), **Sade’i Yakmalı mı?**, Çev. Cemal Süreya, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BENGÜ, Sarp (2001), **Acı Sigara**, Stüdyoimge Yay., İstanbul.

BENGÜ, Sarp, <http://kitap.blogcu.com/aci-sigara-sarp-bengu-ustune-milliyet-goksan-goktas/6772279> E.T. 10.01.2023.

BENJAMIN, Walter (2006), **Son Bakışta Aşk**, Haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.

BEŞER, Murat, “Akmar Pasajı-2”, <https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/akmar-pasaji-2> E.T. 06.05.2023

BEŞER, Murat, “Akmar Pasajı-3”, <https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/akmar-pasaji-3> E.T. 06.05.2023

BEŞER, Murat, “Çatı İsmail”, <https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazarlar/murat-beser/ati-ismail> E.T. 06.05.2023

BEŞER, Murat, “Mondo Trasho Esat”, <https://haber.sol.org.tr/yazarlar/murat-beser/mondo-trasho-esat-141371> E.T. 03.05.2003

BOLAT, Tuncay (2013), **Türk Edebiyatında Yeraltı Romanı Üzerinde Bir Araştırma (1990-2000)**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Çanakkale.

BUKOWSKI, Charles (1995), **Ekmek Arası**, Çev. Avi Pardo, Metis Yay., İstanbul

BUKOWSKI, Charles (1995), **Factotum**, Çev. Avi Pardo, Metis Yay., İstanbul

BÜRGER, Peter (2007) **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul.

COHEN, Jean (1985), “Strateji ya da Kimlik: Yeni Teorik Paradigmalar ve Sosyal Hareketler”, **Yeni Sosyal Hareketler** içinde, Yayına Haz. ve Çev. Kenan Çayır (2016), kaknüs yayınları, İstanbul, 101-120.

ÇABUKLU Yaşar (2014), **Kovulanın İzi**, Metis Yayınları, İstanbul.

ÇAKMAKÇI, Osman, “edebiyatın ‘yeraltı’ damarı”, *Milliyet Sanat*, Kasım 2004, 92-93.

ÇAYIR, Kenan (2016), “Toplumsal Sahnenin Yeni Aktörleri: Yeni Sosyal Hareketler”, **Yeni Sosyal Hareketler** içinde, Yayına Haz. Kenan Çayır (2016), kaknüs yayınları, İstanbul, 11-30.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış, “Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, YIL: 18, S. 2, AĞUSTOS 2014, 11-26.

ÇEVİK, Büşra İlayda (2023), **Türk Edebiyatında Yeraltı Romanlarına Mekân Bağlamında Bir Bakış**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DELEUZE, Gilles (1996), “Felsefe ve Azınlık”, Çev. Ahmet Soysal, **Toplumbilim**, 5, Kasım: 69-71.

DELEUZE, Gilles- GUATTARİ, Félix (2008), **Kafka**, Çev. Özgür Uçkan-Işık

DELEUZE, Gilles, (2006), “Denetim Toplumlari Üzerine Ek”, Çev. İnci Uysal,

DELEUZE, Gilles, (2006), “Sanat Yapıtı Olarak Yaşam”, Çev. İnci Uysal, **Müzakereler**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

DELEUZE, Gilles, (2007), “Edebiyat ve Yaşam”, Çev. İnci Uysal, **Kritik ve Klinik**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

DELLA PORTA, Donetalla-DIANI, Mario (2020), **Toplumsal Hareketler**, Çev. Pelin Çakır-Ceren Gülbudak, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

DEMİR, Fethi & KUŞ, Yunus (2016). “Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı Tartışmaları: Kavram, Ölçüt, Tarihçe/ The Discussions of Underground Literature in Turkey: Concept, Criteria, History”, *TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, Volume 11/20 Fall 2016, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.10098>, p. 119-140.

DEMİR, Fethi, “Tür Kuramı Bağlamında Yeraltı Edebiyatının Dönüşümü,” *Ege Zirvesi I. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, vol.1, no.1, İzmir, Turkey, pp.19-20, 2020

DEMİR, Fethi, “Yeraltı Edebiyatının Anavatanı: Fanzinler”, *Asoscongress 5. Uluslararası Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Sempozyumu*, vol.1, no.1, İstanbul, Turkey, pp.32-46, 2018

DESTİCİ, Orkun, “Mondo Trasho”, <https://manifold.press/mondo-trasho> E.T. 03.05.2023

DOSTOYEVSKI, F.M., (2013), **Yeraltından Notlar** içinde (Önsöz), Çev. Mehmet Özgül, İletişim Yay. İstanbul.

DURNA, Tezcan, “Krizlerin Medyası ya da Medyanın Krizi: 90’larda Türkiye Medyasının Cilalı ve Karanlık Yüzü”, **Modernizmin Yansımaları: 90’lı Yıllarda Türkiye** içinde, Haz. BARBAROS, R. Funda; ZURCHER Erik Jan (2017), Efil Yayınevi, Ankara, 269-298.

DUVAL, Jean-François (2015), **Bukowski ve Beat Kuşağı**, Çev. Artemis Günebakanlı-Seda Garzanlı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

EAGLETON, Teary (2004), **Edebiyat Kuramı Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ECEVİT, Yıldız (2006), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ECEVİT, Yıldız, “Ağır Roman ve Estetik”, KAÇAN, Metin (2012), **Cervantes’in Yeğeni** içinde, Everest Yayınları, İstanbul, 1-7.

