T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

FOTOKOPİDEN DİJİTALE YERALTI YAYINCILIĞI: TÜRKİYE'DE FANZİN ALTKÜLTÜRÜNÜN SOYKÜTÜKSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Hüseyin SERBES

DOKTORA TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Mehmet GÜZEL

NİSAN - 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FOTOKOPİDEN DİJİTALE YERALTI YAYINCILIĞI: TÜRKİYE'DE FANZİN ALTKÜLTÜRÜ ÜZERİNE SOYKÜTÜKSEL ÇÖZÜMLEME

DOKTORA TEZİ

Hüseyin SERBES

Enstitü Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri

"Bu tez 17/04/2024 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir."

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Doç. Dr. Mehmet GÜZEL	Başarılı
Doç. Dr. Gürsoy DEĞİRMENCİOĞLU	Başarılı
Doç. Dr. Mehmet Fatih ÇÖMLEKÇİ	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Meltem GÖNDEN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Bülent KABAŞ	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☒

Hayır ☐

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Hüseyin SERBES

17/04/2024

ÖN SÖZ

Esat'a[1]

Fanzinleri toplamaya başladığım ilk günlerden bu yana taşıdığım tutkuyu bir araştırmaya dönüştürme isteğiyle yola çıktığım ve Pavese'nin günlüğüne yazdığı gibi "hayatın saldırılarına karşı bir savunma" biçimlerine dönüşen bu tezde içinde yaşadığımız acı dolu çağa karşı izini sürdüğüm kültür kahramanlarım 'anti' eğilimliler, buna şaşırmıyorum ve bu coşkuya tanıklık etmek "okul dersi sıkıcılığından" (Sontag, 2015, s. 69) beni alıp çekerek haz uyandırmaya doğru itmiştir. Şanslıyım ki, etrafımda bana alternatif düşünme yollarını keşfetme fırsatı veren "başka bir insan olmaktan başka gerekçelendirmeye gerek duymadan herkesin birbiriyle anonim ve gayri şahsi bir şekilde konuşabildiği güzel zamanlar"dan (Blancot, 2005, s. 61) fırlamış insanlar oldu. Bu çalışmanın olumlu yönlerinin çoğunu onlara borçluyum. Wittgenstein ve Bahtin gibi akademinin soğuk koridorlarından bir kır evine kaçma isteğinin ağır bastığı bir lisansüstü dersinde fanzinler konusunda beni tez yazmaya yüreklendirerek her daim yanımda olan ve tez danışmanlığımı üstlenerek bana kendimi şanslı hissettiren sevgili danışmanım *Mehmet Güzel*'e, bu süreçten itibaren desteklerini hiç esirgemeyen ve yönlendirmeleriyle her bir tez izleme komitesini önemli kılan jüri üyeleri hocalarım *Meltem Gönden*'e ve *Bülent Kabaş*'a, zaman ayırarak eleştirileriyle teze değer katan savunma jürideki hocalarıma bana sanatsal, karşı-kültürel ve nitelikli zaman geçirme fırsatı verdiği için teşekkür ederim.

Tez süresince varlığıyla beni hayata bağlayan kızım *Leya*'ya ve eşim *Esin*'e bana yoldaşlık yaptığı için minnettarım: Londra'da 14m²'lik bir evde [*shoe-box home*] yaşadıklarımız hiç kolay değildi ama inanmıştık. Hocalarım *Yusuf Adıgüzel*'e ve *Ahmet Eskicumalı*'ya üretim sürecimdeki teşvikleri için şükranlarımı sunarım. Posthümanizmin ele aldığı disiplinlerarası konularla bana yol gösteren *Başak Ağın* başta olmak üzere tüm *Pentacle* ailesine teşekkürler. *Furkan Sönmez*, *Salih Kinsun* ve *Yavuz Çobanoğlu*'na çıkmaza girdiğim zamanlardaki yardımlarından ötürü teşekkür ederim. Belirtmeden geçemeyeceğim: Üzerimde en çok emeğe sahip annem ile çocukluğumda Sultanahmet'ten Gülhane'ye ve Sirkeci'ye doğru uzanan Bâbıâlî çevresinde gezilere

[1] "Sonra aniden ölüm geldi, ölüm bu mektupları özel bir hazineye, bir *anıt*'a [*tombeau*], nihai bir cömertliğe dönüştürdü" (Badiou, 2019, s. 23). Bu çalışmayı, onun hatırasına adıyorum. Yine görüşeceğiz Esat…

çıkararak beni yayıncılığa dair bir tutkuya sürükleyen babama ne kadar teşekkür etsem az kalır; onlar olmasaydı, böyle bir çalışma da olamazdı.

University of the Arts London'ın birçok yerleşkesinde bulunarak geçmiş ve güncel arasında araştırmalar yapmak, TÜBİTAK'ın katkıları ile gerçekleşti. TÜBİTAK 2214/A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı'ndan aldığım destekler benim için Londra'yı bir laboratuvara dönüştürmüş ve verimli bir tez yazma konusunda cesaretlendirmiştir. Burs desteğini kazandığım andan araştırma sürecim tamamlanana kadar yanımda olan kurumdaki çalışanlara sonsuz teşekkürler. Londra'daki danışmanlığımı kabul eden *Russ Bestley* başta olmak üzere üretimlerimi destekleyen *Punk Scholars Network*'teki punk araştırmacıları *Barry Philips, David Muggleton, Ellen Bernhard, Herman-de-Tollenaerre, Marie Arleth Skov, Matthew Worley, Matt Grimes, Mike Dines, Paul Fields, Paul Guerra, Peter Webb, Tom Parky* ve *London College of Communication*'da beni özel yayınlarla tanıştıran *Blanca Garcia Paja*'ya müteşekkirim.

Lisansüstü çalışmalarımı yürütürken banka emekçilerinin kurup bu ülkenin yoksul çocuklarına adadığı bir lisede, *Denizyıldızları*'nda, on yılı aşkın bir süredir çalışıyor olmak bana her daim gurur verirken *Darıca Bilsem*'deki öğrencilerimle akademik çalışmalar yürütmekse hep hayalini kurduğum 'hocalık' deneyimini yaşattı. Bu süreçte bana alan açan *Barış Şimdi*, *Kadir İndi* ve *Ahmet Veli İnce*'ye teşekkürler. Bunun yanı sıra, *Darıca İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü*'nde gerçekleştirdiğimiz *Erasmus+* projelerinde bana öncülük ve yoldaşlık eden *İsmail Oğuz*, *Fatih Eren, Kadir Tunç*, *Pınar Sancaktutan*, *Harun Yenişan*, *Mehmet Emin Uğur* ve *Murat Özbakan*'a minnettarım. Onlarla çıktığım yolculuklar sayesinde Pasolini'nin Romalılarından Barcelona'nın banliyölerine Porto'nun punk'larından Paris'in entelektüel figürlerine 'kaotik varoluşun alanı' birçok şehirde bulunma fırsatına eriştim ve tanıştığım 'eğreti yurttaşlar', kenar mahallelerdeki alt proletaryalar, göçmenler, 'prekarya'lar ve mülksüzler beni hep eleştirel düşünme gücüyle donatarak Üçüncü Dünya'nın yoksullarıyla doğal müttefik haline getirdi. Bu tez, onlara aittir. Böyle bir doktora tezi yürütürken bizzat kuşaklar boyu bana kültürel değerleri aktaran, evini ve düşüncelerini açan tüm fanzincilere içtenlikle teşekkür ederim. Başlangıçta fanzinlerin *leitmotif*'i *Mondo Trasho* yapıtıyla 'yaygın beğeniye şamar' atan Esat'a ithaf ettiğim bu çalışma, Türkiye'deki tüm *punk*'lara ve *fanzinci*lere adanmıştır. Ne de olsa, *yeraltına ulaşmak hiç bu kadar kolay olmamıştı!*

Hüseyin SERBES

17/04/2024

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR ..... **iii**
TABLO LİSTESİ ..... **iv**
FOTOĞRAF LİSTESİ ..... **v**
ÖZET ..... **vii**
ABSTRACT ..... **viii**

GİRİŞ **1**
1. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ARKA PLAN **16**
1.1. Kültürden Altkültüre Gençlik ve Radikal Medya 17
1.1.1. Altkültür: Kavram ve Köken 17
1.1.2. Entelektüel Müdahaleler: Merkez'in Kültürel Çalışmaları ve Hebdige'in Altkültür'ü 19
1.1.3. Altkültüre Yükselen İtiraz: Çağdaş Tartışmalar 26
1.1.4. Yerel Sahneler ya da Mikro-Altkültürler 30
1.1.5. Post-Altkültürler: Modernitenin Büyük Anlatılarından Post-Modern Parçalanmaya 32
1.1.6. Gençlik Kültürleri: Anahtar Kavramlar ve Analitik Çerçeveler 38
1.1.7. Gençlik Miti: Türkiye'de Gençlik Kültürünü Anlama Çabaları 40
1.1.8. Bir Tipoloji Girişimi: Radikal Medya 44
1.2. Yırt, Kes, Üret ve Kışkırt: Fanzinlerin Soykütüksel Çerçevesi 50
1.2.1. Punk, Fanzinler ve Kesişimler: Tarihsel Avangart Sanat İkliminde Yeraltı Yayıncılığı 51
1.2.2. "Vahşi Tarafta Bir Yürüyüş": Olağan CBGB Sakinleri ve New York'tan Sesler 59
1.2.3. Punk'ın Gelişi: Savaş Sonrası Gençlik Tarzı 65
1.2.4. Çizgi Roman ve Rock'n Roll'un Görsel İmgeleri: *Punk* Fanzini 67
1.2.5. Sniffin' Glue ve Diğer Rock'n Roll Alışkanlıkları: Müzik Fanzinleri 74
1.2.6. 'Çöplük Dünya'dan Türkiye'ye Fanzin Deneyimi 79
1.2.7. Dijital Ruh ve E-Zin(e): Fanzinin Dönüşümü 81
2. BÖLÜM: ALAN TASARIMI: YÖNTEM, TEORİ VE TEKNİK **84**

2.1. Doküman Analizi: Fanzinlerin Toplanması, Seçilmesi ve İncelenmesi.....90
2.2. Saha Çalışması: Veri Toplama Teknikleri.....97
2.2.1. Katılımcı Gözlem: "Fanzin, Eylemsellik ve Alana Giriş" 97
2.2.2. Derinlemesine ve Odak Grup Görüşmeler: Yeraltından Notlar.....101
2.3. Retrospektiften Oto-Etnografiye Araştırmacının Konumu: İçeriden Bakış.....110
2.4. Tanıklıklar: "Londra Hakkında Bir Şeyler" 115
2.5. Deneyimin Sınırları 124
3. BÖLÜM: FANZİNLER VE FANZİNCİLER.....128
3.1. Yeraltından Fotokopiler: Fanzinlerin Poetikası.....129
3.1.1 Kapak Güzelleri: Tasarım Biçimlerinden Fanzin Estetiğine.....129
3.1.2. Olmayan Editörden: "Gösterelim Onlara Bir Avuç Fanzincinin Gazabını" 140
3.1.3. Kanonik Alıntılar: "Kültürün Xerox Derecesi".....146
3.1.4. Röportajlar: "Kaos, Anarşi, Aşk, Meşk ve Müzik".....150
3.1.5. Altkültürel Bilgi: "Cinnet Geçirenlere Adam Öldürmede Yardım".....163
3.1.6. Camia Raporları: "Yeraltına Ulaşmak Hiç Bu Kadar Kolay Olmadı".....173
3.1.7. Kritikler: "Telaşa Mahal Yok" 177
3.1.8. Tribün Kültürüne Ağıt.....183
3.1.9. Kalemden Klavyeye: Dijital Fanzinler.....192
3.2. Söyleyecek Sözümüz Var: Fanzinciler.....206
3.2.1. İlk Temas, İlk Heyecan: "Sesi Görmek, Işığı Duymak" 207
3.2.2. Arzu ve Üretim.....221
3.2.3. Sisteme Karşı Bir Tokat: Karşı-Hegemonya, Temsiliyet ve Altkültür 227
3.2.4. Kendin Pişir Kendin Ye: El İlanı, Poster, Albüm ve Konser Afişleri.....234
3.2.5. Mekânın Hafızası: Melankoli Nesnesi Olarak Fanzinler 247
3.2.6. Etkileşim Ritüelleri: Kâğıt, Makas ve Tutkaldan Sanal Evrene.....259
3.2.7. Karşı Kültürden Popüler Kültüre: Fanzinin Metalaşması 268
3.2.8. Post-Fotokopi: Dijital Üretim Çağında Fanzini Yeniden Düşünmek.....281

SONUÇ 295
KAYNAKÇA.....308
EK 329
ÖZ GEÇMİŞ 335

KISALTMALAR

ASCII : American Standart Code International Interface
ATV : Alternative TV
BBC : British Broadcasting Corporation
CBGB : Country, Bluegrass and Blues
CBS : Columbia Broadcasting System
CIAYM : Chaos I Am Your Mistress
CSNS : Can Sıkıntısı Neşriyat Sokağı
ÇKÇM : Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi
DIY : Do It Yourself
EP : Extended Play
JDS : Juvenile Delinquents
ICA : Institute of Contemporary Arts
ISBN : International Standard Book Number
LSD : Low Sexual Desire
MRR : Maximum Rock'n Roll
NFT : Non-Fungible Token
NME : New Musical Express
NYCS : New York Correspondence School
PDF : Portable Document Format
PTT : Posta ve Telgraf Teşkilatı
SE : Sokak Edebiyatı
SG : Sniffin' Glue
TAM89 : Tian An Men 89 Records
TAZ : Temporary Autonomous Zones (Geçici Otonom Bölgeler)
TÜBİTAK : Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Jeppesen'in Dört Teorik Modeli 45
Tablo 2: Alternatif ve Radikal Medyanın Bir Tipolojisi 49
Tablo 3: *Disguast* Webzine İçeriği 195
Tablo 4: *Dahke*, *Etilen* ve *Fasulyeden*'in İçerikleri 197
Tablo 5: *Löpçük*'ün İçerik Akışından Temalar 201

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Kültürel Çalışmalarda Eskizler'in İlk Sayısı 21
Fotoğraf 2: Bir Propaganda Broşürü: Cabaret Voltaire 54
Fotoğraf 3: New York Correspondence School Weekly Breeder 3 56
Fotoğraf 4: Jamie Reid'in Sex Pistols Duvar Posteri (1983) 59
Fotoğraf 5: Andy Warhol'un İkonikleşen Tasarımı 63
Fotoğraf 6: Bir İletişim Organı Olarak Londra'nın Punk Fanzinleri 67
Fotoğraf 7: *Punk*'ın Editörleri 'The Punk Dump' Olarak Bilinen Ofislerinde 70
Fotoğraf 8: Yeni Bir Neslin Zeitgeisti'i: *Punk* 72
Fotoğraf 9: Punk'ın Birleşik Krallık'ta Ruh Bulduğu Mekân: Roundhouse 75
Fotoğraf 10: İngiliz Punk Sahnesinde Bir Basın Efsanesi: *Sniffin' Glue* 77
Fotoğraf 11: Mondo Trasho'nun İlk Sayısından – 1 Mayıs 1991 81
Fotoğraf 12: Akmar Pasajı'nın Tarihi Kapısı 85
Fotoğraf 13: *Dog Juice* Fanzin Sayı 1 – Sayfa 8-9 99
Fotoğraf 14: Rashit 'Çete'siyle Geçirilen Bir Gün 103
Fotoğraf 15: Alternatif Üretimlere Çıkan Yol: Fanzin Görüşmelerinden 104
Fotoğraf 16: Esat C. Başak'la "Kafamızı Kurcalayan Kimi Sorunlar Üzerine" 106
Fotoğraf 17: Girdap'ın Altkültürel Mirası 108
Fotoğraf 18: Hakan Günday'ın Kelimelerle Devrik İlişkisi Fanzinde Yaşıyor 110
Fotoğraf 19: Fanzinlerin İlk Elden Kopyaları 117
Fotoğraf 20: Punk'ın Yetmişlerdeki Karargâhı 119
Fotoğraf 21: Jamie Reid'in Sanat Yapıtları 120
Fotoğraf 22: Araştırmacının Camden Town Günlüğü 122
Fotoğraf 23: Fanzinleri Yerleştirirken 123
Fotoğraf 24: *Mondo Trasho*'nun Kimi Kapakları 130
Fotoğraf 25: *Eblek Hardcore* ve *Disguast*'ın Kapak Güzelleri 132
Fotoğraf 26: Shane MacGowan ve *Spastik Eroll* 134
Fotoğraf 27: *Dahke*'nin Mick Jones Kapağı 136
Fotoğraf 28: London Calling Albümündeki İkonik Bas Parçalanan Fotoğraf 138
Fotoğraf 29: Baudrillard'ın Anlam Dünyası 147
Fotoğraf 30: Benjamin'in Kalıntıları 149
Fotoğraf 31: *Fermuar*'ın İmaj Bombardımanı 150

Fotoğraf 32: 2/5BZ'nin *Güzel*'i (1994, Sayı: 2 Sayfa: 4-5) 155
Fotoğraf 33: Şimdi Ben Ne Söylersem Sen O'sun: "*Manipülasyon*" 158
Fotoğraf 34: Cemiyette Pişiyorum'dan: *Hüsran* Fanzin 160
Fotoğraf 35: Murat Ertel'in *Mondo Trasho* Sayfası 162
Fotoğraf 36: Spinners'ın Albümünden Geriye Kalanlar 167
Fotoğraf 37: Punk'ın Çalakalem Tarihi 168
Fotoğraf 38: *Punx Pest*'in Kapak ve İç Sayfası 175
Fotoğraf 39: Fanzin Dersleri ve Fanzin Sözlüğü 179
Fotoğraf 40: Konserlerin Bir Envanteri: *Pisscore*'dan Görünüm 180
Fotoğraf 41: Aydemir ve Madra'nın Sayfaları 183
Fotoğraf 42: Modern Futbola Karşı *1907 Gençlik* Fanzini 190
Fotoğraf 43: *Mondo Trasho*'nun İsteme ve Yazışma Adresi 192
Fotoğraf 44: *Mondo Trasho* Seçkisi 209
Fotoğraf 45: Türkiye'de Punk'ın Filizlenmesi: Headbangers (Gülhane Parkı, 1989) 215
Fotoğraf 46: Kemal Aydemir (Londra, 1978) 217
Fotoğraf 47: Fanzine Poster (1991, İstanbul, A3) 237
Fotoğraf 48: Ünsal Oskay'ın Fanzinlerdeki Yeri 240
Fotoğraf 49: Punk Konser Posteri (Gitanes Bar, İstanbul; A4, 1995) 242
Fotoğraf 50: Yerin Dibi Sergisi 244
Fotoğraf 51: Geleneğin İmgeleminden Kolajlar 246
Fotoğraf 52: Teşvikiye'nin Tezgâhları: Zihni 250
Fotoğraf 53: Seyyahlık ve Sahaflık Arasında: Parkinson Şeref 251
Fotoğraf 54: Narmanlı Han'da Deniz Kitabevi: Duvarda *Eblek Hardcore* afişi 252
Fotoğraf 55: Aksi Nota 253
Fotoğraf 56: Punk Aslı 255
Fotoğraf 57: Avangart Dükkân Kop-Art 257
Fotoğraf 58: Girdap'ın Tezgâhı 259
Fotoğraf 59: Gençlik Altkültürlerinde Etkileşim Ritüelleri "CMUK Tayfa" 260
Fotoğraf 60: Karşı-Kültürel Devrimdeki İşaret Fişekleri 281
Fotoğraf 61: *Mondo Trasho*'nun Fax Sayısı 287
Fotoğraf 62: Esat'ın Anısına: Müşfik Özlemler 307

ÖZET

Başlık: Fotokopiden Dijitale Yeraltı Yayıncılığı: Türkiye'de Fanzin Altkültürü Üzerine Soykütüksel Çözümleme

Yazar: Hüseyin SERBES

Danışman: Doç. Dr. Mehmet GÜZEL

Kabul Tarihi: 17/04/2024 **Sayfa Sayısı:** viii (ön kısım) + 328 (ana kısım) + 6 (ek)

Bu tez, fotokopi başta olmak üzere çeşitli kopyalama teknikleri ile çoğaltılan ve sınırlı bir şekilde dağıtılan fanzinleri analiz eder. Kendilerine ana akım medyada yer bulamayan bilimkurgu meraklısı hayranları tarafından üretilen ilk fanzinler, punk müziği akımı ile birleşerek karşı-kültürel bir hamle haline gelmiştir. Altkültürlerin iletişim ağı olarak fanzinlerin incelendiği bu çalışma, dağıtıldığı mekânlardan iletişim süreçlerine yaşanılan bir gençlik hareketini sanatsal, politik ve kültürel bağlamda soruşturmuş ve fanzinleri iletişim ve etkileşim biçimleri, gündelik hayat ve yeniden üretilebilirlik, ekonomi politik, metalaşma ve dijital üretim çağındaki konumu gibi birçok bağlamda ele almıştır. Bu anlamda, araştırmanın metodolojik çerçevesi, nitel, tümevarımcı ve yorumlayıcı bir alanda gerçekleşirken araştırmacının kişisel yaşantı ve deneyimlerini sürecin bir parçası kılabilmek amacıyla, oto-etnografik yöntemin imkânlarından önemli ölçüde yararlanılmıştır. Bu yönüyle, tipolojik bir modelleme yoluyla doküman analizi ve saha araştırması gerçekleştirilmiştir. Araştırmadaki dokümanlar Türkiye'nin ilk punk fanzinlerinden güncel dönem yayınlarına dek geniş bir tarihselliğe yayılırken saha araştırmasında bu yapıtları çıkaran fanzincilerle derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Araştırmanın geçerlilik ve güvenirliğini sağlamak açısından katılımcı bir yolla çoklu veri yöntemi tercih edilirken verilerin analizi aşamasında uzman görüşlerinden faydalanılmıştır. Tasarım biçimlerinden olayları ve olguları işleyiş biçimine eleştirel bir değerlendirilmeye tabi tutulan fanzinleri anlamlandırabilmek adına fotokopiden dijital evreye dek dönüşümlerinin ortaya koyulduğu çalışmada fanzincilerle gerçekleştirilen görüşmeler destekleyici olmuştur. Araştırma, Türkiye'deki fanzin deneyimini içeriden bir bakışla yansıtmaya çalışmış ve bu radikal yapıtlarla ilk teması mercek altına alarak arzu ve üretim coşkusunu yakın plana almıştır. Sistem karşıtlığından popüler bir metaya evrilmenin kültürel ve politik bir analizinin yapıldığı tezde fanzinlerin dijital üretim çağındaki yeri kolektif bir ağla, üreticilerin gözünden değerlendirilmiş ve bu yolla, doğası gereği anonim kalmasının içindeki çağa yenik düşmemesi bakımından önemli olduğunun altı çizilmiştir. Dijital kültürün paradoksal bir biçimde bireyleri anlık hazla üreticiye çevirip, geleneksel fanzin kültünü yok ettiği bir zaman diliminde, fanzinlerin birçok yönüyle tartışıldığı bu çalışmanın, literatürde yeni diyaloglara yer açacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Punk, Fanzin, Altkültür, Otoetnografi, Radikal Medya

ABSTRACT

Title of Thesis: Underground Publishing from Photocopy to Digital: A Genealogical Analysis on Fanzine Subculture in Türkiye

Author of Thesis: Hüseyin SERBES

Supervisor: Assoc. Prof. Mehmet GÜZEL

Accepted Date: 17/04/2024 **Number of Pages:** viii (pre text) + 328 (main body) + 6 (add)

This thesis analyses fanzines, which were reproduced by various copying techniques, especially photocopying, and distributed in a limited way. The first fanzines, produced by science fiction fans who could not find a place for themselves in the mainstream media, merged with the punk music movement and became a counter-cultural move. This study, which examines fanzines as the communication network of subcultures, investigated a youth movement experienced from the places of distribution to communication processes in an artistic, political and cultural context, and examined fanzines in many contexts such as forms of communication and interaction, daily life and reproducibility, political economy, commodification and its position in the age of digital production. In this sense, while the methodological framework of the research is qualitative, inductive and interpretative, the possibilities of the auto-ethnographic method have been utilised to a great extent in order to make the personal experiences of the researcher a part of the process. In this respect, document analysis and field research were carried out through a typological modelling. While the documents in the research span a wide historical range from Türkiye's first punk fanzines to current period publications, in-depth interviews were conducted with the zinesters who published these works in the field research. In order to ensure the validity and reliability of the research, multiple data method was preferred in a participatory way, while expert opinions were used in the data analysis phase. In order to make sense of fanzines, which are subjected to a critical evaluation from their design forms to the way they process events and phenomena, the interviews with fanzine publishers have been supportive in the study, which reveals their transformation from photocopying to the digital phase. The research has tried to reflect the fanzine experience in Türkiye from an insider's point of view, and by scrutinising the first contact with these radical works, it has brought the enthusiasm of desire and production to the forefront. In the thesis, in which a cultural and political analysis of the evolution from an anti-system to a popular commodity is made, the place of fanzines in the age of digital production is evaluated through a collective network, through the eyes of the producers, and in this way, it is underlined that the fact that it remains anonymous by nature is important in terms of not succumbing to the age within it. In a time when digital culture paradoxically turns individuals into producers with instant gratification and destroys the traditional fanzine cult, it is thought that this study, in which fanzines are discussed in many aspects, will make room for new dialogues in the literature.

Keywords: Punk, Fanzine, Subculture, Autoethnography, Radical Media

GİRİŞ

> "Ben, kitaplarımın molotof kokteyli ya da mayın tarlası olmasını isterim, tıpkı donanma fişekleri gibi kullanıldıktan sonra kendilerini yok etmelerini isterim" ——Michel Foucault.[2]

Hâkim sınıflardaki kültürel ve ideolojik değerlerin baskın hale geldiği toplumsal dönüşüm döneminde tek düzeliğin egemen olduğu bir atmosfer göze çarpar. Kitle iletişim araçlarının kâr amacı gütmesini birincil hedef haline getirmesi ile medyanın mülkiyet yapısında ve teknolojik olanaklarında yaşanan değişimler, kültürün metalaşmasına neden olur. Böylesi bir süreçte gençlik tarafından üretilen değerlerin bir kısmı yok sayılır ve popüler olanlar ön plana çıkar. Karşı kültürlerin icra ettiği tavır ise belirli bir alanda sıkışır. Bu tezle, söz konusu (dar) alanda bir kazı çalışması[3] yapmayı deniyor; "bu alan bir buluşma ve bir yakınlaşma sorunu olarak tanımlanıncaya kadar" (Williams, 1993, s. 8) işlemeyi sürdürüyorum. Ana akım medya tarihine karşı marjinal ya da çevresel olarak görülen fikirlerin soruşturulduğu bu çalışmada, gençlik altkültürlerinin iletişim alanlarına, fanzinlere odaklanıyorum. Fanzinler, tıpkı önceki yüzyılda yaşanılan sisteme karşı avangart sanat akımlarında olduğu gibi radikal bir tavrı içinde barındırıyor. İlk örneklerinde, bilimkurgunun sadece yüksek tirajlı dergilerde olmasının anlamsızlığını fark edenlerin kıvılcımı vardır. Sonrası, punk'ların içeri girdiği[4] ve Foucault'nun işaret ettiği gibi (1975) "tıpkı donanma fişekleri gibi kendilerini yok ettikleri" (daha çok beni içine çeken) bir dönemi kapsar; bu tez boyunca daha çok bu dönemin anlatısına müdahale etmeye çalışıyorum.

Gençlik altkültürleri, doğası gereği direnişin ve karşıt hareketlerin kilit noktasını oluşturur. Üretim olanakları değişiklik gösterdikçe, gençlerin öznellik alanları da çeşitlilik kazanır. Cohen (2002, s. 30), altkültürlerin baskın bir kültür tarafından değil,

---

[2] Foucault'nun *Les Nouvelles Littéraires* ile söyleşisinden. Bu söyleşi ilk olarak 17 Mart 1975 tarihinde Jean-Louis Ezine tarafından *Les Nouvelles Littéraires*'de yayınlanmıştır.

[3] Burada bahsi geçen *kazı çalışması* ifadesi, Walter Benjamin'in modernliğin enkaz yığınlarındaki ilk kazılarını temsil eder. Parikka'nın ifadesiyle (2017, s. 19), 'geçmişi konu alan bütün arkeolojik kazılar, bugünkü durumumuzu ayrıntılandırmayı amaçlar'. Bu kazıları yapabilmek için sadece kendi arşivim değil birçok kişinin ve mekânın arşivine dokunma fırsatı yakaladım. Üstelik, bu süre zarfında güncel olarak yeraltında kıpırdayan fanzinlere de erişerek onları da çalışmaya dâhil etmeye çalıştım.

[4] 'Punkların içeri girmesi' söylemi, Tayfun Polat'ın *Türkiye'de Bağımsız Müzik* (2021, Kara Plak Yayınları) üzerine yazdığı kitabın bir bölümüne aittir. İfade, bir olayın kahramanı Barış Çavma'nın yazdığı şarkı sözlerinde geçer. Pearl Jam Barış olarak tanınan Çavma, 18 yaşında başka dünyalara gitmeye karar verdiği sırada walkman'inde *Alice in Chains*'in 'got me wrong' şarkısı dönmektedir.

hükmedilen kültür tarafından üretildiğine işaret eder. Bu araştırmada, altkültürü üretenlere ve üretim nesnelerine mikro-sosyolojik bir perspektifle yaklaşıyor, "boyun eğdirilmiş [*subjugué*] bilgilerin" (Foucault, 2000a, s. 89) başkaldırarak ortaya yeni bir gerçekliğin çıkmasına dikkat çekiyorum ki burada işlevselci ve sistemleştirici düşüncenin dayattığı düzenden bir kopuş yaşanır. Gençlik altkültürlerindeki deneyim, böyle bir maskelemeyi gözler önüne sererek farklı bağlamları yeniden keşfetmemizi sağlar. Burada bu bağlamların ilişkisini mercek altına alıyorum, "üstelik, bunu olgular denen şeyin, tümüyle pozitivist hakemliğine kendini kaptırmamayı becererek yapmak gerektiğinin" (Bourdieu, 2015, s. 26) farkındayım.

Çalışma, altkültürün 'yayıncılık' alanına odaklanmaktadır. Bu anlamda soruşturma, günümüz ve geçmiş arasındaki altkültürel pratik ve söylemlerin, nasıl doğduklarını ve nasıl mümkün kılındıklarını analiz etmeyi deniyor. Bu yolla, ana akım medyaya ve düzene karşı geliştirilen deneyimlerin soykütüksel çözümlenmesi[5] amaçlanmaktadır. Soykütüksel olarak adlandırılabilecek bu etkinlik, Foucault'ya göre,

> "ne bir ampirizm ne de kelimenin alışıldık anlamıyla bir pozitivizmdir: söz konusu olan yerel, süreksiz, bir kenara itilmiş, meşrulaşmamış bilgileri, onları doğru bir bilgi adına, birilerinin elindeki bir bilimin hakları adına süzgeçten geçirecek, bir hiyerarşi içine yerleştirecek, düzenleyecek birleştirici teorik bir merciye karşı harekete geçirmektir" (Foucault, 2000a, s. 91).

Analiz ve eleştirel yaklaşımda izlenilen soykütüksel çözümleme, kronolojik bir tasniften ya da geçmişi gözler önüne sermekten farklı bir işlev taşır. İçinde bulunduğumuz zamana dair bir sorudan başlayarak geçmişe doğru derinleşen bir bilgi sorgulama biçimi olarak görebileceğimiz bu etkinlik[6], gençlik altkültürleri ve yayıncılık faaliyetlerini bir araya getirmek adına yol göstericilik görevini üstleniyor. Bu yönüyle, bu çalışma hiyerarşik ve göstergelerden oluşan bir analizdense düşünümsel, duyarlı ve sömürücü olmayan bir yaklaşım inşa etmeyi hedefler: "Bunu yaparken de öznenin tarihsel bir örgü içerisinde kurulmasına açıklık getirecek yeni bir çözümlemeye yönelmek gerekir" (Urhan, 2013, s.

[5] Urhan (2013, s. 201), *soykütüğü* kavramını düşünce tarihinde ilk kez kullanan düşünürün Nietzsche olduğunu belirterek Foucault'nun Nietzsche'den alıp kullandığı bu sözcüğün tarihsel olayları bütün karmaşıklığı içerisinde ele alıp ortaya koymayı amaçlayan bir bakış açısı taşıdığını ifade eder.

[6] Foucault (2000b, s. 91-92), kendisi ile yapılan bir mülakatta "şimdiki zamana ilişkin bir sorudan yola çıkarak geçmişe doğru yürümenin bizi karşı-bilim olarak gördüğü soykütüksel çözümlemeye götüreceğini" söyler. Bu araştırmanın genel çerçevesini, dijital gelişmelerin bireyleri dönüştürdüğü bir evreden geçmişe doğru yürümek olarak düşünürsek çalışmanın etkinliğinde bir soykütüksel girişimin izlerine rastlarız. Buradaki soykütüksel girişimde, tezin ilerleyen sayfalarında görülebileceği gibi punk'ın iletişim yayınları fanzinler merkeze alınmaktadır.

203). Böylesi bir çaba, öznenin kendisinden kurtulmasına yol açarak Deleuze ve Guattari'nin deyimiyle (1990, s. 8.) bizi 'anonima'ya götürür. Paradoksal olarak altkültürel yayınlar, eyleyicilerin ilişkilerini artırırken onların gözlerini yummak koşuluyla kimliksizlendirme sürecini inşa eder ki Akay'a göre (1990), kimin neyi yazdığı belli olmadan, özne, yazar ya da bireyi arka plana iterek bir öznesellik sürecine girebilmek, kimliği olmayan yapıtlarla mümkün olabilir. Bu tezde bu yapıtları, radikal medya olarak tanımlayabileceğimiz 'fotokopiden dergiler' olan fanzinler oluşturuyor.

Araştırmanın Konusu

> "Kültürel imgeler de insanlar gibi: Ancak ömürlerini tamamladıklarında, imkânlarını tükettiklerinde, çevrelerine yaydıkları ışık zayıflarken tam olarak anlaşılabiliyor" ——Nurdan Gürbilek[7].

Araştırmanın ana konusu fanzinler olarak tanımlayacağımız fotokopiden dergilerdir. Burada bir sınırlamaya gidilerek bu fanzinlerin, punk ile ilişkili olanları araştırmaya dâhil edilmiştir. Temelde Türkiye'deki fanzin altkültürünü gerek medya ve iletişim araştırmalarında gerekse de popüler kültür çalışmalarında yaygın olarak ihmal edilen bir mecraya yönelerek gerçekleştirmek derdindeyim. Profesyonel teknik ve baskı olanaklarının kullanıldığı yayınlara alternatif olarak ortaya çıkan fanzinler, bu çalışmanın odak noktasıdır. Fanzinler, fotokopi başta olmak üzere çeşitli kopyalama tekniklerinin kullanıldığı (her zaman olmasa da) genellikle bir kişi tarafından üretilerek kolektif ağ aracılığıyla dağıtılan yayınlardır. Fanzin fenomeninin ortaya çıkışı bilim kurgu hayranları tarafından üretilen dergileri tanımlamak için 1940'lara kadar uzanan geniş bir periyodu içerir. Ancak çalışmanın çerçevesini oluşturacak asıl anlamını 1970'lerdeki İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere yaşanan altkültürel gelişimlerde bulur. 1970'li yıllarda punk kültürüyle yükselen dalga, bir ideolojik tavır olarak gerçek anlamda[8] fanzinlerin doğmasına zemin hazırlar. Dale (2012, s. 2), 1970'lerin sonlarına doğru yaygın olarak dile getirilen '*bunu herkes yapabilir*' sloganının, baskın müzikal sahnedeki el becerilerine ve yapısal karmaşıklığa bir alternatif sunduğuna dikkat çeker.

[7] Gürbilek, N. (2001). *Kötü Çocuk Türk*. Metis Yayınları, s. 11.

[8] Erken Birleşik Krallık'taki ilk örnekler, fanzinin protest bir tavır içerisinde olduğunu, düzene ve egemen olana karşı kültür geliştirdiğini kanıtlar. Burada 'gerçek anlam'dan kastedilenin, fanzin kültürü ile punk müziğindeki estetik kodların birleşmesinden doğduğunu belirtmek gerekiyor.

Bu sloganın geniş çapta benimsenmesiyle birlikte 1976-1979 yılları arasında yaşanılan ilk punk dalgası, birçok fanzinin doğmasına destek olur. Triggs'e göre (2014, s. 70), bu, punk'ın 'modern dünyaya' ve 'hippi kültürünün' ana akıma emilmesine karşı tepki gösterdiği önemli bir kültürel, sosyal ve politik değişim dönemidir. Artık punk müziği, ana akım müzik endüstrisine karşı alternatif bir alandır. Bu alan, bağımsız ve '*Kendin Yap*'[9] yaklaşımı ile birlikte özgürleşir. Duncombe (2002, s. 5), aynı şekilde resmi tasarım kuralları ve beklentilerle engellenmemiş bir görsel sahnenin çevrelediği fanzinlerin, "fikir ve pratik geliştirmek için özgür bir alan" sunduğunu ifade eder. Dileyen herkesin yapabildiği fanzinler böylece profesyonel, ticari ve yasal dergilere karşı alternatif bir paradigma taşırlar. Politik bir tavır geliştirerek radikal bir sahnenin oluşmasına öncülük eden fanzinler, basmakalıp ritimlere karşı öznel bir bilinci temsil ederler. Raoul Vaneigem'in gençlere sunduğu manifesto, basmakalıp olandan yalnızca onu ustalıkla kullanma, ona egemen olma, rüyaları onunla süsleme ya da öznelliğin keyfine teslim olma yoluyla kaçabileceğini gösterir (Vaneigem, 2017, s. 15). Yeni kurulan punk grupları, küçük ve bağımsız plak şirketleri ile birlikte, Londra merkezli radikal bir yaşam kendini gösterir. Bu oluşturulan öznel yaşam alanı, hiyerarşik iktidar mekanizmalarını yıkan mitlerle dolu ilişkiler biçiminden oluşur.

Fanzin, bir altkültür oluşumunun sosyal ve görsel kodlarını olabildiğince hızlı ve görece kolay bir şekilde yansıtır. Dahası, alternatif bir mecra yapısına pencere açar. Böylece etik değerlerden yoksun, ifade ve söylem bağlamında ipleri sermayenin elinde bulunan düzenin medya olgusunun dışında anti-medya yapılanması sağlar. Araştırmada bu nedenle fanzini ele alırken sadece bir materyalin incelenmesi biçimiyle yola çıkmıyorum. Fanzini bir yaşam pratiği olarak konu ediniyor, bu sayede, bir kültürel ürün olarak tipolojik bir inceleme yapıyorum. Ayrıca, fanzinin çevresinde gelişen gündelik ritmi es geçmeyerek fanzincilerle bir saha çalışması gerçekleştiriyorum.

Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de bir gençlik miti oluşturan fanzin kültürü, (punk estetiğini yansıtan biçimiyle) 1991'de tanışmıştır. Punk ethosunun 'kes-yapıştır' ve 'herkes her şeyi yapabilir' söylemlerini kolajlarında buluşturan *Mondo Trasho*[10] fanzinin

[9] "Kendin Yap" yaklaşımı, çalışma boyunca Do-it-Yourself [DIY]'in karşılığı olarak geçiyor. Türkiye'de yayınlanan erken dönem fanzinlerinde, bu kavram tüketim ve gösteri toplumlarına karşılık '*kendir pişir kendin ye*' olarak yer alır.

[10] *Mondo Trasho*, esasında kara mizah unsurları taşıyan 1969 yapımlı filmdir. *John Waters*, bu filmiyle amatör, avangart ve yeraltı sanatçısı olarak başarıyı yakalar. Türkiye'de punk'ın estetik kodları ile kesişen

ilk sayısını yayınlamasından bu yana günümüzde avangart bir alan açan fanzinler, bu çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır. Bu çerçeve, kolajdan fotokopiye, oradan da dijitale doğru ilerleyen numunelerin toplanmasıyla belirlenmiştir. Bu yönüyle, çalışmaya araştırmacı olarak katılımlı gözlemi hissedebilmek adına tez sürecinde fanzin çıkararak oto-etnografik bir düzlemde ilerlemesini sağlıyorum. Kes-yapıştır fanzinlerden webzin'lere doğru kurulan hayatları ve egemen söylemlere karşı gençlik altkültürlerinin direniş sembollerini konu edinen bu araştırmada, New York yeraltı sahnesinden Londra'nın sokaklarına uzanıyor, oradan sözü Türkiye'deki deneyimlere getiriyorum. Bir anlamda Gürbilek'in tarifiyle tıpkı insanlar gibi (2001, s. 11) "ancak ömürlerini tamamladıklarında ve imkanlarını tükettiklerinde, çevrelerine yaydıkları ışık zayıflarken tam olarak anlaşılabilen" bu kültürel imgeleri bir mozaiğin parçaları gibi tanınabilir halde tutmaya çalışıyorum.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, gençlik kültürlerinin kendi-yayıncılık kapsamında hazırladıkları fanzinlere ve bu yapıtları çıkaranların deneyimlerine odaklanarak bu yayınların etnografik izdüşümünü sürmeyi amaçlar. Bunu yaparken, fanzinleri ve fanzincileri analiz ediyor, gerek fotokopiden dergiler arasındaki parçaları gerekse de fanzincilerin söylemlerindeki ilişkileri anlamaya çalışıyorum.

Duncombe (1997, s. 8), fanzinlerde ve yeraltı kültüründe farklı bir olasılığın tohumlarını görür: "öfkeli bir idealizmle patlayan yeni bir iletişim ve yaratım biçimi". Onun düşüncesinde fanzinler, sistemin geçilmez görünen duvarındaki çatlak görevini üstlenir ve bu sayede anlamlı direniş dalgasını doğuran bir kültür haline gelir. Bir [fan]zin çıkarmaktaki kişisel eylem bile, bu yayınların ne kadar az satıldığına (veya hatta üretildiğine) bakılmaksızın toplumsal bir dönüşümdür (Atton, 2002, s. 18). Bu toplumsal dönüşüm içerisinde birer "kültürel üretim ve örgütlenme modeli" olarak fanzinler ve yeraltı medyası, bir başka deyişle alternatif ve radikal mecra, yoğunlaşan güç odaklarına karşı bir kültür oluşturabilme yeteneklerine göre konumlanırlar. Bu doğrultuda, bu tür medyadan beklenti, yerüstü dünyasına (ana akıma) rahatsız edici bir içerik sunmakta yatar.

ilk fanzini olmasıyla bir manifesto niteliği taşıyan *Mondo Trasho*, 1 Mayıs 1991'de Esat C. Başak'ın 'çöplük dünya' olarak gördüğü fotokopi işlerini bir araya getirmesiyle oluşur.

Bu çalışmadaki amaç, fanzinlerin içeriğinden grafik diline bir tipolojik teori doğrultusunda soruşturma yürütmek ve böylece dönüştürücü iletişim süreçlerinden toplumsal ilişkilere bir analiz yapabilmektir. Böylesi bir yolu takip edebilmek gençlik altkültürlerinin karşı-kamusal alanlarına giriş yapabilmekle mümkün olabiliyor. Bu nedenle, manifesto niteliği taşıyan ilk fanzinlerden dijital olanakları kullanarak oluşturulan yarı-anonim medya deneyimlerine derinlemesine bir çalışma yürütüyorum. Araştırmacının çeyrek asırı deviren fanzin koleksiyonu ile fanzicilerin emek, üretim ve motivasyonlarını anlayabilmek adına bir saha çalışması yaparak sözü öznenin kendisine yöneltmek, çalışmanın temel hedeflerini oluşturur. Deleuze ve Foucault'nun işaret ettiği gibi "eylemde bulunanlar ve mücadele verenlerin, *temsilci* rolü oynamaktan çıkmasını sağlamak", bu soruşturmaya ilham kaynağı oluşturur (Morar vd., 2016). Böylece, çalışma süresince alan araştırmasına titizlikle yaklaşarak fanzin deneyimini yerinden anlamayı amaçlıyorum. Bu doğrultuda çalışma boyunca, kitle iletişim araçlarının tam karşısına, tutku dolu bir yayıncılık anlayışını koyma gayesi taşımaktayım. Araştırmada bir yandan "neoliberalizmin harabelerinde" (Brown, 2021) kendi kabuğunda kalmayı başaran, gün yüzüne çıktıklarında ise anlamlarını yitiren fanzinler üzerinde bir kazı çalışması yürüterek *tekil düşünce*nin karşı-medya deneyimlerini analiz etmeyi amaçlıyorum. *Tekil düşünce*, kişinin tek olmadığı ve daima kolektif düzenlemelerin var olduğunu anlatarak tek merkezciliğin kırıldığı, biçimi belirlenemeyen bir düşünceye işaret eder (Akay, 2016, s. 19). Bu düşünce, Ulus Baker'in belirttiği gibi, gerçek iletişimi engelleyen medya araçlarının egemen dünyasında baskın olanın değil altkültürün 'olayları' üzerinden ilerleyerek 'karşı-medya' oluşturan fanzinleri işaret eder:

> "Medya bize 'bireyselleşmiş', birbirinden kopmuş, yani üzerinde düşünemeyeceğimiz olaylar veriyor. Peki medyatik 'olay'ı yeniden kurgulamaktaki zorluklar nasıl aşılabilir? Sözgelimi anti-medyatik çabalar çoğu yerde bir bakıma bugünlerde sesini pek duyuramayan 'karşı-medya' oluşturma çabalarına tekabül ediyor. Medyanın enformasyonu kontrol edişine karşı yükseltilen bu protesto çoğunlukla, baskın medyanın gündeme getirmediği 'olay' ve 'gerçek'leri dillendirmeye dayanmaktadır" (Baker, 2015, s. 218-219).

Gençlik altkültürlerinin öznel olaylarını takip eden bir güzergâh üzerinde karşı-medyaya odaklanan bu çalışmada, örtük kodları, fanzin etnografyası üzerinden çözmeye çalışıyorum. Öncelikle, fanzinleri anlamayı amaçlıyor, dil, tarih ve felsefi açıdan kavramın serüvenini araştırarak tipolojik bir incelemeyle dokümanlara odaklanıyorum.

Bunun yanı sıra, alan araştırmasıyla fanzincilerin gerçekliklerini keşfetmeyi hedefliyorum. Du Bois, öznelliğin umursanmayarak göz ardı edildiğini ve bilime yanaşır bulunmadığını; oysa altı çizilmesi gerekenin bu gerçeklikler olduğunu belirtir (1989, s. 106). Bu çalışmada, söz konusu değerleri keşfederek toplumsal ilişkilerin mikro-sosyolojik tahayyülünü açıklamaya çalışır.

Çalışmanın hedefleri, inşa edilen kavramsal ve kuramsal çerçevenin genişletilerek saha çalışması analizinin yorumlanması; bu sayede elde edilen çıktıların bilimsel faaliyetlerle tartışmaya açılmasını kapsar. Bu noktada, araştırmacının anlamlı gördüğü mekânlarda gerçekleştirilen derinlemesine mülakatlar ve odak görüşme gruplarından elde edilen verileri değerlendirerek ilişkilendirilen sorulara cevaplar arıyorum:

—Fanzinlerle tanışma nasıl gerçekleşir? Bir fanzine hangi koşullarda erişim sağlanır?

—Bir altkültür mecrası olarak fanzin hangi tavır içerisinde yer alır? Toplumsal ve kültürel olana karşı taşıdığı bilinç nasıl yorumlanabilir?

—Fanzini ortaya çıkaran süreçteki emek, üretim ve motivasyon kaynakları nelerdir? Türkiye'deki fanzin deneyimi çerçevesinde oluşan mekân boyutu ve etkileşim ağı nasıl şekillenir?

—Fanzinlerin ekonomik politik evrenindeki metalaşma süreçleri nasıl açıklanabilir?

—Dijital üretim ve sosyal medya çağında fanzinin üretilebilirliği hangi yolla gerçekleşebilir?

Fanzin kavramından yola çıkarak altkültürel deneyime odaklanan bu çalışma, temel sorular çerçevesinde sahaya çıkar ve bu araştırma sorularını takip eder. Bu takip boyunca birinci ağızdan anlatılara odaklanır, bu sayede, ön kabullerin yerini keşifsel pratiklere bırakarak açık olmayı amaçlar. Bu anlamda, araştırma boyunca yukarıdaki sorular etrafındaki bağlantıları bir araya getirmeyi amaçlıyorum. Hâkim literatürün anlatısını geliştirerek fanzin tarihinin evrensel ağına kucak açmak, fanzine dair yeni bir okuma ve bakış açısı getirmek hedeflerini taşır. Bu hedefler doğrultusunda özgün verilerin gücünü yansıtarak fanzini kavramını kodlarıyla sorgulamaya çalışıyorum.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, mevcut kavramsal ve kuramsal literatür, metodolojik bağlamlar ve alternatif üretim açılarından özgün değere sahiptir. Dijital devrimin en çok etkilediği alanlardan biri olan medyanın, iletişim araçlarının sürekli olarak içerik ve yöntem olarak

yenilendiği bir ortamda yayıncılığın seyrini ele alan çalışma, gelenekselleşmiş medyaya ve egemen kültüre karşı varlığını sürdürmüş fanzinleri tartışmaya açar. Bu tartışmayı "*uzman* gayretkeşliğiyle değil, bir *amatore* tutkusuyla" (Nalbantoğlu, 2010, s. 9) sorgulamaya özen gösterir.

Sınıflandırması, sınırlandırması ve tanımlaması pratik gözükmeyen fanzinlerin akademik dünyadaki varlıkları tartışma konusudur. Örneğin, Lymn'e göre (2014, s. 263), yıkıcı ve belli bir disipline atfedilmesi zor olan fanzinlerin çağdaş tartışmalara olanak tanıması, bu yaratıcı uygulama biçimlerinin önemli araştırma alanları olduğunun kanıtıdır: Fanzinler, bu çağdaş tartışmaların neresinde konumlanıyor? Dahası, akademik dünyadaki varlıkları onların otonom dünyasını yıkabilir mi? Gadamer'in araştırmacılara aktardığı üzere, bilimsel çalışmalara anlam ve yön veren teorik konumların geliştirilmesindeki özgürlük alanları başkaları tarafından verilecek bir armağan değildir, dolayısıyla bu dar alanı genişletmek gerekir (1992, s. 52-57). Bu anlamda, araştırmada bu özerk dünyaya inmeyi deniyorum.

Fanzinlerin, Türkiye'deki akademik çevrelerde bilinirliği ve üretim sahası sınırlıdır. Genç araştırmacılar ise fanzinleri merkeze alarak grafik dilden tasarım paradigmalarına felsefi boyuttan kültürel çalışmalara dek muhtelif yollarla bu fenomeni tartışmaya açmaya heveslidir. Batı'dan Doğu'ya köklü ve yeni üniversiteler fanzin kültürüne alan açmaktadır. Bu anlamda akademik çalıştaylar, sergiler, paneller gibi farklı etkinliklerle kuramsal ve kavramsal bağlamda yaklaşımlarını güçlendirmektedirler. Bu araştırma, fanzin kültürü ve deneyimine disiplinler arası bir perspektifle yaklaşır. Böylece, ülkemizin akademik ve bilimsel değerini zenginleştirmeye yardımcı olur. Türkiye'deki gençlik kültürlerinin önemli bir parçası olan bu yayın kültüne dil, tarih ve felsefe üçgeninde mikro-sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşarak söz konusu altkültürel bilincin görünürlüğüne katkıda bulunur.

Çalışmayı mevcut literatür bağlamında özgün kılan değer, fanzinleri Türkiye'de doktora nesnesi olarak tartışmaya açan ilk çalışma olmasıdır.[11] Fanzin üretimini ve deneyimini yaşayanların deneyimleri aracılığıyla anlamayı amaçlayan bu araştırma, kültürel, politik,

[11] Ülkemizde son yıllarda alan taraması yapıldığında, konuyla ilgili Ulusal Tez Merkezi'nde altı tez bulgusu karşımıza çıkar. Bu tezlerden tümü yüksek lisans çalışmasıdır, bunlardan ilki 2005 yılına ait olmakla birlikte ikinci tezin 2015 yılında sonuçlandığı gözlemlenir. Geriye kalan üç tezin 2019, bir tezin ise 2020 yılında yayınlanmış çalışmalar olması, son dönemde araştırmacıların bu konuyla ilgilendiğini gösterir. Bu çalışmalarda tüketim toplumu, 'heavy metal' müzik fanzinleri, muhafazakâr İslamcı fanzinler, grafik ürün biçimleri ve kitle kültürü gibi açılardan fanzin konusunu tartışmaya açtıkları görülür.

ekonomik ve toplumsal açılardan bir kazı çalışması yapar. Bunu gerçekleştirirken mevcut literatürün eğilmediği temalara inerek disiplinler arası bir form geliştirmektedir. Fanzinler üzerine yapılan araştırmaların çoğunlukla tasarım, tür ve toplum etkisi üzerinden çalışmalar yürütmesi, bu çalışmanın yöneldiği disiplinleri farklı bir şekilde konumlandırır. Fanzinleri sadece incelenecek bir fenomen görmekten öte ilişki ve etkileşim ritüelleri, gündelik hayat ve yeniden üretilebilirlik, ekonomi politik, metalaşma ve dijital üretim çağındaki konumu gibi birçok bağlamda alternatif hayata etki eden şekliyle ele alacaktır. Bu yönü, araştırmayı diğer çalışmalardan farklılaştırarak alana katkı sağlayan bir konuma getirir. Gerçekleştirilmiş uzun soluklu saha çalışması ve oto-etnografik belge ile kayıtlar göz önünde bulundurulunca, Türkiye'nin fanzin kültürüne ilişkin ulusal ve uluslararası düzeyde alana ve tarihsel sürece katkı sunmaya aday pozisyondadır.

Gençlik altkültürlerinin alternatif üretim ve deneyimlerine odaklanan bu çalışma, Türkiye'de ilk kez görülen bir fanzin ile başlayan dönemi gençlerin dayanışma ağlarından iletişim biçimlerine sahanın sesini 'detaylı bir yolla' literatüre yansıtarak, çoklu veri uygulamaları ile tartışmaya açacaktır. Her ne kadar sahada yaşanılan öznel bir deneyim süreci olsa da bu alanda yer verilen failler ile yaşanılanların aktarılması daha sonra sahaya çıkacak olan araştırmacılara yol gösterici olacaktır. Bu yönüyle soruşturma, altkültürel çalışmaların herhangi bir katmanı için araştırma yapabilme arzusu taşıyan araştırmacıları karşılaşabilecekleri sürpriz saha deneyimlerine hazırlandıran bir etki taşır. Kısıtlı imkânlardan dijital çağdaki olanakların üretim dönemlerine dek geniş bir alana doğru yayılan çalışma, araştırmacıları epistemolojik ve metodolojik anlamda yeni sorular somaya teşvik ederek kullanılan yöntemden taşıdığı dil olgusuna dek öneri ve tartışmaları akademik alana özgün bir yolla açmaya çalışır.

Araştırmanın Yöntemi

Katı bilimlerin yapısını taklit çabalarının sosyal bilimlerdeki ilerlemeyi güçleştirdiğini düşünen Pierre Bourdieu, 'pozitivist ortodoksi' olarak nitelediği bu hâkimiyetin bilme arzusundan çok tahakküm arzusu taşıdığını ifade eder (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 177). Pozitivist epistemolojinin sahip olduğu paradigma, genelleştirici ve tanımlayıcı görüşleri temsil ettiğinden bu çalışmanın kapsamını yansıtmayacağı görülür. Bu araştırma, egemen ve merkezi gücün karşısında bir kenara itilmiş ve meşrulaştırılmamış

bilgilerin bağımsızlıklarını koruma biçimi olarak metodolojik bağlamda bir soykütüğü çözümleme girişimidir. Araştırma soruları ile birlikte düşünüldüğünde bu girişim bizi yorumsamacı bir paradigmaya taşır. Fanzini ve fanzin deneyimini bütünüyle anlamak, sosyal gerçekliği yorumlamayı gerekli kılıyor. Kümbetoğlu'nun vurguladığı gibi (2019, s. 8) bireylerin davranışlarını içlerinde yer aldıkları süreçlerle çözümlemek isteyenler basitçe olguları bir araya getirerek sosyal gerçekliğe ulaşamazlar; anlamların yorumlanması için toplumsal ilişkileri çözümlemek gerekir. Bu yaklaşım çerçevesinde araştırma, fanzinin doğası, tarihi, nasıl üretildiği, teori ve pratikle birlikte düşünüldüğünde fanzini karşı-kültür bilinci ile çıkaran bireylerin ilişkilerini sorguluyor. Mesafeli ve uzak bir çabadan ziyade içeriden ve eleştirel bir bakış ile inşa edilen ağa ulaşılma arzusu, çalışmanın yöntemsel bağlamdaki motivasyonunu oluşturuyor.

Bu araştırmanın metodolojik kurgusu nitel, tümevarımcı ve yorumlayıcı bir çerçeve izlerken araştırmacının yaşantı ve karşılaşmalarını da çalışmanın bir parçası kılabilmek adına oto-etnografik perspektiften önemli ölçüde yararlanır. Bu çalışma, nitel araştırmayı "heyecan verici ve önemli bir faaliyet olarak" (Mason, 2002, s. 2) ele alıyor, bu yolla, araştırma alanındaki katılımcıların anlayışları, deneyimleri, hayalleri, söylemleri ve ilişkileri dâhil olmak üzere sosyal dünyanın çok çeşitli boyutlarını keşfedebilme tutkusunu taşıyor. Nitel araştırma tasarımı, güncel ve gündelik hayatın ritmini sadece pozitivist yaklaşımla açıklanamayacağını düşünmektedir. Frankel ve Devers (2000, s. 253), soruların soruların geleneksel araştırma yaklaşımları kullanarak ele alınmasının zor olan bulmacalar meydana getirdiğinde, nitel yöntemlere ihtiyaç duyulacağını ileri sürer. Bu nedenle, araştırma, yorumlayıcı, edebi ve eleştirel bir düşünme fırsatı sunan nitel çalışma deseninde tasarlanarak gençlik altkültürleri sahnesindeki deneyimleri tartışmaya açmak istemektedir. Keskin kuralları ve ön kabulleri içeren teorik yanaşmalardan ise sahadaki deneyimlere açık olmaya çağırarak keşifsel bir yol sunan bu metodolojik anlayış, gerçekte neler olup bittiğini keşfetmek için sahaya çıkmanın önemini kabul eder. Donaghey'in altını çizdiği gibi (2016, s. 30), böylesi bir yöntemi takip etmek, "titiz, analitik ve eleştirel ama aynı zamanda düşünümsel, duyarlı, demokratik ve sömürücü olmayan araştırmalara en iyi uyumu sunarak" çalışmaya ışık tutuyor.

Araştırmacının kişisel koleksiyonu ve öznel ilişkileri ile temas edilen kişi ve mekânların anlatısı, çalışmanın yöntemini keşifsel bir noktaya yöneltir. Araştırmacı, fotokopiden notlar, *Deleuze* ve *Guattari* (1990) kavramsal seti ile (yerli-yabancı) 'punk fanzin'lerle

yola çıkmışken altkültürdeki en güncel tartışmalara yeni bir katkı sunma heyecanı taşır. Bu tutku, araştırmayı ampirik verilerin hiyerarşik bir şekilde toplanmadığı, 'katılarak gözlem'in esas alındığı bir saha çalışmasıyla çerçevelenmiş oto-etnografik bir yapıya kavuşturur. Esas alınan yöntem, Denzin'in söylemiyle (2007, s. 454), "büyük, orta veya biçimsel bir teorinin ya da önermenin olmadığı, test edilebilir hipoteze gereksinim duyulmayan, herhangi bir hiyerarşinin tanınmadığı" bir çalışmaya izin veriyor. Buradan hareketle, bu teori ve aksiyon, gündelik düşünceyi yücelttiği için mülakat yapılan kişilerin tanıklığını mümkün olduğunca yansıtmaya yardımcı olur. Etik açıdan ise, özne ve deneyiminin sömürülmemesine olan bağlılığa içtenlikle yaklaşır.

Bu araştırmada oto-etnografinin daha geniş bir dünya hakkındaki anlayışlarını şekillendirmenin bir yolu olarak kendi öz sorgulamalarını anlamaya imkân tanıyan anlatılarından mümkün olduğunca yararlanıyorum. Sahayı sadece bir veri toplama aracı olarak görmeyerek, araştırmaya konu olan otantik dünyayı anlamanın bir yolu olarak mekânın ve belleğin hafızasını yansıtacak şekilde değerlendiriyorum. Burada kurulan temaslar, antropoloji ve diğer disiplinleri çok canlandıran temsil krizinin bir ürünü olarak ortaya çıkan "oto-etnografik duyarlılıktan" (Butz ve Basio, 2009, s. 1661) oldukça beslenerek, araştırma konusunun potansiyel izini göstermeyi hedefler.

Bu çalışmada takip ettiğim yöntemsel izlek iki boyuttan oluşur: a) doküman analizi, b) saha çalışması. Doküman analizinde yer alan belgeler, çalışmanın kapsamını oluşturan fanzinlerdir. Bunların yorumlanmasında kullandığım içerik analizi konusunda Chris Atton'ın geliştirdiği tipolojik modellemeden yararlanıyorum. Atton (2002, s. 15), alternatif ve radikal bir medya kuramı için bir modelleme yoluna giderken aracın kendisinin dönüştürülmesine ve toplumsal ilişkilerdeki iletişim süreçlerinin altını çizerek bilimsel bir bakış açısının kültürel sorgulamalarla oluşabileceğini belirtir. Bir sonraki aşama ise alan çalışmasının yorumlanmasıdır. Buradaki alan, araştırma kapsamında yer alan fanzinler için eylemsellik sunan katılımcı gözlem ile fanzincilerle yapılmış derinlemesine mülakatları ve odak grup görüşmelerini içerir. Tarihsel bir perspektiften bakıldığında fanzinler, içinde bulundukları döneme dair sosyo-ekonomik, kültürel ve politik değişimin anlık görüntüsünü sunarlar. Değişen parametreleri ortaya koymasında böyle bir çalışma alanı sunan fanzinlerin birçoğu tarihsiz, sayısız ve yarı-anonimdir. Yaşamını, adını ve taşıdığı değerleri ön plana çıkarmayı reddederler. Her bir sayısı, önceki tavırlardan kopma hakkına sahiptir. Bu noktada, 'içeriden' bakış, altkültür, punk

ve fanzinlerle ilgili deneyim, araştırmayı bellek ve anlatılardan oluşan bir alana taşır. Aslında bir *alan*, kişinin kendinin belirlediği ve kendini tasarladığı bir özne konumu değil, kolektif olarak inşa edilen ve paylaşılan, karşılıklı işgal edilen mekânsal-zamansal bir bölgedir (Braidotti, 2017, s. 26). Böylesi bir bölgede olabilme arzusu, çalışmayı 'amaçlı örnekleme stratejileri'ne yönlendirir. Karşılıklı etkileşimlerle derinlemesine çalışmaya olanak tanıyan bu örnekleme seçimi, belirlenmiş çevrelerdeki insanlara odaklanma fırsatı doğuruyor. Derinlemesine görüşmeler, görüşmecilerin sıklıkla vakit geçirdikleri mekânlarda fanzinler, gündelik notlar, alana dair soruları içeren formlar, kitaplar ve fotoğraflardan oluşan bir masa etrafındaki konumlara dayanıyor. "Katılarak gözlem", bu noktada, "katılımın gözlemlenmesi"ne doğru evrilir (Atay, 2018, s. 12). Çalışma, böylece araştırmacının kişisel öğrenme deneyimini keşif yolculuğuna çevirerek kolektif bir oto portre sunar. Saha çalışması kapsamda yapılan bir diğer teknik olan söyleşiler, belirli temalara ayrılıyor, uzman desteği alarak yorumlanıyor. Bu sayede oluşturulan ham verinin nitelikli bir kısmının sorgulanma sürecine dâhil edilerek veri kaybının önlenmesi amaçlanırken burada elde edilen hacimli bilgilerdense bir fanzin oluşturuyorum, bu da tezin 'yeraltı' çıktısı olarak okura 'ilk elden' bir yol gösteriyor. Bu çalışmadaki yöntem, araştırmanın amaç ve önemine göre belirlenmiştir. Araştırılan soruların takibinin çoklu verilerle sağlanacağı belirlendiğinden sadece içerik analizi ile yetinilmemiştir. Bu nedenle, araştırmaya derinlemesine ve odak grup görüşmeleri eklenmiştir. Bu yolla, araştırmanın geçerlilik ve güvenirliği sağlanmaya çalışılmıştır.

TÜBİTAK 2214 – Yurtdışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı kapsamında aldığım destekle, Dr. Russ Bestley'in danışmanlığında *London College of Communication*'a ait arşiv ve kütüphane bölümlerinde iz sürme fırsatı yakalayarak buradan elde ettiğim verileri tezin içinde kullanıp yöntemsel kurguya çeşitli zenginlikler kazandırmayı amaçlıyorum. Böylece gerek literatür taramalarıyla gerekse karşılaştırmalı bir analiz yoluyla, fanzinleri ameliyat masasına almayı hedefliyorum. Bu biraz kışkırtıcı bir alan açarak bana Tarkovski'nin *Nostalghia* için Rusya'dan ayrılıp İtalya'ya geldiğinde söylediği sözleri hatırlatır: "Yurdumla vedalaşıp bana çekici gelen bir dünya ve kültürle karşı karşıya kaldığımda birden kendimi bu yeni dünyayla kültürün yol açtığı bilinçsiz, ama umutsuz bir gerilim içinde buldum, sanki karşılıksız bir aşka tutulmuş gibi" (2018, s. 180). İşte bu gerilim hattında, iç tabularıma bırakıyorum kendimi ve aşkla ördüğüm fanzinle çevrili dünyanın sınırlarını genişletiyorum.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu tezde siyasi, toplumsal ya da dilsel yazgılara hapsolmadan metodolojik olarak araştırma nesnesine eleştirel bir biçimde yaklaşan altkültürel çalışmalardan besleniyorum. Bunu yaparken yeraltı medyası olarak fanzinlerin konumlarını kapsama alıyorum. Nermin Saybaşılı'nın ifadesiyle, "başka tür imgelerin peşinde *düşeyazıyorsak* eğer, kendine özgü bir politik eylemin de içindeyiz demektir" (Saybaşılı, 2017, s. 16). O halde, fanzinin üretim ve sergilenme gibi kodlardan çok daha fazlasını ihtiva ettiğini test etmek kaçınılmazdır.

Tez, temel kapsama alanı olan fanzinlere 'etnografik nesne' olarak yaklaşırken, Marcus ve Fischer'in (2013) araştırma öznelerinin deneyimlerini temsil eden 'deneyim etnografisi'nden ilham alır. Bu görüşler çerçevesinde çalışma, deneyimi 'müdahale'[12] olarak algılar. Saha araştırmasında bu müdahalelerin izini sürer. İz sürme çabası, dinamizm ve canlılık içerdiğinden katkıda bulunanların koleksiyonları, etnografik bir değer taşır. Yılları bulan arşiv nesneleri, özenle tekrar okumalara tâbi tutulur. Her bir mülakatta ortaya çıkan mefhum ve teorilerle tekrar fanzinlere başvurularak tüm fotokopi dergiler, "bugün neye dönüşmekte olduğumuzu sorgulayan asli ve güncel soru üzerinde düşünmeye olanak tanıyan Foucault'cu *alet çantası*ndan" (Bert, 2016) çıkarılır. Bu anlamda çalışma, altkültürel evrene sözü bırakarak deneyimlerle özgül bir evreni anlamayı hedefler. Bu dünyaya ulaşan yolu ise, karşı-kültürün güncesi olan fanzinler oluşturuyor.

Minör bir konuda tipolojik ve deneyimsel etnografiye yönelik her girişim gibi bu da kimi zaman eksik ve kusurlu, kimi zamansa geniş ve bir türe özgüdür. Doğası gereği fanzin, ulaşılmayı sadece düşünceye yakın olanlara bırakmak ister. Young (1999), fanzinlerin anonim metinleri içerdikleri için yazar ve editörlerinin kimliğini öğrenmenin, bütçeleri, dağıtım yerleri ve ne kadar süredir çıktıklarına dair bilgilere ulaşmanın neredeyse imkânsız olduğunu hatırlatır.[13] Bu durum, her bir fanzine ulaşmayı kuşkusuz olanaksız kılar. Fanzini kavram, teori ve kuramlarla tartışma amacı taşıyan bu çalışma, düşüncenin

[12] Marcus ve Fischer'e göre (2013, s. xxxii), deneyim, dünyaya müdahalede bulunmanın bir yöntemidir. Tez boyunca, oto-etnografik bir deneyim olarak araştırma öznelerinin müdahalelerinde anlam aranıyor. Bu anlam arama çabası, Stuart Hall'un söylemiyle, "önceki anlamalara itiraz etmek ve meseleye bambaşka açıdan yaklaşmak amacıyla" saha notlarını entelektüel müdahaleye yönlendirir. Bkz. *Hall, S. (2016). Tarihin İronileri (Çev. Utku Özmakas). İstanbul: Zoom Kitap (s. 51).*

[13] Walter Benjamin'den: "Anatole France, '*var olan tek kesin bilgi, kitabın basım tarihi ve sayfa düzenidir*' der" (2016, s. 4).

içine yerleşmek için fanzine bir bilinç ile bakmayı gerektiriyor. Böylesi bir bilinç, bell hooks'un tabiriyle (1990), "ortak bağ inşa edebilmek amacıyla dayanışma ve iş birliğinin temel olduğu bir zemin olan heveslenmeyi" temel alır. Bu anlamda, tez boyunca izlenen tematik anlayış, böylesi bir 'heves'in ürünüdür. Çalışmada yeraltı yayıncılığı olarak ifade edilen düşünce edimi, "geleneksel düzenlerin ters yüz edilmesi" (Braidotti, 2017, s. 40) bağlamında gençlik altkültürlerinin direniş sembolünden izler taşır. Çalışma boyunca böylesine bir bilinci arama yoluna gidiliyor. Bu nedenle, soykütük çalışmasının her bir fanzine ulaşma beklentisi taşımadığı görülür.

Çalışmanın ilk bölümü kavramsal ve kuramsal arka plana ışık tutuyor. Bu bölümü iki temel alt başlık ile tartışıyorum. İlk alt başlıkta, altkültürün arkaik izlerinden dijital ve post-altkültürel döneme araştırmanın dinamiklerini oluşturan kavram setlerini inceliyor ve gençlik miti ile 'kendin-yap' yayıncılığının bileşenlerini ele alıyorum. Ayrıca 'yeraltı yayıncılığı'na ilişkin teorik yansımalar ve bir tipoloji yaklaşımı sunan 'radikal medya' nosyonunun önerdiği kavramsal müdahalelere değiniyorum. İkinci alt başlıktaysa, Stuart Hall'un deyimiyle "yaşayan arşiv"deki notlarımı soykütüksel çerçeveye oturtuyorum. Hall (2001, s. 89) "arşiv anı, belli bir tür yaratıcı masumiyetin sonunu ve sanatsal bir harekette öz-bilincin, öz-düşünümselliğin yeni bir aşamasının başlangıcını temsil eder" der ve ben de bu başlangıçtan hareketle burada elde ettiğim tarihsel avangart hareketlerden ilk punk fanzinlerinin kopyalarına 'alanyazını'ndaki çağdaş bulguları irdeliyorum. Bu tartışmalar, bizi Türkiye'deki ilk fanzin deneyimine götürür. Böylece, sözü Türkiye'ye getirerek ilk 'fanzinimiz' *Mondo Trasho*'dan ve dijital fanzin kavramına ışık tutuyorum.

İkinci bölüm, araştırmanın alan tasarımına odaklandığından burada yöntem, teori ve teknik gibi konuları açığa çıkarıyorum. Bu çalışmanın nasıl yapıldığına dair bilgileri içeren bu alan, araştırmacıyı sahaya iten nedenleri ve sahadaki süreci detaylı bir şekilde sunuyor. Deneyimsel oto-etnografik yöntemin yardımıyla, önce fanzinlerle olan ilişkisel sürecime değiniyor, ardından doküman analizi kısmında fanzinlerin neye göre topladığımı, seçtiğimi ve analiz ettiğimi anlatıyorum. "Tabiri caizse tali yolları keşfettikten sonra" (Benjamin, 2016, s. 18) nihayet fanzin edinmenin ana caddesine gelebildiğim pasajlardan yıllar içerisinde biriktirdiğim fanzinleri deforme olmuş halleriyle yerlerinden çıkarıp onlarla tekrar yaşamaya başlıyorum, bu kez 'bilimsel bir yordam'la. Sonra, saha çalışmasındaki veri toplama tekniklerime değiniyorum: Katılımcı

gözlem ile derinlemesine ve odak grup görüşmelerden 'yeraltı notları'na[14]. İçeriden bakışla fanzinin oto-etnografik sürecine değiniyorum. Tanıklıklarda, obsesif bir harita çiziyor ve bu haritada 'flâneur'lükle mekânları kokluyorum. Buradan elde ettiğim ilk elden notlar ve fotoğrafları açıklıyorum. Bölümde son olarak, böylesi bir deneyimin sınırlarını çiziyorum.

Üçüncü bölümde fanzinlere ve fanzincilere odaklanarak içerik analizi ile sahadan notları aktarıyorum. *Önce fanzinler:* Kapak, editör, alıntı, röportaj, bilgi, camia, kritik, melankoli ve sayısallaşma kavramları üzerinden fotokopiden dergileri inceliyorum. *Sonra fanzinciler:* Burada, sahadan elde ettiğim verileri, temalar eşliğinde yorumluyorum. Araştırma ve tutkuyu yazı ve imgelem ile bir araya getirmeyi denediğim bu çalışmada, fanzinlerden inşa ettiğim dünyaların peşinden gidiyorum.

[14] "Etnografyanın temel ve motive edici problemi, 'günlük' olanı 'tarih' ve 'çevre' ile ilişkisi içinde bir araya getirmek için yazıyı kullanmaktır" (Marcus, 1992), ben de öyle yapıyor ve yazıya sarılıyorum.

1. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ARKA PLAN

Yeraltı iletişim mecralarını, gençlik altkültürlerinin fotokopiden dünyalarını anlayabilmek ve derinlemesine bir soruşturma içerisine girmek için öncelikle kavramsal ve kuramsal tartışmaları yürütebilmek gerekir. Yazarın kendisinin de içinde bulunduğu 'radikal' üretim coşkusu, oto-etnografik bir yolu takip etmeyi zorunlu kılar. Böylece, algının dünyasına, iyi bildiğimiz bir dünyaya giriş yapabiliriz. Merleau-Ponty (2020, s. 13), "bu dünyaya girmek için gözlerimizi açıp kendimizi yaşamaya bırakmak yeterli gibi" der ama bir yandan da "işin aslı öyle değil, algının dünyasını açıklığa kavuşturmak için zaman, çaba ve kültür istediğini" hatırlatır. 'Fanzin bilinci' denilen şeyin özü, böyle bir şey. Bu bilinçle yakınlaşabilmek için birtakım hayatları deşmek ve bazı kavramları derinlemesine sorgulamak lazım gelir. Bu kavramlar, belirli bir kültürel inşayı anlamada yol gösterici olur. Başka bir ifadeyle, doğası gereği anonim kalmaya özellikle hevesli görünen bir kültüre eleştirel bir okuma gerçekleştirebilmek için bazı kuramsal ve kavramsal tartışmalar özenle yürütülmeye muhtaçtır. Böylece, bu kavramlarla beraber yürüyebilmek yüceltilmiş bir nostaljiden öteye kendi içerisinde okunabilecek mikro-sosyolojik analize gitmede yardımcı olabilir.

Fanzinlerin tarihini ve bütünselliğini merak ederek araştırmalara giriştiğim bu çalışmada, mikro-yayıncılığın konumlanışını anlama çabasındayım. Bunu yaparken kavramı tarihsel bir çerçeveye oturtup geleceği ile ilgi soruşturmalar yürütmeye çalışıyorum. Bu bölüm, tez boyunca geniş bir yelpazede soruşturulan kavramları eleştirel bir şekilde tartışmaya açıyor, Sartre'cı bir yolla söylersek "varlığın açığa vurduğu" bir diyalog geliştirmeye çalışıyorum. Bir bakıma bu bölümde, Bestley'in altını çizdiği gibi (2015, s. 119) "asi, şık ve tehlikeli bir çekicilik önerisi sunan" yeraltı gençlik araştırmalarındaki imgeleri aydınlatma hedefi yatar. Bu ışık tutma gayreti, ilk ilkelerden post-modern parçalanmaya altkültür ile başlar. Gençlik altkültürleri ve radikal medya tartışmalarıyla da kuramsal patikaya ilerler. Buradan hareketle, araştırmanın tutku dolu nesnesi olan 'fanzin'e giriş yaparak kavramın soykütüksel çerçevesini çizmeye çalışıyorum. Bunu yaparken kesişimlere dikkat çekiyorum: Punk ve fanzinlerin tarihsel avangartla iç içe dünyasına odaklanıyor ve deneysel anlatılara başvuruyorum, bu sayede birçok hayatı keşfediyorum. Bir yandan New York'un bir yandan da Londra'nın yeraltı dünyalarına giriyor, bu 'çöplük dünya'dan Türkiye'ye uzanan fanzin deneyimini inceliyorum.

1.1. Kültürden Altkültüre Gençlik ve Radikal Medya

"Kelimeler huzursuz şeylerdir" (Morgan ve Ren, 2012, s. 127) ve sahip oldukları anlamlar, değişim gösterir. Burada izi sürülmekte olan kültür, bu anlamsal değişimleri ziyadesiyle yaşayan bir yapıdadır. Raymond Williams ise 'kültür' kelimesinin sürekli anlam genişlemesine uğramasını ilginç bulur ve "kültürü sıradan bir şey" olarak görürken kültürün taşıdığı anlamı Cambridge'de, bir çay dükkânında keşfettiğini söyler (Williams, 2002). Elit değil sıradan bir düşüncede ısrarcı olan Williams, Cambridge'de burslu olarak yepyeni bir merdiveni tırmanırken 'yeni bir tür hayvan' değildir ve sıradan bulduğu öğrenim deneyimi, içinde yetiştiği işçi sınıfı Galler kültürünü kaybetmesine olanak tanımaz. Bu çalışmada ele aldığım kültür, tam olarak böyle bir anlayışa yaslanıyor.

Entelijansiyayı tam karşısında alarak gündelik hayatın bir parçasına odaklanan kültür anlayışı ile yola çıkıyor ve bunu yaparken Willis'in işaret ettiği gibi (1977, s. 185) "bayramlık elbiselerle gidilen konser salonlarını" değil de sokakların kültürüne, punk'ın iletişim organları fanzinlere değiniyorum. Buradaki kültür, Stuart Hall'un aktardığı üzere her nesille birlikte üretilirken değişen, göç eden ve hareket eden rotalar olarak karşımızdadır (Hall, 2016, s. 51). Bu bölümde öncelikle bu rotaları belirlemek için altkültürün kavram ve kökenine inmeyi deniyor, sokaklardan akademiye ilgi dâhilinde olan konuları taşıyan Kültürel Çalışmalar'ın müdahalelerine ve doğup büyüdüğü Fulham sokaklarının etnografisini yapan Dick Hebdige'e şapka çıkarmakla birlikte punk'ı akademiyle evlendiriş biçimini, 'Altkültür'ünü inceliyorum. Bu evliliğe dair tartışmaları ve bu tartışmalardan doğan mikro ve post-altkültürlerin itirazlarını mercek altına alıyorum. Ardından, gençlik altkültürlerine direksiyonu kırıyorum. Önce kavramın çerçevesini sonra da Türkiye'deki haritasını çıkarıyorum. Fanzinlere geçmeden, son olarak gençliğin medyasına bir teori çizen radikal medya olgusunu tartışıyorum.

1.1.1. Altkültür: Kavram ve Köken

"Mutlak başlangıçlar" diye yazar Stuart Hall, "entelektüel konularda son derece nadirdir ki köken arayışı cazip ama yanıltıcıdır; bunun yerine süreklilikler ve kırılmalar buluruz" (Hall, 2005, s. 3). İşte böyle bir kırılmanın sonucudur, altkültür. Hebdige'e göre (1979) anlam dolu biçim ve ritüelleri kapsayan temelde sırlarla dolu olan altkültürün tanımı, sürekli bir tartışma nedenidir. Hâkim ve tâbi grupların baskın kültüründen farklılıklar içerir. Blackman (2005, s. 2), "farklı" kelimesini altkültür teriminin geçerliliğini

anlamanın anahtarı olarak görür. Ana akımdan ayrı davranış kalıpları ile alternatif değerleri temsil etmesi bakımından sosyal bilimlerde çekici bir açıklama modeli görevi taşır. Öyle ki, (altkültür kavramını sonraları detaylı bir şekilde araştıracak olan) Chris Jenks "başı boş delikanlı" edası ile gördüğü bu fikrin her zaman varlığını sürdürdüğünü kabul ederek sosyoloji ve kültürel incelemeler başta olmak üzere birçok disiplinde öğrencilere çekici geldiğini, böylesi bir entelektüel iz sürmenin önemsiz arayışlar gibi görünen yaygın düşüncenin aksine cazip ve eğitici olduğunu ifade eder (Jenks, 2007, s. 13).