ELGÜN ORAL, Aslı, “Alternatif Bir Medya, Altkültürün Sesi: Zinler Üzerine Bir Değerlendirme,” *Global Media Journal TR Edition*, C. VII, No: 14, 2017, 66-82.

ERBARIŞTIRAN, Tufan, “Metin Kaçan’ın Kitapları Üzerine Bir Deneme (Büyükülüğü-Sınırları-Yanılgıları)”, KAÇAN, Metin (2012), **Cervantes’in Yeğeni** içinde, Everest Yayınları, İstanbul, 95-108.

ERDOĞAN, Şenol (2013), **Charles Bukowski ve Meat Kuşağı**, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

ERDOĞAN, Şenol, “Yerin Dibi!”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 28-30.

ERDOĞAN, Şenol-CANSEVER, Deniz (2016), **Gilles Deleuze&Amerikan Edebiyatı**, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (1993), **Cinselliğin Tarihi (I)**, Çev. Hülya Tufan, Afa Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2005), “Büyük Kapatılma”, Çev. Işık Ergüden-Ferda Keskin, **Büyük Kapatılma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2006), “Delilik, Edebiyat, Toplum”, Çev. Işık Ergüden, **Sonsuza Giden Dil**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2006), “İhlale Önsöz”, Çev. Işık Ergüden, **Sonsuza Giden Dil**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2015), **Büyük Yabancı**, Çev. Savaş Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel, (2005) “Özne ve İktidar”, Çev. Osman Akınhay, **Özne ve İktidar**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel, (2005), “Delilik ve Toplum”, Çev. Işık Ergüden, **Büyük Kapatılma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FREUD,Sigmund (2002), “Yas ve Melankoli”, Çev. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın, **Metapsikoloji**, Payel Yayınları, İstanbul.

GARZANLI, Seda (Hazırlayan ve Çeviren), “Charles BUKOWSKI”, *Underground Poetix*, S. 007, Ekim 2015, 4-13.

GENET, Jean (2004), **Hırsızın Günlüğü**, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul.

GINSBERG, Allen (2014), **Uluma ve Öteki Şiirler**, Çev. Melis Oflas, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.

GIRARD, René (2014), **Dostoyevski-Yeraltı İnsanı**, Çev. Orçun Türkay, Everest Yayınları, İstanbul.

GÖKALP ALPASLAN, Gonca, “1980 Sonrası Türk Romanında Yükselen Sesler” **1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu-Bildiriler** içinde, Erciyes Üniv. Yayınları, No:170, 27-28 Mart 2008, Kayseri 2009, 17-26.

GÜMÜŞ, Semih (2010), **Modernizm ve Postmodernizm**, Can Yayınları, İstanbul.

GÜNER, Kanat (1997), **Eroin Güncesi**, Era Yayıncılık, İstanbul.

GÜRBİLEK, Nurdan (2008), **Mağdurun Dili**, Metis Yayınları, İstanbul.

GÜRBİLEK, Nurdan (2011), **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, İstanbul.

GÜREL, Emet & YAKIN, Mehmet (2007). “Ekşi Sözlük: Postmodern Elektronik Kültür”. Selçuk İletişim, 4 (4), 203-219. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19014/200751>

HEBDIGE, Dick (2004), **Altkültür**, Çev. Sinan Nişancı, Babil Yayınları, İstanbul.

<http://atalante86.blogspot.com.tr/2013/05/zorba-dunyann-oykusu-agr-roman.html>, E.T. 21.02.2023

<http://kitap.blogcu.com/aci-sigara-sarp-bengu-ustune-milliyet-goksan-goktas/6772279> E.T. 10.01.2023

<https://bilimakademisi.org/wp-content/uploads/2013/10/Gezi-Parki-Protestolari-baglaminda-Yeni-Orta-Siniflar-Neo-liberal-Donusum-ve-Yoksulluk--KonusaKonusa.pdf> E.T. 08/04/2023.

<https://www.fatihaltinoz.com/%C5%9Fizofrenge> E.T. 01.10.2023

<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/hirsizdi-yazar-oldu-5383564> E.T. 01.06.2023

<https://www.musicbanter.com/punk/67752-wanting-start-punk-band-but-i-have-couple-problems.html> E.T. 22.06.2019

<https://www.taksim360.com.tr/> E.T. 21.02.2023

HUDDLESTON, Diane (2016), **Beat Kuşağı “Hippi” Değil “Hipster”**, Çev. Burcu Denizci, Sub Yayınları, İstanbul.

İNSEL, Ahmet (2015), **Neo-Liberalizm –Hegemonyanın Yeni Dili-**, İletişim Yayınları, İstanbul.

JENKS, Chris (2005), **Altkültür**, Çev. Nihal Demirkol, Ayrıntı Yay., İstanbul.

JOHNSTON, Hank-LARANA, Enrique-GUSFIELD, Joseph R. (1994), “Kimlikler, Şikâyetler ve Yeni Sosyal Hareketler”, **Yeni Sosyal Hareketler** içinde, Yayına Haz. ve Çev. Kenan Çayır (2016), kaknüs yayınları, İstanbul, 121-151.

KAÇAN, Metin (2012), **Ağır Roman**, Everest Yay., İstanbul.

KAÇAN, Metin (2012), **Cervantes’in Yeğeni**, Everest Yayınları, İstanbul.

KAÇAN, Metin (2012), **Fındık Sekiz**, Everest Yay., İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2004), **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Kötülük, Yeraltı Edebiyatı ve Yerüstü”, **Varlık**, Şubat 2005, S. 1169, 8-13.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Yerüstünden Yeraltı Edebiyatına Bakmak”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 22-26.

KARTAL, Mehmet (1998), **Hayatım Harbiden Roman**, Aykırı Yay., İstanbul.

KARTAL, Mehmet, **Annem**, <https://www.milliyet.com.tr/the-others/bu-gozler-neler-gordu-5265553> E.T. 01.06.2023

KAYA, Ramazan (2014), “Post-anarşizmin Sırt Çantasındaki Deleuze”, *GöçebeDüşünmek*, İstanbul, Metis Defterleri, 256-287.

KAYAN, Savaş (2015), **Türk Şiirinde Marjinal Söylem ve Yeraltı Şiiri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Isparta

KEYDER, Çağlar (2005), “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik** içinde, Çev. Nurettin Elhüseyni, Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba (Ed.) 29-42, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

KOÇAK, Orhan, “Kanon mu, Siz İnanıyor musunuz?” *Kitaplık*, OCAK 2004, S.68, 60-65.

KONUŞLU, Fırat, “Doksanlardan İkibinlere Yeni Bir Müzikal Birleşim: Kültürel Politik Eksende Arabesk Rap”, **Modernizmin Yansımaları: 90’lı Yıllarda Türkiye** içinde, Haz. BARBAROS, R. Funda; ZURCHER Erik Jan (2017), Efil Yayınevi, Ankara, 312-327.

küçük İskender (1996), **Cangüncem**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

küçük İskender (2009), **Rimbaud’ya Akıl Notları**, Sel Yay., İstanbul.

Laneth’in birinci sayısının kapağı:

<https://turkiyedeagirmuzigingecmisi.com/olay/laneth-1-sayi/> E.T. 05.05.2023

MARAKOĞLU, Ozan, “Edebiyatın Edepsizliği ya da Tutucu Olmayan Bütün Metinler Üstüne”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 47-49.

Marquis de SADE (2012), **Yatak Odasında Felsefe**, Çev. Kerim Sadi, Ayrıntı Yay., İstanbul.

Mehmet Akay ile Ahmet İlhan söyleyişi,

<http://akaymehmet.blogspot.com/2021/10/mehmet-akay-ile-ahmet-ilhan-soyleyisi.html> E.T. 01.05.2023

MELUCCI, Alberto (1985), “Çağdaş Hareketlerin Sembolik Meydan Okuması”, **Yeni Sosyal Hareketler** içinde, Yayına Haz. ve Çev. Kenan Çayır (2016), kaknüs yayınları, İstanbul, 75-100.

Mondo Trasho, S.1, <https://kiyimuzik.com/fanzin-kulturunde-bir-manifesto-olarak-mondo-trasho>, E.T. 05.05.2023

MORTENSON, Erik-ERGUN, Duygu-ERDOĞAN, Selen (2015). Underground literature and its influence on youth in Turkey. New Perspectives on Turkey, 52, pp 77-104 doi:10.1017/npt.2015.3.

MORTENSON, Erik-KARAOĞLU, Rafet, “Diagnosing the National Neurosis: The Underground Journal Şizofreni and Its Critique of 1990s Turkish Society”, Turkish Studies, 2015(16/1): 20–35.

MURATOĞLU, Bahar-SAYIN, Pelin, “Edebiyatın Sapkın Çocukları: Beat Kuşağı”, *Pivolka*, S. 15, 5-7.

MUTLUAY, Barış, “Palahniuk ve Sosyalleşen Arızalar”, BirGün Kitap, S.99, 22, E.T. 09.06.2019

Notos, “Yeraltı Edebiyatı Özel Sayısı”, Ağustos-Eylül 2011, S. 29.

ODABAŞ, Osman (2012), “1990’lı Yıllarda Türkiye’de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları”, 427-443. DOI:[10.7816/idil-01-05-29](https://doi.org/10.7816/idil-01-05-29)

OFFE, Claus (1985), “Yeni Sosyal Hareketler: Kurumsal Politikanın Sınırlarının Zorlanması”, **Yeni Sosyal Hareketler** içinde, Yayına Haz. ve Çev. Kenan Çayır (2016), kaknüs yayınları, İstanbul, 47-73.

ÖCAL ÇOĞULU, Halime (2010), **Türkiye’de Yeraltı Edebiyatının İzleri: Kanat Güner, Ayça Seren Ural, Sibel Torunoğlu, Mehmet Kartal**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖĞÜT, Hande, “Şiddet, Pornografi, Haz, Bedensellik”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 34-38.

ÖKTEM, Altay (2002), **Fanzin Şiir Antolojisi-Şehrin Kötü Çocukları**, İthaki Yayınları, İstanbul.

ÖKTEM, Altay (2006), **Şeytan Aletleri (Genel Kültürden Kenar Kültüre Fanzinler ve Öteki Kitaplar)**, Everest Yayınları, İstanbul.

ÖKTEM, Altay, “Yeraltı Edebiyatı”, *Varlık*, Şubat 2005, S. 1169, 3-7.

ÖKTEM, Altay, “Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri ve Edebiyatımızda Yeraltı”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 16-21.

ÖLÇEKÇİ, Haluk, “Alternatif Bir Medya Olarak Fanzinler”, International Journal of Social Science Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS6878> Number: 53 , p. 345-358, Winter II 2016

PALAHNIUK, Chuck (2001), **Dövüş Kulübü**, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İstanbul.

PALAHNIUK, Chuck (2011), **Ölüm Pornosu**, Çev. Funda Uncu, Ayrıntı Yay., İstanbul.