Altkültüre adanmış sayısız kaynak, bu kavramın ilk kullanımı olarak Chicago Sosyoloji Okulu'nu gösterir. Bu okul, etnografik çalışmaları kent hayatına odaklar. Kent, sahip olduklarıyla okunabilir bir sosyoloji barındırır. Chicago sosyolojisine ilham veren Chicago kenti, çok farklılıklar sergileyen nüfusun mimari bölümlemeyi takip edip yalıtılmış sembolik ağlar benimsemesi ile oluşmuştur (Jenks, 2007, s. 77). Bu ağlarla örülü kent, zaman içinde cazibe merkezi haline gelince yoğun göçle farklı etnisitelerin ve desenlerin birleşimi olur. Kent, artık bir bakıma prekarya[15], ucuz emek ve düşük maaşlı göçmenlerin de muhitidir. Mekânlara ve dönemlere özgün öznellikler, çeşitli perspektiflerle ortaya çıkar. Edward Said'e göre, bu özgün bireysellikleri kazandıran çeşitli sosyo-kültürel, tarihsel ve politik oluşumlardan bağımsız bir şekilde oluşabilecek hiçbir disiplin, bilgi yapısı, kurum ya da epistemoloji yoktur (Said, 1989, s. 211). İşte bu "özgün bireysellikler", Chicago sosyologlarının peşinden gideceği etkileşimci bir yaklaşımı doğurur.[16] Bu yaklaşımla zenginleşen bir literatürün ardında disiplin olarak kullanılan terimin başlangıç noktası, kent etnografisi üzerine yapılan çalışmalara gider. Robert Park yönetiminde, Chicago Okulu'nun Georg Simmel'den türetilen mikro kentsel araştırmaları, bu alanda verilen ilk örneklerdir:

> "Altkültür teriminin Chicago'daki ilk uygulaması için, 1907-08 yıllarında Kaliforniya'da Edward Sapir'in Alfred Kroeber ile çalıştığını ve daha sonra onunla uzun yazışmalar yaptığını görüyoruz. 1925 yılında Kroeber, California eyaletini 'altkültür alanlarına' bölmek için altkültür kavramını kullanıyor. Sapir ise şöyle

[15] Guy Standing, *prekarya*'nın 'precarious' [güvencesiz] sıfatı ile 'proletariat' [proletarya] isminin birleşmesiyle oluşan bir terim olduğunu hatırlatarak şu an pek çok ülkede yetişkin nüfusunun dörtte birinin prekaryaya dâhil olduğuna vurgu yapar (Standing, 2019, s. 21).

[16] Bu etkileşimci yapısına vurgu yapıp düşünce geleneğini yok saymak, Oya Morva'nın da öne sürdüğü gibi (2017, s. 11), indirgemeci bir yaklaşım olur ki burada bunu önlemek için dönemin düşünce geleneğine özellikle eğilmek gerekir.

> yazıyor: ‘Her birey, genelleştirilmiş kültürden soyutlanabilecek en az bir altkültürün gerçek anlamda temsilcisidir’. Chicago Üniversitesi Yerel Toplum Araştırma Komitesi tarafından finanse edilen, el kitabı, lisans ve yüksek lisans öğrencileri için kent fikrini ‘sosyoloji araştırmaları için bir laboratuvar’ olarak sistematize etmek için önemli bir öğretim aracıydı. Bu nedenle, altkültür kavramının ilk olarak Chicago Okulu içinde uygulandığına dair kanıtlar vardır” (Blackman, 2014, s. 494).

Blackman’ın araştırmaları, altkültür kavramının ilk olarak Chicago Okulu’nda uygulandığını ve bu kavramın kullanımının ve anlaşılmasının antropolojiden ve Émile Durkheim’ın çalışmasından etkilendiğini gösteriyor. Bu anlamda Durkheim’ın kolektif temsillerin ve sembollerin dayanışma biçimlerinin sosyal grupların ürünleri olduğunu belirtmesini altkültür teorisi ile açık bağlantı olarak gören Blackman (2014, s. 498), (Durkheim’ın) disipliner bir temel oluşturmakla Chicago Okulu’nu ve Robert Park’ı, şehrin organik bir toplum analojisi olarak bölgeli haritasını sürdürmesi için etkilediğini düşünür. Benzer şekilde, Bell (2010, s. 163) kolektif temsiller kavramına dikkat çekerek, bu yönüyle Durkheim’ın altkültüre atfedilen anlamı önceden tahmin edebildiğini savunur. Bir anlamda, Chicago Okulu yaklaşımı ‘harici’ olmayı sosyal faktörler temelinde inşa ederek Durkheim’ın fikirlerine yaslanır. Durkheim’ın bu tür altkültür sapmaları için öngördüğü “artık bir kötülük olarak algılanmamalı” iddiası Chicago Okulu üyeleri tarafından bu durumun patolojik bir vakadan farklı bir biçimde kültürel ve sosyal bağlamda ele alınması, altkültürün arkaik izlerindeki bağı gösterir (Blackman, 2014, s. 498).

1.1.2. Entelektüel Müdahaleler: Merkez’in Kültürel Çalışmaları ve Hebdige’in Altkültür’ü

Williams, kültürü tanımlarken yaşam biçimine dikkat çeker ve “ister bir halkın ister bir dönemin ister bir grubun olsun belirli bir yaşam biçimini belirtir” (Williams, 1976, s. 90) diye söyler. Bu özel yaşam tarzı bizi, altkültüre özgü grupların kendi toplumsal varlıklarına götürür. Böylece, kendini gündelik yaşamdan uzaklaştırabilecek bir yüksek kültür olgusunun dışında gelişen bu anlayış, araştırma boyunca soruşturulan sıradan insanların deneyimlerini ve anlam verme biçimlerini açıklamada daha gerçekçi bulguları üretebilir. Belirli bir kurumlar kümesinde doğan altkültürel ilişkiler, grupların süregelen kolektif varlığını şekillendirir (Clarke vd., 2003, s. 10). Ancak bu ilişkiler, toplumsal varlıklarını, yaşam biçimlerini ve yeniden üretilen her bir öznel süreci sınırlar veya

değiştirebilir. Marx'ın da işaret ettiği gibi, "insanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama onu serbestçe kendi seçtikleri parçaları bir araya getirerek değil, dolaysızca önlerinde buldukları, geçmişten devreden verili koşullarda yaparlar" (Marx, 2010, s. 30). Bu nedenle, altkültüre giden yol oldukça karmaşık bir yapıya bürünür. Sıradan insanların yeniden üretim süreçleri, düz bir çizgide ilerlemez. Böylesi bir sistematik olmayan bir çerçevede altkültürel varlıkların oluşumu ve şekillenişi kültür, toplum ve tarih aracılığıyla gerçekleşir.

Altkültüre bir harita çizen ve bu alanı *pub*'lardan, kıraathanelerden ya da sokaklardan akademik dünyaya taşıyan *Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi*, herhangi bir kalıba sığmaz ve bir tanım ile kısıtlanamaz. Öyle ki, 1971 yılında çıkan *Kültürel Çalışmalarda Eskizler (Working Papers in Cultural Studies)* yaklaşımın şartlarını belirlemeyi amaçlasa da, belirli bir tarifi benimsemez. Kültürel Çalışmalar olarak anılan ve disiplinler arası bir alanla doğan Merkez'in kurucuları, sonraları "entelektüel müdahale" olarak adlandıracakları bu girişim üzerinde herhangi bir mülkiyet iddiasında bulunmazlar. Birmingham Okulu olarak da anılan bu yaklaşım, temsillerin dünyayı nasıl şekillendirdiği, algı ve davranışlar aracılığıyla temsil etmenin kurucu ve politik doğası ile ilgilenir. Stuart Hall'a göre, Kültürel Çalışmalar araştırmalarını,

> "[edebi olmaktan ziyade] görsel metinlere, [sosyoloji yerine] sosyal antropolojiye ve ilk günlerde çizdiğimizden çok daha güçlü bir tarihsel çalışma girdisine dayalı olarak hayal edebiliriz. Ancak, nispeten daha az kontrole sahip olduğumuz bu başlangıç konumlarını, Kültürel Çalışmalar'ın teorik olarak bilgilendirilmiş bir tanımıyla karıştırma hatasına düşmemeye çalıştık. Bu nedenle dergi, başlangıçta Kültürel Çalışmalar'ın kapsamını kesin veya mutlak bir şekilde tanımlamanın bir aracı olmayı özellikle reddetmiştir" (Hall, 2005, s. 2).

Eskizler, ortaya çıktığında alana ait bir kılavuz yoktur ki yaklaşımların şartlarını bir dizi açıdan belirlemek için tasarlanır. Dergi, bir reçete ya da tanım ortaya koymazken, bu durum Merkez'i sürekli bir teorik açıklama çalışmasına duyulan ihtiyaçla yüzleştirir. Buna rağmen, Hall'un işaret ettiği üzere, entelektüel bir müdahale olarak tasarlanan dergi, bir mekânı tanımlamayı ve işgal etmeyi amaçlar. Bu dergi, resmi bir sponsorluk ya da mali destek görmez ve kendi kendini finanse ederek bir üretim süreci oluşturur. Bir anlamda, araştırma boyunca soruşturulan 'yeraltı yayın'larında görülen birtakım özellikleri içerir: Mülkiyetsiz ve olabildiğince birçok insanın beraber ürettiği bir çalışmadır. Bu haliyle, bir rehber görevi üstlenir. Birlikte çalışan personel ve öğrencilerin

kolektif yaklaşımıyla, Merkez'in başarılı doktora öğrencilerinden Trevor Millum[17] tarafından tasarlanan ve yönetilen ilk sayısı, çalışmalara kamusal varlık kazandırır (Hall, 2005, s. 3).



Fotoğraf 1: Kültürel Çalışmalarda Eskizler'in İlk Sayısı

Kaynak: Brian Homer

Not: Orijinal kapak, Dave Packe tarafından tasarlanırken Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin ilk logosunu da içerir. Basımı (günümüzde Russell Press olarak bilinen) Nottingham'daki Partizan Press tarafından gerçekleştirilmiştir.

Arka planında böylesi gelişim ve koşulları barındıran *Kültürel Çalışmalar*, 1964 yılında kamu entelektüeli Richard Hoggart tarafından kurulur. Ancak Rowe'un altını çizdiği gibi (2017, s. 1), Hoggart, (ortodoks bir edebiyat bilgini olmayarak) Merkez'i iki yıl önce profesör olarak atandığı köklü bir İngilizce Bölümü bünyesinde kurar. 1969 yılında ise

[17] Birmingham Üniversitesi'nde Tarih eğitimi aldıktan sonra 'Centre for Contemporary Cultural Studies'de Reklamcılıkta Görsel İletişim alanında doktora yapan Trevor Millum'un yazarlık ve performans şairliğinin yanı sıra başlıca mesleki ilgi alanları, şiirsel İngilizce öğretimi ve görsel iletişim çalışmalarıdır. Millum'ın görsel iletişime olan ilgisi, 'Images of Woman' adıyla yayınlanan doktora çalışmasıyla başlar [*Images of Woman; Advertising in Women's Magazines*, London: Chatto & Windus, 1975].

Merkez'in müdürlüğünü Stuart Hall üstlenir. Hall, Açık Üniversite'de sosyoloji bölüm başkanlığına getirileceği 1979 yılına kadar Merkez'in entelektüel ilgi alanını değiştirir ve genişletir. "Sosyoloji ve antropolojiden etnografiye ve altkültürlere dönüşen çalışmaların çoğu kültürel alanın Hoggart'ın *Okuryazarlığın Kullanımları*'nda görmezden geldiği fragmanlarında anlam ve haz yaratan ritüel ve pratiklere yoğunlaşır: kentli gençlik altkültürlerine" (Turner, 2016, s. 96). Kentli gençlik altkültürleri, her şeyi üyeleri için anlaşılır kılan "anlam haritaları"nı içerir (Clarke vd., 2003, s. 10) ve bu anlam haritaları hem toplumsal örgütlenme hem de sosyal ilişkilerde altkültürlerin yer aldığı grupları yapılandırır. Dahası, Turner'a göre (2016, s. 131), hâkim olanla müzakereye girmek ya da ona karşı çıkmakla kalmayıp aynı zamanda egemen anlamları etkin bir biçimde altüst etme başarısı gösteren altkültürlerin içindeki en dünyevi nesne özgül anlam kazanabilir. Anlam haritalarını altkültürel gruplarda inceleyerek, büyüdüğü Fulham sokaklarındaki etnografik gözlemlerini akademik alana kazandıran Dick Hebdige'in *Altkültür*'ü, sosyal bilimlerde ufuk açıcı bir kaynak oluşturur:

> "Açıkça söylemek gerekirse sosyoloji disiplinine mutlak ilgim olmasına rağmen bu alanda eğitim aldığımı söyleyemem. İngiliz Edebiyatı okudum ve Stuart Hall'un direktör görevi almasıyla oluşturduğu eğitim kampında yer aldım. Akademi içinde net bir konumlandırılması olmayan Kültürel Çalışmalar'a giriş amacım büyüdüğüm ve geniş bir zamanımı geçirdiğim Fulham'daki sosyal hayatımın geçmişe dönük etnografik yazımını gerçekleştirmekti. İşçi sınıfından geldiğim için [Fulham'ın] suç altkültürüne hâkimdim. Hall'un da ilgisini çeken şey buydu: altkültürdeki eril dil oyunları ile tarzlar üzerinden geliştirdiğim çalışmalar. Merkez'de master yapmamı önerdi ve kabul edildim".[18]

Londra işçi sınıfını merkeze alarak erkeklik performanslarına odaklanan sapkın altkültürlerdeki tarz üzerine tezi ile Birmingham Üniversitesi'nde Kültürel Çalışmalar olarak adlandırılan disiplinlerarası bir alanda 'master' derecesi alan Hebdige, o dönem Merkez'den ayrılmıştır.

> "Aynı anda bir funk, rock, ska ve reggae ses sistemi için çeşitli [düşük] ücretli işler yaparken, birkaç eyaletteki Birleşik Krallık sanat okullarının bir devresinde yarı

[18] Dick Hebdige'in çığır açan kanonik eseri "*Altkültür: Tarzın Anlamı*", punk altkültürü ile ilk akademik ilişki olarak tanımlanabilir. Hebdige, *Altkültür*'ü Stuart Hall'un öncülük ettiği *Çarşamba Seminerleri*'nde yazmaya karar verir. Büyük bir kitap yığınıyla masa başına geçen Stuart'ı hayranlıkla takip eden bir kitle vardır. *Sartre, Althusser, Lévi-Strauss, Adorno, Talcott Parsons, Gramsci* gibi yazarlara ait teorilerin tartışıldığı bu masada Terence Hawkes, altkültürün estetik yönüyle ilgili yazmakla ilgilenen biri olup olmadığını sorduğunda Hall tereddüt etmeden Hebdige'i işaret edecektir (Guerra vd., 2020, s. 255).

> zamanlı olarak geçimini sağlıyordum. Başka bir deyişle, bir üniversitenin sosyal bilimler veya beşerî bilimler bölümünde gençlik araştırması yapmak için maaşlı bir akademisyen olmaktansa, Richard Florida'nın 'prekarya' dediğine inandığım şeyin saflarına katıldım: [fazla] eğitimli, güvencesiz bir sınıfa, Marx'ın sanayi proletaryasına eşdeğer, çalışan, sanayi sonrası 'yaratıcı sınıf'ına" (Hebdige, 2012, s. 400).

Sınıf, erkeklik, Britanya'da futbol holiganlığı ve etnik kimlik hakkındaki bazı fikirleri sorunsallaştırmak üzerine yola çıkan Hebdige, 1977-78 yılları arasında gelişigüzel bir şekilde bazı gelişmelerle *Altkültür*'ü yazar. Bu gelişmelerden en önemlisi adayı kasıp kavuran punk hareketidir. Punk, bir müzik ve karşı-kültür barındıran felsefi tavrıyla Hebdige'i de etkisi altına alır. Dahası, kitap sözleşmesinin imzalandığı zamanla aynı döneme denk düşen İngiliz punk hareketinin ortaya çıkışı, gerçek zamanlı vaka çalışması sunar.

Altkültür, "altkültürel nesneyi ete kemiğe büründüren" (Hebdige, 2004, s. 31-2) Fransız yazar Jean Genet'ye saygı duruşu ile başlar. Genet, varoluşsal olarak tek başına bir altkültürü temsil eder; konumu ise yabancı ve yalancıdır. Bu durum, Connor'un deyişiyle (1989, s. 228) Genet'yi egemen düzenlerce kirletilmesinden korur. Genet gibi altkültürlere merak salan Hebdige'in *Altkültür*'ü çeşitli kaynaklardan beslenir. Her ne kadar odak noktasına punk'ı alsa da gençlik kültürlerini kavramsallaştırmak amacıyla geniş bir alana yayılmayı tercih eder. "Gramsci ve Althusser'in Marksizmine, Derrida ve Barthes'ın post-yapısalcılığına, Saussure, Volosinov ve Kristeva'nın edebi ve semiyotik teorilerine, Lévi-Strauss'un antropolojisine göndermeler baştan sona *Altkültür*'ü donatır" (Webb, 2020, s. 2). Kavramsal bağlamdan sonra direnişin sembolik temsilinde punk'a yer açılır. Hebdige (2004, s. 25), kutsal değerlerin yapısökümü olarak görmekle yetinmez punk olgusunu, onu şaşırtıcı derecede kararlı bir altkültür taşıyıcısı olarak da tarif eder. Böylece, metotların test edildiği punk altkültürü, kitap boyunca göstergelerin izine sürmeye olanak tanır. 1950'lerden 1970'lerin ortalarına kadar savaş sonrası İngiliz gençlik kültürünün tarihsel analizini içeren *Altkültür*, Claude Lévi-Strauss (1966) ve Roland Barthes'ın (1977) semiyotik teorisine dayanan punk stilinin hâlâ nispeten benzersiz bir semiyotik yorumunu sunar. Nitekim Bennett ve Kahn-Harris'in de altını çizdiği gibi, punk ve new wave sahnelerinin İngiliz gençlik kültüründe kritik akımlar olduğu bir dönemde ortaya çıkan eser, punk tarzının *zeitgeist*'ini doğru bir şekilde yakalar (Bennett ve Kahn-Harris, 2020, s. 12).

Britanya'daki ağır sosyo-ekonomik koşulların krizinde doğan punk, Kültürel Çalışmalar'ın teorisyenlerince sınıf ve toplumsal eşitsizliğe karşı bir tepki olarak okunur. Hebdige'in Merkez'deki gençlik araştırma ekibinde yer alması, kitap boyunca etnografik temelli bir kurgu ile kendini gösterir. Hebdige (2004, s. 30), Londra'da yaşanan 1976 yazını "apokaliptik yaz" olarak tarif eder ve punk müziğinin ilk sansasyonel çıkışlarının bu döneme denk düştüğünü hatırlatır. Öyle bir altkültürdür ki, Londra'da *King's Road* civarında kaynağı olmayan bir gençlik tarzı doğar. Hebdige, bu tarzı doğal olarak görsel betimleme ve derin felsefi tutku ile birleştirerek *Altkültür*'ün sayfalarına serpiştirir. Genet'nin anlam haritaları gibi punk'ın da direniş sembolleri vardır: Çengelli iğnelerden saç traşlarına, dar pantolonlardan *Dr. Martens* botlara birçok öğenin kolajına tanıklık ederiz. Bu anlamların göstergelerini okumadan önce Hebdige sıralamaya dikkat çeker ve Amerikan ile İngiliz punk'ının nüanslarını anlatır. New York'un punk grupları sanatsal kaynaklardan ve avangart edebiyat dünyasından beslenirken İngilizler ise tüm bunlardan arınmış bir estetiğe haizdirler. Punk'ı ve siyah İngiliz altkültürleri birbirlerinden beslenen parçalar olarak tanımlayan Hebdige (2004, s. 34), o dönemki gözde punk gruplarından *Clash*'in müziğinde ve görsel ikonografilerinde siyah Jamaikalılardan yoğun izler taşıdığını ifade eder. Böylece, *Altkültür*'ün izleyen sayfaları *reggae*'nin köklerini Karayipler'de arar.

Afrika, renkleriyle olduğu gibi paradokslarıyla da dikkat çeker. Bir taraftan ötekileştirilmiş ve olumsuzlaştırılmış Kara Afrika, diğer yanda tahtan inmeyen Beyaz Adam. Böylesi iki kültürü bütünleştirerek heretik bir olgu sunan şey ise Hebdige'e göre Rastafaryanizm'dir. Rastafaryanizm, kutsal metinlere ve beyaz koloniyal güç odaklarına meydan okur; Babil'i çökertirken, Siyah'ı en üst noktaya yerleştirir (2004, s. 38). Rasta altkültürü, bu bilinci özellikle müziğin içerisine harmanlar ve böylece rahatsız edici ritimlerle iç içe geçer. Londra'nın kulüpleri, *reggae*'nin bir müzik ve politik hareketi olarak bütünleşmesine tanıklık ederek sisteme saldıran bir müziğin doğuşuna zemin hazırlıyordu. Bu noktada, *Altkültür*'ün ilerleyen bölümleri bu politik bilincin yanı sıra beyaz gençlik kültürlerine yer ayırır. *Beat, hipster, teddy boy* ve *mod* gibi kurulu düzene karşı çıkan bu kültürler üzerine etnografik notlar aktaran Hebdige, sonrasında farklı altkültürlerin sentezi olan *glam rock*'a dikkat çeker. Hebdige'in radarında bu kez David Bowie vardır. Bowie, stereotipleri sarsabilecek gençler için muğlak bir cinsel imaj oluşturur, bu sayede taşra ve Viktoryen kasabalarında sahnelenen her Bowie konseri,

kendisine benzeyen bir topluluk üretir (2004, s. 60). Ancak zamanla *glam rock*'ın gündelik hayattan kopuşu ve işçi sınıfını dışlayan tavrına karşı punk, sokağın sesini temsil eder. Hebdige'in etnografik notları, punk'ı politik tavır için *reggae* ile birleştirir. Ona göre, tarihsellikten bakıldığında içinde bulunulan zamanın en güçlü bilinç ve politik tavrı *reggae* müzikte bulunabilirdi (2004, s. 64).

Müziğin ve tarzın birleştirici gücünün bir yerde egemen ideolojiler tarafından olduğu yere döndürülerek metalaştırma tehlikesi her daim olmuştur. Tarz, altkültürel bağlamlarından çıkarılarak metaya çevrilir ve bir eşya halini alır. *Altkültür*'ün ilerleyen bölümleri, meta biçimleri ve ideolojik biçimlere dikkat çeker. Hebdige, antropolojik keşiflerle altkültürü birleştirir ve Lévi-Strauss'dan brikolaj [*bricolage*] terimini ödünç alır. İlkel insanın mitlerindeki (özünde tutarlı) bağlantının zamanla "somutun bilimi" olduğuna işaret eden Hebdige, bu biçimlerin görsel altkültürü beslediğini ifade eder (2004, s. 97-98). Bu noktada John Clarke'ın üzerinde durduğu brikolör [*bricoleur*] kavramı dikkat çeker:

> "Tarz oluşturma sürecini tanımlarken, Lévi-Strauss'un *brikolaj* kavramını kısmen ve biraz eklektik bir şekilde kullandık. Nesne ve anlam birlikte bir gösterge oluşturur ve herhangi bir kültürde bu tür göstergeler tekrar tekrar karakteristik söylem biçimleri halinde bir araya getirilir. Ancak, *brikolör*, aynı genel gösterge repertuarını kullanarak önemli nesneyi bu söylem içinde farklı bir konuma yeniden yerleştirdiğinde artık yeni bir söylem kurulur. Bu nedenle, Lévi-Strauss tarafından algılanan geleneksel anlamdan farklı olarak, altkültürel brikolajın karşıt anlamının bizi şaşırtmasına gerek yok" (Clarke, 1976, s. 177).

O halde, altkültürel tarz üretiminde brikolaj var olanın yeni bir bağlama dönüşmesidir. Altkültürel brikolör, "nesnelerin ve anlamların yoktan yaratmaz; verilenin [ve ödünç alınanın] yeni bir anlam taşıyan bir kalıba dönüştürülmesini sağlar" (Clarke, 1976, s. 178). Artık ifade yeni bağlamındadır. Bağlam içerisinde bütünlüğü ve uyumu gösteren tanım ise yine Lévi-Strauss tarafından kullanılan bir başka kavram ile ifade edilir: benzeşim [*homology*]. Hebdige'e göre bu kavramı altkültüre uygulayan ise Paul Willis'dir. Willis'in İngiliz kültürel araştırmalarda klasik haline gelmiş çalışması *Profane Culture*, okura 1960'lı yılların iki öne çıkan gençlik altkültür dünyasını açar: erken dönem rock'n roll müziği dinleyen işçi sınıfı motosikletçileri ve buna karşılık progresif müzik dinleyen uzun saçlı ve uyuşturucu kullanan orta sınıf hippileri. Willis'e göre (1977), her iki grup da kapitalist medya ve ticarileşmenin egemen olduğu daha geniş bir toplum karşısında, anlam ve kendi kültürel biçimlerini üretmek için eşitsiz ama kahramanca bir

mücadeleye giriştiler. Bu mücadelenin ve kültürel inşanın anlamlandırılmasında çağdaş bir teori geliştiren Willis'in çizdiği altkültürel benzeşim, bu yapıların ifadesinde bir bütünlük oluşturur. Ancak bu noktada Hebdige, tarzı anlamak için bir yere varacağımızı sandığımız yerde anlamın kendisinden uzaklaştığımızı vurgulayarak avangart bir kuramı temsil eden *Tel Quel*[19] grubunun anlamlandırma pratiğine dikkat çeker. Buna göre geleneksel sanat kuramlarının ötesinde konumlanan bu anlayış, biçim ve içerik arasındaki ilişkiye yoğunlaşarak bu iki kavram arasındaki mutlak ayrımdan bahsedilemeyeceğini savunur. Bu noktada, Kristeva'nın (1975) *dilde konumlandırma* ve *sürecin kesilmesi* kavramları karşımıza çıkar. Kristeva'nın kullanımıyla "radikal" bir anlamlandırma pratiği olarak kolaj estetiğini işaret eden Hebdige'e göre bu tarzın altkültürde kullanılması dilin temsilini gösterirken sessiz ve anlaşılmaz kalmak ise sürecin kesilmesi ile özdeşleştirilebilir. Punk altkültürü, uygunsuz imajlar ve zıtlıklarla bir anlamlandırma yatkınlığı vaat etse de deneyime yer vermeden bir anlama pratiği gerçekleşmeyebilir.

Genet'ye hürmetle başlayan *Altkültür*, Genet'nin hapishane arkadaşına saygıyla kapanır. Sıradan bir suçlu olarak hapishaneye girmiş olan Jackson diğer arkadaşlarıyla birlikte taşıdığı ortak değerlerle artık sadece bir suçlu olarak nitelenemez. Düşüncelerini ifade edebilirler ve üstelik Siyah'tırlar. Hebdige'in *Altkültür*'ü, sıradan olarak düşündüğümüz kategorilere şüphe ile yaklaşmayı tavsiye eder. Göstergebilim ve altkültür üzerine bir gelenekten ilerleyen Hebdige, bu çözümlemenin çelişkileri gidereceğini düşünmez. Aksine, herhangi bir altkültür üyesinin, kendisini bu tanımlanan biçimiyle kabul edemeyeceğini belirtir. Dahası, altkültürel öznenin böylesi bir anlaşılma çabasında olmasını da hoş karşılamayacağının altını çizer.

1.1.3. Altkültüre Yükselen İtiraz: Çağdaş Tartışmalar

Erken dönem kökenlerinin yanı sıra çağdaş akademik dünya ile bütünleşen altkültür çalışmaları belirli bir hareket doğurur. Bir işçi sınıfı mensubu olarak işçi sınıfına eleştirel bir bakış sunan Hoggart'ın *Okuryazarlığın Kullanımları* girişimi, birçok akademisyeni Birmingham Okulu çevresinde toplar. Özellikle gelişmekte olan toplumsal değişim

[19] *Tel Quel*, metnin pratiğine, üretim yöntemlerine ve olası anlamlarının çokluğuna odaklandı. Böylece materyalist ve çoğulcu bir semantik, her esere ve onun estetik değerine atfedilebilen belirli bir anlamın 'teolojileri' veya kabul edilmiş doktrinleriyle karşıtlığa yerleştirilir. "Kendisini, metnin metne tepkisi ve bunların karşılıklı olarak ortaya çıkması ve yok edilmesi konusunda ortak bir inanca sıkı sıkıya bağlı olarak, yazarlığın ve bireyci entelektüalizmin tescilli kaygılarından diğer ya da devrimci tarafta yer alan bir işbirlikçi çalışma olarak görmektedir" (Caws, 1973, s. 4).

serüveni ile dile getirilmemiş ya da işitilmemiş proletaryanın sesini Stuart Hall'un da katılımıyla kuramsal bir çerçevede buluşturan Kültürel Çalışmalar Merkezi geleneği, birçok altkültürel fikri harekete geçirir (Jenks, 2007, s. 19). Bu fikirler arasında ufuk açıcı bir yapıt olan ve punk ile akademiyi aynı yatakta birleştiren *Altkültür*, oldukça geniş çapta alıntılanarak kültürel ve sosyolojik çalışmaların okuma listelerinde temel dayanak noktası oluşturur.[20] Hebdige'in çalışması, her ne kadar araştırma nesnesi olan punk altkültürünü akademik dünya ile kavuştursa da bazı tartışmalara yol açar. Bu eleştirilere yakından bakmak, altkültürel çalışmaları karşılaştırmalı bir şekilde anlamlandırmaya yardımcı olacaktır.

Altkültür çalışmalarının geleneği oldukça eskilere gider. Bu geleneği soruştururken edebiyatın bizi oldukça beslediğine tanıklık ederiz. Burada tanıklık ettiğimiz edebiyatın teknokrasinin isteğiyle ortaya çıkan gelişmeler değil, Roland Barthes'ın anladığı biçimiyle edebiyat olduğunu belirtmek gerekir. Barthes'ın adlandırmasındaki edebiyat iktidar-dışı bir dili ve sağladığı görkemli sıyrılışı temsil eder. Edebiyatla karşılaştığımızda bir yapıtlar bütünü hatta bir ticaret ya da eğitim sektörü değil yazma pratiği belirir (Barthes, 2016, s. 9). Bu yazma pratikleri birçok bilgiye ev sahipliği yaptığından altkültürü anlama çabalarımızı da barındırır. Hebdige'e göre (2004, s. 73) bu tür yazma pratiklerini kapsayan on dokuzuncu yüzyıl İngiliz romanı, kent etnografisi geleneğinin de yardımıyla altkültür çalışmalarını doğurmuştur. Ancak burada gücünü edebiyattan alan altkültürel yazın, bilimsel bir yolu Chicago'daki akademisyenlerle ile bulur: *Katılımcı gözlem*. Yöntemin amacı, karmaşık sosyal ortamları ve karmaşık sosyal ilişkileri bütünsel olarak görerek bir anlayış geliştirmektir. Sosyal hayatın karmaşıklığını anlamanın belki de tek yolunun, insanın içine dalmak olduğunu öne süren yaklaşımın savunucularına göre, açık uçlu görüşmeler yoluyla veriler elde edilir. Bu görüşmeler geleneksel anlamdaki görüşmeden temelde farklı olacaktır, çünkü görüşmenin tonu, resmi bir görüşmeden ziyade benzer ilgi alanlarını paylaşan insanlar arasında bir konuşmadan oluşur (Bogdan, 1973, s. 304). Altkültürel çalışmalarda kullanılan bu yöntemsel izleği birçok yazarın takip ettiğini görürüz. Ancak Hebdige (2004, s. 73), bu yaklaşıma dayalı çalışmaların

[20] Nisan 2024 tarihli *Google Scholars* alıntılama sayıları üzerinden düşünürsek, Hebdige'in *Routledge* yayıncılık etiketli *Altkültür: Tarzın Anlamı* başlıklı İngilizce kitabına yapılan atıf 18584'tür. Buna ek olarak, kitabın Türkçe dâhil farklı dillere çevrildiği bu çeviri kitaplara ayrıca atıfta bulunulduğunu da hatırlatmak gerekir. Bu tez boyunca böylesi sayıların peşinde pek durmaya çalışılmadı ancak çalışmanın hacimsel etkisini gösterebilmek için bu yola başvurdum. Bu fikrin sahibi punk ve anarşizm üzerine Birleşik Krallık, Polonya ve Endonezya sahnelerinde doktora çalışması yürüten *Jim Donaghey*'dir.

tanımlayıcı detaylar sunmasına rağmen iktidar ve sınıf arasındaki ilişkileri önemsemediğini savunur. Bu nedenle, *Altkültür*'de açıklamalar ve betimlemeler bizi karşılasa da katılımcı gözlem yaklaşımına rastlamayız. Jim Donaghey, Hebdige'in (İngiltere'deki magazin basınında detaylandırıldığı şekilde) punk estetiğinin unsurlarını belirlediğini ve onlardan ortodoks bir Marksist analiz çıkararak Barthesçı göstergebilimi yöntem olarak takip ettiğini söyler:

> "Hebdige, herhangi bir punk ile konuşmayı, herhangi bir konsere veya punk toplantılarına katılmayı kasıtlı olarak reddeder. Punk katılımcılarıyla gerçek bir etkileşimin olmadığı bu durumda, Hebdige bazı temel olgusal hatalar yapar. Örneğin, yalnızca zamanın ana akım basınında yer alan yüksek profilli ve ticari olarak başarılı grupların farkındadır. Punk'ın yoğun bir şekilde aracılık edilen temsiline güvenmesi, ana akım kapsamı çok az olan veya hiç olmayan punk gruplarının, hayranlarının, katılımcıların, fanzinlerin vb. çoğunluğundan tamamen habersiz kaldığı anlamına gelir. Hebdige, kendi politik inançlarını ve tercih ettiği sosyal bilim yöntemini desteklemek için punk'ı kullanır.[21] Hebdige, akademik bağlamda punk'ı ciddiye aldığı için övgüye değer, ancak analizi, punk'larla fiilen ilişki kurmayı tepeden tırnağa reddetmesi nedeniyle başarısızdır. Kendisini uzman göstergebilimci rolüne yerleştirdiği için punk üzerine kendi önyargılarını okuyabilir ancak punk'ın yaşanmış deneyiminde herhangi bir temelden yoksun olan analizleri nedeniyle açıkça sömürücüdür. Yine de *Altkültür* son derece etkili bir metin olmaya devam ediyor ve bunun sonucunda akademik [ve daha geniş anlamda] punk anlayışı olumsuz etkileniyor" (Donaghey, 2016, s. 4-5).

Tabloid basın, doğrulanması güç olayları sansasyonel bir şekilde popülerleştirirken punk'ı da çeşitli varsayımlarla ilişkilendirerek satılacak bir meta kıvamına getirir. Böylece, altkültürü olduğu formlardan koparırarak içi boş bir şeye çevirir. Bunu yaparken birilerini yüceltir. Burada yüceltilenler karşımıza popüler birer oluşumlar olarak çıkar. Punk estetiği olarak ifade edilen çerçevenin rahatsız edici bir söylem olmasında böylesi bir yönlendirmenin olduğunu görürüz. Punklar yaşadığı deneyimsel tutkuları ile Hebdige'in anlattıklarında bir bağ kurmada oldukça zorlandıklarını itiraf ederler. Söz gelimi Muggleton (2000), yaşadığı deneyim ile *Altkültür*'de okuduğu tarihsel ve kültürel teoriler arasında bir bağ kuramadığını açıklıkla söyler:

[21] Hebdige'in kendi sözleriyle: "*Belki de punklar, göstergeleri "okumak" için bazı yöntemlerin test edilebilmesine imkân tanıyabilirler*" (Hebdige, 2004, s. 25).

> "Leicester'da bir kitapçıda gözüme takılan *Altkültür*'ün kapak resmi ve başlığı, belki de o zor zamanların hissini ve ruhunu yeniden yakalamama yardımcı olabileceğini umarak satın almamı sağladı. Okumaya başladım ve tek kelimesini bile anlayamadım. Bir zamanlar yaşadığım gibi hayatım hakkında kesinlikle söyleyecek hiçbir şeyinin olmadığı hissine kapıldım. Yıllar sonra tekrar okudum: Bu kez, Sosyoloji ve Kültürel Çalışmalar alanında diplomamı almış bir öğrenci olarak. Şimdi tam olarak ne demek istediğini anlıyorum ancak yine de hayatım hakkında söyleyecek çok az şeyi olduğunu gördüm. Daha önceki hissim haklı çıktı. Sorun kendimde değil, kitabın konusunu benimseyiş biçimindeydi" (Muggleton, 2000, s. 2).

Altkültürel deneyimi yaşamış okur ve metin arasındaki mesafe, punk'a özgü bakış açısını oldukça etkiler. Bu nedenle, yürütülen yöntemde altkültüre içeriden bakışın eksik olduğu çalışmalarda ana akım medyanın yönlendirdiği birtakım unsurlara rastlarız. Popüler olgular ve entelektüel teorilerle gerçekleştirilen analizlerin altkültürleri temsil etmede tam anlamıyla etkili olamadığı görülüyor. Kaldı ki, görünüşlerin göstergebilimsel okunuşunda yaşanan deneyimsel uzaklık altkültürün temsil edilememesi ve katılımcı gözlemin göz ardı edilmesi gibi başlıca sorunları gün yüzüne çıkarmaktadır. *Rashit*'in *Adam Olmak İstemiyorum* adlı albümünde yer alan *Özgür Basın* şarkısı, özellikle medyanın tek yönlü algılarına bir çıkış niteliği taşır:

> "Onların eli kolu bağlı değil aslında
> Yazmak isteyen yazar geleni aklına
> Onların ağızları bantlı değil aslında
> Söylemek isteyen söyler geleni ağzına"
>
> *Rashit*, 'Özgür Basın'.[22]

Gençlik altkültürlerinde direnişten tarza genişleyen çalışmalar, neredeyse tutarlı bir şekilde bu altkültürleri erkek gençlik kültürel formları içerisinde değerlendirir. Altkültüre dair eleştirilerin yükseldiği bu nokta, eleştirel feminist bakış açısı ile okunduğunda sahneden kadınların silindiğini ortaya çıkarır: *Altkültür sadece erkeklere mi özgüdür?* Angela McRobbie'nin yerinde eleştirisi, cinsiyete ve cinsel ayrımlara duyarlı bir bakış

[22] Türkiye'nin adından sıkça söz ettiren punk 'çete'si *Rashit*'in 'Ada Müzik' etiketiyle Ocak 2003'te yayınladığı *Adam Olmak İstemiyorum* albümünde yer alan on yedi şarkıdan biri olan *Özgür Basın*'ın sözlerini yazan Tolga Özbey, ana akım medyanın esasında özgürlük nosyonuyla değil tiraj kaygısıyla hareket ettiğinden dem vurur. *Rashit*'in bu albümünden yirmi yıl sonra Taksim'de gerçekleştirdiğim odak grup görüşmesinde, müzisyen Oğuz Taktak, 'adam olmak istemiyorum'un kapağındaki çocuğun bile 'adam' olduğunu vurgularken değişime dur demenin zorluğunu 'nükteli' bir yolla anlatır.

açısı geliştirmeden altkültürün gerçek değerine kavuşamayacağını anlamamıza yardımcı olur. McRobbie'ye göre (1991), cinsel kimlik, politika ve sınıf kavramlarına başvurmadan üretilen bir sessizlik altkültürlerin doğru okunmasını engeller. Toplumsal cinsiyete özgü süreçlerle beslenmeyerek sadece eril sahnenin öne çıkarıldığı altkültürel çalışmalar, kadınlara yönelik sömürücü bakış açısını yineler. *Altkültür*'de tarz yoluyla yürütülen 'semiyotik gerilla savaşı'nda altüst edilen ve yeniden bir araya getirilen göstergeler ve kodlar, aslında kadınlara hiç hitap etmiyor (McRobbie, 1991, s. 25). Erkeğe dair tarzların anlamlarını göstermek, onları ataerkil yapılar içinde özneler olarak kaydetmek ve kadınları bu alanda yapısal olarak dışlamak, bu anlamda eksiklikleri hissedilen temalardır. McRobbie, *Altkültür*'deki 'yoklukları' kataloglamak yerine, feminist bir okumanın ortaya çıkardığı üç soruyla ilgilenir: altkültürel brikolör'lerin ataerkil anlamlardan ne ölçüde yararlandığı, belirsiz cinselliğin gençlik kültürleri için çıkarımları ile toplumsal cinsiyet sorunu ve ahlaki panik. Bunlar, tarihsel ve kültürel konfigürasyonların kadınlara baskıcı özelliklerden arınmış olmaması, cinsel belirsizlikten kısa bir süreliğine söz etse de bunu merkezi bir özellik olarak görmemesi ve toplumsal cinsiyete özgü süreçler olarak kabul etmemesi olarak açıklanabilir. Nihayetinde, tüm bu gelişmeler McRobbie'nin vurguladığı gibi (1991, s. 27), altkültürlerin yarattığı şoku kısmen etkisiz hale getirilebilir, çünkü diğer şeylerin yanı sıra, altkültürler (politik bir bilinç taşımaktan çok) eğlenen çocuklar olarak görülebilirler.[23]

1.1.4. Yerel Sahneler ya da Mikro-Altkültürler

Helen Reddington[24], akademisyenlerin yazılarından magazin basınının raporlarına kadar altkültürlerin tarihindeki eksikliğe vurgu yapar. Reddington'a göre (2004, s. 239), popüler

[23] Dick Hebdige, *Altkültür*'ü kaleme alırken toplumsal cinsiyet sorununu ve çatışan cinsel, etnik ve ulusal kimlik sorularını resme dâhil etmek ister. Kriz kavramını merkeze alarak sınıf ve sermaye-emek karşıtlıklarının (kültürel olarak dolayımlı olsa da) ötesine genişletmeyi düşünür. Ancak (kitabın yayınlandığı) *New Accents* koleksiyonunun koordinatörü Terence Hawkes ise başlangıçta kitabın özellikle siyah gençlik kültürüne odaklanmasını arzular. Bunun üzerine Hebdige, beyaz bir adam olarak siyah İngiliz gençliği adına konuşurken rahat hissetmediğini fakat İngiliz gençliğinin altkültür çalışmalarını dolaylı olarak 'ırksallaştırmak' ile ilgileneceğini söyler. Dolayısıyla, ona göre *Altkültür*'ün erkek narsisizminin ve 'İngilizliğin' hem bir kutlaması hem de yapısökümü olarak okunabileceği bir yol vardır.

[24] Helen Reddington'ın yerele özgü bakış açısı, araştırmanın nesnesi olan fanzinleri anlama konusunda önemli katkı sunar. *Joby and the Hooligans, The Chefs ve Helen and the Horns* gibi 1970'lerin Brighton punk gruplarında bas çalan Reddington, *'Unprecedented access? Women instrumentalists in punk bands 1976-1984: an exploration'* (Westminster School of Media, Arts and Design, 2004) başlıklı doktora tezinde kadın ve punk temalarına eğilir. Ana araştırma alanları kadın ve müzik teknolojisi, sahneler ve altkültürlerdir. Onun açtığı bu kavramsal alan, İngiliz punk hareketindeki müzisyenden akademik ve

kültür tarihi üzerindeki erkek hegemonik kontrol, altkültürdeki çok geniş ve üretken genç kadınların varlığını en başından dışlamaya hazırdır. Bu nedenle, Reddington altkültürlerin aşina olunan ve merkezde üretilen olgularına karşı yerel özgülere kulak verir:

> "Şimdi perspektifinden yirminci yüzyıl sonrası altkültürü oldukça ilginç argümanlar barındırır. Genç kadınların rock enstrümanlarını edinmelerini ve müzik üretmelerini sağlayan kolaylaştırma sürecine bugünün küreselliğinden ve (iddia edilen) çokkültürlülüğünden baktığımızda yerel sahnelerin 'mikro-altkültürleri' olarak adlandıracağım kısmında pek çok şey görürüz. İngiliz punk'ı muhtemelen Kings Road, Chelsea'de başlamış olsa da plan diğer şehir merkezlerine götürüldü ve yerel gençler tarafından oldukça farklı bir şey haline gelecek şekilde özelleştirildi. Çoğu zaman, bu bölgelerdeki gençler Londra'da olup bitenlerle ilgilenmiyorlardı: Bir kez taslağa sahip olduklarında, orijinal katalizöre daha fazla atıfta bulunmadan müzik yaratma faaliyetine devam edebilirlerdi" (Reddington, 2004, s. 246).

Yerel sahneler, altkültürlerdeki görünür olmayan ama büyüleyici bilinci yaşatır. Bir önceki bölümde Hebdige'e yükselen itirazlardan biri her ne kadar punk altkültürü ile ilgilense de, bu ilginin anaakım punk oluşumları ile sınırlı kalması ve ortaya çıkan yanlış punk bilinci üzerineydi. Mikro-altkültürlere odaklanmak, sadece yüzeydekini anlayabilmenin ötesi bir anlam taşır. Örneğin, Manchester'da (Cath Carroll ile) *City Fun* fanzinini çıkaran punk müzisyeni Liz Naylor'ın, o vakitlerin gözde punk grupları *Sex Pistols* ya da *The Clash*'i hiç dinlemediklerini ancak küçük bir müzik topluluğuna sahip olan şehrin bir araya gelerek bu altkültürü yaşattığını söylemesi dikkate değerdir.[25]

Mikro-altkültür sahneleri, yerelin ihtiyacı ve istekleri ile şekillenir. Örneğin, McRobbie (2000, s. 1), Birmingham'daki yerel atmosferi grup sahnesine beslenen 'kendin-yap' bilincinin yükselmesi olarak tanımlar. Aynı şehrin farklı katmanları arasındaki tat farkı ise sürekliliğini korur. Londra'nın doğu yakasında altkültürleri futbol holiganları[26] ve

öğretmene, solo müzisyen, yazar ve film yapımcısına kadar uzanan çalışmalarının çok yönlü doğasını ayırt etmeye yardımcı olur.

[25] *Liz Naylor* ve *Helen Reddington* arasında geçen mülakat için; bkz. (Reddington, 2003, s. 246).

[26] Futbol holiganları ve punk altkültürünün soruşturulduğu saha çalışmasına dair iki makale, punk estetiği ve taraftarlık bilincinin bir arada düşünülebileceğini gözler önüne serer. Bu araştırma boyunca peşine düştüğüm söz konusu ilişkinin detaylarına dair bkz. [Serbes, H. (2021). "*Punk's Not Dead, It Lives on The Football Terraces": Tracing The Legacy of Punk in Subcultural Milieu of The Football Firms. Medya ve Kültür, 1 (2), 142-163*] ve [*Serbes, H. (2022). Tribün Ruhu: Bir Araştırmaya Dair Notlar. Prekarya Dergi, (3) 1, 24-31*].

skinhead'ler[27] oluştururken buradan merkeze doğru yapılan yolculuk, politikleşmeyi de gözler önüne serer. 1979 yılında kurulan (ve çeşitli şekillerde günümüze dek müzikal esintilerine devam eden) İngiliz gotik anarko-punk grubu *Rubella Ballet*'in vokalisti Zilla Ashworth, Londra'nın doğusundan *Crass*'ı[28] görmek için Conway Hall'a[29] geldiklerini anlatırken bu değişen politik ortamı da gözlemleme fırsatı yakalar. Bulduğu ortam, "çok gösterişli, çok ilginç ve çok zengin"dir (Reddington, 2004, s. 248). Böylesine değişik yapıları barındıran mikro-altkültürlerin sadık kitlesinin oluşu geniş olanlarla kıyaslandığında bazı avantajlar sunar. Küçük ve herkes tarafından tanınabilir bir sahne, özellikle genç kadınların katılımına olanak verir. Oldukça kısıtlı imkânlar, ortak bir emeği gerekli kılar. Dijital çağdaki çeşitli fırsatların olmadığı yirminci yüzyıl göz önüne alındığında altkültürlerin ortaya koyduğu parametreler bir hayli dikkat çeker. Söz gelimi, küçük bir punk grubunun konser verebilmesi için harcanan emek ya da bir fanzin çıkarılırken kullanılan kolaj tekniği düşünüldüğünde, ulaşılması gerekenleri edinebilmek için verilen değer yadsınamaz.

1.1.5. Post-Altkültürler: Modernitenin Büyük Anlatılarından Post-Modern Parçalanmaya

Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi (ÇKÇM)'nin gençlik altkültürleri üzerine açtığı alan, ampirik ve teorik yetersizliklere karşı yükselen itirazlara rağmen 1970'lerin ortalarından itibaren ufuk açıcı bir anlayış sergilemiştir. Bu anlamda, sıradan olanın akademik düşlemde yerini alması mümkün oluyordu. Ancak, eleştirilerin artmasıyla

[27] 1960'lı yıllarda dikkat çekici bir şekilde ortaya çıkan *skinhead* altkültürü, hippilere karşı bir hareket olarak gelişim gösterir ve geleneksel işçi sınıfı değerlerinden yararlanır. Gençlik sahnesinin bohem çizgilerde olduğu bir dönemde tematik olarak romantik olmaktan çok pragmatik bir görünüm içerisindedirler. Hippilerin anti-tezi içerisinde bir görünümleri vardır: Yaşları on beş ile on sekiz arasında değişen skinheadlerin kısa ve traş edilmiş saçları, kot pantolonları, ağır iş botları ve ceketleri dikkat çeker. İlk başlarda bölgesellik, vatanseverlik ve etnik köken gibi temelli olsa da siyasi ve sosyal konularla ilgilenen skinhead altkültüründe bu nedenle siyasallaşma görülür. Örneğin, *Oi! Skinhead'*ler hareketin geleneksel ilgilerine sadık kalırken Nazi skinheadleri gibi radikal sağ siyaseti üreten politik hareketlenmeler meydana gelir.

[28] Wolverhampton Üniversitesi'nde gerçekleştirilen *No Future?: Punk 2001* konferansına katılan anarko-punk grubu *Crass*'ın davulcusu Penny Rimbaud bir yandan böylesine anti-akademik bir şeyler üzerine akademik konuşmalar yapılmasından rahatsız olur bir yandan da O'Brien'in aktardığı üzere '*Crass olmasaydı, Johnny Rotten ve diğer pop yıldızları bilinmezlik içinde kaybolup giderdi*' (Guardian, 2001) diyerek punk'ın içinde bulunduğumuz yüzyılda halen ayakta kalmasını siyasi dayanağına bağlar.

[29] Londra'da 1929 yılında açılan Conway Hall, adını kölelik karşıtı, özgür düşünür ve üretken bir yazar Moncure Daniel Conway'den (1832–1907) almıştır. *Ethical Society* adındaki bir hayır kurumuna *[charity]* ait olan mekânın kütüphanesi, yine Birleşik Krallık'ta türünün en büyük ve en kapsamlı Hümanist Araştırma kaynağı olan *Ethical Society*'nin koleksiyonuna sahiptir.

birlikte, aradan geçen yıllardaki geniş kapsamlı sosyal ve ekonomik değişikliklerle birleştiğinde, bu tür eleştiriler ÇKÇM altkültürel yaklaşımının yaygın olarak terk edilmesine yol açmıştır (Shildrick ve MacDonald, 2006, s. 127). Bu yaklaşım sonrası gençlik kültürü araştırmaları Kenneth Roberts'ın söylemiyle (2005) "ikinci dalgası"nı yaşar. Bu dalgayı etkisi altına alacak çok daha yeni bir gelişme ise yayınlanmış çalışmaların bir koleksiyonu ve dolayısıyla inşa edilmiş bir çalışma alanı olarak anlaşılan "post-altkültürel çalışmalar"dır (Muggleton ve Weinzierl, 2003, s. 4).

Max Weber, Jean Baudrillard ve Michel Maffesoli gibi sosyal teorisyenlerin argümanlarına dayanan post-modern altkültür fikri, Birmigham Okulu'nun taşıdığı "teorik ortodoksluğa" karşı meydan okumaları tartışmaya açar. Post-altkültür terimi, Steve Redhead (1990) tarafından (1980'lerin sonlarında ortaya çıkan) dans müziği kültürünü odağına alarak gençlik altkültürlerindeki bölünmelere işaret eder. Terim, David Muggleton tarafından rafine edilerek kavramsal yaklaşım haline gelir.

> "Post-modernin tüm içerimlerini tam olarak kabul edersek, muhtemelen post-moderniteden post-altkültürcü çağı olarak bahsetmek uygun olur. Post-altkültürcüler artık, başlangıcın belirli sosyo-zamansal bağlamlarda kök saldığı ve altta yatan yapısal ilişkilere bağlı olduğu herhangi bir altkültür otantiklik duygusuna sahip değillerdir. Aslında post-altkültürcü, bu gösterenleri kendi bedenlerine yazmadan önce, medya aracılığıyla seçtikleri altkültürün tüm işaretlerini tekrar tekrar deneyimleyecektir. Seçim, burada etkin sözcüktür, çünkü altkültür-sonrası kişiler, altkültürel seçimin mevcudiyetinden keyif alırlar" (Muggleton, 2000, s. 47).

Modernist teori aracılığıyla doğrusal zamanda ortaya çıkan altkültürel tarzlar, 1980'ler ve 1990'larla birlikte yerini melez dönüşüme bırakır. Bu dönüşümde canlı ve akışkan post-altkültürler vardır: Artık tek bir altkültürdense, bireyin istediği gibi hareket edeceği tarzlar vardır. Gençlik altkültürlerindeki bu hızlı ve özgürce yer değiştirmeler, bir "tarz sörfü"nü (Polhemus, 1996) andırır. Muggleton'ın da altını çizdiği gibi (2000, s. 47), "gençler seçtikleri altkültürel kimlikleri arasındaki çelişkiler hakkında endişelenmek zorunda değiller, çünkü kurallar, özgünlük ve ideolojik bağlılığın olmadığı zamandayız". Böylesi bir durum, bizi post-altkültürel teorinin kullandığı bir dizi kavramsal çerçeve ile karşılaştırır. Hadkinson'a göre (2015, s. 3), "neo-kabile", "yaşam tarzı" ve "sahne" başta olmak üzere her biri gözenekli sınırları, iç çeşitliliği, geçici bağlılığı ve insanlar arasındaki bireysel hareketi vurgulayan çok sayıda olası ikame terim, bu çerçeveyi oluşturur.

Post-modernizmin başlangıcıyla bağlantılı değişen yeni sosyallik kalıplarını ifade etmenin bir yolu olarak ilk kez Fransız sosyolog Michael Maffesoli (1996, s. 98) tarafından geliştirilen *neo-kabile* kavramı, aşina olunan örgütlenme biçimlerindeki katılığın aksine; daha çok belirli bir ambiyans ile ruh halini çağrıştırır ve bu haliyle görünümü ve biçimi ön plana çıkaran yaşam tarzlarına atıfta bulunur.[30] Akışkanlık, ara sıra toplanmalar ve dağılma ile karakterize edilen neo-kabilecilik adına yapılan çalışmalar[31] post-modernite koşullarında genç insan gruplarını tanımlamanın bir aracı olarak kavrama yüklenen anlamı ilerletir. Böylece çağdaş dans müziğine odaklanan ampirik soruşturmalar (Bennett, 1999; Malbon, 1999) altkültürlerin görünür determinist ve sabit yorumlarındansa gençlik tarzının akışkan doğasına vurgu yapar. Gençlik kültürü araştırmasında neo-kabile yaklaşımının özü, gençlerin nasıl ve neden kolektif ilişkilerde bir araya getirildiğine dair yeni anlayışlara izin verme biçimidir (Bennett, 2011, s. 495). Bunu gerçekleştirirken estetik ve beğeni işlevlerini itici güç olarak kullanır. Postmodern neo-kabile altkültür teorisi, Blackman'in öne sürdüğü gibi (2005, s. 12) "kimlik oluşumunda kilit faktörler olarak seçim ve bireyciliğin merkeziliğini öne süren tüketim ve yaşam tarzı teorileriyle yakından bağlantılıdır". Buradaki fikir, sosyal sınıf, cinsellik ve etnisite gibi sosyal kategorilerin fazla indirgemeci ve evrenselci olduğu yönündedir. Bu anlamda, neo-kabile fikrine dayanan çalışmacılar yerele ve altkültürel aidiyeti şekillendiren gündelik bağlanmaların mikro odağına öncelik vererek "egemen bir hegemonik kültürle mücadele" (Malbon, 1999) olarak bireysel olana yönelir. Böylece post-modernde, altkültürlere, hatta ortak yaşam tarzları veya ilgi alanlarına, biçime ve reforma sahip daha küçük gruplara veya kabilelere/neo-kabilelere bile sahip olmanın mümkün olmadığı, homojen kültürün o kadar parçalanmış olduğu fikrini taşır (Greener ve Hollands, 2006, s. 398).

[30] Maffesoli'nin *Kabileler Zamanı* [The Time of the Tribes] adlı çalışmasının İngilizce çevirisine yazdığı önsözde Shields, *tribus* için "postmodern kabileler" veya "sahte-kabileler" teriminin daha anlaşılır olduğunu savunur (Shields, 1996, s. x). Ancak Hetherington (1992) ve Bennett (1999) çalışmalarında "neo-kabileler" terimini tercih eder. Bennett'ye göre (1999), Maffesoli'nin ilgilendiği sosyal süreçleri en doğru şekilde tanımlayan neo-kabile fikri, toplumsallığın bugün aldığı kesin biçimleri anlamamıza yol açar. Bu fikrin dayanak noktası ise gezici kitle kabileleridir. Söz gelimi, "Kaliforniya karşı kültürü ve Avrupa öğrenci komünleri gibi güçlü yanlarıyla 1970'lerin aksine bir çeteye, aileye veya topluluğa ait olmaktan çok bir gruptan diğerine geçmek" (Bennett, 1999, s. 606), kırılgan gençlik kültürlerinin doğasını temsil eder.

[31] David Muggleton (2000), Ben Malbon (1999), Andy Bennett (2000) ve Kevin Hetherington'ın (2000) çalışmaları, neo-kabileciliğin kavramsallaşmasında öncü bir konumda yer alır. Bu çalışmalar, ÇKÇM'de geliştirilen ve başka yerlerde ayrıntılı bir şekilde detaylandırılan baskın çerçeveye karşı çıkar. Bu karşı çıkışın amacı, grupların homolog ve sabit olmadığı fikrine dayanır.

Neo-kabile ekseninde sosyal kimlik ve kolektif ifade biçimleri üzerine düşünürken post-altkültür düşüncesinde karşımıza çıkan *yaşam tarzı* kavramı, Bennett'in aktardığı gibi (1999, s. 607), "bireysel kimliklerin nasıl inşa edildiğine ve yaşandığına dair gözden geçirilmiş bir anlayış için faydalı bir temel sağlar". Max Weber'in çalışmasında ilk kez gözlemlenen yaşam tarzı ifadesinin kavramsal analizinin Amerikalı sosyolog Thorstien Veblen tarafından incelendiği görülür. Veblen'in (1899) *Aylak Sınıfın Teorisi* [*The Theory of the Leisure Class*] adlı eserinin yayınlanması gösterişli ekonomik teşhir, statü kazandıran ürünlerin mülkiyeti ve üst sınıf yaşam tarzlarına uygunluk gibi fenomenler, tüketim kültürüyle ilgilenen sosyal teorisyenlerin çalışmalarına öncülük eder (Patsiaouras ve Fitchett, 2011, s. 214). Bu yönüyle, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında görülen boş zaman sınıfları arasında zenginlik ve statü konularının incelemeleri, yaşam tarzını kavramsallaştırır.

1990'larda ise Anthony Giddens yaşam tarzlarının inşası için kültürel tüketime odaklanır. Giddens'ın *dönüşümsel modernite* [*reflexive modernity*] olarak ele aldığı bağlam, yaşam tarzı teorisine ilgiyi yeniden canlandırırken bu ilginin artmasında kilit figürü İngiliz sosyolog David Chaney üstlenir (Bennett, 2011, s. 495). Yaşam tarzları ve yaşam biçimleri arasında kritik bir ayrım sunan Chaney'e göre (1996), yaşam tarzları tüketici yetkinliğinin gösterimlerine dayanırken yaşam biçimleri ise normlar, ritüeller ve sosyal düzen kalıplarını oluşturan topluluklarla ilişkilidir. Bu ayrım, çağdaş gençlik teorisyenlerinin yaşam tarzları ile ilgili kalıpların doğasını incelerken büyük ölçüde yol gösterici olur. Örneğin, altkültürü katı ve sabit bulan Andy Bennett ve Steven Miles gibi post-altkültürel düşünürler, tarzların yan yana gelerek bir geçişe tanıklık ettiğimizi iddia ederek altkültür kavramını bir kenara koyar ve yaşam tarzının geniş bir açılımını yapmayı dener. Blackman'a göre (2005, s. 13), Bennett ve Miles gibi yazarlar, böylesine değişken bir dünyada sabit durabilmek adına gençlere yerel ortamlardaki kültürel metalara kendi özgünleri için kullanabilecekleri, uygun hale getirebilecekleri ve dönüştürebilecekleri stratejiler aracılığıyla alternatif yaşam tarzları inşa etmelerini önerir. Bu yolla, eleştirel tüketime yönelerek özgürleştirici potansiyellerin açığa çıkacağını savunurlar. Gençlerin "kendi anlam ve özgünlük biçimlerini inşa etmeleri" (Bennett, 2000, s. 27), bir ölçüde Walter Benjamin'den ilham alınan bir fikirdir. Benjamin'in tarzı,

> "bir metanın nabzını, taşınabilirliğini ve gücünü anlamak için küçük zevklere odaklanır. Tıpkı kültür mikroskobuyla konulara bakan bir etnograf gibi. Bu fikir, Benjamin'in 'kurtarıcı eleştirisi' aracılığıyla modernite anlayışını çağrıştırır:

> Benjamin'in 'kurtarıcı eleştirisi', kültürel nesneye gömülü veya kazınmış potansiyel özgürlük ve özgürleşmeyi bulmak için küçük metaları inceler" (Blackman, 2005, s. 13).

Kültür ve topluma karşı özgürleşme temelinde ele alınan 'küçük metalar', gençliğe bir anlamda alternatif bir kapı açar. Buradaki yaşam tarzı fikri, tüketimin karşı silah olarak kullanılması ile gerçekleşir. Gençlerin yerel ortamdaki kültürel metalar aracılığıyla inşa edildiği bir alan olarak savunulan alternatif yaşam tarzlarına başka bir bakış açısı getiren Miles (2000) ise altkültür teorisine eleştiri getiren bir yaşam tarzı düşüncesini tanımlar. Miles'ın düşüncesindeki yaşam tarzları, "aslında bireylerin kimliklerini aktif olarak ifade ettikleri, ancak baskın kültüre göre konumlarıyla doğrudan ilişkili olarak yaşadıkları kültürlerdir" (Miles'tan aktaran Blackman, 2005, s. 14). Bu düşünce, gençliğin altkültürel kimliğini inşa ederken faillik sunarak onları özne olarak gören bireyci anlayışını teşvik etmekte ısrarcıdır.[32]

Belirli bir coğrafi alanda ortaya çıkan farklı müzik pratikleri, çeşitli yollarla etkileşim halindedir. Bu etkileşime dikkat çeken Barry Shanks, müzik deneyimleri arasındaki ilişkiyi açıklamak için "*sahne*" kavramına işaret eder (Shanks, 1988). Kentli popüler müziğin toplumsal, ekonomik ve coğrafi yönlerini tasniflemek adına bir araç olarak öne sürülen sahne teorisi, sanayi sonrası kentsel yaşamın müzikal ezgilerini taşır. Bunun yanı sıra, bağımsızlık ve direniş alanları olarak konumlandırılan sahneler, müzik endüstrisine karşı yeniden canlanma girişimidir. Teatral çağrışımlarıyla sahne kavramı 1940'lı yıllarda caz ile ilişkili çevreleri tanımlamak için yaygın bir şekilde kullanılır. "Marjinal ve bohem" (Bennett ve Peterson, 2004, s. 2) ortamlarda ayırt edici ve önem duygusu taşıyan terim, "David Riesman'ın Frankfurt Okulu'nun kayıtlı müziği pasif dinleyiciler olarak gören nosyonuna meydan okuyan popüler müzik alımı üzerine makalesine dayanmaktadır" (Bealle, 2013).[33] Buradaki pasif dinleyici ilkesini yapısökümüne uğratan Birmingham Okulu'na göre, müzikal yapıların bir araya gelmesiyle direniş alanları oluşur ve bu

[32] Buradaki ısrardan görüldüğü kadarıyla özellikle postmodernite koşulları nedeniyle kolektif dayanışma biçimlerine bağlılık daha geçicidir. Gençlik kimlikleri artık sahip olunan değil, (kısa süreli) performe edilendir. Bu nedenle, yaşam tarzı üzerine düşünceler üreten çağdaş yazarlar grup kavramını kalıcı nitelikler ile düşünmekten kaçınırlar. Ancak bu iddiaya karşı Shane Blackman'in öne sürdüğü karşı düşünce ise oldukça manidardır. Blackman'e göre (2005, s. 14) bu tür düşünürler "son yıllarda gençlerin, çeşitli ve birleşik altkültürel kimlik ve aidiyet biçimlerinin direniş ritüelleri gerçekleştirdiği festivallerde, partilerde ve anti-kapitalist gösterilerde gerçekleştirdiklerini görmezden geliyorlar".

[33] Riesman, D. (1950). "Listening to Popular Music". *American Quarterly,* 2/4, s. 359-71.

alanlarda yeniden çerçevelendirilen eser, "dinleyiciler ve tükettikleri müzik arasında diyalojik bir ilişki kurarak aktif dinleme deneyimini tasvir eder" (Krims, 2009, s. 398). Sahneler çoğu zaman belirli müzikal tarzlar etrafında buluşan topluluklar arasındaki ilişkiyi yansıtır. Bu haliyle, toplumsal ve tarihsel mirasa sahiptir. Sahnenin müzikal birlikteliği oluşturan kavramsal bir çerçeve olarak sunumu, Will Straw'a atfedilir. Straw'a göre (1991, s. 373), bir müzik sahnesi, çeşitli farklılaşma süreçleri içinde ve geniş ölçüde değişen; birbirleriyle etkileşime giren bir dizi müzik pratiğinin bir arada var olduğu kültürel alandır. Sahnenin bu kavramsallaştırılması, post-altkültür teorisyenleri arasında ilgi uyandırmıştır. Özellikle, müzik sahnelerinin nitelikleri popüler müzik etrafında birleştikçe sahne kültünün altkültürden daha yeterli bir çerçeve oluşturduğunu savunan teorisyenlerin sayısı hızla artar (Bennett, 2011, s. 496).

Son yıllarda bu teorisyenlerin kıskacına soylulaştırılmış mahallerdeki uç noktalarda internet aracılığıyla gelişen "sanal sahneler" girmektedir. Nitekim, Bealle (2013, s. 3), sanal sahneler ile kentsel mahalle sahneleri arasındaki yüz yüze etkileşimin olmaması, anonim kalma olasılığı, daha geniş demografik temsil ve artan hareketlilik gibi birkaç ayırt edici özelliği dışında pek çok ortak bulunduğunu söyler. Bu tür sanal sahneler, sınırlandırılmamış alanlar açar. Son yıllarda özellikle egemen güçlerin kısıtlamasıyla karşılaşan gençlik kültürleri, özerk ve özgür bir alan açma adına "Geçici Otonom Bölgeler"[34] olarak adlandırılan bir şekilde sanal sahneler üretmiştir. Hakim Bey (2009), kurtuluş anlatısı yerine bu sahnelerin ortaya koyduğu radikal potansiyelinden bahseder. Bey'in fikri, egemen anlatılara direnmek için fırsatlar yaratarak, kapitalizme ve metalaştırmaya dâhil olmaktan kaçınan anların farkına varmayı önerir (Schuhmann, 2014, s. 101). Bu yolla, geç kapitalizmin baskın anlatılarına dâhil olmayı reddeden gündelik hayatı yakalama fırsatı buluruz.

[34] Peter Lamborn Wilson (ya da daha çok bilinen ismiyle Hakim Bey) (1945-2022), öznel alanları oluşturabilmek için "Geçici Otonom Bölgeler" (TAZ) mefhumunu önerir. Bu önerisi, yeraltı düşünürlerinden anarşist akademik çevreye dek kulak verilen bir hareket halini alır. Bey, TAZ'ı tanımlamaktan kasıtlı olarak kaçınır, konunun etrafında dolaşıp keşif ışıkları ateşler. Rahmi G. Öğdül tarafından doksanlı yıllarda Türkçe'ye kazandırılan metin, sonraları İnan Mayıs Aru tarafından da çevrilerek tartışmaya açılır. Aru'nun çevirisindeki okura müdahalesi, bu kavramın yalnızca İnternet'teki yapılanmayı değil gündelik hayatın her alanında karşımıza çıkabilecek iki farklı ağ yapılanmasına işaret eder: "TAZ her ne kadar, genelde Siber Çağ'ın teknolojik kültürleri üzerine bir manifesto olarak algılansa da Bey, TAZ kuramıyla aslında gündelik hayatta filizlenebilecek her türlü ağ yapılanmasına işaret ediyordu. Bu bağlamda Net'i planlanarak döşenmiş bir Şebeke, örneğin bir balıkçı ağı olarak tasavvur ederken Web'i ise bu ağın çeşitli noktalarında kendiliğinden ortaya çıkabilecek ve daha karmaşık yapılara sahip bir Ağ örneğin bir örümcek ağı olarak görüyordu" (Bey, H. (2009). *T.A.Z.: Geçici Otonom Bölge, Ontolojik Anarşi, Şiirsel Terörizm* [Çev: İnan Mayıs Aru]. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, s. 157).

1.1.6. Gençlik Kültürleri: Anahtar Kavramlar ve Analitik Çerçeveler

Gençlik tarafından üretilen materyalleri analiz etmek, her şeyden önce gençlik kavramına odaklanmayı gerekli kılıyor. Bu minvalde yapılan çalışmalar bize "çocukluk ile yetişkinlik arasında bir geçiş dönemi olan gençliğin; modernitenin, kentleşmenin ve endüstri toplumunun bir ürünü olduğunu gösterir" (Lüküslü, 2009, s. 19). Böylece gençlik, geniş çapta tartışılan bir kavram haline gelmektedir. Gençlik üzerine anlamlandırılan politik, ideolojik ve estetik konumlar gençlik kültürlerinin değişkenliğine vurgu yapar.

Söz konusu değişkenlik içinde bulunulan zamanlara göre şekillenir. Örneğin, Hodkinson ve Deicke (2007, s. 8), 1980'lerden önce gençlik kültürleri çalışmalarına sosyoekonomik marjinalleşme ve kendiliğinden altkültürel meydan okumanın baskın olduğunu ancak daha yakın yıllarda ise parçalanma, akışkanlık ve tüketim temalarının dolup taştığını belirtir. Bu durum genel sosyal teorilerde gözlemlenen gelişmelerin gençlik kültürü üzerine yapılan çalışmaları dramatik bir şekilde etkilediğini gösterir. Bu bölüm boyunca, çalışmaya ışık tutan gençlik deneyimlerini alımlayabilmek adına gençliğin kültürel pratikleri ve duyarlılıkları üzerine kavramsal bir harita takip edilmektedir.

Gençlik denildiğinde kavramsal çerçevenin sadece biyolojik ya da toplumsal bir olgu olmadığının altını çizmek gerekir. Michaud (2004 s. 309), genç olmak mefhumunu bir kavganın içinde olabilmekle açıklar: "Bu kavga, daima yeni bir fikre ait olmaktır".[35] Gençliğe ilişkin genel kanı ise kavramın yirminci yüzyıl olgusunu olduğunu, daha spesifik olarak, (gençliğin) kökenlerinin İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından Batı'da meydana gelen sosyo-ekonomik değişimlere dayandığı gösterir. Ancak Bennett (2007, s. 24) bunun doğru bir okuma olmadığının altını çizerek Pearson'ın (1994) 1600'lerde Londra'daki genç çırak işçilerin, görsel görünümleri ve tavırları nedeniyle nasıl şoke edici bir gösteri olarak görüldüğü çalışmasına dikkat çeker. Benzer olarak vatanseverlik, doğa ve fiziksel egzersiz üzerine odaklanan temalarıyla Nazizm ile ilişkili olan Alman gençlik hareketi (Jugendbewegung), kuruluşu on dokuzuncu yüzyılın ortalarına dek giden bir örgütlenmedir. Böylesine gençlik hareketlerinin varlığının

[35] Demet Lüküslü, *'Türkiye'de Gençlik Miti: 1980 Sonrası Türkiye Gençliği'* adlı doktora tezinden kitaba dönüştürülmüş metninde gençlik kavramını sorgularken Eric Michaud'a yasladığı düşüncesinde "Nazi Almanyası'nda genç olmanın her şeyden önce yeni bir fikre -nasyonal sosyalist Wéltanschauung'a [dünya görüşü]- ait olmak" anlamına geldiğini belirtir.

tarihsel oluşumu öncelere gidebilse de İkinci Dünya Savaşı sonrası meydana gelen gelişmelerle "algı kapıları" (Huxley, 1954) sonuna dek açılmıştır. Gözlenen değişikliklerle beraber gençliğin kavramsal çerçevesi bambaşka bir hal almıştır. Chambers (1985), 1946 yılından 1965 yılına dek dünyaya gelen bebek patlaması kuşağı, Batı'da gözlenen refah yaşamı, seri üretim endüstrisindeki gelişimler ve tüketim dünyasının başka boyutlara taşınması gibi olayların, gençliğin anlamını ve gençlerin konumunu kökten değiştirdiğini öne sürer. Gençleri hedef alan bir dizi tüketici ürünle pazar piyasasının baskıladığı bir ortamda Bennett'in gözlemlediği gibi (2007, s. 25), "gençlik hem ekonomik hem de kültürel olarak önemli bir toplumsal kategori haline gelmiştir".

Kategorize olunan her olgunun bir ayrıma ihtiyaç duyması gibi "gençlik" görünebilir ve ayırt edilebilir olmayı arzular. Altkültürler üzerine ufuk açıcı araştırmalar, tarz temelli gençlik kültürlerini odağına alırken, gözlenen her bir oluşumun çeşitli isimler edinmeleri dikkat çeker. Böylece, kültürel farklılıklar sosyal grupları birbirlerinden ayırarak her bir gençlik kültürünü farklı şekillendirmeye yardımcı olur. İdeolojik duyarlılık, estetik kaygılar, kendilerini ve çevrelerine bakış, politik algılar, moda fenomenine yaklaşım ve yaşam tarzı anlayışları gençlik kültürlerini önemli ölçüde yönlendirir. Kuşkusuz bu yönlendirmede çeşitli etkenler önemli rol oynar. Thornton'a göre (1994), medya, bu aktörlerden en dikkat çekenidir ve gençlik kültürlerine oldukça ilgi gösterir. Kitle iletişim araçlarının bu ilgisi, belirli grupların ve bireylerin faaliyetlerini "ahlaki panik"[36] kavramı etrafında toplar. Ahlaki panik terimi,

> "hem akademik hem de günlük kelime dağarcığında o kadar iyi yerleşmiş bir terimdir ki, Stanley Cohen'in 1970'lerin başında gençlik altkültürleri üzerine çalışmasından bu yana medyada her türlü anti-sosyal ve/veya suç davranışına atıfta bulunmak için yaygın olarak kullanılır. Sosyal grupların faaliyetleri nispeten önemsiz olabilir, ancak medyada biraz sansasyonel bir biçimde rapor edilmiştir ve bu tür raporlama ve tanıtım, daha sonra bu faaliyetlerle ilgili genel kaygı ve endişede bir artışa yol açmıştır. Bu durum, sosyal grubun (ve sonuç olarak, meşgul oldukları

[36] "Ahlaki panik" kavramı üzerine Stanley Cohen'ın çabası, Türkçe'ye Heretik Yayınları tarafından kazandırılan "Halk Düşmanları ve Ahlaki Panik" kitabının takdim bölümünde Ercan Geçgin'in ileri sürdüğü üzere (2019, s. 8), klasik medya organları ile sınırlı olup günümüzde yeni medya ve iletişim teknolojilerinin toplumsal anlamdaki figürünü değiştirdiğini ve dolayısıyla ahlaki panik üzerine bahsedebileceğimiz faillerin de değişikliğe uğradığını not etmemiz gerekecektir. Daha kapsamlı ve geniş tartışmalar için bkz. Cohen, S. (2019). *Halk Düşmanları ve Ahlaki Panikler*. (Çev.: Deniz Türker). Heretik Yayınları.

> davranış ve faaliyetlerin) daha geniş toplum tarafından [Cohen tarafından icat edilen başka bir terim olan] 'halk düşmanları' olarak görülmesine yol açar" (Marsh vd., 2011, s. 2).

Bununla birlikte, Bennett (2007, s. 27), medya araçlarının sunduğu haber yayma anlayışını sorunlu olarak görerek gençlerin farklı ve lanetli portresini çizen bu tür raporların çağdaş toplumda gençliği sosyallik ve karşı-hegemonik özelliklerden yoksun anlatılarla donatıldığını belirtir. Bu anlatılar, medyanın sunduğu gençlik kültürlerine dair bilgilerin ve yorumların geçerliliği hakkında her zaman şüphe uyandırır. Kaldı ki, bir anlamda "gençlik hezeyanları" olarak sunulan yorumlar, her ne kadar çağdaş gençliği anlayabilmek adına bir ölçüt sunsa da belirli tarihsel, politik ve ideolojik ortamlara dayanır. İnşa edilen gençlik gerçekçiliği, araştırmacı pozisyonlarını 'dışarıdan' konumlandırmış bireyler tarafından yapılandırıldıkça eksik kalmaya devam eder. Bu konuda bir kez daha Bennett'e başvurmamız gerekecek. Bennett (2007), Gramsci ve Althusser gibi yazarların kültürel Marksizm'ine dayanan bir teorik soyutlama süreci olan ÇKÇM'nin altkültür teorisine dikkat çeker. Bu yaklaşım gençlik kültürlerinin sosyo-kültürel önemini yorumlamanın birincil yöntemi olarak gördüğü teorik güce önem verirken aslında bir bakıma gençlerin seslerine yer vermeyerek onları bir kenarda tutar. Dolayısıyla, gençlerin ait oldukları kültürlere dair çıkarımlarda bulunurken onların görüşlerini, gözlemlerini veya endişelerini göz ardı eder. Bu anlamda, gençlik bu teorik bakış açısını yıkarak kendisini anlatmaya başlar ve çalışmalar 'içeriden' söylemler ve araştırmalarla donatılır. Böylece, "tabakalı bir toplumda kişinin kendi konumuna boyun eğmesine karşı" (Thornton, 1994) bir set oluşturan gençlik kimliği korunaklı hale gelir.

1.1.7. Gençlik Miti: Türkiye'de Gençlik Kültürünü Anlama Çabaları

Gençlik düşüncesi üzerine eğilmek, özellikle sosyolojik paradigma değişikliklerini hesaba katmakla başlar. Demet Lüküslü'nün "gençlik miti" kavramı, Türkiye'deki gençlik üzerine kültürel ve politik bağlamdaki soruşturmaya ışık tutar. Lüküslü (2009, s. 14), gençliğin "siyasal bir kategori" olup olmadığı üzerine düşünürken Türkiye tarihinde gençlerin on dokuzuncu yüzyıldan itibaren hep önemli bir rol oynadığına dikkat çekerek bu durumun Türkiye toplumunda bir "gençlik miti" oluşmasını sağladığını öne sürer:

> "Türkiye'de gençlik tarihini incelediğimizde -ki burada hemen belirtmeliyim ki Türkiye sosyal bilimlerinde gençlik hareketleri dışında [bunlar da zaten yeterli sayıda değiller] ayrıntılı bir gençlik tarihi çalışması bulunmuyor- Tanzimat ile

> birlikte Avrupa'daki gelişmeleri izleyen Osmanlı Sarayı ve bürokrasisinin eğitimde modernleşme hamleleri ile modern okullar oluşturduğunu, burada eğitilen gençler aracılığıyla imparatorluğun çöküşünü durdurmaya çalıştığını gözlemliyoruz (Lüküslü, 2009, s. 14-15)".

Lüküslü'nün düşüncesinde bahsedilen dönemde yetişen Jön Türk kuşağı dikkat çekicidir. Bu kuşakta gelişen düşünce sistemi, "devlet"in kurtuluşu üzerine gelişir. Başlangıç noktası devlet merkezli olan bir kavram olarak karşımıza çıkan "gençlik miti", bu anlamda gençliği siyasal bir tasniflemeye götürür. Bu noktada Cumhuriyet'in devreye girmesiyle gençlik, önemi artan bir olgu haline gelir. Benzer bir şekilde, Yaman'ın gözlemi (2013, s. 117) Türkiye'de yapılan gençlik çalışmalarında elde edilen sonuçlardan görüldüğü kadarıyla, ideolojik olarak yaklaşımın önemli ölçüde idealleştirme üzerine inşa edildiği ve "görev odaklı" bir beklenti üzerine kurulu olduğudur. Oluşturulan gençlik imgesinin döneme özgü politik hava ekseninde değişikliğe uğraması, göze çarpan en belirgin gençlik iklimini oluşturur. Neyzi'ye göre (2011, s. 26), Türkiye'de gençlik araştırmalarını politik, tarihi ve ekonomik gelişmeler doğrultusunda üç dönemde incelemek mümkündür: 1923-1950, 1950-1980 ve 1980 sonrası. 1923 ile 1950 yılları arasındaki dönemde, Cumhuriyet'in ilk kuşağı, Atabek'in söylemiyle (2003, s. 28) "Cumhuriyet'in varlığından sorumlu"dur. Cumhuriyet'in savunucuları, koruculları ve bekçileri olarak görülen gençliğin özellikle 1923-1950 arasındaki dönemde bir terbiye niteliği taşıdığı görülür (Yaman, 2013, s. 117-118). Bu dönemde yayınlanan eserler, gençleri zararlı olan her fikre karşı korumaya meyillidir. Nitekim, gençleri bu düşüncelere karşı "uyanık" olmaya çağıran bu yayınlar, Cumhuriyet'in başat olgularına bağlı bireyler yetiştirmeyi amaç edinir.