PALAHNIUK, Chuck (2012), **Gösteri Peygamberi**, Çev. Funda Uncu, Ayrıntı Yay., İstanbul.

PAMUK, Orhan, “Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ı: Aşağılanmanın Zevkleri”; DOSTOYEVSKI, F.M., (2013), **Yeraltından Notlar** içinde (Önsöz), Çev. Mehmet Özgül, İletişim Yay. İstanbul.

PARLA, Jale (2007), **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul.

PARLA, Jale, “Edebiyat Kanonları”, *Kitaplık*, OCAK 2004, S.68, 51-53.

PAWLIK, Joanna (2017), **Antonin Artaud-Amerikan Avangardı ve Beat Kuşağı**, Çev. Hakan Şahin, Sub Yayınları, İstanbul.

PERKINS, Stephen, “Kendi-basım karşılıklı güveni temel alır.”, Çev. Belirtilmemiş, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 33.

POLAT, Tayfun, “Alt Üst Oldu”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 44-46.

REXROTH, Kenneth (2016), **Karşı Kültürün Temelleri**, Çev. Sezgin Kaymaz, Sub Yayınları, İstanbul.

RUGGIERO, Vincenzo (2009), **Edebiyat ve Suç: Sapma ve Kurmaca Sosyolojisi**, Çev. Berna Kılınçer, Everest Yay., İstanbul.

SAĞLAM, Musa Yaşar, “Postmodern Roman’a Bir Örnek: *Fındık Sekiz*”, KAÇAN, Metin (2012), **Cervantes’in Yeğeni** içinde, Everest Yayınları, İstanbul, 67-76.

SARIDOĞAN, Koray (2020), **Yeraltı Kütüphanesi-90’lar Türkiye’sinde Altkültür: Rock, Dergi, Fanzin, Edebiyat-**, Karakarga Yayınları, İstanbul.

SARTWELL, Crispin (1999), **Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik**, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SARUP, Madan (2004), **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat yayınları, İstanbul.

SEMERÇİ, **Hayalden Gerçeğe/Tarlabası Toplum Merkezi Deneyimi** (2010) içinde, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

SILVERBLATT, Michael, “SHOCK APPEAL / Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?: The New Fiction of Transgression”.

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-08-01-bk-21466-story.html> E.T.

12.04.2023

SOYSAL, Levent, “Kültürün (Yeniden) Keşfi: Notlar ve Değınmeler”, **Modernizmin Yansımaları: 90’lı Yıllarda Türkiye** içinde, Haz. BARBAROS, R. Funda; ZURCHER Erik Jan (2017), Efil Yayınevi, Ankara, 209-222.

STERRITT, David (2017), **Beat Kuşığı**, Çev. Nursu Örgel, Dost Kitabevi Yay., İstanbul.

SWEARINGEN, Jessamin (2013), **Risale-i Punk**, Çev. Artemis Günebakanlı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

ŞAHİN, Bahar “tarlabası: ‘medeniyetin 150 metre aşağısı’, 9-49. Der. Pınar UYAN

ŞENSES, Fikret, “Giriş”, **Modernizmin Yansımaları: 90’lı Yıllarda Türkiye** içinde, Haz. BARBAROS, R. Funda; ZURCHER Erik Jan (2017), Efil Yayınevi, Ankara, 1-9.

Şizofreni’nin birinci sayısının kapağı:
<https://www.fatihaltinoz.com/%C5%9Fizofreni> E.T. 05.10.2023

TAN, Aslı, “Fanzin Kültüründe Bir Manifesto Olarak *Mondo Trasho*”,
<https://kiyimuzik.com/fanzin-kulturunde-bir-manifesto-olarak-mondo-trasho/> E.T. 03.05.2023

TDK, **Türkçe Sözlük**, <https://sozluk.gov.tr/>, E.T. 01.02.2018

TOURAINÉ, Alain (1988), “Toplumdan Toplumsal Harekete”, **Yeni Sosyal Hareketler** içinde, Yayına Haz. ve Çev. Kenan Çayır (2016), kaknüs yayınları, İstanbul, 31-46.

TÜRKEŞ, Ömer, “Türkiye’de ‘yeraltı edebiyatı’ var mı?” Soruşturma, *Varlık*, Şubat 2005, 15.

TÜRKEŞ, Ömer, “Edebiyatta İsyan ve Direniş”,
<https://ayrintidergi.com.tr/edebiyatta-isyen-ve-direnis/> E.T. 01.10.2023

UÇKAN, Özgür, “Bir ‘Eylem’ Olarak ‘Yeraltı Edebiyatı’”, *Notos*, Ağustos-Eylül 2011, S. 29, 40-43.

UĞUR, Veli (2013) **1980 Sonrası Türkiye’de Popüler Roman**, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

URUK, Şahin (1996), **Kadıköy Felsefesine Giriş-Bir Rock’n’ Roll Yolculuğu**, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

USLU, M. Fatih, “Yeraltı Edebiyatında Sözel Anlatı Kalıplarının Dönüşümü”, *Milli Folklor* 67, (Fall 2005) 145-148.

Varlık, “Dosya: Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı Var mı?”, Şubat 2005, S. 1169.

YALÇIN ÇELİK, S. Dilek-TOPÇU (2020), Hazırlayanlar, **Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı**, hiperyayın, İstanbul.