1950'li yıllar "gençlik kültürü"ne tanıklık ettiğimiz dönemdir. Bu dönemde öncelikle refah seviyesinin arttığı İngiltere ve Amerika'da tarz[37] olarak sahneye çıkan gençlik kültürü, küresel bir hareket niteliği taşıyan '68 hareketi ile Türkiye'yi de bir parçası haline getirir. Lüküslü (2009, s. 51), her ne kadar bu başkaldırı hareketini Türkiye'yi içine alan geniş bir katman olarak görse de Türkiye toplumuna özgü sebeplerden dolayı kendine has özellikler taşıdığının altını çizer. Bu dönemde Türkiye'de çok partili siyasal sistem

[37] Bu tarz kimi sembolleri gençler arasında öne çıkarır. Blue-jean pantolonlar, rock'n'roll müziği ve sinema filmleriyle -ki James Dean'in bugün bir klasik olmuş 'Rebel Without a Cause' [Sebepsiz İsyan, 1955-ABD, yönetmen: Nicholas Ray] filmi kuşkusuz dönemin gençlik kültürünün en iyi sembollerindendir- gençlerin yetişkinlerden farkını açıkça ortaya koyar.

kendini gösterir. Üniversite eğitimi gören gençlerin sayısı hızla artarken muhalif gençler, hükümet ile ters düşen anlayışlarıyla siyasi arenada askeri müdahaleyi destekleyen konumda yer alır. Gençlik hareketleri bu dönemde kutupsal bir yapıya bürünür. Yayınsal bağlamda zengin bir kültürün oluştuğu 1960'lı yıllar gençliğe felsefi bir zemin oluşturur. Bu zamanlar, entelektüel birikimin oluştuğu ve Türkiye'nin geniş kapsamda tarihsel bir tartışmaya açıldığı dönemdir. Gündelik hayat ise sinema, müzik ve mizah ekseninde kendi dünyasını yaratır. Lefebvre'ye göre (2016, s. 11), gündelik olan, "epik bir görünüme, maskelere, kostümlere ve dekorlara bürünmüş olarak" sahneye çıkar. Türkiye gençliğinin kültürel dokuları çeşitli katmanlarda kendine yer bulur. Bu noktada Stokes'un tespiti (1998, s. 16), müzik ve arzu arasındaki gündelik söylemlerin sosyal ilişkilere sızarak onlara yön vermesi; bu yolla müziğin kamusal alanlarla iç içe geçmesi üzerinedir. Müzik, gençlik kültürünü anlayabilmemize ışık tutar. Örneğin, Özbek (1991, s. 111), kentli oluşa hem uyum hem de direnme taşıyan bir pratik olarak arabesk müziği işaret eder. Lüküslü'nün analizi ise arabesk müziğin öneminin '70'li yıllardaki kente entegre olmak isteyen gecekondu gençliğinin "haykırışı" niteliğinde olmasıdır (Lüküslü, 2019, s. 104). Arabesk, bir anlamda şehre gelenlerin toplumsal sesi ve yine Belge'nin savunduğu gibi (2009, s. 426) "plansız programsız, paldır küldür, içinde bulunan herkese belli bir azap, eziyet yaşatmış bir süreçten doğan kentleşmenin ortaya çıkardığı bir şey" ise şehirde olanların da öyküneceği müzik türlerinin neler olduğunu tartışmak gerekir. Karşımıza çıkan ilk örnekler, şehirdeki bir kısım gençliğin arayışlarında 'asi' ve 'isyan' gibi protest temalarının ön planda olduğunu gösterir. Bu bizi direkt olarak Batı'da doğan radikal ve eleştirel müzik birikimine götürmede yetersiz kalır. Ancak yurtdışına giderek plak, kaset ya da müzik dergilerini/fanzinlerini gören; bu dokümanları ülkeye getirerek (sınırlı da olsa) altkültürel bir ortam oluşturmaya çalışan kişilerin yön vermesiyle kimi müzik akımlarının doğuşuna tanıklık ederiz. Bunlardan rock, heavy metal, punk ve hardcore gibi görece alternatif ezgiler, İstanbul'un kimi yerlerinde boy gösterir. Buradan yükselen 'gürültü', bir bakıma Türkiye gençliğinde ötekini de anlamamızı sağlar. 1980'li yıllar, Aydoğdu'nun tabiriyle (1998) "karanlık çağ"dır. Şehir, köyden kente gelen yabancı[38]larla dolup taşar. Gürbilek (2020, s. 42), bu yılları "yaşananların hızla söze döküldüğü, sözde vücut kazandığı bir dönem olarak" tanımlarken "yakın zamana kadar adına konmamış,

[38] Burada George Simmel'in "yabancı"sına yaslanmak gerektiğimizi belirtmek gerekir- ki Simmel (2009, s. 149), "yabancı"yı tanımlarken "bildik anlamıyla burada sayılmadığını, bugün gelip yarın giden gezgin gibi değil, bugün gelip yarın kalan kişi" olarak tanımlar.

bugünse birey, kuşak, özel hayat, cinsellik gibi adlandırmalarla tarif edilen birçok alanın bu dönemde söze döküldüğünün" altını çizer.

Özellikle 12 Eylül'ün gölgesinde yaşanılanları belli bir kıstas altında tanımlamayan medya, bunu "anarşi" kelimesinin içini boşaltarak ve anlamını deforme ederek vermeyi tercih ederken aile içi şiddet ve kurgu haberlerle süslü sayfaları bir nevi sansürü meşrulaştırır.[39] Paradoksal bir şekilde, bu dönemde görülen denetim ve sözünü ettiğimiz sansüre rağmen, yayınsal ilgi farklı boyutlara ulaşır. Yeni seslere rastlama olanağı artar. Giderek çeşitleri artan gazete ve dergiler, gençliğin elinin altındadır.

Büyük sermaye gruplarının medya sektörüne girmesiyle paralel görülen bu çeşitlilik, Debord'un deyimiyle (1996) "imajların tüketim metası"na zemin hazırlar. Ambalajlanan ilgiler, gençliğe yön vermeye hiç bu kadar meyilli olmamıştır. Karşı-kültürlerin ayırt edici tarzları dahi kısa bir süre içerisinde tüketim toplumunun bir göstergesi olarak egemen kültürün hizmetine yani piyasaya sürülür. Böylece altkültüre ait olan her bir semiyotik olgu, serbest bir şekilde dolaşımda olarak popüler kültüre eklenir. Örneğin, 1990'lı yıllar, bunu çok güzel göstermiştir. Gençliği bir anlamda "içi boş, marka düşkünü, çıkarları peşinde koşan Özal kuşağı" (Neyzi, 2011, s. 37) olarak gören medya, altkültürlere ötekilendirilmiş bir tasnifleme ile bakar; onları içi boşluk ve marjinallik arasında bir yere iter. Fakat bu dönemde ortaya çıkan (punk gibi) altkültürler gösteriyor ki, kimileri bu kültürleri sadece bir şekilde ulaşılıp tüketilen bir olgu olarak görmeye niyetliyse de kimileri popüler olandan ayrışan ve devrimci gücü yansıtan bir ayrıştırıcı olarak tarif eder. Boynik (2007, s. 348), basitlik felsefesi ve punk'ı birlikte düşünür; "bu şekilde ele aldığımızda artık onu post-modernizmin eğlence ve hedonist yorumundan kurtarıp, dünyayı yorumlama üzerine ayrı bir yol açmış olduğumuzu" savunur. Açılan bu yol, özellikle dijital teknolojinin gelişim göstermesiyle küresel erekten geçen bir dünyada gençlik kültürlerini harmanlar: Karşımızda muğlak bir kültürler karışımı vardır. Toplumsalın her daim arkasında kalmış ve sözünü söyleyememiş Türkiye gençliği, Güldallı'ya göre (2007, s. 10) "gerek ekonomik gerekse toplumsal baskılar nedeniyle

[39] Nurdan Gürbilek'in araştırması gösteriyor ki, "örneğin *Hürriyet* gazetesinin hemen hemen tamamı aile içi cinayetlere ayrılmıştır: karısını öldüren kocalar, çocuklarını öldüren anneler, kardeş cinayetleri… Bütün bu görüntülerde, o sırada yaşanan baskının, gündelik hayatın sıradan bir olgusu haline gelmiş devlet şiddetinin işaretlerini bulmak imkânsızdır" (Gürbilek, 2020, s. 55).

kendilerini ifade edebilecekleri ve üretebilecekleri bir altkültüre ait olmak gibi gençlik alışkanlıklarını, yaşanıp atlatılması gereken bir evre olarak algılamışlardır".[40]

1.1.8. Bir Tipoloji Girişimi: Radikal Medya

Alternatif ve radikal medyayı Chris Atton'ın tespitiyle, "baskın teorik medya araştırma geleneklerinde pek göremeyiz" (Atton, 2002, s. 7). Oysa, kimi teorik yaklaşımların ortaya koyduğu analizler ile uyumlu düşünceler taşıyan alternatif ve radikal medya, alanda tartışılır olmaya çok uygundur. Öyle ki, Klasik Marksist anti-kapitalist üretim ilişkilerinden Gramsci'nin karşı-hegemonyasına Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisinden Enzensberger, Brecht ve Benjamin'in katılımlı, üretici ve dönüştürücü medyasına dek teorik tohumların birçoğu alternatif ve radikal medya üzerine tartışmaya oldukça elverişli zemin sunar.

Bu medya temsilinin tartışmaya açılmasında ve bir dizi kritik çerçeve oluşturulmasında bazı gelişmeler pay sahibidir. Özellikle iki binli yıllarla birlikte küreselleşme ve savaş karşıtı gibi kitlesel popüler radikal toplumsal hareketler ile radikal dijital yayınların büyümesi, Farrell'e göre (2020, s. 164) 1990'ların neo-liberal hegemonyasına son verir ve radikal hareketler ile medyadaki bu büyüme en az üç teorik kayma ile kendini gösterir: sosyal hareket çalışmalarının büyümesi, politik ekonomik analizin geri dönüşü, radikal ve alternatif medyanın kendilerine özgü biçim ve özelliklerine ilişkin özel vaka çalışmaları ve analizleri. Bu durum ana akımın öne sürdüğü baskın anlatılara karşı yeni bir tanımsal çerçeveye olanak sağlar.

Jeppesen (2016, s. 57), böyle bir çerçevenin ana hatlarını çizerken medya yapılandırmasını dört teorik temelde toplar. Bunlar, Birmingham'da çevrelenerek *Kendin Yap* kültürünü öne çıkaran bir medya anlayışı, toplumsal ve sosyal değişim sürecini merkeze alan *Topluluk ve Yurttaş Medyası*, Frankfurt Okulu'ndaki çalışmalarla *Eleştirel Medya* ve toplumsal hareketler bağlamındaki *Otonom ve Radikal Medya*'dır.

[40] Bu durum ise bizi tez boyunca izleyeceğimiz üzere büyük bir soruyla baş başa bırakır: *Gençlik kültürleri bir hezeyan olarak mı algılanır?*

Medya Türü	Temel Yapı	Anahtar Metin
Kendin Yap Kültürü ve Medyası	Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi ve Altkültürel Çalışmalar	Dick Hebdige *Altkültür: Tarzın Anlamı (1979)*
Topluluk ve Yurttaş Medyası	Toplumsal ve Sosyal Değişim Sürecinde İletişim	Clemencia Rodriguez *Medya Ortamındaki Çatlaklar: Yurttaş Medyası Üzerine Uluslararası Bir Araştırma (2001)*
Eleştirel Medya	Frankfurt Okulu ve Eleştirel Medya	Christian Fuchs *Eleştirel Medya ve Bilgi Çalışmalarının Temelleri (2011)*
Otonom ve Radikal Medya	Toplumsal Hareket Teorileri	John Downing *Radikal Medya (1984)*

Tablo 1: Jeppesen'in Dört Teorik Modeli

Kaynak: Jeppesen (2016, s. 57)

Jeppesen'in öne sürdüğü teorik yapılardan ilki olan *Kendin Yap Kültürü ve Medyası*, savaş sonrası punk fanzinleri gibi alternatif medya da dâhil olmak üzere stil, müzik, moda ve yeraltı kültürü aracılığıyla kültürel hegemonyaya meydan okuyan mod, ted ve punk başta olmak üzere gençlik altkültürlerinin üretim alanlarına odaklanır. Hebdige'in kanonik metni *Altkültür*, burada dayanak noktası oluşturur. Bir diğer medya türü olan *Topluluk ve Yurttaş Medyası*, Rodriguez, Ferron ve Shamas'ın (2014, s. 159) "topluluk iletişimcilerinin kamusal alanı yeniden doldurmak, yerel hükümet yetkilileri ve seçmenleri arasındaki etkileşimi artırabilmek veya performatif iletişim olaylarını tetiklemek amacıyla medya teknolojilerini farklı türde kullandıkları" düşüncesini merkeze alır. *Eleştirel Medya* ise neo-liberal sermaye altındaki eşitsizlikler ve Frankfurt Okulu'nun kapitalizm eleştirisini bir araya getirir. Fuchs'un (2011, s. 298) "baskın kapitalist medya biçimlerine meydan okuyan kitle iletişim araçları" olarak gördüğü alternatif medya, Habermasçı bir kamusal alanı teşvik etmektedir.[41] *Özerk [otonom] ve*

[41] Fuchs (2011), böyle bir kamusal alanı öne sürerken 'kendin-yap', punk ya da yerel topluluk medyalarının yaslandığı fikir olan niş karşı-kamulara dönüştürülmesine karşı çıkar; birleşik, küresel ve ilişkilerde bulunan her bireyin proleter olduğu anti-kapitalist karşı-kamu inşa etmekten yana tavır alır.

radikal medya teorileri, sosyal anarşist ve anti-otoriter teorik alanlardan beslenir. Bu nedenle, hiyerarşik olmayan bir yapıda örgütlenme ve katılım önem kazanır.

Alternatif ve radikal medya, dönüştürücü potansiyeli sayesinde üzerine sürekli eklenerek genişleyen bir düşünce alanı sunar. Bu alan, kimi düşünürlerin geliştirdiği taslaklar üzerine kuruludur. Söz gelimi, Duncombe (1997, s. 8), kurumsal medyanın hızla merkezileşmesinin damgasını vurduğu bir çağda, bağımsız ve yerelleşmiş fanzinleri odağına alarak alternatif olana vurgu yaparken Downing (1984) için radikal alternatif medyanın politik tarihi ön plandadır. Atton'ın (2002, s. 8) önerisi ise "politik ve direnişçi medyayla sınırlanmayan elektronik iletişimin melez biçimlerini" de içerecek bir kuram geliştirmektir. Alternatif medya üzerine yapılan tanımlamalar, kitle medyasından görece uzaklaşan mecraları hedefler. Burada çıkış noktamızı oluşturan düşüncelerde öne çıkan temalar, "içeriden" olana ve eyleyiciye ayrı bir yer ayrılmasıdır. Bu anlamda Traber (1985, s. 3), bu tarz medyayı "bireyin (medyanın veya siyasi güçlerin) bir nesnesine indirgenmediği, daha adil bir sosyal, kültürel ve ekonomik bütüne doğru değişimi gerçekleştirmeyi amaçlayan medya" olarak tanımlar.[42] Böylece, "sıradan insanların" üretimleri bizi yeni bir anlayışa götürür: Bunu tartışabilmek için radikal bir modellemeye giden yolda Duncombe, Downing ve Atton'ın fikirlerini biraz açmak gerekir.

Kurumsal medyanın hızla merkezileşmesinin damgasını vurduğu bir çağda, Duncombe için fanzinler bağımsız ve yerelleşmiş bir şekilde (Birleşik Devletler'deki) şehirlerden, banliyölerden ve küçük kasabalardan çıkar. Duncombe (1997, s. 8), fanzinlerde ve yeraltı kültüründe farklı bir olasılığın tohumlarını görür: öfkeli bir idealizmle patlayan yeni bir iletişim ve yaratım biçimi. Onun düşüncesinde fanzinler, sistemin geçilmez görünen duvarındaki çatlak görevini üstlenir ve bu sayede anlamlı direniş dalgasını doğuran bir kültür haline gelir. Tüm bunlardan hareketle, Duncombe'un teorisi, radikalizmin yolunun fanzinlerden geçtiğini varsayar.

> "Ben de fanzinlerin ve yeraltı kültürünün politikasını çalışmamın odak noktası yapmaya karar verdim. Bu durumda siyaset ile basitçe, [fan]zin yazarlarının ya

[42] Alternatif medya kategorisi içinde Traber, "tarafgir medyası" [advocacy media] ile "tabandan gelen medya" [grassroots media] arasında daha ileri bir ayrım yapmaktadır. Alternatif tarafgir medyası, yerleşik değerlerin dışında değerleri içeren ve süreç içinde "yeni" sosyal aktörleri (yoksullar, ezilenler, marjinalleştirilmişler vb.) tanıtan, ancak yine de "profesyonel olarak" üretilen herhangi bir medya projesi ve ürünüdür. Tabandan gelen medya ise medyanın temsil etmeyi amaçladığı insanlar tarafından üretildiğine göre, alternatif medyanın daha "kapsamlı" bir versiyonudur (Traber 1985, s. 3; Atton, 2002, s. 16) **Kavramların Türkçe karşılığı Berrin Yanıkkaya tarafından üretilmiştir; bkz. "Kendi Medyanı Yarat – Alternatif Medya – Kavramlar, Tartışmalar, Örnekler Cilt 1, s. 35*).

> açıkça ya da çoğu zaman olduğu gibi örtük olarak mevcut kültürel, ekonomik ve politik sistemin sorunları olarak ifade ettiklerini kastediyorum; bu sorunlara olası çözümler olarak ne hayal ettiklerini ve yarattıklarını; bu idealleri hem küçük hem de büyük ölçekte gerçekleştirmek için hangi stratejilere ve şanslara sahip olduklarını anlamaya çalışıyorum" (Duncombe, 1997, s. 9).

Duncombe'u takip edersek, 'bir [fan]zin çıkarmak[43]'taki kişisel eylem bile, bu yayınların ne kadar az satıldığına (veya hatta üretildiğine) bakılmaksızın toplumsal bir dönüşümdür (Atton, 2002, s. 18). Bu toplumsal dönüşüm içerisinde birer "kültürel üretim ve örgütlenme modeli" olarak Duncombe'un ele aldığı şekilde fanzinler ve yeraltı medyası, bir başka deyişle alternatif ve radikal mecra, yoğunlaşan güç odaklarına karşı tehdit oluşturabilme yeteneklerine göre konumlanırlar. Bu doğrultuda, bu tür medyadan beklenti, yerüstü dünyasına (ana akıma) rahatsız edici bir içerik sunmakta yatar. İçerikler ise kitle tüketiminin her yerde bulunması nedeniyle dikkat edilmesi gereken bir husustur. Radikal bir yayıncılığın konumlandığı yer, kitle tüketiminin her yerde bulunması nedeniyle oldukça önem arz eder. Alternatif olanın ana akım tarafından ticari kültür endüstrisinde yeni stiller ve metalar oluşturmak amacıyla yutulduğu bir dünyada, karşı-kültür değerler sofistike pazarlama makinesine karşı, niş pazar ürünü olarak sunulma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bu nedenle, Duncombe'un uyarısı yerindedir: "Mevcut düzenin herhangi bir eleştirisi aynı zamanda bir tüketimcilik eleştirisini[44] de içermelidir ve herhangi bir yeni dünya vizyonu, kültür ve ürünlerin nasıl üretilip tüketileceğine dair yeni bir vizyon içermelidir" (Duncombe, 1997, s. 111).

Downing'in radikal medya söylemi ise "hegemonik politikalara, önceliklere ve bakış açılarına alternatif bir vizyon ifade eden, genellikle küçük ölçekli ve birçok farklı biçimdeki medyayı" kapsar (Downing, 2001, s. v). Downing, bu tarzdaki küçük ölçekteki medya biçimlerinin oluşturabileceği etkinin peşine düşer. Gramsci'nin karşı hegemonya mefhumunu arkasına alarak "sosyalist anarşistlerin, o dönemin İngiliz Marksist feministlerinin ve Doğu Avrupa'daki muhalif Marksist teorisyenlerin bazı yazılarına dayanarak radikal alternatif medya teorisinin temellerini inşa etmeye" girişir.

---

[43] [Fan]zin çıkarmak, okuru bir anlamda Walter Benjamin'in deyişiyle (1934) "bir üretici olarak yazar"a evirir. Böylece fanzinlerin kes-yapıştır dünyası, okuru bir fanzin yazarına ve editörüne dönüştürmede cesaretlendirici bir rol oynar.

[44] Bugün her yerde bulunan ve toplumun anaakımını diğer özellikler kadar belirgin bir şekilde karakterize eden kitle tüketimine karşı, Duncombe (1997, s. 111), William Blake'in "karanlık Şeytani değirmenler" olarak tanımladığı üretimden, ışıltılı ve parlak alışveriş merkezlerindeki tüketime kaydığını belirtir. Bu anlamda alternatif ve radikal olan her şey, ambalajlanmaya hazır durumdadır.

Böylece, ilkesel bir kavramsallaşmaya giden Downing'e göre (2001, s. ix), her şeyin bir noktada başka bir şeye alternatif olduğundan hareketle sadece alternatif medyadan bahsetmenin çelişkili olduğu kabul edilmelidir. Dolayısıyla, bağlamlar ve sonuçlar radikal alternatif medyayı anlayabilmemizde yol gösterici olur. Ayrıca, radikal medya toplumsal değişimin taşıyıcı görevini üstlenir. Bu nedenle, radikal medya soruşturmasını muhalif politik hareketler üzerinden ele alır. Kitle medyasının tekellerine karşı direnerek "verili ortodoksiye darbe indiren" (Downing, 2001, s. x) vaka analizleri radikal sosyalist eğilimler taşır. Radikal medya, Downing'in "isyancıların iletişimi" olarak nitelediği ilkeleri benimseyen şekilde ulusal bir işçi sınıfı izleyicisine ulaştığı için artan bir sınıf bilincini güçlendirmede ve çalışan topluluğun farklı unsurlarını birleştirmede etkili olur. Örneğin İngiltere'de özellikle 1830'lardan sonraki aşamada, Curran ve Seaton'ın aktardığı üzere (1997, s. 15), "saygın (olarak nitelendirilen) gazetelerin hiçbirinin taşımadığı haberleri yayınlayarak ve bu haberleri radikal bir analiz çerçevesinde yorumlayarak okuyucusunun toplumsal vizyon alanını daha da genişletmiştir". Bu sayede, daha eleştirel bir siyasi analiz geliştirerek politik hareketlerin radikalleşmesine ön ayak olur. Öyle ki, daha militan yayınlar, "saldırı odaklarını 'eski yozlaşma'dan, kapitalist sınıfın emeğin yarattığı zenginlikten kâr elde etmesini sağlayan ekonomik sürece kaydırır ve demokratik olmayan toplumsal düzen için potansiyel bir tehdit oluşturan radikal bir altkültürü besler" (Curran ve Seaton, 1997, s. 15-16).

Atton (2002, s. 15), alternatif ve radikal bir medya kuramı için bir modelleme yoluna giderken aracın kendisinin dönüştürülmesine ve toplumsal ilişkilerdeki iletişim süreçlerinin altını çizerek bilimsel bir bakış açısının kültürel sorgulamalarla oluşabileceğini belirtir. Atton'ın teorik taslakları geliştirdiği radikal modelleme örneği gücünü bu tarz medyanın yaratım, üretim ve dağıtım süreçlerindeki analizinden alır.

> "Burada, bu hesaplardan hareket eden bir alternatif ve radikal medya teorisi öneriyorum. Teori, siyasi ve 'direniş' medyasıyla sınırlı kalmayacak: amaç, sanatsal ve edebi medyaya (video, müzik, posta sanatı, yaratıcı yazı), ayrıca fanzinler ile melez elektronik iletişim biçimleri gibi daha yeni kültürel biçimlere de uygulanabilecek bir model geliştirmektir. Tek bir alternatif medya alanı içinde bile (tarzlar, katkılar, bakış açıları) çok fazla heterojenlik vardır" (Atton, 2002, s. 8).

Atton'ın geliştirdiği bu teori, bir tipolojik model sunar. Burada görev ve ilişkiler sabit bir düzlemde ilerlemez. Örneğin, "bir fanzin söz konusu olduğunda" der Atton, "yazar ve yayıncı tipik olarak aynı kişidir ve aynı zamanda onun tasarımcısı, yazarı ve dağıtıcısıdır"

(2002, s. 27). Fanzinlere ve radikal altkültürleri besleyen yayınları bir incelemeye tabi tutmanın bu nedenle karmaşık bir süreç alması kaçınılmazdır. Burada birbiriyle iç içe geçen bu teorik modelleme, Duncombe (1997) ve Downing (2001) tarafından sunulan tanım ve taslakların üzerine kurulur.

1. *İçerik*- politik olarak radikal, toplumsal/kültürel olarak radikal; haber değerleri.
2. *Biçim*- grafikler, görsel dil; sunum ve ciltleme çeşitleri, estetik.
3. *Reprografik Uyarlamaları*- mimograf kullanımı, IBM yazı türü ayarları, Offset taş baskı, fotokopi makinaları.
4. *Dağıtımcı Kullanım*- dağıtım için alternatif alanlar, gizli/görünmez dağıtım ağları, telif hakkı karşıtlığı.
5. *Dönüştürülmüş Toplumsal İlişkiler*- okuyucu-yazarlar, kolektif örgütlenme, gayri profesyonelleşme (örneğin gazetecilik, matbaa, yayın).
6. *Dönüştürülmüş İletişim Süreçleri*- yatay bağlantılar, ağlar.

Tablo 2: Alternatif ve Radikal Medyanın Bir Tipolojisi[45]

Kaynak: Atton (2002, s. 27); Yanıkkaya (2014, s. 51)

Tablo 2, Atton'ın geliştirdiği tipolojiden oluşur. Burada Atton'ın aktardığı üzere (2002, s. 27), içerik, biçim ve reprografik uyarlamaları kapsayan ilk üç madde ürünleri ele alırken dağıtımcı kullanım, dönüştürülmüş toplumsal ve iletişim süreçlerinden oluşan son üç madde ise süreçlere odaklanır. Bu tabloda geliştirilen çok yönlü analiz şansı, alternatif yayının radikallik boyutunu derinlemesine tartışmaya açar. Bir yayının politik, toplumsal ve kültürel bağlamdaki içeriğinden başlayan analiz süreci yayının grafik, görsel ve estetik boyutlarındaki biçim süreciyle ilgilenerek reprografik uyarlamalarını ele alır. Bu süreçte yayının somut varlığı ile ilgilenilir. Yayının dolaşımda olması onun radikalliğini sorgulayan başka bir soruşturma taktiğidir. Bir yayının nerelerde dağıtıma girdiği, kolektif olarak varlığı ve bulunduğu ağlar, bize toplumsal olarak yayının ilişkileri hakkında fikir verebilir.

Bu yolla, Atton'ın sunduğu tipolojik modelleme, bizi bu medyalara karşı sabit bir dizi kritere tutarlı bir bağlılık beklemekten ziyade homojenlikten kaçınarak "karma (mixed) radikalizm" perspektifinden yaklaşmaya iterek süreç ve ilişkileri merkezine alır ve böylece bu teorik model, "bu alandaki geniş üretim yelpazesinde" (Atton, 2002, s. 29) araştırma yapabilmeyi teşvik eder.

[45] Bu tipoloji, fanzinlerin içerik analizine tabi tutulduğu üçüncü bölüme esin kaynağı olmuştur.

1.2. Yırt, Kes, Üret ve Kışkırt: Fanzinlerin Soykütüksel Çerçevesi

Bu alt başlık, fanzinleri tanımlamaya ve anlamlandırmaya çalışırken onların nelerden etkilendiğini de ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bu anlamda, bir soykütüksel girişimdir. Foucault (1971), Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*'de kökenler üzerine ele aldığı farklı kelimelere odaklanır ve daha sonra karşılaştığı geniş terimler yelpazesini metafiziğin karşısında konumlandırdığı bir çözümlemeye yerleştirir.[46] Soykütüğü ifadesi, "bir kişinin soy ağacını belirlemek için, bir kişinin atalarından soyunun izini sürmek olan Yunanca 'gened-logos' kelimesinden gelir ancak kelime aynı zamanda başlangıç veya yaratılış anlamında köken anlamına gelen Yunanca 'genesis' ile de ilişkilidir" (Nola, 1998, s. 147).

Foucault (2000a, s. 90), "erüdisyon yüklü bilgi ile sıradan insanların bilgisinin bir araya gelmesi" olarak gördüğü soykütüksel çözümlemenin "globalize edici söylemlerin tiranlığının, tüm hiyerarşileri ve teorik avangardın tüm ayrıcalıklarıyla birlikte ortadan kaldırılması" koşuluyla mümkün olabileceğinin altını çizer. Burada belirtmek gerekir ki, bu yayınların ana akım düşüncelere karşı kopardıkları gürültünün etkileri sürekli etkileşim halindedir. Böylece, bu etkilenmeler hep bir başka yayını doğurmuştur. Kesişimlerle başlayan bölüm, marjinal sanat iklimindeki yeraltı yayıncılığına odaklanır. Burada punk fanzinlerinin öncüllerine rastlanacaktır. Ne de olsa, soykütük işinin, "bir ön-bağlam bulmak, belirli bir tarihsel ortaya çıkış yüzeyi çizmek, bir olaylar ve koşullar kompleksi taslağı çizmek olduğunu" (Hook, 2005, s. 14) söyleyebiliriz. Teorik silahlarla birlikte yönümüzü 'vahşi tarafa' çevirip New York'un yeraltı seslerini dinleyeceğiz. Sonrasında, altmışların ütopik ve iyimser havasından kopup, diken saçlı çocukların Londra'daki sahnelerine gideceğiz. Harekete adını koyan *Punk* adlı yayının sokaklara çıkmasını gözlemleyip bu etkilerin *Sniffing' Glue* ile punk fanzinlerini nasıl doğurduğuna şahitlik edeceğiz. Yetmişlerin sonunda gençlik altkültürleri kıpır kıpırken, Londra'ya grafik tasarımı okumak üzere giden Kemal Aydemir'in 1980 askeri darbesinden sonra Türkiye'ye dönmesiyle (Londra'dan topladığı) plaklarını getirdiği Narmanlı Han

[46] Robert Nola, Nietzsche tarafından farklı bağlamlarda kullanılan 'Herkunff' [soy fikriyle yakından bağlantılı], 'Ursprung' [kaynak, nedensel başlangıç], 'Entstehung' [ortaya çıkış] ve 'Geburf' [doğum] gibi Almanca terimlere dikkat çeker: "Foucault, denemesinde, Nietzsche'nin soykütüğünden bahsetmek için kullandığı geniş terimler yelpazesini tanımlamaya koyulur ve daha sonra tartışmasını *Herkunft* ile *Entstehung* arasındaki farkla daraltır, her ikisi de genellikle yavan bir şekilde 'köken' olarak tercüme edilir, dolayısıyla, Foucault, kendine özgü tadının bir kısmını kaybeder" (Nola, 1998, s. 147).

çevresinde görülen ilk fotokopiden dergi *Mondo Trasho*'nun 'çöplük dünya'sındaki öyküsüne odaklanacağız. Bölümde son olarak, fanzinlerin kağıtlardan *byte*'lara dönüşüne kışkırtıcı bir bakış atacağız.

1.2.1. Punk, Fanzinler ve Kesişimler: Tarihsel Avangart Sanat İkliminde Yeraltı Yayıncılığı

Avangart, terim olarak askeri sözlükten türemiştir. Bu haliyle, ana birliklerin önünde ilerleyen öncüleri tanımlar. Tarihsel olarak avangartlar, Smolianskaïa'nın belirttiği üzere (2013) modernizm bağlamında ortaya çıkmış, moderniteye, sanayileşmeye, kentleşmeye ve bilginin rasyonelleşmesine tepki göstermiştir. Punk'ı ve yeraltı iletişim organlarını, fanzinleri düşlediğimizde oldukça benzer temalar söz konusudur. Marie Arleth Skov bu kesişime dikkat çeker ve ilişkiler arasında durur:

> "Punk'ın Dada, Sürrealizm ve Fütürizm ile birçok kesişme noktası vardır: kolaj ve brikolaj, aşırı dil, onomatopik ifadeler, slogancılık, bildiriler, şiirsel radikalizm, geçici malzemeler, takma ad kullanımı, bedensel ihlal, sabit cinsiyet kimliklerinin sorgulanması, kamusal skandal ve şoka değer verme, izleyici ve kendiyle çatışma ve eylem olarak sanat anlayışı" (Skov, 2023, s. 63).

Böylesi ilişkiler yumağı, radikal sanatı punk tavrı ile yakınlaştırır ve muhteviyatlarındaki benzerlikleri gözler önüne serer. Dahası, bugüne kadar yayınlanmış fotokopiden dergiler ve öncüllerini incelemek isteyen birisi, çok rahat bir şekilde Dada'da kendini bulacaktır. Punk'ın erken dönem çalışmaları ile Malcolm McLaren ve Jamie Reid gibi sanatçıların 'yapıbozumu'nu içeren oyunları, bu bağlantıları daha da yakınlaştırır. Şunu net bir biçimde biliyoruz ki, punk'ı filizlendiği yıllarda akademi ile yakınlaştıran Hebdige, punk'ta ve fanzinlerdeki estetiği, klasik avangart ile ilişkilendirir. Onun göstergebilimsel yaratıcı yıkımında, ortak taktikler vardır ve tıpkı Skov'un dikkat çektiği üzere bu taktikler kimi noktalarda kesişir ve eklemlenir.

1976'nın sonlarına doğru bir punk konserinde, kendini Londra'nın gelişmekte olan punk sahnesine kaptırmak ve ortalığı ayağa kaldırmayı amaçlayan Clash grubundan "Joe Strummer, *hepinizin burada ne aradığınızı söyleminizi istiyorum* diye seslendiğinde Sex Pistols'ın Winterland'de sahneye çıkmasını bekleyen birçok kişi muhtemelen orada ne aradığını kendi kendine sormuştur" (Marcus, 1999, s. 51). Buradaki müzikal anlamdaki radikal arayışın benzeri, vahşi ve radikal doğası edebiyat arayışında da gözlemlenir. Filippo Marinetti, Paris'li günlük gazete *Le Figaro*'ya ana akım anlayışı alaşağı eden bir

yazı kaleme aldığında ("Edebiyat şimdiye kadar dalgın hareketsizliği, kendinden geçişi ve uykuyu övdü. Biz, saldırgan dinamizmi, hummalı uykusuzluğu, koşuyu, şamarı ve yumruğu yücelteceğiz") arayış içinde olduğu ilkel unsurların coşkusunu artırmaktır. Bu coşkuya Rusya'dan verilen bir destek *Halkın Beğenisine Şamar* verme niteliği taşır. Erlich'in hatırlattığı gibi (1996, s. 31) "bir çırpıda son verilmelidir; tüm otoriteye, toplumsal etik ve estetik fikirlere". Rus Fütüristleri, zamanın görkemli edebiyatına ve Rus entelijansiyasına karşı saldırgan bir tavır taşırlar. Bayrak açmalarının yanında, barındırdıkları çocuksu güdüleriyle onların sınıfsal ayrıcalıklarını görmezden gelen bir hal içerisindedirler. Tüm edebiyat kanonlarını reddederek onların hiçliklerine kendi inşa ettikleri gökdelenlerinden baktıklarını deklare eden 'vücut ve ruh emekçileri', saldırganlıklarıyla sokakları mesken ederler. Olabildiğince rahatsız edici giysiler içinde ilkel ve skandal dürtüleri korunaklı hale getirirler. Anlam verilemeyecek seslerle şiirler yazarlar ve böylece geleneksele karşı bir seçenek sunarlar. İşte Henry Young'ın bize hatırlattığı da buna yakındır: "Toplumsal yargılarını sokağa taşımak isteyen punklar da, Londra'daki *King's Road*'da üzerlerinde zincirler, köpek tasmaları, rengarenk saçları ve korku filmi tarzı makyajlarıyla voltalayarak, benzer şekilde halkı rahatsız etmişlerdir" (Young, 1999, s. 17).

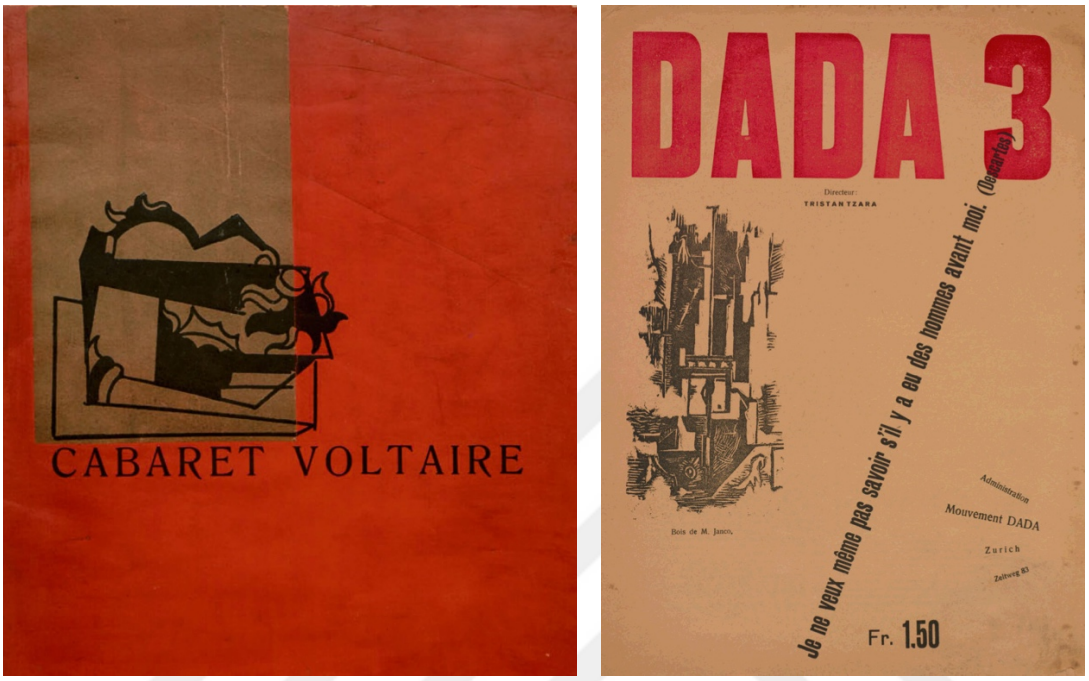
Punk'ların ana akımda temsil edilemeyişi ya da kasıtlı bir şekilde yanlış temsil edilmesiyle birlikte, ilk fanzinler doğar. Bu fanzinlerin kimileri anonim, güçlükle çoğaltılmış, tarihsiz ve sayısızdır. Amerika'daki ilk örneklerinin tersine, Birleşik Krallık'ta doğanlar sert ve nihilist bir yapıdadırlar. Kolaj, el yazısı, kes ve yapıştır biçimleri göze çarpar. Fanzinler, iletişim organları olarak sahnedeki gelişmelere yer verir. Punk'ın bir anda patlak vermesi ve ana akım medya organlarınca 'vahşet' olarak tanımlanması, onların sığınaklarını, gece kulüplerini ve barları bir şiddet arenasına çevirecek ve böylece oraların kapılarını onlara kapayacaktır. Punk gençliği, fanzinlerde belirtecektir çekim merkezlerini. Tıpkı, Zürih'te Kabare Voltaire gibi bir dönem avangart, devrimci ve militan sanatçılara yurtluk yapan yerler gibi kimi kulüpler onlara cansiperane bir şekilde çekim merkezi olacaktır. Kabare Voltaire'den çıkan gürültü, punk şarkılarına esin kaynağı olur. Ne de olsa, Kabare'nin doğduğu Zürih'i müzik, edebiyat, dans ve resim yoluyla ateşleyenlerin kıvılcımları punk'a ulaşacaktır. Dada, Birinci Dünya Savaşı sırasında, 1916 yılının şubat ayında, tarafsız İsviçre'nin Zürih kentinde, hareket üyelerinin savaşa yol açtığına inandıkları hümanizm ve rasyonalizme karşı bir tepki

olarak başlar (Meggs ve Purvis, 2016, s. 277). Dada'ya hayat veren Hugo Ball, editörlüğünü Hans Leybold'un yaptığı ve Münih'te Heinrich Fransz S. Bachmair tarafından yayınlanan Alman dışavurumcu dergisi *Revolution*'daki üretim tarzını savaş sırasında kaçak olarak geldikleri Zürih'e taşır (Horsley, 2013). Tarif edilemez bir ritimle yükselen coşku hâkimdir Kabare'ye. Öyle ki, 26 Şubat'ta (1916) günlüğünde tarif edeceği haliyle "küçük kabare ek yerlerinden parçalanmak üzere ve delice duyguların oyun alanı haline gelmektedir" (Ball, 2017, s. 84). Bu çalkantılı gecelerin kapılarını kalıcı olarak kapatmasından birkaç hafta önce ise sunulan *Cabaret Voltaire* adlı yayın, elinde bir silahla edebiyat yapmak gibi bir hayali olan Huelsenbeck'in vurguladığı üzere (1920, s. 27), Dada'nın gerçekte neye dönüşebileceğinden şüphelenmeyenlerin sanatın en farklı yönlerini bir araya getirerek oluşturduğu bir belgeleme yöntemidir. Herkesin Dadaist olabileceğinin bir fişeği, punk'ta da yankı bulur. Onun 'üç akorlu' anlayışı herkesi müzisyen yapabilecek güce sahiptir. Nasıl ki, Tristan Tzara kavramları ucuz mecrada bir araya getirmiş, paketleyip ve yapıştırıp gerek Fransızların gerekse İtalyanların adreslerini mektup bombardımanına tutmuşsa,[47] punk'ın yeraltı fanzinleri de benzer yolla iletişim kurmayı denemişlerdir. Ball'un kitlelere ulaşma arzusuyla başlık sayfası dışında birbirinin aynısı olan Fransızca ve Almanca versiyonlar halinde ürettiği *Cabaret Voltaire*, 21.5 x 27 cm boyutlarında ve otuz iki sayfa uzunluğunda anarşist bir dizgici ve matbaacı olan Julius Heuberger tarafından basılır (Hage, 2016, s. 399).

Antolojinin yayınlandığı dönem yükselen milliyetçilik akımına karşı bir direniş hali olan yayın, bir belgeleme niteliği taşır. Bu belgelerden *Dada* ise ilk beş sayısıyla Temmuz 1917 ile Eylül 1921 arasında önce Zürih'te, daha sonraki sayılarıyla Paris'te yayınlanarak Tzara'nın hareketin kendi kendini ilan eden lideri olarak Dada'yı Paris'e taşıma arzusunun kanıtlarını sunar (Shipe, 2017). Tzara için *Dada*, bir stratejidir. Tristan Tzara editörlüğünde çıkan üçüncü sayıda, Dada eklektizmi dikkat çeker. Bu sayıdaki ikonikleşecek Dada manifestosu, "aslında bir anti-manifestodur; okuyuculara Dadaistlerin tek bir dizi harekete geçirici ilke etrafında şekillenmediğini hatırlatan" ("Dada hiçbir şey ifade etmez") haliyle formatı tersine çevirir (Hage, 2011, s. 39) ve

[47] Nur Altınyıldız Artun ve Ali Artun'un derlediği *Dada Kılavuz*'un (İletişim Yayınları, 2018) 'Koleksiyon Dada' bölümü Tzara'nın Zürih'te başlayan ve Paris'e taşınmasından sonra orada devam eden diziden 1916-1921 arasında yayınladığı on kitaba yer açarak bu kitapların sayfa sayıları az da olsa, nitelikli kağıtları, özenli dizgileri, ahşap baskı desenleriyle Avrupa'da on dokuzuncu yüzyılda görülen *livre d'artiste* (sanatçı kitabı) geleneğine yaklaştığına dair belgeler sunar.

teorik bir akla ihtiyaç duymaz.[48] Tzara'nın dergiyi bir karşı araca dönüştürdüğü *Dada*'ya, kaotik grafik tasarımı hakimdir. Dergi, başkaldırıcı yöntemine dönüşen Dada'nın bilgi panosu haline dönüşür. Şubat 1920'de *Bulletin Dada* başlığıyla yayınlanan altıncı sayısını takip eden sayıdan sonra *Dadaphone* meşru bir coşku uyandırır.[49]



Fotoğraf 2: Bir Propaganda Broşürü: Cabaret Voltaire

Kaynak: International Dada Archive, Special Collections, University of Iowa Libraries, Tim Mancusi

Not: Hugo Ball'un editörlüğündeki *Cabaret Voltaire* (1916), editörün giriş yazısında küçük bir kitapçık ya da broşür olarak tanıtılır, bu bir anlamda propaganda broşürüdür. Tzara'nın öncülüğündeki *Dada* (1917) ise sadece geçmiş olayları ve önceden var olan sanat eserlerini kaydetmek için değil, aynı zamanda Dada'yı tanımlamak ve dünya çapındaki izleyicilere ve potansiyel savunucularına yayınlamak için de kullanılan bir yayındır.

Dada dergileri[50], Emily Hage'in sıklıkla söylediği gibi "Dada'yı, Dada yapan şeydir ve çeşitlilik, hiyerarşik olmayan, ulus ötesi ve en temel sanatsal geleneklere meydan okuyan

[48] "*Dada, Kübizm ve Fütürizm'in ortak bir temeli paylaştığını söylemenin yanlış olduğunu düşünüyorum. Bu son iki eğilim özellikle teknik ve entelektüel gelişim ilkesine dayanırken, Dada hiçbir zaman herhangi bir teoriye dayanmamış ve sadece bir protesto olmuştur*" (Tristan Tzara'dan Roger Vitrac'a, "Tristan Tzara va cultiver ses vices", *Le Journal du peuple*, 14 Nisan 1923, aktaran ve çeviren Pierre, "Confrontation of Modern Values", 243).

[49] Dada kelebeğinin etkisi yıllar sonra Türkiye'de de görülecek, Esat Cavit Başak'ın *Mondo Trasho*'su muhtelif isimlerle bir Dada manifestosu gibi İstanbul'un yeraltı pasajlarında gün yüzüne çarpacaktır.

[50] Bu dönemin tüm Dada dergilerine Iowa Üniversitesi bünyesindeki Uluslararası Dada Arşivi'nden erişim sağlanmaktadır. 1979 yılında kurulan Uluslararası Dada Arşivi, tarihi Dada hareketinin incelenmesi için bilimsel bir kaynaktır. Uluslararası Dada Arşivi koleksiyonu, kitaplar, makaleler, mikrofilme çekilmiş el yazması koleksiyonları, video kayıtları, ses kayıtları ve çevrimiçi kaynaklar dâhil olmak üzere dadaistler tarafından ve dadaistler hakkında yapılan çalışmalardan oluşmaktadır. Tüm koleksiyona birincil erişim, yaklaşık 60.000 başlık içeren bir katalog olan *International Online Bibliography of Dada* aracılığıyla

halleriyle Birinci Dünya Savaşı sırasında düşman hatlarını geçmeye başlayan düzinelerce başka dergiye ilham verir" (Hage, 2021). Her sayfanın adeta patlaması gerektiğine inanan Dada dergileri, tıpkı sonraları fanzinlere ilham kaynağı olacak şekilde kurumsallaşmış yayınlara özgü tüm inanışları yok eder. "Yayınları belirli zaman dilimlerine sadık kalmaz, kimi dergi tek sayılıktır; baştan öyle tasarlanır, kimi derginin farklı sayıları, başka başka başlıklarla başka başka formatlarda yayınlanır" (Altınyıldız Artun ve Artun, 2018, s. 196).

Dada yayınlarının etkisi öylesine güçlüdür ki, 1970'lerde sokakları sanat galerilerine dönüştüren San Francisco'daki karşı kültür sahnesi de bundan etkilenir. Bay Area Dadaistleri adındaki grup, sanatsal performanslarına ek olarak yeraltı dergilerini, *Dadazine*'leri oluştururlar. Bir performans alanıdır, artık bu tirajı az, boyutu küçük ve sayfa sayıları nispeten belirsiz dergiler: Sonraları ana akımda kendine yer bulamayan bilimkurgu hayranlarının benzer yayınlara imza atmaları, Dada'cı esintiler taşır. Nisan 1926'da Hugo Gernsback'ın bilimkurgunun sadece büyük kitaplarda ya da dönemin büyük tirajlı dergilerinde yer alma düşüncesini yıkan yayını *Amazing Stories* itici güçtür. Benzer şekilde, Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1940'ta yayınlanan *The Comet*, belirli bilimkurgu metinlerinin eleştirel incelemesi yoluyla türün ana hatlarını ve fanzinler için bir arketip oluşturur (Southard, s. 1982). Bilimkurgunun erken fanzinleri, böylesine bir anlayışla ana akıma ihtiyaç duyulmadan bir yayın fişeğini kanıtlarken sinemadan şiire anarşizmden punk'a 1970'lerde görülen fanzinlerle beraber, "kendi kendine yayıncılığı daha önce hiç olmadığı kadar erişilebilir ve ucuz hale getirir ve *zine* üretimini teşvik eder" (Hage, 2017, s. 187). Oluşturulan estetiğe kolajlar hâkimdir. Daktilo metinlerinden ilk Dada dergilerine çizimlerle desteklenen bu zin'ler sonraları fanzinlerin sahip olduğu yıkıcı estetiğin öncülleridirler.

New York Correspondence School Weekly Breeder gibi dadazine'ler, Hage'in yerinde tespitiyle (2017) punk'ların içeri girdiği yıllarla birlikte ortalığı kasıp kavuracak fanzinlerle benzer estetiği taşırlar; her ne kadar içerik farklılaşsa da bulanık siyah-beyaz kes-yapıştır fotoğraflar ve basılı kaynaklardan düzensiz bir şekilde oluşturulan alıntılar yeniden üretilir.

---

sağlanmaktadır. Bu koleksiyon Iowa Üniversitesi Kütüphaneleri'nin çeşitli bölümlerinde yer almaktadır; koleksiyonun çoğu Ana Kütüphane ya da Sanat Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Dijital Dada Kütüphanesi, Uluslararası Dada Arşivi'ndeki orijinal Dada dönemi yayınlarının taranmış görüntülerine bağlantılar sağlar. Erişim için bkz. [http://dada.lib.uiowa.edu].



Fotoğraf 3: New York Correspondence School Weekly Breeder 3

Kaynak: John Held Jr. Posta Sanatı Süreli Yayınlar Koleksiyonu, Modern Sanat Müzesi Kütüphanesi, New York; Tim Mancusi

Not: *NYCS Weekly Breeder*, Fluxus West'ten Ken Friedman tarafından başlatıldı, başlangıçta tek sayfalık haftalık bir yayındı ve diğer sanatçılarla iletişimi sürdürmek için bir araç olarak tasarlanmıştı. Friedman editörlüğü birkaç aylığına Philadelphia'daki Stu Horn'a devrettikten sonra San Francisco'daki Bay Area Dadaistlerine geçen dergi, 1974'e kadar yayınlanmaya devam etmiştir.

Punk gürültüsünde ve fanzinlerde üretilen estetikte Sitüasyonist[51] ilmihaller yoğundur. Sex Pistols'ın şarkılarında öne çıkardığı cümlelerde ("kızdır, yok et, gelecek yok")

[51] Sitüasyonist Enternasyonal grubuyla tanışmam, onları fanzinlerde görmemle oldu. Doksanlar sonunda ve iki binli yılların başında Guy Debord ve Raoul Vaneigem tarafından üretilen başyapıtlara fanzinlerde sıklıkla yer verildi. Yine tez boyunca görüşlerine sıklıkla başvurduğum fanzinci, müzisyen, araştırmacı ve akademisyen kimliğiyle Sezgin Boynik'in Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Ali Akay danışmanlığında hazırladığı *'Situasyonist Haraketin Modern Toplumlara Olan Etkisi'* başlıklı tezi oldukça çığır açıcıdır. Tüketim toplumunun ve gösteri dünyasının tam karşısında yer alan fanzin bilincinin Sitüasyonist düşünceyle yakın olması şaşırtıcı değildir. Sitüasyonizmin popüler kültür, özellikle de 1970'lerin ortalarından sonlarına kadar punk müzik üzerindeki etkisi yadsınamaz. 1982 yılında 'yeni Sex Pistols' olarak gösterilen punk grubu *Brigandage*, Sitüasyonizmi punk'a bir köprü olarak kullanmıştır.

bunların izine rastlarız ki "1960'ların sonlarındaki özgürlükçü ideoloji, Malcolm McLaren, Vivienne Westwood ve Jamie Reid de dâhil olmak üzere pek çok kişinin hayatını dönüştürmüştür" (Guera ve Figueredo, 2019, s. 124). Jamie Reid'in Wimbledon Art School'dan arkadaşı Jeremy Brook ve Nigel Edwards ile birlikte anarşistler ve kadın gruplarının seslerini duyurmak için kurdukları radikal neo-sitüasyonist bir basımevi olan *Suburban Press*, Londra'nın semtlerinden Croydan'daki *9 Sidney Road*'un bodrum katında faaliyet geçer (Maguire, 2010, s. 149) ve yine aynı isimle kurulan dergi ise 1970-75 yılları arasında altı sayı olarak yayınlanır. Reid'e göre burası "Birleşik Krallık'taki ilk anarşist topluluk yayınevlerinden" biriydi (Savage, 2005, s. 28). Maguire'nin hatırlattığı üzere (2010, s. 151), Reid'in burada gazete küpürleri, farklı nitelikteki dergiler, suluboya ve mürekkep çizimleri ile yazıları bir araya getirerek ortaya koyduğu kolaj çalışmaları, punk'ın görsel diline zemin hazırlar. 'Kendin-yap' tekniği, o tarihten bu yana birçok insanın görsel tasarım algısını oluşturmuştur. Öyle ki, bir anlamda Reid'in bilgisayar tabanlı tekniklerin öncesinde zorunluluktan kullandığı bu tarz, grafik algımızı derin bir şekilde etkileyecektir. Sitüasyonist metinlerle bir araya geldiğinde Jamie Reid grafikleri, bir anlamda punk'ın fikirleri basitleştirmek ilkesinden yola çıkarak fanzinlerde üretilen ve tüketilen bir bilinç patlamasına yöneltir. Bu grafikler, kaos ve anarşinin kolajda buluşmasını çağrıştırır. Anarşist kanonun neresinde yer alınırsa alınsın, bu grafik dil çeşitli ve değişen mozaikte okumalara pencere açar. Donaghey'in altını çizdiği üzere, "anarşi, ana akım medya tarafından kaos ve düzensizliği ima edecek şekilde aşağılayıcı olarak kullanılıyordu" (2013, s. 144) ve punk'ın görsel ve devrimci diline âşık olanlara bu düzensizlik ve kaostan oluşan grafik tasarımı, "kendin-yap" diyordu: "Kendi tavrımızı, kendi sözlerimizi ve kendi geleceğimizi" (Rimbaud, 1998, s. 78).

Reid'in politik olarak kullandığı bir yapısökümcü teknik olan kes-yapıştır biçimi, *Suburban Press*'te doğrudan karşımıza çıkar. Çizimler ve makaleler, kapitalist

---

Dahası, Bernie Rhodes ve Malcolm McLaren gibi menajerler kendilerini Situasyonizme adamıştır. 2008 yılında *Altıkırkbeş Yayınları*'nca Şenol Erdoğan editörlüğünde çıkan Sitüasyonist Enternasyonal kitabında hareket şöyle tanımlanır: "Sitüasyonist Enternasyonal 1957'te *International Movement for an Imaginative Bauhaus*, *The Lettrist International* ve *The London Psychogeographic Society* olarak adlandırılan birkaç grubun birleşmesiyle oluşan politik ve sanatsal yönü olan bir gruptur. Ana felsefeleri, kendileri tarafından 'üniter bir çevrenin ve olayların bir oyununun kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde inşa edilen bir hayat anı' olarak tanımlanan durumların yaratılmasıydı. Ana karakterlerden biri olan Guy Debord insanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumumuzu onun müşterilerinden biri haline getiren günlük hayat gösterisinin yerine geçen 'Gösteri Toplumu' kavramını türetti. İşe *Internationale Situationiste* dergisini yayınlayan, ağırlıklı olarak sanatsal yönü olan bir grup olarak başlayan yapı, derginin diğer bölümleri başka ülkelerde oluşturulmasına rağmen, Paris'te Ren'in batısı olarak adlandırılan alan civarında toplanmıştır" (s. 34).

azınlıkların şehir ve insan hayatını nasıl tehdit edildiğine dair "eleştirel bir farkındalık"[52] geliştirmeyi hedefler. Bir süre sonra Reid'in yayınevini satarak Lewis Adası'na taşınması ve burada tarımsal işlerle ilgileneceği bir süreç yaşanır. Adada yaşadığı süre zarfında eski kolej arkadaşı Malcolm McLaren'den gelen telgraf, onu yeni bir projeye davet ediyordu: Sex Pistols, ateşli ruhları için fikirleri dinamitleyecek "mükemmel bir araç" (Reid ve Savage, 2005, s. 55) olacaktı. *Suburban Press* zamanlarında gelişen fikir, tarz ve imgelerin yeniden üretilerek Sex Pistols'la oluşacak birliktelikte yeniden karşımıza çıkması, punk'la düşünen herkes için bir ilham kaynağı oluşturmuştur.

Reid'in kes-yapıştır olarak kullandığı bu görsel şölen, Savage'ın tespitiyle (2005, s. 201) "daktilonun basılı düzeninden ya da parmak izinden kaçan" bir yapıdadır. İşte bu egemeden sistemden kopuş, kitle iletişim organlarının içine çekilerek bilinçli oyunları içine dâhil ederek ikonikleşmiş sanat eserlerini doğurmuştur. Söz konusu bu anti-sanat'la beslenen envanter, o zamandan beri her şeyi değiştirmiştir. Reid'in çalışmalarında 'görüntünün varyasyonları' karşımızdadır, basın reklamları ve posterler için kullanılan 'çengelli iğne' versiyonu ise en tanınanıdır (Bestley, 2014, s. 243). Siyah keçeli kalemler, el yazılarının süslü dansları, otorite ile sarkastik restleşmeler, kasıtlı ve tahrip edilmiş DIY görünümlü görsellerin üzerindeki 'ransom note'lar[53]: Tüm bunlar, Reid için "gerekliliğin icadın anası olması" (Reid ve Savage, 1987, s. 38) halidir. Trowell'in hatırlattığı gibi (2016), "zaman zaman punk ve görsel stratejileri saldırıya geçerek kültürel statükoya ve imaja boğulmuş tüketim toplumuna savaş açtı" ve Reid'in bir mizansen olarak gazete küpürlerinden kes-yapıştır biçiminde bir araya getirerek geliştirdiği görsel stil, böylesi bir savaşta punk ruhunun bir simgesi olarak bayrağı taşıdı.

[52] Örneğin, Suburban Press'in üçüncü sayısındaki bir makale Reid'in çizimleriyle desteklenerek "konutlar ve fiziksel çevremiz hakkında eleştirel bir farkındalık geliştirmeyi ve toplumda olup bitenlere ilişkin daha geniş bir siyasi analiz yapmayı" (Maguire, 2010, s. 153-154) amaçlar. Detaylı bilgi için bkz. (Suburban Press, No: 3, p. 3).

[53] Bu tarza 'fidye notu etkisi' denilir ki, terim özellikle birbirleriyle çatışan veya kendi başlarına çirkin olan çok fazla yazı tipi kullanmanın sonucunu tanımlamak için kullanılır.



Fotoğraf 4: Jamie Reid'in Sex Pistols Duvar Posteri (1983)[54]

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Reid'in daha önceleri özellikle ucuz, hızlı ve etkili görsel üretmek için kullandığı 'blackmail punk' (Stafford, 2015) kolajının bir örneği olarak baskın görünümde olduğu işleri, karşımda duran yırtık ve deforme olmuş bu eserle birlikte kalp atışlarımı hızlandırıyor.

1.2.2. "Vahşi Tarafta Bir Yürüyüş": Olağan CBGB Sakinleri ve New York'tan Sesler

New York, sanat tarihine sosyal ve politik olarak oldukça cüretkâr davranmıştır. Buranın *Aşağı Doğu Yakası* olarak bilinen bölgesi, Amerikan ekonomi tarihinin patlama ve düşüş hız trenini yakalar; aynı zamanda burada yer alan marjinal gruplar müziği ve sanatı

[54] Fanzinler, underground dergiler, B-movies ya da punk üzerine Londra'nın kütüphanelerinde derin bir araştırma fırsatı yakaladım. Direniş tasarımı, gençlik altkültürleri ve fanzinlerin 'master kopyaları' arasında kaybolurken bir gün yolumu Liverpool Street'teki ikonik Viktorya döneminden kalma güzel binada yer alan Bishopsgate Institute'e düşürdüm. Burada *Stef Dickers*, bana Jamie Reid'in 1983 tarihli deforme olmuş ve ancak yarısı kalmış 'Sex Pistols' duvar posterini gösterdi. Kendisine teşekkürlerimi sunarım.

arkasına alarak göç tarihinde ve sınıf siyasetinde kamusal alanı işgal etme mücadelelerine girişirler (Johinke, 2018, s. 5). Long'un aktardığı gibi (2014) bölge, punk'ın doğum yeri olduğu için müzik miras değerine sahiptir. New York sokaklarından yükselmekte olan ve asi olduğu kadar hızlı temposuyla da dikkat çeken sesler, yeni bir hareketin önünü açmıştır.

Punk retoriği hem müziğin hem de tarzın kesinlikle işçi sınıfının, mülksüzlerin ve ekonomik olarak ezilenlerin ifadesi olarak 'sokakların sesi'ni yansıtır (Fryer, 1986, s. 1). Bu sokaklar, Kimmelman'ın altını çizdiği üzere (2020) 'Beat'lere[55], hippilere, 'No wave'[56] gruplarına ve Allen Ginsberg, Wystan Hugh Auden, Abbot 'Abbie' Hoffman gibi sanatçılara ev sahipliği yapar. Bunun yanı sıra, kimi müzik oluşumları vardır ki, Henry'ye göre (1996, s. 25) "punk rock'ın gelişmesine ön ayak olan bir dizi olay için katalizör görevi görmüştür". İşte bunların başını çekenlerden biri, tartışmasız *The Velvet Underground* olur. Ana ilhamlarını, New York'un esrarengiz yaşamından alan grup, üç yıldan az süreliğine sahnede var olmasına rağmen kendisinden sonra gelecek birçok sanatçıyı etkiler. "Seyircisine caz ve klasik avangarttan ödünç aldığı gürültü öğelerini ya da cinsel açıdan muğlak bir yeraltı dünyasının temsilcisi olarak kendi imgelerini sunan" (Williams, 2013) Lou Reed, Brooklyn'de vergi muhasebecisi bir baba ve eski bir güzellik kraliçesinin oğlu olarak dünyaya gelir. Büyüdüğü yer olan Long Island banliyösü ona müziğin kapılarını açar. Rock'n roll, avangart caz ve doo-wop[57] gibi müzikler onu kendisine çekerken, lise son sınıfta tanıştığı Phil Harris ve Alan Waters ile *The Jades*[58]

[55] Kökenlerinde mutlak bir varoluşçuluğa rastlanabilecek Beat Kuşağı'nın ilk temelleri 1940'larda Columbia Üniversitesi'nde tanışan Jack Kerouac ve Allen Ginsberg'in girişimleriyle atılır. Beat Kuşağı sayısal olarak hiçbir zaman büyük bir hareket olmaz, ancak etki ve kültürel statü açısından diğer rakip estetiklerden daha görünür olurlar. Düzen ve akademi karşıtı iddialarına rağmen, Beat'lerin hepsi iyi eğitimli ve genellikle orta sınıf kökenlidir.

[56] 1970'li yılların New York'unda görülen No wave tanımlanması oldukça zor bir terimdir. Zira, ne zaman ortaya çıktığı konusunda belirsizlik hâkimdir. New York merkezli punk-rock grubu *The Geeks*'in de kısa bir süre solistliğini yapan kültür eleştirmeni Roy Trakin ile *Teenage Jesus and the Jerks* grubundan Lydia Lunch arasında geçen görüşmede Trakin ona 'müziğinin New wave olup olmadığını' sormuş, o da alaycı bir şekilde 'daha çok No wave gibi' diye yanıtlamış, terim endüstriyel müzik gruplarına karşı bir akıma dönüşmüştür. Ayrıca, 'No' adındaki bir 'home-made' fanzini de hareketin öncülleri arasında gösterilir.

[57] Doo-wop, basit sözler ve ritim ile çok az enstrüman kullanarak ortaya çıkan bir müzik türüdür. 1940'ların Afro-Amerikan oluşumlarınca oldukça tercih edilmiştir. Kelimeler ve heceler arasındaki ritmik uyum göz kamaştırıcıdır.

[58] Lou Reed'in, *The Jades*'i bir grup olarak görmediğini belirtmek gerekir. Lise yıllarında birlikte müzik yaptığı arkadaşı Phil Harris ile yapılan bir söyleşide kullanılan epigraflardan birinde Reed, *The Jades*'i tarif ederken "bir grup değildi, sadece bir gitar ve şarkı söyleyen başka iki adamdan oluşuyordu" der ve kendisinin arka planda olduğunu söyleyerek ekler: "Alışveriş merkezlerinde ve gerçekten şiddet içeren bazı yerlerde çalardık. Çok küçüktüm, ki bu oldukça havalıydı". Phil Harris ile yapılan söyleşi için bkz. [http://olivier.landemaine.free.fr/loureed/thejades/jades.html]

adında bir grupta bir araya gelir. Okul yıllarındaki gösterilerde ellili yılların klasik giysilerini üzerlerine çekerek birlikte müzik yaparlar. Reed (1964 yılında onur derecesiyle mezun olacağı) Sycrause Üniversitesi'nde İngilizce bölümüne devam eder. Burada, dünyayı onu öldürmekle suçlayacağı Delmore Schwartz ile tanışır: Schwartz, onun ruhunu her daim yanında taşıdığı akıl hocasıdır ve aynı zamanda "tanıdığı ilk muhteşem adamdır" (Runchman, 2008: 26). Henüz ortada *Velvet Underground* yoktur ama sonraki şarkılarına ilham verecek olan öykü, şiir ve denemelerle kendisine yazma fırsatı tanıyan Schwartz onun için hep yol gösterici olacaktır. Üniversiteyi bitirerek, bir şekilde 1964'te Cy Leslie tarafından Long Island'da kurulan Pickwick Records'a giden yolu bulur. Pickwick, o sıralar faaliyetini sürdüren küçük bütçeli bir plak şirketidir ve albümlerinin tamamı şirketin stüdyo müzisyenleri tarafından bestelenip kaydedilmekteydi (Young, 1999, s. 25-26). Burada söz yazarı ve şarkıcı olarak bulunan Reed, büyük mağazalarda satışa sunulmak üzere taklit pop şarkılar yazarak deneyim kazanır. McLeod (2018), böylesi bir çalışma şeklinin geceleri *Velvet Underground*'ın "Heroin[59]"ini yazarken bir bilişsel uyumsuzluk hissedip hissetmediğini merak ettiğinde Reed'in Andy Warhol'un alışılmışın dışında sanatını ücretli ticari çalışmalarla desteklemesiyle bir paralellik kurduğuna dikkat çekerek bunu şizofrenik bulmadığını aktarır. Daha da önemlisi, Picwick yılları onu John Cale ile tanıştırır. David Bowie'nin "Velvets'teki en yıkıcı eleman" (Dwyer, 2023) olarak nitelendirdiği Cale, bir Galli maden köyü olan Garnant'ta büyür. Şiddet yanlısı babası gibi kömür madenciliği yapmak istemeyen Cale, 13 yaşında Galler Gençlik Orkestrası'na katılır, özel bir eğitimden ve çeşitli burslardan yararlanarak daha sonraki çalışmalarını etkileyecek sanatçılar, yazarlar, besteciler ve filozoflar konusunda çeşitli ilgi alanları geliştirir (Ashworth, 2019). Londra'da Goldsmiths'teki eğitimi ona cazip bir ortam ve keşfedilecek birçok şey sunar. Burada klasik öğretilerin ötesine geçtiğini ve yeni müziğin bir parçası olabileceğini hisseden Reed, Amerika'ya yönelir. Massachusetts'teki Tanglewood Müzik Akademisi'nde prestijli bir burs kazanır. 1964 yılında ise deneysel sahnesine vurulduğu New York'a taşınır ve burada müzik üretimini sürdürür:

> "Tanglewood, klasik müziğin eviydi. Bunun için orada olmam gerekiyordu ve 'çok şiddetli' olduğu için kendi müziğimi icra etmeme izin vermediler. John Cage'e

[59] The Velvet Underground'un 1967 tarihli ilk albümleri The Velvet Underground & Nico'da yer alan bir şarkıdır.

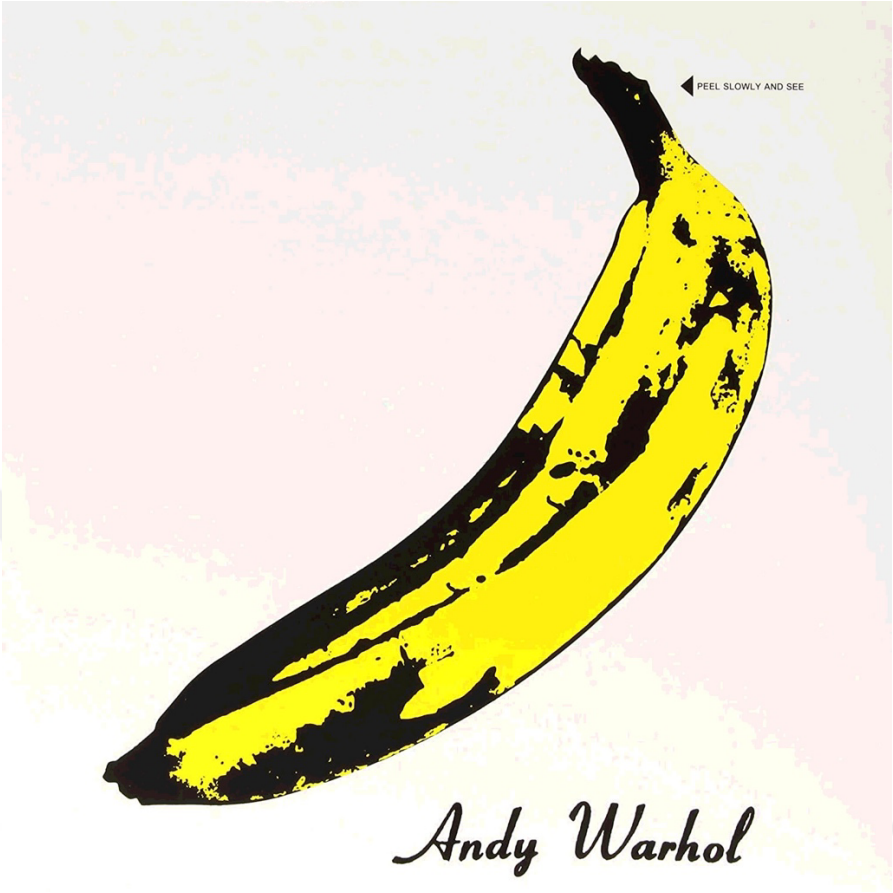
> yazdım ve gerçekten onunla çalışmak istediğimi söyledim. New York'a taşınmak, kariyerimin en riskli yaratıcı kararıydı diyebilirim. 60'larda New York, istediğim her şeydi. Şehir hiç uyumazdı; sürekli bir şeyler oluyordu, her şey 8 mm veya 16 mm'de çekildi; deneyselliğin tüm ruhu şehir merkezindeki sanat ortamına girdi" (Reed'den aktaran Haider, 2018).

Kendisine daha sonra eşlik edecek olan müzisyenlerle iş birliği yaparak New York'un sanat dünyasına katılan Cale'in Reed ile karşılaşmasından doğan kayıtlar, deneysel bir müziğin kapılarını aralar. İkili Sterling Morrison ve Angus MacLise gibi sanatçıları yanına alarak *The Warlocks*, *The Falling Spikes* ve son olarak *The Velvet Underground* olarak adlandıracakları oluşumlarda bir araya gelirler. Cale'in arkadaşı Tony Conrad ile karşılaşmasından doğan bir isimdir *Velvet Underground*: Conrad'ın sahaftan edindiği ve gruba gösterdiği, Michael Leigh tarafından çıkarılan altmışlı yılların gizli cinsel yeraltı dünyası ile ilgili bir romandır (Skidmore, 2016). Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison ve (MacLise'in yerini alan) Maurenn 'Mo' Tucker'dan oluşan ilk kadro, altmışlı yılların karşı kültürünü temsil eder.

Witts (2006), *Velvet Underground*'ı Manhattan'ın beatnik bohemizminin kültürel bağlamına, radikal sanatsal ortamına ve şehrin Kaliforniya'nın hippi karşı kültürüne verdiği olumsuz tepki ile konumlandırır. Özellikle, 1966 yılında grubun çalışmalarını Andy Warhol'un Factory[60]'sine taşımasıyla avangart bir sanat çizgisini yansıtır. Lou Reed, kendilerinin müzikle yaptıkları şeyin Andy Warhol'un resim, film ve yazıyla ulaştığı aynı şey olduğunu söyleyerek grup ve Warhol'un ortak çizgisini gerçeklik olarak belirtir (Reed'den aktaran McNeil, 1996, s. 7). Müzikte inşa edilen gerçeklik, Warhol'un çalışmalarıyla paralel bir çizgide ilerler. Bu sırada, Warhol'un girişimiyle Alman şarkıcı ve aktris Christa Päffgen, 'Nico' personası ile grubun bir üyesi olur: Londra ve Paris'te bir model, şarkıcı ve aynı zamanda Fellini'nin *La Dolce Vita*'sında görülebilecek bir oyuncudur, Nico. Onun katılımı ile piyasaya sürülecek olan *Velvet Underground & Nico* albümü öyle bir ses getirmiştir ki, Taysom'a göre (2020), inkâr edilemez bir şekilde tüm zamanların en ufuk açıcı albümlerinden biridir. Bu kesişim, 'intermedia sanatı'nın en güçlü örneklerini sunar ve McGuire'in not ettiği üzere (1968, s. 24) o zamandan beri

[60] Factory, her ne kadar Andy Warhol'un stüdyosunun adı olsa da birçok kesimden insanın yaratıcı potansiyellerini ortaya çıkarmak için bir araya geldiği yer olmuştur. Deneysel sanatsal etkinliklerden çılgın partilere ev sahipliği yapan mekân hakkında John Cale şöyle der: "*Buraya boş yere 'Fabrika' denmedi. Serigrafilerin montaj hattının gerçekleştiği yer burasıydı. Bir kişi serigrafi yaparken, bir başkası ekran testini çekiyordu. Her gün yeni bir şey*" (Guardian, 2002).

görsel düzlemde daha fazla teknik ustalık kazanmış olsa da henüz hiç kimse Warhol ve Underground kadar karmaşık biçim aracılığıyla yol gösterici bir ruh iletmeyi başaramadı.



Fotoğraf 5: Andy Warhol'un İkonikleşen Tasarımı

Kaynak: 2017 Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı / Sanatçı Hakları Topluluğu (ARS), New York

Not: Warhol'un kışkırtıcı tasarımı, müzik yazarı Joe Taysom'a göre (2020) "kasıtlı bir şekilde yaratılmış ve elli yıl sonra bile grupla simbiyotik hale gelmiş" bir çalışmadır. Albüm için hazırlanan ilk kopyalar, sahibini yavaşça soymaya ve görmeye davet ederken albümün yeniden yayınlanan vinil baskılarındaki soyulabilir çıkartmalar yoktur ve bu kopyalar metalaşan sanat gösterilerindeki koleksiyonculara kalmıştır.

Velvet Underground'ın şarkı sözlerini hazırlayan Lou Reed ve avangart müziği pop şarkı formatına getiren John Cale, Fevret'ye göre kışkırtıcı konuların sadece edebiyat ve filmlere ait olmadığını düşünerek Dostoyevski ve Hulbert Selby Junior'ı şarkıların içerisine serpiştirmek ister (Fevret'den aktaran Marcotte, 2018). Tüm bunların neticesinde, deneyim özgürlüğüne bir fırsat tanıyarak müziğin sansür olmadan ifade edilmesinin önü açılır. Öyle ki, Young'ın altını çizdiği gibi (1999, s. 29), "Reed'in şarkı sözleri popüler müzik akımlarından kesin bir şekilde ayrılmasıyla punk tarzının ilk işaretlerini verir". *Velvet Underground*'ın en dikkat çeken şarkılarından biri olan *Kürklü Venüs [Venus in Furs]*, Leopold von Sacher-Masoch'un 1870 tarihli *Kürklü Venüs* adlı

romanından ilham alır: "Acıyı yaşamaktan zevk alan başka bir kişinin fiziksel veya zihinsel olarak acı çekmesi" ifadesi, her ikisi de egemenliği yazan yazar Leopold von Sacher-Masoch ve Marquis de Sade'ın soyadlarından gelmektedir (Grace ve Maya, 2011).

Punk'ın egemen düzen ve hâkim kültür içerisindeki her bir öğeye savaş açacağı 1970'lerin sonunda dillere pelesenk olmuş slogan ya da sözler, *Velvet* üyelerince erken dönemde kullanılmıştır. O'Hara'nın (2003) "hareket içi iletişim biçimi" olarak tanımladığı fanzinler, *Velvet Underground*'a geniş yer açmıştır. Şarkı listelerinden röportajlara Lou Reed ile grup üyelerinin düşüncesinin her bir uğrağına fanzinlerde rastlayabiliriz. Kendine özgü yöntemleri ile punk sahnesinin ilk örneğini oluşturacak olan *Punk* fanzinin editörleri John Holmstrom ve Legs McNeil, CBGB'den[61] içeri girdiklerinde kısa saçlı ve güneş gözlüklü bir adamı masada otururken görürler:

> "Hey, 'seninle dergimiz için röportaj yapacağız', dedim. Ne yaptığımız hakkında hiçbir fikrim yoktu. Sonra Holmstrom, Lou'ya, 'Evet, hatta seni kapağa koyacağız!' dedi. Lou, tam bir ifadesizlikle arkasını döndü ve 'Ah, tirajın harika olmalı' diye seslendi. Bu kişi, haftalardır dinlediğimiz Metal Machine Music'e can veren ses, Lou Reed'den başkası değildi" (McNeil, 1999, s. 205).

Punk'ın sayfalarındaki bu örüntüler, oluşan punk sahnesindeki gençler için büyük örnek olur. Birleşik Krallık ve ABD'de yayınlanan birçok fanzinin hazırlamış olduğu müzik listelerinde kendine yer bulmakta zorlanmayan *Velvet Underground* ve Lou Reed'in böylesi popülerliği Young'a göre de (1999, s. 52) "punk rock'ın üzerindeki doğrudan etkisini gösteren çok iyi bir örnektir". Bu bilinirlik dolaşımda olan fanzinlerde iyiden iyiye artan bir olgudur. Bir nevi punk'ın arketipine saygı duruşu niteliği taşıyan bu yayınlar o kadar özeldir ki, birçok örneğine rastlamak mümkündür. 1978-1997 yılları arasında oldukça seyrek yayınlanan *What Goes On* fanzinin kimi sayıları, 1978-1982 yıllarındaki *Different Times* fanzini, 1993 ve 1996 yılları arasında çıkan beş sayılık *The Velvet Underground* fanzini ile Prag'da yayınlanan *It's All Right The Way That You Live* fanzini bu örneklerin başlıcalarıdır. Punk'ın gençlik altkültürlerini kasıp kavurduğu yıllarda punklar arasında ana akım mertebesine ulaşmış *Sniffin' Glue* ya da *Ripped and Torn* gibi fanzinlerde her daim bahsedilir olmuştur. Bu yankı öylesine güçlüdür ki,

[61] CBGB, punk'ın tartışılmaz bir şekilde doğum yeridir. 1973'te Hilly Kristal tarafından New York City'deki Bowery'de kuruldu. Zamanla Amerikan punk ve yeni dalga grupları için bir forum haline gelen yer, 1980'li yıllarda hardcore punk ile tanınmıştır.

Manhattan'daki muadilleri New York Dolls[62] ile birlikte grup ve müziğin kalıntıları doksanlı yıllarda İstanbul'da yayınlanan *Mondo Trasho*'nun sanatsal dokunuşlarından nasibini alacaktır.

1.2.3. Punk'ın Gelişi: Savaş Sonrası Gençlik Tarzı

Punk, bir müzik türü olarak altmışların garaj müziğinden sıyrılıp yetmişli yıllarda varlığını ilan eder. Ancak, salt bir müziğin arkasına sığınmaz. Sosyo-müzikal bir fenomen olarak punk, ortaya çıktığı zamanın politik atmosferini içinde barındırarak yüksek sesli bir kültür inşa eder. Diken saçlı çocuklar, bir müzik becerisi kazmaktansa en basit şekilde enflasyon ve işsizliğin doğal sonuçlarına gürültüleriyle cevap verir. Öyle ki, altmışların ütopik ve iyimser havası dağılmış, yerini yetmişlerin şiddet ve bunalım içeren ortamına[63] bırakarak punk'ın nihilist felsefesine kapı aralamıştır. Bu cazibenin arkasında Bindas'a göre (1993, s. 70) Atlantik'in her iki yakasında da rock'ın gençler arasındaki üstünlüğünü kaybetmiş olması yatar. Böylesi bir durumda, protestodan mutluluğa uzanan standartlaşmış ve homojenleşmiş rock'ın devamında politik ve sosyal bir sonucun sanatsal patlaması olarak punk gençliği ortaya çıkar ki The Clash'in menajeri Bernard Rhodes, punk'ın kökeninin bu olduğunu belirtir:

> "75'te radyo dinliyordum ve bir uzman, işler böyle giderse 1979'a kadar sekiz yüz bin kişinin işsiz kalacağından bahsediyordu, bir başkası ise böyle bir durumda kaos çıkacağını, sokaklarda gerçek bir anarşi olacağını söylüyordu. Punk'ın kökeni buydu" (Bernard Rhodes'dan aktaran Marcus, 1999, s. 13).

The Stranglers'dan Hugh Cornwell ise İngiltere'de sorun ve çekişmelerin yaşandığı bir dönemde olduğunu hatırlatır ve şöyle söyler: "Burada öfkeli müzik üretiliyor. İnsanlar kendilerini uyuşmuş ve amaçsız hissediyor. Bizimki gibi şehir müziğinin arkasında da bu

[62] Müzik yazarı Tom Taylor'a göre, "steril rock'ın statükosunu paramparça etme fikrinde rol alan Iggy Pop (ve 'the Stooges') gibi eyleyicilerin psychedelic esintileri, sıkıcı müziğin banal akımını havaya uçurmuş olabilirler, ancak közleri sönerek yalnızca geriye dönük olarak yeniden canlanmıştır" (Taylor, 2022). Müzikal sahneleriyle punk tavrının közlerini canlandıracak olan Manhattan'daki muadilleri New York Dolls ise punk'ın tavrını doğrudan yansıtan bir serüvendir. New York sanat sahnesinin anarşist ruhunu bir sarsıntıya sürükleyen Dolls'u tanımlarken grubun önde gelen elemanı Johnny Thunders'ın 'tavır' (attitude) söylemini öne çıkardığını hatırlatmak gerekiyor: "Hiçbir şey değilsek bile" diyor Thunders, "harika bir tavırdık".

[63] "1970'te yarım milyondan fazla İngiliz işsizdi, yetmişlerin sonuna geldiği sayı yaklaşık bir buçuk milyona ulaşacaktı. Ülkenin ulusal borcu 8,4 milyar sterlindi ve 1976'da ülke Uluslararası Para Fonu tarafından kurtarılmak zorunda kaldı" (Fletcher, 2018, s. 5)

var".[64] Bu öfkeden nasibini kraliçe de alır. Sex Pistols'ın ikonikleşen *God Save the Queen*'i ortaya çıktığı 1977'de aşağılayıcı tavır ve içerik nedeniyle BBC'den yasaklanınca, plak çok satanlar listesinde en başa yerleşir. Bu andan itibaren, öfke sadece punk gençliğinin değil onlara karşı yöneltilen bir enstrüman olarak karşımıza çıkar. Grubun üyeleri bıçaklı saldırıların hedefindedir. Aynı zamanda, şiddeti çağrıştırdıklarından müziklerini icra edebilecek bir mekân bulamamaktadırlar. İşçi sınıfı altkültürü yok sayılmaktadır. Fletcher (2018, s. 7), ilerleme vaatlerinin yerine getirilmemesi ve imkânsızlıkların yarattığı karamsarlıktan doğan punk'ın bu noktada parası ve ayrıcalığı olmayanların hareketi olduğunu söyler. Ne de olsa, altmışların neşeli kültürünü yansıtan hippilerin karşısında 'gelecek yok' diye bağıran öfkeli bir punk gençliği vardır. Onlar öylesine öfke doludurlar ki, İkinci Dünya Savaşı sonrası çocukları olarak ebeveynlerinin idealist ve iyi yaşam hayallerinden uzaklaşarak haksızlıklara uğradıklarına inanmışlardır.

Birleşik Krallık'ta ortaya çıkan gruplar, müzik ya sanat okullarına gidemeyen ya da oldukça pahalı olan müzikal ekipmanlarına erişemeyenler olarak 'üç akorlu' bir müzikal yapı geliştirirler. Sert ses tonlarını takip eden şarkı sözlerinde karamsarlıklarını ortaya koyarlarken bir yandan tarzları da anlam kazanır. DIY *(do-it-yourself)* olarak ikinci el giysilerden özellikle yırtık pırtık olanların kullanılmasıyla bir punk tarzı doğar. Bunu müstehcen ifadelere saygısız kolajlar eşlik eder. Tıpkı Nina Fletcher'ın dediği gibi "insanların yaşamlarında, yaratma ya da yok etme, verme ve alma konusunda neredeyse tanrısal bir güce sahip olarak derin bir güç olan ekonomiden etkilenenler buna karşılık vermek zorundadır ve punk, bunun bir örneğidir" (Fletcher, 2018, s. 11).

[64] Müzisyen Cornwell, bu sözleri 11 Temmuz 1977'de yayınlanan *The New York Times*'ın ikinci sayfasındaki Roy Reed ile yaptıkları röportajda söyler.



Fotoğraf 6: Bir İletişim Organı Olarak Londra'nın Punk Fanzinleri

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Birleşik Krallık'taki gençlik altkültürlerine ait yayınlanmış fanzinleri inceledğimizde, punk'ın şoke edici söylemleri ve görsellerine rastlarız.

1.2.4. Çizgi Roman ve Rock'n Roll'un Görsel İmgeleri: *Punk* Fanzini

Bağımsız dağıtım ve plak şirketleri, fanzinlerin ve punk sahnesine ait olan materyallerin dolaşımında önemli rol üstlenmişlerdir. 1976'da Londra'da bir plak dükkânı olarak başlayan ve 1978'de aynı zamanda bir plak şirketi haline gelen *Rough Trade*, birçok bağımsız müzik grubunun inşasına öncülük ederken fanzinlerin de gençlik kültürleri arasında alevlenmesine hizmet etmiştir. 1976'da Geoff Travis'in Amerika'dan aldığı ikinci el plaklarla dolu koleksiyonu, punk rock'ın patlamasıyla ilgileri bu yöne kaydırır. Bu sırada dükkânın müşterisi olan Nigel House[65] o günleri şöyle anlatır:

[65] *Culture Crush*'tan Debra Scherer, Rough Trade'in sahiplerinden Nigel House ile mülakat yapar. Bu söyleşide House, "Genel olarak, dükkânların her zaman insanların gelip takılabileceği yerler olmasını istedik. Evet, bu müzik satın almakla ilgili ama aynı zamanda takılmak, havalı olmak ve insanlarla tanışmakla da ilgili. 1977'de bir indie punk grubu olan *Television Personalities* adında bir grup vardı. Şarkılarından biri buluşmaktan ve "cumartesi öğleden sonra Rough Trade'de takılmaktan" bahsediyordu ve biz de bunu hep istemiştik. İnsanların buraya gelmesini, müzik hakkında konuşmasını, müzik satın almasını, yeni müzikler görmesini istiyorum. Benim için müzik hayatımın çok önemli bir parçası. Dijital çağ, bize inanılmaz bir şekilde kolaylık ve müziğe erişim sağladı, ancak müzik kültürü birinin telefonuna aktarılabilecekten çok daha fazlası. En iyi canlı tüketilir" diyerek ana akım müzik endüstrisine alternatif olan hizmet eden dükkânlarının punk sahnelerindeki merkez üssü hale gelişini anlatır. Detaylı bilgi için bkz. [https://www.theculturecrush.com/rough-trade].

> "Peyzaj mimarlığı üzerine lisansüstü çalışmalarda bulunduğum 1981 yılında kendi alanımda iş bulamayacağımın farkında olarak takıldığım plak dükkânı Rough Trade'den bir iş teklifi aldım. Bu sıralarda dönemsel mali krizlerden birini yaşayan dükkân, kapanmak üzereydi ve orada çalışan üç kişi olarak [ben, Pete Donne ve Stephen Godfroy] dükkânı Geoff'tan satın aldık. Amerika'dan hardcore punk'tan büyük sevkiyatlar getirirdik, yani *Black Flag, Circle Jerks, Minor Threat* ve *Hüsker Dü* olurdu. İnanılmazdı. Bu plak kutularını gönderirdik; bir şekilde yeni bir sevkiyatın geleceği haberi yayılırdı ve tüm bu insanlar dükkâna gelip bir sürü Amerikan punk plağı alırdı ve aynı zamanda biz de *Thrasher* dergileri satardık" (House'dan aktaran Scherer, 2015).

İşte bu dergiler arasında, sonraları hızla yayılacak bir fanzin belirir: *Punk*. John Holmstrom, Ged Dunn ve Legs McNeil tarafından yayına alınan *Punk*, rock'n roll'un *Mad Magazine*'i[66] olma hayali taşır. Editörlüğü üstlenecek olan Holmstrom'un yayınlanan ilk çalışması, eğitici bir çizgi roman olan *Domeland* adını taşır. Herkesin ilk çalışmalarından olması gerektiği gibi utanır *Domeland*'dan ve bir orijinal kopyayı bile saklamayı düşünmez (Curran, 2009). Sonra Holmstrom'un çalışmaları daha sık görülür olmaya başlar: *Screw* ve *Bananas* gibi dergiler için çizim ve kapak çalışmaları birbirini izler. Bir mizah dergisinin editörü olacakken yaşanılan hayal kırıklıkları onun için bir ilham kaynağı olur ve bir dergi çıkarma fikri iyiden iyiye kendini gösterir. Liseden arkadaşları Eddie ve Gunn ile karşılaşmaları, Paul Curran'ın aktardığı gibi "75 yazında Ged'in şehir merkezindeki Cheshire apartmanında *Punk* adlı dergiyi (ve belki de punk'ın kendisini)" doğurur.

Daha önce ilk kez *Creem*'in[67] ikinci editörü olarak görev yapan Dave Marsh tarafından derginin Mayıs 1971 baskısındaki (Looney Tunes isimli) köşesinde gelişen müzik türünü tanımlamak için kullanılan punk terimi, Eddie 'Legs' McNeil'in önerisiyle bu yeni yayının adı olur. O vakitler New York'ta yaşayan on sekiz yaşında bir gençtir, McNeil: Hippilerden nefret eder ama hippi film komününde çalışmak durumundadır. Daha

[66] Tüm dünyada oldukça hayranı olan Mad, 1952 yılında ABD'de yayın hayatına başlayan mizah dergisidir. *Punk*'ın editörü Holmstrom'un hayali, dönemin müziği ve sahnesi için ses getirecek bir dergi yayınlamaktır. Fikrini arkadaşları Dunn ve McNeil'e açıklarken, "rock'n roll'un *Mad*'i" olma arzusu taşımaktadır. *Punk*'ın öyküsü için Holmstrom ile yapılmış podcast'i WYNC Studios aracılığıyla dinlemek için bkz. [https://www.wnycstudios.org/podcasts/soundcheck/segments/261826-story-punk].

[67] 1969 yılındaki ilk baskısından 1989 yılına kadar yayın hayatını sürdüren *Creem*, Amerikan müzik dergisidir. 1970'lerin ortalarına geldiğimizde, iki yüz bin satan derginin önemi, punk'ın arketip starlarına ana akımdan önce yer vererek bu sahneye ışık tutmasıdır.

önceden birlikte çalıştığı iki lise arkadaşı karikatürist John Holmstrom ve iş insanı Ged Dunn ile tekrar bir araya gelir:

> "Tam olarak ne yapacağımız belli değildi. Sonra bir gün arabadaydık ve John 'Bence bir dergi çıkarmalıyız' dedi. Bütün yaz, *Dictators* adlı bilinmeyen grubun *Go Girl Crazy* albümünü dinledik ve bu hayatımızı değiştirdi. Her gece sarhoş olur ve dudak senkronizasyonu yapardık. Holmstrom, rock'n roll'u gerçekten takip ediyordu: Ged ve beni *Velvet Underground, Iggy and the Stooges* ve *New York Dolls*'a yönlendiren oydu. O zamana kadar sadece Chuck Berry'yi ve ilk iki Beatles plağını ve Alice Cooper'ı dinledim. Ama rock'n roll'un çoğundan nefret ederdim, çünkü bu yavan hippi şeyleriyle ilgiliydi ve gerçekten de bizim hayatlarımızı anlatmıyordu. Sonra John *Dictators*'ı buldu ve hepimiz bir şeyler oluyor diye heyecanlandık. Ama Holmstrom'un neden bir dergi çıkarmak istediğini anlamadım. Bunun aptalca bir fikir olduğunu düşündüm. John, 'Ama bir dergimiz olursa, insanlar bizim havalı falan olduğumuzu düşünecek ve bizimle takılmak isteyecekler' dedi. Sonra, 'Bir dergimiz olsa bedava içebiliriz. İnsanlar bize bedava içki verir' dedi. 'Tamam o zaman yapalım' dedim. Holmstrom, derginin, televizyonda tekrar gösterimler, bira içmek, sevişmek, çizburgerler, çizgi romanlar, B-tipi filmler ve bizden başka kimsenin sevmediği şu garip rock'n roll gibi, içinde bulunduğumuz her şeyin bir bileşimi olmasını istedi. John, yayınlanmamış bir *New York Dolls* şarkısından sonra dergimizi *Teenage News* olarak adlandırmak istediğini söyledi. Bunun aptalca bir isim olduğunu düşündüm, bu yüzden ona bunu söyledim. Ve dedi ki, 'Peki, sence buna ne isim vermeliyiz?' Holmstrom'un bir *Dictators* albümü olarak başlatmak istediği derginin canlandığını gördüm. Kaydın iç kolunda, *Dictators*'ın siyah deri ceketler giymiş bir resmi vardı. Siyah deri ceketlerimiz olmasa da resim bizi mükemmel bir şekilde anlatıyor gibiydi. Ben de derginin bizim gibi diğer 'pislikler' için olması gerektiğini düşündüm. Aileleri yokken parti veren ve evi dağıtan çocuklar. Bilirsiniz, araba çalan ve eğlenen çocuklar. Ben de 'Neden ona punk demiyoruz?' dedim. 'Punk' kelimesi, sevdiğimiz her şeyi -sarhoş, iğrenç, zeki ama iddialı olmayan, saçma, komik, ironik ve daha karanlık tarafa hitap eden şeyler- birbirine bağlayan ipliği özetliyor gibiydi. John, 'Tamam. Ben editör olacağım' dedi. Ged, 'Ben yayıncı olacağım' dedi. İkisi de bana bakıp 'Ne yapacaksın?' dediler. 'Bilmiyorum' dedim. Becerim yoktu. Sonra Holmstrom, 'Yerleşik punk [resident punk] olabilirsin!' dedi ve ikisi de histerik bir şekilde gülmeye başladılar. Ged ve John benden dört yaş büyüktü. Ve bence benimle takılmalarının nedenlerinden biri de benim sürekli sarhoş olup başım belaya girmesi ve Holmstrom'un bunu sürekli

eğlenceli bulmasıydı. Böylece Mad dergisinde Alfred E. Neuman'ın olduğu gibi benim de yaşayan bir çizgi film karakteri olmama karar verildi. Ve Holmstrom, Eddie olan adımı Legs olarak değiştirdi. Komik ama CBGB'de neler olduğu hakkında hiçbir fikrimiz yoktu ama umursadığımızı sanmıyorum. Biz sadece *Punk* dergisi fikrini beğendik. Ve gerçekten önemli olan tek şey buydu" (McNeil, 1996, s. 202-204).



Fotoğraf 7: *Punk*'ın Editörleri 'The Punk Dump' Olarak Bilinen Ofislerinde

Kaynak: Tom Hearn

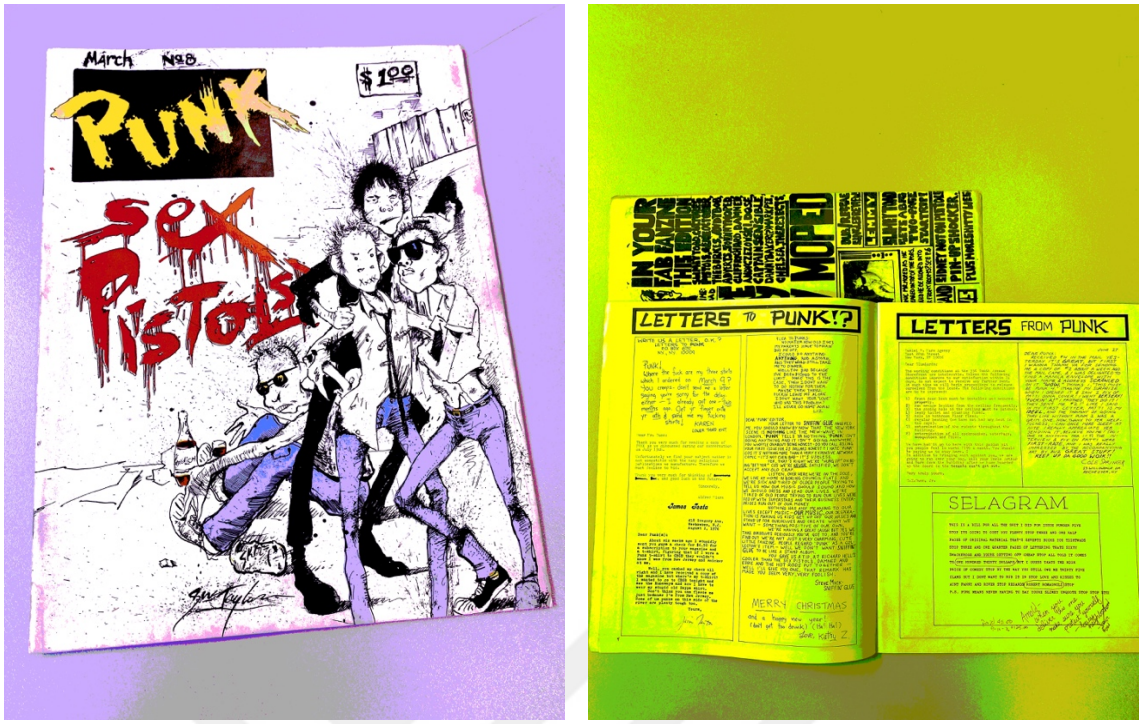
Not: John Hormstrom (solda), *Punk*'ın arkasındaki dâhidir. Derginin maskotu, Legs McNeil (ortada), tek isteği sonsuza dek genç kalarak hiç bitmeyen bir partide yer almaktır. Ged Dunn (sağda) ise derginin yayıncılık ihtiyaçlarını karşılar ve New York yeraltı sahnesini önemle takip eder.

1 Ocak 1976'da John Holmstrom tarafından çizilen Lou Reed'in karikatüristik bir kapağıyla yayınlanan *Punk*'ın ilk sayısı, sokaklara çıkar. Böylece, görsel bir müzik formu sunan New York sahnesinin tanınmasına olanak tanır. Ramones üzerine bir yazı ve CBGB sahnesinde karşılaştıkları Lou Reed ile yapılan bir söyleşi, derginin ilk sayısının içeriğini oluşturur. Underground çizgi romanlarla ilgilenen Holmstrom, rock'n roll ve çizgi romanlar arasında bağlantı kurarak "ellilerde suça eğilimli gençler çizgi romanlar okur ve rock'n roll dinlerlerdi, bunu yeniden canlandırabileceğimi düşündüm" (Holmstrom'dan aktaran Young, 1999, s. 84) diyerek rock'n roll ve CBGB sahnesi ile ilgilendiğini ifade eder.

Pek çok sentezi bir araya getirmekle kalmaz *Punk*, bunu yaparken kasıtlı bir şok edici form taşır. Kırkların Fransız film dergileri, ellilerin rock'n roll tutkusu, altmışların yeraltı

gazeteler ve yetmişlerin New York sanat formu bir aradadır. *Punk*'ın bu eklektik görüntüsü, bir çizgi roman havasındadır ve oldukça karmaşık ilgi alanlarını yansıtır. Yapılan röportajların sunumu çizgi roman şeklinde gerçekleşir. Holmstrom'un *Gimmie Zine*'e verdiği bir mülakatta[68], böylesi bir fikrin altmışlı yıllarda *Esquire* dergisi için yapılan çizgi film benzeri bir röportajda filizlendiğini belirtir: Harvey Kurtzman, yirminci yüzyılın en büyük iki aktörü olarak gördüğü Marlon Brando ve James Cagney ile bir söyleşi gerçekleştirir. Holmstrom'u etkileyecek olan da fotoğrafların çizgi romanlara entegre edilerek metinle bütünleşmesidir. Bu üslup, *Punk*'ın tüm sayfalarını kaplayacaktır. Çizgi romanların ve rock'n roll müziğinin aynı söylemleri ifade ettiğini hisseden Holmstrom, *Punk* dergisi ile punk hareketini başlattıklarını düşünür. *Punk*'ın takip ettiği görsel imgeler, müziğin ötesine geçer ve punk hareketini sosyal bir harekete taşır. Bu sosyal hareket içerisinde öncü bir konumdadır: Yayıncılığın daha çok erkek egemen olduğu bir dönemde *Punk*, kadın yazarlara, sanatçılara ve fotoğrafçılara yer verme konusunda da öncülük eder (Gimmie, 2020). CBGB sahnesinin kapısında görevli kadın Roberta Bayley'in çektiği fotoğraflar dergide yer alır. Bu fotoğraflardan en dikkat çekeni ise Ramones'un ilk grup fotoğraflarıdır. *I Shot Andy Warhol* ve *American Psycho*'nun yönetmeni Mary Harron'ın Ramones röportajı da ilk sayıda dikkat çeker. Bu haliyle *Punk*, kendisinden sonra gelecek birçok fanzine ilham verir. Dijital çağa pek düşkün olmayan haliyle fanzinlere, el yazımı ile bütünleşen bir görsellik sunar. Her harfin farklı görüntüde olduğu, herhangi bir hiyerarşik dizginin yer almadığı *Punk*'ın her bir öğesi, dijitalin yaratıcılığı ve birçok hayal gücünü ortadan kaldırdığı düşüncesini kendisinden sonra gelecek punk yayınlarına kabul ettirecektir.

[68] *Gimmie Zine* editörlerinin birçok konuda öncü olarak gösterdikleri John Holmstrom ile yapılan röportajı *Punk*'ın yaratıcısı şöyle bitirir: "Her zaman punk'ın amacının zihninizi özgürleştirmek olduğunu düşünmüşümdür ve bu beraberinde ruhu ve diğer her şeyi de getirir. Bazen insanlardan şunu duyuyorum: 'Punk hayatımı kurtardı. Çok teşekkür ederim. Punk'ın etrafında bazı ağır şeyler var. Sizi alkışlıyorum' (Gimmie, 2000)".



Fotoğraf 8: Yeni Bir Neslin Zeitgeisti'i: *Punk*

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Punk*'ın dört kat katlanmış tabloid gazete kağıdına basılan ilk sayısında Lou Reed ve Ramones ile röportajlar yer alıyordu. Filizlenmekte olan punk sahnesinin özünü oluşturan sarkastik, dağınık ve uygunsuz tarzıyla dergi, The Village Voice'tan James Wolcott tarafından "yeni bir neslin zeitgeist'i" olarak adlandırıldı. Londra'daki arşiv çalışmalarımda erişme fırsatı bulduğum *Punk*'ın kimi sayıları, gerçekten de bir 'zeitgeist' olarak bir dönemi anlayabilmenin en güzel örneklerini sunmuştur. İç sayfaları *Punk*'a mektupları içerir. Bu mektuplardan birinde Birleşik Krallık punk sahnesinin sözcüsü ve en radikal zin'lerinden olan *Sniffin' Glue* editörü Mark Perry'nin sert bir yazısı göze çarpar.

Punk'ın grafik estetiği, ana akım mecralarda bulunamayan konu sınıflarıyla bir araya gelerek yeni bir sunumu üstlenir. İlk sayının kapağında 1975'teki *Metal Machine Music* albümü ile konuşulan Lou Reed yer alır. Ancak, Holmstrom tıpkı etkilendiği çizgi roman havasını kapağa taşır. Reed'in *Metal Machine Man* olarak bir figürünü çizer. Daha sonra birçok müzisyeni etkileyen *Punk*, taşıdığı sahneyi oldukça başarılı bir şekilde tercüme etmiştir. '77'ye gelindiğinde, *Television, Ramones, Blondie* ve *Talking Heads* gibi olağan CBGB sakinleri, dergide göründükten sonra plak şirketlerine imza atar (Muhammad ve Dalimunthe, 2021). Yedinci ve sekizinci sayıları yirmi bin kopya basılan bir yayındır, *Punk*. Yeraltı basın lideri, radikal aktivist ve kendini bir kanun kaçağı olarak nitelendiren

Tom Forçade[69] tarafından gizli bir şekilde finanse edilir. Bu sayede geniş çapta birçok destekçisi bulunan *Punk*'ın Londra başta olmak üzere birçok yere gönderilerek bir sahnenin oluşumuna katkı sunması, dergiyi oldukça önemli bir konuma bürür. Öyle ki, *Punk*, gazete bayilerinde yer almak üzeredir ki, (Forçade yeraltı dergilerinin geniş dağıtımını gerçekleştirmek için dağıtım ağı kurmak ister) *High Times* ve *Hustler* gibi dergilerin dağıtıcısı Larry Flint suikast girişimine uğrar. Nakit akışındaki sıkıntı, bu düşünceyi olanaksız kılar. "Sonra herkes ölmeye başladı" der Holmstrom ve ekler:

> "Tom kendini öldürdü. Sid, Nancy'yi öldürdü, ardından Sid kendini öldürdü. Tüm gruplar dağılmak üzereydi. 1979 civarında Joey Ramone'un bana 'Biz kalan son rock'n roll grubuyuz' dediğini hatırlıyorum. Bazı insanlar punk'ın ölümünden *Punk*'ı sorumlu tuttu. Öldüğünde bunun son olduğunu düşündük. Ama tabii ki bu gerçekten başlangıçtı" (Holmstrom'dan aktaran Lipinski, 2012).

Punk'ın yükselişi ve yok oluşu tam usulüne uygun bir şekilde, punk bir yolla gerçekleşir: İlk sayıda ulaşın zirveden tepetaklak iniş yine ilk sayıdan sonra gerçekleşir. Tıpkı McNeil'in dilediği gibi sadece bir dergi değil, bir hareket başlamıştır. *Punk*'ın sokaklara indiği Ocak 1976'da bir müzik gelişiyordu ancak ortada punk kayıtları diye bir şey yoktu. Örneğin, *Maximum Rock'n Roll (MRR)* satırları "fanzine ulaşarak Legs gibi giyinmiş Londralı çocukların *Punk*'ın sayfalarından sahneleri canlandırdığını" öne çıkarır (2009 Nisan, Sayı 311). İngiliz punk grubu *The Damned*'in davulcusu Rat Scabies ise yine *MRR* satırlarında "Londralı çocukların *Punk*'ın sayfalarındaki resimlere bakarak müziğin kulağa nasıl geldiğini tahmin etmeye çalıştıklarını söyleyerek kendi gruplarını kurduklarını belirtir". Böylesi bir 'aura'yı barındıran *Punk*, beşinci sayıdan sonra yok olmaya yakındır, Forcade'nin girişimleri ile *High Times*'ın kanatları altında çıkan altıncı sayı, "Nick Detroit Efsanesi" başlığını taşır. Bu sayının posterleri kasabayı süsleyince, gizemli birinin yardımlarıyla dergi tekrar çıkar. Özellikle *Sex Pistols*'ın kapağını içeren sekizinci sayı (Fotoğraf 8), Londra sahnesini gündeme getirir. Curran'a göre (2009), bu durum Holmstrom'un heyecan duyduğu bir şeydir. Çünkü, kendisi *Punk*'ın izinden giden punk hareketini ve fanzinlerini destekler. '76 yazında, *Sniffin' Glue* adında bir fanzin ve editör Mark P. imzalı bir hayran mektubu alır. Ve yine Curran'ın aktardığı üzere, İngiliz fanzinlerinin seli ortalığı yıktığı bir dönemde, Holmstrom (her ne kadar çağdaşı *Ripped*

[69] Büyük bir punk hayranı olan Tom Forçade (1945-1978), 1974 yılında karşı kültür yayını *High Times*'ı kurdu. Yeraltı Basın Sendikası'nı yönetti. Yeraltı gazetecisi olarak uzun süreler çeşitli aktivist eylemlerin öncüsü Forçade, Gary Goodson olarak da tanınır.

& Torn adındaki fanzini daha çok sevdiğini söylese de) *Sniffin' Glue*'nun ihtişamını kabul eder; *Rough Trade*'in teksir makinesi almasıyla birçok fanzin görülür. *Punk*'ın editörünün aktardığı gibi "artık onlara ihtiyaçları yoktur", çünkü "herkes bir fanzin üreticisi olabilir".

1.2.5. Sniffin' Glue ve Diğer Rock'n Roll Alışkanlıkları: Müzik Fanzinleri

Fanzinler, punk sahnesinin yazılı ve görsel tamamlayıcıları olarak kültürün taşıyıcılığını üstlenirler. Tıpkı fotoğraflar gibi "anı dilimleyerek dondurarak zamanın amansız eriyişinin tanığı" (Sontag, 2010, s. 19) haline gelirler. Bu tanıkların kuşkusuz en değerli yapıtlarından biri Londra'da üretilen *Sniffin' Glue* fanzinidir. *Sniffin' Glue* (1976-77), modernist tasarım mecazlarına doymuş bir dünyaya nihayetinde nüfuz edecek yeni estetiğin harika bir örneğidir (Jackson, 2021, s. 7).

1974 yılında okuldan ayrılarak bir banka memuru olarak işe başlayan Mark Perry'nin müziğe olan tutkusuyla yeşerir. Esasında sıkı bir rock takipçisi olan Perry, parasının yettiği her etkinlikte yer alır. O sıralarda ülkede İşçi Partisi hükümetinin sonu gelmektedir: Grevler her yeri sarmıştır. Değişim aranan bir gerçekliktir. Punk iklimi kendini iyiden iyiye hissettirir. NME[70] okurken Nick Kent'in yazıları aracılığıyla tanıştığı New York punk'ına ilgi duyar ve bu ilgi onu CBGB sahnesi ve Ramones[71]'la tanıştırır.

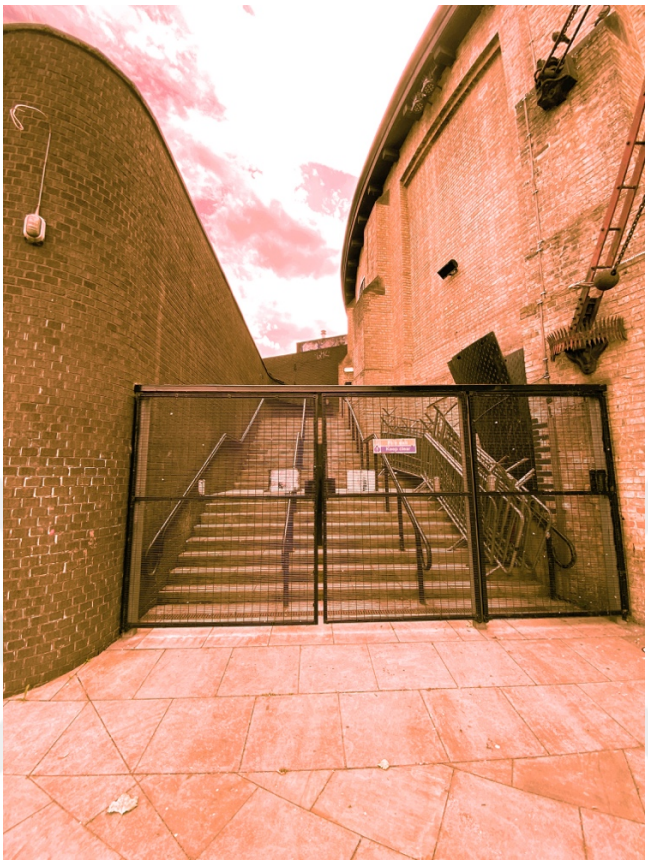
Bir gün (daha önce ithal kopyasını edindiği albümünü ilk kez dinlediğinde havaya uçurulduğunu düşündüğü) Ramones'un Roundhouse[72]'a gelmesiyle, Perry'nin ilham perileri alevlenir: Kendisini ilk başlarda müzik üretimiyle bütünleştiremese de bir fanzin yaratırken bulur. Henüz on dokuz yaşındadır ve bulunduğu ortamda her şey oldukça

[70] *New Musical Express*, Birleşik Krallık'ta 1952 yılından bu yana yayınlanan müzik dergisidir. Dergi, 1970'lerde müzik gazeteciliği adına önemli bir konuma sahip olur. Özellikle adayı kasıp kavuran punk yıllarında Julie Burchill, Paul Morley ve Tony Parsons'ın yazıları aracılığıyla punk rock ile yakından ilişkilendirildi.

[71] 1974 yılında New York'ta kurulan ve punk'ın öncüllerinden olan grup, birçok konseriyle tüm dünyadaki müzik kültürünü etkilemiştir. Grubun ilk kadrosu şöyle: Dee Dee Ramone (bas), 1951-2002; Johnny Ramone (gitar), 1948-2004; Joey Ramone (vokal), 1951-2001; Tommy Ramone (davul), 1949-2014.

[72] *Roundhouse*, işçi sınıfı gençlerine sanatsal üretimi kolaylaştırarak bir ağ sağlayan mekândır. 4 Temmuz 1976'da *Roundhouse*, Ramones'u ağırlar ve o andan itibaren bu alan, diğer birçok punk ve post-punk konserine yer açar. Danny Fields, ilk Avrupa turları sırasında Ramones'un menajeridir. Onları Roundhouse'a getirir ve şöyle not düşer günlüğüne: "4 Temmuz hafta sonu, 3.300 kişi, CBGB'den yaklaşık 3.400 mil uzakta; ne bulacağımıza dair hiçbir fikrimiz olmadan Londra'ya gittik, şehir pek çok nedenden dolayı kaynama noktasına yakın görünüyordu, en önemlisi de rekor düzeydeki en sıcak yazlardan biri olan havanın kendisi yüzünden". *NME* tarafından Birleşik Krallık punk sahnesinin oluşumunda temel rol oynayan bu etkinlik, "şimdiye kadarki en ateşli ve en kalitesiz konser" olarak yorumlanır. Mekânın ellinci yılına özel olarak hazırlanan sitelerindeki "punk'ın doğuşu" adlı bölümde, muhtelif yazarların görüşlerine yer verilmektedir, bkz. [https://50.roundhouse.org.uk/eras/birth-of-punk].

heyecan vericidir. Okuduğu dergilerde aradığını bulamadığından bir Noel hediyesi olarak edindiği daktilosunun başına geçer ve unutulmayacak bir fanzin üretir.



Fotoğraf 9: Punk'ın Birleşik Krallık'ta Ruh Bulduğu Mekân: Roundhouse

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Birçoklarına göre, punk'ın Birleşik Krallık'ta ruh bulduğu zaman, 4 Temmuz 1976'da *Ramones*'un Roundhouse'a ayak bastığı andır. Merdivenlerini fotoğrafladığım Roundhouse'ın bu bölümüne gelen Joey Ramone, Londralıları ayağa kaldıracaktır ve mekân, bu zamandan sonra Londra'nın punk ve post-punk sahnesinin kalbinde yer alacaktır. Tüm bu olanlardan yıllar geçmişken, merdivenlere gelip Ramone'un ruhunu koklayan araştırmacı, Bachelard'ın söylemiyle (1996: 109) "çok eskide kalmış kişilerin balosuyla canlanan bu küçücük salonu düşleyerek" ruhbilim izleğini somutlaştırır.

Sniffin' Glue, ismini Ramones'un bir parçasından[73] alır. Temmuz '76'daki ilk sayısı Ramones ağırlıklıdır haliyle, sadece altı sayfadan oluşur ve görsel öğelere yer yoktur. A4 kâğıdın katlanmış haliyle ucuz bir şekilde fotokopisi çekilmiş ve sol üst köşeden zımbalanmış olan başlık, siyah keçeli kalemle karalanmış ve altında daktilo edilmiş bir çizgi ile şu yorumu öne çıkarır: "Bu şey okunmak için tasarlanmamıştır. Yapıştırıcıya batırmak ve koklamak içindir" (Worley, 2015, s. 77). El yazılarının sıklıkla kullanıldığı

[73] Fanzin, adını editör Mark Perry'nin sıkı bir şekilde hayranı olduğu Ramones'un "*Now I Wanna Sniff Some Glue*" (1976) adlı şarkısından alıyor.

fanzin, basit bir şekilde eldekilerin kullanıldığı 'kendin-yap' ürünüdür. Fanzin, Soho[74]'da *Rock On Records*[75] adında bir plak dükkânında yer alır ve bir hafta içerisinde epey ilgi görür. Bu sayede, müzik dergilerindeki yaşlı gazetecilerin yeni müzikten uzak olmasıyla sokağın sesi haline gelen *Sniffin' Glue*, daha özgün ve daha yenilikçi bakış açısına sahip olur. Mark Perry'nin başlangıçta okul arkadaşları Steve Micalef ve Danny Baker adındaki arkadaşları fanzinin çıkmasına yardım ederken fanzinin görünürlüğü artmasıyla dergide yazmak isteyen kişi sayısı artar. Bu durumu bir röportajında[76] şöyle anlatır:

> "Fanzin ünlenmeye başladıkça, özellikle de *NME* ve *Sounds*'ta yer aldıkça, pek çok insan yazıp yazamayacağını sormaya başladı ama ben onlara 'Hayır, dışarı çıkın ve kendi fanzininizi başlatın' dedim. *Sniffin' Glue*'dan sonra -yaklaşık altı ay içinde- yüzlerce farklı dergi çıktı. Bu yüzden insanları bunu yapmaya teşvik ediyordum, örneğin İngiltere'deki ikinci punk fanzininin adı *Ripped & Torn*'du ve Glasgow'dan Tony adında bir herif tarafından yazıldı ve o başlangıçta *Sniffin' Glue* için yazmak istediğini söyledi ama ben ona kendi dergisini çıkarması gerektiğini söyledim ve yaptı" (Perry'den aktaran Taylor, 2016)".

Punk ile bir arada bulunmak, yaratıcılığı ve bir şeyler üretmeyi cüretkâr bir şekilde destekler. Başka bir deyişle, bir punk sahnesini özümsemek, üretim duygusunu alevlendirir. Perry, seyircilerin arasında olmakla yetinmez; heyecan duyduğu bir konser sonrası "kendin-yap" üretimiyle fanzinini çıkarır. Bu fanzinle birlikte, artık ana akım müzik medyasında olmayan konuların, gençlik altkültürlerinde yer alması mümkün hale gelir. Dahası, fanzinler, samimi birer yorum biçimi olarak hızlı bir şekilde hazırlanan ve kısa ömürlü bir biçimde yapılanan biçimleriyle punk sahnesinde yayılır. Bu haliyle *Sniffin' Glue*, satış tuzağına düşmekten kaçınır ve punk sahnesinin diğer pek çok ikonun başına geldiği gibi, parlak kapak ve rock saçmalıklarıyla yok olmak istemez.

---

[74] Londra'daki Soho olarak adlandırılan yer, alternatif üretim ve tüketim için önemli bir alan oluşturur. Mozart, Karl Marx, Stuart Hall ve Sex Pistols gibi birbirinden bağımsız ünlüler, burayı evi olarak görmüştür.

[75] Müşterilerin istediği ancak bulunması neredeyse imkânsız olan nadir plakları yeniden basmaya adanmış bir plak şirketi olan *Rock On*, Ted Carroll'ın 1972 yılında Ladbroke Grove'da bir pazar tezgâhı açmasıyla başladı. *Rock On* ve Londra'nın diğer plak şirketleri ile ilgili bilgilerin bulunduğu ve bir *Camden Town* gezisi sırasında keşfettiğim kitap için bkz. [Cartwright ve Valero, 2001].

[76] *Hero Magazine*'den Alex James Taylor, Mark Perry ile *Sniffin' Glue*'unun kökenlerini ve bağımsız yayıncılığın evrimini tartışmaktadır. Bu röportajda, Perry gittiği Ramones konserinden sonra çıkardığı fanzinle birlikte gelişen punk medyasının oluşumunu anlatır. Bu röportajın detayı için bkz. [https://hero-magazine.com/article/60992/talking-punk-zines].



Fotoğraf 10: İngiliz Punk Sahnesinde Bir Basın Efsanesi: *Sniffin' Glue*

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: 1976'da o zamanlar bilinen ismiyle Mark P., yeni doğmakta olan İngiliz punk rock hareketine 'kendin-yap' kültürünün bir efsanesi olan *Sniffin' Glue* ile ilk basılı formunu sağlamış oldu. Ayda on beş bin satmaya başlayan *Sniffin' Glue*, Birleşik Krallık'ta punk'ın İncil statüsüne ulaştığı ve her fanzin editörünün etkilendiği bir yayın haline gelmiştir. Yukarıdaki fotoğraf, derginin elemanlarından Steve Mick'in araştırma yaptığım University of the Arts'ın 'özel koleksiyon' bölümüne bıraktığı kopyasıdır. Steve, özellikle dokuzuncu sayıda editoryal çabalarıyla fanzinde söz sahibi olmuştur. Ancak Mark, bir sonraki sayıyla beraber kontrolü eline alacaktı. Üstelik, Mark'ın anlattığına göre, Steve kız arkadaşını editoryal toplantılardan birine getirdiği için dergiden kovulmuştur. Tekrar arkadaş olmaları yılları bulacaktır.

Danny Baker, fanzine sonradan katılan bir yazar olarak, ilk başlarda Mark'ın deli olduğunu düşündüğünü anlatır.[77] Oxford Caddesi'nin arkasında terk edilmiş bir binada

[77] Danny Baker, *Sniffin' Glue*'ya sonradan katılır. Bernard Rhodes ve Malcolm McLaren gibi Birleşik Krallık punk'ının baş kışkırtıcılarının yanına Mark Perry'nin de eklenmesi gerektiğini düşünür. Nitekim, kendi yaptığı dergiyle punk'ın medyası olmayı başarmıştır Perry. Bu sayede, neredeyse tüm gösterilerde grupların yanında yer alır. Baker, ilgili röportajda Perry'nin bu isimler yanında fazla anılmadığını ve hakkının verilmediğini belirtir, bkz. [https://www.theguardian.com/music/2019/dec/10/how-we-made-sniffin-glue-punk-fanzine].

bir araya gelerek, *Sniffin' Glue*'nun sayılarını hazırlamaya çalışırlar. Roxy[78]'de geçirilmiş bir gecenin ertesinde bir masa etrafında yığın haline getirdikleri sayfaları tek tek alır bir zımba teli ile birleştirirler. Nihayetinde, sabaha karşı elde ettikleri binlerce kopya, ilgililerinin edinebileceği görsel bir punk bombasıdır.

Fanzin yazarı olmak, editörü Perry'ye bazı kapılar aralamıştır. Birçok konserde bulunma şansına sahip olur ve grup elemanlarıyla birlikte seyahat etmeye başlar. Bu sürede, normlara bir karşı bakış açısı geliştirir. Punk'ın medyası olarak *Sniffin' Glue*, punk'a bir reçete sunma ihtiyacı duymaz ancak neler olduğuna dair insanları uyarmaktan kaçınmaz. "O zamanlar Londra'da SEX (1976-78)[79]'ten bir şey satın aldıysanız" der Perry, "mesela bir çift çizme, başka bir mağazadaki bir çift ayakkabı fiyatının yaklaşık dört ya da beş katını ödemiş olurdunuz" (Gross, 2001). Bu nedenle, fanzinin modaya karşı bir tavır içerisinde olması yadsınamaz. Bu mağazanın punk çocukları için değil, Londra'nın moda caddesi King's Road'da olmasının altını çizen fanzin, gençlerin raftan satın almaktansa kendi tişörtünü kendi yapmasını salık verir. Bu nedenle, *Sniffin' Glue*'nun 'kendin-yap' kültürünün sonuna dek savunucusu olmasına şaşırmamalı; kendi ceketini kesen çocuğa yol göstermesi punk'ın sadece bir müzikten ibaret olmadığını gösterir.

Sniffin' Glue okurları, birkaç aylık serüvende hızla hayal kırıklığına uğrayan bir editör ile karşı karşıyadır. Perry, müzik endüstrisine bağlı olmayan plak şirketlerinin ve büyük grupların olacağı bağımsız bir sahne hayali kurarken kimi grupların şirketlerle anlaşma yapmaları karşısında rock'n roll'un heyecanını yitirdiğini hisseder. Eski grupların böylesine bir bağ kurması ve yeni gelen grupların temelde istenileni verememesi üzerine

[78] Londra'da punk'ın öncü mekânlarından biri olan Roxy, meyve ve sebze deposu kullanımından gece kulübüne dönüştürülür. Londra Covent Garden'da Chagueramas adlı küçük bir gay kulübünün Londra punk sahnesinde böylesine etkin bir alana evrilmesi Barry Jones ve Andrew Czezowski'nin girişimleriyle gerçekleşir. İlk etkinlik, 1976 Aralık'ta Generation X ile bir gitarın rehin bırakılması ile yeşerir. Sonraları punk'ın önde gelen gruplarına sahne oluşturan kulüp, Crass'ın *Banned from the Roxy* parçasına konu olur.

[79] *SEX*, Sex Pistols grubunun menajeri Malcolm McLaren ve ünlü moda tasarımcısı Vivienne Westwood tarafından işletilen butiktir. McLaren'ın SEX'te satılan deri ve kauçuk fetiş giysilerle simgelenen sado-mazoşizmi cinsel baskı ve ekonomik krizin karışımından kaynaklanan yeni bir ruh halinin göstergesi olarak karşımıza çıkar (Worley, 2022, s. 277). Yetmişli yıllarda, Londra sokaklarındaki pembe harflerle yazılmış bir tabela altında bir araya gelen punk sanatçılarının buluşma noktası olan mağazanın satış asistanları arasında Sid Vicious ve Chrissie Hyde gibi isimler vardır. Mağazanın yüzü olan Jordan, "mağazanın, içeri girmeye cesaretiniz varsa takılabileceğiniz bir yer olduğu hissini sunmaya çalıştık: 1950'lerin kahve dükkânları ya da filozofların bir şeyler üzerine kafa yormak için gittikleri Prag kafeleri gibi. Tabii ki deri maskeleriyle" diyerek butiği özetler. Jordan ile yapılmış söyleşide ikonik punk tarihinin kimi ayrıntıları yer alır. Söyleşi için bkz. [https://www.theguardian.com/music/2019/apr/23/punk-jordan-mooney]. Ayrıca, Jordan'ın "Vivienne Westwood, Paul Cook, Marco Pirroni, Holly Johnson ve SEX/Seditionaries tezgâhının arkasındaki ortağı Michael Collins gibi önemli oyuncuların yorumlarının yanı sıra Simon Barker, Sheila Rock ve Harri Peccinotti'nin daha önce hiç görülmemiş görüntüleriyle nihayet çirkin hayat hikâyesini açıkladığı" *Defying Gravity: Jordan's Story* başlıklı kitabı yayınevi *Omnibus*'tan 2019 yılında çıkmıştır.

Alternative TV (ATV) adında bir grup kurarak müzik icra etmeye başlar. Birkaç denemeden sonra gitarist Alex Fergusson ile Mayıs '76'da ilk konserlerini verirler. ATV, bir punk grubu olarak başlasa da Gross'a göre (2001), bir punk ya da rock müziğinden beklenilen hiçbir şeyi sunmayan ve Perry'nin punk öncesi etkilerini iyiden iyiye hissettirdiği bir albüm çıkarır. '78 yılının ortalarında kendisinde büyük bir etki bırakacağı bir tura çıkarlar. Ülke çapındaki üniversitelerde konserler verirler. Böylesi yoğun bir dönemde *Glue*'yu artık durdurmanın zamanının geldiğini düşünür Perry: Tıpkı Benjamin'in altını çizdiği gibi "yeni olan kötü şeylerden" başlamak gerektiğine inanır. "Eski güzel şeyler", artık yoktur. Fanzinin eski sayıları bile yok olup gitmiştir. Nihayetinde Mark Perry, tek bir *Sniffin' Glue* kopyasına sahip değildir. Sonuncusu Temmuz 1977'de Nashville'deki Sex Pistols'tan plak şirketi CBS'ye imza atan The Clash'e kadar olan dönemi kapsayan *Glue*, 1950'lerden bu yana bilimkurgu hayranlarının ya da koleksiyonerlerin çıkardığı fanzinlerden sonra gelse de Silverton'ın öne sürdüğü gibi (2016) "belki bir dergi bile değildi ama olağanüstü bir silahlanma çağrısıydı".

1.2.6. 'Çöplük Dünya'dan Türkiye'ye Fanzin Deneyimi

> "Bir adamı tanımak için düşüncelerini, acılarını, heyecanlarını bilmemiz lazım, hiç değilse" —Cemil Meriç.[80]
>
> "Kosinsky '*yazmak kurtuluştur*' diye yazarmış. Kurtuluşu kafasına geçirdiği torbada buldu. Banyoda. İlhan Berk amca dünyayı pek sıkıcı bulduğu için yazarmış. Sizin de bir 'mış'ınız vardır herhalde. Bizimki bu" —*Mondo Trasho*, 1991(2).

Gündelik hayata fırlatılan insanın tekdüzeliğini yenme çabası, bir anlamda yaratıma giden yoldur. Vaneigem'in sözünü ettiği gibi "çalışma ile üretkenliği birbirine karıştıran bir sanayi toplumunda üretme zorunluluğu her zaman yaratma arzusunun düşmanıdır" (2017, s. 53). Fanzin, üretme zorunluluğunu yıkarak yaratım tutkusunu fişeklemekle yetinmez; aynı zamanda baskı tekniklerine üretim coşkusuyla cevap vererek basmakalıp düzen içerisindeki her türlü egemen ideolojiye meydan okur.

[80] *Mondo Trasho*'yu anlamak için yıllarca sayfalarını çevirip okumak yetmedi, yetmeyecekti de. Cemil Meriç'in *Bu Ülke*'sinde işaret ettiği gibi, düşüncelerini, acılarını, heyecanlarını bilmek için bir antropolog gibi yaşamak gerekirdi Esat'la. Öyle yapmaya çalıştım ve yine bir sanat eserine yaklaşır gibi yaklaştım ona. Onun ambalajlanan hayatlara karşı meydan okuyarak yaptığı üretimler, birçoklarına yön göstermeye devam edecek.

İsmini bile bilemeyeceğimiz, sonraki kullanım alanları düşünülmeden yapılmış birçok fanzin vardır. Ancak Türkiye'de fanzin deneyiminden söz edilecekse, kapıların ona açılması kadar normal bir şey yoktur. Teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak manipülasyon ipini koparmakla yetinmez *Mondo Trasho*, kendisinden sonra gelenlere bir kıvılcım olur. Türkiye'de fanzinin bir bilinç patlaması olarak değerlendirilmesi *Mondo Trasho* ile görülür. *Mondo Trasho*'nun öyküsü ise Esat C. Başak'ın öyküsüdür. Her şey bir pazar günü Başak'ın ödevi kırıp, soluğu Ali Naki Tez'in evinde almasıyla başlar. Başak, o vakitler bir üniversite öğrencisidir. Endüstri mühendisliği alanındaki öğrenimi boyunca A4 boyuttaki kağıtlara yaptığı çalışmaları, ikiye katlayıp bir dergi haline getirir ve onları çevresindekilere verir. Bir kartvizit görevi taşıyan bu dergiler, *Mondo Trasho*'nun doğuşunun güzel bir sebebi olur.

Başak'ın çalışmaları, Tez'in ısrarlı çıkışlarıyla düzenli bir dergiye dönüşmeye hazırdır. İsim konusunda dünyayı bir çöplük gibi gören ve daha sonraları yapacağı kişisel sergilere iş olarak göndereceği her şeyi buralardan edinen Başak, avangart yönetmen John Waters'ın bir yapıtıyla denk düşer: *Mondo Trasho,* "yerel karşı kültür gençliğinin Hollywood tarafından desteklenen yerleşik düzene ve ana akım normlara meydan okuyacak filmler aradığı Baltimore, New York ve San Francisco başta olmak üzere niş izleyiciler arasında popülerleşen" (Nunes, 2015, s. 3), böylece dağıtımı yeraltı çevrelerle sınırlı kalarak karşı estetiğe dönüşmüş bir altkültür duyarlılığıdır. Meşru ve baskın kültür tarafından açıkça reddedilmiş ve göz ardı edilmiş, tüm 'çöp' biçimlerine değer veren böylesi bir film başlığını başka bir yaratım deneyiminde buluşmasına şaşırmamalı. Bir pazar günü açık fotokopici bulma çabaları sonraları Başak'ı deneysel girişimlere götürecektir. Turizmci bir ailenin oğludur Başak; bunu kullanmasını iyi bilecektir. Fotokopi ile tanışması babasının müdürlüğünü yaptığı oteldeki fotokopi makinesini keşfetmeye başlaması ile gerçekleşir. Bulduğu her şeyi fotokopileyecektir, kendisini dahi. Makineye iyice müdahale etmeyi öğrenir. Bu tür hareketlerden yemek tabakları, bisikletler gibi absürt her şeyi fotokopi makinesine yatıran Başak, sonraları parça parça bedenini makineye koyarak fotokopisini çeker. Sanata çevrilen fotokopi girişimleri, onun sanatçı ruhu ile karışınca ortaya beklenmedik eserler çıkar. *Mondo Trasho*'nun sonraki hamleleri, burada görücüye çıkar. İlginç ve şoke edici taktiklerle tasarlanan fanzin, bir okula dönüşür. Bu okulda, tüm disiplinler tüm sanat akımlarıyla iç içedir. Kendisinden sonra gelene kıvılcım niteliğinde bir yapıta dönüşür. Fanzinin on iki sayısı İstanbul'da

Narmanlı Han'daki Deniz Kitabevi ve Kadıköy'deki Akmar Pasajına bırakılarak alternatif tüketime bırakılır. Çok şanslı olanlar ise *Mondo Trasho*'nun çıkan 26 sayısına ulaşabilmiştir. Esasen, her sayıya özel ekler hazırlayan Başak'ın *Mondo*'ları 2000'lerin başlarına dek İstanbul'un kimi yerlerinde görülür. Farklı isimlerle ve konseptlerle yaşamaya bir süre devam eder. *Stüdyo İmge* dergisinin Murat Beşer editörlüğündeki *punk* temalı sayısında, "söyleyecek söz olduğu sürece, araç bulmakta zorlanmayacağız sanırım" diyerek açıklar, Başak üretim yolculuğunu: Nitekim, faks sayılarından video-dergilere tüm olanakları kolajlarında buluşturur. İstanbul'un bir altkültürel üretim hafızası niteliğindeki *Mondo Trasho*'nun çevresine yaydığı ışık tıpkı Gürbilek'in söylemiyle "ancak ömürlerini tamamladıklarında, imkânlarını tükettiklerinde, tam olarak anlaşılabilen" kültürel imgelerde olduğu gibi sonradan bakıldığında daha iyi anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 11: Mondo Trasho'nun İlk Sayısından – 1 Mayıs 1991

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: 1991 yılında ilk kez dolaşıma giren *Mondo Trasho*, farklı isimler ve eklerle uzunca bir süre Esat Başak'ın deneyimlediği tutku dolu yayıncılığın ve yaratım tutkusunun öyküsüdür. Böyle bir deneyim ile Başak, punk'ın "herkes her şeyi yapabilir" inancını destekleyerek birçok insana fanzin üretmenin yolunu açar.

1.2.7. Dijital Ruh ve E-Zin(e): Fanzinin Dönüşümü

İlk fanzinler, kopyalama tekniklerini kullanırken onları birer şok imgesi olarak tasarlamış, tüm ilkel yöntemlerden teknolojik olana ulaşılabilir her türlü cihazı kullanmıştır. Bir bilgi biriktirme ve çoğaltma yolu olarak fanzinlerin kağıtlardan bytle'lara dönüşmesiyle

örgütlenme ve dayanışmanın mecrası internet ağlarına taşınmıştır. Böylece, önce fanzinlerin ana akım medyaya matbu yolla ayak bağı olma şansı azalmış, sonrasında da onlardan birer e-zine ya da webzine olarak söz edilmeye başlanmıştır.

Esasında bir dereceye kadar fanzin kültü ve internet arasında bir benzeşmeden söz edilebilir. Stoneman'in tezi (2001, s. 62), internetin ana fikri olan, her biri ayrı bilgi miktarları içeren bir bilgisayar ağı fikrinin fanzin kültürü içinde aktif olduğuna yöneliktir. Bu noktada, bağlantılar ön plandadır. Fanzinleri okuyan hemen herkesin ilk dikkat çekeceği şey, diğer yayınlara olan göndermeler ve bilgi kaynakları olacaktır, ki bunun web sayfalarındaki diğer sitelerle olan bağlantılarla olan benzerliği McHugh'ın deyişiyle (1996) fanzinleri birer internetsiz mini web'lere çevirmiştir. Erken dönem fanzinleri, tıpkı internet gibi ifade özgürlüğünün herhangi bir kontrol ve dayatma mekanizmasına bağlı kalmadan oluşturulduğu alanlardır. Ancak buradaki fark, fanzinler bunu ararken dağıtım ve tanıtım sorunlarıyla sınırlı kalır; internetin savunucuları ise bu yeni elektronik medyanın gücü olmayanlara kendilerini ifade etmeleri için çok daha fazla fırsat sunduğunu iddia edecektir (Stoneman, 2001, s. 63).

Fanzinlerin bir kısmı halen kopyalama ve dağıtma kanalları için geleneksel yöntemi kullanmayı tercih ederken, bunu birer nostaljik imgesi olarak görüp çevrimiçi olanakları kullananların sayısı bir hayli fazladır. Kaldı ki, çevrimiçi yaratıcı topluluklar, Allred ve Gray'e göre (2021) marjinalleştirilmiş grupların dayanışma kurmaları ve aktivist çalışmalarda bulunmaları için giderek daha fazla alan yaratmakta ve yaratıcı üretim süreçleri aracılığıyla kesişimsel olarak marjinalleştirilmiş kimliklerin keşfedilmesini ve ifade edilmesini teşvik etmektedir. Bu durum ilk başta fanzinleri öldürdüğü söylenilen internet olgusunun fanzin kavramına yeni bir soluk getirdiğini göstermektedir. Özellikle, ekonomi politik açıdan kopyalama ve dağıtım biçimlerinde yaşanılan gelişmeler, bireysel ve grup bazlı fanzin üretimini zorlaştırmış, bu açıdan internetin varlığı fanzinlerin alet çantasındaki yöntem ve teknik konusunda değişikliğe gidilmesinde etken olmuştur. Söylenecek sözün mecrasında yaşanılan bu dönüşüm, karşılıklı bağlantılarla geliştirilerek okuyucu kitlesini kayda değer bir şekilde artırmıştır. Yine de bu durumun tartışmalı kılacağı husus, bilgi potansiyelinin açık erişimde olmasının yaratacağı paradoksal iklimdir. Fanzin yazarı, bir anlamda oto-sansüre başvurabilir; haliyle sınırlı kopya ile sağladığı kişisel özgürlüğünün hazzını kaybedebilir. Bu açıdan söz konusu olan sıradan bilgilerin tüm dünyaya açık olma hali, algısal olduğu kadar ontolojiktir; varoluşsal

çelişkileri beraberinde getirir. Erken dönem fanzinlerindeki kendine ya da çevresine yayıncılık yapma ruhunun kaybedilme ihtimali oldukça yüksektir. Kâğıdı yüceltme derecesinde sahiplenen militanca düşüncelerin ardında, bir mit yatar. Bu mit, fanzinin içeriğini sınırlı gösterimde sakladığında daha gerçekçi hale gelir.

Bir başka görme biçimi oluşturan fanzinlerin internetteki varlığı, içerik anlamında da tartışmalıdır. Bir bakıma hemen herkesi tıpkı punk'ın savunduğu gibi herkesin her şeyi yapabileceğini savunduğu bir iddiaya iterken bir bakıma bilinçli bir şekilde kopyalamadan dağıtıma işlemlerin bir araya geldiği kendin-yap'taki anlayışı yıkma potansiyeline sahiptir. İronik olarak, internet fanzinlerin coğrafi sınırları yok eden bir anlayışa sürükler ve bütün kaosun ortasına bırakır. Yeni medya teknolojilerinin sağladığı bu olanak, fanzin yazarının aktivist halini güçlendirir. Tıpkı sadece sınırlı bir kopyayla dolaşımda olan *Mondo Trasho*'nun teknik yeniden üretimle bir e-kitap'a dönüşmesi ve sonrasında dünyanın her yerinden okunabilir hale gelmesi, Benjamin'in öngörebildiği üzere (1968) onun 'şimdi ve buradalığı'nı yok edecek, böylece onu artık biricik yapmayacak ancak fanzin nosyonunu daha geniş kitlelerle tanıştırarak "teknolojinin kışkırtıcı meydan okuyuşu karşısında" dijital ruhla devreye girmekten geri kalmayacaktır.

2. BÖLÜM: ALAN TASARIMI: YÖNTEM, TEORİ VE TEKNİK

> "Hep akılda tutmam gereken bir şey var: o da ne yapıyorsam yapayım öneminin ne denli az olduğu, buna karşılık onu yapmam gerekliliğinin sonsuz önem taşıdığıdır" —Herbert Butler.[81]

Müphem bir ifade olan fanzinle olan bağımı ve araştırma uzamındaki temasları incelediğim bu çalışmada Bourdieu'nun yaklaşımıyla "alanı anlamak" (2012, s. 16) üzere yola çıktım. Kasvetli ve entelektüel olarak neredeyse bir çöl arazisine benzer yaşantım, punk[82] ile kesiştikten sonra oldukça değişim gösterdi. Bu ilk temaslar, daha çok ikinci el kitap ve kıyafet satan İstanbul'daki pasajlar[83] aracılığıyla gerçekleşti. Gebze'den kalkan ve İstanbul'a doğru hiç acelesi olmayan bir şekilde ilerleyen banliyö treninde Hegel'in tarifiyle (2010, s. 139) "tikel ve bireysel ilgilerle aşkın bir dünya arasında gidip gelen kendi içinde bölünmüş bir bilinç" peşimi hiç bırakmıyordu. Yaşadığım yerdeki öte dünyaya ait zemin ve varacağım noktadaki dünyevi yönelim arasındaki kopuklukla ulaştığım bu pasajlarda Benjamin'in *Flâneur*'ü gibi "sığınağını kitlede arıyor" (Benjamin, 2012, s. 98) ve bir anlamda evden uzakta kendimi evimde hissediyor, böylece punk'a ve fanzinlere sarılıyordum.

Bernard Rhodes'un bir zamanlar *Lipstick Traces*[84]'de anlattığı gibi "[1975'te öngörülen] işsizliğin yol açacağı kaos ve anarşinin punk'ın kökeni olduğu" (Bindas, 1993, s. 70) söylemi, bana bir anlamda kendi ülkemizdeki gerçeklikleri de hatırlatıyor: 1980'li yıllarda görülen askeri darbe, sıkı yönetim ve disiplinize edilmiş bir toplumsalın ardında geleneksel kişiliklerden ve rollerden bir kaçış ve direniş biçimi olarak yoldan sapmış gençlik kendi 'kurtarılmış' mekânlarında varoluş savaşı veriyordu. İstanbul'daki söz konusu pasajlar zaman zaman teatral bir havaya bürünerek Müller'in güzel söylemiyle (2014) "muhalif aura"yı yansıtıyordu. Böylesi bir pasaj yolculuğunda lise yabancı dil

---

[81] Butler'den alıntılayan Nalbantoğlu (2009, s. 258).

[82] Buradaki punk'ı Dylan Clark'ın tarifiyle ele alıyorum. Clark (2003, s. 232), "insanların kentsel yayılmaya, savaşa, canlı katliamına, ormansızlaşmaya, ırkçılığa, üçüncü dünyanın sömürülmesine ve şirket-kapitalizminin diğer birçok tezahürüne kararlılıkla meydan okuduğu bir alanı işaret ediyor".

[83] Mekânları ele aldığım bölümde [bkz. 3.2.5] şehirlerin parçalanması sonucunda en azından kültürel bağlamda yok olmaya yüz tutmuş bu pasajlara detaylı bir şekilde değiniyorum.

[84] Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* başlıklı kitabında (Harvard, 1989) karşı-tarihin karanlık rotasını çizmeye çalışır. Bunu yaparken hem Marksist estetikten hem de ekonomi politikten beslenen bir müzikal toplumsal tarihin izini sürüyor. Kitap adını 1962 yılında Benny Spellman tarafından kaydedilen ve hit olan Lipstick Traces [on a Cigarette] parçasından alır. Kitap, Gürol Koca'nın çevirisiyle Ayrıntı Yayınları tarafından *Ruj Lekesi – Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi* olarak Türkçe'ye kazandırılmıştır.

hazırlık kitaplarını edinmek için bulunduğum bir gün gözüme ilişen (adının henüz fanzin olduğunu kesinlikle bilmediğim) *fotokopiden dergiler*, nefesimi kesmişti. Karşımdaki plak, kaset ve kitap satıcısının 'ricası' üzerine *Longman* sözlüğümün arasına birkaç fanzin satın alarak sıkıştırdım. Kapaktaki ilk başta anlam veremediğim ancak sonraları fanzin etiğinin önemli bir unsurunu oluşturacak o yazıya istemsizce gülümsedim: "Bu dergiyi çalın".[85]



Fotoğraf 12: Akmar Pasajı'nın Tarihi Kapısı

Kaynak: Zihni Şahin

Not: Akmar Pasajı'nın bu kapısı Kadıköy'den başka dünyalara açılır. Burada internetin olmadığı dönemlerde bir arama motoru görevi üstlenmiş büyükler, gençlere müzik kültürü aşılamada öncülük etmişlerdir. Yine bu kapıdan içeri girenler, altkültürlerin büyülü dünyası ile tanışma şansına erişmişlerdir.

Bir reçete değildi elimdekiler ama sonraları kendi 'poetika'mı inşa etmede oldukça yol göstericiydi. Bitmek bilmeyen fanzin arayışları doğal olarak bir *kendin-yap* üretimine doğru yön değiştirdi. Fanzinler, tutku dolu bir söylem ve yayıncılık anlayışıyla çevresindekilere herkesin birer fanzin yapabileceğini, bunun aslında çok basit olduğunu anlatıyordu. Buradan hareketle başlayan bir ilişki yumağı büyüdükçe fanzinlere olan tutkulu yaklaşım çuvallar dolusu fotokopiden yayınların zamansız birlikteliğini

[85] İlk olarak hardcore, punk ve sarkastik öğeleri pop-kültürünün imajlarını kullanarak yansıtan fanzin *Eblek Hardcore*'da gördüğüm bu ifade sonraları kişisel fanzin algımı oluşturmaya yardımcı oldu. Bu noktada deklanşörünü bir izin belgesine dönüştüren Diane Arbus gibiydim. Bilindiği gibi 'fotoğraf', sanatçı Arbus için dilediği yere gidip, istediği şeyi yapmasını sağlayan bir izin belgesiydi. İşte toplumsal engelleri ve total kurumları yok ederek benim izim belgemi oluşturan da fanzinler oldu.

oluşturdu. İlk başta yayıncılığın kendisinden hoşlanmam nedeniyle edindiğim fanzinlerin çeşitliliği genişlese de zamanla fanzin bilincini sayfalarında buluşturan 'esaslı' yayınlara yönelmem, bu fanzinler gibi alternatif üretimde bulunma arzum beni punk kültürü ile yakınlaştırdı. Yerel sahnelerdeki punk konserleri sayesinde edindiğim ve çıkardığım fanzinlerde karşı-kültür, kaçınılmaz bir olgu haline gelmişti.

Bu noktadan sonraki merak, Türkiye'deki yazınsal kültürün eksikliği[86] gözümüzü Batı'ya dikmeye itmişti. Destici'nin aktardığı gibi (2019, s. 45), ülke adına köklü değişikliklerin yaşandığı bu dönemde punk altkültürünün oluşumunda en önemli unsurlardan biri, yurt dışı bağlantılı olanların getirdikleri plaklar, kasetler ve müzik dergileridir. Bu getirilenler, ilham verici nitelikte olup buradaki altkültürel üretimler üzerinde etki sahibi olmuştur. Nitekim, geniş bir koleksiyonu bulunan (altkültürel mahlasıyla) Girdap'ın Buca'daki evinde taramalar yaparken gözüme çarpan Triggs'in Britanya'daki fanzinlere dair oldukça gösterişli ve hacimli kitabı[87] bende yeni heyecanlar oluşturmuştu. Kerem Erçel tarafından Esat C. Başak'a hediye edilen bu kitap, daha iyi korunması için Girdap'ın arşivine teslim edilmişti:

> "Sevgili Esat, *Mondo Trasho* macerasına kıyısından köşesinden de olsa katılabilmek çok keyifliydi benim için. Umarım bu kitap hoşuna gider ve kim bilir başka bir macera için ilham kaynağı olur" (Yaz 2019, Kerem).

Erçel'in takdiminde kullandığı bu kısa yazı üzerine Başak'a konuyu açtığımda, uzun süre kitaptan konuştuk. Akademik olarak fanzinlere verilen değer hoşumuza gitmişti. Ancak bu kitap üzerine yapılan tartışmalar, bu tür çalışmaların 'sömürü' boyutunu ortaya çıkarıyordu. Kitapta yer verilen sanat eserlerinin çoğu, bazı durumlarda yanlış bilgilerle aktarılmış, izinsiz kullanılmış üstelik Triggs tarafından yanıtsız bırakılmıştır. Bu her ne kadar dışarıdan bakıldığında, fanzinlere ilişkin görsel ve yazınsal bağlamda gösterişli bir

[86] Buradaki eksiklikten kastım, fanzin üzerine tartışmaların sürekli bir altkültürel formu yakalayamamasından kaynaklanıyor. Fanzinler, bir şok etkisi gereği kısa ömürlü ve unutulmaya oldukça müsait bir formdadırlar. Oluşturduğu bu etki, sık sık ana akım medyanın dikkatini çekmiş ve sayfalarında kendilerine yer bulmuşlar, Tolga Güldallı'nın deyimiyle "ayak bağı olabilmişlerdir". Bu noktada hatırlatmalıyız ki, oldukça tutarsız ve fanzinerlerden izinsiz bir şekilde onları gün yüzüne çıkaran bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar karşı-kültürlerin popülerleşmesi ve metalaşması bağlamında ileriki bölümlerde geniş bir şekilde tartışmaya açılmıştır.

[87] Fanzin koleksiyoneri, yazar ve akademisyen Teal Triggs'in fanzinlerin reprodüksiyonlarını görsel anlamda oldukça iyi bir şekilde temsil eden kitabı kült bir çekiciliğe sahip. *Fanzines* başlıklı kitap, *Thames & Hudson* tarafından 2010 yılında yayınlanmıştır.

yapıt gibi dursa da "yazarın *kendin-yap* ruhuyla yaratılan fanzinleri sahiplenişine"[88] kadar gidiyor. Benzer tartışmalar Türkiye'de de Altay Öktem'in fanzinlere olan ilgisi sonucu gelişen kitap ve sergi girişimleri ile kendini göstermiştir. Öktem, eserleri izinsiz ve yanlış ya da eksik bilgileri içeren kullanımı neticesinde bazı fanzinlerin hedef noktası olmuştur. Bu ve benzeri durumlar, Erçel'in Başak'a yazdığı kısa takdim yazısındaki gibi ilham kaynağı konusunu iyiden iyiye düşündürmekteydi. Böylesi bir çalışma yapabilmek ancak çalışmayı ortaya koyarken olabildiğince sömürücü bir yöntemden uzak durmak, fanzinlerin listesini ya da bilgisini sunmaktan öte onları birçok bağlamda tartışmak niyetinde olduğumdan ilham yönümü akademik dünyaya doğru yönelttim. Coustille, (2021, s. 155), akademik tez türünün "yazı arzusu ile kuramsal bir çerçeveye dâhil olma arasında bir taviz üzerine kurulu" olduğunu belirtir. Bu tavizi göze alarak, fanzin arzusunu kuramsal bir şekilde analiz ve eleştiriye açmayı hedefliyorum. Böylesi bir girişim, fanzin kavramını fanzinerlerin kendi perspektifinden temsil etmesine rağmen Donaghey'in uyardığı üzere (2016, s. 23), yürütülen araştırmalarda "içeriden biri olarak bile, sömürünün potansiyel tuzakları ile karşılaşma ihtimalimiz vardır". Bu bağlamda, her ne kadar sözü eyleyiciye (agent) bıraksak dahi oluşturulan 'kendin-yap' sahnesine zarar verme riskini taşır. Bu riskin farkında olarak konuyu iki türlü değerlendirdim. İlk olarak, sözü bırakacağım fanzin sanatçılarına konuyu aktardım: Gelen tepkilerin birçoğu olumlu oldu. Önceki yapılan tezler üzerine sohbet edip orada hissedilen eksiklikleri tespit etmeye çalıştım. İkinci olarak çalışmanın potansiyel akademik tarafını doktora ders süreci boyunca geliştirmeye çalıştım. Teorik ve kavramsal set üzerinde sürekli düşünerek ve üreterek heyecanı güncel tutmaya çalıştım.[89]

Yöntemsel izleğimden zaman zaman kopmalar yaşasam da bu süreç boyunca oto-etnografinin olanakları oldukça yol gösterici oldu. *Punk & Post-Punk* editörlerinden Kiszely ve Ogg'a göre (2014, s. 3), tartışılan faaliyet alanlarındaki başlıca mekanizmalar hakkında önceden edinilen bilgiler, konuya olan bağlılıklar ve doğrudan bağlantılar oto-

[88] Bu noktada kendini hevesli bir koleksiyoner olarak gören akademisyen Teal Triggs'e karşı sanatçıların açtığı blog, bahsedilen kitaptaki yanlış bilgilerden sömürülere kadar birçok bilgiyi barındırıyor; bkz. [http://fanzinesbytealtriggs.weebly.com/].

[89] Bu süreçte alternatif üretimlere odaklanarak fanzini merkezde tutmaya çalıştım. Kişisel ve kolektif olarak bu çalışmayı cesaretlendiren ve yol gösteren araştırmalar şöyle: "*Provocative encounters: A few notes on Esat C. Başak*" (Serbes, 2023), "*Gençlik Altkültürleri: Punk Estetiğinin İkonografik Fanzinleri*" (Serbes ve Güzel, 2020), "*İletişimin Avangard Mecrası: Fanzin Mitine Fenomenolojik Bir Bakış"* (Serbes, 2021), "*Kitle Toplumundan Ağ Toplumuna Taraftarlık Altkültürünün Değişim Pratikleri: Fenerbahçe Tribünü*" (Serbes ve Eskicumalı, 2021), "*Punk's Not Dead, It Lives on The Football Terraces: Tracing The Legacy of Punk in Subcultural Milieu of The Football Firms*" (Serbes, 2021).

etnografik bir fikir ile ilerlerse, bizi daha verimli ve faydalı araştırma sonuçlarına götürür. Burada elde edilebilecek sonuçların kendine özgü zorluğu ise sürekli düşünce nesnem olan fanzinler hakkında ortaya çıkacaklardan biraz korkmamdan kaynaklanır. Bir araştırma bittiğinde ona ait olanlar hakkında düşünmeyi bırakıp bırakmayacağımızı kestirmek zor olsa da bu türden sosyoloji yapmak, Bourdieu'nun ifadesiyle "kendisiyle uğraşan kişiyi katı gerçeklerle durmaksızın yüz yüze getirir, *şeylerin büyüsünü bozar*" (Bourdieu, 2019, s. 26). Bu *büyübozumu*, fanzinlerin yeraltı dünyasını ana akıma taşıma tehlikesi taşır. Onları popülerleştirmeden ve tasniflemeden bir yol çizebilmek önemlidir. Fanzinler, sunduğu estetik ve yıkıcı dil ile ayak bağı olabildiği sürece egemen olanın dikkatini çeker. Bu nedenle, araştırmanın düşünme safhası ve soruların oluşturulma aşaması, nitel araştırma tasarımı ile yön buldu. Araştırma soruları, çalışmayı nitel, tümevarımcı ve yorumlayıcı bir paradigmaya götürdü. Mason (2002), heyecan verici ve önemli bulduğu nitel araştırma yoluyla günlük yaşamın dokusu ve örgüsü, araştırma katılımcılarımızın anlayışları, deneyimleri ve hayalleri, sosyal süreçlerin, kurumların, söylemlerin veya ilişkilerin işleyiş biçimleri dâhil olmak üzere sosyal dünyanın çok çeşitli boyutlarını keşfedebileceğimizi iddia eder. Keşif tutkusu, fanzinler üzerinde geniş bir düşünme alanı açtı.

Araştırma, Türkiye'deki fanzin tutkusunun punk kültürü ile bütünleşen deneyimini tespit etmeye yönelik doküman ve saha çalışmalarına dayalıdır. Bu nedenle, dokümandan sahaya giden yolda katılımcıların söylemlerinden hayallerine dek oluşan çerçeve benim için önemli bir rota oldu. Bu noktadaki dayanak noktamı Howard Becker'a borçluyum.[90] Becker (2019, s. 156), çalıştığı konuların başkaları tarafından "eften püften" görülmesine karşılık bağışıklık kazandığını belirterek sosyal bilimcilerin "yalnızca şok edici değerinden veya egzotik yükünden ötürü ya da sırf tuhaflıklarından dolayı" ilgi alaka gösterilen kimi sorunları çalışmaktan kendilerini menetmemeleri gerektiğini söyler. Bir fotokopicide fanzinlerini çoğaltmak üzere hazır bulunan her bireye tanıdık gelen anlamsız bakışlar[91], fanzinin bir akademik araştırma nesnesi olarak tanımlanmasından itibaren alınan tepkilere benzerlik gösterir. Tüm bu anlamsızlıklara göğüs gerip, sosyal medya çağında fanzin çıkarabilmeyi "külfet ya da zamanında yapılmış bitmiş" (Güldallı, 2007,

[90] Becker (2019, s. 156), çalışmalarının kendisinden herhangi bir gerginliğe yol açmaksızın "ciddi" ve "ciddiyetsiz" konular arasında sürekli gidip geldiğini yazar.

[91] "On üç yıldır gittiğim fotokopicinin (kopi centır) demirbaş olmuş elemanı hâlâ ne yaptığıma anlam verebilmiş değil. Soruyor: Abi sen bunları satıyor musun?" (Güldallı, 2007, s. 292).

s. 292) gözüyle bakanların aksine gündelik hayat ritminden hiç çıkarmayan kişilere odaklanarak buradaki üretim pratiklerini anlamaya çalışmaya yönelik merakım böyle bir çalışmaya götürdü. Julio Cortázar'ın ifadeleriyle "beni neyin beklediğini bilmiyor olacağım ama bu roman çoktan yazıldı, bu roman benim rüyalarımda"[92] diyebilirim çünkü böyle bir anlatıyı zihnimde sürekli aktif kıldım.

Fanzinler üzerine derinlemesine bir araştırma yürütmek isteyen araştırmacı olarak, baş etmemi gerektirecek temel sorunların farkındaydım. Bunların birincisi, nerede ne zaman var olduğu belirli olmayan, üreticisinin bile unutup gittiği belgeler arasında sıkışıp kalmak motivasyon kırıcı olabilirdi. Burada güvencemi kişisel tutkuların araştırmanın parçası olarak kılabilmek oluşturuyor. İlk temastan bugüne sevdiğim fanzinlerin yanı başımda olması ve bu sürenin çeyrek aşırı devirmesi, sahadakileri akademik verilere dönüştürmeme yardımcı oldu. Zaman zaman arkadaşlarımın fanzin arşivlerinde kaybolmam, fanzinlere akademik bir bağlamdan bakabilmemi sağladı. İkinci bir sorun ise, sahadakilere ulaşabilmenin nihayetinde çetin bir süreci kapsayacağını tahmin ediyordum. Fanzinler, Atton'ın tabiriyle (2010, s. 524) tipik olarak yazarlarının ve okuyucularının belirli coşkularına hitap etmek için var olurlar, ya belirli bir sanatçının veya grubun (ve ilgili çabaların) çalışmalarını ya da belirli bir tür veya yerel 'sahne' içindeki etkinliği sunarlar. Buradaki coşkuyu canlı kılabilmek amacıyla, fanzinlerin üreticilerine ulaşmayı denedim. Bu anlamda, 2020-2023 yıllarını kapsayan saha sürecinde oto-etnografik olanaklardan faydalandım. Sahada karşılaştığım temel sorun ise üreticilerin birçoğunda 'geriye dönüp bakmanın' anlamsızlığı ve zaman kaynaklı hatırlayamama üzerine gerçekleşti. İlk günkü heyecanla kendin-yap etiğindeki üretimlerini sürdüren görüşmecilerim ile sahadaki böylesi problemleri aşmak için odak grup görüşmelerine yer vererek biraz kolektif hafızayı yeniden alevlendirmeyi tercih ettim. Bazı görüşmecilerle ilk pilot görüşmenin ardından tekrar görüşme sağlayarak kafamdaki sorulara cevaplar aradım.