YILDIRIM, Birge-ERDEM, Arzu (2015), “Taksim Meydanı’nın Cumhuriyet’in Kamusal Alanı Olarak İnşası”, Vol. 11 No. 19 (2015): Tasarım+Kuram, <https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.239585>

YILDIZ, Bülent, “Edebiyatta Yeni Bir Eleştirel Eylem Olarak Rizomatik Eleştiri ve Gilles Deleuze’ün Rizomatik Kavramı” *folk/ed. Derg.*, 2022; 28(2)-110. sayı DOI: 10.22559/folklor.2184

YILMAZ, Demet (2021), **Türk Hikâye ve Romanında Marjinal Söylem, Karşı Kültür ve Yeraltı Edebiyatı (2001-2020)**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Isparta.

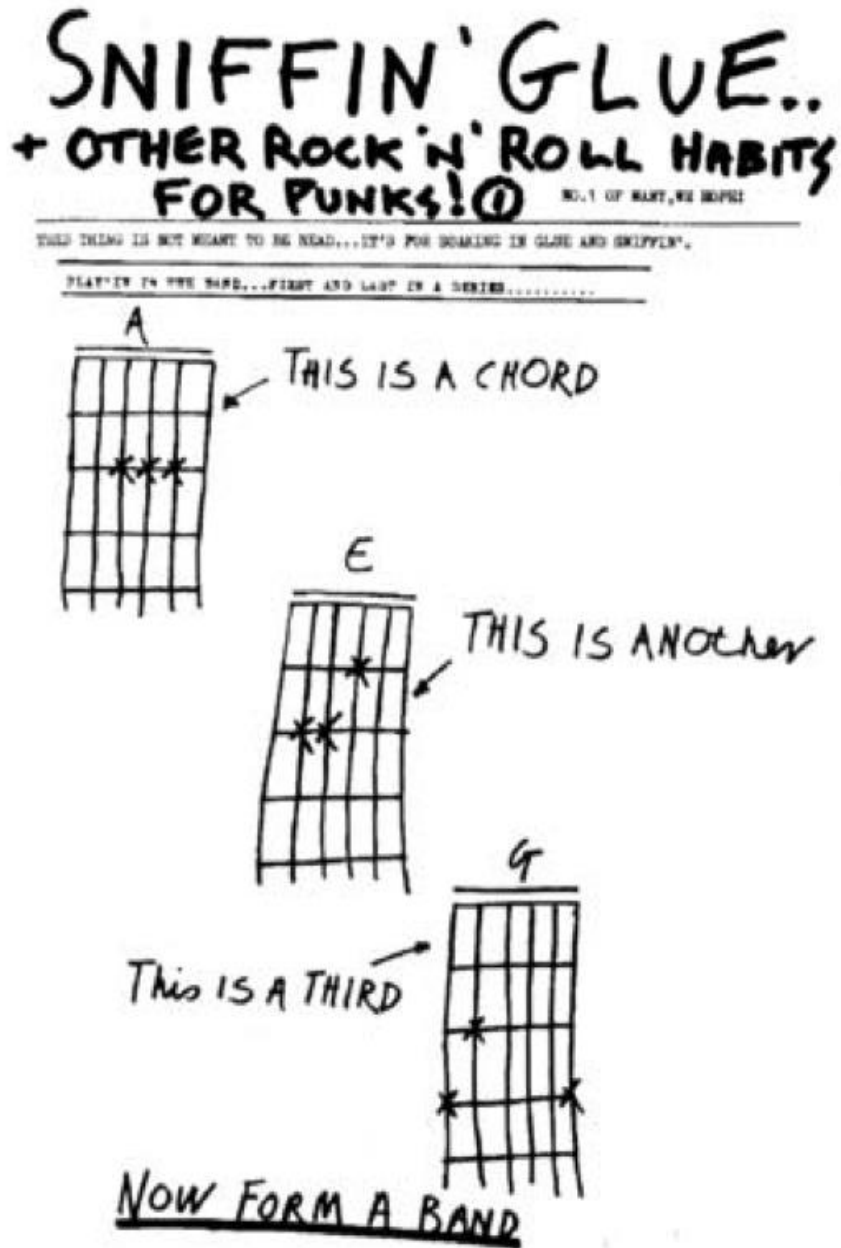
YULA, Özen, “Underground’u tanımlama denemesi (sözcük’ten yazın’a)”, *Birikim*, S. 74, 66-70.

YÜCESOY, Özge (2007), **Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

EKLER

EK-A

“İşte bir tel, işte iki tane daha, artık kendi orkestranı kur.”



414

⁴¹⁴ <https://www.musicbanter.com/punk/67752-wanting-start-punk-band-but-i-have-couple-problems.html> E.T. 22.06.2019

EK-B

Çağlar Keyder, kendisiyle yapılan bir röportajda, Gezi Parkı eylemleri ve yeni orta sınıfla ilgili bir soruda, ‘yeni orta sınıf’ kavramından kastının eski orta sınıf Marxist yazında küçük burjuva olarak adlandırılan kesim olduğunu belirtir. Keyder’e göre, bunların çoğunluğu kendi dükkânları veya imalathaneleri olan, siyasî ve ideolojik olarak sermayeden de ve de emekten farklılık gösteren bir kesimdir. Keyder, kapitalist gelişme içinde bu tanımlanan şekliyle orta sınıfın (Keyder’e göre tarım sektörü dışında) giderek küçüldüğünü ve onun yerine “Yeni Orta Sınıf” diye bir kesimin nüfusa oranla sürekli artış gösterdiğini belirtir. Yeni orta sınıfın büyümesinin “üretimin karmaşıklaşması, devletin büyümesi ve eğitimin yaygınlaşması” gibi çeşitli önkoşulları olduğunu belirten Keyder’e göre, şirketler eskiden bir kapitalist-patron ve birkaç yardımcısı ile işçilerden oluşurken şimdi aradaki kademelerde birçok meslekten insanlar vardır. Mühendisler, pazarlamacılar, insan kaynakları uzmanları ve çeşitli düzeydeki yöneticiler ve yine şirketlere dışarıdan hizmet sunan reklamcılar, finansçılar çeşitli danışmanlar gibi çeşitli meslek gruplarından kişiler aradaki kademeleri şişirmiş durumdadır.