Bu bölümde, çalışmanın metodolojik olarak dayanak noktalarına değinerek verilerime ulaşım safhalarını, analiz süreçlerimi ve sahadaki karşılaştıklarımı tartışmaya açmayı hedefliyorum. İlk alt bölüm, birer doküman olarak fanzinlerin analizi için ele aldığım teknikleri içerir. Burada koleksiyon ve arşiv taramasını neye göre yaptığım, ulaşabildiğim

[92] Jason Weiss tarafından yapılan söyleşide yer alan bu ifadeler, *Latin American Writers at Work* (2003) adlı kitapta yer bulmuştur.

ve derlediğim fanzinlerin analizindeki inşa sürecine ve örneklem seçiminin arka planına dair ipuçları yer alıyor. İkinci alt bölüm ise saha çalışmasının notlarını kapsar. Etnografik bir çabanın altkültürel sahadaki karşılığına ilişkin notları içeren bu alt bölümde araştırmacı olarak 'yeraltı notlarıma' değinmeyi amaçlıyorum.

2.1. Doküman Analizi: Fanzinlerin Toplanması, Seçilmesi ve İncelenmesi

Doküman analizi hem basılı hem de elektronik (bilgisayar tabanlı ve İnternet üzerinden iletilen) materyalleri gözden geçirmek veya değerlendirmek için sistematik bir prosedürden oluşur (Bowen, 2009, s. 27). Buradaki materyaller, araştırma nesnesini dair belgeleri kapsar. Corbin ve Strauss'a göre (2008) nitel araştırmalardaki diğer analitik yöntemlerde olduğu gibi, doküman analizi de anlamı ortaya çıkarmak, anlayış kazanmak ve ampirik bilgiyi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirir. Bu anlamda, kişisel olarak edindiğim fanzinlere ek olarak bazı üretici arşivlerinden de belgeler topladım. Toplanılan işlerin çoğunluğunda fanzin etiğine uygun biçimde üreticilerle takas (trade) yoluna gittim. Takas ederken ürünlerin fotokopi üzerine fotokopi çekilmesi fanzinlerin kimi sayfalarında deforme edilmiş görüntüler olmasına sebebiyet verdi. Bu deforme sayfalar, ilk üreticilerin yaptığı üretimden farklılaşmasına yol açtı. Ancak, bu durum yeraltı yayıncılık kültürünün bir parçası olarak fanzinin bir nevi anonimleşmesini sağladı. Buradaki belgeler, Türkiye'de fanzin furyasının başladığı 1991'den günümüze dek fotokopi ile oluşturulmuş el ilanları, posterler, afişler ve fanzinleri kapsıyor. Her ne kadar araştırma fanzinlere odaklansa da üretilen diğer nesneler aslında altkültürel sahnenin sosyolojik açıdan alımlanmasında fikir verdi.

Gönden (2010, s. 77), böylesine bir doküman analizi sürecinde belgelerin hangilerinin önemli olduğuna ve veri kaynağı olarak kullanılmasına karar vermede araştırma problemlerinin yol gösterici olduğunu söyler. Bu çalışma, Türkiye'deki gençlik altkültürlerinin üretim deneyimlerine odaklandığından araştırmaya yol gösterici veri kaynakları, fanzinlerdir. İlk fanzinler bilimkurgu hayranlarıyla ilişkilendirilse de fanzinlerin üretimi, dağıtımı ve tüketimi, Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleri'nde punk fenomeninin, düşünce özgürlüğü ve geleneksel medyaya alternatifler sunduğu 1970'li ve 80'li yıllarda küresel öneme ulaştı (Guera ve Quintela, 2014, s. 204). Bu dönemde fanzinler, kendi kendine yayınlanan bağımsız yayınlar olarak, punk müzisyenlerinin benimsediği 'kendin-yap' yaklaşımını takip etti. Böylece, Triggs'in

deyişiyle (2006, s. 70) "fikir ve pratik geliştirmek için özgür bir alan" sunarak altkültürel iletişimin araçları haline geldi ve punk kimliği ile politik bir topluluğun inşasında temel bir rol oynadı. Bu nedenle, çalışmamda görsel dilinden bilinçli estetik kaybına her birinin farklı bir varoluşsal biriciklik sunduğu fanzinlere yer ayırdım. Bu fanzinleri seçerken öncelikle ulaşılabilirliği göz ardı etmeksizin punk kültürüne ait bilinçli çizgileri olanları dikkate aldım.

Kabaca tarif etmek gerekirse, "Türkiye'de 1987 yılında İstanbul'da *Headbangers* grubuyla kamusal bir nitelik taşıyan punk kültürünü" (Boynik, 2007, s. 349) 1991 yılında *Mondo Trasho* adında türünün ilk fanzini takip eder. Bu iki girişim, her ne kadar birbirinden ayrı iki olgu ise de taşıdığı özelliklerle kesişir. Bu araştırmada Türkiye'de doğan punk ve fanzin kültürünü bir arada tutarak, punk müzisyenlerinin oluşturduğu sahneden bakmaya çalıştım. Örneklemimi Türkiye'deki daha çok 1990'larda ve 2000'lerde ortaya çıkan yeraltı gençlik altkültürleri yayın organlarına ayırmamın temel nedeni, görsel ve grafik dilinden benimsediği bilinçli politik ve kültürel hareketlere özgür bir alanı keşfetme arzusudur. Herhangi bir mitleştirme kaygısı gütmeden kendilerine istedikleri hayatı yaşamada bir alan açan ve bu doğrultuda punk kültürünün içinde bir yerlerde olan bireylerin iletişim dili olmuş fanzinler, araştırmacılara tarihsel ve toplumsal olarak inceleme değer sunar. Bu bağlamda, fanzinler tez boyunca bir belge olarak ele alınarak incelendi. Fanzinlerin taşıdığı anonim doğası gereği 'içeriden' analizin daha tutarlı bir bakış açısı sağlayacağına inancım, araştırma boyunca motivasyonumu artırdı.

Türkiye'deki fanzin deneyimine yönelik bir analiz sürecinde olmak bir yandan heyecan hissiyatı verirken bir yandan da korkunç bir arşivle yüzleşmemi sağladı. Öncelikli olarak ana akım yayıncılığa bir alternatif sunduğu görülen ve dolayısıyla onları hem üreten hem de tüketen punk kültürü ile eşleştirebileceğim fanzinleri ayırarak işe başladım. Grimes'ın belirttiği üzere (2016, s. 159), punk müzik kültürü içinde, fanzinler, punk rock'ın ortaya çıkan çeşitli müzik tarzları ile birlikte, genellikle, bu yeni ortaya çıkan altkültürün kendi tarzını ve ahlakını inşa etmesinin ve temsil etmesinin ana yollarından biri olarak kabul edilir. Bu nedenle, araştırmada bilinçli bir altkültür öğesinin taşıyıcılığına inandığım fanzinlere belge olarak yaklaştım. Bu fanzinler, nitel araştırma deseni çerçevesinde oldukça zengin bilgi ve birikim kaynağı olarak araştırmama yön verdi.

Araştırmada direkt olarak punk'a ait olan ve bu kültürel mirası taşıyan fanzinlerden 1991-2024 tarihleri arasında yayınlanmış 99 tekil fanzinin 313 sayısı incelemeye alınmış,

bunun yanı sıra tarihsiz, isimsiz ya da bu altkültüre ait çıkmış yan yayınlar diyebileceğimiz birkaç sayfalık fanzinlere de başvurma ihtiyacı doğmuştur.[93] Ayrıca, bu fanzinlerin hazırlayıcıları tarafından üretilen fotokopi afişler, el ilanları ya da posterler de analiz sürecinde görsel ve estetik diliyle incelemeye katkı sunmuştur. Araştırmanın dijitalleşme bölümünde ise yedi farklı elektronik fanzin (e-zin[e] ya da web-zin[e]) arşiv çalışmalarıyla taranarak çalışmaya dâhil edilmiştir.

Fanzine bir sanat değeri olarak yaklaşmaktan kaçınsa da ürettikleri ile fanzin kavramına değer katan, kendisinden sonra gelenlere bir yol göstericiliği niteliği taşıyan *Mondo Trasho* fanzin, bir başucu eseri olarak araştırma boyunca 'alet çantamdan' indirmediğim bir nesne haline dönüştü. Esat C. Başak'ın defterlerinden başlayarak *kitsch* olup olmadığını düşünmeksizin dijital gündelik işlerine dek ürettiği her şey, benim için bir besin kaynağı oluşturdu. Bu nedenle, *Mondo Trasho*, üretildiği 1991 Mayıs'ından günümüze dek çıkan birçok fanzine reçete sundu. Aslında herkesin benzer şeyleri basit bir yolla yapacağını göstermesi, *Mondo Trasho*'yu fanzinin üretilebilirliği anlamında bir okula dönüştürdü. Ayrıca, punk'ın basitlik ve kendin-yap ilkeleri düşünüldüğünde kesiştiği punk mirası, *Mondo Trasho*'yu hem iletişim süreçlerinden yazınsal çerçevesine hem de grafik dilinden tasarım pratiğine önemli bir yerde konumlaştırdı. Bunun yanı sıra, fanzinlerden *Disguast*'ın açtığı alan, birçok yayının oluşmasına öncülük etmiştir. *Disguast*, sadece fotokopi ile çoğaltılan bir neşriyat olarak kalmaz; 'zahir-i alem'in avangart bir sitesine dönüşür: Müzikten tribün kültürüne online hayattan sokak yaşamına değinilecek her konuyu titizlikle ve özgün bir dille işler. Bu anlamda kendisinden sonra geleceklere bir yol gösterir. Bu yol, her ne kadar isimlendirilmese de altkültürün tam kalbidir.

Araştırmaya katkı sunacak fanzinleri belirlerken, fanzinin doğasına ve etiğine uygun şekilde davranmaya azami şekilde gayret ettiğimi belirtmek isterim. Bu anlamda, hangi fanzinlerin ya da üretimlerin seçileceğine karar verirken geniş bir uzman görüşüne başvurulmuştur. Daha sonra sahaya inerek mülakatlarda bulunduğum her birey, aslında

[93] Bu araştırma boyunca yürüttüğüm analiz inşasında yer alan fanzinlere, fotokopi afişlere, posterlere ve el ilanlarına yer aldığı kitabevleri, müzik dükkânları, sahaflar, distro'lar ve sergi alanları gibi mekânlardan uzun zamana yayılan bir periyod dâhilinde ulaştım. Neredeyse isimsiz ve tarihsiz olan anonimleşmiş fanzinlerin izini ise bu işe gönül vermiş fanzinerlerle görüşmeler ve yazışmalar yaparak sürdüm: Fanzin, bir arkeolojik kazı nesnesine dönüştü. Araştırmayı bir arzuya dönüştüren bu keşif duygusu içinde ilerlerken sonraki araştırmacılara bir kaynak oluşturmak, buradaki temel gayedir. Bu fanzinlerin listesi için, bkz. (*tez içinde*, s. 333-334).

birer fanzin 'uzmanı' olsa da sosyal bilimlerin gerektirdiği ölçüde bir uzman paneline gidilme ihtiyacı hissedilmiştir. Bu bağlamda gerek ulusal gerekse de uluslararası alanda çalışmalar yürüten, akademik varoluşsal kaygılarının merkezinde 'fanzin' kavramını bulunduran akademisyenler ile irtibat halinde olarak eleştiri ve önerilerini büyük ölçüde dikkate aldım. *Punk & Post Punk* dergisinin baş editörü Russ Bestley başta olmak üzere alana uluslararası katkılar sunan Barry Philips, David Muggleton, Ellen Bernhard, Herman-de-Tollenaerre, Marie Arleth Skov, Matthew Worley, Matt Grimes, Mike Dines, Paul Fields, Paul Guerra, Peter Webb ve Tom Parky gibi araştırmacılar, çalışmanın çerçevesinde görüşlerine sürekli başvurduğum isimlerdir. Bu kişiler, eleştirel bir nitel araştırmada fanzine odaklanmanın tüm boyutlarını benimle paylaşmışlar, temalandırma açısından yönlendirmelerde bulunmuşlardır. Bunun yanı sıra, Türkiye'de punk ve fanzin gibi altkültür alanında şimdiye dek içeriden bir bakışla yazılmış (şu ana kadar) tek kitabın[94] yazarları olan Sezgin Boynik ve Tolga Güldallı'nın yönlendirmeleri arşive inmenin, orada bulunmanın ve anonim olan tarihin aydınlatılmasında oldukça önemli olmuştur.

Fanzinler, punk'ın 'basitlik' ve 'kendin-yap' bilincinden hareketle, sayfalarında aslında herkesin bu işi yapabileceğini belirten çalışmalara yer vermeyi ihmal etmezler. Bu nedenle Türkiye'de bilinçli bir örneğin ilk türü olarak gösterilebilecek *Mondo Trasho*'dan bu yana, fanzinlerde 'sen de yap' ilkesi önemli bir tavır haline gelir. Bu düşünce, fanzini (Tolga Güldallı'nın deyişiyle) "ayak bağı" yapmayı arzular. Geçmişte bu gibi durumlar, fanzinin görünürlüğünü artırınca bu tür yayınlara ulaşmak biraz daha kolaylaştı. Böylece, kişisel arşivime beğendiğim fanzinleri eklemeye başladım. Tez yazım süresince, fanzinlerin eskiden bırakıldığı bazı kitabevlerini ve sahafları sık sık yoklamaya başladım. Buralara bırakılan fanzinlerin sıklığı epey azalmıştı, bunun üzerine ziyaret ettiğim kitabevleri ile bu konu hakkında görüşmeler yaptım. Bunun yanı sıra, genç nesil fanzin üreticileri ile de görüşmeler yaptım. Kitabevlerinin aldıkları komisyonların artması, politik ve kültürel kimi ihlaller fanzinlerin bazı 'alternatif' kitabevlerinden uzaklaşmalarını sağlamış gözüküyor. Bu nedenle, fanzinleri temin ederken 'içeriden' yazışmaların ve iletişim kanallarının önemli olduğunu bir kez daha anlama fırsatı

[94] *Türkiye'de Punk ve Yeraltı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999*. Sezgin Boynik ve Tolga Güldallı, BAS, 2007.

yakaladım. Ne yazık ki, Türkiye'deki akademik alan ve kütüphaneler fanzinlere yer ayırmayı düşünmediğinden fanzinlerin yolu buralara nadiren düşmektedir. Bazı katkılarsa kişisel olarak gelişir. Örneğin, Yahya Madra'nın girişimleriyle *Mondo Trasho* Boğaziçi Üniversitesi çevresine girmesi gözden kaçmaz. Tez döneminde araştırmalar yapmak üzere bulunduğum Milano Brera Güzel Sanatlar Akademisi'nde punk kültürünün 'şok edici taktiklerini' kullanarak Türkiye'de yayınlanmış kimi fanzinlerin burada sergilenmesine ön ayak oldum. Bu sayede, doktora sonrası araştırmacısı Carlotta de Santics ile irtibat kurarak kendisinin kişisel ve kolektif çalışmalarına erişme şansı buldum.[95] Bu çalışmalar, erken dönem Türkiye punk sahnesini kapsar ve ayrıca fanzinlerin dijital arşivini içerir. Bu tezin ön bulgularını sunduğum Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Konferansı'nı takip eden kimi araştırmacılarla daha sonra iletişim halinde olarak 'daha genç nesil' fanzinler edindim. Fanzinlerin temas yeri, bu anlamda sergilerle gelişim gösterir. Tolga Güldallı'nın Kadıköy'den Kosova'ya kadar yaptığı sergilerden tez için araştırma yapacak bazı fanzinlerin izini sürdüm. Deniz Beşer'in Viyana merkezli kurduğu sanat kolektifi çerçevesinde yaptığı uluslararası fanzin sergileri, yine tez boyunca ilham kaynağım oldu. *Attack to Society Distro*'nun yıllar boyunca geliştirdiği arşivinden oldukça yararlandım. Bu anlamda bu distro'nun yürütücüsü Taylan Alp Mühürlü, elimde olmayan ya da gözden kaçırdığım tüm fanzinlere erişimimi sağladı. İstanbul ve Ankara'dan sonra İzmir ayağında ise Yahya Vural'ın (Girdap) bir fanzine dönüşmüş evi, yıllar boyunca saklanmış kişisel yayınları ile birlikte tez dönemimde sık ziyaret ettiğim bir alana dönüştü. Girdap'ın kendi anlatısını takip eden bu ziyaretler, tez süresince aldığım notlarla keyifli bir keşif serüvenini beraberinde

[95] Carlotta De Sanctis, doktorasını 2019 yılında Venedik Ca' Foscari Üniversitesi'nden almış ve Venedik Üniversitesi Mimarlık ve Sanat Bölümü'ndeki doktora sonrası araştırmasını henüz tamamlamıştır. 2016-2017 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde misafir araştırmacı olarak bulunan yazar, Türkiye'deki yeraltı ve gençlik hareketleri üzerine yoğunlaşarak özellikle punk müzik üzerine çalışıyor. 29-30 Kasım 2019 tarihlerinde Viyana'da düzenlenen Türkiye'de ve Diasporada Kültür Kavramı ve Siyasallaşması başlıklı sempozyumda sunduğu bildiri *'We Didn't Forget to Take Our Shoes Off at the Door Just Because We Were Punks': The Earlier Years of Punk in Turkey* başlıklı yayına (*Diyâr*, 2. Jg., 2/2021, S. 349–367, DOI: 10.5771/2625-9842-2021-2-349) dönüşmüştür. Türkiye'deki punk'ın doğuşunu, sadece müziği değil, fanzinlerin yayınlanmasını ve 'kendin-yap' ile ilgili pratikleri de göz önünde bulundurarak yapılmış bir çalışmadır. Ayrıca, *'Punk gençliği istemiyorum': The Early Years of Punk in Turkey* başlıklı sunumunda yine erken dönem punk sahnesine odaklanan araştırmacının *Missing Traces: Towards an Archive of the Early Punk Productions in Turkey* başlıklı çalışması (*Diyâr*, 3. Jg., 1/2022, S. 136–141, DOI: 10.5771/2625-9842-2022-1-136) *Travma* adlı bir dijital projeye odaklanır. 'Türkiye'de Punk'ın Kolektif Hafızası' olarak *Travma*, ülkemizdeki punk'ın ilk yıllarına ilişkin yazılı ve grafik belgeleri gelişmekte olan bir dijital arşivde bir araya getirmeye odaklanan ve halen devam etmekte olan bir projedir. *Travma*'nın arşivini bana açan Tolga Güldallı ve erken dönem punk araştırmalarını benimle paylaşan araştırmacı Carlotta De Sanctis'e sonsuz teşekkürler.

getirdi. İzmir'deki *Fanzin Apartmanı Kolektifi* hem fotokopi hem de dijital fanzin arşivi ile araştırmaya katkıda bulunacak fanzinleri benimle paylaşırken Alsancak'ta düzenledikleri bir atölye çalışmasına beni davet ederek yeni çıkan işleri bir araya getirdiler ve buradan elde ettiğim güncel çalışmaları örneklemime dâhil ettim.

Metinsel yorumlamaya gelince, vurgu yine, "hareketin ve kültürünün içinde yaşamanın, onları ürettiği metinlerin aracılık ettiği ve bunlarla sınırlı bir *öteki* olarak değil, bir *habitus* olarak deneyimlemenin sunduğu iç görüler üzerindedir" (Gordon, 2012, s. 90). Patikalardan iz sürerek elde ettiğim fanzinlerin analiz sürecinde (birinci bölümde geniş bir şekilde tartışmaya açılan) Atton'ın önerdiği tipolojik çerçeve ile Habermas ve Karl-Otto Apel'in benimsediği "eleştirel hermeneutik" yaklaşımı yol gösterici olmuştur. Atton'ın kavramsal setlerindeki bağlamlar, fanzinlerden elde edilen bulguları tematik bir analiz sürecine götürmüştür. Çözümlemede yol haritası sunan hermeneutik yaklaşım ise köklerini Antik Yunan'dan alır. Bir Tanrı elçisi olan Hermes, Tanrı'dan aldığı iletileri ölümlülere açıklar ve bunu yaparken de Günay'ın aktardığı gibi (2002, s. 82), farklı bir dünyaya ait olan anlamsal bağı, var olan ve yaşanılan dünyaya aktarmada ölümlülerin anlayacağı bir dil kullanır. Bu anlamda, fanzinleri (bir başka deyişle yeraltı olarak tanımlanabilecek 'başka dünyaları' tanımlarken) Hermes'in kullandığı dil ve daha önce sözünü ettiğim punk'ın 'basitlik' sanatını bir araya getirmeyi deniyorum. Günümüzdeki anlamını on dokuzuncu yüzyılda kazandığı bilinen hermeneutik kavramı, kutsal metinlerin yorumlama sanatından her türlü ifadenin anlama ve yorumlama metodolojisine dönüşür. Kavram, Schleiermacher ve Dilthey'in epistemolojik yaklaşımı ile Heidegger ve Gadamer'in ontolojik duruşu ile anlam dönüşümüne uğrar (Fırıncıoğulları, 2016, s. 42). Çalışmada fanzinleri anlama, yorumlama ve çözümleme sürecinde yaslandığım Habermas ve Apel'in eleştirel hermeneutik düşüncesi, "çağdaş toplumlardaki sömürücü iktidar sistemlerinden siyasal ve toplumsal kurtuluşu hedefler; baskıdan uzak ve serbest iletişimi yaygınlaştırmak üzere ideal koşulları belirlemeyi amaçlar" (Bilen, 2016, s. 33). Bu anlamda bu tarz bir *yorumbilim* anlayışı, sadece metnin pratik anlama yetileri ile sınırlı kalmaz, öznenin kendisini anlamaya çalışır. Veri olarak toplanılan fanzinler, bu yolla içinde bulunulan zamandan günümüze anlamsal çıkarımlar yoluyla analiz edilmiştir. Bu analiz sürecinde, Habermas'ın işaret ettiği şekilde ele aldığım fanzinler, geleneğe ve otoriteye bir başkaldırı girişimi olarak, egemen medyanın söylemlerine karşı geliştirilmiş bir bilinç hareketidir. Bu nedenle, araştırmanın analizi dizgesel bir şekilde fanzinleri

tanıtma şeklinde değil, kültürel imgelerin dünyasını anlayabilme ve yorumlayabilmesi bağlamında gerçekleştirilmiştir.

Birer kültürel imge olarak gördüğüm ve araştırmanın başında keşfetmeyi planladığım hikâyeler ile bağlantılı fanzinleri tipolojik bir şekilde inceleme yoluna gittim. Buradan elde ettiğim ve birbirleriyle uyum içerisinde olduğunu düşündüğüm örüntüleri *tematik kodlama* ile yorumlayarak fanzinlerin özünü aktarmaya çalıştım. Literatür taraması ile kimi zaman paralel giden fanzin okumaları sırasında kullanılması düşünülen epigraflar ve alıntıları "bir fanzin yaratır gibi"[96] defterime kaydettim. Bu defteri oluştururken Esat Başak'ın defterleri bana oldukça kıymetli bir hazine gibi geldi ve onlardan oldukça etkilendiğimi belirtmek gerekir. Bu defterdeki birikimleri ilgili kodlar dâhilinde yorumsamacı bir anlayışla anlatırken Leyla Bektaş Ata[97]'nın yazım tercihi ilham vermiştir. Araştırma boyunca fanzin dünyasının oldukça öznel varoluşu düşünüldüğünde, geçerlilik ve güvenirliğin korunabilmesi adına 'içeriden' bir çalışma yürütülmesi tercih edilerek oto-etnografik bir yol izlenmiştir. Bunun yanı sıra, fanzinlerin tercihinde ulusal ve uluslararası alanyazınına katkıda bulunmuş araştırmacıların süreç boyunca sürekli görüşlerine başvurdum. Fanzinlerde kullandığım alıntılara (büyük oranda) müdahale etmeyerek oradan elde ettiğim verileri literatürle ilişkilendirdim. Bunu yaparken Sontag'ın (2015, s. 10) dile getirdiği gibi "gerçek sanatın bizi rahatsız etme kapasitesine sahip olduğunu, onu içeriğine indirip, sonra bu halini yorumlamanın, sanat eserini ehlileştirdiğini, idare edilebilir ve uyumlu bir hale getirebildiğini" sürekli anımsayarak yine yazarın önerdiği şekilde "kendi gözümüzde daha gerçek kılmak" amacı taşıdım. Nitel bir çalışmada özellikle böylesi *niş* bir konudaki geçerlilik ve güvenirliğin artırılması adına çalışmayı tek başına fanzinlerin eleştirel okumasına bırakmayarak sahaya indim. Buradaki saha, fanzinin kes-yapıştır dünyasından başlayarak dolaşımda olduğu alanı kapsar. Böylece, önce bir fanzin üreterek katılımlı gözleme oradan da kimi fanzin üreticileri ile mülakatlar gerçekleştirerek sözü bir kez daha anlatının kendisine bırakmak istedim.

[96] "Bir fanzin yaratmak" ifadesini kullanırken iki kavramsal kavşaktan bahsediyorum. İlki, bir defteri somut bir şekilde fanzin gibi kullanarak; ikincisi ise Sevin Okyay'ın *Radikal* gazetesindeki yayınlanmış olduğu yazısındaki başlığına gönderme yaparak. Okyay'ın yazısına dijital arşiv taraması sırasında *Disguast*'ın 2003 yılındaki sitesine iliştirdiğim bir yazıdan erişim sağladım.

[97] Leyla Bektaş Ata'nın gündelik bilgiden akademik olana yazım tercihlerini anlattığı konuşma metni için bkz. [Bektaş Ata, L. (2022). Sosyal Bilimlerde Yazmak. *Prekarya Dergi*, (3) 1, 32-37].

2.2. Saha Çalışması: Veri Toplama Teknikleri

Fanzinleri özenle katlayıp tekrar tekrar okumalar yaptığım ve onları yazıp çizip farklı müdahalelere ittiğim sıralarda bir de saha çalışması yürüttüm. Bu saha çalışmasında fanzin üretmeyi sürdürerek eylemsellikte bulunmayı amaçladım. Böylelikle, katılımcı gözlem gerçekleştirdim. Buna ek olarak, "ucu kapalı denilen sorulardan en açık serbest görüşmeye" derinlemesine görüşmelerde bulunarak "karşılıklı etkileşimin barındırdığı, her daim bir miktar keyfilik içeren bu türden bir müdahaleyle farkında olmadan üretilecek olan etkilerin bilgisine erişmeye" (Bourdieu, 2015, s. 920) çalıştım.

2.2.1. Katılımcı Gözlem: "Fanzin, Eylemsellik ve Alana Giriş"

Bu çalışmada fanzinleri sadece bir belge incelemesi olarak düşünmekten kaçınmak adına sahaya inmeyi tercih ettim. Bir fanzine hayat vererek öncesinden sonrasına dek kuramlar ve kavramlarla doğal bir katılımcı gözlem oluşturmak niyetindeyim. Katılımcı gözlem, etnografik saha çalışmasında temel bir faaliyet alanı olarak bu ortamda meydana gelen sosyal yaşamı ve sosyal süreçleri araştırmak, deneyimlemek ve temsil etmek için nispeten uzun vadeli doğal ortamda bir yer oluşturmaktır (Emerson, Fretz ve Shaw, 2001, s. 352). Bu bağlamda katılımcı gözlemin olanaklarına başvurarak bir fanzin üreticisinin üretim safhalarından dağıtım deneyimlerine dek yaşadıklarını anlayabilmeyi ve böylece bu dünyayı temsil edebilmeyi amaçladım.

Uzun süreye yayılan fanzin tutkusu, ilk dönem fanzinlerdeki çağrılarla beraber 'kişisel' bir fanzin yayınlama arzusunu güçlendirdiğinden fanzin mutfağında bulundum: kesmeyi, katlamayı, yapıştırmayı ve dağıtım pratiklerini deneyimledim elbette. Bu doğal süreç bir tarafa, bir gözlem sahası oluşturabilmek amacıyla fanzin üretmek ise çeşitli gözlemleri beraberinde getirir. Öncesinde söylenecek sözler ve bir derdinin olması, ne gibi bir çalışma alanına sürüklenmek ve alınabilecek tepkilerin çeşitliliğine hazırlı olmak, oldukça önem taşır. Bourdieu'nun vurguladığı gibi (1979), ister üretim ister tüketim olsun, her kültürel eylem, öznenin entelektüel alan ve iddia ettiği ifade yolları açısından konumlandırılmasını içerir. Bu doğrultuda, sahanın bu bölümünde kültürel üretim alanında bir araştırmacı olarak pozisyon alarak "çalışma pratiklerimde ve temsil stratejimde bir punk tavrına" (Morini, 2017, s. 165-166) başvurmayı tercih ettim. Burada 'punk' ile anti-otoriterizmi, ana akıma radikal bir şekilde bilinç geliştiren karşıt-kültürü, kendin-yap etiğini, doğrudan eylem, sömürü karşıtı olma, dürüstlük ve özgünlüğü

kastediyorum. Böylece, araştırmayı bir parça daha güçlendirebilmek amacıyla bir fanzin üretiminde bulunarak ve bu kültürel üretim sürecini de olabildiğince uzun tutarak analizi çok perspektifli bir hale getirmeyi denedim. Bu süreçte bir önceki bölümde bahsettiğim deftere çeşitli notlar alarak 'sistematik ve göze batmayan bir şekilde' topladığım bu verileri daha sonra temalandırarak bulgular kısmında tartışmaya açtım.

Katılımcı gözlem derken, Becker ve Geer'in önerdiği üzere (1957, s. 28) "belirli bir süre boyunca gözlemcinin incelenen insanların günlük yaşamına açıktan araştırmacı rolünde ya da örtülü bir şekilde katıldığı, olup bitenleri gözlemlediği, söylenenleri dinlediği ve insanları sorguladığı yöntem"den bahsediyorum. Karmaşık sosyal ortamları ve sosyal ilişkileri bütünsel olarak görerek bir anlayış geliştirmek amacı taşıyan katılımlı gözlem yaklaşımının savunucuları, "sosyal hayatın karmaşıklığını anlamanın belki de tek yolunun, insanın içine dalmak olduğunu öne sürüyorlar" (Bogdan, 1973, s. 303). Burada benim için insan içine dalmak, bir fanzinle gerçekleşti. Bir fanzin üreterek, normalde zaman geçirilen alternatif yerlerdeki teması, uzun süreye yaymayı bu şekilde de şeyleri daha iyi anlayabilmeyi planladım. Buradaki gözlemlerim Uri Gordon'ın vurguladığı gibi "her şeyden önce, tam olarak kurumsal beklentiler, bilimsel arayışlar ve gerçek hayat arasındaki akıl, duygular ve beden arasındaki sınırları test etmek ve aşmakla ilgilidir" (Gordon, 2012, s. 86). Bir fanzinle birlikte politik sınırlara ve belirlenmiş rollere doğru yola çıkmak, meydan okuma duygusunu beraberinde getirmesiyle bir bakıma çekicidir. Aynı zamanda kişisel olduğu kadar toplumsal benliğimize yönelik bir girişim olmasıyla, çalışma projemizi sürekli test etmeye olanak tanır.

Daha önce üretiminde bulunduğum fanzinler bir yana, böylesi bir bağlamı takip eden çalışmada konumlanmak tipik olarak karmaşık güç ilişkilerini beraberinde getirdi. Burada yalnızca fanzinin üretilebilirliğinden dağıtım ağına dek diğer kişi ya da kurumların davranış ve söylemleri açısından değil, aynı zamanda kendi yansımalarım üzerinden de düşünme imkânı bulduğumu belirtmem gerekir. Fanzini üretmek ve sonrasında kimi gözlemler için Bogdan'ın tabiriyle (1973) "insan arasına dalmak", doğal ve kayıt altına alınan süreçlerin ayrı bir okumasını da mümkün kıldı. Aradaki toplumsal değişimin izleri, insana ve kuruma dair birçok olguyu barındırıyordu. Bir anlamda, böyle bir teknik değişimin de izini sürme çabasıydı. Nitekim, Wallerstein (2000, s. 136), "değişimin sonsuz olduğu"na dikkat çekerek "sosyal bilimin tamamı zorunlu olarak, toplumsal değişimin incelenmesidir" der. Bu incelemeye başlamak için fanzine bir isim koyarak

başlamak gerekiyordu: 1980'lerin başında Kaliforniyalı bir grup liseli genç, neredeyse her gün okuldan sonra vokalist Greg Graffin'in "cehennem deliği" adını verdiği garajında provalar yapmak üzere toplanır ve buradan yayılan ter ve koku, kırk yılı aşkın süredir merkezine punk'ı alan *Bad Religion*'ın kurulmasına önayak olur. İşte burada Graffin'in "ahşap yapının yalıtımı olmadığı ve altındaki binayı pişiren siyah kiremit çatısı ile günlük olarak yüz otuz dereceye ulaşan sıcaklık"[98] tasviri ile paketlenmemiş kutu yığınları arasından çıkardıkları seslerle etrafa yayılan ter ve kokuya işaret eden "*dog juice*" terimini oluşturduğum fanzin için seçtim.



Fotoğraf 13: *Dog Juice* Fanzin Sayı 1 – Sayfa 8-9

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Amerikalı yönetmen Abel Ferrara'nın İstancool kapsamında İstanbul'a gelmesiyle bu festivalde kendisiyle gerçekleştirdiğim röportaj, *Dog Juice* fanzinin sayfalarında yerini aldı.

Dog Juice, tıpkı diğer fanzinlerin üreticilerine açtığı alan gibi benim için de söylenecek söze dair bir kapı araladı. Bir olgu ve teori olarak iki ayaklı bir tekniğe olanak tanıyan katılımcı gözlem, araştırma nesnemle ulaşmak ve keşfetmek istediğim gerçekliğe "sadece deneysel ya da soyut söylem ile değil ampirik ve teorik olarak iki yönüyle çözümleme"

[98] Kurucu üyeler Dr. Greg Graffin, gitarist/söz yazarı Brett Gurewitz ve basçı Jay Bentley, *Bad Religion*'ın modern punk müziğinin öncüleri statüsünü güvence altına alırken, bu terli garaj seansları, punk müzikte kırk yılı aşkın bir kariyerin temelini oluşturdu. Graffin, Amerika'daki mevcut bilim karşıtı iklimi, grubun iç kargaşasını ve punk'ın mirası üzerine Derek Scancarelli ile yaptığı bir söyleşide (Forbes, 2020) şöyle diyor: "Kesin olan bir şey var ki, *Bad Religion* kataloğuna bakarsanız, yardımcı yazarım Brett Gurewitz ve ben otuz yıldan fazla bir süredir bilim karşıtı insanlar hakkında şarkılar yazıyoruz. Şu anda yaşamak zorunda kalmamayı dilediğimiz bir dünya için bir nevi başlangıç yazıyorduk ama görünüşe göre bu gerçek oldu. Görünen o ki günümüz dünyasında körü körüne inancın bizi bu işin içinden çıkaracağını düşünen bir akım var" bkz. [*Bad Religion'ın Kırk Yılı: Vokalist Greg Graffin'le Bilim İnkârcıları, Garaj Günleri ve Grubun İç Çatışması Üzerine*. Erişim: forbes.com/].

(Aymaz, 2018, s. 292) şansı verdi. Dahası, bu üretim esnasında bir fanzin yapıtını meydana getiren sanatçının şikâyetlerini dile getirebilmek ve bu şikâyetlerden çalışmaya yön vermesini beklemek, varmak istediğim bir yoldu. Saha çalışması yapan araştırmacılar, Becker'ın öne sürdüğü gibi, "şikâyetlerin örgütlü faaliyetleri anlamak için özellikle iyi veriler olduğunu bilirler" (2013, s. 18). Buradan aldığım teorik cesaretle, disiplinler arası bir kavşakta gezinerek iki sayıdan oluşan fanzin ürettim. İlki 28, ikincisi 24 sayfa olmak üzere 2019-2021 yıllarını kapsayan A5 boyuttaki iki fanzin, genel anlamda sosyal bilimlerin herhangi bir konusuyla temas kuracak biçimde punk estetiği ve etiğine sadık kaldı. "Kitle kültürü biçimlerinin yozlaşmış dünyasına açıkça karşı çıkan bir auteur yönetmen"[99] (Brenez, 2007) Abel Ferrara ile İstanbul'da sinema ve eylemsellik üzerine gerçekleştirilen söyleşi, *Bad Religion*'ın True North albümü üzerine bir kritik, Amerika'daki *Taqwacore*[100] müzik kültürü üzerine Pakistanlı-Amerikalı *The Kominas*[101] grubu üzerine bir tanıtım, 80'lerin İngiliz göçmen punk'ı ve *Alien Kulture*'ü, Gary Snyder ve Irvine Welsh'in çeviri metinleri, yazar Hakan Günday ile yazının tarifi üzerine yaptığım bir röportajdan oluşan ilk sayıyı Michelangelo Antonioni, Federico Fellini ve Ahmet Uluçay gibi yazarlara ayırdığım metinler, *Afro-Punk* üzerine bağımsız sanatçı James Spooner ile girişilen sohbet, punk estetiğine mekânsal bir bakış sunduğum *Gilman* adlı müzik kulübü ve İtalyan yeraltı tribün hareketi *ultra*lar üzerine güneyin küçük kulübü

[99] Brenez (2007, s. 1), Ferrara'yı tanımlarken erken dönemde oldukça ses getiren punk grubu The Clash'in önemli üyelerinden Joe Strummer'a gönderme yapar: "Joe Strummer müzik için ne ise Abel Ferrara da sinema için odur: popüler biçimlerin varlığını haklı çıkaran bir şair". Joe Strummer, babasının diplomatlık görevi nedeniyle 1952 yılında Ankara'da dünyaya gelmesiyle de Türkiye'deki punklar için bir "gurur vesilesi" olmuştur. Ferrara'yı böyle düşünmek kendisini punk'la birlikte ele almamı sağladı: Ferrara'nın punk'ın 'kendin-yap' etiğine sıkı bir şekilde sahip olduğuna Cannes Film Festivali'ne seçilmeyen *Welcome to New York* filmini festivalle eş zamanlı olarak kumsal üzerindeki bir çadırda gösterime alması ile de tanıklık edebiliriz.

[100] Yazar Michael Muhammad Knight'ın, Buffalo, New York'ta (2004) birlikte bir evde yaşayan bir grup üniversite çağındaki birey hakkındaki romanında kullandığı "Taqwacore" kavramı, "korkudan ilham alan aşk" ya da "aşktan ilham alan korku" anlamına gelen Arapça bir terim olan ön eki ile hardcore punk müzik sahnelerinde merkezi olan kendin yap ideolojisini ve yıkıcı tutumları vurgulayarak punk köklerine atıfta bulunur. Taqwacore'u grup The Kominas üzerinden okuyarak sosyomüzikal dönüşümü haritalandıran detaylı bir çalışma için bkz. [*Wendy Fangyu Hsu (2013). Mapping The Kominas' sociomusical transnation: punk, diaspora, and digital media, Asian Journal of Communication, 23:4, 386-402].*

[101] Boston, Massachusetts'te kurulan grup, müslüman-punk paradoksuna karşı oldukça cezbedici müzikal ritimler sunarken "Bollywood Punk" olarak etiketlenir. Ancak Knight'ın romanı ile birlikte (2003) Amerikan punk sahnesinin Taqwacore'u olarak benimsenir. 2005 yılında *MySpace* kanalına yükledikleri iki şarkı, onları tanınır hale getirir. Amerika'daki meşru görülen yaygın anti-Müslüman hissine karşı meydan okumayı 'punk' ile gerçekleştirmeye çalışıyorlar. Nükteli notalar ve sarkastik sözleri birleştirerek basmakalıplığın geliştirdiği tahribi yıkmayı denerler. Bunu yaparken '*Amerika'da Şeriat!*' diye bağırmaktan geri kalmamaları, onları gelenekselleşen İslamofobi ile dalga geçen bir konuma getirir ve bu da büyük ölçüde punk'ın karşı-anlatılarını yansıtır.

Cosenza'ya dair notlar içeren ikinci sayı takip etti. İki sayının içeriğini de kendi ilgi alanlarıma yönelik hazırladım.

Bir yayını baskın ve tabi olanakların karşısına dikerek çok katmanlı kesişimler oluşturmak, fanzinle birlikte düşünmeye olanak tanır: Medya teknolojileri karşısında bireyler üretimleri ile ne derecede özne olabilir? Değişen medya algısına ve dönüştürülmüş toplumsal ilişkilere yönelik böylesi bir girişim, Walter Benjamin'in arzusu ile benzeşir. İletişim teknolojilerinin farklı biçimleri ile insan deneyiminin farklı formları arasındaki etkileşimleri kendine özgü antropolojik materyalist bir perspektifle inceleyen Benjamin'e göre, "yarattığı şok etkisi gereği, alımladığı form, yapıtın kendisinden önce gelir" (Kang, 2015, s. 31). Benjamin'in bu görüşüne yaslanarak *Dog Juice*'un iki sayısı ile oluşturabileceği şok etkisini anlayabilmek için fotokopicilerde başlayan gözlemler, dağıtıcı noktalarına dek uzandı. Fanzinin dolaşımda olduğunu öğrenen kimi kitlesel medya organlarının bu yayına yer ayırması üzerine buradan yükselen sesler de kayıt altına alındı. İki yıllık saha çalışmasını içeren punk konserlerinde fanzinler 'el altından' sergilenmiş, bu yolla kolektif deneyimin izi sürülmüştür. Buradaki gözlemlerimi notlar altında deftere kaydederek konser alanını laboratuvara çevirmeyi amaçladım. "Araştırdığımız ortamlarda olmak, oradayken yazmak ve üretmek" (Bektaş Ata, 2022: 34) arzusu ile yola çıktım ve araştırmayı yürüttüğüm mekânlarda olmayı önemsedim. Böylece "mütevazı tanık" (Haraway, 2004, s. 31) olarak oluşturduğum küçük hikâyeleri bilimsel bir bağlama yerleştirerek katılımcı gözlemlerimi tamamladım.

2.2.2. Derinlemesine ve Odak Grup Görüşmeler: Yeraltından Notlar

> "Günlükler bir yazarın ruhunun atölyesini gösterir" —Susan Sontag.[102]

Nitel araştırma görüşmeleri, araştırmacıya geniş insan grupları hakkında genelleştirilebilir anlayışlar üretmek yerine görüşülen kişinin bir fenomene ilişkin öznel bakış açısını anlama olanağı sağlar (McGrath vd., 2019, s. 1). Araştırma boyunca özellikle fanzin üretimlerinden doğan deneyimleri keşfetmek adına bir dizi görüşmeler gerçekleştirdim.[103] Bu görüşmeler, her bir görüşmecinin heyecanından fanzin tutkusuna

[102] Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı* (Çeviren: Osman Akınhay). Agora Kitaplığı, s. 59.

[103] Bu görüşmeler için yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş olup kullanılan soru formları ve görüşme yapılan kişilere ait bilgiler tezin sonunda yer alan 'ekler' bölümünde sunulmuştur. Bu görüşmeler sonucunda elde edilen veriler Veal ve Kim'in (2016) oluşturduğu punk etnografisi dikkate

dair öğrenilebilecek şeylerin peşine düşmemi sağladı. "Toplumdaki azınlıklara ve gruplara başka yerde duyulmayabilecek seslerini verme potansiyeline sahip" (Reeves vd., 2015) bir çalışma fırsatı sunan derinlemesine görüşmelerle fotokopiden dijitale fanzin yayıncılığını anlamayı ve tartışmaya açmayı hedefledim. Bu yolla, potansiyelin biricikliğini kavrayabilmek üzere alana inmek gerekti; "altkültürün ete kemiğe bürünmüş"[104] özneleriyle görüşebilmek ve elimdeki fanzinlerin sayfalarını çevirirken onları dinleyebilmek, deneyim hislerinin kapısını aralamak için iyi bir fırsattı.

Fanzinlerle ilk temasa geçtiğim yerden başladım: 'İstanbul'un seçkin pasajları'ndan. Bir fanzine ulaşabilmek, çoğu zaman ona karşı bir arayışı gerektirir. Bazen bile isteye bazen de "rastlantının kucağına düşerek"[105] ulaşılabilen fanzinler, tekrar tekrar sayfalarında gezinebilecek birtakım öğeler sunar. Tasarımından karmaşık kolaj denemelerine bazen tutkuyla takip edilebilecek şekilde hayranlık uyandıran fanzinlerin üreticileri ile görüşebilmek ve deneyimin hissiyatını anlayabilmek üzere bir süre 'alanda' kaldım. Bu durum, sadece fanzini değil bizâtihi özneyi anlamaya yönelik bir girişimdi.

Paradoksal bir şekilde *Telaşa Mahal Yok* ile ilk yasal punk albümünü 1999 yılında çıkaran *Rashit* 'çetesinin' yeni bir video klip çekimi için Taksim Pendor Corner'daki görüşmeler, kendin-yap kültürünü bir şekilde yaşatmaya çalışan punk müzisyenleri ile gerçekleştirdiğim ilk odak grup katılımını içeriyor. Burada ayrıca Tolga Özbey'le derinlemesine bir görüşme gerçekleştirerek fanzinin dününden yarınına birçok meseleyi ele aldık. Tolga, Türkiye'deki punk sahnesinin en üretken isimlerinden. Kendisi ile yıllar önce fanzin takaslarına ve yazışmalara dayanan dostluğumuz, onun yetmişler punk'ına olan ilgisi, beni de cezbetmişti. Söz yazımı konusundaki gücüyle, punk'ın felsefesini ve popülerizmini aynı anda kullanarak punk müziğini ana akıma taşıdıklarını, böylece birçok yeni nesil punk grubuna ve fanzinine yol gösterdiğini inkâr edemeyeceğim. Onun sözleriyle, "punk'ın ilk dönemi olarak adlandırdığımız 1970'lerin sonu, daha çok rock'n roll odaklıdır ve ergen isyanı olarak başlayan daha hızlı bir rock'n roll'dur". İlk politik

alınarak kod, kategori ve temalara bölünmüştür. Araştırma soruları çerçevesinde yorumlama odaklı kodlama stratejisinden yararlanılarak oluşturulan temalarla tartışmalar yürütülmüştür.

[104] Hebdige için araştırma nesnesini ete kemiğe büründüren Genet'dir (Hebdige, 2004: 131), bu çalışmada benim için alanın özneleri olarak gördüğüm fanzin üreticileri altkültürün ete kemiğe bürünmüş halleridir.

[105] Oktay Rifat, *Bay Lear* (Yapı Kredi Yayınları, 2008) adlı yapıtında okura şöyle seslenir: "Rastlantıdan kaçma. Rastlantının kucağına düş, o senden akıllı". Tolga Özbey'den iki binli yılların başında çıkardığım 'hardcore punk fanzini' için yazı istediğimde, metni bu ifadeyle bitirmişti. Bu söz, kulağıma küpe olmuş ve kimi zaman yolumu terk edilmiş dükkânlardaki sahaflara düşürerek bir zamanlardan kalmış fanzinleri aramaya koyulmuştum.

örnek, Sex Pistols'ın 'Anarchy In The UK' ve onu takip eden 'God Save The Queen'inde görülebilir ki bizi daha çok ilgilendiren kırılma burada gerçekleşiyor ve ilgi alanımız bu yolla şekilleniyor.



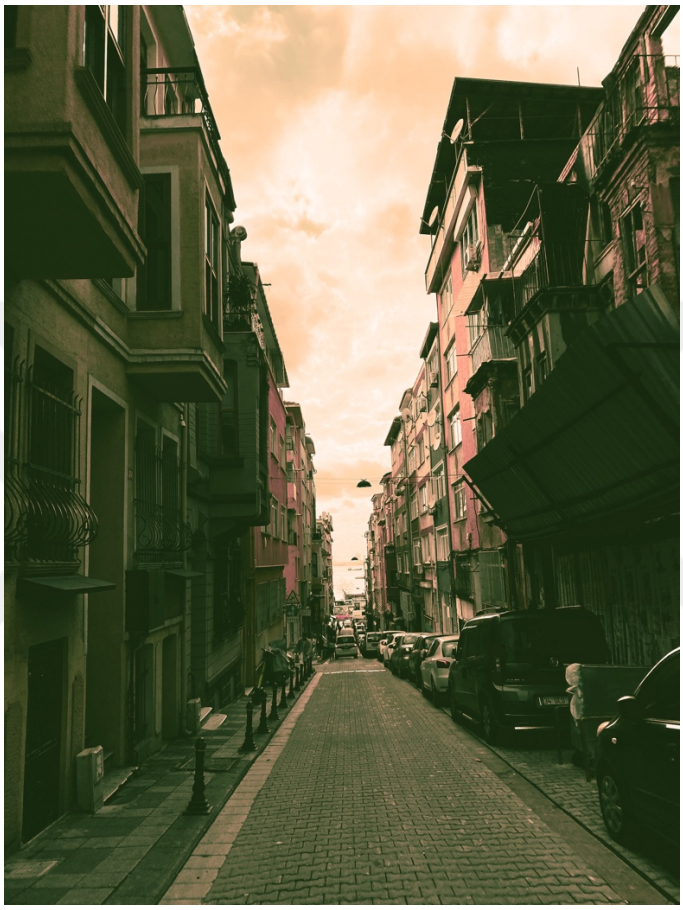
Fotoğraf 14: Rashit 'Çete'siyle Geçirilen Bir Gün

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: 26 Haziran 2022 Pazar. Taksim'in her sokağı onur yürüyüşü yapılacak olması nedeniyle kapalı. Tolga Özbey'in daveti üzerine hem video klip çekimlerinde bulunmak hem de görüşmeler yapmak üzere Pendor Corner'dayım: Burada bulunmak için 'türlü' engeli atlatmak gerekiyordu ki tribün altkültüründen 'antrenmanlı' olmak işe yaradı.

İkinci odak grup görüşmeleri ise Kadıköy Yeldeğirmeni'nde gerçekleşti. Yeldeğirmeni, alternatif üretim sahnesi için önemli bir konum olduğundan buradaki mülakatlar bilinçli bir mekân ve bellek hatırasını kapsar. İki binli yılların başında ilk fanzin nesline göre biraz daha genç kalan bir grup arkadaş olarak, üretimlerimizi sahnelediğimiz yerler burada yer alır. Sonraları, *Fanzinlik* adında *Solucan Fanzin*'den Aşkın S. Yücel'in öncülük ettiği bir alanı sık sık yoklayarak fanzin 'takası' gerçekleştirdiğim yerde bu kez punk ve tribün altkültürüne odaklanarak yayınlar çıkaran *Dahke Fanzin* üreticileri ile bir görüşme gerçekleştirdim. Olağan derinlemesine görüşmelerde bilgi verenlerin deneyimlerini hatırlatmaları bir miktar zor olurken bu tip görüşmelerde biraz daha aktif rol oynama şansı yakalayabilen araştırmacı, Merton ve Kendall'ın hatırlattığı üzere (1946, s. 543), bu tür bir dizi araştırma için kullanışlı bir ikameyi oluşturur; çünkü büyük

fedakârlıklara rağmen önemli maddelerle ilgili makul hipotezlere ulaşım sağlar. Kolektif hafızanın ipuçları ile fanzin deneyimine yönelik bazı bilgileri yeniden sunulması için bir araya gelinen bu ayırt edici görüşmeler, yanıtları etkinleştirmede yardımcı oldu. Birbirlerine eklenmiş sohbetlerden, ipuçları ile genişletilmiş sorular ve cevaplar doğdu, böylece deneyime ulaşabilmek biraz daha kolaylaştı.



Fotoğraf 15: Alternatif Üretimlere Çıkan Yol: Fanzin Görüşmelerinden

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Kadıköy, Yeldeğirmeni'ndeki odak grup görüşmesini yaptığımız yere doğru giden bu yol, bir zamanlar üretilen fanzinlerin kopyalandığı ve dağıtıldığı yere çıkar.

Žižek, Tillmans ile yaptığı bir söyleşide, "düşük ve değersiz konulara yüksek teori uygulama fikrini sevdiğini" söyler ve ekler: "Çöp kültürünü [trash culture] çok seviyorum; yolum ne zaman bu dergileri bulabildiğim yere düşse gider onları satın alırım. Bence konu değil onunla ne yaptığınız önemlidir: Bir eser belirli bir doğal mantığa bağlı kaldığı sürece onunla her şeyi yapabilirsin" (Žižek, 2005). Çalışmalarını "çöplük dünyaya"[106] bırakan Esat C. Başak'la İzmir Göztepe'de kamusal alanın görünürlüğünden

[106] Destici, O. (2021). Çöplük Bir Dünyanın Fanzini: "Mondo Trasho". *Prekarya Dergi*, 2 (1), 35-39.

uzaklaşarak yavaş yavaş adımlarla deneyimlediğimiz derinlemesine görüşme, araştırmaya oldukça ışık tuttu. Başak'ın her şeyi kullanılabilecek ve dönüştürülebilecek bir düşünceyle ele alması, Türkiye'de fanzin furyasını başlatan bir kıvılcım oldu. Başak'ın çalışmaları *Mondo Trasho* adıyla başlayan ve neredeyse ismini kendisinin bile hatırlayamadığı onca fanzinde yer alması, bu işlerin defalarca dönüp okunması ve her seferinde yeniden hayran bırakması bakımından benim için oldukça yol gösterici oldu. Başak, sadece kendi çalışmalarını fanzine koymakla yetinmemiştir; çevresinden fanzine koyulacak işlerle ilgili sayfalar tasarlamasını istemiş, böylece punk'ın basitlik ilkesi gereği bu işlerin kolaylığını göstermiştir. Burada yer alan işler ile Başak'la yaptığım görüşmeler sırasında derinlemesine bir kazı çalışmasına gidilmiştir; her bir sayfayı 'eşerek' gittik. Barthes'ın deyimiyle "punctum"u yakalamaya çalıştık, yıllarca dönüp dolaşıp (Başak'ın fanzinlerinde) okuduğum metinlere ve görsel yapıtlara dair tüm sorularımı yönelttim: Benjamin'in yaptığı gibi "metnin derinindeki inciyi" (Oskay, 2015, s. 12) bulmanın arzusuyla titiz sorularıma sabırlı yanıtlar aradım:

> *Yeraltına inmek hiç bu kadar kolay olmamıştı!* Yaklaşık bir aylık telefon trafiğinden sonra (underground yayıncılığın süper starı) Esat C. Başak'la İzmir'de Fahrettin Altay metro duraklarının önünde buluşuyoruz. Planladığımız zamandan sadece beş dakika sonra 'olay yerine' gelen Esat, şapka ve maskesiyle beni karşılıyor: Saatine bakıyor ve 'beş dakika' diyor, 'fena sayılmaz'. Çantasını açıyor ve sahaftan aldığı bir kitabı gösteriyor: '*Yeraltından Sesler*' (Altıkırkbeş Yayın, 2014). Seksenli yılların yeraltı müziği üzerine biraz sohbet ederek ilerliyoruz. Doksanlardaki üretim ile günümüzü karşılaştırarak Göztepe'deki bir parka geçiyoruz. Pek tabii, 'underground' bir mülakatı sokaklarda yapmak en doğru seçim geliyor ikimize. *Mondo Trasho*'nun tüm sayılarını kapsayan kitabı (*Yeni Nesil İçin Mondo Trasho Arşivi*: Sub Yayımları, 2007) açıyorum. Normalde fanzinleri taşımayı sevsem de bunun biraz derli toplu olması hoşuma gidiyor. Telefonumun kayıt bölümünü açarak elimdeki her bir sayfayı yeniden okuyor ve Esat'a gösteriyorum: Metni eşerek, neyi hangi teknikle ve ne amaçla yaptığını sabırla anlatıyor. Üniversite yıllarındaki Ünsal Oskay derslerini anımsıyor. Etkisinden çıkamadığını ve hastalık derecesine ulaşan (Oskay'ın) kitaplarındaki tipolojik hatalarını dahi ezbere bildiğini hatırlatıyor. İzmir'de özel bir üniversitede tasarım üzerine dersler vermesinden toprakla uğraşmanın huzuruna 'reddiye' biçimi olarak alternatif üretimler hakkındaki

derinlemesine görüşmemiz iki saati aşıyor ve kalabalığa karışarak bitiriyoruz (27 Temmuz 2022, *Tez Günlüğü*)[107].



Fotoğraf 16: Esat C. Başak'la "Kafamızı Kurcalayan Kimi Sorunlar Üzerine"

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Esat C. Başak'ın *Mondo Trasho*'su defterlerden fotokopiye dergiye kendiliğinden çıkmış, zamanla ismi değişerek fotokopiden farklı üretim tekniklerine uzanmıştır.

Başak'la görüşmelerden doğan sohbetler beni *Mondo Trasho* çevresindeki kişilere yöneltti. Burada gerçekleştirdiğim *informal* sohbetler, bu anlamdaki kazı çalışmalarını daha iyi anlamaya yönelik girişimlerdir. *Mondo Trasho*'ya sonradan katılan ve *yazı bir* üst başlıklı metinler hazırlayan Yahya M. Madra ile derinlemesine yaptığımız görüşme ise kendisinin *Boğaziçi* ve *Drew* gibi üniversitelerde ekonomi politik alanında dersler

[107] *Hüzün bahçelerinden:* Esat C. Başak'la tez için görüşmemizden yaklaşık bir yıl sonra gerçekleşti o kötü an: Esat, başka bir dünyaya göç etmişti. Onun deyimiyle 'aynı ağacın dibine düşmüştük'. Nostaljinin rüzgarına kapılmadan yaptığı her işi büyük bir tevazu ile anlatması, onun çevresinde ne kadar sevildiğine dair bir işarettir. Tıpkı Maurice Blanchot'nun Mayıs 68 olayları sırasında Foucault ile Sorbonne'un avlusundaki karşılaşmasında anlatmaya çalıştığı "insanlar arasında yalnızca bir insan olarak, başka bir insan olmaktan başka gerekçelendirmeye gerek duymadan herkesin birbiriyle anonim ve gayri şahsi bir şekilde konuşabildiği güzel zamanlar"dan fırlamış gibiydi (Blancot, 2005, s. 61). Benim görsel tasarım algımı yıllar içinde oldukça geliştirmiştir. Evet 'legal bir okul' değildi şüphesiz *Mondo Trasho* ama benim gibiler için 'University of the Arts' gibi bir noktadadır. Nihayetinde sanatın her dalından yaptığı kolajlarla bizi hayata sıkı sıkıya bağlamıştır. Daha 'güvenilir' bir hayat yaşadığımdan bana bıraktığı yapıtlara da gözüm gibi bakacağım. Bana son mesajında dediğin gibi, "yine bir yerlerde görüşeceğiz" sevgili Esat…

vermesi ve *Rethinking Marxism* dergisinde yürüttüğü editörlük deneyimleri fanzine dair ufuk açıcı bilgiler barındırması bakımından önemlidir.

Saha çalışmasının İzmir ayağını Yahya Vural (Girdap) ile sürdürdüm. Kendisi ile daha önce birçok kez fanzin yazışmaları yaptığımız, 2002'den bu yana birbirimize fanzinler gönderdiğimiz Girdap ile iki görüşme gerçekleştirdik. İlkini, biraz 'insan selinin içinde' İzmir'in işlek bir noktasında yaptık. Elinde bir poşet fanzinle gelen Girdap, ikinci görüşme için daha geniş fanzin arşivi barındıran evine davet etti. Clarke'ın (1976) "nesneler ve anlamlardan yeni bir bağlam oluşturma" eylemini tasvir ederken kullandığı *brikolaj* kavramı neredeyse onu hatırlatıyor: Yaşamı (Tolga Özbey'in söylemiyle) kolaja çevirmiş, evinin bir odası *Hakan Günday* romanlarını aratmayan bir şekilde kuşatılmıştı; duvarları kimi fanzinlerin fotokopisel hamleleri ile büyütülmüş kapaklarıyla süslenmiş, ortada yüzlerce yayınlanmış fanzin.[108] Kayıt altına alınmanın verdiği tedirginlikle başlayan ve sonrasında kendi üretimlerinden yapılan diğer çalışmalara dair titiz bilgileri verirken kapalı perdelerin gölgesinde kimi fanzinleri inceledim.

> Fanzinsel militanlar olarak fanzinler üretmek, punk'ın kendi-yap etiği hakkında olabildiğince durmak ve şimdiye kadar üretilmiş fanzinler üzerine sabahlara kadar tartışmak kendimi bildim bileli büyük zevk veriyor. Yaşı kaç olursa olsun böyle insanların varlığı, benim için büyük mutluluk kaynağı. Girdap'la yüz yüze tanışıklığımız neredeyse yirmi yıl sonra gerçekleşse de uzun süredir yazışmalarımız oldu: "Çok mektup gitti geldi aramızda" (Günday, 2003: 21) ve "mektuplarımın gerçek bir centilmene yaraşır, candan, apaçık ifadelerini hatırlarken şimdi bile zevk duyuyorum" (Dostoyevski, 2008: 116). Temmuz'un kavurucu sıcağında Urla'dan Buca'ya doğru Girdap'ın semtine ve evine doğru yolculuk başladığındaki heyecan, odasındaki fanzinleri görmemle daha da katlandı. Tez çalışmama dâhil edebileceğim fanzinleri 'koklamaya' başladım: Burada Ünsal Oskay'ın şiirlerinden Esat Başak'ın çalışmalarının 'master'larına dek birçok üretime rastlamak mümkün. Sadece yerli değil, Batı'da yapılan akademik çalışmalar da bulunuyor. Bunları nereden temin ettiğini sorduğumda Girdap 'evinin bir saklama deposuna dönüştüğünü' söylüyordu. Çalışmalarını kaybedeceğine inanan kimi üreticiler, çalışmalarını nispeten yerleşik düzene sahip Girdap'a 'emanet' ediyorlarmış. Birleşik Krallık'tan gelen Mark Perry'nin meşhur fanzini *Sniffin' Glue* ya da Teal Triggs'ın *Fanzines: The DIY*

[108] Bu fanzinler arasında bir zamanlar benim de çıkardığım fanzinlerin olmasını tebessümle karşılıyorum. Odasının duvarını fanzin kapaklarından oluşan bir sergiye dönüştürür ve burada yine benim bir kapak çalışmam yer alır. Altkültürel üretimin anonimleşerek yayılmasının en güzel örnekleridir, bunlar.

Revolution kitabı birilerinin birilerine hediye ettiği ama saklamak için Girdap'a bıraktığı yapıtlardan sadece ikisi. Girdap, Alsancak'ta işporta tezgâh açıyor ve fanzinlerin kimilerini burada sergiliyor. Bazen bir 'rock star' gibi turneye çıktığını söylüyor, sosyal medyaya bıraktığı 'post'larla yerini bildirip 'cemaat'ini bekliyor: Şanslıyız ki, bir yerlerde fanzin ve fanzin tutkusuna dair konuşulacak insanlar 'halen' var (23 Temmuz 2022, *Tez Günlüğü*).



Fotoğraf 17: Girdap'ın Altkültürel Mirası

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: İzmir'de fanzinsel üretimlerini gerçekleştiren Girdap, bugüne kadar yayınladığı fanzinlerle Türkiye'deki yeraltı fanzin camiasındaki en üretken isimlerden biri olarak dikkat çeker. Sadece fanzin üretmekle kalmaz, Pinero Tükkân adında açtığı altkültürel dükkânda kimi işleri sergileme fırsatı bulur ancak bir süre sonra dükkân kapanır. İzmir'e gönderilen fanzinleri dağıtır, punk konserlerinde 'stand'lar açar.

Bir araştırmacının heyecan duyduğu nesnelere yönelik yaptığı çalışma, ilham alınacak bazı şeyleri yeniden alevlendirir. Tolga Güldallı'nın ürettiği her bir *ouevre* (yapıt), ilk karşılaştığım andan bu yana bende hayranlık bırakmıştır: Geriye dönüp baktığımda kendi çıkardığım fanzinlerde onun tasarımlarından etkilenmem ve çalışmalarıma buralardan 'yamalar' yapmam şaşırtıcı olmamalı. Onun ürettiği dil, bir anlamda kendisinden sonra gelen birçok fanzinde görülür. Küçükken bir arkadaşı ile kapandığı evden can sıkıntıları

arasında doğan dergileri politik ve ironik fanzinler takip eder. Mahalle kültürünün baskın olduğu yıllarda aynı tepenin ardında büyümüş olduğu arkadaşlarının fanzinlerini edinir, onlara sayfalar yapar ve kendi fanzinlerini çıkarmasıyla gelişir her şey:

> "Tolga Güldallı'nın ('enfes yetenek Alexis Bullshit') üretim coşkusu beni her zaman büyülemiştir. Kendi söylemiyle 'bir fanzin koleksiyoncusu' değildir, her fanzini alıp biriktirmemiştir nihayetinde. Ancak hatırı sayılır bir fanzin arşivine 'doğal yollarla' sahip olduğunu gizleyemeyiz: Sadece fanzinler üretmiyor aynı zamanda fotokopi afişler, el ilanları ya da fanzin kapaklarından bazen İstanbul'un bir köşesinde bazen de yabancı topraklarda sergiler düzenliyor. Aynı zamanda bir punk müzisyeni. Müziğe karşı geniş katmanlı ama daha çok politik ve sarkastik bir şekilde fanzinlerle ilgileniyor. Akademik olarak fanzinlerle çalışmamı doğrusu 'ironik' buluyor. Roma'daki *Crack Festival*'de düzenlenen *artzine* etkinliğine Türkiye'deki fanzinlerle ilgili katılım sağlamış, ancak fanzinlerin böylesine bir 'okunmaya' gidilmesine içten içe gülüyor. Kendisinin üretimleri ile ilgili teorik okumalara karşı Umberto Eco'nun tam da 'aşırı yorum' *(overinterpretation)* olarak nitelediği şekilde 'Vay be! Ben bile yaptıklarım üzerinde bu kadar derin düşünmemiştim' diye cevap veriyor. İronisini yaptığımız konuların akademik bir çerçevede ele alınması, özellikle kişinin fanzin dünyasına girip çıkmadan akademinin soğuk koridorlarından 'sosyolojik' teorilerle konuya yaklaşması bir hayli garip oluyor. Eco, 'bir metin' der; 'yazarın sözcükleri okurun da anlamı getirdiği bir piknikten ibarettir'. Ben de fanzinleri incelerken Ludwig Wittgenstein ve Nikolay Bahtin gibi akademinin soğuk koridorlarından bir kır evine kaçıyor gibiyim" (27 Haziran 2022, *Tez Günlüğü*).
>
> "Hakan Günday'la hiç olmayacak yerde rastlaşıyoruz: Gebze'de bir kitabevinin sahibi arkadaşı ile kahvesini yudumlarken yanına gidiyorum. Onu [2000 yılında] 'Om Yayınevi'nden çıkardığı *Kinyas ve Kayra*'dan beri takip ediyorum. Yazarın daha önce yaptığım fanzinlerden haberdar olması ve yapıtlarında punk'a yer açması beni cezbediyor. Önce kendisine *Dahke Fanzin* ve hazırladığım bir punk/hardcore seçkisinden oluşan disk hediye ediyorum. Çizgisiz bir dosya kağıdına 'lütfen sana ilham veren şeyleri benimle paylaş' diye ekliyor. İlk mülakatı çıkardığım fanzin için yapıyoruz. '*Yazı*' diyor '*benim için bir sığınaktır*'. Onun sığınağına geçip yazışarak devam ediyoruz. Ana akıma giriş yapsa da benim için halen bir altkültürel öğe: Onun kelimelerle olan devrik ilişkisi, bana ilham vermeye devam ediyor" (21 Ağustos 2022, *Tez Günlüğü*).



Fotoğraf 18: Hakan Günday'ın Kelimelerle Devrik İlişkisi Fanzinde Yaşıyor

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Hakan Günday'la konuşmalarımızı bir fanzin sayfası haline getirdim. Günday, Mülkiye'de okuduğu sıralarda okul yerine karşısındaki kahveye gider ve bir kalem ile kâğıt satın alarak 'asansör dördüncü katta durdu' yazar. Bu sözler, *Kinyas ve Kayra*'nın girişi olacaktır.

2.3. Retrospektiften Oto-Etnografiye Araştırmacının Konumu: İçeriden Bakış

> *"Fellini*'nin 8½'undaki *Guido Anselmi* gibi arzularla boğuşan bir araştırmacının punk festivalinde 'fikirlerle yaşaması' [Gadamer] heyecan verici: Gürültüyü hissederken içim kıpır kıpır. Mekâna yaklaştıkça, her gece saat üç gibi başlayıp neredeyse gün boyu devam eden keşif yolculuğunda gerçekler ve sanrıların yer değiştirdiğini hissediyorum. Banliyö trenlerinden metrolara sırt çantamdaki *Bourdieu, Foucault, Deleuze, Guattari* ve bunlara yol göstericilik yapan *Ali Akay* metinleri ile fotokopiden onlarca dergiyi kavramsallıkta buluşturabilmenin heyecanı had safhada. Gittikçe siyahın en koyu tonunu hissettiren egzotik ve 'dışarıdaki'ne yabancı ortam, farklılıklarıyla [ya da Goffman'ın işaret ettiği gibi gelenekselin 'damgalı' dedikleriyle] çevrili. Sahneden yayılan enerji ve nerede olduğumdan emin olduğum hissiyat: Altkültürün tam kalbindeyim" (27 Haziran 2022, *Tez Günlüğü*).

Deleuze ve Guattari'nin *bellek* dediği şey geriye giden değil, bugüne gelen bir şey.[109] Çalışmanın temel mantığı, deneyimleri günümüzdeki araştırmaya dâhil etmekten geçiyor. Konyar (2016, s. 191), bilimsel bir soruşturma yürütürken, araştırmacıdan kendisinin yapacağı çalışmayı deneyimlemesini ve uygulanması gerektiğini söyleyerek araştırmaya uzaktan bakmak yerine içeriden bir bakış geliştirmesini böylece yapacağı görüşmeleri daha iyi anlamlandıracağını salık verir. Bu nedenle, kolektif belleği yansıtabilme hevesiyle motivasyon kaynağımı oto-etnografide buldum. Oto-etnografi, kavramsal olarak 1970'lerde ortaya çıkmıştır. Hayano (1979, s. 99), "kendi insanlarının (halklarının) etnografilerini yürüten ve bunları yazan" araştırmacıların geniş yelpazedeki çalışmalarını tanımlamak için oto-etnografiyi kullanır. Bir oto-etnografik çalışmada kendi anlatısının gerçek öznesi olacak araştırmacı, geriye dönük bakış açısıyla yazar (Vonèche, 2001, s. 226). Bu bakış açısında, oto-etnograf, araştırmanın gözlemleri ve sonuçlarıyla araştırmaya nasıl biçimlendiğini gösterir. Dahası, oto-etnografik saha çalışması yapmak gördüğümüz, duyduğumuz, düşündüğümüz ya da hissettiğimiz şeylerin 'alan'ın bir parçası olmasını sağlar (Adams vd., 2017, s. 4) ve böylece kişisel deneyime odaklanıldığında, oto-etnograflar, daha geleneksel araştırma yöntemleriyle yakalanamayan günlük deneyim anlarını da tanımlar. Araştırma boyunca, bu deneyimlerin peşinden giderek analiz sürecine eklemeye çalıştım. Kaldı ki, Becker (2013, s. 13) deneyimden yoksun ve onunla ilintili hiçbir fikrin olmadığı araştırmalardan söz ederken "insanların sahaya bir *tabula rasa* olarak gittikleri ve şeylerin 'zuhur' etmelerini beklediklerini farz etmelerinden hoşlanmadığını" belirtir. Bu durum, çalışmayı 'içeriden' ve 'sömürücü-olmayan' bir metodolojik ilkeye yöneltti. Bu temel yaklaşımla, punk'ın akademik sömürüsü için karşılaşabileceğim potansiyel tehlikelerden kaçınmaya çalıştım. Donaghey'in vurguladığı şekilde (2017, s. 310), "basitçe araştırılanlara ses vermenin ötesine geçerek, bu sesleri analiz ve eleştiriye dâhil etmek" için harekete geçtim ve araştırma çıktılarını araştırılanlar tarafından erişebilir kılmaya özen gösterdim. Bunu gerçekleştirirken kullandığım epistemoloji, etik ve titizlik açısından hiyerarşik bir kurgudan sıyrılarak bir arada olabilmeyi ve yaşanılanları esnek bir

[109] Kavramı ve açıklamayı Ali Akay'ın *Felix Guattari: Öznellik Alanları* başlıklı kitabından (Otonom Yayıncılık, 2018, s. 99) ödünç alıyorum.

şekilde sürecin parçası kılabilmeye olanak tanıdı. Araştırma süreçlerinde punk ethos'una bağlılıkla oto-etnografinin sağladığı öznelliği önemsedim. Öznellik De Lauretis'in söylediği gibi "devam eden bir inşadır; dış fikirler, değerler veya maddi sebepler tarafından değil kişinin pratikler, söylemler ve kurumlara kişisel katılımıyla üretilir" (1984, s. 159). Bu inşa sürecinde "kendi öznelliğini nesnelleştirerek tekrar öznelliğini bulmasının" önemine dikkat çeken Ali Akay, kendi içinde bulunduğu sosyal araştırma alanında analizler yaparken kendisinden de analizler yapan Bourdieu'yu hatırlatır:

> "Bourdieu, *Homo Academicus* kitabının kendisi üzerine sayfalarca analiz içerdiğini yazmaktadır. Çünkü incelemekte olduğu kategoriler ona ait kategorilerdir. […] Bourdieu, Flaubert'in bir cümlesinden yola çıkarak, '*birçok hayata girmek istiyorum*' demek istemektedir; yani, her hayatın içinden o hayatı yaşayanla söyleşmek, konuşmak ve öznellikler-arası bir ilişki kurmak. Ve hatta öznellikler arasından çıkarak 'öznellikler içine' girmek" (Akay, 1995, s. 16-17).

Bu çalışmada, böylesi bir öznelliğin izini sürmeye çalıştım: gençlik altkültürlerinin kendi-medyaları doğrultusundaki deneyim ve ilişki yoluyla üretilen öznelliklere odaklandım. Bunu gerçekleştirmek için çalışmada bir araştırmacı olarak sistematik bir şekilde doğru yerde konumlanmak oldukça önemliydi. Aidiyet, farklılık ve statü arayışı içinde olduğum liseli zamanlarda, Bourdieu'nun deyişiyle (2016, s. 45) henüz "zihinlerin akademik alan tarafından şekillendirilmediği" yıllarda tanıştığım punk sahnesini "bir zamanlar girilip çıkılacak yer" olarak görmedim. Takip eden zaman diliminde, punk kültürüne daha sıkı bağlanarak kültürel beğenileri, şeylere ilişkin tutumları ve benlik algısına dair tavrımı merkeze alan bir hayatı oluşturdum. Bu hayatın içerisinde fanzinler, önemli bir yerdeydi. İlk etapta, edindiğim fanzinleri özümserken sonraki yıllarda bir antropolog gibi bunları bulabileceğim yerleri araştırır, bulduklarımı güzel bir süzgeçten geçirdikten sonra alırdım. Fanzinlerin çağrısına uyarak çıkarmaya başladığım farklı ve bir hayli kişisel yayınlarla birlikte fanzinleri bir araştırma konusu yapmak fikri üzerine oldukça uzun bir süre düşündüm. İçeriden öğrenen araştırmacı olarak, böylesi bir girişimin uyumluluk açısından kolaylık sağlamasının yanında önemli sorumluluklar getireceği bilincini taşıyordum. Bir dereceye kadar içeriden bilgi sahibi olmak, katılımcılarla başarılı ve üretken etkileşimlerin başarılması için açık bir şekilde sonuçlar doğurabilir (Hodkinson, 2005, s. 136). Bu sonuçlara ulaşabilmek için yola koyuldum. Bu anlamda, içeriden olarak yola çıkmanın en güzel yanı, her ne kadar 'kartopu' şeklinde gidilecek bir mülakatlar

örneklemine sahip olsam da iletişime geçeceğim birçok isimle etkileşimli dünyalarımızın epey önceden kurulmasıdır. Bu konuda Becker (1963), toplumun geri kalanı tarafından "yabancı" olarak atfedilenler üzerine gerçekleri keşfetmeye çıkacak olan araştırmacının, ihtiyaç duyduğu şeyleri görmesine izin verilmeden önce 'görmek' gibi önemli bir engeli olduğundan bahseder. Tartışmalı da olsa, altkültürlerin ana akım dünyadaki temsilinin bir şekilde yabancı olarak görüldüğünü farklı şekillerde deneyimlediğimden böylesi bir engeli aşmanın bir yolunun içeriden bakmakla mümkün olacağına dair inancı taşımaktaydım. Bu bakımdan, çıkardığım, topladığım ve hayranlık beslediğim fanzinler üzerine iyice eğilmeye karar verdim. Mills'in (1958, s. 196), "sosyolojik tahayyül gereği yaşam deneyiminizi entelektüel çalışmalarda kullanmamız gerektiğini, onu sürekli olarak incelemeyi ve yorumlamayı öğrenmelisiniz" düşüncesine yaslandım. Buradaki fikir, geriye dönüp bakmaktan ileri gelir. Geçmişte yaşanılan ve fanzini odağa alan bir yaşamı etnografinin tüm olanaklarını kullanarak analiz etmek, bir nebze *retrospektif etnografi*ye kapı açar. "Retrospektif etnografi" der Greed:

> "hayatımdaki olaylara geriye dönüp bakmayı ve böylece 'duyarlılaştırıcı kavramlar' geliştirmeyi içeriyor. Dışarıdan birinin mevcut zamanda bu kadar etkili bir şekilde geliştiremeyeceği konularda zaten bir farkındalığım ve empatim vardı. Aşırı aşinalık nedeniyle duyarsızlaştığıma dair suçlamaların farkındayım. Bu nedenle, 'tanıdık olanı tuhaf kılmak' için sürekli mücadele ettim. Zaten 'içimde' olduğu için bu kaynaktan özel notlar almadım, ancak durumlar, uygun olduğunda devam eden hesaba eklediğim hatıraları tetikleme eğilimindeydi" (1990, s. 84).

Tıpkı, Hebdige'in doğup büyüdüğü Fulham'daki arka sokakların retrospektif bir etnografisini yazması gibi benim de öncelikli amacımı İstanbul'un yeraltı gençlik altkültürlerindeki iletişim ve medya biçimlerine odaklanarak eleştirel ve kuramsal bir yapı içerisine yerleştirmek oluşturur[110]. Sadece geriye dönüp bakmak değil geçmiş yaşantıların yerindeliğinden günceli yakalama ve anlama çabası olarak da gördüğüm bu oto-etnografik çalışmada, 'içeriden bakış'ın ilgili fenomene ve incelenen ortama aşina olunan kısmı önem arz eder. Bu durum, Riemer'e göre (1977, s. 474), araştırmacının çalışanların dilini ve sembolik anlamlarını bilmesi ile ilgilidir; ne de olsa bu durum

[110] Paula Guerra, Dick Hebdige, Andy Bennett, Carles Feixa ve Pedro Quintela tarafından 15 Temmuz 2015'te Porto'daki Rivoli Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen kolektif röportajda Hebdige, altkültürel yazım sürecini anlatırken "Londra'da işçi sınıfı bir geçmişten geliyorum ve 'Kültürel Çalışmalar'a girmemin yolu, büyüdüğüm Fulham'daki barların retrospektif bir etnografisini yazmaktı" der. Röportajın transkripti için bkz. *K. Gildart et al. (eds.), Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century, Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music, 253-266).*

araştırmacının anlamsız ve alakasız gördüğü sorulardan kaçınarak hassas alanlara daha kolay erişim sağlamasına yarar. Araştırma boyunca gördüğüm kadarıyla, hassas olana ulaşabilmek gibi durumlarda deneyim önemli bir anahtar işlevi görmüştür. Yine önceki çalışmaları taradığımda, bazen ilgili yaşantı eksikliği hissedilir dereceye ulaştığını gözlemledim. Bu nedenle, Roseneil'in işaret ettiği gibi, araştırmacı peşinde olduğu şeye aşinaysa, "kasıtlı olsun ya da olmasın yanlış bilgileri daha iyi ayırt edebilir ve bilgi verenlerin açıklamalarını kendi deneyimleriyle bağlantılı olarak değerlendirebilir" (1993, s. 189). Bu, bir anlamda çalışmada daha temsili bir örneklem elde edebileceği anlamına gelir.

Deneyimlediğim dünyayla kurduğum görme biçimlerini kavramsallaştırmada "akademik geleneğin kalbinden daha uzak filozoflar ile ilham kaynağı ve düşünce ustası olarak kutsanan" (Bourdieu, 2016, s. 54) kimi yazarlardan oldukça etkilendim. Genel olarak tahakküme uğramış olsalar da düşüncelerini bir *reddiye* biçiminde aktaran böylesi kalemler, çizdiğim çerçeve süresince çıkış kapısı sundu: "Dünyaya bu yazarların önerdiği çiçek dürbününden baktığımda, büyüleyici derecede farklı bir dünya görüyorum ve önceden anlamadığım şeyleri anlıyorum" (Scott, 2016, s. 56). Metodolojik olaraksa, Hodkinson'ın (2005) araştırmacının aynı anda hem bir enstrüman hem de bir konuk olarak sosyal gerçeklikler içine girdiği düşüncesinden özel olarak yararlandım. Böylece kimi zaman özne olarak araştırmada etkin yer kaplarken kimi zamansa deneyimlerimi günce olarak yazarak "benliğin hasadı"na[111] *(harvesting of self)* (Steiner, 2008) ulaşmayı arzuladım. Fanzinler üzerine araştırmaları metne dökerken Denzin'in yol haritasını uygularım; "kendimi geçmişe sokar ve onu yeniden yazmak dolayısıyla yeniden deneyimlemek için koşullar yaratırım" (Denzin, 2006, s. 423). Bu koşulları daha dingin bir şekilde hissedebilmek bazen beni Hasan Ünal Nalbantoğlu'nun "seçkinyalnızlığı"na götürdü: "Çünkü seçkinyalnızlığı gerçekten 'seçkin' kılan en önemli özellik, onun kendi özgezamanını, dolayısıyla da 'yaratma' olanağını neredeyse bir 'oyunsuluk' coşkusuyla üretiyor olmasıdır; yoksa, söz konusu tiplerin yaptığı gibi '*deadline*'lar boyunduruğunda çalışarak değil" (Nalbantoğlu, 2009, s. 187).

[111] Kavram George Steiner'e ait olsa da onu 'eşerek' Türkçe'ye kazandıran Hasan Ünal Nalbantoğlu'nu burada anmak gerekir. Nalbantoğlu (2009: 77), endüstriyel yazma furyasına boğulmuş bir 'yuppie'liğin yıpratıcı hırsıyla proje kalıplarına göre yazı, rapor yetiştirme furyasına kapılmayı değil de onun yerine *daimon*'un neyi yapacağını söylemeyip asıl neleri yapmaması gerektiğini telkin etmesiyle tercihini sürekli yeniden öğrenmek yönünde kullanmamızı tavsiye eder.

2.4. Tanıklıklar: "Londra Hakkında Bir Şeyler"

> "Gezilerden ve gezginlerden nefret ederim. Oysa şimdi kendi gezilerimi anlatmaya hazırlanıyorum" ——Lévi-Strauss.[112]

Bir araştırmacının hep düşlediği bir konu üzerine çalışması, sahanın tozunu yutmayı gerektirir. Bu çalışmada saha bir hayli geniş bir alanı kapsar. Örneklemimiz Türkiye'deki yayınlara odaklansa da iletişim bilimlerinin gençlik altkültürleri kıpır kıpırdır. Dünyanın neo-liberal dalga ile gerçekliği değişikliğe uğramış gözükür ama sosyal bilimlerin açtığı alan canlılığını korumaktadır. Bu canlılığı yerinde izleyebilmek üzere, araştırma sürecinin bir bölümünü The Clash'in "illegal dansların ülkesi"[113] olarak belirttiği İngiltere'de geçirmeye karar verdim.[114] Becker'ın önerdiği gibi (2013, s. 148) "düşünme biçimimizi sarsma ihtimali olan vakayı tespit etmek ve bunu aramak" adına yola koyuldum. Uzun süreden bu yana beni heyecanlandıran yayınların ilk kopyalarına erişebilme, bunlar üzerinde uzun süre düşünebilme hali beni yeterince sarsabilecek şeylerdi. Ne de olsa, "anılar devinimsizdir; her biri, yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine" (Bachelard, 1996, s. 35). Bu anlamda Birleşik Krallık'taki çeşitli kurumlardaki akademisyen, sanatçı ve araştırmacıları bir araya getiren *Punk Scholars Network*[115]'teki

---

[112] Lévi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceleri*'ne (*Yapı Kredi Yayıncılık*, 1994), böyle başlar [Çev. Ömer Bozkurt].

[113] Punk rock grubu The Clash'in 1985 yılında yayınlandıkları 'Cut the Crap' albümünde tekli olarak yayımlanan bu şarkının sözleri Bernard Rhodes ve Joe Strummer'a ait. Yazıldığı dönemde İngiltere'de hâkim olan politik ve toplumsal sorunlara göndermede bulunur ki bunlar arasında şiddet, kentsel yabancılaşma, yüksek oranda görülen işsizlik, ırkçılık, yolsuzluk gibi temalar yer alır. Ayrıca, bu bölümdeki başlığı da bu şarkının kasvetli 'kuzeni' olarak gösterebileceğimiz 'Something about London' adlı parçadan alıyorum. Mick Jones ve Joe Strummer'ın sirenler ve ahenksiz enstrümanlar arasından aktardığı alternatif İngiltere tarihi, tıpkı bir sosyoloji dersi gibi.

[114] Tez sürecinin bir bölümünde Londra'daydım. Bülent Ecevit, 1 Temmuz 1951 tarihli Ulus gazetesine "Londra görülecek değil, duyulacak bir şehirdir. Onun için, kendi duygularımdan ayrı bir Londra anlatmak, elimden, kalemimden gelmez" (s. 4) diye yazacaktır ki tıpkı onun bu yerinde söyleminde olduğu gibi duygularımın peşinde olduğum Londra'daki zamanımın büyük çoğunluğu, *University of the Arts London*'ın Elephant and Castle adlı semtindeki kampüsleri *London College of Communication*'a ait arşiv ve kütüphane bölümlerinde iz sürmekle geçti. Burada, tezimin inşa sürecinde metodolojik kısımlarını güçlendirebilmek amacıyla Dr. Russ Bestley'in danışmanlığında gençlik altkültürleri üzerine araştırmalarda bulundum. TÜBİTAK 2214 – Yurtdışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı kapsamında aldığım destek, böyle bir süreci mümkün kıldı. Bu nedenle araştırma süresindeki destekleri için TÜBİTAK'a, fikirleriyle yolumu açan Russ Bestley'e, arşiv çalışmalarında özel koleksiyonlarını benimle paylaşma inceliğini gösteren Julie DeRozaria ve Gavin Clarke'a ve ayrıca her gidişimden önce incelemem gereken fanzinler ile yayınları belirleyerek özel bir çalışma kutusu yapan Blanca Garcia Paja'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

[115] *Punk Scholars Network*, oldukça mütevazı başlangıcından itibaren akademik ve bilimsel tartışmalar, konferanslar, yayınlar, konuşmalar ve halka açık sergiler için uluslararası bir foruma dönüşmüştür. Punk çelişkili ve çeşitli bir kültürdür ve bu oluşum, konumuza gerçekten disiplinler arası bir yaklaşımla ve geleneksel akademi modelleri içinde ve dışında punk akademisyenlerinin, hayranlarının ve meraklılarının katkısı ve katılımı yoluyla bu çokluğu yansıtmayı amaçlamaktadır. Bu kolektifin hazırladığı Lisansüstü Sempozyum'un yedincisinde [1. Gün, 13 Aralık 2020 – PSN Birleşik Krallık/Avrupa] *'Türkiye'nin Fanzinleri: Punk Sahnesinden Yansımalar' [Turkey's Fanzines: The Reflections from the Punk Scene]*

punk etiğine ve üretim gücüne sıkıca bağlı çalışmacıların yardım ve destekleriyle tez sürecimi mücadele alanına taşıma fırsatı buluyorum ("Ne var ki, gerçek ve düş şimdi aynı birimin içinde yer alıyor – Bachelard, 1996, s. 51). Burada mücadele alanı olarak belirlediğim sahneyi, Walter Benjamin okumalarından hareketle, sadece kütüphanelerle sınırlandırmıyorum: Bir *flâneur* olarak sokaklar, terk edilmiş binalar ve pasajlardan oluşan örüntülerde keşif yolculuğuna çıkıyorum. Bu yolculukta, gençlik altkültürlerinin iletişim organlarına odaklanıyorum. Bu yayınlar, elden ele yayılmış bir biçimde yıllara meydan okuyan halleriyle karşımdalar. Kimilerinin üzerinde henüz okunabilecek şekliyle kime ait olduğu yazılmış bir mürekkep dolgusu kimilerinin üzerinde zor beliren tarihi ile devasa bir çalışma biçimleriyle "kendimi herhangi bir insan ya da canlı tarafından nadiren tanık olunan bir görüntü ve sesin içinde buldum" (Wilson, 1992).

Üniversiteye vardığımda iki türlü çalışma sistemi beni bekliyordu. İlkin, kütüphanede geniş bir vakit geçirme özgürlüğü. Burada Lévi-Strauss'un o güzel deyişiyle, "etnoloğun mücevherleri" (2014, s. 75) saklıdır. Onları keşfetmekse bana kalacaktır. Öyle ki, kültürel çalışmaların halihazırda kalbinde olmama rağmen her gördüğüm müstakil çalışma beni cezbedecektir. Fanzinler, punk, tasarım ve tarih üzerine kümelenmiş 'altkültür' raflarında zamanı durdurmuştum. İkinci olarak, fanzinlerle baş başa kaldığım o eşsiz anlar. Barthes'çı bir dille söylemem gerekirse, *jouissance*[116] olarak ifade edebileceğim bir mutluluk, şiddetli bir haz biçimi. Karşımdaki fanzinler, punk'ın patlak verdiği 77'den günümüze başta Londra olmak üzere tüm dünyanın seçkilerinden oluşuyordu:

> "Kütüphanedeki özel arşive vardığımda kendimi tanıtıyorum. Blanca, beni gülen yüzüyle karşılıyor. Kimliğimi bıraktıktan sonra iki özel kutu çıkarıyor. Her geldiğimde beni farklı kutuların karşılayacağını söyledikten sonra bana ayrılan özel bir masaya geçiyorum [*'Hiçliğin nasıl bir şey olduğunu çalışmak için burada en iyi imkâna sahibim' – Heidegger*]. Kutuları açmadan önce verdiği özel bir mendille elimi temizliyorum. İlk elden, ilk 'master'lar kutunun içinden görünüyor. Fanzinciler bilir ki, ilk kopyalar çok değerlidir. Bugüne kadar hep bizi etkileyen fanzinlerden bahsettik. Ancak şu an kurcaladığım fanzinler zamana meydan okurcasına, o eskimiş halleriyle çok şey anlatıyor gibiler. Bu aşınmalar ve kimilerinin üzerine alınan notlar [mesela *Sniffin' Glue*'daki 'Steve'in kopyası' gibi] onları tarihsel bir sanat eseri

başlıklı bir bildiri sunarak Türkiye'de yayınlanan punk fanzinleri üzerine bir tartışma açmayı hedefledim. Detay için bkz. [https://www.punkscholarsnetwork.com/blog/day-1-13th-dec-2020-psn-ukeurope].

[116] Roland Barthes 'haz' kelimesine dikkat çeker ki *Metnin Hazzı (2016, Yapı Kredi Yayınları)* böylesi bir sürece eşlik eden reçete gibidir.

niteliği olarak alımlama yardımcı oluyor. Tıpkı, Roland Barthes gibi yapıyorum: "Okuyorum, atlıyorum, yukarı bakıyorum, tekrar dalıyorum". Fanzinlere yapışıyorum, yazarın bir zamanlar dediği gibi, 'metnin hazzı'na bırakıyorum kendimi. Kimi karşılaştığım fanzinler, 'yazarın ölümü'nü gerçekleştirerek anonimleşmiş ve bu haliyle daha çok bilgi karşısında avcı-toplayıcıdan öte bir fikirler ürünü olarak okunmaya hazırlar. Böylece, fanzinlerin *punctum*'unu keşfetmenin ve karakterize etmenin önemini kavramaya çalışıyorum. Ne de olsa, toplumsal bir çerçeveyi yakalayabilmek için fanzinlerdeki gömülü olan dili adlandırabilmek ve bu göstergeyi anlayabilmek oldukça kritik: '*Ürün müdür bunlar? Özgül bir anlamda, evet; özellikle gündelik ve önemsiz anlamı içine ürünlerin, yani nesne, şey ve metaların sahip olamadıkları bir genellik niteliğiyle, evet*' diye yazan Lefebvre'nin (2014, s. 23) anlayışı ile 'ürün'lerim öznenin nefesini kesecek türden" (*Tez Günlüğü*, 5 Temmuz 2023).



Fotoğraf 19: Fanzinlerin İlk Elden Kopyaları

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Blanca Garcia Paja, *London College of Communication*'da geçirdiğim süre boyunca özel fanzin arşivinden yaptığı seçkileri önüme koyarak onlarla beni baş başa bıraktı. Blanca'ya özellikle istediğim fanzinlerin bir listesini sunmuştum ancak biraz da aşina olmayanı keşfetmek için onun yönlendirmesine ihtiyacım oldu. Her orada bulunduğum gün, beni farklı kutular içerisinde döneminin en 'asi ve şık' fanzinleri bekliyor olacaktı.

Pazara ve sektöre odaklanan kitle üniversiteleri yapıları gereği sürekli egemen olana dair üretimleri desteklerken, buradaki öğretim üyesi Russ Bestley'in üretim aşkıyla dolu olmasının verdiği heyecanla sadece tez çalışmamı değil yakın gelecekteki araştırmalarımı

da şekillendirme fırsatı yakaladım. Bestley'i üniversitenin kantininde beklerken elimde tez çalışmamın 'içindekiler' bölümü var, bunun üzerine bir tartışma ve Tanpınar'ın ifadesiyle *évolué* olma[117], geliştirme arzusu taşıyorum: Elinde büyük bir zarfla gözüken 'eski[meyen] punk' hoca, zarfın içini açtığında gözüken çağdaş punk kitapları, hakemli akademik dergileri ve lisansüstü öğrencilerle birlikte çıkardıkları gazetelerinin içeriği teorik olarak bir özgürlük alanı açıyor. Hasan Ünal Nalbantoğlu'nun yan yollara saparak Gadamer'den bize aktardığı üzere (2009, s. 55), "çalışmalarımıza anlam ve yön verecek teorik konumların geliştirilmesinin gerektirdiği özgürlük alanının oluşması için eldeki daracık alanı hakkınca kullanmayı ve genişletme mücadelesi vermeyi" bilmek gerekir. Lefebvre (2014: 75), "her üretim tarzı" der, "kendine uygun mekâna sahip olduğundan, bu geçiş sırasında yeni bir mekân üretir". Bir süreliğine kitaplara, fanzinlere ve yeraltı yayınlarına ara vererek, kendimi sokağın gücüne kaptırma ve radikal mekânlara odaklanma niyetindeyim. Böylelikle, Lefebvre'nin hayatı değiştiren eylem ile bilgi arasındaki kayıp birliği bulmak için ön koşul olarak gördüğü "gündelik hayatın içinde bulunmak, orada yaşamış olmak; sonra da onu kabul etmek ve onun karşısında eleştirel bir mesafe bırakmak gerekir" (2016, s. 87) tezine sıkı sıkı sarılıyorum. İngiliz gençlik kültürleri, ürettiği mekânlarıyla keşfedilecek birçok yeri barındırır. Soho'da Stuart Hall'u da kapsayan akademik çevrenin toplandığı ve egemen okuman pratiklerine karşı teori seminerlerinin yapıldığı; Sartre, Althusser, Lévi-Strauss, Gramsci gibi yazarların kitaplarının yığınla olduğu radikal dergi *New Left Review*'le bağlantılı Partisan Coffee House'un şimdilerde yok olmuş adresine geliyorum. Burası sadece 'anti-espresso bar' değil, filizlenen gençlik kültürlerinin de üssü olmuştur. Beni en çok heyecanlandıran yer ise Chelsea'deki King's Road oluyor. Çalışmanın ilk bölümünde sıklıkla yer verdiğim bu cadde, bana çalışmanın 'çok sahalı' [multi site] olduğunu hatırlatıyor. Burada, gençlik kültürlerinin radikal yayınlarına değinirken toplumsal ilişkileri, tahakküm ve iktidar mekanizmalarını, toplumsal mekân üretimlerini es geçersek bir şeylerin eksik kalacağını düşündürüyor. Holigan kültünden müziğin kakafonisine böyle bir yeri görebilmek ve durup durup fotoğraflamak bugüne dek ilişki kurduğum kültürel ve sosyal gerçekliklerin tam içinde olabilmeyi anlamlı kılıyor. Buraya geleceğimi söylediğimde arkadaşımın verdiği Max Décharné'ye ait *King's Road: The Rise and Fall of the Hippest Street in the*

[117] Kavramın bu anlamdaki kullanımını Besim F. Dellaloğlu'nun *Poetik ve Politik: Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi* (Timaş Yayınları, 2020, s. 19) başlıklı kitabından ödünç alıyorum.

World (Omnibus Press, 2023) başlıklı kitap, yol göstericim oluyor. Burada yer alan punk'ın karargâhı olmuş Vivienne Westwood ve Malcolm McLaren'in butiği, "kışkırtmak, meydan okumak ve rahatsız etmek için bir dizi aşırılıktan yararlanarak" (Worley, 2022, s. 289) hareketin görünümünü tanımlamıştır. Bu kısa süreli bir patlamaydı ama punk'ın doğası da bu demekti, haliyle.



Fotoğraf 20: Punk'ın Yetmişlerdeki Karargâhı

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Vivienne Westwood ve ikonik punk grubu Sex Pistols menajeri Malcolm McLaren tarafından işletilen King's Road'daki avangart giyim butiği *Sex,* günümüzde de devam eden bir moda hareketinin temelini oluşturdu. Bu dükkân, Amerikan punk rock'ına İngiliz yorumunun çıkış noktası olmuştur. 430 King's Road'daki mağazanın günümüzdeki adı *World's End*'dir.

Henri Bosco'nun tıpkı *Antikacı*'sında [L'antiquaire] dediği gibi "yeraltına ilerleyerek o semtteki evlerin altından geçip çok uzaklara gidiyor" (1954, s. 60) ve Londra'dan Liverpool Street'e ulaşıyorum. Burada yer yer modern binaların arasından geçerek ikonik Viktorya döneminden kalma güzel bir yapıya varıyorum. Bishopsgate Enstitüsü'nde Özel Koleksiyonlar ve Arşivler Müdürü Stefan Dickers'ı buluyorum. Kendisi Londra tarihi, protesto ve aktivizm kapsamında Britanya koleksiyonlarının geliştirilmesinden sorumlu bir arşivci. Bana, punk'ın görsel sanatçısı Jamie Reid'in çalışmalarına erişme imkânı veren Stef, onun duvar posteri tasarımlarını heyecanla gösteriyor. Reid, görsel ve tasarım açısındaki punk algımı doruklara çıkaran bir sanatçı. Onun vefat haberini aldığım günlerde, Stef'e anlattığım haliyle Türkiye'deki benzer şekilde görsel stratejileri ile

manipülasyon iplerini çeken Esat'ın ölüm haberini de alıyorum. Birbirlerine benzettiğim iki sanatçının da ölüm haberlerini almadan hemen önce, imajlara boğulduğum Bishopsgate Kütüphanesi'nde çalışmalara koyuluyorum.



Fotoğraf 21: Jamie Reid'in Sanat Yapıtları

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Jamie Reid, ortaya koyduğu sanat yapıtları ile punk'ın görsel kültürüne oldukça etki etmiştir.

Fanzinler, dergiler ve kitaplara arasından çıkıp, biraz duraklamam gereken yer genelde, merkezdeki Tottenham Court Road oluyor. Ne ki, burası da metalaşmış hayat formlarından nasibini almakta gecikmemiş. Punk'ın doğum yerlerinden Londra'nın merkezindeki Denmark Street[118], bir zamanlar müzikle ilgili üretimlerin olduğu bir buluşma noktasıyken şimdilerde dijital olarak etkinleştirilmiş bir sokağa dönmüş durumda. Amerikan punk rock'ını dönemsel olarak oluşturan yayın organı *Punk*'ı, Londralılarla tanıştıran ve böylece birçok fanzine yol gösteren bu sarkastik görsel çizgi roman tadındaki dergiye aracılık eden Rough Trade'i karış karış geziyorum. Birkaç şubesi olan dükkân, birçok fanzin, plak, punk ve rock'la ilgili kitap ile altkültürel nesnelere ev

[118] Rowan Moore, bir zamanlar kültürel bir alanken şimdilerde kapitalizmin ilgi odağı haline gelen bölgeyi şöyle tarif eder: "Genç David Bowie, olayların yaşandığı sokakta olmak için yanıp tutuşuyordu ve orada dönüştürülmüş bir ambulansta kamp kurarken Sex Pistols kariyerine Denmark Street'ta bulunan bir dairede başladı ancak bu bölge şimdilerde tek bir şirketin, *Consolidated Developments*'ın mülkiyetinde bulunan, bazı tarihi parçaları da içeren tek bir proje haline geldi ve metrodan çıktığınızda dijital ışık ve hareket fırtınalarıyla sizi karşılayan büyük, dikdörtgen bir blok olan Now Binası ile burası şirket tarafından Londra'nın Times Meydanı olarak gösteriliyor" (*7 Ağustos 2022, The Guardian*).

sahipliği yapıyor. Soho'daki mağazı tercih ediyorum. Bir giyim dükkânının merdivenlerinden inip alt kata doğru yöneldiğimde içeridekiler beni, yeraltı dünyasının gerçek doğallığı ile karşılıyor ve kozmik bir evrende kaybolmaya bırakıyorum kendimi. Sonraki durağım, Notting Hill'deki Portobello Road. Buraya daha çok Joe Strummer'ın ölümünden sonra yapılan duvar resmini görmek için geliyorum: Ne de olsa Strummer'la aynı ülkede, Türkiye'de doğma gibi ortak bir yazgımız vardı. Ancak kendimi adım adım ilerleyen ve kim bilir hangi *iPhone*'lara poz verdiğimi bilemediğim bir pazarda buluyorum. Bir sahil kasabasındaki takı dükkanlarını andırır halini pek sevemiyorum ve yine buralardaki Tavistock Road'a yolumu düşürüyorum. The Clash'in 'White Riot' parçasına ilham veren bu caddede bir ayaklanmanın ortasında kalır Joe Strummer ve Paul Simonon. Kaos hâkimdir ve siyahlarla polis arasındaki protestolardan hareketle Strummer, beyazlara bir çağrıda bulunur. Bu ayaklanma çağrısından bir anılar yumağı haline gelen caddeden günümüze pek iz kalmaz.

Bazı imge yüklü şehirler vardır ki, oralarda bulunarak düşsel bir yolculuğa erişiriz. Punk'ın 'sıfır yılı' 1976'dan başlayarak gelenekleri yırtıp atan ve her şeyi yeniden başlatan yasaklı marşların yükseldiği semtlerden biri de Camden Town'dır. Buradaki kulüpler, bizi punk'ın Londra'daki kökenlerine götürür. Roundhouse adlı kulübü ziyaret etme amacım, bu kökenlere dair hislerin kokusunu alabilmek. Pink Floyd'un ilk konserini vereceği 1966'dan on yıl sonra kadar 4 Temmuz 1976'da Amerikalı punk grubu The Ramones'un çıktığı Roundhouse, eski bir tren garından modern bir sahne sanatları merkezine uzanan değişimle karşı-kültürün merkezi haline gelecekti. Buradan bir fotoğraf karesinin peşine düşüyorum, imgelerin kaybolmadığı bir sığınağa doğru: The Clash'in kendi adını taşıyan ilk albümlerinin kapak fotoğrafı için Camden'daki Stables Market'in bir parçası olan kayıt mekânlarının karşısındaki tramvay rampasında Kate Simon'a verdikleri poz, bu rampayı cazibe merkezi kılıyor ve soluğu orada alıyorum:

> "John Savage'ın *England's Dreaming* kitabındaki görüşünü defterime not etmiştim. Camden'dan bahsederken, 'benzer düşünen insanların bir arada olduğu özgür bir bölge' diyordu. Londra'dan bir tren yoluyla ulaşım sağladığım Camden Town, eski bir sanayi bölgesi ve ucuz barların konuşlandığı bir yer. Her daim kalabalık ve özgün. Her ne kadar buradan bahsettiğimde eski tadından biraz kopukluk yaşadığında hemfikir olanlar çoğunlukta olsa da alternatif kültürün kalesi olduğu gerçeğini yok sayamayız. Turist tuzağı noktalar çok: Büyük markalar, oltalarını her zamanki gibi atmış gözüküyorlar. Özellikle birçok plak dükkânı kapanmış durumda.

Yine de konuştuğum esnaflar, büyük işletmelerin denemeleri sonucunda zaman zaman bölgeden ayrıldıklarını söylüyorlar. Onlar, buraların 'soylulaştırılma' [gentrification] fikrine sıcak bakmıyorlar. Gençlik altkültürlerine ev sahipliği yaparken gençlerin özgür bir şekilde vakit geçirdiği burada ilk gözüme çarpansa 'Zombie Punk': Anderson Garcia Rodrigues, Brezilya doğumlu ve oradan kaçan bir sığınmacı. 34 yaşında. Camden'daki *Lockside* adlı köprüde fotoğraf çektirmek için gelip geçenden bir sterlin talep ediyor. 'Çalışmayı reddediyorum, kazandığım paraysa İngiliz parası değil, turistlerden punk halime destek için' diyor. Fanzinlerle ilgili olduğumu söylediğimde tavsiye ettiği All Ages Records'a gidiyorum. Burası konser biletlerinden armalara fanzinlerden rozetlere kurcalanmayı bekliyor. Biraz müzik dinlemek içinse The Black Heart adlı mekânı arıyorum. Kolay olmuyor ama değiyor doğrusu. Organik ve fermente edilmiş çekirdeklerden yapılmış [pour-over] kahveyi bulduğum Pamban Coffee House, gün içinde toplayabildiğim ikinci el 'do-it-yourself' ürünleri gözden geçirebileceğim bir alan sağlıyor *['O yerlerin ruhuna sahip çıkan nesnelerin ruhuna girebilmek için ne çok zaman harcıyordun' – Bachelard]*. Cioran'ın bir zamanlar dediği gibi, 'özyaşamöyküsü olan her şey ilgilendiriyor beni' ve Camden, nostaljik tozlarına bulanmış haliyle çok daha fazlasını sunuyor" (*Tez Günlüğü*, 18 Temmuz 2023).



Fotoğraf 22: Araştırmacının Camden Town Günlüğü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Özgürlüğüne düşkün punk'ların kalesi olmuş Camden Town'da punk'ın izlerine rastlamak halen mümkün.

Mondo Trasho'ları ve yanımdaki diğer fanzinleri *London College of Communication*'ın arşivine bırakıyorum. Önümde duran belgelerle Stuart Hall'un "yaşayan arşiv" olarak nitelediği, üzerinde dikkatle düşünmemiz gereken bir anı çağrıştırır burası: "Bir arşivin oluşturulması, basitçe bir yaratıcı üretimden diğerine geçiyormuş gibi görünen, nispeten rastgele bir eserler koleksiyonunun daha düzenli ve üzerinde düşünülmüş bir şeye, bir düşünme ve tartışma nesnesine dönüşme noktasında olduğu andır" (Hall, 2001, s. 89). Öylesine büyülü bir andır ki, elimdeki koleksiyonundan fanzin çekip aldığımda, "vahiy gelmiş gibi içinde onun uzak geçmişini görür" (Benjamin, 2016, s. 8) halde olurum. Benjamin, "bir koleksiyoncuya göre sadece kitapların değil, kitapların kopyalarının da kendi kaderleri vardır" der ve bu kader, koleksiyoncunun onunla karşılaşmasıdır. İşte, karşılaşmaları önemsediğim bu yolculukta, Walter Benjamin'in nesnesi olan kitabı fanzine dönüştürürsem, "eski bir fanzinin eline geçmesi gerçek bir koleksiyoncu için o fanzinin yeniden doğuşudur dersem abartmış olmam" (Benjamin, 2016, s. 10).



Fotoğraf 23: Fanzinleri Yerleştirirken

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Her bir karşılaşma, o fanzinin dönemi, kökeni ve eski sahiplerini içeren büyülü bir yeniden doğuştur. Bu yeniden doğuşa fanzinlerle tanıklık ederiz.

2.5. Deneyimin Sınırları

> "Dünyanın haşmeti ve güzelliğinin dünyanın en küçük zerrelerinde saklı bulunduğundan şüphe etmeyi aklımdan bile geçirmem" ——Walter Whitman.[119]

Doksanlı yılların başından bu yana olanakları zorlayarak fotokopiyi görsel şölene çeviren Esat Başak'la yapacağımız görüşme için kamusal alandan daha mütevazı bir alana doğru gitmek üzere adımlarken heyecanımı tutamamış, fanzinlerle ilk buluşmamdan bahsetmiştim. Fanzinlerle kurulan ağlar neticesinde ulaştığım ve okumaktan keyif duyduğum isimleri bir bir sıralamaya başladığımda, ilk okumalarımda aslında bu kapıldığım heyecandan öte çok anlayamamaktan dert yakınmıştım. Kendisi de "akışa bırakmamız gerektiğini, bir şeylerin zamanla kendiliğinden oluşacağını" söylemişti (27 Temmuz 2022). Fanzinlerle ilk tanıştığım zamanlar, "iktidar-dışı" metinlerle haşır neşir olduğum ve onları aramaya koyulduğum döneme tekabül eder. O vakitler, böylesi bir çabanın gereği olarak 'haberleşme listeleri'ne sıklıkla kaydolur, gelen yazıları bir şekilde okumaya çalışırdım. Burada "metnin verdiği hazzın" (Barthes, 2016) peşinde koşar, tat aldığım yazıları biriktirirdim. Örneğin, *Körotonomedya*'dan[120] çektiğim Ulus Baker yazıları bir şekilde fanzin sayfalarından webzine'lere kolajlarla buluşturmayı sevdiğim 'olaylar'dı. İtiraf etmem gerekir ki, "bir yoğunluk deneyimi" (Kara, 2021, s. 10) sunan bu metinlerin boyutu akademik kalıpları aşıyordu ancak akademik üretimle el ele yürümesi bakımından da tuhaf görünüyordu. Fanzinleri, bir başka söylemle tüm kalıpların dışında kalan bu yayınları akademik üretimin bir boyutuna yerleştirebilmeyi düşündüğümde imdadıma yetişen Ulus Baker düşüncesi oldu: "Medya 'olay'larımızı kaybettiriyor bize. Dolayısıyla düşünce yeteneğimizi de" (Baker, 2015, s. 14). Baker'in titiz analizi, medya üzerine tartışmanın yanı sıra iletişim ve düşüncenin bilhassa medyaya karşı direnişine dair önemini korumaktadır. Tam da bu düşünceler kavşağında, fanzini bir

[119] Susan Sontag'ın "Fotoğraf Üzerine" adlı kitabındaki (2010, Agora Kitaplığı) "Fotoğraflardan Bakılınca, Puslu Görünen Amerika" (s. 34) adlı denemesinde yer alan bu ifade, fanzinler üzerine özellikle görüşmeler yürüttüğüm insanların üretimlerinde gördüğüm güzellik nosyonuna dair cezbedici bir bakış açısını işaret ediyor.

[120] *Körotonomedya*'nın oluşumu 1993 yılına gider. Benzer bir düşünselliği paylaşan akademisyen ve sanatçı grubunun bir araya gelmesi ile birlikte üretimi artırma adına, 1994 yılında ODTÜ'deki bir bilgisayara bağlı olarak çalışmalar ve araştırmalar, kamusal alana taşındı. Otonomist yazından yapısalcılık sonrası kuramsal gelişmelere Türkiye'deki gündelik yaşamı kapsayan analizlerin politik bir çerçevede değerlendirildiği yazılar, 2001-2011 yılları arasında web sitesinde yayınlanmıştır. Web sitesi faaliyetini durdursa da yazılar için bkz. [https://www.korotonomedya.net].

araştırma serüveni olarak ortaya koymayı düşündüm: *Mondo Trasho*'nun öyküsü, Baker'in sorunsallaştırdığı "*Medyaya Nasıl Direnilir?*"[121] söyleminin bir karşılığı olmuştur. Nitekim, 1991 yılında (1 Mayıs) Türkiye'de aynı anda iki fanzin dolaşıma girer: *Laneth* ve *Mondo Trasho*. *Mondo Trasho*'yu *Laneth*'ten farklı kılan şeyse, bu ekibin sanat ve tasarımları bir araya getirirken 'muhalif fanzin bilinci'nden haberdar olmalarıdır (Destici, 2021, s. 36). Düşünce ve kavrayışı, tasarım ve eserlerinde buluşturan *Mondo Trasho*, zamansızlığıyla da dikkati çeker. Bu nedenle, kendisinden sonra bir hareket oluşmuş, Türkiye'de fanzin bilinçli bir kültürün taşıyıcısı olmuştur. Koyuncu'nun belirttiği gibi (2021, s. 135), "Türkiye'de bilhassa '90'lar boyunca medyanın toplumsal etkilerine ilişkin tartışmaları domine ettiğini ve günümüzde dahi etkisini sürdürdüğünü tespit ve teslim etmeliyiz". Bu düşünceye yaslanarak, ilk fanzinden günümüze medyanın bize sunduklarıyla yetinmeyerek üretimlerini sürdüren fanzin bilinci nosyonunu araştırmak istedim.

Fanzinler, Türkiye'deki akademik yazın için, bir "yeraltı edebiyatı" olarak yorumlanmıştır; bu da "fanzin" olanı kavramanın yolunu standart hale getirmiştir. Bununla beraber, fanzine çerçeve çizmekte zorlanacağımız gerçekliği ve neyin fanzin olup neyin fanzin olmadığına dair bir reçetemizin olmayışı (ve olmaması gerektiği) deneyimin sınırları ve sınırlılıklarını oluşturur. Bunu giderebilmek için 'alanın özneleri'ne koşmak gerekir. Ne var ki, alanın özneleri kendine yabancılaşmıştır. Toplumsal kodların dayattığı egemen hayatın dışına çıkmak isteyenlerin bir şekilde bir araya gelerek oluşturduğu bir kültür, "*Rashit* örneğinde olduğu gibi kuzu kılığındaki kurt bağımsız plak şirketleri dolayımıyla" (Özbey'den aktaran Boynik ve Güldallı, 2007, s. 344) kendin-yap etiğinden uzaklaşarak 'punk sanatçı'sını[122] büyük sermayeye teslim etmiştir. Bu durum, üretenin ürettiğini meta olarak görüp kitleleşmesine yönelik bilinçli ya da bilinçsiz bir tecrübe olmuştur. Bunun yanı sıra, fanzin, zamanının ucuz maliyetli

[121] "*Medyaya Nasıl Direnilir?*", Ulus Baker'in *Birikim*'deki (sayı 68/69, Aralık 1994-Ocak 1995, s. 14-18) yazısıdır. Metin, daha sonra Ege Baransel'in derlediği Baker'in çeşitli yazılarını bir araya getiren "*Dolaylı Eylem*" kitabında da yayınlanmıştır (2012, Birikim Yayınları; 2015, İletişim Yayınları s. 217-225). Emre Koyuncu'ya göre (2015, s. 134) "Türkiye'de özel televizyon kanallarının çoğalmaya başladığı, kitle iletişim teknolojilerinin daha erişilebilir hale geldiği bir dönemde kaleme aldığı bu kısa yazı, yalnızca o dönemin medyasının incelikli bir analizini sunmakla kalmıyor, aynı zamanda medyanın düşünceyle olan ilişkisine dair, düşüncenin iletişime ve medyanın direnişine dair hâlâ gücünü ve yer yer geçerliliğini koruyan saptama ve önerilerde bulunuyor".

[122] Sanat ve sanatçı ifadelerine tez boyunca yer verdim ancak böylesi her bir söylemin 'meta'ya hizmet ediyor oluşuna inanıyorum. Ayrıca, Tarkovksi'nin yerinde hatırlatmasıyla (2018, s. 190) "sanat eserleri kendilerini asla estetik ideallerle sınırlandıramazlar, çünkü sanatsal yapı, üzerinde yükseldiği teorik şemalardan her zaman çok daha zengindir".

baskı ve çoğaltma tekniklerini kullanarak bir dışavurum ve yapısöküm görevi üstlenerek söyleyecek sözü olana mecra oluştururken, birçokları tarafından gereksizliğe ya da anlamsızlığa itilmiştir. Yaşanılan bu gerçeklikler, araştırmacıyı *Zen okçusu*na çevirir: onu vurabilmek için kendi hedef haline gelir. Burada hedefe oturmayı göze alarak, fanzini punk'la sınırlama ve bu sınırdan fanzin kavramına geniş bir şekilde bakmaya çalıştım.

Bir fanzin, Sontag'dan (2010, s. 19) yararlanarak söylersek, (fotoğrafa benzer şekilde) bir odada yanan odun ateşi gibi hayale daldırır insanı: Üretimleri her zaman ilham vermiş Tolga Güldallı, bu hayalin hep canlı bir örneği gibi gelmiştir bana; onunla yaptığım görüşmeden[123] aldığım notlarsa fanzin deneyimini araştırmadaki kimi problemleri gün yüzüne çıkardı: Katılımcı beyanı, ilk göze çarpan husus. Katılımcıların yanlış veya eksik hatırlamasından doğan bilginin deforme şekliyle yayınlanması ve bu bilgilere dayanarak yapılan çalışmaların zincirleme şeklinde sonraki araştırmalara tam doğru kaynak oluşturamaması, okuru uzak bilgilerle aşina hale getirmiştir. Bu durum, çalışmaların tekdüzeliğine doğru bir yolculuğa çıkarır bizi. Bu yolculuk, tekrarlarla kaplıdır. Kaldı ki, tekrarlanan bilgiler her bir araştırmacının üzerine eklediği başka tekrarlarla doğal olmayan bir şeyi ortaya çıkararak bir mite dönüştürmektedir. Bir başka durumsa, Whitman'ı takip edersek "çerçöpte ve döküntü şeylerde bulduğumuz güzelliğin" bir yansıması olan fanzine kıymet veren insan sayısının sınırlı olmasıdır. Kimileriyse "bunu zamanında yaptım, ettim ve uzatmanın anlamı yok" diye düşünüyor. Bu nedenle, araştırma başında hedeflediğim kişilerin birçoğuyla görüşme yapabilsem de eksiklikler olmadı değil. Anonim kalmaya bağlılıklarını devam ettirmek isteyen üreticilerin kimisi kayıtların yayınlanmadan genel çerçeve çizmesi anlamında yardımcı olmasını istediklerinden onları çalışma alanın 'özneleri' olarak gösteremedim. Yine, Boynik'in de benzer tecrübesiyle aktardığı gibi (2007, s. 349), "isteksizlik, inançsızlık, sabırsızlık ve tembellik, söylenecek sözlerinin olmadığını iddia etme gibi durumlar, hafıza kaybı, abartma, yanlış hatırlama gibi psikolojik zorluklar ya da doküman eksikliği, röportaj yapılacak olana ulaşamama gibi fiziksel engeller" nedeniyle deneyimi anlamada birtakım zorluklar yaşadığımı belirtmem gerekir. Herkesin ortaklaşa paylaştığı bir dönemden günümüze neredeyse tek varlıkları altkültürün ete kemiğe bürünmüş insanları olan bir yeraltı araştırması, bir mitoloji yaratma duygusuna yakın olduğundan salt bir olumlama ya da nostaljiye övgüden kaçınmaya özen göstererek şeyleri olağan şekilde aktarmaya

[123] 27 Haziran 2022 tarihli yarı-yapılandırılmış görüşme.

çalıştım. Bunu yaparken, Benjamin'in melankolisinden ya da Barthes'ın can sıkıntısından kaçamadığımı ve neredeyse bu iç sıkıntılardan doğan politik, sarkastik ve disiplinlerin kendisine bağımlı olmadan farklı alanlara girip çıkan yazınsal bir süreci deneyimledim. Ancak, fanzini bir mitolojik öğeye çevirmeden ve "tüketilebilir bir nesneye döndüren egzersizlerden kaçarak" (Sontag, 2010, s. 84) bir metodoloji yürütmeyi tercih ettim.

3. BÖLÜM: FANZİNLER VE FANZİNCİLER

Bu bölümde zaman içerisinde edindiğim fanzinlerimi kaçıncı kez okunduğundan habersiz raflardan indiriyorum: "düzenin hafif sıkıcılığı onlara daha dokunmadı" (Benjamin, 2016, s. 1). Her biri, kaosu çağıran bir anonimlikle tutkuya davet ediyor karşısındakini. Daha da fazlası, onların iliştirdiği birçok hatıra beliriyor. Önce, Bachelard'ın dediği gibi, "içtenlik imgeleri üstünde yapılan bir araştırmanın gereğine uyarak" (1996, s. 27) fanzinin poetikasını ortaya koymayı hedefliyorum. Obsesif bir yolla bağlandığım fanzinlerime, bir bilimsel nesne olarak yaklaşmak kolay olmayacak elbette. Ama yine de onlardan bahsetmek zihnimize egemen olan düz bir çizgiden ayrılmayı gerektirir. Fanzinler, doğası gereği anti-akademiktir ve yararlanılması çok güç nesnelerdir. Paradoksal bir şekilde, onları da etkin kılan bu özellikleridir. Onları tekrar tekrar okurken, sosyal bilimlerin eleştirel tarafını ve pek tabii söyleyemediklerini böyle bir alana taşımış olduğunu görüyor ve '*Satürn yıldızı*'nın uzaklardan gelen sesini duyuyorum: "Yapıtlarımda alıntılar silahlı eşkıyalara benzer; gelip geçenleri kanaatlerinden ederler" (Benjamin, 1993, s. 52). Onlardan alıntılarla başladığım ilk bölümde (*Yeraltından Fotokopiler: Fanzinler*), fanzinleri uykudan uyandırıyorum (gerektiğinde ulaşabildiğim 'güncel' yayınları ekliyorum *panteon*'uma) ve bu yapıtları kimi kavramlar üzerine yeniden yerleştirmeyi deniyorum. Kapaklarından röportaj usullerine, bilgiyi dolaşıma sokma biçimlerinden camia raporlarına yeniden okumayı sürdürüyorum.

Barthes'ın simülatörü gibi, (fanzini bir fetiş nesnesine dönüştürerek) şöyle söylersek "fanzinin vereceği haz, hovardanın oynadığı gözü pek bir oyunun sonunda doyuma ulaşmasıyla birlikte, ucunda sallandığı ipi kestirdiği, dizginlenemez, gerçekdışı, salt romansı âna benzer" (Barthes, 2016, s. 97). İşte bu anların peşine düşüyor, faillerle konuşmak üzere sahaya iniyorum: her biri ayrıksı ve olabildiğine anti-sanatçı. Yaşıyorum onlarla ve bende bıraktığı izler düşünüldüğünde sadece basit görüşmeler değil bunlar, tez serüveninin hazla buluştuğu anlar. Sahaya indiğim sonraki bölümde (*Söyleyecek Sözümüz var: Fanzinciler*) faillerle kuram ve teorileri çarpıştırıyorum. Onların söylemlerine sık sık yer veriyorum. Okunduğu zaman mutlak bir yolla görüleceği gibi, her bir derinlemesine görüşme, çalışmalarım için o kadar çok şey katmıştır ki, yaşadığım anın niteliği boyut değiştirmiştir. Yaşamöyküsünün silindiği, kimlik ve direniş biçimlerinin unutulduğu fanzinler ve fanzincilerin anlatısını sunuyorum.

3.1. Yeraltından Fotokopiler: Fanzinlerin Poetikası

Her şey bir kapakla başladı; kolajlanmış estetiğin Dada'cı tipografisiyle buluştuğu fanzin kapakları bizi içine çekebilmekte. O yüzden *poetika*'nın ilk alt başlığında kapakları eşiyorum, başlık *Rashit*'ten. Editörün ölümünü ilan ettiğimiz ikinci alt başlık, *Spastik Eroll*'a bir gönderme taşır. Üçüncü alt başlıkta 'kanon'a savaş açan fanzinlerin kanonik ustaları 'ustalardan ve ustalıktan vazgeçerek' sayfalarına nasıl aktardığına değiniyorum. Dördüncü alt başlık, röportajlarla ilgili. Fanzinlerin sahneyle ilişkiye girdiği bu sayfaların kimilerini öne çıkarırken *Dış Mihrak*'ta yer alan Radical Noise röportajında kullanılan başlık buraya ilham kaynağı olur. Beşinci alt başlık, fanzinin epistemolojik dünyasına ait. Ne de olsa fanzin, altkültürel bilginin dolaşımdaki medyasıdır. Buradaki başlık, bir afişten: *Eblek Hardcore*'tan. Altıncı alt başlıkta, Esat'ın bir tasarımından yola çıkıyor ve yeraltına ulaşmak konusunda bir reçete sunan fanzinlerin camia raporlarına odaklanıyorum. Bir albümün esin kaynağı olduğu yedinci alt başlıkta, fanzinlerin 'kritik'leri nasıl ele aldığını göstermeye hedefliyorum. Sekizinci alt başlık, tribün altkültürü ile punk'ı buluşturmaya bir davet mektubu gibidir. Baskı ve kopyalama teknikleriyle oluşan tribün medyasına dair etnografik notlara yer veriyorum. Buradaki fanzinler, punk'ı dolaylı olarak temsil ediyor. Ancak, içeride de aktaracağım üzere, punk ve tribün üzerine son derece benzer noktalar keşfediyor ve bunları aktarıyorum. Son alt başlıkta, fanzinin gelenekten dijitale yaşadığı kopuş üzerine taşıdığı haleye dikkati çekiyorum.

3.1.1 Kapak Güzelleri: Tasarım Biçimlerinden Fanzin Estetiğine

İster elle ister daktiloyla isterse de teknolojik iletişim araçlarının egemen olduğu şu çağdaki herhangi bir araçla yapılırsa yapılsın, bir fanzinde bizi kendine çeken ilk şey kapak görüntüsü olmuştur. Fanzinin *sui generis* dünyasına bir şekilde girmiş herkesi şaşırtan, donduran ve özendiren haliyle *Mondo Trasho*'nun ilk görüntüsünde tıpkı kendisi gibi bir yeraltı yapıtına rastlanır: *Eraserhead*, David Lynch'in seyircisini henüz otuzlu yaşlarda karanlık ve rahatsız edici şeylerin rüyasına sürüklediği bir filmdir. Henry Spencer'ın (Jack Nance) 'Orwellvari' bir distopyadaki evine dönüşünde olduğu gibi Esat C. Başak da başlığını yine sevdiği bir filmden atacağı 'çöplük dünya'da bulur kendisini. Serpiştirdiği kolajlarda kendi kişisel kaygılarının iz düşümü ön plandadır.



Fotoğraf 24: *Mondo Trasho*'nun Kimi Kapakları

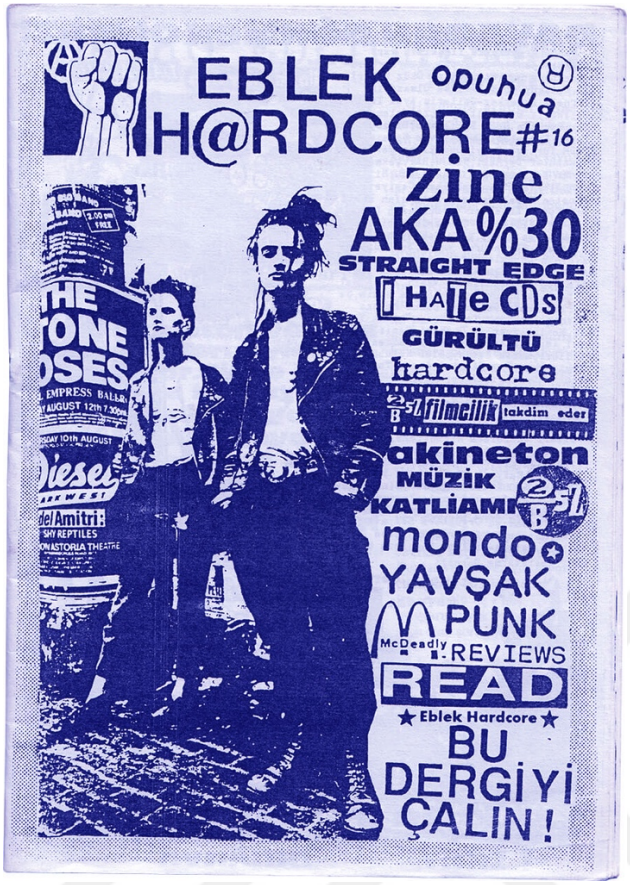
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: İçeriğinden kimi karakterleri ön plana çıkaran *Mondo Trasho* kapakları, fanzin mefhumunu tasarım ve estetikle bütünleştirir; bu haliyle, fanzin Başak'ın kolaj ve dokunuşlarıyla sanatsal bir hüviyete bürünür.

Genelde kapak kahramanları ile içerik uyum sağlar. Görüntüye tam anlamıyla bir değer atfetmez *Trasho*'nun yaratıcısı; ancak manipüle edeceği her bir karakterin özenle seçimi söz konusudur. Dahası içeriğinde yer alan ve çeşitli isimlerin katkıda bulunduğu yazıları özel bir merakla kapak sayfalarına iliştirmekten kendini alamamıştır. Bu anlamda yeterince temsil edilemeyen her bir fikrin yer aldığı sayfalardan başlıkların seslendirilmesi ya da duyurulması için kapaklar iyi bir yol olmuştur. Esat Başak'ın yakın çevresine bir kartvizit niteliğinde sunduğu bu yapıt, bir iletişim biçimi rolünü üstlenmiştir. Ancak 'underground' kahramanımızın bu kapaklarla asıl altını çizdiği şeyse, paylaşacak bir şeyleri olması ve bunu sunmaya istekli olmasıdır.

Kendinden sonra gelen birçok fanzin, *Mondo Trasho*'nun bu karşı-sanatsal halini yeniden ters yüz ederek karşımıza serer. Öyle ki, fanzinler imge ve söylem derinliği biçiminden özgün değerlere sahip olsa da birbirlerinin dokusunu ve özünü sayfalarına aktarmayı başarmıştır. Kimi kapaklarda erken dönem fanzinlerinden *Sniffin' Glue*'daki (SG) çağrıya rastlarız. Perry, "*SG* okuyan tüm çocuklar bizim yazdıklarımızla yetinmeyin. Gidin ve kendi fanzinlerinize başlayın" (Perry, 1976, s. 2) diyerek ortalığı punk yazılarının kaplayacağının haberini verir. Bu yapılan çağrının bir benzerine ülkemizdeki kesip yapıştırılan fanzinlerde de rastlarız. *Eblek Hardcore*'un ikonografik imaj cümbüşünde yer alan ibare, kapak görüntüsünü içerikte yer alan söylemlerle bir araya getirir: *Bu dergiyi çalın*.

Fanzinlerin gerek kapak gerekse iç sayfalarında daktilo harfleri, el yazıları, (zamanla) bilgisayarla zenginleştirilmiş çıktılar, karikatür ve bunlara eşlik eden görsellerden oluşan sivri bir estetik yatar. Bu sivri estetik fikriyse, Jackson'a göre (2021, s. 8) içeriği ve içinde bulunduğu bağlamı yansıtır derecedir; fanzinler, yapımcıları ve onları çevreleyen kültürler arasında var olan simbiyotik ilişkilere bağlanabilir. Üretken medya biçimi olarak karşımıza çıkan ilk fanzinlerde görülen kimi estetik çeşitliliği, var olan dönemi anlamada yol gösterici olurken giyilen kıyafetlerden dinlenen müziğe, tartışılan konulardan paylaşılan fikirlere kadar her şeyin göstergesini oluştururlar. *Eblek Hardcore*'un imaj ve metin bombardımanları, üreticisinin kendi gerçekliğini estetik bir şekilde sunarken *Disguast*'ın kapağına iliştirilen "susma, sustukça sıra sana gelecek" söylemi içinde bulunulan dönemin karanlık atmosferine bir gönderme taşır. Bu haliyle, bir içerik üreticisidir fanzin yapımcısı ve kapaklarından başlayan altkültürel katılım söz konusudur. Buradaki ana fikirse, sadece üreticinin kendisine kalmış fikirler demetini fişeklemesidir.





Fotoğraf 25: *Eblek Hardcore* ve *Disguast*'ın Kapak Güzelleri

Kaynak: Tolga Güldallı

Not: Erken dönem fanzinlerinin kapaklarında kimi zaman *Eblek Hardcore* örneğinde olduğu gibi yazı ve görsel bombardıman yaşanırken *Disguast* fanzini ise bu sayısında minimal bir isyan görüntüsünü öne çıkarır. Kapaklarda punk estetiğinin kes-yapıştır biçimi dikkat çekmektedir.

Fanzinlerde hem radikal hem de arzuları fişekleyen bir kapak imgesi karşımıza çıkar. *Eroll*'un ikinci sayısında kapakta *Bondage* adlı fanziniyle Shane MacGowan[124] görülür. *Eroll*'un sert diliyle MacGowan'ın ayrık bir tekilliğini barındıran karakterini aynı yerde konumlandırmak, hiç kuşkusuz tarihe bir not düşmek gibidir. 1957'de Noel günü Pembury, Kent'te doğar. İrlandalı göçmen bir ailenin çocuğu olarak müzikle iç içe olan bir ortamda büyür genç MacGowan. 13 yaşında aldığı Daily Mirror edebiyat ödülünden anlaşılacağı üzere edebi yetenekleriyle dikkat çekecektir ve Westminster'de bir kamu okulundan burs kazanacaktır. Ancak Shane, çok geçmeden uyuşturucu bulundurduğu için okuldan atılır. Londra'nın plak dükkânlarında ve barlarında çalışmaya başlar; bu sıralarda yalnızca ona ait olan bir çizgide ilerler. Bu çizgi, onu punk hareketinin enerjisi ile tanıştırır ve kaos ile doğal yaşam arasında gidip gelir. NME'nin yazarı Barry Miles'ın "Clash Konserinde Yamyamlık" olarak başlık atacağı olayın kahramanıdır, Shane: Ekim 1976'da ICA'da bir konsere katılır. Konserde 'The Clash' sahne alır. Mo-dettes[125]'ten Jane (Crockford) kulağını ısırır ve çarmıha gerilmiş bir şekilde basına yansır. Bu bahisle, Londra yeraltı punk sahnesinde Shane O'Hooligan olarak bir yıldız belirir. Çıkardığı *Bondage* adlı fanzinde ateşli bir yazardır ve eleştirel bir tavır içindedir. 'Punk kraliçesi' Shanne Bradley ile 'Nipple Erectors' (daha sonra 'The Nips' olarak anılacak) adında bir punk grubu kurar. Sonraki yıllarda yeraltı punk dünyasında belirecek olan 'The Pogues' ile 1991 yılına kadar aynı kadroda bulunan Shane, doksanlı yıllarda ise rock'n roll'un önde gelen isimleriyle bir arada işler yapar. 'The Popes' ile görüleceği yılların ardından 2000'li yıllar onu 'The Pogues' ile tekrar birleştirir. Punk'ı kapitalistlerin ağzında yeniden küfür yapmak için dejenere altkültürlere karşı bir kültür amaçlı sayfalarında sert bir dille yayın yapan *Eroll*'un ikinci sayısındaki ikonografik kapak fotoğrafında MacGowan henüz on dokuz yaşındadır. Tanıştığı punk sahnesinde tutkulu bir eleştirmendir. Elinde çıkardığı punk fanzini *Bondage* (1976) görülür. Sadece altı sayfadır ve her bir sayfası çengelli iğneler ya da zincirlerle kaplıdır. Birbirine zımbalanmış ve fotokopilenmiş fanzin çoğunlukla elle yazılmış ve sadece tek sayı olarak çıkarılmıştır. Derginin kapağını ise Sex Pistols'ın bir konserinden görüntü karartılmış bir fotokopi biçimiyle süsler. Fanzin, bir

[124] Editörlüğünü yaptığı fanzini *Bondage*'da (Aralık 1976) "Sadece Başka Bir Ülke" diye bir başlık atan Shane MacGowan, 30 Kasım 2023 tarihinde, tam da bu sayfaların yazıldığı sıralarda, başka diyarlara gitti. Gittiğin başka ülkede mutlu ol sevgili Shane, ilhamların için sonsuz teşekkürler. Şimdi bir kez daha *Fairytale of New York*'u çalmanın zamanı: "*…ama rüzgâr senin içinden geçiyor*".

[125] 1979 yılında kurulan ve tamamı kadınlardan oluşan İngiliz post-punk grubu.

'The Damned' konserinde MacGowan ile karşılaşan ve kendi fanzini *London's Outrage*'i dağıtmakta olan Jon Savage tarafından çoğaltılmış ve yayılmıştır.[126]





Fotoğraf 26: Shane MacGowan ve *Spastik Eroll*

Kaynak: Sydney O'Meara ve Tolga Güldallı

Not: MacGowan on dokuz yaşında punk fanzini *Bondage*'ın editörü olarak Londra ofisinde bu pozu verirken *Spastik Eroll* fanzini ise Shane'in bu fotoğrafını Kasım 2001'de yayınlanan ikinci sayısında kapağına taşır.

Fanzin kapakları onların tekil ve tekinsiz bilinçlerinin bir parçasıdır. Çığlıkları ve kontrolden çıktıklarını ilan eden kolajları, kâhince kendilerini ele verir. İlham sahnelerinde yer alınan sanatçıların delilik gezintileri şimdiye değin kes-yapıştır biçiminde kapaklarda nihai yerini alır. Rashit'e can verecek olan Tolga Özbey tarafından hazırlanan *Pogo*'nun kapak güzeli, Sid Vicious'dır. Sid'in gerçek adı John Simon Ritchie'dir. 1957'de Londra'da doğar. Annesi uyuşturucu bağımlısı olduğundan yoksulluk içerisinde geçen John'un hayatı bu yönde ilerler. Aldığı terapi dersleri sırasında sorunları olan bir çocuk olarak tanımlanacak olan John, annesi tarafından evden kovulduğunda giyime olan düşkünlüğüyle kendisini Vivienne Westwood ve Malcolm McLaren'in giyim mağazasında bulur. Westwood ve McLaren'in oluşturduğu punk ikonunun vücut bulmuş hali olarak kendine Sex Pistols'da yer bulur. Grup arkadaşı

[126] Jon Savage'in günlüğünde bu olay şöyle geçer: "8.12.76: *The Damned*'ı Hope and Anchor'da izlemeye gidiyorum, elimde *London's Outrage*'in fotokopiden yeni çıkmış birkaç kopyası. Grup harika: yüksek enerjili, bol esprili saçmalıklar. Üst katta birkaç kopya satmayı başarıyorum. Ürünleri olan iki fanzin yazarı daha var: *48 Thrills* fanziniyle Adrian ve yırtık pırtık A4 kâğıtlarına hazırladığı orijinal *Bondage*'ı ile Shane. Eğlenceli görünüyor ve ücretsiz fotokopiye erişimim olduğu için fotokopisini çekmeyi kabul ediyorum. Sonraki birkaç öğle arası avukatlardan kaçmakla ve Shane'in şaheserini süsleyen paslı jiletlerden yaralanmakla geçiyor" (Savage, 2005).

Johnny Lydon'ın evcil 'hamster'ının adı olan Sid, onun ismi olacaktır. Vicious ise onun karanlık tarafını temsil eder. Jah Wobble'ın söylemiyle[127] "punk'ta karanlık, çökmekte olan ve nihilist olan her şeyi" temsil eden bir karaktere dönüşen Sid Vicious'ın çeşitli tekniklerle fanzinlerin kapaklarında boy gösterdiğine tanıklık ederiz. Toplumun sesini dinlemek istemediği ya da zapt edilmesine inandığı kişilerin punk sahnesinde bir stara dönüşmesi bu düşünceyi karşı-sosyal niteliğe kavuşturur. Benzer şekilde, *Dahke*'nin ilk sayısını "her şeyin var olduğu ve hiçbir şeyin olmadığı" bir Hölderlin kolajıyla bir punk portresi kaplar. Londra'nın yandığı günler, çoktan yitip giden ve romantikleşen kentsel bütünlük geride bırakılır, ancak fanzin editörleri henüz öfkeli ve genç punklar olarak kapaklarına 'The Clash'in şimdilerde orta yaşlı ve iyi giyimli bir kahramanını seçerler: Mick Jones'a ait fotokopinin bilinçli tahribatı sonucu oluşmuş bir kapak, punk'a saygı duruşu niteliği taşır. Jones, bağımsız müzik sahnesi için gizli bir hazinedir. Gideceği sanat okulu, ona müziğin ve punk'ın kapılarını aralayacaktır. Londra'dan uzak kasabalara müziğin peşinde gittiği yıllarda hep tek isteği, bir grupta yer alıp gitar çalmak olur. 21 yaşındayken Londra'da bulunan Shepherd's Bush adlı semtteki kirli bir squat'ta punk'ın mucitlerinden Bernie Rhodes tarafından Joe Strummer ile tanıştırılacak ve Camden'da kullanılmayan bir demiryolu deposundaki ilk provasıyla 'The Clash' kurulacaktır. Punk sahnesinin ön saflarında yer alan grup, daha çok punk'ın en tutkulu solistlerinden biri olarak kabul edilecek olan Joe Strummer ile tanınır. Gerçek adı Mellor olan Strummer'ın Ankara doğumlu olması, Türkiye'deki punk çevreleri için çekicidir. Orta sınıfta yer alması ve bir diplomatın oğlu olmasına rağmen punk isyanını müzikal olarak başarıyla temsil etmesi, onu ilginç bir figür haline getirmiştir. Üç akorlu punk marşları ve reggae'den rap'e farklı müzikleri bir araya getirerek birçok kesimin hayal gücünü ateşleyen Strummer'ın müziğinden öte sosyolojik olarak okunabilir olması, onu fanzinlerde görünür kılmıştır. Joe Strummer'ın yanı sıra Mick Jones'un kapaklarda yerini alması fanzinleri keskin, politik ve ayrıksı bir konuma sürükler.

[127] Jon Savage, punk'ın nihilist ikonuna dönüşen *Sid Vicious: Küçük Çocuk Kayıp* başlıklı yazısında bu imajın ardında saklanan kırılgan ve hasarlı figüre bir gönderme yaparak Jah Wobble'ın onun hakkındaki sözlerini hatırlatır: "Punk artık efsaneleştiğine göre, Sid de onun arketipi haline geldi: sonuna kadar giden, dünyaya acımasız bir gerçeği söyleyen dikkatsiz genç adam. Gerçek ise çok daha acımasızdı. Sid'in Bayley ile yaptığı konuşmanın en korkutucu yanı, kendini öldürdüğünü biliyor olması, ancak kaçınılmaz olandan kaçınmak için hiçbir gücü olmamasıydı. Sid Vicious aptal değildi ama şöhretle baş edebilecek duygusal kaynaklara da sahip değildi". Savage, Jon (18 Ocak 2009). "Sid Vicious: Little boy lost (Ocak, 2009)". *The Guardian*. Erişim: 3 Aralık 2023.



Fotoğraf 27: *Dahke*'nin Mick Jones Kapağı

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Pennie Smith'in 1979 yılında New York'ta fotoğrafladığı Mick Jones, gitar çalışıyla dikkat çekmeye başladığında glam rock grubu Delinquents'taydı ve Tony James ile bir araya gelerek London SS'i kuracaktı. Bu kadro, punk'a doğru ilk adımlardır. Grup dağıldıktan sonra Keith Levene ve Paul Simonon ile takılan Jones, Joe Strummer'ın işgal evinde bir araya gelerek The Clash'in parçalarını yazmaya başlarlar.

The Clash'in eski baş gitaristi Jones'un sahneyi kütüphaneye taşıması ise *Dahke*'nin ilk sayısının 2009 yılında tekrar görücüye çıkan kapağındaki bir kolaj notuyla işlenir. Mick Jones, müzikseverlere ilham vermek ve onları eğitmek umuduyla kendi kişisel rock'n roll kütüphanesini Londra'daki hayranlarına açarak "geçen yüzyılın kalıntıları olarak gördüğü bu kişisel koleksiyonun sadece Clash hayranları için değil tüm insanlar için bir kaynak olarak düşünür ve onların hayal güçlerini harekete geçirdiği sürekli bir yaratıcılık fikri oluşturduğu bir kütüphane" olarak düşler.[128]

The Clash'in Aralık 1979'da beklentileri özgür bir şekilde yıkıma uğrattığı ve altkültürleri harmanladığı üçüncü stüdyo albümleri 'London Calling', yirminci yüzyılın en çarpıcı kayıtlarından biridir. Bu albümün kapak fotoğrafı tüm zamanların en dikkat çekici rock fotoğraflarından biridir. Williams'a göre (2009) müzik fotoğrafçısı Pennie Smith düzenli olarak The Clash'in fotoğraflarını çekiyordu, ancak o yılın başlarında turnede çekilen özellikle bir fotoğraf, takip eden on yıllar boyunca rock'n roll'un kolektif bilincine kazınacaktı. Kontrolün tamamen kaybedilmesini anlatan bu fotoğrafın öyküsü, bir ölçüde Smith ve grup üyelerinin aynı şeyleri düşünüyor olmasında yatar. Fotoğrafçı, esasında rock müziğe pek ilgi duymaz. Öyle ki, onun yakalamaya çalıştığı şey tıpkı bu yeniden üretilmekten hiç vazgeçilmeyen kapak fotoğrafında olduğu gibi, sahneden uzak sessizliktir. Clash'in Royal College of Art'ta verdiği konser öncesi oluşan birliktelikle grubun daimî fotoğrafçısına dönüşen Smith, grup üyesi Paul Simonon'un sahnede öfkeli bir şekilde basını parçaladığı anı yakaladığında bu görüntü, punk'ın asi ruhunu temsil eden bir ikonaya dönüşmekle kalmaz, punk fanzinleri için iyi bir referans da olur. Günümüze kadar birçok yayınlanan fanzinde bu enstantane, editörlerin müdahaleleriyle kapaklara yansımış, Simonon'u bir nevi isyanın kapak güzeli mertebesine çıkarmıştır.

[128] Popüler kültürün bir kanıtı olan Rock'n Roll Halk Kütüphanesi'nin nihayetinde akademik araştırma ve kişisel merak için paha biçilmez ve temel bir yardımcı olması amaçlanmaktadır. Doğrudan Mick Jones'un muazzam kişisel arşivinden, The Clash'in 1976'da kurulmasından çok önce başlayan ve on bin parçayı kapsayan koleksiyon, The Clash ve Jones'u bilgilendiren kültürel etkilerin çarpışması için oldukça yol gösterici bir rehber olmuştur. İkonik müzisyenin arşivini oluşturan Rock'n Roll Halk Kütüphanesi, farklı mekânlarda ve ülkelerde görücüye çıkmıştır. Londra'nın Edgware Yolu üzerindeki Joe Strummer Metrosu'nun Paddington Green polis karakolunun altındaki alt geçitte yer alan ve yeraltı sanatına ev sahipliği yapan Subway Gallery'de son baskı ile kütüphane güncellenmiştir. Batı Londra'daki dört büyük mağazanın yanı sıra 56. Venedik Bienali'nde de sergilenmiştir. Bu sergi ve kütüphanecilik doğrudan müzisyenin çocukluğundan kalma çizgi romanlar, gazete küpürleri, plak kapakları ve punk fanzinleri, 'gerilla kütüphaneci' Mick Jones'un söylemiyle "zamanımızın kişisel, kültürel ve sosyal tarihini içerir ve bu sayede yerelin ötesine geçerek küreselleşir"; punk hareketinin merkezinde yer alan gitariste dair detay için bkz. [https://www.theguardian.com/music/2009/jul/22/clash-mick-jones-punk-librarian].



Fotoğraf 28: London Calling Albümündeki İkonik Bas Parçalanan Fotoğraf

Kaynak: Pennie Smith

Not: New York Palladium'da, 21 Eylül 1979'da çekilen bu fotoğrafta Paul'un çatlayacağını fark eden Smith, bir meydan okumaya dönüşecek görüntüyü çekerken bir şeylerin ters gittiğini düşünür. Bu an, oldukça ilham verici bir şekilde birçok punk zinin kapağını süsleyecektir.

Yayınlanmış fanzinlerde müzikal görüntülerin peşine düştüğümüz zaman birçok müzisyenin fotokopisel hamlelerle kapaklara kazıldığını görürüz. *Gorgor*'un dördüncü sayısında Lee Dorrian'ın bir görüntüsü ile elde edilen kolaj, *Yan Etki*'nin ikinci sayısındaki Müslüm Gürses imgesi veyahut *Goblin*'in ikinci sayısındaki Radical Noise müzisyenlerinin ilintili fotoğrafıyla ortaya çıkan kapaklar, bu manada birer örnektirler. B-filmleri ya da Yeni Dalga gibi sinemasal imajların birer kapak tanrıçalarına dönüştüğü fanzinler, punk'ın birbiriyle çelişen karakterlerini kataloglamayı denerler. *Herkes Eleştirmendir*, "güzel kadınların, nazik adamların, varoluşçu kaygıların, Paris kafelerindeki siyah beyaz figürlerin ve sigara dumanlarının" (Wiegand, 2011, s. 9) arasında takipçilerine yaratıcılığa dayalı bir hoşnutluk sunan ve ana akımın dışında tekdüzeliğe karşı yakıcı eleştiriler arasında başka bir dünya özlemi içerisindeki Fransız

Yeni Dalga'nın sinematek çocuklarını[129] punk'ın kolaj estetiği ile birleştirir. *Cahiers du cinéma*[130]'da André Bazin başta olmak üzere birçok film kuramcısının görsel haz arayışında olması gibi fanzinler de kişisel ve içten yolculuğunu bu görsel arayış içerisinde gösterirler. Bu nedenle, *Herkes Eleştirmendir* ve *Fanila* gibi kimi fanzinler, kamera-kalem gibi bir dili savunan bu sanatçıların ters yüz edilmiş görüntülerini kapaklarına taşıdılar. Bu kapaklarda Jean-Luc Godard'dan François Truffaut'ya birçok yönetmenin filmleri yer almıştır.

Western ya da ganster filmlerinden sanatsal tablolara dışavurumcu yapıt olarak gözlemleyebildiğimiz fanzin kapakları, sanatsal objeleri farklı biçimlerde ele alır. Punk'ın her şeyin herkese ait olduğunu gösteren anonim anlayışı, müdahale boyutuyla birleşir. *Action Speaks Louder Than Words*'ün ikinci sayısında Edvard Munch'un ıstıraplarına bir dokunuş, *Kademhane*'deki Marcel Duchamp'ın sanat ikonu R. Mutt imzalı bir sergiye gönderdiği pisuvar, avangart görsel sanatçı olarak Elsa von Freytag-Loringhoven'ın mutena fikirlerini farklı yollarla üretme biçimindeki *İktidarsız* ya da askeri postalları sanatsal bir somutlaştırma hedefindeki *Hayta*, proto-punk'ın radikal imgelerini sunarak fanzin kapağını yaşayan bir Dada'ya dönüştürür.

Sex Pistols'ın Kasım 1976'da Birleşik Krallık'taki ses getiren single'ı "Anarchy in the UK", Ekim 1977'de "Never Mind the Bollocks" albümünde yer alır ve "*ben bir anarşistim*" söylemi bir davet niteliği taşır. Bu davet, bir isyana yönelik manifestoya bürünmüştür. Sex Pistols'ın devrimden kaçınmaktan ziyade kısa ömürlü, vurguncu bir reklam gösterisi olduğu ortaya çıksa bile, anarşi/punk ilişkisi devam ederek çok sayıda politik olarak tutarlı, aktivist ve etkili tezahür üretecek şekilde gelişmiştir (Donaghey, 2013, s. 139). Böylece, düşünce kendisini fanzin kapaklarına iliştirerek bir imgeye dönüştürür. *Dış Mihrak*'ın kapaklarında anarşist ikonlar, *%30*'un tam sayfa kapağına taşıyan anarşist logolu fotokopi sanatı, *Twilight* ve *Pisscore*'un karşı-isyanı görselleştirmesi, *AFanzin*'in ve *Haylaz*'ın sapan metaforunu kullanması ya da *Kontra Atak*'ın futbol sahalarına anarşist semboller yerleştirmesi gibi örnekler Crass'ın başını çektiği anarko-punk hareketinin kapaklardaki güçlü temsilleridir; şok ve saldırganlık

[129] *Cinémathèque Française* (Fransız Sinematek), Henri Langlois'nın kapılarını sinefillere ardına dek açtığı elli koltuklu bir sinema mabedidir.

[130] 1951 yılından günümüze yayın yapan ve Fransız Yeni Dalga'nın yönetmenlerini birer eleştirmen olarak içinde barındıran dergi. Yeni bir sinema dilini ortaya koyan dergi, *Revue du Cinéma*'nın devamı niteliğindedir.

temalarını yaygın bir şekilde kullanarak tehlikeli bir cazibeyi kaos ile düzensizliğin imajları olarak sunmakta harekete geçmişlerdir.

3.1.2. Olmayan Editörden: "Gösterelim Onlara Bir Avuç Fanzincinin Gazabını"

> "Fanzinciler… Fanzinlerinizi şifreleri çözülmüş pasaj köşelerine, kitabevlerine, dükkânların tozlu raflarına bırakmaktan sıkılmadınız mı? Sokağa çıkın. Fanzinlerin yeri sokaklar, okul sıraları, yemekhaneler, çalıştığınız iş yeri, otobüsler, posta kutuları… Anonimleşin" (*Spastik Eroll*, 3, s. 18).

Fanzinlerin tuzağı, bizi onlara götüren tarafı, yapıt ile hazırlayıcısının kurduğu ilişkide olduğu gibi sahipsizliğinde yatar. Kimi zaman bir imzaya gerek duymamıştır, fanzin editörü: "Elinde tuttuğun şey bir fotokopi fanzindir. Her fanzin gibi bu da sahipsizdir. Sahipsiz olmak önemlidir" (*Paslı Teneke*, 2001, s. 2). Kimi zamansa bir tepkinin ilk elden yayılımıdır: "Bu fanzini hazırlamış olmamın tek sebebi açık: savaşa karşı ufak da olsa bir tepki göstermek, bu yönde başkalarını da düşünmeye sevk etmek (*Cevapsız Çağrı/Missed Call*, 2003, s. 2). Bir fanzin mutfağında yer alan 'altkültürel persona'nın fikir aşamasından uygulamaya dek sorularla meşguldür: "Bir fanzin yapma fikri uzun süredir aklımdaydı. Yola çıktık ve giriş yaptık fotokopi hayatına bu ilk sayı ile. Fikir aşamasındayken fanzin, emin değildik. Yapabilir miydik? Ne yazacaktık? Nasıl olacaktı? Neyden bahsedecektik? Bir fanzini doldurabilecek kadar malzeme ve birikime sahip miydik?" (*Saykopat Portakal*, 2005, s. 3). 'Haydi yapalım artık' denilerek işe girişildiğinde tedirginliklerin tamamen yersiz olduğunu, aslında ne kadar çok malzemeye sahip olduklarını fark eden fanzin editörünü bu karmaşık durumdan çıkış büyük ölçüde heveslendirir ve heyecanla taslağını yayına çevirir. Tüm taşlar yerine oturur, halkalar tamamlanır. Güdümlü yayın olmaya çalışmadan özgür bırakılan sayfalarla fanzin, aperiyodik ve düzensiz aralıklarla şok etkisi altında çıkıp unutulmaya bırakılmaya hazırdır. Bu haliyle alternatiften öte radikallik taşır. Yıkacağına inandığı dünyayı, avangart bir yolla inşa eder. Daha çok okura mektup olarak kaleme alınan sayfalar, fanzin editörlerinin iletişim kurduğu alandır. Bu alanda anonimleşerek bir editöre bürünen ve aslında bu kimlikle sarkastik bir ilişki kuran *Eroll*'un editörü 'Biroll'un köşesi' olarak fanzincilere seslenir ve ortak bir fanzin dilinden ya da genel bir fanzin kültüründen bahsetmenin çok zor olduğuna değinir:

> "Eskiden başta yayın hayatına yeni başlamanın gazıyla her bir ses yer verelim, altkültür pat kütür ayağıyla, dergilerde ne çok rastlardım: fanila'nın fan'ı, ebenizin zin'i teranesiyle başlayıp; büyük düşünür Altay Ökteren[131]'i yeraltından esen kavak yellerinden dem vurduğu çarpıcı analizleriyle devam eden fanzin yazılarına… Bu tip yazılar yazanları arayıp, bir güzel söven *Prolefan*[132] bile sıkılmıştı bunlarla uğraşmaktan. Uzun bir süreden beri bu tip 'sosyal irdelemelere' rastlamıyoruz gazetelerde, dergilerde. Bizim için sevindirici bir durum ama bunun nedeni ne *Prolefan* ne de kültür mantarlarının dize gelmesi. Bunun tek nedeni, fanzinlerin ne sayı ne de ses olarak artık eskisi kadar 'ayak bağı' olamaması, yazmaya konuşmaya değecek kadar çok sayıda fanzinin olmamasından, yaygın bir fanzin hareketinin olmamasından kaynaklanmaktadır" (*Spastik Eroll*, 3, s. 18).

Fanzin duyarlılığını büyük bir kısmını, bilincinin farkında olma hali oluşturur. Siyah-beyaz fotokopi bir şekilde çıkarılması, günümüzde sanat, şiir ya da edebiyat metinlerinin herhangi bir tavır içermemesi ya da anlık kişisel hamlelerin söz konusu olmaması ortak bir fanzin kültüründen bahsetmeyi güçleştirmektedir. *Dahke*'nin editör mektubu, *Eroll*'u ilham alarak bir soru yöneltir: "Fanzini bir portatif nesneye ya da ambalaja sokabilmek

---

[131] *Eroll*'un burada bahsettiği isim Altay Öktem'dir. Öktem'in fanzinciler ile kurduğu ilişki oldukça tartışmalıdır. Öktem, 2000 yılında Varlık Yayınları'ndan "Şeytan Aletleri" adında bir kitap çıkarır. Bu kitabı bir katalog niteliğinde belirli belirsiz fanzinlerin sunumundan ibaret gören kimi fanzinciler, öncesinde yaşam alanlarına müdahale olarak gördükleri bu çalışmada kendi fanzinlerinin yer almaması gerektiğini belirtmesine rağmen Öktem, bu çalışmalara yer verir. *Eroll*'un ikinci sayısında bu durum şiddetle eleştirilmiş ve yazarın fanzinlerden alıntıları kendi ağzından çıkmış gibi yazdığından dem vurulmuştur. Yazarın da belirttiği gibi kimi çevreler (bkz. k. İskender, *Milliyet Sanat*, Temmuz 2002; Ferhat Uludere, *Beyoğlu Gazetesi*, 25 Temmuz 2003) bu çalışmayı "fanzinlerin listesini çıkartarak güvenlik güçlerine sunmak, fanzinleri deşifre etmek gibi bir işlev taşıdığına ima ederler" (Öktem, 2006, s. 5). Kitap, bu haliyle sosyolojik bir okumadan oldukça uzaktır. Katalogsal bir çalışma şeklinde gelişigüzel alıntılar ve fanzinlerin bir araya getirilmesi ile oluşmuştur. Kitabın ikinci baskısı, 2006 yılında Everest Yayınları tarafından yapılmıştır. Yazara göre, özellikle üniversitelerden gelen yoğun talepler bunu gerekli kılmıştır. Bu baskıda, Altay Öktem fanzinleri sistematik hale getirdiğini ve katı bir sınıflandırma yaptığını yazarak ilk baskısında yanlış bilgiler içerdiği için yoğun eleştiri alan 'Demolar ve Fotokopi Afişler' bölümlerini kapsam dışı bırakır. Bunun yanı sıra, KargART'ta, *Genel Kültürden Kenar Kültüre, 101 Fanzin* adlı kimi fanzin kapaklarından oluşan bir sergi düzenlemiştir. Öktem'in bu sergi için "Türkiye'deki, belki de dünyadaki ilk fanzin sergisini" açtığını söylediğini iddia eden fanzinlere göre (bkz. *Dahke*, 5, s. 4) sadece bu yorum bile, Öktem'in bu kültüre bakış açısını yansıtmaktadır. Bu sergi için kimi fanzinciler, "fanzin sahasına elini kolunu daldıran bu adamın sergisi eksik sayılarımızı tamamlamak için iyi bir fırsattı" (bkz. *Artık*, 3, s. 2) demişlerdir. Bu konuyu metalaştırma bağlamında biraz daha detaylı ele aldım (bkz. *tez içinde*, *3.2.7.* '*Karşı Kültürden Popüler Kültüre: Fanzinin Metalaşması'*).

[132] *Prolefan*, 'titre medya' sloganıyla eleştirel bir şekilde punk, hardcore ve fanzin camiasında yayın yapmış bir oluşum. 'Hatrını sormaya geldim' başlıklı liste ile birlikte genel anlamda altkültürü metalaştırdığına inanılan kişi ya da yayınlara zehir zemberek açıklamalar yapmıştır. Bu açıklamalardan en çok nasibini alan kişilerden Altay Öktem'in "Terli Terli Aşk Mı Olur?" adlı denemesinde (*Hayat Bazen Çentiklidir*, İthâki Yayınları, 2002, s. 98) *Prolefan* şöyle yer alır: "Kimileri de bu temmuz sıcağında aşkı maşkı bırakmış, intikam peşinde koşuyor. Hem de kafasına bir kese kâğıdı geçirmiş, eline de kanlı bir balta almış. *İntikamcı Kese Kâğıdı* adlı çizgi roman fanzininde *Prolefan* adlı bir holdingin faşist başkanı, kafasına uymayan fanzinleri toplayıp imha etmeleri için adamlarını piyasaya salıyor. Ve beklenen kese kâğıtlı kahraman çıkıyor ortaya. İntikamı da acı oluyor" (Öktem, 2002, s. 98).

değil amacım, sadece onun fotokopiyle çoğaltılmış olması fanzin denilmesine yeter mi? (*Dahke*, 2, s. 10). Tekil, tekinsiz ama cesur bilinci ile var olduğunda ve içinde bulunduğu düzene baş kaldırdığında -ki bu bazen kişisel bir can sıkıntısından bile doğabilir- fanzin, bir şok etme haline yaklaşır. Fanzin yapma hallerine, teknolojinin egemen olduğu bu çağda dahi sadık kalmayı salık veren *Manipülasyon*'un editörü, "fanzin yapmak hâlâ çok heyecan veriyor" der ve şöyle yazar:

> "Milenyum, uzay çağı, teknolojik ilerleme, kompüter hikâyelerine rağmen evet itiraf ediyoruz, elde makas, uhu, kesmek ve yapıştırmak bize hâlâ zevk veriyor. Ve bunu en ilkel yöntemle yapmak bize utanç vermiyor. Çünkü, kompüter sahibi 'kaşar' (bunu usta, eski, yıllanmış diye de okuyabilirsiniz) fanzincilerin sık sık terennümde sakınca görmediği gibi, bu teknoloji denen zıkkım DIY'ı öldürüyor. Tıpkı, müzikte de olduğu gibi fanzinlerde (özellikle de memleket sınırları içerisinde) etkisini sevinerek belirtiyorum ki olumsuz bir biçimde gösterdi. (…) İşin özü sevgili 'sadece' okuyucu o istediğin üretimi sadece başkalarından bekleme, sen de bir şeyler yap kuzum. Olmaz öyle armut piş, ağzıma düş" (*Manipülasyon*, 1, s. 43).