Toplumsal bütününe bakıldığında ise Keyder, eskiden serbest meslek denilen doktor, mimar, avukat, sanatçı, medya mensubu ve bunları eğiten öğretim elemanlarının çalışan nüfus içinde büyük oranlarda olduğunu belirtir. Keyder’e göre, bu grupların ortak niteliği maaşlı ve ücretli olmalarına rağmen tam anlamıyla işçi olmamalarıdır. Bu gruplar, bedensel değil, zihni emek satıyorlardır ve kendi çalışma koşullarını belirleyip sürekli denetim altında çalışmıyorlardır. Keyder’e göre, bu gruptakiler eğitilmiş, üniversite mezunu ve belli bir uzmanlığa sahip kişilerdir ve sermaye karşısındaki pozisyonları proleter olarak düşünülen kesime oranla oldukça farklıdır. Sosyoloji literatüründe “ara sınıf”, “yeni küçük burjuvazi”, “profesyonel-yönetici sınıf”, “maaşlılar” ve “sınıf aidiyeti açısından karşıtlıklar içeren” gruplar olarak farklı adlandırmalara sahip olduğunu belirtilen Keyder, ailede, işyerinde, okulda ve çevrede özgürlükçü platformlar göz önüne alındığında bu taleplerin sosyoloji literatüründe “yeni toplumsal hareketler” olarak anılan hareketlerin gündemleriyle çakıştığını belirtir.

Keyder'e göre, yeni toplumsal hareketler öncelikle yeni orta sınıfın başını çektiği hareketlerdir ve kadın hareketi, çevre hareketi, kimlik mücadeleleri bu hareketlerden bazılarıdır. Bunların ortak özelliğinin esas taleplerinin maddi olmaması olduğunu belirten Keyder, bu hareketlerde hâkim eksenin anti-otoriter mücadele olduğunu da söyler. Yine, yeni orta sınıfın kendi adına kural koyan, düzen tanımlayan otoriteden rahatsız olduğunu dile getiren Keyder, bu sınıfın kemikleşmiş siyasî yapıya oranla dünyayı daha iyi tanıdıklarını ve daha iyi eğitim görmüş, bilgili olduklarını da belirtir. Yine, Keyder'e göre Gezi olaylarının başını çeken ve esas rengini belirleyen İstanbul'da özellikle varlığı hissedilen yeni orta sınıftır.⁴¹⁵

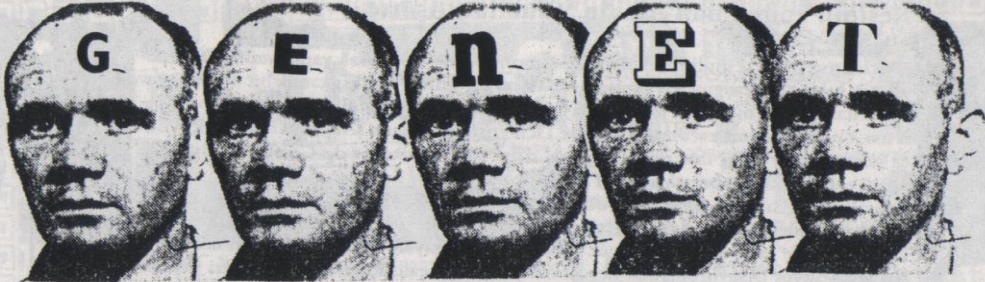
Ömer Türkeş de “Edebiyatta İsyan ve Direniş” adlı yazısında, isyanın ve direnişin “büyük edebiyatın” tekelinden kurtulduğunu, muhalif tavrın ve direnişin en iyi örneklerinin yeraltı edebiyatında, siyasi polisiyelerde, kara ütopyalarda ve fantastik metinlerde verildiği görüşündedir. Burada, daha önemli olan Türkeş'in, yeni ve genç bir kuşak olarak gördüğü Gezi Parkı direnişlerinin ruhunu ve isyanını en iyi yakalayan türün yeraltı edebiyatı olduğunu söylemesidir. Türkeş'e göre, yeraltı edebiyatı yazarları topluma reddiyelerini bizzat alt sınıfların bakış açısından ve bu sınıfların dilini kullanarak ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda, Türkeş'e göre yeraltı edebiyatı, edebiyatın kutsallığını yok eden bir gayrimeşru biçimdir, yaşadığımız düzenin belki de tek meşru biçimidir.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Bkz. https://bilimakademisi.org/wp-content/uploads/2013/10/Gezi-Parki-Protestolari-baglaminda-Yeni-Orta-Siniflar-Neo-liberal-Donusum-ve-Yoksulluk-_KonusaKonusa.pdf E.T. 08/04/2023.

⁴¹⁶ Bkz. <https://ayrintidergi.com.tr/edebiyatta-isyen-ve-direnis/> E.T. 01.10.2023



⁴¹⁷ Fanzinin ilk sayısının PDF'si şu siteden alınmıştır: <https://kiyimuzik.com/fanzin-kulturunde-bir-manifesto-olarak-mondo-trasho>, E.T. 05.05.2023



Jean Genet, kendisini ifade edebilmek, egemen kültürün gizlediği vahşeti dile getirebilmek için yine o kültürün dilini kullandı; "düşmanın dili"ne mükemmel bir biçim verdi.

Bulabildiğim yirmi kadar fotoğrafı duvarda asılı yönetmelik kartonunun arkasına çiğnenmiş ekmek parçalarıyla yapıştırdım. Bazılarını gardiyanın getirdiği ve üstüne renkli cam boncuklar dizdiğim tel parçalarıyla iğneledim. Yan hücredeki mahkûmların cezafe çelengi yapmak için kullandıkları bu boncuklardan en düpedüz suçlular için yıldız biçiminde çerçeveler yaptım. Sizler akşamları caddeye bakan pencerelerinizi açtığınızda ben yönetmeliğin tersini kendime çeviririm. Alaylar da, hoşgörüler de (ikisi de aynı derecede acımasızdır) bütün deliklerimden içeri girerler... Günlük işlerimi denetlerler. (Genet, 1966 a)

Stephen King'in Seçtikleri:

Alien	Ridley Scott	1979	The Exorcist	William Friedkin	1973	Night Must Fall	Karel Reisz	1964
The Bad Seed	Mervyn LeRoy	1956	The Exterminating Angel	Luis Buñuel	1963	The Night of the Hunter	Charles Laughton	1955
The Birds	Alfred Hitchcock	1963	Eye of the Cat	David Lowell Rich	1969	Night of the Living Dead	George A. Romero	1968
The Bird with the Crystal Plumage	Dario Argento	1969	The Fly	Kurt Neumann	1958	Panic in the Year Zero	Ray Milland	1962
Black Sunday	Mario Bava	1961	Frenzy	Alfred Hitchcock	1972	Picnic at Hanging Rock	Peter Weir	1978
The Brood	David Cronenberg	1979	The Fury	Brian De Palma	1978	The Pit and the Pendulum	Roger Corman	1961
Burnt Offerings	Dan Curtis	1976	Halloween	John Carpenter	1978	Psycho	Alfred Hitchcock	1960
The Cage	Walter Graumann	1961	The Haunting	Robert Wise	1963	Rabid	David Cronenberg	1976
Carrie	Brian De Palma	1976	Hour of the Wolf	Ingmar Bergman	1967	Repulsion	Roman Polanski	1965
The Creeping Unknown	Val Guest	1955	Hush...Hush, Sweet Charlotte	Robert Aldrich	1965	Rosemary's Baby	Roman Polanski	1968
Curse of the Demon	Jacques Tourneur	1957	I Bury the Living	Albert Band	1958	Salem's Lot	Tobe Hooper	1979
The Day of the Triffids	Steve Sekey	1963	The Incredible Shrinking Man	Jack Arnold	1957	Seizure	Oliver Stone	1975
Dawn of the Dead	George A. Romero	1979	Invasion of the Body Snatchers	Don Siegel	1956	The Seventh Seal	Ingmar Bergman	1956
The Deadly Byes	Freddie Francis	1967	Invasion of the Body Snatchers	Philip Kaufman	1978	Sisters	Brian De Palma	1973
Deliverance	John Boorman	1972	I Saw What You Did	William Castle	1965	The Shining	Stanley Kubrick	1980
Dementia-13	Nicholas Roeg	1973	It Came from Outer Space	Jack Arnold	1953	The Shout	Jerzy Skolimowski	1979
Don't Look Now	Steven Spielberg	1971	Let's Scare Jessica to Death	John Hancock	1971	Someone's Watching Me	John Carpenter	1978
Duel	Val Guest	1957	The Masque of the Red Death	Roger Corman	1964	The Stepford Wives	Bryan Forbes	1975
Enemy From Space	David Lynch	1978				Seizure	Oliver Stone	1975
Eraserhead						Suddenly Last Summer	Joseph L. Mankiewicz	1960
						Suspiria	Dario Argento	1977
						The Texas Chainsaw Massacre	Tobe Hooper	1974
						They Came from Within	David Cronenberg	1975
						The Thing	Christian Nyby	1951
						Wait Until Dark	Terence Young	1967
						What Ever Happened to Baby Jane?	Robert Aldrich	1961