Menfur'un öfkesi, Baudrillard'ın deyişini ödünç alırsak "reklam palavralarıyla her şeyin kendisine önceden verileceğine ve bolluk üstünde kendisinin meşru ve devredilemez bir hakka sahip olduğuna ikna olmuş tüketici kitlesine" (2013, s. 24) yöneliktir. Bu haliyle, proleter olarak tanımladığı fanzinler sınıfına aittir. Olabildiğince "kendin-yap" yöntemlerine sadık kalmıştır. Harvey'in "olanaklı tek politik duruşun anti-kapitalizm olduğu" (2022, s. 23) görüşünü yansıtır şekilde, editörünün anti-kapitalist günlüğü mahiyetindedir. "Hiç fanzin okuyanla okumayan bir olur mu?" diye soran editör, giriş sayfasında *Menfur*'u bir önsöz olarak sunar:

> "*Menfur*, ilk hamlesiyle proleter fanzinler arasında yerini almış bulunuyor. Gerisi sana kalmış. *Menfur*, tüketim toplumuna ve onun devamını sağlayan burjuvalara, sömürüye karşı direnmeyen koyun sürüsüne, kan ve şiddet satan medyaya, kandıran politikacılara ve onlara kanan zevzeklere karşı sadece tehditkâr bir önsözdür. Elindekinle yetinmeyip kendi fanzinini çıkarmalısın" (*Menfur*, 1, s. 2).

Dış Mihrak'ın gözleri kamaştıran dizgisel karmaşıklığı içindeki editör mektubu, daha önce çıkan iki yayından doğan bir fanzini müjdeler. Bu fanzin, Konya'dan altkültüre bir yeraltı kartviziti niteliğindedir:

> "Konya'dan selamlar. Şu anda elinizde tuttuğunuz dergi Kasım 95'te çıkan *İşgal Evi* ve Kasım 96'da çıkan *Kerosene*[133] adlı fanzinlerin birleşmesinden oluşmaktadır. Bu birleştirmenin sebebi iki derginin de kötü yanlarının olması ve beni tatmin etmemeleri. Bu yüzden ben de her iki dergide işe yarar yazıları alarak birleştirdim. Dergide güncellik aramayın çünkü yok. Her iki derginin oluşmasında ve dağıtılmasında yardımcı olan herkese teşekkürler. İkinci sayıda görüşmek üzere. Yeraltı piyasasını desteklemeye devam edin. Kahrolsun yerüstü. Yaşasın fotokopi dergiler ve yeraltı piyasası. 18.3.1997" (*Dış Mihrak*, 1, s. 2).

Ben-Zine, her canlının yaşam enerjisini kendisi için kullanan, varlığını koruyan, onu ifade etme biçimlerini geliştiren tekiller olduğu düşüncesinden hareketle, bireysel bir anarşist müsvedde olarak fotokopilenir. Editör, bireysel bir girişim olarak anarşist altkültürün peşindedir; seyri sinemadaki anarşistten post-yapısalcı anarşiste yöneliktir ve geleneksel eylemlerin canına okur bir dil kullanır:

> "Diğerlerinden çok daha farklı bir şeyler anlatmamı beklemeyin benden. Çünkü gerçek çözümün ne ben ne de diğerleri tarafından tam anlamıyla bilindiğini sanmıyorum. Üstelik önerdiğim çözümlerin ya da kendimce anlattığım fikirlerin doğruluğuna sizleri ikna etmek gibi bir çabam da olamaz. Nasıl desem, sadece düşündüklerimi yazdım, üstelik bunu sizden gelmesi olası eleştirilerle kendime bir şeyler katabilmek gibi oldukça bencil bir amaçla yaptım, üzgünüm" (*Ben-Zine*, 1, s. 2).

İç dökümüne olana dair hislerin giderek bir editör mektubuna dönüştüğü fanzinlerin kişisel olarak çıkan bir niteliği vardır. Öyle ki, bir anlamda kendini anlatmanın en iyi yolunu doğurur: "*Darbeli Matkap*'ı yapma fikri tamamen kendimi tatmin etme amacıyla doğdu; yapmak istediğim kesinlikle Türkçe ve sadece gürültü içerikli bir fanzindi" (*Darbeli Matkap*, 1, s. 3). Deneyimlerden ortaya çıkan metin, fanzincinin bir anlamda tarihi kalıntısı gibidir. 2002 yılından günümüze hemen hemen her ay yeni bir fanzin, hatta bazen aynı anda birkaç fanzin birden yayınlayan, sürekli olarak bir tür hayatın içinde kâğıt olarak dolaşımda kalan ve başka eserleri de dolaşımda tutmaya gayret gösteren bir fanzincinin günlüğüne dönüşmüştür, adı soru işareti ve ünlemden oluşan fanzinin sayfaları. Bir işportada yirmi yıldır kaldırımda bekleyen fanzincinin güncellikle derdi olmayan ve bu doğrultuda neredeyse hep güncel kalan fanzinlerle birlikte yol kenarında olma halini yansıtır. Gelgelelim, fanzincinin zihnine alev topu gönderen ejderhalar, ancak

[133] Bad Religion'ın 1993 yılında çıkardığı "Recipe for Hate" adlı albümündeki bir şarkının adı.

yılın belli mevsimlerinde buna arar verir ve canavarları böylelikle bilinçdışına defedebilen fanzinci, "fanzin öldü artık, neden yazıyorsun ki", "kimse okumuyor artık boşuna uğraşma" ve "internet varken fotokopi boşa masraf" gibi telkinlere kulak asmadan yedi kere format attığı bilgisayarının başına oturur ve klavyeden gelen seslere eşlik eder:

> "Geldik onuncu sayıya. İlk sayısını 2003 yılında yayınladığım ve on altı yılda, ancak ve ancak sadece on sayı yapabildiğim, bu tamamen kişisel olan -kişisel olan politiktir- 'soru işareti ünlem' isimli bu fanzin olamayan fanzinimin, genellikle çoğu ve özellikle son birkaç sayısı, o an içinde bulunduğum ruh halim ve bu ruh halimin bağıl refleksi olarak açığa çıkan politik güzergahımın (!) bir tür meyvesi şeklinde zuhur etti hep. Kendimce basılması gerektiğini düşündüğüm, kendi açımdan basılmasını gerekli gördüğüm vakitlerde, vakitlerimde; oturup başına ya yeni bir şey karaladım ya da eskilerinin bazı konseptsel derlemelerini yaptım" (*?!,* 10, s. 4).
>
> "Şubat sonu kışın yumuşaması ile başlanan 'işportal faaliyetlerim' ve hayatım, bir anda nisan ortası sarpa sardı; ekonomanya(ti)k algı kapanması sayesinde de, mayıs sonuna kadar sadece bir kez bakkala bir kez de hastaneye gittim zannediyorum. İyi mi geldi? Evet. Beş yıldır epey kanlı ve acılı bir şekilde gerçekleşen kendi içimdeki kendimi aşağı iten diğer kendimi uçurumdan aşağı atıp, tekil çoğunluğumun arızalı bireyinden kurtuldum. Birçok haberin akın akın ekranıma düştüğü bir süreçte, ben de eski-yeni metin, alıntı ve birtakım hokkabazlık gösterimlerimin yer aldığı bir formata evrelttim bu sayıyı. Bir de bugün birileri röportaj yaptı benimle, imlâmı düzeltip yayınlayacaklarmış. 'İyi' dedim, 'düzeltin bakalım'. Artık ses çıkarmıyorum hiçbir şeye. Çok yoruldum" (*?!,* 10, s. 6-7).

Fanzin editörlerinin mektupları kimi zaman dünya ve içinde bulunulan altkültürün sesi olmayı denemiştir. Bu seste var olan politikalara ve onların uygulanma biçimleri ile küçük ama etkin bir sahnede gözetilen durumlar yatar. *Twilight*'ın editörünün radarında Amerika'nın Irak'ta yaptıkları ve Rashit'in yıllarca karşıt söylemler gerçekleştirdiği organizasyonlarda yer alması vardır:

> "*Twilight*, yine uzun bir aradan sonra altıncı hamlesi ile karşınızda. Geçtiğimiz zaman diliminde gerek dünyada gerekse de 'punk scene kültürü'müzde birçok kaygı verici şey oldu. Dünyada olan şey hepimizin bildiği faşist Amerika'nın Irak'a olan saldırısı. Bu saldırı bütün dünyaya hükmetmeye çalışan Push ve Amerika'nın açıkça bir gösterisi oldu sanırım. Punk piyasamızda ise bu *scene*'i renklendirmiş iki-üç grubumuz dağıldı. Rashit ise kendinden bekleneni yaptı ve yıllarca karşıt olduğu olgunun kucağına atıldı. Bu coğrafyadaki punk kültürünü yıllarca bir şekilde

> hareketlendiren eskinin o iyi grubunu kaybettik. Yazık oldu deyip geçmek istiyorum. *Twilight*, bu yeni sayısıyla ayrıca dördüncü yaşına bastı. Hep beraber daha nice dördüncü senelerde buluşmak dileğiyle. Punk ile kalın" (*Twilight*, 6, s. 2).

Fanzinler üzerine yavan bir şekilde onların rastgele bir araya gelmeleri, ana akım medyada sık karşılaşılan bir durum olagelmiştir. Özellikle fanzinlerin bir ayak bağı olarak medyada kendilerine yer bulduğu dönemde bazı fanzinciler usta bir yolla içinde bulundukları fanzin sahnesini tarihe not düşmüşlerdir. *Moskova'nın Sesi Faydalı Eserler Serisi* başlığı altında çıkarılan *Fanzin Literatürü*, Türkiye'de yayınlanmış fanzinlere dair bir seçkidir (1991-2000). Editör, fanzinin tarifinden örneklerine bir literatür bir yayın olmak amacıyla fanzinsel anlamda bir nitelik taşıyan yayınların kapak ve bilgilerine yer verdiği giriş yazısında "fanzin veya zin (zine)'leri kısaca ve en basit şekliyle bir veya birkaç kişi tarafından çıkartılan, hiçbir ticari kaygısı/beklentisi olmayan, amatör yollarla çoğaltılan (fotokopi ve teksir gibi) çoğunlukla aperiyodik, etik olarak künyesi ve yasal prosedürleri olmayan, kalıplaşmış yayıncılık anlayışının tam tersi yayınlar olarak" tanımlar ve ekler:

> "Bu tip yayınlar, yayıncılık tarihi kadar eski olsa da bize göre fanzinler gerçek kişiliğini punk kültürünün ortaya çıkmasıyla birlikte bulmuştur (1976-1977). Türkiye'de ise fanzinler daha doğrusu fanzin altkültürü (daha önce çıktığı söylenen birkaç istisna dergi dışında -ki bu dergilerin fanzin olduğu tartışılır), ilk olarak 1991 yılında heavy metalci ve rockçu gençlerin çıkarmaya başladıkları fotokopi müzik dergileriyle *(Laneth ve Mega Metal gibi)* ve bize göre Türkiye'nin ilk fanzini olan (aynı zamanda bizim için bir manifesto niteliği taşıyan) *Mondo Trasho* dergisi ile şekillenmeye başlamış ve özellikle 1992 yılından sonra fotokopi müzik dergilerinden sıyrılarak kendi kimliklerine bürünmüşlerdir. *Moskova'nın Sesi,* Türkiye'de çıkan fanzinler için literatür bir yayın olmak amacıyla hazırladığı *Fanzin Literatürü* dergisinin ilk sayısında Türkiye'de çıkmış ve hâlâ çıkmakta olan 100 fanzine yer vermiştir. Bu sayı derginin ilk sayısı olsa da yine *Moskova'nın Sesi* tarafından çıkartılan *Yerli Fanzin Tarihinde 100 Afiş- Fotokopi Afişler* dergisini bu çalışmadan bağımsız kabul etmemek gerekir. Bu sayıda yer alan dergilerin belirlenmesi belli bir düzene göre yapılmamıştır. Fakat, 'fanzin' olarak adlandırılan ama bize göre fotokopi ile çoğaltılmasının dışında 'fanzinsel' anlamda bir niteliği olmayan metal, rock ve edebiyat dergilerine önemli olduğunu düşündüğümüz istisna birkaç dergi dışında yer verilmemiştir. Dergilerin çıkartanları, iletişim adresleri ve

dergiler arasındaki bağıntılar (ömeğin aynı kişi/grup tarafından çıkartılan farklı fanzinler) özellikle gizli tutulmuştur" (*Fanzin Literatürü,* 1, s. 2).

3.1.3. Kanonik Alıntılar: "Kültürün Xerox Derecesi"

Fanzinler, fotokopiyi tüm manipülasyon girişimleriyle birleştirerek (hazırlayıcısının ya da hazırlayıcılarının) ilgi duyduğu tüm disiplinlere sanatsal bir matriksle yer verir. Malzemelerini Jamie Reid'in geliştirdiği şekliyle "tabloid kültürün çöp popülizmi ve aşağı piyasa reklamcılığından devşirerek 'alternatif' ya da dönemin deyimiyle 'ajit-prop'[134] siyasi basının dilini benimser" (Garnett, 2002, s. 23). Bu dilde, alternatif ve radikal görülebilecek medyanın kanonik alıntıları büyük ölçüde kendine yer bulur. 1991 yılında ülkemizdeki ilk fanzin örneği *Mondo Trasho*'nun mucidi Esat C. Başak, *Pink Flamingos*[135]'ta gördüğü Picasso deyişine tavdır: "*Yaratıcılığın can düşmanı iyi beğenidir*". Bu alıntı, *Mondo Trasho*'nun her bir kapağını süsleyecektir.

Katlanan sayfalarda peşi sıra 'kolajlanan' alıntılar, bir şeyi göstermenin peşindedir. Fanzin üreticisinin 'burada'lığını bize kanıtlayan bu yer vermeler, ustaca bir yolla yapılır. Düzenli bir dergide çok açık biçimde görülen alıntıların fanzinlerde özgür bırakıldığını gözlemleyebiliriz. Jean Genet ile *Paravanlar*[136] üzerine yapılan bir söyleşinin bir gazete küpüründen alıntısı bunun en güzel örneğidir. "*Bir dramaturji denemesine giriştimse bu, toplumla olan hesabımı görmek içindi. Artık fark etmez, hesap görülmüştür*"[137] diyecektir Genet ve bu haliyle kendisini *Mondo Trasho*'nun sayfalarına teslim edecektir.

"Akademik rütbelerini Henri Lefebvre'nin yanında çalışarak kazanan" (Toffoletti, 2014, s. 12) Baudrillard, düşünüş şeklimizi etkileyen bir şekilde *Mondo Trasho*'nun alıntı kümesinde yerini alır. Fanzinin sayfalarında yerini alma hikâyesi bir hayli ilginçtir.[138] Oğuz Adanır'ın İzmir'de eğitim verdiği üniversitedeki derslerinde okunabilmesi adına fotokopiden kitap olarak tasarladığı haliyle elde ettiği *Sessiz Yığınlar Gölgesinde ya da*

---

[134] Ajit-prop terimi, 1920 yılında Ajitasyon ve Propaganda Birimi'nin başlığında yer alan 'ajitasyon' ve 'propaganda' kelimelerinin kısaltılmış halidir.

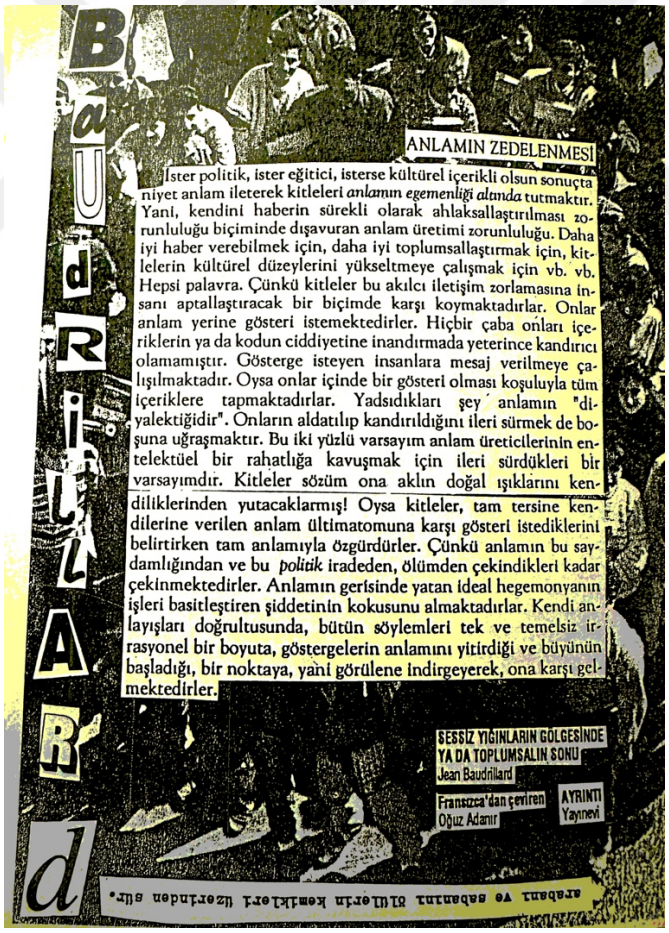
[135] John Waters'ın 1972 tarihli *Pink Flamingos* filmi kötü zevk üzerine öğeleri barındıran kült bir yapıttır. Darren Tofts'un hatırlattığı üzere, Sontag'ın abartlı ve öz-bilinçli bir çöküş, 'kapalı' olana özenli ve abartılı bir düşkünlük olarak tanımladığı *Camp* duyarlılığını fazlasıyla temsil eder (Tofts, 1992).

[136] Jean Genet'nin 'Paravanlar'ı, 'Les Paravents' adıyla 1950 yılında Fransızca olarak yayınlanmıştır.

[137] Bu alıntıya *Mondo Trasho*'nun birinci sayısının (1991) üçüncü sayfasında kes-yapıştır biçimindeki kolajla yer verilmiştir.

[138] Esat C. Başak'ın babası (Bertan diye bahseder) tarafından tasarlanmış bir otel havuzunda gerçekleşen bu anı, Başak'la yaptığım derinlemesine görüşme anekdotlarındandır. *Mondo Trasho*'nun alıntıladığı kitapların dönemin şartları açısından edinmesinin zor olduğunu ve bu haliyle fanzinsel süreçleri akla getirdiğini hatırlatmakta fayda var.

Toplumsalın Sonu henüz herhangi bir yayınevi tarafından piyasaya sürülmemiştir. Editörümüz bir otelin havuzunda kitabı okurken orta yaşlı biri gelir ve "Baudrillard'ın hangi kitabı bu?" der ve kitabın macerasına tanıklık eder. Bu şaşkınlık veren hikâyede şaşırma sırası Esat Başak'a gelir, çünkü karşısında Baudrillard'ı basan Fransız *Gallimard* yayınevinin editörlerinden biri vardır. Buradan doğan sohbet, bir süre sonra Başak'ın *Mondo Trasho*'yu ürettiği İstanbul'daki evine Baudrillard ve sanatçı kitaplarından oluşan üç koca koliye kapı aralar. *Mondo Trasho*'da yer alan alıntılar, kanonik olmanın ötesinde editörünün henüz fanzin kavramının etrafında toplanılmadığı yıllarda görsellik dünyası hakkında defterlerine düştüğü notlardan kilit kavramlarının tanıtılması yoluyla onun fikirlerine yönelik bir bakış açısı sunar. Baudrillard, Başak'ın da içinde bulunduğu bir grup 'manipülatör'ün nesneleri estetik hale getirmesine "kültürün Xerox derecesi" (1992, s. 10) adını verir; bu yönüyle fanzin simgeler ve temsiller geçidine döner.



Fotoğraf 29: Baudrillard'ın Anlam Dünyası

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Mondo Trasho*'da yer alan alan alıntı, *Baudrilladvari* bir imajla sunulur. Fanzin yapıtının editörü, kes-yapıştır teknikleriyle yazardan alıntı yapar ve bu haliyle yazarın ruhuna sadık kalmaya çalışır.

Altkültürün 'ikonik' kanonlarına yapılan alıntılar, kimi zamansa fotokopinin siyah-beyaz görselliği ile direkt karşımıza çıkar. *Kademhane*'nin Adorno'ya yönelik "Popüler Metaller" başlıklı alıntısı[139] buna örnektir:

> "Adorno her popüler şarkıda esas (müziksel iskelet) ile çevrenin (müzikal süslemeler) ayırt edilebileceğini varsayarak, popüler müzikte merkezi esasın ya sabit ya da kısmen değiştirilebilir olduğunu savundu. Değişken çevre değişken bir merkezi esasmış gibi görünecek biçimde ya da merkezi esasın değişmezliğini ya da parçalarının değişebilirliğini gizlemek üzere düşünülmüştür. 'Popüler müzikte konum mutlaktır. Her ayrıntının yerine bir başkası geçebilir; ayrıntı sadece makinedeki bir dişli gibi işlev görür'. Ritimleri, akor dizilerini, parçanın hızını, melodik bölümleri, temaları, şarkı sözü formüllerini ve çeşitli vokal ve enstrümantal düzenlemeleri alıp yerine bir başkasını koyabilirsiniz. Bu arada şarkı yazarları hiç durmadan şarkıyı biricik, organik açıdan bütünlüklü kılacak sahte bireyselleştirici 'kanca'yı ararlar. 1956 model Cadillac Eldorado için yüzgeç ne idiyse, şarkılar için de kanca odur" (*Kademhane*, 2, s. 23).

Fanzinlerin sürekli bir alıntı biçimi olarak başvurduğu temalar, kronolojik ya da hiyerarşik bir düzlemin dışında olarak, toplumdışı olana yapılan vurguyu yansıtan araçlardır. Başvuru kaynakları arasında Walter Benjamin'in *Pasajlar*'ı dikkat çeker. *Mondo Trasho*'nun on birinci sayısında 'Tarih Meleği' Benjamin portresi ile karşımızdadır. *Dahke* ise geleneksel düzlemden ayrılarak kentin labirentinde kaybolmayı arzulayan *Flâneur*'a öykünür:

> "Kalabalık, lanetlinin yalnızca en iyi sığınağı değildir; aynı zamanda toplumdışı kılınmış olan insanın kullandığı en yeni uyuşturucudur. *Flâneur*, kalabalık içerisinde yaşayan bir terk edilmiş kişidir. Bu konumuyla, malın konumunu paylaşır. Kendisi, bu özelliğinin bilincinde değildir. Ama bu, içinde bulunduğu konumdan etkilenişini azaltmaz. Sözü edilen özellik, *Flâneur*'ü hedef olduğu pek çok aşağılanmayı unutturacak kadar mutlu kılan bir uyuşturucu gibi etki gösterir. *Flâneur*'ün kendini bıraktığı esriklik, müşteri akınına uğrayan malın esrikliğidir"[140] (*Dahke*, 2, s. 16).

Aynı sayının giriş sayfasında *Dahke*'nin editörleri ilk kez *Mondo Trasho*'da gördükleri Benjamin'e tutku ile sarıldıklarını yazar: "Esat'ın kesip biçtiği kolajlarla tanışma fırsatı

[139] Bu alıntının geçtiği yer için bkz. [Gendron, Bernard (1998). "Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor", Eğlence İncelemeleri. Tania Modleski (der) içinde, çev., Nurdan Gürbilek, s. 40-61. Metis Yayınları].

[140] *Dahke*'nin ikinci sayısında yer verilen bu alıntının Benjamin'in ölümüne dek üzerine çalışacağı ve tamamlanamadan kalmış başyapıtı *Pasajlar (Passagenwerk)*'da yer aldığını hatırlatmak gerekir (15. baskı, s. 149) ki kitabın Türkçe'ye çevirisini yapan Ahmet Cemal'in hatırlattığı üzere (2012, s. 8), Adorno bu başyapıtı, "*tamamlanmamış haliyle bile eşsiz bir kültür tarihi*" diye nitelendirmiştir.

bulduğum ‘Satürn yıldızı’ Walter Benjamin’in bir alıntısını ilerleyen sayfalara serpiştirdim. Bu ‘derin bir keder içindeki’ yazar, sonraları hep başvuru kaynağım oldu” (*Dahke*, 3, s. 2).



Düşler dünyasının kalıntıları

“Her çağ, bir sonrakini düşlemekle kalmaz, ama düş kurarak uyanışını da zorlar.” — Walter Benjamin, Pasajlar

Burjuva sınıfının yıkıntılarından ilk söz etmiş olan, Balzac'tır. Ancak, Benjamin'e göre, ilk kez gerçeküstücülük, bunları serbestçe gözler önüne serer. Üretimin yön değiştirmesi ve güçlenmesi, bir önceki yüzyılın düşlerinin simgeleyen anıtlarını daha çöküp gitmeden yıkıma uğratmıştı. Blanqui, Taureau Kalesi'nde tutukluyken kaleme aldığı Yıldızlardan Ebediyete[*]'de “Ey XIX. Yüzyılın insanları, ne zaman ortaya çıkacağımız hiçbir zaman belirlenmemiştir ve bizler hep aynı kalırız” diye yazar. Bu fantazmagorilerin egemenliğindeki dünya, Baudelaire'ye göre, Modern Çağ'dır. Blanqui'nin imgelemi, “modern” olarak nitelendirilen kavramın merkezine evreni alır. Bu evrenin biçimlerini oluştururken sanattan bağımsızlaşıyordu. Mimarlıktan, mühendisin tasarımlama eylemi, doğanın fotoğraf aracılığıyla yansıtılmasına kadar düş olan yaratı, reklamın uygulama alanına girdi. Yazın alanındaki yaratıcılık, kültür ve sanat kalıbındaki kurguya yenik düştü. Walter Benjamin, “Pasajlar” adlı yapıtında, bu ürünlerin birer mal niteliğiyle pazara atıldıklarını yazmıştı. Reklamların, çoğu zaman, halka, becerikli yapımcılara ve böylelikle ulusal ekonomiye yararlı bir yarışma aracı olduğu savunulur. Bu sav, Berger'e göre (1972), kapitalizmin egemen olduğu kentlerde tüketim maddelerinin oluşturduğu büyük yığınlar ve reklam ışıkları, “Özgür Dünya”nın sunduğu hemen göze çarpan görsel imgelerdir. Doğu Avrupalılar'ın birçokları için Batı'daki bu imgeler, Doğu'da onların sahip olamadıkları şeyleri özetler gibidir. Ne de olsa düşler dünyasının kalıntıları ile baş başayızdır artık...

[*] Louis-Auguste Blanqui: L'éternité par les astres, s. 74/75, Paris 1872.

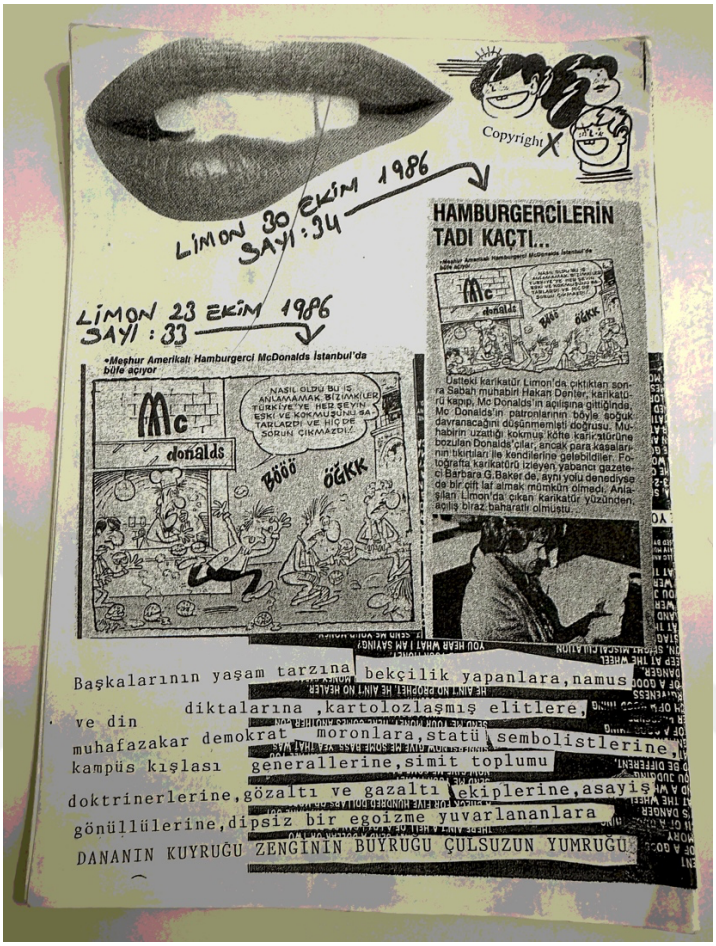
Fotoğraf 30: Benjamin’in Kalıntıları

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Dahke*’de yer alan alıntı, erken dönem fanzinlerinde görülen tasarım biçimlerine benzer. Kullanılan teknik, teknolojik aygıtların yardımıyla dijital kes-yapıştır tarzındadır.

Fanzinlerdeki alıntılar kimi zaman salt gazete ya da dergi küpürlerinden oluşur. Bu haliyle, kolajlardan oluşan bir sanat eseri gibidirler. İki bin yılında ‘papa ölür punk ölmez’ alt başlığıyla yayınlanan *Fermuar*, bunun en güzel örneklerinden biridir: “Benliğimize

giren virüs", "İngiltere'de 'Punk' kasırgası esiyor", "Rock'n Roll fırtınası onlarla başlamıştı" ve "Ska[141] çılgınlığı geliyor" başlıklı metin ve görsellerin küpürlerinden oluşan fanzin sayfaları yeniden üretilerek bize bir döküm sunar.



Fotoğraf 31: *Fermuar*'ın İmaj Bombardımanı

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Fermuar, ana akım medyadan elde ettiği görsellerin parçalarını radikal bir tavırla fanzinde birleştirir.

3.1.4. Röportajlar: "Kaos, Anarşi, Aşk, Meşk ve Müzik"

Her fanzinde kaçınılmaz olarak ana akım medyanın düzen ve dizgi gibi gereksinimlerine ihtiyaç duyulmaksızın yayınlanmış ilk elden söyleşiler vardır; Edward Said'in "herkes hayatı belli bir dilde yaşar; deneyimlerini bu dilde kazanır, bu dilde hazmeder ve yine bu dilde anımsar" (2014, s. 16) savına benzer şekilde yaşanılan ve kazanılan dili oldukça

[141] Jamaika menşeili 'ska' müziğinin ortaya çıkması 1950'li yıllara kadar gitse de punk'la buluşması onu bambaşka bir forma çevirecektir. Başlangıçta *Rancid* ve *Operation IV* gibi gruplarla ABD'de ortaya çıkan ska-punk, kısa süre içinde ABD ve Avrupa'da düşük anahtarlı, düşük bütçeli turlar düzenleyen gruplarla yerel ötesi bir sahne haline geldi ve kısa sürede yeni bir yeraltı müziği olarak kendini kabul ettirdi (Bennett, 2006, s. 227).

samimi bir şekilde yansıtan bir haldir bu. Bu söyleşilere konu ve konuk olanlarsa, 'camia' [*scene*] olarak adlandırabileceğimiz 'içeriden kişi'ler [*insider*] ile her ne kadar bu yapının dışında kalsalar da altkültür ile ilişkileri olanlardır. *Dış Mihrak*'ta yayınlanan Crunch[142] röportajı, Türkiye'deki 'hardcore' müziğine dair tarihi bir envanter olarak karşımızdadır:

> "Crunch müziğindeki hız, sertlik, gürültü, kaotik yapı kesinlikle bir müzik tarzının gereklilikleri değil. Bunlar tamamen mücadeleci, direnişçi, taviz vermeyen muhalif yanımızın, sistem karşıtı olan şiddet yanlısı tavrımızın müziğe yansıması olduğunu düşünüyorum. Sonuçta bu yansımayı hardcore normları içerisine sokmak mümkün. Hardcore sınırları oldukça esnek bir müzik ve bu konuda bizi yeterince özgür bırakıyor" (*Dış Mihrak*, 3, s. 4).

Mülakat, bir manifestoya bürünür. Bu manifesto, tepkiseldir. Grubun kuruluşu, bugüne kadar yaptıkları, türü, elemanları ve söz biçimlerinden hardcore etiğine ("*Hardcore ahlakı benim için açıklık, muhaliflik, güçlü bir etik bilinç, egemen kültüre karşı alternatif yaşam tarzı, başlı başına bir altkültür, ticari anlamda amatörlük ve özgünlüktür*"), underground *do-it-yourself* anlayışına ("*Kendin pişir, eşe dosta yedir anlayışıdır, amacı hiçbir zaman çok büyük kitlelere ulaşmak olmamalı, ulaşmaya çalıştığı zaman muhalif gücünü kaybedecek ve sistemin çarklarına takılacaktır*") ve fanzinler arasındaki bağa ("*Fotokopiyle çoğaltılan hemen hemen tüm dergilerin fanzin olarak adlandırılması aralarındaki bağ oluşumunu engelliyor*") bir meydan okuma yoludur. İletişim kanallarının daha çok mektupla gerçekleştirildiği dönemdir. Tolga Güldallı, (o vakitler Konya'da hazırlanmakta olan) *Dış Mihrak*'la gerçekleştirilen bu söyleşi için "Konya'dan aldığım ilk ve tek mektup" diyecektir. Fanzinin yazışmalarla gerçekleştirdiği röportajların camia içerisindeki bilgilendirici özelliğini belirtmek gerekir. Üçüncü sayı için planlanan Halil Turhanlı röportajı, bir kitapçık uzunluğuna ulaşınca ikiye bölünür ve devamı dördüncü sayıda yayınlanır. Mart 99'da çift taraflı (split) yayınlanan dördüncü sayıdaki Radical Noise[143] grubundan Kerem Onan ile yapılan röportaj ise oldukça ilginçtir. Soruların eleştiri ya da yergi içerdiğini düşünen Kerem ile fanzin arasındaki atışmalar röportaj boyunca sürer. Bunun üzerine fanzin, röportaj başlığını "Radikal müzisyenlerden Radical Noise ile aşk, meşk ve müzik üzerine radikal bir röportaj!" olarak atar ve şöyle bir açıklama yapar:

---

[142] Crunch'ın grup üyelerinden Tolga Güldallı'ya göre "Crunch genel anlamda bir hardcore grubu, fakat bir hardcore grubunu tanımlamak için 'hardcore grubu' demek yetmiyor" (*Dış Mihrak*, 3, s. 3).
[143] 1992 yılında Kadıköy merkezli kurulan underground hardcore grubu.

> "*Dış Mihrak* olarak Türkiye'deki üç-beş hardcore grubundan biri olan Radical Noise'un yeni bir albüm çıkarması üzerine gruba destek amacıyla dördüncü sayımızda grubun tanıtımıyla ilgili materyallere verelim dedik. Bir de röportaj yapmaya karar verdik. Bugüne kadar birçok dergide Radical Noise ile ilgili röportajlar yer aldığından bu seferki sorular biraz daha farklı olsun ve sorulmamış sorular yöneltelim hatta biraz da sivri sorular olsun dedik, soruları hazırlayıp Radical Noise'un davulcusu Emre'ye verdik. Ancak beklemediğimiz bir tepkiyle karşılaştık. Ne yazık ki soruları grubun vokalisti Kerem cevaplamıştı. Anladık ki Kerem, Blue Jean tarzı sorulara alışıktı ve eleştiriye tahammül edemeyen birisiydi. Ama Kerem kusura bakmasın biz bir fanzin çıkarmaktayız ve soracağımız sorulardan taviz vermek gibi bir niyetimiz yok" (*Dış Mihrak*, 4, s. 20).

Dış Mihrak'ın aynı sayıdaki Kaos Yayınevi ile yayınlanan röportajı ise muhalif yazın kültürüne yayınevi bağlamında yer açması bakımından önem taşır. İlgilendikleri külliyatın temel bazı yapıtlarını çevirip basmayı hedefleyen Kaos Yayınevi, fanzini şöyle tarif eder: "Otoriteye karşı mücadele etmenin güzel bir yolu da onunla alay etmektir. Böyle bir tarza en uygun yayınlardan biri fanzindir" (*Dış Mihrak*, 4, s. 7).

Fanzinin bir 'sanat formu' olup olmadığı kendisini pek ilgilendirmez. Her ne kadar öncü bir forma sahip olsa da 'ironik' dilini kaybetmeyen *Eblek Hardcore*, dönemin politik öğelerini görsel bombardımanlarla birleştirir. Öyle ki, tüketim ve pop kültürüne sarkastik bir açıdan yaklaşmaktan çekinmez. Yayınlanan ikinci sayıda kullanılan metin bloklar, "punk kültürü ve anarşiye göndermeler halinde bulunur" (Destici, 2019, s. 180) ve bu durum karmaşayı artırarak metinleri mizahi unsur olarak öne çıkarır. Bu sayıdaki böylesi dil, politik açıdan taviz vermeyen görsellerle desteklenirken Grup Kızılırmak ile gerçekleştirilen röportaj 'üretim biçimleri' açısından dikkat çeker ("*Tuncay Akdoğan: Biz diyoruz ki insanlar üretimleriyle var olsunlar, ürettikleriyle değerlendirilsinler*"). Röportajın sonuna iliştirilen not şöyledir:

> "Kızılırmak, 'çağdaş halk müziği' yapan gruplar ve devrimci müzik grupları arasında gerek müzikleriyle gerekse söylemleriyle farklı, çok özel bir yere sahip. Kızılırmak'la röportajdan çok sohbet havasında geçti konuşmamız. Bu yüzden söyleşimizi kısaltarak ama değiştirmeden yayınladık" (*Eblek Hardcore*, 2[21], s. 14).

Röportaj, fanzin uğraşının kalbinde yatan bir eğilimdir ve bir fanzin yapımcısının kayıt altına alıp sayfalarına taşıdığı sohbet, anaakım medyanın tersine olabildiğince aynı

kalarak safiyetini ya da ironik anlayışını korur. *Eblek Hardcore*'un ilk sayısındaki *Disguast* röportajı benzer bir dili takip eder:

> *"Eblek Hardcore*: 'Disguast evlere servis'in zorlukları nelerdir? Zorla güzellik mi olur?
>
> *Disguast*: Uff bildiğin gibi değil. Haddi hesabı yok zorlukların. Her gün telefonlarla aldığımız dergi siparişlerini evlere yetiştirirken imanımız gevriyor. Ha bu arada iman gevreği yer misin, sever misin sütle çok iyi gider de [annem öyle bir yemeğin olmadığını fakat istersem bana imam bayıldı yapabileceğini söyledi]" (*Eblek Hardcore*, 1[16], s. 4).

Fanzinlerin büyüleyiciliği bize üretim çeşitliliğini hatırlatır ve bu aynı zamanda egemen güçlere karşı meydan okunabilecek bir davetiyedir. *Eblek Hardcore*'un yine ilk sayısında yayınlanan bir başka röportaj, üretimlerini 2/5BZ adıyla gerçekleştiren Serhat Köksal ile gerçekleşir: "1991 Eylül gibi kuruldu ve yapıştırılabilen satıhlarla ilişkiye geçti. 1992 Ocak'ta Bilsak konseri oldu; Yahya, Batu, Serhat, Bülent ve Fahri ile ilk grup çalışması gerçekleşti ve daha sonra bu çalışma 'Yaşasın artık 2/5BZ var' adı ile 2/5BZ'nin ilk kaseti oldu" (*Eblek Hardcore*, 1[16], s. 10). Köksal'ın üretimlerinde dikkat çeken ilk şey 'göz emeği el nuru'dur. Onun lise defterine çiziktirmeleri ile 'bezeterek' yaptığı şeylerden türeyen bir isim 2/5BZ. 1980'li yıllarda bu defterlere yaptığı çizgi filmler, onun sonraki üretim biçimlerine yön verecektir. Özellikle 'pseudo-özgürlük' olarak göreceği 1990'ların yeni iletişim biçimlerine yönelik bir cevap niteliği taşır, onun üretimleri: Politikacıların meydanlarda yaptıkları şovların yönü değişmiş, çok sayıda açılan TV kanallarına kaymıştır. Buralardan kayıt altına aldığı materyalleri karşı karşıya getirerek bir tepki verme ihtiyacı hisseder. Üretim çeşitliliğinde Cüneyt Arkın önemli yer kaplar.[144] *Eblek Hardcore* ile yaptığı mülakat, onun ilk 'yeraltı' röportajıdır ve konuk olduğu bu fanzinin "2/5BZ ürünlerinde niçin özellikle Cüneyt Arkın?" sorusuna "Mart 92 gibi

[144] Burada hemen belirtmeliyim ki, Esat C. Başak ve Serhat Köksal ile yaptığım görüşmelerdeki ilginç notlardan biri de Cüneyt Arkın'ın loop'larıyla gerçekleştirilen bir video-performans etkinliğine Cüneyt Arkın'ın katılım sağlamasını öğrenmemdi. Bir belediye anma etkinliğidir bu. Davetliler arasında Serhat Köksal da vardır. Köksal, etkinlikte konuşmacılar arasında 'davetliler listesi'ni gördüğünde katılmak istemediğini söyler. Ayrıca, Köksal'dan yüzer adet 'Sizden Hesap soracağız' (1993) kaseti satın almak isterler ancak Köksal'ın isteği nettir: "Ancak, 'Opua Dişın – Düzenin Yedi Ceddine' (1994) kaseti olursa katılırım" der ve bu şekilde pek istemedikleri kaseti satın aldırarak etkinliğe katılır. Cüneyt Arkın etkinliği izledikten sonra "Arkadaşlar tebrik ederim, önemli bir iş gerçekleştiriyorsunuz" diyerek mekândan ayrılsa da Serhat Köksal, Akın'ı fazla olumlamaz. Ona göre, sanatçıların eksisi artısından daha fazladır. *Mondo Trasho*'nun dokuzuncu sayısı bir anlamda Cüneyt Arkın özel sayısı niteliği taşır. Fanzin, sanatçının portresi ve "Seyircim beni anladı!.." başlığı ile yayınlanmıştır. Ayrıca, "Yaşasın artık 2/5BZ var" A3 boyutlu Arkın'ın da yer aldığı posterse bu özel sayı öncesindeki *Mondo Trasho*'lara ek olarak verilmiştir.

2/5BZ'nin iki sayfalık yayınında (*Mondo Trasho*'da) akıncılardan Malkoçoğlu'nun dediği gibi 'İnsanların ne Tanrı'nın ne de başka varlıkların yargılayamayacağına inanan insan arıyorum' ya da acıma yok-yok acımak" (*Eblek Hardcore*, 1[16], s. 7) diye cevap vermekle yetinecektir. Ancak muhtemeldir ki, fanzinin doğasına uygun bir şekilde geç basılması onun röportajını ikinci sıraya çekecektir. Çünkü, bu sırada BBC'nin efsanevi radyo sunucusu John Peel, yeraltı müzik sahnesini keşfetmek üzere İstanbul'dadır. Tanışacağı ve röportaj yapacağı ilk isimlerden biri de 'kitschy' Türk melodramları ve aksiyon filmleri ile geleneksel müziklerden oluşan canlı-işitsel kolajlar icra eden Serhat Köksal olacaktır. Peel, Köksal'ın müziklerinden öyle etkilenir ki, Alexander Provan'ın hatırlattığı üzere, Londra'ya döndüğünde onun çalışmalarına düzenli bir şekilde radyosunda yer vererek "Türkiye'de dinlediğim tüm müzikler arasında en çok 2/5BZ'yi sevdim"[145] diyecektir. Köksal'ın tıpkı "Opua Dişın – Düzenin Yedi Ceddine" isimli kaset albüm çalışması (1994) gibi egemenlerin tarihi manipüle etme ya da yok ettirme çabalarına karşı kolektif belleği deneyimleme çabalarından biri de *Güzel Mecm(u)ası*'dır. Bir 'kolaj işçiliği' ürünü olan bu fanzinde sanatçının listelediği ses ve film görüşlerine ek olarak Tarlabaşı'nda yaşadığı doksanlı yıllarda Yeşilçam emekçileri ile gerçekleştirilmiş söyleşi ve görüşme notları yer alır. Bu çeşitlilik arasında ses teknisyeninden efektçiye figürandan ışıkçıya birçok karakterin ilk röportajları vardır. Kayıt altına alınan üretimler, arkadaşlarının dükkânlarında, mektuplarla ya da elden ele dolaşarak meraklılarına kavuşur.

[145] New York merkezli *Triple Canopy* ile Orta Doğu ve diasporasının sanat dergisi *Bidoun*'un editörlüğünü üstlenen Alexander Provan'ın 'Noise' alt başlıklı *Bidoun*'un on dokuzuncu sayısında yer alan *The Spam Artist*, Serhat Köksal'ın işlerine ışık tutuyor. Provan'ın ilgili yazısını Türkçe'ye çevirerek bir kesit sunalım: "1994 yılında BBC'nin efsanevi radyo sunucusu John Peel, şehrin mütevazı yeraltı müzik sahnesini keşfetmek için İstanbul'a gittiğinde, hemen Serhat Köksal'a, nam-ı diğer 2/5BZ'ye yönlendirildi. İstanbullu sanatçı, kitschy Türk melodramları ve aksiyon filmlerinin, geleneksel şarkıların ve meleyen Casiotone'ların gürültülü çarpışmalarından oluşan canlı görsel-işitsel kolajlar icra etti. Peel, Köksal'ın çalışmalarını programında düzenli olarak çalmaya başladığı Londra'ya döndükten sonra canlı yayında '*Türkiye'de dinlediğim tüm müzikler arasında en çok 2/5BZ'yi sevdim'* dedi. Köksal bir sanatçı olarak doğuşunu, on dört yaşındayken 'ilk bitmiş işi' olarak tanımladığı, not defterine çizdiği 'Ping Pong Oynayan Adamlar ve Ajda Pekkan Supertrashmen'e Karşı' adlı karikatürünü yaptığı 1982 yılına dayandırıyor. Uydu televizyonu Türkiye'ye 1990'ların başında geldi ve devletin bilgi üzerindeki baskısını kırdı. Köksal bunu 'büyük bir popüler kültür bombardımanı' olarak hatırlıyor. Gördüklerini kaydetmeye ve klipleri performanslarına entegre etmeye başladı; Türkiye'nin devlet destekli imajlarını, İstanbul'un bitpazarlarına dadanarak bulduğu 16mm filmlerden kliplerle yan yana koyarak çarpıttı (Bu filmlerin çoğu bir gecede çöp haline gelmiş, 1980 askeri darbesinin sona erdirdiği bir dönemin istenmeyen hatırlatıcıları olmuştu). Bu farklı malzemelerden bir araya getirdiği lo-fi kolajlar o zamandan beri karmaşık, hatta senfonik görsel-işitsel performanslara dönüştü. Tüm bunlara rağmen, bunlar estetik egzersizler olmaktan çok, Türkiye'nin gerçek ve hayali küreselleşme deneyiminden üzücü kartpostallar". Sanatçı hakkındaki kapsamlı yazının tamamı için bkz. [https://bidoun.org/issues/19-noise#serhat-koksal].



Fotoğraf 32: 2/5BZ'nin *Güzel*'i (1994, Sayı: 2 Sayfa: 4-5)

Kaynak: Serhat Köksal

Not: *Güzel Mecmuası*, sanatçının 'çok kanallı itaatsizlik' mecralarından sadece biri. Seksenli yıllardan bu yana kaset, plak, poster, fanzin, çıkartma ve video-ses gibi üretimlerini kolaj işçiliği ile sürdüren Köksal'ın *Güzel*'i egemenlerin tarihi karşısında kolektif belleğin güçlü bir örneğini sergiliyor.

Bir fikri taşınabilir ve paylaşılabilir hale getirmenin kes-yapıştır biçimi olarak fanzin, bir anlamıyla düşünceye yeni bir soluk getirmeyi dener. Öne sürdüğü fikrin melankolik varlığını sömürgeleştirmeden geçmişle bugün arasında bir dünya meydana getirir. Düşüncesinin temelinde 'straight edge'[146] ve vejetaryen veya vegan tüketim ile beslenme biçimini destekleyen bir yaşam tarzı ile örülmüş bir dünyaya sahip *İç Savaş*'ın doksanlı yıllardan bu yana hardcore camiasının aktif bir parçası olan Greg Bennick'le[147] yaptığı röportaj dikkat çeker: "Fanzininiz için heyecanlıyım. Çabalarınızın nasıl sonuç vereceğini tahmin edemiyorsunuz. Biri fanzininizde bir şey okur ve ona hayatını daha anlamlı bir şeye dönüştürmesi için ilham verir" diyerek söze girişir Bennick ve 'straight edge' hayat tarzı ile tanışmasını anlatır:

> "Gençken efsane bir konser mekânı olan The Anthrax'e[148] yakın yaşadığım için çok şanslıydım. Youth of Today, Wide Awake, Token Entry, Gorilla Biscuits, Bad Brains ve eskilerden diğerleri. Hepsi bana ilham veriyordu ama straight edge gruplar olağanüstü bir ilham verdiler. 1980'lerin sonunda popülerliği tavan yapmışken straight edge'i pek sevmiyordum. İçmezdim, uyuşturucu kullanmazdım ama o zamanlar punk rock'a hardcore'dan daha yakındım. Bütün straight edge çocuklar aynı görünüyorlardı -rengi açılmış saçlar, bilekli Nike ayakkabılar, kamuflaj şortlar.

[146] Straigh Edge (sXe) hareketi, ABD'nin Doğu Yakası'nda 1980'lerin başındaki punk ve hardcore altkültüründen ortaya çıkan bir yaşam formudur. Temel olarak, punk sahnesinin uyuşturucu ve alkol bağımlılığı, gündelik seks, şiddet ve kendine zarar veren 'anı yaşa' tutumları gibi nihilist eğilimlerine bir tepki olarak ortaya çıktı. Görece az sayıda insanın takip ettiği hardcore konserleri, bu düşünceye gönül vermiş gençlerin bir araya gelerek dayanışma ağı kurduğu yerlerdir. Ross Haenfler'in dikkat çektiği üzere "erken dönem sXe gençliği punk'ın kendine düşkün isyanını hiç de isyan değilmiş gibi görüyor, punk'ın birçok yönden ana akım kültürün sarhoş yaşam tarzını mohawk'lı, deri ceketli bir kılıkta pekiştirdiğini öne sürüyordu" (Haenfler, 2004, s. 409). Böylece, inandıkları temiz yaşamın ana akım değerlere karşı direnişte derinleşeceğine ve bu sayede topluluk duygusu inşa edeceğine inanıyorlardı. Ayrıca, *Straigh Edge*'in hardcore grubu Minor Threat'in ilk EP'sindeki dördüncü parçası olduğunu hatırlatmak gerekir. Şarkı, sadece 46 saniyedir ama kırk yılı aşkın bir süredir geçerliliğini koruyarak referans alınan bir hareketin yol göstericisi olmuştur. Bu şarkıyı yazan Ian MacKaye, o zamanları şöyle açıklar: "Straight Edge'i içimi dökmek istediğim için yazdım. Ayrıca bu şarkıyı söylemek istedim çünkü belki dışarıda içki içmeyen başka insanlar da vardı; onlarla bağlantı kurmak istedim. Sanırım şarkı sözleri kafayı bulmak istemeyen ve o dünyanın bir parçası olmak istemeyen pek çok çocuğa hitap ediyordu" (MacKaye'den alıntılayan Tony, 2017).

[147] Hardcore hareketinden müzisyen ve arkadaşlardan oluşan *Bystander*'da vokalist Greg Bennick *(Trial)*, davulcu Chad Rapper *(Decline)* ve basçı Shariq Ibriham *(Decline)* yer alıyor. Şu sıralar Bystander'da vokalist olan Greg Bennick, daha çok 1995-2000 arasında aktif bir sahneye sahip olan ve aynı zamanda 'straight edge' felsefesini benimseyen hardcore grubu *Trial*'daki çalışmaları ile tanınır. Bennick, aynı zamanda konuşmacı, yapımcı, yazar ve müzikal diskografisinin yanı sıra aktivist özelliği ile bilinir. Onun yaşamı, 'One Hundred for Haiti' organizasyonu dâhil olmak üzere insani yardım çalışmalarına adanmıştır.

[148] ABD'de bulunan Connecticut banliyösündeki bu küçük müzik mekânı, tıpkı New York'taki CBGB ya da Berkeley, Kaliforniya'daki 924 Gilman Street gibi punk ve hardcore gösterileri için önemli bir duraktı. 1982'den 1990'a kadar ülkenin her yaştan hardcore dinleyicisine kapısını açan bu kulüp hakkında Chris Daily'nin "Everybody's Scene: The Story Of Connecticut's Anthrax Club" (Butter Goose Press, 2009) başlıklı kitabı başucu eseridir.

> Ama ben bireyselliği ve postallarımı önemsiyordum. Bu yüzden kendime straight edge demem birkaç yıl aldı çünkü herkes gibi olmak istemiyordum. Ama müziği ve enerjisini seviyordum. O zamanlar her hafta yeni straight edge gruplar çıkıyordu ve hepsinin sound'u birbirine benziyordu, o yüzden farklı bir şeyler yaparak ön plana çıkan grupları beğeniyordum. Sanırım Youth of Today'de beni etkileyen, enerjisi ve yoğunluğuydu. Tuhaftır, içmeyi bırakmamı sağlayan grup Uniform Choice olduk, ki sound olarak Minor Threat'in klonu gibidirler. 'No Thanks' adlı şarkıları beni gerçekten etkilemişti. Sözleri *'If drinking's what it takes to be accepted, I'd rather stay aware and be rejected' [Kabul görmek için içmek gerekiyorsa ayık kalıp reddedilmeyi tercih ederim]* hayatımı değiştirmişti" (*İç Savaş*, 1, s. 9).

Yeniden dolaşıma sokulan fanzinlerde dikkat çeken özgün düşüncelerden biri olan do-it-yourself, bir tavır biçimi olarak sahiplenilmiştir. Bu düşünce, Türkiye'deki erken dönem hardcore gruplarının sahnesine yansımıştır. Radikal ve eleştirel fanzinler ya da kitapçıklar, şarkı sözlerini tarif edileceği şekilde kimi grup üyelerince hazırlanarak bu küçük sahnede sahibini beklemiştir. *Disguast*'ın sekizinci sayısında rastladığımız röportajda hardcore sahnesinden Taylan, hiçbir beste ve sözün olmadığı alternatif bir müzik girişimi olan Apathetic adlı müzik oluşumları üzerine bahsederken do-it-yourself'i şöyle tarif eder:

> "Hiçbir zaman kayıtlara harcadığımız parayı çıkartamadık. Zaten kazanmayı da istemiyoruz. Para için grubu kurmadık. Biz yurtdışındaki birçok grup gibi 'do-it-yourself/non profit' fikrini savunuyoruz. Türkçe meali ise 'kendin pişir, kendin ye/kâr yok' gibi bir şey. Bu arada demomuzu her ısmarlayana yüzde yüz eline ulaşması için taahhütlü mektupla gönderiyoruz. Bu da posta ücretini bazen katlıyor, gerçekten" (*Disguast*, 8, s. 19).

Manipülasyon'da muhtemel o ki, bir dergiden koparılan röportaj, politik kimlik ve müziğin bir arada oluşuna iyi bir örnektir. Punkçıların militanca savundukları protesto ve müzik ilişkisinin arkasında, geleneksel kodların reddiyesi yatar. Toplum endüstrisi, bir dizi şekil vermek üzere şeyleri oluşturmaya çalışırken punk bilinci ise tüm bunları ıskartaya çıkarmayı dener. İstanbul yeraltı sahnesinde 1993 yılından bu yana bir şekilde aktif kalmayı başarabilen punk grubu Tampon'un öne çıkan simalarından Aslı Akıncı (ya da bilinen haliyle Punk Aslı), sokaklarda olup bitenlere eğildiklerini ve punk'ın bir protesto aracı olarak kullanıldığında daha sahici göründüğünün altını çizer:

> "Punk, 70'lerin sonunda İngiltere'de ortaya çıkıp dünyaya yayıldığında, Türkiye'de kimsenin müzikle ya da müziğe dayanan altkültürlerle uğraşacak hali yoktu.

Herkesin kendini politik kimliğiyle tanımladığı zamanlardı onlar, kültür tamamen farklıydı. Zaten darbe sonrasında da 80'lerin ortasına kadar Türkiye içine kapalı bir süreç yaşadı. Diğer bir sebep, punk'ın geleneksel rock anlayışına bir başkaldırı olması. Punk'ta amaç mesaj, araç ise müziktir. Söyleyecek bir-iki lafı olan herkes eline gitarı alıp şarkı söyleyebilmeli. Müzik starların, virtüözlerin tekelinde olmamalı. Bu yüzden müzik genelde basit, dolambaçsızdır. Bütün geleneksel kültürel kodlar yıkılmaya çalışılır. Punk, her zaman gündelik hayata en yakın müzik olmuştur. Türkiye'de yazılan şarkılar bizim hayatımızdan bahsetmiyor, aşk-ayrılık-seks temalı -aslında temasız- şarkılar var ortalıkta, biz böyle hayatlar yaşamıyoruz ki, sokakta bunlar olup bitmiyor, endüstrinin yaratmaya çalıştığı suni bir kültür bu. Tampon olarak şarkılarımız yaşadığımız hayatın içinden çıkıyor. Müziği protestonun bir aracı olarak görüyoruz" (*Manipülasyon*, 1, s. 17).



Fotoğraf 33: Şimdi Ben Ne Söylersem Sen O'sun: "*Manipülasyon*"

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: "İnsan zihninin manipülasyonu, bir çeşit fetih aracıdır" diyerek kitlelerin kendi amaçlarında biçimlendirilmesi karşısında fotokopisel bir hamle olarak fanzin, dünyanın bu halinin olağan kabul edilerek benimsenmesine karşı bir saldırıdır. Ocak 2003 tarihli *Manipülasyon*, karşı kültürün bir simgesidir.

Punk grupları sahip oldukları mistik duyarlılıklarını bir köşeye atarlar ve fanzinler için kaçınılmaz olarak bir diyalog gerçekleştirirler. Fanzinler, gizli kalmış olan şeyleri tarihe not düşerken yerel sahnelerdeki punk rock grupları ile röportaj yapmışlar ve böylece Lefebvre'nin tavsiye ettiği gibi (2016, s. 87), gündelik olanı anlamanın yolunu gündelik hayatın inşa edildiği alanlarda aramışlardır. *Saykopat Portakal*'ın ilk sayısında gerçekleştirilen röportaj, 2000 yılında bir araya gelerek yerel punk müziğin gelişimine katkıları yüksek olan Cemiyette Pişiyorum iledir. *Portakal*'ın Cemiyet hakkındaki görüşü "grup elemanlarının herhangi bir bar grubundan farklı olarak düşünerek konuştuğu ve tepkiye reaksiyon verdiği" (*Saykopat Portakal*, 1, s. 10) yönündedir. Grup için üretim ön plandadır. Çıkardıkları fanzinlerden birinde punk rock yapan gruplara isim önerileri yapar ve buradaki listenin son önerisinden birini kendi gruplarının ismi yaparlar.

> "Cemiyette Pişiyorum Ali (Özdemir): Punk'ların çoğu Anabala Pasajı'ndaki birçok dükkâna takılıyordu, biz her gün Cevdet abinin sahaf dükkânındaydık. Sabahtan akşama kadar vaktimizi oralarda geçirirdik. Sonra bir gün Tolga'yla tanıştık: 'Hasretinden Denyoya Bağladım' diye bir grubu varmış, demosunu bana verdi, evde kaydetmişlerdi çok hoşuma gitti" (*Saykopat Portakal*, 1, s. 11).

Fanzinlerde ana akımda görülen altkültürel unsurlara eleştirel bir yol izlenir. *Degaru*'da yayınlanan 'The Ayılar' röportajında bir gençlik yayını olan Blue Jean dergisinde grubun yer alması buna örnektir:

> "Ayı Murat: 2000 yılında tek başıma başladım. Daha sonra iki ya da üç arkadaşımla birlikte bir stüdyo kaydı yaptık. 'Bugün Pazar' adlı şarkıyı kaydettik ve şarkı, bir şekilde birilerine ulaştı. Radyoda, çalmaya başladı ve '*Murat and the Anarko Boy Band*' adı altında bir grup oluşturuldu; benim bundan haberim yoktu. Sonra bu işi aktif hale getirelim dedik. İlk şarkıda 'her yerde ayılar var, unutma bugün pazar' diyorlardı. 'Ayılar' temasıyla devam etmeye karar verdik. Blue Jean dergisi olayı yaşadığımız en komik şeylerden biridir. Yazıyı yazan eleman benimle bağlantı kurdu ve yardım istedi. Gruplarla iletişim için elimden geleni yaptım. Bence iyi bir iş çıkarmış ama pek doyurucu bir şey olmamış. Türkiye'de yanlış anlaşılan bir şey var. Punk ve underground kültür, illa sokaklarda sürünmek veya anti sosyal yaşamak değil. İnsanlar hemen 'punk adam dergide mi çıkar' diye tepki gösteriyor. Bence çok yanlış. Sonuçta seni tanıtıyor ve işine yarayacak bir şey bu. Bu dergi, böyle bir konuyla ilgilenerek ülkemizde yeraltı kültürünün yayılmaya başladığını gösterir" (*Degaru*, 1, s. 4).



Fotoğraf 34: Cemiyette Pişiyorum'dan: *Hüsran* Fanzin

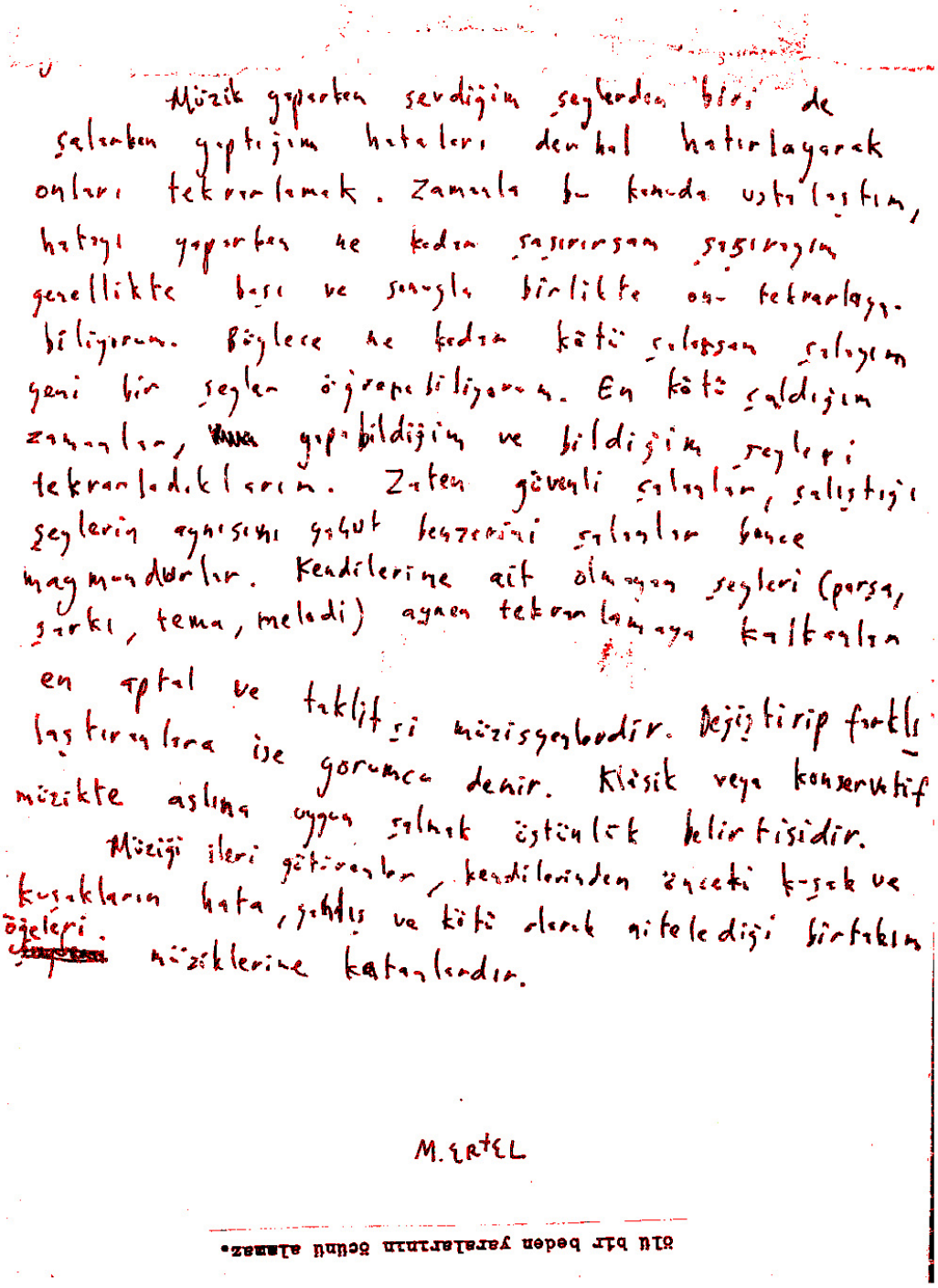
Kaynak: Tolga Saygılı

Not: Bir dönem sahaflar aracılığıyla edindikleri ikinci el dergilerden kolajlar yaparak oluşturdukları fanzinlerden birinde geçen '*Cemiyette Pişiyorum*' sonradan kendi gruplarının ikonik ismine dönüşecektir. *Hüsran* ise grup elemanı Tolga Saygılı'nın çıkardığı bir fanzindir.

Fanzin editörü, bağımsız bir yolla amatör olarak ürettiği fanzininde yer verdiği isimlere fanzinlerin önemini sorar. Bu yolla, fanzinin anlamı yaratıcı bir süreçle daha yakından tanınma fırsatı verir. *Heyt Be!* editörü Deniz Beşer, fanzinin muhtelif sayılarında gerçekleştirdiği röportajlarda bu yeraltı yayıncılığın anlamına dair iz yürütür. Buradaki kişilerin düşünce dünyası, fanzinin karşıt dünyasını yansıtır. Baba Zula'dan Levent Akman'a göre "İstanbul'da 1990'larda kültürel yokluk içinde alternatif olarak birçok fanzinin üretilmesi müziğe de yansımıştır. Fanzinler şu tekdüzeleştirilmeye çalışılan dünyamızdaki ayrık otlarıdır" (*Heyt Be!*, 6, s. 19). Ayça Şen ise senelerdir renkli kuşe kâğıt medyanın içinde var olmaya çalışan halini şöyle özetler: "İsmini ve rengini çok seviyorum. Ruhum benim fanzindir. Bizim jenerasyonla fanzini Esat (Başak) tanıştırmıştı" (*Heyt Be!*, 6, s. 19). 2003 yılı sonlarında, Taksim'de Cemiyette Pişiyorum'un 'diy' ev stüdyosunda kurulan Poster-İti'nden Burak, fanzinlerle eski sahnede daha sık karşılaştığından bahseder: "Eski konserlerde daha fazla elimize geçiyordu fanzinler. Eskiden *Dahke* vardı. Sabırsızlıkla beklerdim. Ya bizim sahnede fanzinciler azaldı ya da genel olarak bir düşüş söz konusu" (*Heyt Be!*, 10, s. 19). *Güzel* mecmuası ve 2/5BZ ile otonom projeler üreten Serhat Köksal "merkezi yıkmaya niyetli samimi otonom projelerin, etkinliklerin her zaman desteklenmesi taraftarı" (*Heyt Be!*, 8, s. 16) olduğunu söyler. Tolga Özbey ise fanzin, kendilerini tatmin etmeyen ana akıma bir alternatiftir. Öyle ki, bu durum fotokopinin sanatsal olanaklarıyla çok daha ilgi çekici hale gelir:

> "Fanzin bizim için sanat ya da haydi yapalım bir şey olmaktan öte sanırım kendi kişisel düzensizliğimizin bir parçasıydı. Yaşamımızda yer tutuyordu. Çevremizdeki yayın organları tatmin etmiyordu, belki bir 'neden' de budur. Ama asla bir neden de aramıyorduk bu kesin. Dönemin ruhu içinde akıyorduk. Kes yapıştır, kendi kendine yap, dağıt felsefeleri için fotokopi, seri üretim ve ucuz maliyet demektir. Fakat fotokopinin çekim sırasında yarattığı kayıp ve bozulma, dot'lara ayrılma gibi etkilerinin peşine düşerseniz bu ayrı bir haz ve estetik tutkusudur. Görülmeyeni görürsünüz ve lekeler motif olurlar. Fanzinin yaygınlaşması beni kesinlikle mutlu ediyor ama fanzin günümüzde internet sonrası işlevsellikten öte bir gösteriş aracına dönüştü. İnternet daha hızlı şekilde, daha çok insana ulaşmayı sağlıyor ve maliyeti neredeyse yok. O yüzden e-zine mantığı daha çok ilgimi çekiyor. Ama elbette tutucu yanım da kâğıt hazzını bırakamıyor ve böylece elimdeki tüm fanzinleri

karıştırıyorum. Çoğunlukla kişilerin farklı farklı zamanlarda, farklı farklı isimlerle yaptıkları fanzinleri bana daha yakın buluyorum" (*Heyt Be!*, 9, s. 19-20).



Müzik yaparken sevdiğim şeylerden biri de çalarken yaptığım hataları derhal hatırlayarak onları tekrarlamak. Zamanla bu konuda ustalaştım, hatayı yaparken ne kadar şaşırırsam şaşırayım genellikle başı ve sonuyla birlikte onu tekrarlayabiliyorum. Böylece ne kadar kötü çalarsam çalayım yeni bir şeyler öğrenebiliyorum. En kötü çaldığım zamanlar, yapabildiğim ve bildiğim şeyleri tekrarladıklarım. Zaten güvenli çalanlar, çalıştığı şeylerin aynısını yahut benzerini çalanlar bence maymundurlar. Kendilerine ait olmayan şeyleri (parça, şarkı, tema, melodi) aynen tekrarlamaya kalkışanların en aptal ve taklitçi müzisyenlerdir. Değiştirip farklılaştıranlara ise yorumcu denir. Klasik veya konservatif müzikte aslına uygun çalmak üstünlük belirtisidir.

Müziği ileri götürenler, kendilerinden önceki kuşakların hata, yanlış ve kötü olarak nitelediği birtakım öğeleri müziklerine katanlardır.

M. ERTEL

Bu bir beden yaralarının dolu almaz.

Fotoğraf 35: Murat Ertel'in *Mondo Trasho* Sayfası

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Levent Akman, *Heyt Be!*'den Deniz Beşer ile yaptığı mülakatta ZeN ve Baba Zula'nın üyelerinden Murat Ertel'in Mondo Trasho'nun üretiminde sağladığı katkıyı hatırlatır. Murat Ertel'in yazıları, Başak'ın fotokopisel hamleleriyle fanzinde yer bulmuştur (bkz. *Mondo Trasho*, sayı 3, sayfa 13).

3.1.5. Altkültürel Bilgi: "Cinnet Geçirenlere Adam Öldürmede Yardım"

Fanzinlerin varlığı, bilgilerin biriktirilmesi ve paylaşılması için bir yol sunar. Her ne kadar dijitalleşen dünyanın bilgiyi aktarmada kullandığı araçlarda fanzinler en son akla gelecek mecra olsa da erken dönem fanzinleri altkültürel bilgileri taşımada önemli rol üstlenmişlerdir. "Alternatif olarak sunulmuş fakat kapitalist sistemin bir aldatmacasından ibaret olan kültür ve dejenere altkültürlere karşı 'karşı-kültür' oluşturmak"[149] için aperiyodik süreçlerde çıkan *Spastik Eroll*, tüketim toplumunda fanzin bilincini sert bir dille temsil etmiştir. "Pop punk aspirini Blondie", "Subhumans", "Ramones", "Born Against", "Dead Kennedys", "Crass" gibi do-it-yourself kültüne sahip çıkıcı metinleri, punk'ın söylem estetiği ile birleştirmeyi başaran *Eroll*'un ikinci sayısı 'herkese savaş açar' niteliktedir. Bu sayıda (2001), "medya çocukları ve fanzinler", "fanzinler ihtiyaçtır", "tüketim toplumunda fanzinlerin yeri", "fotokopi bireyi özgürleştirir", "yeni çıkan fanzinler" gibi başlıklarla fanzin üzerine ciddi bir külliyat oluşturur. Bağımsız plak şirketi ve punk üzerine kültürü ve bilinci yansıtan bilgilendirici metin, rock müzik endüstrisinin iktidar yapısına yönelik özgül, dışavurumsal ve araçsal eleştiriyi öne çıkarır. *Fanzinler: Xerox Makinesinden Yeraltına Bir İletişim Yolu* yazısı, 70'lerin ortasında New York punk ortamı ve sonrasında Londra punk akımından başlayarak fanzinleri tanıtır ve onların asli görevini hatırlatır:

> "Fanzinler, parlak kapaklı tamamı renkli basılan magazinlerle kıyaslanmamalıdır. Genellikle fanzinler fotokopi veya diğer kopyalama makineleriyle sayfa numarasız, copyright'sız ve para getirisi düşünülmeksizin yayımlanmaktadır. Hatırlanması gereken önemli husus şudur ki: Büyük ya da küçük (fotokopi) fanzin olsun aynı amacı taşır: Punk kültür ve felsefesini tarif eden fikir ve idealleri, punklar arasındaki dolaşımını sağlamak ve bu karşı kültürün her zaman sistem için bir 'tehdit' olarak kalmasını sağlayabilmektir" (*Spastik Eroll*, 2, s. 8-9).

Bu yazı, çeşitli yeraltı yayınlarından kısa alıntılarla fanzinlerin konumunu sorgular ve bu haliyle, yeniden üretilerek birçok fanzinde tekrar görünür olur. *Uhu, Kâğıt, Makas* bunlardan yalnızca biri. Burada daha çok CSNS Yayınları[150] olarak tanımladığı ve daha

[149] *Spastik Eroll*'un ikinci sayısındaki giriş metni, 'herkese karşı tek başına' başlığıyla bu ifadelere yer verir.
[150] *Can Sıkıntısı Neşriyat Sokağı Yayınları*, söz konusu ekip tarafından çıkarılan yayın sayısının oldukça artması sonucu fanzinlere koyulan bir 'label' olarak anılmıştır, bir yeraltı yayınevi mahiyetinde varlığını sürdürmüştür.

sonraları İzmiryer6 Distro[151] adını verdiği dağıtım adıyla üretimlerini 'dolaşıma sokan' "fanzin neferi"[152] Girdap'ın kes-yapıştır biçimindeki *Uhu, Kâğıt, Makas* fanzini tarif ederek bir uyarıyla işe girişir: "Fanzin çıkarmak isteyen birinin yapması gereken öncelikli iş, daha fanzin hazırlanmadan, hatta daha içeriği bile oluşmadan önce hemen gidip fanzinle ilgili bir *Facebook* sayfası açmak değildir" (*Uhu, Kâğıt, Makas*, 1, s. 2). *Uhu, Kâğıt, Makas* fanzindeki tema, 'kendi kendini yayınlamak' üzerine kuruludur. Bu anlamda, teoriden beslenmeyi ihmal etmez. Önceki fanzinlerdeki üretimlerin yeniden basılması, şiir ve nükteli dilin elden bırakılmayışı bir çağrı niteliği taşır. Buna ek olarak yayınlanan 'kendi' temalı kısa metinler ise bir fanzinin varoluşsal kaygısını ya da sancısını gün yüzüne çıkarır:

> "Kendini yayınlamak. Biraz daha açalım; kendi kendini, kendin yayınlamak. Biraz daha? Kendi 'kendi'ni, kendi kendine yayınlamak, kendi kendine oynamak yani bir nevi. Kendinle oynamak. Kendi başına halının üzerinde mesela, trencilik ya da askercilik gibi. Yaş dört-beş olabilir bu sırada; ya da kırk beş. Önemli değil. Kendi kendine yetebilmek gibi. İdare edebilmek değil, yetebilmek. Çünkü idare, irade ile ilgili bir şey. Herhangi bir şeyi, kontrol altında tutmaya çalışmadan, öyle salınık vaziyette, yuvarlanıp gitmek, birinin izleyip izlemediğine aldırış etmeden, gösteriş timsali hareketlere girişmeden, hatta var olan her şeyi görmezden gelerek, hayali bir

[151] Altkültürel öğelerin her türevini içinde barındıran ve özünde birbirinden hiç farklı olmayan (ama oluşum süreçleri sonrasında birbirinden farklı yaşam tarzlarına ayrılarak kapitalizm tarafından bir tüketim unsuru haline getirilerek yozlaşan) anti-otoriter her türlü 'underground' akım destekleyen 'İzmiryer6 distro', 27 Aralık 1996'da 'Unthatown Projectz' label'ı ile Girdap Zack Unthatow olarak bildiğimiz Yahya Vural tarafından kurulan eylemliliğin 2003 yılından beri kullandığı isimdir. Bu isimler seçilirken kimi kelime oyunları göze çarpar: 'Undertown Projects', New York'un kuzeydoğusundaki Bronx kökenli siyahilerce argo tercih edildiği şekliyle, 'untha' olarak kullanılmış, sonundaki çoğul 's' takısı ise yine aynı şekilde 'z' olarak yazılmıştır. Girdap, ayrıca yazılarda kullandığı 'takma' ismine Unthatow ekini getirir ki bu da İngilizce'de dip akıntı ya da ters yönde olan akıntı olarak tanımlanan 'undertow'un argo kullanışına tekabül eder. Ekip, 2000 ve 2003 yılları arasında, punk'ın bir alt türü olan street punk'tan esinlenerek üretimlerini 'Sokak Edebiyatı' olarak gerçekleştirmiştir. Sokak Edebiyatı (SE), her ne kadar 'Beatnik'leri ya da 'hippie'leri çağrıştırsa da üretimlerin bu kuşaklarla ilgisi olmadığı açıktır. İki binli yılların başına rastlar, SE sitesinin görünür olma hali: Ücretsiz bir *hosting* kullanarak defalarca açıp kapanan bir web sitesidir. Burası Girdap'ın kendi yazılarının yayınlandığı bir alandır. Daha sonra liseden arkadaşı olduğu bir rap grubu üyesi olan Göçmen'in de siteye yazılar göndermesi ile başlayan kolektif hareket, farklı kişilerin yazısı ile genişler. Girdap, halen farklı zamanlarda ve farklı isimlerde bu siteyi 'bir açıp bir kapatarak' yaşatmaya çalışıyor. Daha çok kolektif belleğe hizmet etme amacıyla birtakım altkültürel bilgilere yer veriyor. Örneğin, Göçmen'le yazılarını birleştirdiği *Psyco Race* fanzinin ilk sayısının içerik başlıklarına burada rastlamak mümkün. Ama en önemlisi bir zamanlar 'Kes, Yapıştır, Kopyala' adında düzenlediği fanzin toplantılarından kalan güzel anılarıyla kendi kabuğundan çıkıyor, adeta fildişi kulesini terk ediyor ve SE aracılığıyla tanıştığı farklı şehirlerdeki insanlara ulaşabilme amacıyla solo turneler düzenliyor. Kuşkusuz bu turnelerde ona bir çuval dolusu 'takas' edilmeye hazır fanzin eşlik ediyor.

[152] Bu ifadeyi, Girdap ile röportaj yapan Anıl Yurdakul'dan ödünç alıyorum. Röportaj için bkz. [https://www.evrensel.net/haber/391797/fanzin-neferi-girdap]. Ayrıca *İzmir'in Girdap'ı* yazısı da Orkun Destici'nin Girdap'ın hakkını tarihsel olarak verdiği bir başka yazı olarak kayıtlara geçmiştir, bkz. [https://manifold.press/izmir-in-girdap-i].

transplantasyon içinde, icraatlarını ihracata dönüştürmeden icra etmek, boşluğun boşluğa nakli kolaydır. Çocuk aklı ile düşünmek. Kimsenin hiçbir şey anlamadığını, anlamaya da çalışmadığını bilmezden gelerek, elmaya 'edna' demek ısrarla, abla 'edna' yiyeceğim, oğlum sen 'Etna Yanardağı'nı nerden biliyorsun derse o abla, hapı yuttunuz. Böyle başladı hikâye: 'abi o ne?', 'fanzin', 'para kazandırıyor mu?'. Bu fanzin, Edna'nın son akşam yemeğine çağrısıdır" (*Uhu, Kâğıt, Makas*, 1, s. 5).

"Yaptığın şey güzel olmak zorunda değil, kesinlikle değil. Anlamlı olmak zorunda değil. Dada zamanında bunu gösterdi. Ama şöyle yapsan, bence, her ne yaparsan yap güzel ve anlamlı olurdu: bir şeyi kendin yapsan, sadece ve sadece kendin için yapsan ya da öncelikle kendin için yapsan, motivasyonun başkalarından ve başka kaygılardan kaynaklanmasa. Sırf yapmış olmak için yapsan ve kendin yapsan. Çünkü ben fanzinlerin düzene tokat attığını düşünmüyorum, benim için fanzin [istediği kadar siyasi olsun] düzen tokatlayıcı değil de kişisel bir alan sadece, kişinin istediği gibi kullanabileceği bir alan. Bu alanı kendinle alakalı şeylerle doldurabilirsin, bu alanı kendinle doğrudan alakalı olmayan şeylerle de doldurabilirsin, bu alanı bir bilinç oluşturmak için kullanabilirsin, hiçbir amaç gütmeden de doldurabilirsin. Kısaca türlü biçimde kullanabilirsin, doldurabilirsin, boşaltabilirsin" (*Uhu, Kâğıt, Makas*, 1, s. 4).