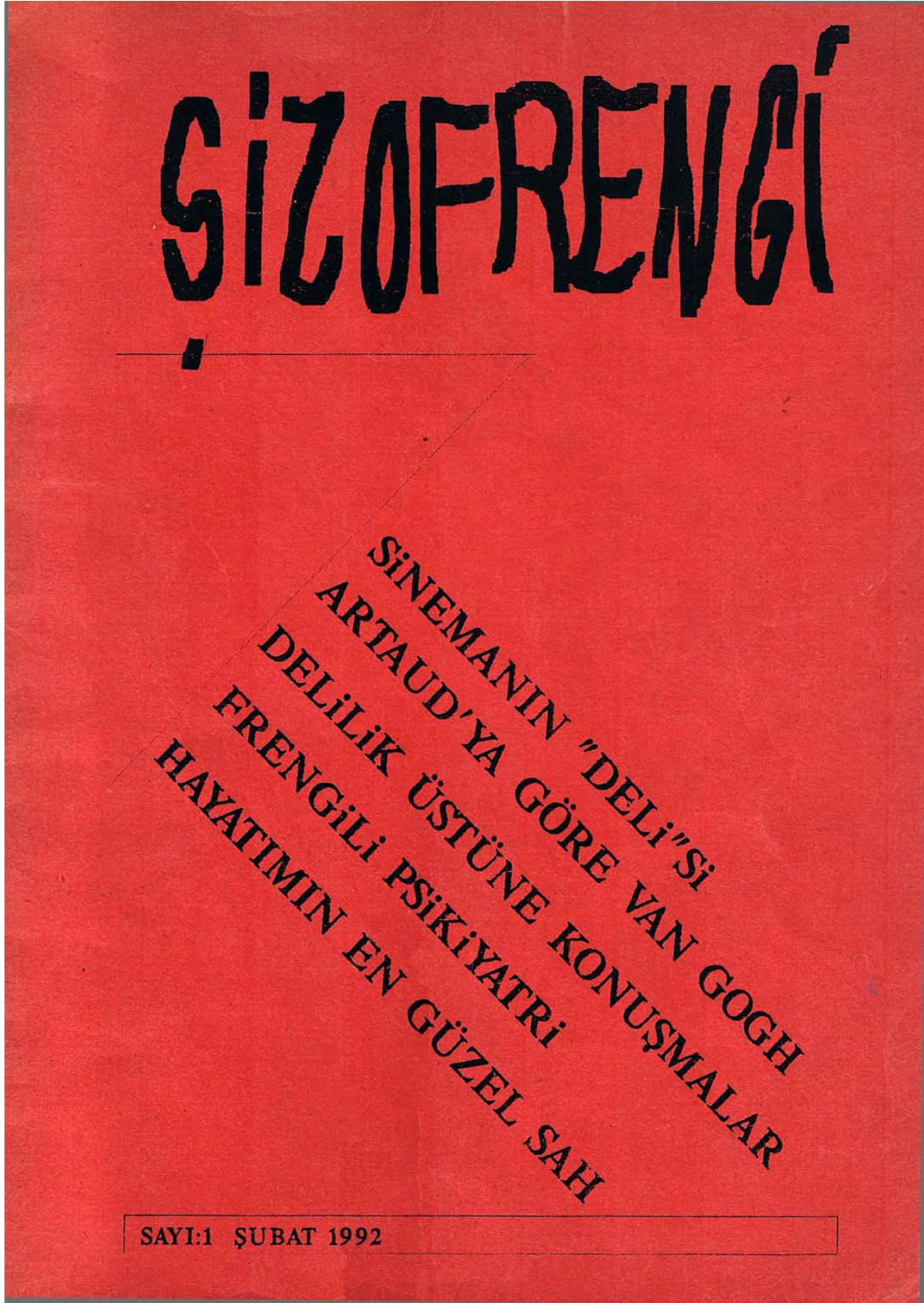
EK-E Laneth'in birinci sayısının kapağı



turkiyedeagirmuzigingecmisi.com için taranmıştır.

419

419 <https://turkiyedeagirmuzigingecmisi.com/olay/laneth-1-sayi/> E.T. 05.05.2023



BULUŞMA ✨
 ÇOK *LAFINI ETTİĞİMİZ
 "BULUŞMA" NIN ALT YAPİ ÇA-
 LIŞMATICI TAMAMLANDI...
 BULUŞMA 2 AMANI: 5-Mayıs 95
 4-Mayıs 95 ARASI OLARAK DÜŞÜNÜL-
 DÜ. MEKANDA KETİFLİ: FETHİYE-
 KAYAKÖY... KONUSULACAK YAŞ-
 NACAK ÇOK ŞEY OLDUĞU İNAN-
 CINDAYIZ. ÇADIR VE UYKU
 TULUMLARIMIZLA BULUŞMAK
 ÜZERİ SEVGİLER
 ŞORŞAK

Herşey mümkündür

✨
 Tüm fanzin ve under ground dergileri
 bekliyoruz

EK-H

Annem

Ayrılmazdık biz annem ve ben

Kırk su geldi kırk dereden

Ayrıldık işte, bilmem neden

Artık sen yoksun annem

Ağladığımda öptüğün yanakların

Sarılınca unuttuğum acılarım

Şimdiyse hatırlamaya korktuğum anılarım

Artık sen yoksun annem

Şimdiki tırmandığım hayatımda

Nefretle baktığım yarınlarda

Bende tükenmiş hatıralarımda

Artık sen yoksun annem

Eskidi sana ait sevgiler

Sığmaz oldu içimdeki nefretler

Bitti, bitti seni sevdiğim günler

Artık sen yoksun annem

Sen benim için yaşarken öldün anne

Yaşamayacaksın da...⁴²²

Mehmet KARTAL

⁴²² Mehmet KARTAL, **Annem**, Bkz. <https://www.milliyet.com.tr/the-others/bu-gozler-neler-gordu-5265553>, E.T. 01.06.2023

ÖZGEÇMİŞ

2002 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. Aynı yıl MEB’de Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni olarak çalışmaya başladı. 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans programından, *Edebiyat ve Marjinallik -Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında (1940-1980) Marjinallik ve Marjinal Tiplerin Toplumsal Kökenleri-* adlı teziyle mezun oldu. 2011-2014 yılları arasında, Almanya T.C. Mainz Başkonsolosluğu Eğitim Ataşeliğinde Türkçe ve Türk Kültürü Öğretmeni olarak çalıştı. 2023 yılından itibaren de Almanya T.C. Frankfurt Başkonsolosluğu Eğitim Ataşeliğinde Türkçe ve Türk Kültürü Öğretmeni olarak çalışmaktadır.