Fanzinlerin sürekli başvurduğu temalar, onların düzenden rahat bir şekilde sıyrılışını ortaya koyar. *Uhu, Kâğıt, Makas*'ta bize gösterilen karakteristik bir biçimde bilginin mülkiyet olmadığına dair vurgudur. Bu anlamda, *Solucan*'ın 'copy-center' sancağı altındaki çıkardığı kavramsal açıklamayı hatırlatır:

"Her insan bilgiyle olan hukukunu kendi kurar. Ortak bir hukuka da dâhil olabilir. Bilginin üzerinde mülkiyet iddia edip, kendinden başka herhangi bir insanın bilgiyle olan ilişkisine müdahale etme hakkına kimse sahip değildir. Dünya kültür ve tarihini hep birlikte oluşturuyoruz ve oradan besleniyoruz. Eğer insan bilgiyle olan hukukunda bir etik kurmak ya da korumak isterse, bunun yolu pozitif hukukun öngördüğü telif haklarından değil; mesela basitçe tırnak işaretinin kullanımını öğrenmekten geçer ya da hiç kullanmamaktan. Tüm duyduklarını, gördüklerini kendisi yaşamış gibi anlatan, aktaran bir insan; malzemeyi aldığı yere zaten saygısını gösteriyordur. Tırnak işaretini kullanan ise 'ben bu sözcüğü, cümleyi nereden aldığımı biliyorum', diğerlerini ise bilmiyorum' demektedir. Ya da umurunda bile değildir. Herhangi bir copycentre'a yolunuz düşüyorsa, 'copyright' ve 'copyleft' sizin için yalnızca aerobiktir" (*Solucan*, 11, s. 36).

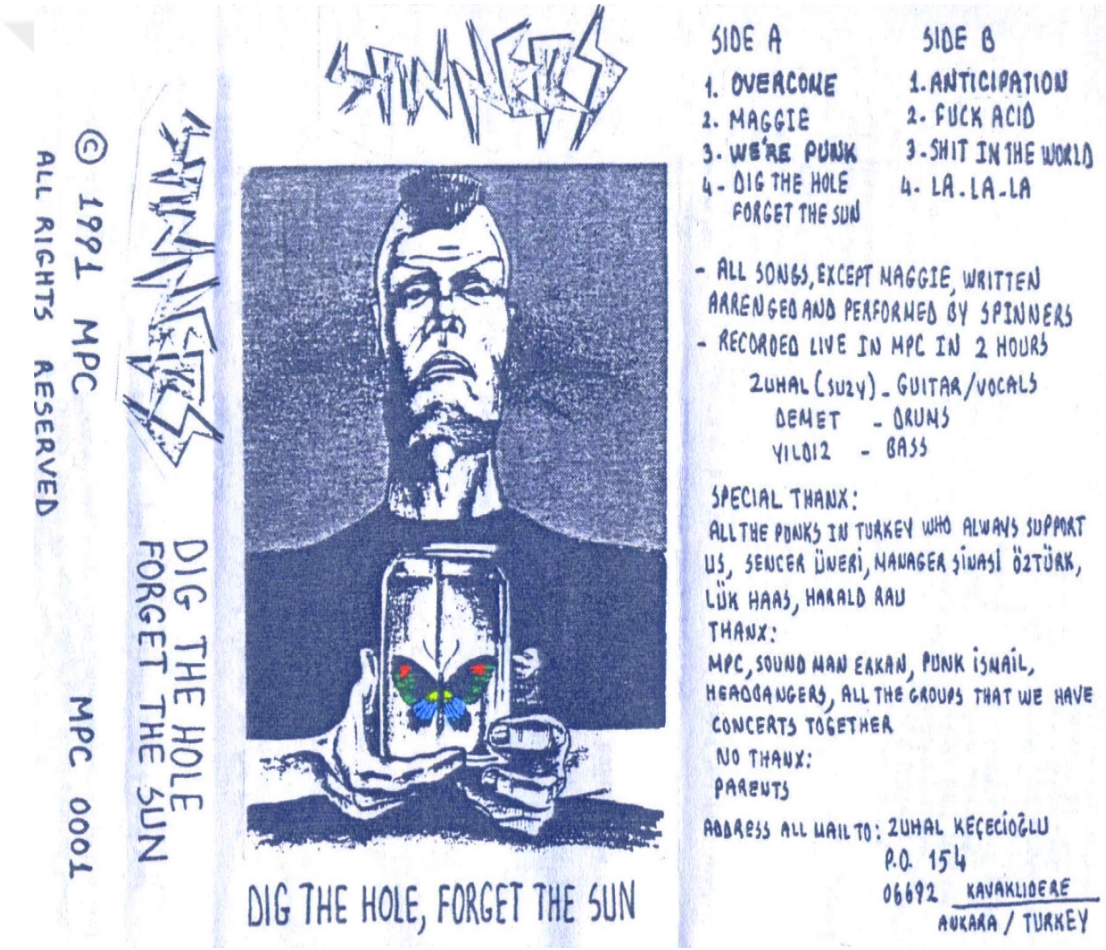
Hardcore ve punk'ın sert ve hızlı ama mücadeleci ruhu fanzinlerde muhakkak işlenmiştir. Neredeyse hemen her fanzinde, içeriği tarihsel bir anlatıya yer veren bu tutkunun temel unsurlarına rastlarız. Bunlar doğal bir yolla gerçekleşen öfkeli vokaller gibidir. Aynı zamanda agresif bir şekilde aidiyet duygusunu yansıtmaktan geri kalmaz. Müziğin ötesindeki bu hikâye anlatma biçimlerine örnek olarak *Portakal*'daki hardcore'un anlam kazanması politik aktivizm ve müziğin birleştirici ruhunu bir araya getiren Amerikalı punk rock grubu Anti-Flag'in baş gitaristi Justin Sane'in[153] sözleriyle yer alırken *Gaz Maskesi*'nde ise editörün fanzin ruhunu yansıtır bir şekilde çalakalem bir yolla punk'ın tarihini anlatması dikkat çekicidir:

> "Bence 'hardcore' terimi seksenlerin başında Amerikan gençliğinin punk anlayışından ve medyanın çizdiği punk portresinden (kilitli iğneler, kusmuk ve nihilizm tıpkı o zamanlarda oldukça popüler olan 'junkie'ler gibi) ayrılması amacıyla kullanıldı. Müzikle az çok ilgisi olan tanıdıklarım ve ben bu örneklerin hiçbirine uymuyorduk ve kendimize 'hardcore punk' ya da işte kısaca 'hardcore' dedik" (*Saykopat Portakal*, 1, s. 14).
>
> "Punk ne Morrison gibi ölmek ne Jagger gibi iş insanı olmak ne de Paul McCartney gibi popsal takıntılarla ABD'nin en fazla vergi veren ismi olmak ister. Punk saldırgandır, entelektüel birikim olmasa da anarşist ruha sahiptir. Punk'ın miladı 1977'dir. Daha dünyada olay 1976'da yeni patlarken, 78'de ülkemizde bu olayın ilk örneği olan 45'li[154] çıkmıştır. Bu 45'liğin bir yüzünde 'Mesele Mesele' diğer tarafında ise 'Dişi Denen Canlı' adlı şarkılar yer alır. 1979'a gelindiğinde özellikle İngiltere'de [doğduğu yer] ve tüm dünyada yenik düştü ve yeni sağ denen gerici kâbus başladı. Punk için gelecek yoktur, geçmiş ise geçmiştir. Punk için güzel gözükme ve iyi çalma kaygısı yoktur. 1977'de Londra'da 400 tane yeni grup çıkması da bunun göstergesidir. Punk'ı çıkaran grup Sex Pistols olsa da 60'larda Velvet

[153] Punk sahnesinde ve fanzinlerde deneyimlediğimiz kadarıyla birçok sanatçı, farklı isimlerle tanınırlık kazanır. Justin Sane adıyla 'kalabalığa karışan' Justin Cathal Geever (d. 1973), 1988'de kurulan Anti-Flag'in söz yazarı ve şarkıcısıdır. 1996'daki 'Die for the Government' adlı ilk albümlerinden günümüze politik punk yapan Anti-Flag, 19 Temmuz 2023'te Sane'e yönelik cinsel saldırı suçlamalarından ötürü dağılmıştır.

[154] Tünay Akdeniz ve Grup Çığrışım'ın söz konusu 45'liği, Türkiye'deki punk tarihi için oldukça önemlidir. Punk rock ifadesinin ilk geçtiği yer, 'Mesele Mesele' adlı 45'liğin kapağıdır. Londra'dan bir furya olarak tüm dünyaya yayılan punk'ın Türkiye'ye 1978 yılında henüz 'terim' olarak dahi gelmesi oldukça değerlidir. Bu 45'liği ve aynı zamanda Pistols'ın ikonik hale gelecek 'Anarchy in the UK' albümünü de basan Nazmi Şenel, Sex Pistols'ın anarşi ateşini yaktığını dönemde 'olay yerinde', İngiltere'dedir. Punk rock ifadesini içeriğinden bağımsız bir şekilde albüm kapağına yazma fikriyse, ona aittir. Fanzinler ve punk'la ilgili ilk temasları ele aldığım bir sonraki bölümde (bkz. *tez içinde*, 3.2.1. '*İlk Temas, İlk Heyecan: Sesi Görmek, Işığı Duymak*') Tünay Akdeniz'le yaptığım derinlemesine görüşmede bu konunun detayları yer almaktadır.

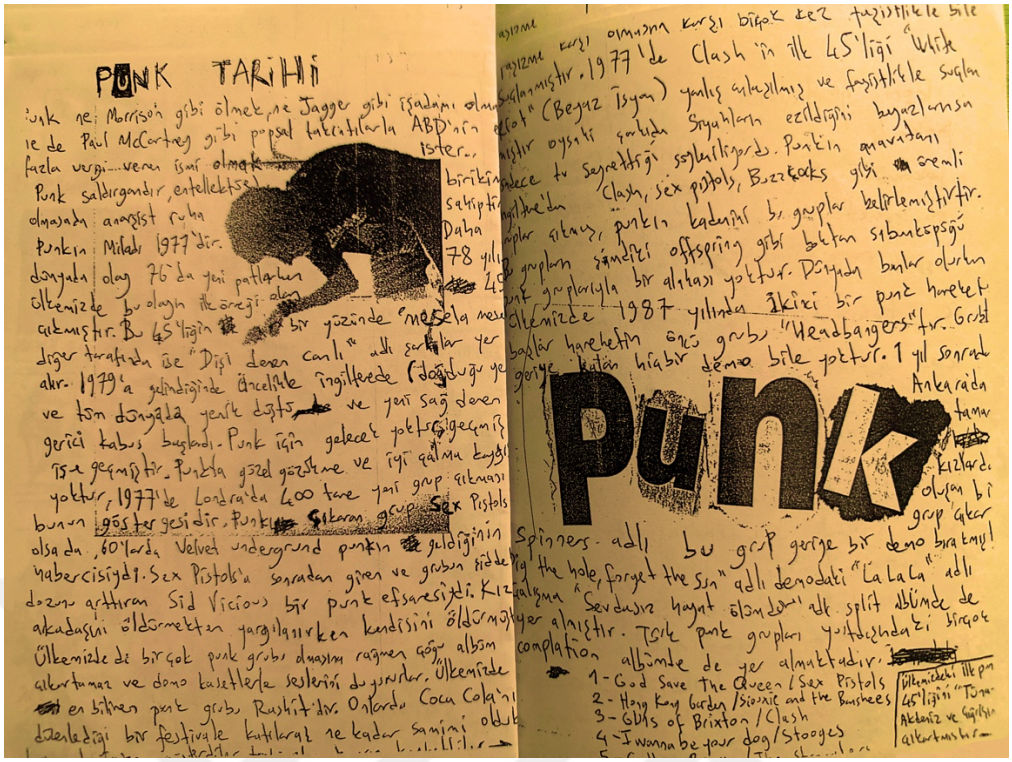
Underground bunun habercisiydi. Sex Pistols'ıa sonradan giren ve grubun şiddet dozunu artıran Sid Vicious bir punk efsanesiydi. Kız arkadaşını öldürmekten yargılanırken kendisini öldürmüştü. Ülkemizde birçok punk grubu olmasına rağmen çoğu albüm çıkartamaz ve demo kasetlerle sesini duyururlar. Ülkemizde en bilinen punk grubu Rashit'tir. Onlar da Coca Cola'nın düzenlediği bir festivale katılarak ne kadar samimi olduklarını hepimize gösterdiler. 1987 yılında ikinci bir punk hareketi başlar; hareketin öncü grubu Headbangers'dır. Gruptan geriye kalan hiçbir demo bile yoktur. Bir yıl sonra da Ankara'da tamamı kızlardan oluşan bir grup çıkar. Spinners adlı bu grup geriye bir demo bırakmıştır. 'Dig The Hole, Forget The Sun' (1991) adlı demodaki 'La La La' adlı çalışma 'Sevdasız hayat ölümdür' adlı split albümde de yer almıştır" (*Gaz Maskesi*, 1, s. 12-13).



Fotoğraf 36: Spinners'ın Albümünden Geriye Kalanlar

Kaynak: Sencer Üneri

Not: Lük Haas tarafından Tian An Men 89 etiketiyle yayınlanan Türk HC/Punk derlemesi *Sevdasız Hayat Ölümdür*'de 'La La La' (3 dakika 5 saniye) ikinci şarkı olarak yer almaktadır. Kasetteki şarkılar aynı zamanda (New Yorklu punk grubu) 'The X-Possibles' ile Attack To Society (İstanbul) etiketiyle (2003) yayınlanan bir split-CD için kullanıldı.



Fotoğraf 37: Punk'ın Çalakalem Tarihi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Gaz Maskesi*'nin editörü tarafından punk'ın 'kendin-yap' ruhunu yansıtır bir şekilde kaleme alınan 'Punk Tarihi' yazısı (sayı 1, sayfa 12-13), punk'ın doğduğu Birleşik Krallık'tan Türkiye'ye bir akımın öncü girizgahını sunar.

Punk icra eden sanatçıların çeviri metinleri, kültürel etkileşimde öncü bir anlayış güder. Burada yayınlanan metinler, altkültürle ilgilenenlerin iletişim ve anlayışını güçlendirebilmek amacındadır. *Saykopat Portakal*'ın derinlemesine bir yolla dönemin atmosferini sadık bir şekilde aktardığı eser, Anti-Flag adlı gruba odaklanır:

> "Anti-Flag'in gerçek hikâyesini anlamak için 1988'e gitmek gerekir. O zamanlar Pat zar zor davul çalardı ve ben daha kötü gitar çalardım. Ama biz büyüdüğümüz şehir olan Glenshaw, Pensilvanya'daki tek punklardık. 1989'a geldiğimizde adını Anti-Flag koyduğumuz bir grup kuracak kadar iyi çalıyorduk. Ama grup bugünkü Anti-Flag gibi görünmüyordu. O zamanlar kız kardeşim, Lacy Fester, vokaldeydi; bir sürü başıboş gitarist girdi ve çıktı mix sarasında. Kilisede tek bir gösteriden sonra grubun işini hakkıyla yapacağından endişemiz olmayana kadar grubu dağıtmaya karar verdik. 1993'e geçelim. Pek çok unutulmuş grupta çaldıktan sonra Pat ve ben Batı Yakası'nda takılmak için ayrıldık şehirden. Pat, biz San Francisco'ya ulaştıktan bir ya da iki hafta sonra Pittsburgh'a gitti ve ben sekiz ay kadar ortamı kontrol etmek için orada takıldım. Tekrar Pittsburgh'da olduğumuzda ciddi bir grup kurmaya

kararlıydık. Tek ihtiyacımız iyi bir basçıydı. İşte Anti-Flag resme burada giriyor. Ben onunla kilise vakasından bir ya da iki yıl önce tanışmıştım. İkimiz de annelerimiz tarafından zorla kiliseye götürülüyorduk ve o şehir gençliği arasındaki diğer tek 'punky' çocuktu böylece, doğal olarak, birbirimizden etkilendik. Ne yazık ki hala bir adımız yoktu! Pat ve benim yıllar önce öbür grubumuzda kullandığımız Anti-Flag ismini tekrar kullanmamız için itekleniyorduk. Neden mi? Hmm. Şöyle bir şey: İsim, 80'lerin sonunda Pittsburgh'da 'Faşizm değil Özgürlük' sloganını ortaya atan bir grup geri zekâlının yarattığı ortamdan esinlenerek ortaya çıktı. Ceketlerinde Amerikan bayrağı olan maço tiplerin *Sub Humans, Exploited, Circle Jerks* gibi grupların konserlerinde bayrak sallayıp şarkı söylerken görür ve nedenini merak ederdim. Bu yüzden daha önce kullanmış olmamıza rağmen Anti-Flag, punk rock topluluğunun şu anki durumu ve bir bütün olarak dünya hakkında hala çok şey anlatabiliyordu" (*Saykopat Portakal*, 1, s. 14).

Punk'ın fanzinlerdeki alımlanması sadece bir tarihi gerçeklik değildir. Sanatsal etkileşim, asi duruş ve kökenini aldığı altkültürle birleşirken toplumsal gerçekçiliğin kaotik eserleri olarak punk filmleri izleyiciye sıkı bir deneyim vaat eder. Bu yapıtlar, birer sanatsal yapım olma özelliğinin yanı sıra geleneksel düzlemdeki yapımların ötesinde konumlanır. Fanzinler bu eserleri sayfalarına taşırlarken alternatif kültürü temsil edebilme adına popüler filmlerde punk öğelerine yer veren filmlere karşıysa uyarılarını yapmakta gecikmemişlerdir:

"Punkların popüler filmlerin günah keçileri olmalarının nedeni muhtemelen Hollywood ve Los Angeles gazetelerinin, Kaliforniya punk sahnesindeki sözde punk şiddetine gösterdikleri yoğun medya ilgisiydi. Bir şeyi netleştirmek gerekirse; Kaliforniyalı punk'ların neden olduğu sanılan şiddet, normalde barış içinde geçen konserlerin büyük ölçüde polis baskınlarıyla kışkırtılmasının sonucuydu. Bu konserlerde, herhangi bir provokasyon olmamasına karşın polis içeri dalıp konseri izlemeye gelenleri ve grup elemanlarını döverdi. Her nedense, kaba, terbiyesiz, salak, belalı suçluların en yeni şablonu basmakalıp punk'tı. Özellikle aksiyon filmleri bu nitelendirmeyi 'espri' kaynağı olarak kullandılar. Başrol oyuncusu ya da kahraman, gözü dönmüş, bıçak sallayan, abartılı renklendirilmiş sahte mohikanlı ve ayarlanmış deri ceketli punk'larla mücadele etmek zorunda olurdu. Ama bu punk haydutları, kahraman için çok ender olarak bir zorluk teşkil ederdi. Punk'lara bazen, kendilerini savunabilmeleri için yeterli karakter verilmiyordu. Sadece kabadayılık taslayan, yaşlı kadınları itip kakan, metro yolcularını soyan ya da sadece gürültülü,

cızırtılı müzik (bu kesinlikle punk değildi) dinleyerek masumca gelip geçenlerin sinirlerini bozan varlıklardı" (*Sağanak Beyin Terörü*, 1, s. 12).

Punk'lar, şok duygularını harekete geçirebilmek adına geleneksel sembolleri ters yüz etmişler ve böylece anti-otoriter bir tavır içerisinde karşıtlığı temsil etmişlerdir. Sistemin reddedilişini yansıtan simgelerden en tartışmalı olanı gamalı haç olagelmiştir. Toplumsal normlara karşı duruşu ve kültürel karşıtlığı sembolize eden gamalı haç figürünün kullanımı üzerine kökenin anlamını soruşturan yazısında *Sağanak Beyin Terörü*, provakatifliğiyle dikkati çeken bu sembolü masaya yatırır:

> "Punk görselinde gamalı haç kullanımının çeşitli kökleri vardır. Belki de gamalı hacı kullanan ve punk olarak tanımlanan ilk insanlar Cleveland, Ohio'dan çıkan The Electric Eels grubudur. Yine Amerika'da, hemen hemen aynı zamanlarda, The Ramones ortaya çıkıyordu. Plak kapakları için, çalışmaları sıklıkla alacalı bulacalı gamalı haçları içeren, Meksikalı gay artist ve tasarımcı Arturo Vega[155]'yı kullanıyorlardı. Amerikalı fanzin *Punk*'ta, ki bu fanzinin sıklıkla harekete adını verdiği belirtilir, Dee Dee Ramone ile yapılan bir söyleşide 'çizgi romanları ve üzerinde gamalı haç olan her şeyi' beğendiğini söylemiştir, bu yorumun sıklıkla grubun aptal, boş ve hiçbir şeyi umursamayan gençler olma imajını net bir şekilde devam ettirme çabasından ibaret olduğu düşünülüyor. Bu erken dönem punklarının gerçekten yaptıkları, ebeveynlerini ve otorite figürlerini, isyankâr ve nahoş olarak rahatsız etmekti. O sırada, 6,000 mil ötede Britanya'da, The Sex Pistols'ın arkasındaki menajer ve daha sonraları akıllarını kontrol edecek olan isim Malcolm McLaren ve onun kız arkadaşı Vivienne Westwood, daha sonra 1973 yılında Too Fast To Live, Too Young To Die ismini alacak olan Let It Rock adlı giyim dükkânını Londra King's Road'da işletiyorlardı. Ken Russell'ın 'Mahler' adlı filminin kıyafetlerini hazırlayan Westwood'un tasarımlarında gamalı haç zaten işlenmişti. Rüya serisinde, besteci, üstüne gamalı haç işlenmiş siyah bir deri etek giyen Nazi düşmanıyla karşılaşır. Daha sonraları Westwood'un, üzerinde bazen ufak bir Karl Marx resmi veya gamalı haç bulunan kırmızı ve siyaha boyanmış, üzerinde sloganlar bulunan 'anarşist' tişörtleri ortaya çıktı. Fikir, şok etmekti ve tişörtler kışkırtıcı olma

[155] Arturo Vega, 1947 yılında Chihuahua'da (Meksika) doğdu. Mexico City'de müzikal tiyatrolar yaptı. 1971'de taşınacağı New York, ona rock'n roll'un kapılarını ardına dek açacaktır. Şans eseri olarak tanışacağı Ramones'un sanat yönetmenliğinden koruyuculuğuna yaratıcı bir konumda yer alır. Grubun logosu, tişört ve sahne tasarımlarından albüm kapaklarına sanat eserlerinde hep onun imzası olacaktır. New York Bowery'deki çatı katında ürettiği sanat eserleri, punk'ın görsel dilini süslemiştir. Seri resimleri, serigrafi ve kolaj çalışmaları Washington'dan Viyana'ya ulusal ve uluslararası birçok sergide yer aldı. 2013'te New York'ta ölen sanatçının retrospektif sergileri, punk'ı genç nesille buluşturmaya devam ediyor.

> amacı taşıyarak sitüasyonist avant-garde sanat hareketinin geleneğinde olduğu gibi, nefret uyandıran demeçler taşıdılar. 1975'e gelindiğinde, Westwood ve McLaren'in dükkânı Sex olarak yeniden adlandırıldı. Çalışanlardan birinin adı Jordan idi, bu kişi John Savage'ın eksiksiz punk tarihi *England's Dreaming*[156]'de gamalı hacın kullanımı hakkında başka bir neden vermişti: 'Malcolm sembolizme karşı korkuyla karışık bir saygı içerisindeydi. Nazi Gençlik kol bantları, altın SS alyansları ve gamalı haçlı mendillerin bulunduğu büyük bir nazi hatıra koleksiyonuna sahipti'. Yalnız McLaren Yahudi'ydi ve bu saplantı için anti-semitik demek çok ters bir tanımlama olur. Westwood gamalı hacı sıradanlaştırmaya koyulduklarını belirtiyordu" (*Sağanak Beyin Terörü*, 1, s. 18-21).

Buluşma ve yayılım, fanzinleri dar alanda kısa paslaşmalara sürükler. Alternatif kültürlerin bir arada olduğu ve aslında bir ağ kurmaya yarayan, bu haliyle de bize bağımsız sahnelerin dünyası hakkında bilgiler veren festivaller, fanzinlere ilham vermiştir. Roma'da her yıl düzenlenen ve altkültürlerin heyecan verici birlikteliğini yansıtan Crack Festivali, sokaklardan doğan kültüre egzotik bir biçimde yoğunlaşır. Geniş bir müzik sahnesine kucak açan festivale katılan katılımcılardan *Heyt Be!*'nin editörleri, punk ve bağımsız yayıncılığın derinliklerine inme imkânı yakalar ve bu festivalin ruhunu fanzinlerinin sayfalarına aktarır. Bu yönüyle fanzin, stantlardan punk çığlıklarına büyülü anları sunmanın bir yoludur:

> "*Heyt be! Fanzin*, 21-24 Haziran 2018 ve 20-23 Haziran 2019 tarihlerinde Roma'da gerçekleşmiş Crack Festival'in [Rome Festival of Drawn and Printed Art] katılımcılarından biri oldu. Crack, dünyanın dört bir yanından gelen 250'den fazla sanatçı ve fanzincilerin katılımıyla harikulade bir festivaldi. Forte Prenestino'dan biraz bahsetmekte fayda var. Burası 1986 yılında punklar tarafından işgal edilmiş 32 senelik bir işgal evi ama ölçek itibariyle işgal kalesi diyebiliriz. Abartmıyorum; çünkü burası aslında yirminci yüzyıldan kalma bir askeri kale. Gerek yerin altında gerekse yer üstündeki 200-300 metrelik tünellerle birbirine bağlanan ölçekli açık ve kapalı alanlarıyla Forte Prenestino, senenin farkı zamanlarında büyük festivallere ev sahipliği yapan orman içine konuşlandırılmış otonom bir rüya alanı. Forte Prenestino içerisinde sanatçı ve serigrafi atölyeleri, sinema, tiyatro, restoran, bar, sanatçıların

[156] 1991 yılında karşı kültür tarihçisi ve rock gazetecisi gibi ünvanlara sahip olan John Savage'ın yayınladığı 'England's Dreaming: The Sex Pistols and Punk Rock' başlıklı kitabı (Fabers Publishing) 1970'lerdeki Londra punk sahnesinin yeniden değerlendirmesini içerir. Kitap, 2021 yılında yazar tarafından tekrar gözden geçirilen bir baskıya sahip ve bu haliyle dönemin kesintisiz tarihini içerir.

konaklaması için alanlar, dans stüdyoları ve daha nice farklı fonksiyonda yerler bünyesinde mevcut (*Heyt Be!*, 11, s. 34).

Anti-emperyalist ve anti-kapitalist bir çizgide bulunan marjinal organizasyonlar, fanzinler için ilgi çekicidir. Tarihin derin sayfalarında radikal politik hareketlerin izini, sanatsal bir yolla, fotokopinin haz verici oynamalarıyla sunan *Cevat Prekazi*, Alman toplumunda sert eylemleriyle tanınan RAF 'Rote Armee Fraktion' (Kızıl Ordu Fraksiyonu) üzerine iki sayfa ayırır. Radikal bir hareketin modern tarihe bir penceresi olan bu sayfalarda, okur kamuoyunda daha çok 'Baader Çetesi' ya da 'Baader-Meinhof' olarak tanınan grubun ilk çekirdeği üzerine politik fenomenlerin dinamiklerini keşfeder:

"Alman kamuoyu, 1968 Nisanında dört gencin Frankfurt'ta bir büyük mağazayı 'Vietnam savaşı karşısında ilgisiz kalan tüketim toplumunu sarsmak için' yaktıklarını öğrendiğinde Fransa'da henüz büyük öğrenci başkaldırısı başlamamış, İtalya'da öğrenciler ve işçiler son savaştan beri görülmemiş radikal kitle eylemlerine ve grevlere başvurmamışlardı. Çok geçmeden Almanya içinde ve dışında şehir gerillası eylemleriyle tanınacaklar ve Alman devlet otoriteleri tarafından 'bir numaralı kamu düşmanları' olarak 'vur' emriyle aranacaklardı. Ama işler o noktaya gelinceye kadar yine de yaklaşık iki yıl geçecekti" (*Cevat Prekazi*, 1, s. 8-9).

Fanzinlerin sıra dışı konuları, çeşitliliklerle doludur. Tepkili bir halde bireyin varoluşundan kentli yaşama odaklanan yazılarda kimi metaforlar postmodernist bir örtüyü barındırabilir. *Kumaş Boyası*'ndaki gökdelen, durdurulamayan canavara bir ağıttır. Düzenli bir görünümün içerisindeki karmaşık dünyalarda postmodernist görüş, gökdelenin şehir yaşamına ayna tuttuğunu savunur. Bu devasa dünyalarda içsel yolculuğunu kaybeden insan küçük birer noktalar halinde yürüdüğü gölgelerde özne halinden kopar. *Kumaş Boyası*, fanzin okuyucusunu, modern ve kaotik yapısının yanı sıra güç gösterilerine dönüşen bu devasa binaların derinliklerini anlamaya sürükler:

"Durmaksızın inşa etmek; mesela yollar, binalar, köprüler. Düşlenmesi bile imkânsız yüksekliklere ulaşmaya çalışmak. Taparcasına bir tutkuyla sarıldığı çağın anıları, daha ayaktayken bir yıkıntı olarak görünür ona. Modern bir yaşama methiye yazarken insanlık; artık elleriyle yarattığı bu yok eden canavarı durduramıyor. İş merkezi kuleleri art arda yükselirken güneşi kaybetti insan ve kim bilir hangi gökdelenin ardında olduğunu bilmeden, otopark sokaklarda yürüdü. İlk örnekleri, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Chicago'da ortaya çıkarken, daha sonraları da ticari yünden uluslararası bir kent olan New York'ta kendini gösterir gökdelenler. Amerika'daki yapılaşma, bir yükseklik savaşını yansıtırken, 1980'lerden sonra

> Türkiye'de de gökdelenlerin yapımına başlanır. Çünkü 'gökdelenler, çağın değil, piyasanın ruhunu yansıtır' diyen postmodernizmin savunucusu Lyotard, 'bir bina yüksek olduğu için değil, sadece yüksekliğe bağlı olarak bir güç gösterisine dönüştüğü için gökdelendir' diyor" (*Kumaş Boyası*, 2, s. 7).

Altkültürlerle ilgili bir dizi bilgilendirme, fanzinler için olabildiğince sahne içinden bir yolla gerçekleşir. Toplumsal unsurları aktarırken özellikle ana akım medyadan uzaklaşan bir çizgiyle, benzersiz bir bakış açısı sunarak alternatif kültürlerin çeşitliliğini canlı tutmada ısrarcı olur. Düşük maliyet ve el yapımı tasarım, yerel ve küresel içeriklerle besleniyor. Üretim süreçlerindeki deneyim, Narmanlı Han'ın yok olmuş duvarlarındaki *Eblek Hardcore*'un deforme olmuş fotokopi afişinde yazdığı gibi "cinnet geçirenlere adam öldürmede yardım" hüviyetini taşır.

3.1.6. Camia Raporları: "Yeraltına Ulaşmak Hiç Bu Kadar Kolay Olmadı"

En büyüleyici anların yazınsal olarak fanzinlerde yer alması, kaçınılmaz bir şekilde bir camiaya işaret eder. Camia ya da ortam [*scene*], bir müzik formunu, yaşam felsefesi ve deneyimlerle iç içe geçirir. Ne var ki aynı camia içerisinde farklı kategorilerden bahsetmek mümkün olsa da burada söz konusu olanın yabancılaşmanın tüm katmanlarına 'donkişotvari' bir ruhla işportacılıktan öğrenciliğe kaset satmaktan taksi şoförlüğüne kadar birçok varoluşsal biçimle karşı durmaya çalışan ve DIY üretimlerine devam eden 'underground' camia olduğunu belirtmek gerekir. Türkiye'deki politik iklimden dolayı şarkılarında ırkçılık karşıtlığından hayvan haklarına anti-militarizmden anarşiye birçok konudan bahseden Spinners'ın[157] aynı şarkıları gibi İngilizce olarak yayınladığı *Punx Pest* fanzininde Luk Haas'ın camia raporu [*scene report*] yer alır. Luk Hass, 1993 yılında, finansal nedenler, iç savaşlar ve plak şirketlerinin yokluğu nedeniyle grupların müziklerini plak olarak yayınlama imkânının olmadığı dünyanın bazı bölgelerinde punk toplamalarını yayınlamak için yola koyulur. Bu doğrultuda, punk'ı Batılıların tekelinde, steril ve dar bir tarzdan öteye taşır: O zamanki sahnenin ve haritanın dışında kalan ülkelerdeki punk grupları ve yeraltı müzisyenleriyle tanışıp seyahat eder. Plakları

[157] 1988 kışında Ankara'da tamamen kızlardan oluşan bir punk grubu olarak kurulan Spinners'ın Zühal haricinde neredeyse tüm üyelerinin değiştiğini, dönemin fanzinlerinden *Punx Pest*'in ikinci sayısına verdikleri mülakatta gözlemleyebiliriz. Grubun yayınladıkları ilk demo, "Dig the Hole, Forget the Sun" olarak kayıtlara geçmiştir. İngilizce olarak müzik yapmalarını ise "*biz ülkemizde potansiyel suçlularız, karşı olduğumuz şeyleri protesto edemeyiz, eğer bunu yaparsak kafamızı havaya uçururlar*" diyerek açıklamışlardır.

yayınladığı kâr amacı gütmeyen ve DIY felsefesini benimseyen Tian An Men 89 Records'un (TAM89) öyküsü böyle başlar. Haas'ın punk'la tanışması yirmi yaşındayken gittiği Polonya'da dinlediği Brygada Kryzyz grubu ile olur. Haas, Polonya'da gözlerinin açıldığından bahseder:

> "Polonya'dayken, 'Vay canına, bu harika, bu punklar iyi şeyler yapıyorlar ve yasaklanmışlar' dedim. Gerçekten ilgimi çekmişti. Doğu Avrupa'da Batı'dakinden çok farklı bir şeyler oluyordu. Batı'da rock müzikti, eğlenceydi. Doğu'da ise politikti. İlerliyorlardı, rejimle yüzleşeceklerdi. Fikirleri için hapse giriyorlardı. 'Vay be, işte bu' dedim. Polonya gözlerimi açtı" (*Maximum Rock'n Roll*, 2008).

Paris'te Polonyalı bir punk'ın derleme yapacağını öğrendiğinde tanıştığı New Wave Records'tan Patrice adında birisinin punk'la ilgili çok şey öğrenmek için *Maximum Rock'n Roll*'u okumasını tavsiye etmesiyle *MRR* adlı bu derginin bir kopyasını elde eder. Bu sayede Macaristan, Almanya, Brezilya, Arjantin gibi çeşitli skalalardaki punk'ların 'camia rapor'larını okur. 1986 yazında, *MRR*'da Çekoslovakya üzerine bir camia raporuna ulaşamaması üzerine Prag'a gider ve buradaki punk sahnesini yazmak için araştırmalara koyulur. Bu dergideki eksik olan sahne raporlarının peşine düşecektir ve ilk raporunu yazdığı Hong Kong'taki "punk kazıcılığı" onu gerçek bir arayışa sürükleyecektir. Ondan sonra yüz yirmiden fazla ülkeyi ziyaret eder ve yaşadığı deneyimleri *MRR* ile diğer çıkardığı fanzinlere yazar. İzole ve duyulmamış dünya çapındaki punk ağına erişim sağlamanın heyecanını aramak için yolunu İstanbul'a da düşürerek punk'ın buradaki tınılarına kulak verir. Türkiye'nin erken dönem punk grupları Headbangers ve Spinners'la tanışması, Akmar ve Taksim'deki tezgâhlara ulaşmasıyla gerçekleşir. 1989'un kışında İstanbullu punkçıları bulacaktır ve 1990 yılında *MRR* sayfalarına 'dünyanın ilk Türkiye yeraltı raporu'nu hazırlayacaktır.[158] Bu raporu takiben Türkiye camiası ile bir toplama plak yapar: "Sevdasız Hayat Ölümdür".[159] Haas'ın *Profane Existence*'e verdiği bir mülakatta dile getirdiği gibi "birkaç ay evde geçirdikten sonra her zaman taşınma ve yeni bir yer keşfetme, yeni gruplarla tanışma isteği

[158] Luk Haas bu raporunda "Türkiye, oldukça gelişmiş bir 'underground' camiaya sahip, en azından iki büyük şehri İstanbul ve Ankara'da" diye yazar ve ekler: "Biraz da müziğin kendisini inceleyelim: İstanbul'un en eski punk grubu Headbangers(dı). Beş yıl önce kurulmuşlar ama siz bu satırları okurken büyük ihtimalle dağılmış olacaklar". Bu camia raporu için bkz. (Boynik ve Tolgallı, 2007, s. 338-339).

[159] "Sevdasız Hayat Ölümdür" adlı toplama plakta Türk punk ve hardcore grupları Headbangers, Spinners, S.A.D. (daha sonraları Ask It Why olarak devam edecek), Necrosis ve Radical Noise yer aldı (1994, TAM89 Records).

duyması”[160] ona çeşitli camiaların raporlarını yazma fırsatı verir. Bu raporlar, çeşitli yayınlarda yer alır. Örneğin, Tayvan’ın ilk punk grubu Double X’in vokalisti ile tanıştığı Tayvan ‘kazısıyla’ ilgili raporu *Punx Pest*’te yer alır:

> “Tayvan’da punk ‘sahnesi’ henüz çok genç. 87’de Double X adıyla ilk grup kuruldu. 88’de ‘Cyristal Records’ etiketiyle kaset ve CD olarak ilk albümlerini yayınladılar. Adı ‘Lyin’ Idiot’. Ramones’un bir şarkısının cover’ını yaptılar; İngilizce, Mandarin ve Tayvan Çincesi dillerinde orijinal besteleri vardı. İki yıl sonra, vokalist Sissey gruptan ayrıldı ve solo kariyerine başladı. Solo bir proje olarak Crystal’den rock, caz, punk, hard rock, dans gibi farklı tarzları harmanladığı bir albüm yayınladı. Bu albüm sadece Çince. Adresi: Sissey Chao, MuTsa Yolu, 1-76, No.8, Taipei, Tayvan. Geçen ağustos ayında bana grubunu yeniden kuracağını ve thrash-punk-hard çalacağını söylemişti. Bu arada Double X, yeni bir vokalist buldu ve tarzlarını new-vave olarak değiştirdi” (*Punx Pest*, 2, s. 12).



Fotoğraf 38: *Punx Pest*’in Kapak ve İç Sayfası

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Punx Pest*’in editörü Sencer Üneri, ikinci sayıdaki zenginliği dile getirirken fanzinin ön kapak arkasına şöyle yazar: “Bu sayıyı bir araya getirirken çok eğlendik, çünkü dergiye farklı arka planlardan çok daha fazla insan katıldı”.

Haas’ın Hong Kong raporuna da aynı sayıda yer veren *Punx Pest*, sonraki fanzinlere de bu haliyle ilham verir. *Dahke*’nin yedinci sayısında Hollanda’da bulunan Nijmegen

[160] Söz konusu mülakat için bkz. [https://profanexistence.com/2012/03/05/tam89-records-interview-with-luk-haas/]

Radboud Üniversitesi'ne değişim öğrencisi olarak giden editörlerden biri, camia raporunda "beş ay boyunca kaldığım Nijmegen'de her gün yeni şeyler keşfediyorum ve kendimi bir nevi 'Luk Haas' gibi hissediyorum" (*Dahke*, 7, s. 15) diye yazar. *İktidarsız*'ın ilk sayısı birçok savaşa ve katliama sahne olan kanlı bir coğrafyaya yönelir: Günümüzde birçok festivale ve konsere ev sahipliği yapan Yugoslavya punk camiası üzerine çeşitli gözlemleri barındırır ve insanların sadece Sex Pistols rozeti taktıkları için tutuklandıkları bir ülkede yaklaşık bin altı yüz konsere giderek döneme tanıklık etmiş olan Jože Suhadolnik'e[161] sözü bırakır:

> "İlk konserimi hatırlıyorum. 15 yaşındaydım. Sahnede 'Siouxsie and the Banshees' vardı. O dönemlerde ülkedeki tüm konserlere gidip fotoğraf çekmeye çalışıyordum. 1992'de Slovenya'nın bağımsızlığını kazanmasının ardından herkese açılan polis kayıtlarının içinden dosyamı aldım. Dosyada, punk konserlerinde fotoğraf çekmem, punk olmam ile ilgili kayıtlar vardı ve dosya dört yüz sayfadan fazlaydı" (*İktidarsız*, 1, s. 18).

Sağanak Beyin Terörü'nün ikinci sayısı, Yunan punk sahnesine odaklanırken bu camianın ilk örneklerini tanıtır: "Yunan punk sahnesi erken dönem seksenli yıllarda TVC, Ausvits, Soldiers of Fortune, Stress, Birthward, Genia tou Chaos gibi gruplar tarafından kuruldu" (*Sağanak Beyin Terörü*, 2, s. 13). *Politicartoon*[162]'da ise Belçika raporunu yaptıkları müziği *mincecore*[163] olarak adlandıran Belçikalı politik grindcore grubu Agathocles'ın üyelerinden Jan Frederickx yazar: "Hepinize selamlar. Ben Jan, 1987'den bu yana 'Mince Core' grubu Agathocles'da şarkı söylüyorum ve bas çalıyorum. Yedi derleme albümle birlikte çok sayıda toplama albüm ve kasette yer alıyoruz" (*Politicartoon*, 1, s. 34). Yeraltı müziği, sesin ötesinde bir direniş ve kapsayıcı güç olarak

---

[161] Jože Suhadolnik'in 'Balkan Pank' (Londra: Akina Books, 2014) adında bir kitabı bulunuyor. Suhadolnik, bu projeye 13 yaşında başladığını anlatır. Seksenlerin punk ve squat hareketinin içinden biri ve aynı zamanda karşı kültüre, alternatif yaşam biçimlerine ve gerçek isyana ilgi duyan son derece umut verici genç bir foto muhabiriydi, merakı bizi yeraltı labirentlerindeki gizli köşelere ve yasadışı konserlere götürdü. The Bastards ve VideoSex gibi isimlere sahip grupların çaldığı gecelerin canlı enerjisini belgelemeye başladı. Kitaptan ilerlersek, 'Balkan Pank', 1979-89 yılları arasındaki eski Yugoslavya karşı kültürünün, Komünist olmayan bir ülkede üniformasız punk tavrının az temsil edildiği bir dönemin, diktatörlükten kendi kurallarıyla kaçan bir grup insanın özgün bir görünümüdür.

[162] *Politicartoon*, Utku Ergün ve Kaan Karaöz tarafından yayın hayatına alınmış ve özellikle yurtdışında dağıtılmak üzere İngilizce yayınlanmıştır.

[163] Mincecore, feminizm ve queer yanlısı bir duruş sergileyen Agathocles'ın cinsiyetçi ve homofobik temalara karşı geliştirdiği bir tür olarak dikkat çeker, buradaki 'mince' daha çok kadınsı tavır sergileyen bireylere özellikle de eşcinsel erkeklere bir çağrışım niteliğindedir. Grubun Humarrogance (1997) albümünde yer alan 'Mince-Core' başlıklı şarkısındaki nakarat şöyledir: "Mince— homofobi ve cinsiyetçiliğe ölüm; Mince— sosyo-anarşizmin yaşam tarzı".

camianın özgürlük arayışını temsil eder. Fanzinlerdeki bu yazılar, punk sahnelerini diri tutan ve destekleyen raporlarla, tıpkı *Mondo Trasho*'nun bir afişindeki gibi "yeraltına inmenin kolay yolunu" oluşturmuşlardır.

3.1.7. Kritikler: "Telaşa Mahal Yok"

Fanzini fazlasıyla kişiselleştirerek onu gerçek anlamına yakınlaştıran şey, bir fanzin yapımcısının hazırladığı kritikleri içeren sayfadır. Bu sayfada, özünde okunulan dergi, kitap ya da fanzinlerden dinlenilen albümlere kadar birçok şeyin yorumuna rastlanır, böylece üreticinin, bir başka deyişle karşımızdaki *auteur*'ün yönlendirmesine tanıklık ederiz. İletişim araçlarının [*media*] daha kısıtlı olduğu zamanlarda, bu sayfalar bugünkü dijital algoritmaların görevini üstlenmiştir: Bize keşif olanaklarını sonuna dek sunmuştur. Bunu yaparken de kritiği yapılan her bir nesneye pitoresk özellikler yüklemekten kaçınılmamıştır. Bu haliyle karşımızdaki her bir eser, politik olduğu kadar estetiktir. Bu nedenle, egemen medyanın bir meta olarak yaklaşabildiği bu eserlere duyarlılık yükleyen fanzinler, kendi 'tüketebilecekleri' şeyleri çok çabuk ayırt etmişlerdir. Bu süzgeçten geçerek punk ve hardcore altkültürlerine ait eserleri bir araya getirmeyi hedefleyen *Zararlı Neşriyat*, altkültürlerle ilgili bir şekilde bilinç uyandırmak amacıyla fotokopi rehber sunar:

> "Bizler *Zararlı Neşriyat* dergisini çıkartan birkaç fanzinci olarak, fanzin, hardcore, punk ve diğer 'kardeş' politik altkültürlerle ilgili periyodik bir 'rehber' olmak amacıyla bu ilk hamlemizi gerçekleştirmiş bulunuyoruz. Amacımız kesinlikle altkültürlerle, altkültürlere 'meraklı' burjuvaların buluşmasını sağlamak değildir. Fanzinlere meraklı burjuvalar renkli, parlak kağıtlı İkitelli dergilerini okusun. Bu dergiler zaten konu bulamadıkça güzel 'altkültür haberleri' yapıyorlar. Edebiyat ve şiir 'dostları' da bu dergide fazla bir şey aramasınlar. Kesinlikle edebiyat ve şiir dergilerine yer vermeyeceğiz. Ayrıca bu dergide ticari, faşist, cinsiyetçi yayınlara yer verilmez" (*Zararlı Neşriyat*, 1, s. 2).

Böyle bir 'enformasyon'la açılan *Zararlı Neşriyat*'ın sayfaları hicivli ifadelerle ilerlerken bir yandan da 'neşriyattan' bilgiler vermeye devam eder: "Proletarya için müzik" köşesi, hardcore'un patlak verdiği 1980 yılından günümüze kadar hardcore'un başkenti Amerika'da geçirdiği evrimleri anlatan seri albüm 'Amerikkkan Youth Report', 1993 yılında çıkmış olan Türkiye'nin ilk hardcore-punk toplaması 'Turkish Hardcore Compilation' ve Portekizli politik hardcore grubu 'No Oppression' gibi başlıklara yer

verir. *Neşriyat*'ın uzun ve dikkat çeken, asıl amacına hizmet eden kısmı ise fanzinlere yer verdiği sayfalar. Bu sayfalarda *Dış Mihrak, Eblek Hardcore, Gonzo, Hayta, Kaşarlanmış G5, İntikamcı Karacüce/Kızıl Köste(be)k, Kod X Electro-Shock, Makas, Model* ve *Sinemanyak* fanzinlerinin kritiğine yer verilir.

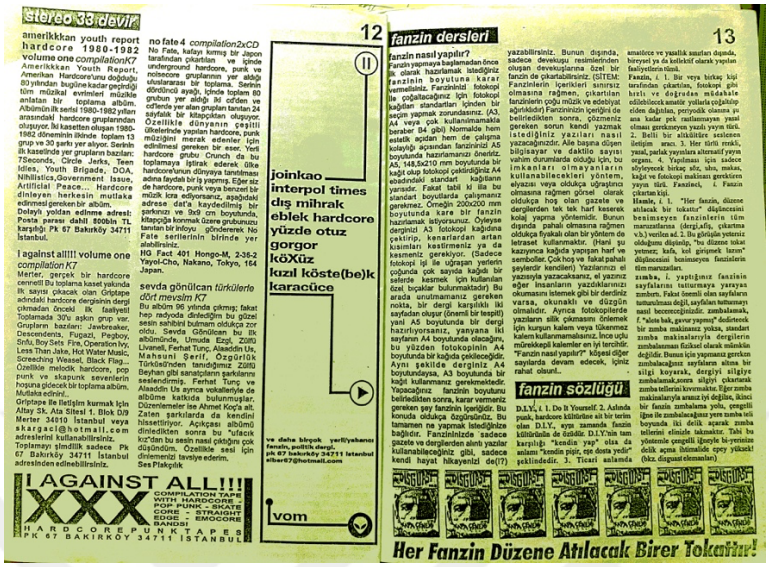
> "*Dış Mihrak* sayı üç: *Dış Mihrak* açıkçası içerik olarak bakıldığında içinde bulunduğu altkültürün gerçek ve tek sözcüsü. Kaosun diğer adı. *Gonzo* sayı bir: Dergiyi elinize alıp incelediğinizde veya okumaya çalıştığınızda, okunacak veya manalı manalı bakılacak pek bir şeyin olmadığını fark edeceksiniz. Fakat dergi, bize çok önemli bir şeyi açıklıyor: İsteyen herkes fanzin yapabilir. *Hayta* sayı bir: 'Kolajı bol tut, aralara yazı serpiştir' felsefesini benimseyen dergide ayrıca bir-iki grup röportajı ve gazetelerden 'tırıklanmış' yazılar yer alıyor. *Eblek Hardcore* sayı yirmi bir: Fanzin-fotokopi dergi-underground müzik dergisi kavramlarının karıştırıldığı bir ortamda, gerçek bir fanzin olarak ismini ilk sayabileceğimiz dergilerden biri. *İntikamcı Karacüce/Kızıl Köste(be)k* sayı bir/bir: Şu ana kadar Konya'dan çıkan Dış Mihrak dergisi dışında, İstanbul dışındaki şehirlerde çıkan fanzinlerden içerik olarak iyi birine rastlamamıştık; ta ki bu iki garip isimli split[164] dergi elimize geçene kadar" (*Zararlı Neşriyat*, 1, s. 4-5).

Neşriyat'ın radarına sadece fanzinler takılmaz. Ecnebi dergiler köşesinde *Interpol Times* adlı İngilizce yayınlanmış bir hardcore/punk dergisi yer alır. Dennis Merklinghaus ve Emre Aktaş'ın çıkardığı dergi, gerçek bir bilgi kaynağı olarak yorumlanır. Kıl-tüy dergiler başlığı altında yer verilen dergiler ise fotokopinin gücünü kullansa da altkültürden bir hayli uzaktır: "Aslında fotokopiyle çoğaltılan, kendilerini fanzin olarak adlandıran edebiyat dergilerinden tek kelimeyle nefret ediyoruz. Fakat bu dergileri kıl, tüy dergiler olarak tanıtmak ayrı bir zevk veriyor" (*Zararlı Neşriyat*, 1, s. 8). *Enred, Non Serviam* ve *Roll* gibi müzik dergileri ise her daim sert eleştirilerden nasibini alır. Burada ön plana çıkansa, fotokopinin bir amaç değil araç olarak kullanılmasına yöneliktir: "Kendileri yaptıkları dergilere fanzin derler. Çıkardıkları fotokopi dergiler daha sonradan çıkarmayı düşündükleri renkli, kuşe kağıtlı dergiler için bir adımdır" (*Zararlı Neşriyat*, 1, s. 9).

Fanzin, dergi ve albüm üçgeninde unutulmayan diğer bir köşe ise "siber ortam": Kes-yapıştırdan sonra internete yönelen *Disguast, Eblek Hardcore* ve *Kanama* gibi fanzinlerin adreslerine yer verilir. Buna ek olarak, *Postal* adlı bilgisayar oyunu tarif edilerek tavsiye

[164] *Split* adı verilen fanzinler, iki farklı fanzinin bir araya getirilerek tek dergi şeklinde sunulmasıyla oluşur.

edilir. *Neşriyat*'ın ilerleyen sayfaları dönemin fanzinlerinde görülen fanzin tariflerine ayrılır. Bu köşede, fanzin yapmaya kararlı olanlara 'tüyo'lar verilerek bir fanzin sözlüğü hazırlanır.



Fotoğraf 39: Fanzin Dersleri ve Fanzin Sözlüğü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Zararlı Neşriyat*, 'fanzin dersleri' ile fanzin yapmaya başlamadan önce bilinmesi gerekenleri hatırlatır. Dergi ayrıca 'her fanzin düzene atılacak birer tokattır' mottosu ile herkese bir çağrı yapıyor.

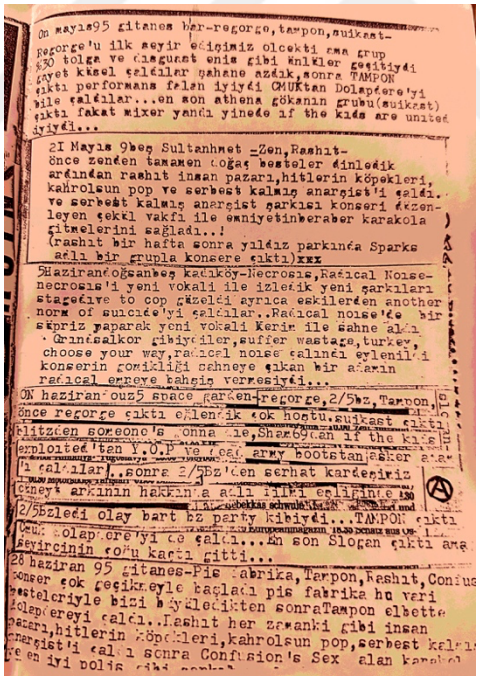
Fanzinlerde yer verilen konser kritikleri, bağımsız sahnedeki kişilerin seyir ve organize konularında iç içe geçen yapılarını açığa çıkarır. Müzik, bu noktada sadece gidip dinlenilmekten öte bir konumdadır. Alternatif seslerin daha geniş bir çevreye ulaşması, fanzinlerdeki özgün ve samimi bakış açısı ile mümkün hale gelir. Bu özel içerik, yerel sahnenin ekosistemini destekler. Eskişehir'de üniversite öğrencileri arasında punk'ı ve yerel sahneyi keşfedebilmeyi arzulayan *Degaru*'nun editörü, şehirlerinde gerçekleşecek bir konserin anatomisini şöyle çizer:

> "Öğrencinin gününün büyük bölümünde yaşadığı en değerli olguyu yaşarken, yani uyurken, birden telefonum çaldı ve arayan Fatstar'dan Kenan'dı (vokal/gitar). Bana bir konser olduğunu, afişlerin, mekânın ve çıkacak grupların hazır olduğunu, kısacası işin büyük kısmını geçtiklerini söyledi. Ancak afişlerin dağıtımı ve asılmasında yardıma ihtiyaç olduğunu belirtti. Kenan'ın atlattıklarını anlattığı bu evreyi duyunca, takılmadan kalkıp koşarak yardım etmem kaçınılmazdı. Zira bu evre zordur" (*Degaru*, 1, s. 7).

Konser kritikleri, yaşanılan özgürlüğün bir yansıması olarak karşımızdadır. Bu kritikler, hâkim medya biçimlerinden farklı olarak olabildiğince özgün ve sıra dışı grupları öne

çıkarır. Punk sahnesini güçlendirebilme adına topluluk duygusu göze çarpar. Enerji ve performans, konsere düşülen notlarda kendini gösterir. Kritikler, sahnede yer alan punk oluşumlarının taşıdığı 'anarşik ruh'u yansıtır, dahası sözlerden sahne duruşuna yaşanılanların ilk elden aktarılması bu ruhun nasıl yeşerdiği hakkında fikir verebilir. *Artık*'ta yer alan bir afiş ve konser kritiği, yerel punk sahnesinin dayanışmacı ruhuna gönderme taşırken erken dönem fanzinlerinden *Pisscore*'un daktilosundan dökülenlerse, doksanlı yıllardaki konserler zincirlerinin bir envanteri niteliğindedir. Punk, kamusal alanda kendine yer bulurken sahnenin atmosferi, grupların konumlanışı ve gerçekleşen mekânlar, retrospektif bir deneyimi yansıtır. Bu deneyimlerden biri *Pisscore*'un sayfalarında şöyle tarihe kazınır:

> "10 Mayıs 95- Gitanes Bar; Regorge, Tampon, Suikast: Regorge'u ilk seyredişimiz olacaktı ama grup %30 Tolga ve Disguast Enis gibi ünlüler geçitiydi. Gayet güzel çaldılar. Şahane azdık, sonra Tampon çıktı performans falan iyiydi, CMUK'tan Dolapdere'yi bile çaldılar. En son Athena Gökhan'ın grubu [Suikast] çıktı fakat mixer yandı. Yine de 'if the kids are united' iyiydi" (*Pisscore*, 2, s. 17).



Fotoğraf 40: Konserlerin Bir Envanteri: *Pisscore*'dan Görünüm

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Pisscore*'un sayfaları, doksanlardaki konserlerin bir envanteri niteliğindedir (*Pisscore*, 2, s. 17).

Punk, isyanı ve özgürlüğü yansıtırken konserlerde sıklıkla rastlanan pogo dansına dair eleştiriler, fanzinlerde es geçilmez. Punk tavrı, erkek egemenliği ve cinsiyetçiliğe

başından beri karşı gelebilmiştir. Ancak cinsiyetçi stereotipler, fanzin yazarları tarafından görmezden gelinmez. Değişim için farklı bir zemin oluşturabilme amacı taşıyan kritikler, punk'ın sistemi sorgulayan yönünü vurgular. Mümkün olabilecek her şekilde enerjik olabilmeyi ve hızlı tempodaki parçalarda katılımcıyı aktif bir şekilde bir araya getirebilmeyi başaran pogo dansının zamanla erkek egemenliğine girmesi ve bunun alanda bir hâkimiyet oluşturması, *Sağanak Beyin Terörü*'nde şöyle işlenir:

> "Yinelenen bir konu olduğunu ve bu konuda tanık olduğumuz durumlar sonrasında yazılması gerektiğini düşünüyorum. Buradaki sıkıntının, pogolardaki erkek egemenliğinin varlığı olduğunu belirtmeliyim. Bu konserde de pogoda bulunan kızların sayısının çok az olması, bu erkek egemen durumu bir kez daha kanıtlamış gibi görünüyor galiba. Pogo içine girmemelerinin arkasında belki başka nedenler bulunabilir; o gün öyle hissetmeleri, grupları uzaktan izlemeyi tercih etmeleri, vb. Ancak konuştuğum kız arkadaşlarımdan biri, konserdeki pogo atmosferinin çok kaba olduğunu ve eğer katılmış olsaydı muhtemelen yere düşmüş olacağını belirtiyordu. Bu konudaki düşüncem, kızların pes etmemeleri yönünde olmalı. Pogo içinde bulunan kızların sayısının artması, bu ortamın daha çeşitli ve dengeli hale gelmesine katkı sağlar diye düşünüyorum" (*Sağanak Beyin Terörü*, 1, s. 3).

Fanzin editörünün kaleminde okunabilecek olan kitaba dair yorumlara yer ayrılmıştır. Kişisel bir tonda özgün eserler bu yolla fanzin okurlarına hatırlatılmış olur. Ana akım medyanın tersine, eğilim gösterilen kitaplarsa genelde altkültürlerle ilgili olmuştur. Bu kitaplar, karşı karşıya kalınan iktidar sistemine karşı punk'ın anlamını sorgulamaya sevk eder. *Spastik Eroll*, okurunu Dick Hebdige ya da Craig O'Hara gibi sosyolojik imgelemle fanzinsel konularını birleştiren yazarları okumaya davet ederken *Artcore* ise dinleme ve keşfetme arzusunu yazınında bir araya getiren Halil Turhanlı'ya dikkat çeker:

> "Punk ile ilgili okunacak bir kitap tavsiye etmem istense, aklıma gelecek ilk kitap kuşkusuz Dick Hebdige'in 'Subcultures: The Meaning of Style' kitabı olacaktır. Ama tabii ki elitist kültür mantarları okusun diye, İngilizce kitap tavsiye edecek değilim. Bu kitap 1988 yılında İletişim Yayınları tarafından 'Gençlik ve Altkültürleri' adıyla yayınlanmıştı. Sadece tek baskı yapılmış ve tükenmiş olan bu kitabın sahaflarda bulabildiğimiz tek tük kopyaları arkadaşlar arasında elden ele dolaşmış ve gerçek bir başucu kitabı olmuştu. Kitabın İletişim Yayınları'ndan çıkan baskısına önsöz yazan Tanıl Bora, henüz punk altkültürünün kelime olarak bile Türkiye için yabancı olduğu bir zamanda, okuyanların, gerçi sadece basit bir sol çerçeveden bakarak, bu kitabı 'tüketmemelerini', kitabın bir özetini çıkartarak

paylaşmalarını, altkültür örgütlenmesine katkıda bulunmasını istemişti. Direkt kültürün içinden gelen, punk'ların kendi tarihlerini anlattıkları kitaplardan Craig O'Hara tarafından kaleme alınmış olan 'Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde' Türkçe'ye çevrilmiş. Açıkçası punk hardcore için spesifik sayılacak bir kitabın Türkçe yayınlanmış olması bizler için büyük bir nimet" (*Spastik Eroll*, 3, s. 4-5).

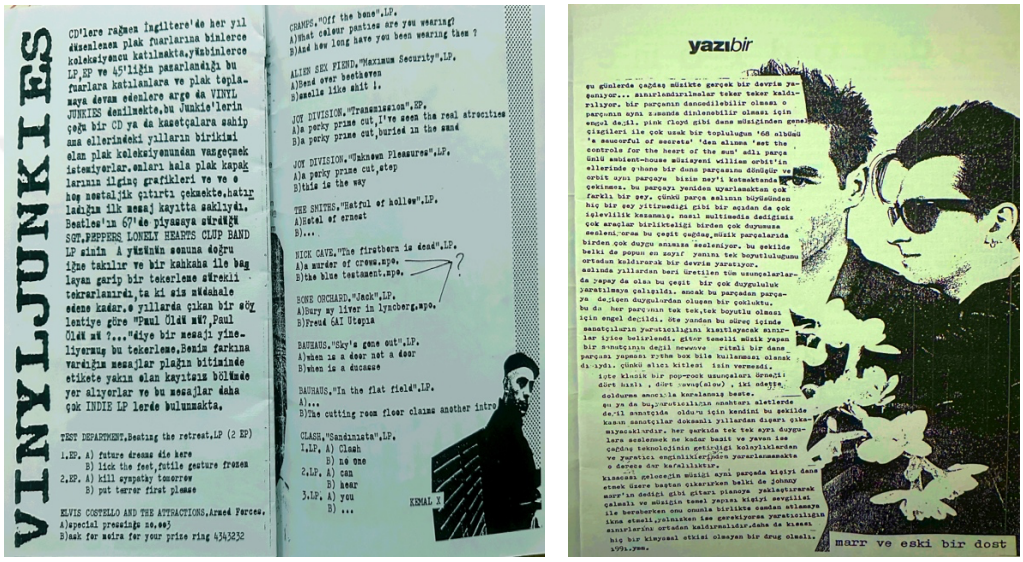
"Punk ve hardcore hakkındaki düşüncelerine çoğunlukla katılmasam da belki de müziği hala 'başkaldırı'nın bir parçası olarak sunma eğiliminden dolayı olacak, Halil Turhanlı'nın yazılarını okumayı seviyorum. Turhanlı, kitabın bir bölümünde Amerika, Avrupa ve Afrika'dan adını bile duymadığımız birçok dehanın, salt kendi dışavurumlarını özgürce sergileyebilmek için verdikleri mücadeleyi, onların hayat hikâyelerini ve kurgusal klişeleşmiş müzikal kalıplarına karşı verdikleri savaşını anlatıyor. Bence mutlaka okunması gereken, insanda bahsedilen isimleri hemen dinleme ve keşfetme arzusu uyandırıyor. Bazı entelimsi yayınevlerinin diskografilerden çevrilme, hakkında yazılan müzisyenle hiçbir duygu bağı taşımayan 'entelim o zaman bunu da okumalıyım' kitlesine kakalanan '100 Soruda Metalika' tarzı kitapların dışında, gerçek bir inceleme kitabı arıyorsanız, buldunuz" (*Artcore*, 5, s. 23).

Fanzinler öyle bir yer açar ki, onların sayfalarına düşülen notlar, sergilenen etkinliklerinden hissedilen keyfin ifadeleri olarak kritiklerde yer alır. *Heyt Be!* fanzin çevresinin düzenlediği bir etkinlik olan ve kendin-yap felsefesini sonuna dek içinde barındıran bir gece Güven Erkin Erkal tarafından fanzinin sayfalarına şöyle aktarılmıştır:

"Dün gece Gezi Parkı'nın çok yakınında, bir apartmanın dördüncü katındaydık. 16-17 m2'lik bir odada yirmi beş kişiydik. Hayatım boyunca tanık olduğum en 'kibar' pogo gerçekleşti. Evi fazla sarsmamak ve çevredeki 'arabik' komşuları rahatsız etmemek adına ayak uçlarında kopuldu. Hatta bir kız, sertçe bir omuz çıkıp dengesini bozduğu kişiyi 'ay ay pardon' diyerek düşmemesi için tuttu. Ardından Zoomk Ru Tu[165] sahne aldı, maskeler takmış müzisyenler. Teatral lezzeti hayli yüksek bir performans başladığında kimsenin göründüğü gibi olmayacağı iyice ortaya çıktı. Zaman kavramını da kaybettiğim bu şov birkaç dakika içinde son buldu" (*Heyt Be!*, 7, s. 18).

[165] Zoomk-Ru-Tu, Aralık 2011'de bir performans ve müzik grubu olarak doğar. Ses belleği, doğaçlama müzik, fanzin üretimi gibi disiplinlere yönelir. Türkiye'nin ilk fanzin demo albümlerinden biri sayılacak demo çalışması, şehir insanının kent dinamikleri yüzünden unuttuğu çocuksu naifliğe atfedilen bir çığlıktır.

Fanzinlere bir sayfa hazırlayıp veren herkes onu sınıflandırıcı öğelerden her daim kaçmaya çalışmışlarsa da bazı isimler vardır ki, kritiği bir bilgilendirme notuna dönüştürür ve böylece fanzin okuruna kaçamak yollara sapma imkânı tanır. *Mondo Trasho*'da karşımıza çıkan iki örnek, düzenli bir şekilde yapıtın editörü Başak'a teslim ettikleri her bir yazıda biricik etki bırakmayı başarmışlardır. Kritik, tam da öznel bilincin sanatı haline gelmiştir. Kemal Aydemir ve Yahya M. Madra'nın yazıları basmakalıp medya düzeneğine karşı, fanzini bir okula çevirmiş, arkasına yaslanan okura bir Rashit albümündeki gibi 'telaşa mahal yok' dedirmiştir.



Fotoğraf 41: Aydemir ve Madra'nın Sayfaları

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Kemal Aydemir, punk'ın patladığı 1977'de İngiltere'de bulunur ve oradan elde ettiği deneyimlerle geliştirdiği müzik bilgisini fanzin okuru ile paylaşır. Yahya M. Madra ise 'yazı bir' başlığıyla *Mondo Trasho*'nun içeriğine müzikal katkılar sağlar.

3.1.8. Tribün Kültürüne Ağıt

Altkültürler süreç içinde daha fazla modernleşme şokuna uğratılmış bir dünyada yaşıyor olmanın bedelini ödercesine yok edilme tehlikelerini hep enselerinde hissetmişlerdir. Ulrich Gutmair'in öne sürdüğü gibi (2022, s. 25) "hatırlama süreci bir fotoğraf makinesi gibi çalışmasa da" bu kapitalist, yabancılaşmış ve endüstri tuzaklarıyla yoğurulmuş bir sekansta, fanzinler yok edilen kültürel unsurları görebilmek için bir fırsat sunar. Bugünden bakıldığında kimi 'underground' dergiler, büyüsü bozulmuş bir şekilde romantikler için bir cenneti andıran kağıtlara dönüşmüşlerdir; bir bakıma artık bir zamanlar olanları ve yitirilen değerleri düşünmeye davet eden bir cazibe unsurlarıdır.

Futbol kültünün tribünlerle bir olup coşkuyu yansıttığı dönemlerde ana akım medyaya karşı sert bir tavır içerisinde olan fanzinlerin yayınlanması, bugün enkaza dönüşmüş futbol sahalarından kalan anılarla bir ilişki içerisindedir. Türkiye'de fanzinler, tribün kültürünü ardına alıp uzun soluklu bir altkültür oluşturamamış gibi gözüküyor. Taraftar fanzinleri büyük ölçüde yok olup gitti, ancak bu kısa süreli şok oluşturabilme gücü bir anlamda bu yayınların özelliğini yansıtan bir göstergedir.

Punk içeriğiyle dikkat çeken *Dahke*'nin yayınlanmış yedinci sayısı, tribün kültürü ve fanzinlere geniş yer ayırır. "Harbi taraftar sesini duyuruyor" alt başlığı ile Türkiye'de yayınlanmış ve yayınlanmakta olan fanzinleri taraftarın kucağına atar: Artık fanzini bulma, okuma ve farklı tekniklerle yayma görevi okurundur. İki yıllık süreçte hiçbir medya karteline sığınmadan yayın yapan *Forza Beşiktaş*, ilk taraftar fanzini olarak yeraltı taraftar notlarında yer alır. Derginin Beşiktaş Köyiçi'ndeki karargâhı, tribün kültürünün renkli sohbetlerine ev sahipliği yapmıştır. Dergi, 1995-1997 yılları arasında dağıtım ağlarındaki aksaklıklara rağmen üç bini bulan okuruyla tribün kültürüne içeriden bir bakış açısı sunar. Bu yeraltı yayınında her bir yazar külte dönüşecektir:

> "Umberto Eco'nun 'Ben futboldan nefret etmem. Futbol hastalarından nefret ederim' sözünün tam zıttı bir hat üzerinde konumlandırıyorum kendimi. Eco (2020, s. 44) 'Milano'daki tren garının bodrumuna inip geceyi neden orada geçirmiyorsam, stadyumlara da o nedenden gitmiyorum' der ve futbol düşkünlerinin o tuhaf evrenini anlamakta zorlanır. Oysa, genç bir 'futbol fan'ının cüzdanında taşıdığı ve punk rock starı gibi karşıladığı bir tribün 'amigo'su fanzinler için büyülü bir hissiyatın ifadesidir. Bir Fenerbahçeli olarak doğal yollardan bulunduğum tribünlerde bu kez kimliğimi arka plana bırakmak zorunda kaldım. Yanıma Beşiktaş tribünlerinden Sinan'ı alarak (bir nevi tribün arkeologları gibi) *Forza Beşiktaş*'ın izini sürebilmek ve tribün kültürünün 'kazıcılığını' yapmak üzere zamanımı Köyiçi'nde geçirdim. Görüşme yaptığım tribün kültürünün önemli neferlerine fanzinleri anlattığımda her sorumu büyük bir ciddiyetle cevaplamalarını sevinçle karşıladım ama sıklıkla da hatırlattım: 'Bakın bunların okuyucuları kısıtlı, büyük dergiler gibi düşünmeyin'. Karşımdakilerse ilk tribün fanzinini hayata geçirdiklerinden antrenmanlıydılar. Ne kadar geri gidebiliriz bilemiyorum ama 'gecelemeler' adını verebileceğimiz tribünde yer kapma savaşlarının bir gece önce başladığı yılların geçerliliği söz konusu. On bir yaşımdan bu yana babadan kalma mirasla tribünün kucağındayım ama mücadele dersek 1984 yılına kadar geri gidebiliriz sanırım' diyor Alen Markaryan ve ekliyor: 'Gecelemelerde kavgalar ve kovalamalarla süregelen bir tribün kapma savaşı vardı:

Maç başlamadan tribünün en kral yerini, kapalıyı kapma savaşı. Bu da bir gece önceden başlardı. Doksanlı yıllarda ise bunlar geride bırakıldı (1993 yılında İstanbul'un üç büyük tribünü bir araya gelerek saldırma, kavga ve taşkınlık amaçlı tribün mücadelelerinden vazgeçtiklerini açıkladılar). Tribünlerde insanların omuz vermesiyle kendimi sette buldum, amigo olma hikâyem kendi seçimim veya kararım değildi'. Tribünlerde 'çekirdekçi taraftar tipi' denilen insanlar asla sevilmezler. Bunun nedeni de Alen'e göre çok açık: 'Taraftarlığın bir meslek olarak görülmesine karşıyım. Özellikle eller cepte, bağırmadan tribünde olan ya da en kritik zamanlarda çekirdek çitleyenleri taraftar olarak görebilmem mümkün değil. Tutkuyu ve hevesi bilinçdışı yollarla aktarabilmenin adıdır, taraftar olabilmek. Benim taraftarlık olgum, '77 yılında babadan kalma mirasla başladı. Her geçen gün büyüdü. Stada girerken beni karşılayan merdivenlerden sahayı gördüğüm yere çıktığımda içimi kaplayan heyecan on bir yaşımdan beri hiç değişmedi'. Şimdilerde taraftar, seyirci, müşteri evrimi gerçekleşmiş gibi duruyor. Tribün setinde karşıdaki binlerce taraftarın görebildiği 'amigo'ların yeri işgal edilmiş, herkes sette olabilme derdinde. *Le Livre d'image*[166]'de Godard'ın dediği gibi, 'herkes Faust olmak isterdi, şimdi kral olma derdinde'. 'Modern çağların Evliya Çelebisi' olarak deplasmanlarda ömrünü geçirmiş Ayhan Güner (Ankara Ticaret Lisesi'ni bitireceği döneme dek Beşiktaş'ı Ankara'dan takip etmesi nedeniyle 'Ankaralı Ayhan' olarak bilinir) *Forza Beşiktaş*'ı anlatırken, tribün devrimini yansıtarak bütün basına karşı taraftarın sesini duyuran ilk taraftar fanzini olduğuna vurgu yapar. Kendisine çıkardığım bir fanzindeki yazıyı gösteriyorum. Yazı, bir punk albümü ile Beşiktaş'ın efsane oyuncusu Baba Hakkı'yı bir araya getirmeye çalışan deneysel bir girişim. İlginç buluyor. Sonra bir başka yazı: 'Hastasıyım ulan'. Roland Barthes'a gönderme yaparcasına bu ifadenin göstergebilimsel analizine tutuşuyoruz, neticede söylemin tribün jargonuna uygunluğu konusunda hemfikiriz. Elimdeki fanzinlerin ana akıma karşı birer hamle olduğunu söylediğimde araya giren (Hebdige'in 'tarzın anlamı' olarak yorumladığı gibi benim de üzerinde 'Che' tişörtü ve yıldızlı şapkasıyla tarzını tribün kültürüne çok yakıştırdığım) Hakan Tezel (Kabataş Hakan) bana kendi dergilerinin tribüne kazıdığı sloganı hatırlatır: '*Bütün basın traş, Forza Beşiktaş*' (06 Ekim 2021, *Tez Günlüğü*).

[166] Jean-Luc Godard'ın vasiyet niteliğindeki 2018 tarihli filmi. Türkçe'ye 'İmgeler ve Sözcükler' olarak çevrildi.

Dahke editörleri ise (biri Fenerbahçeli diğeri Beşiktaşlı) etnografik bir yolla *Forza Beşiktaş*'ın izin sürerler. Kapalı tribün, 'Çarşı' ve yitirilip giden tribün kültürünün derbi nitelikleri bu görüşmelerde öne çıkar. Fanzinin sayfalarından ilerleyelim:

> "*Forza Beşiktaş* dergisini çıkaran editör kurulu Beşiktaş'a can veren kapalı tribündür. Kapalı tribünün sosyolojik imgelemini tribünlerin sevgilisi Alen Markaryan, C. Wright Mills'i kıskandıracak şekilde şöyle tarif ediyor: 'Kapalı tribün, tribün mücadelesi yapmış kişilerin gözünde tarifi olmayan kutsallık içerir. Beşiktaş semti ve kapalı tribün önü kutsal toprak ilan edilmiştir. Kapalı tribündeki stada hâkimiyet bütün statlara da sıçramak istemiş ama başarılı olamamıştır. O yüzden diğer tribünlerden ayıran özellik olarak Beşiktaş'ın 'kapalı'sı rakiplerinin önüne geçmiştir. Futbol ve tribünle ilgilenen bütün insanlar, günümüze değin 'Beşiktaş Kapalısı'nı başka bir yere koymuşlardır. Burası amacı bir ve aynı 'yetmiş iki milletin', farklı jenerasyonların, türlü türlü insanların yan yana gelip, omuz omuza verip aynı düşünce tek ses özelliği taşıdığı kozmopolit bir kutudur. Mutluluğun resmini çiz diye sorsalar, kapalının resmini çizerdim'. Bu şairane anlatım karşısında şapka çıkarıyorum" (*Dahke*, 3, s. 12).
>
> "Kapalı tribünü, seksenli yıllarda Çarşı olarak anılmaya başlanmıştır (ilk öne çıkan tarih 1982). Peki 'nedir bu Çarşı?' diye sorduğumda 'Köyiçi'nde yaşayan kaderleri bir yazılmış Beşiktaş'ın neferleridir' cevabını alıyorum. Kabataş Hakan, seksenli yılları hatırlatarak 'savaş zamanları yalnız Çarşı kalmıştı ve yıllar sonra hem rakip taraftarlar hem de kendi taraftarlarımız mücadelenin ve sevginin takdirini belirlemişlerdir' diyor. Çarşı, daha çok Fenerbahçe taraftarı ile girdikleri mücadelelerden doğan ve kendiliğinden oluşan bir isim. Alen ise Adnan Polat'la tarihe gömülen derbi maç niteliklerini hatırlatıyor: 'Onun kombine satıp parayı önceden toplama arzusu, tribün ahengini bozmuştur. Denk kuvvet anlamına gelen derbi iki aynı şehir takımının birbirlerine sıladaki gurbetçi görüntüsü vermiştir. Anlamlar yitirildiğinde her amaç değer kaybeder'. Çarşı'nın kısa anatomisi böyle işte" (*Dahke*, 3, s. 16).

Nasıl *Laneth*'in coşkusu onu üç sayıdan sonra farklı bir formata bürüdüyse, bazı dergiler de *Laneth*'in büründüğü dergi formatı ile yola çıkmış ancak ilk sayısıyla birlikte fanzinin poetikasına sıkı sıkı sarılmışlardır. "Endüstriyel futbola karşı tribün kültürü dergisi" üst başlığı ile bazı klasik futbol dergilerinden ayrılan *Tribün*'ün içeriği kapitalist futbolun maskesini indirme gayreti taşır. Bunu da ana akım dergilerden farklı bir tarzda gerçekleştirmeye özen gösterir. Tıpkı punk'ın üç akorla müziği herkesin yapabileceği

ölçüde basitleştirme isteğinde olduğu gibi *Tribün*'ün istekleri de basit futbol tarafında yer alır. *Forma numaraları 1'den 11'e kadar olsun, eski Şampiyon Kulüpler Kupası formatına dönülsün ya da yabancı sayısına kısıtlama getirilsin* gibi birtakım öneriler sunan derginin A5 boyutu tipik bir fanzinle eş değerdir. Matbaa baskısı olmasına rağmen saman kâğıda baskısı onun görüntüsünü tribün kültürü ruhu ile birleştirir. *Tribün*'ün yazarlarının ortak bir noktası, hepsinin bakış açısının tribün kültürüyle yoğurulmuş olmasıdır. Türkiye'deki tribün gruplarının özneleriyle yapılan röportajlar, 'gezgin tribüncü'lerin anektodları, içindekiler ve değinmelerle özgün bir anlayış dergiyi kısa sürede binlerce okuru olan bir yayına dönüştürür. Paradoks ise burada yatar: Endüstriyel futbola karşı bir girişim olan *Tribün*'ün sayfalarını 'kuşe bir kâğıtta' Türkiye'nin en büyük telekomünikasyon şirketlerinden birinin reklamı kaplar.[167] Derginin editörü Mehmet Şenol, 'tribün mektubu' bölümünde durumu nükteli bir anlatımla açıklar:

> "Bu sayının 'mazeretlisi', Murat Toklucu idi. İletişim Yayınları'ndan nihayet yayınlanan 'Taraftarın Senle' ilk kitabını bitirmenin rahatlığıyla 'izinli' idi. Gerçi, dergiye reklam almamızdan dolayı, muzuratlık yapmaya o garip e-mail hesabından yapmaya devam etti ama sonunda bizi bu sayıdaki reklamımızdan dolayı 'endüstriyel futbola karşı' olan bölümümüzü kaldırmaya da ikna etti. Bu sayıda endüstriyel futbola karşı değiliz arkadaşlar. Ama altıncı sayıda her an olabiliriz. Tetikte kalın" (*Tribün*, 5, s. 2).

Taraftar fanzinlerinde kaçınılmaz olarak 'anti-medya' bir tarafa rastlanır ki, yazıların tribün besteleriyle birbirine karıştığı bu hal, onları punk'ın biricik etki alanına sokar. Taraftar grupları, kendilerini ötekileştiren ve yabancılaştıran medyaya karşı etkili bir şekilde seslerini çıkarmışlardır. Tribünlerde yükselen bu öfke, fanzinlerde de kendini gösterir. İster İstanbul takımı olsun, isterse de Anadolu takımı olsun varoluşsal kaygılarıyla beraber tribün medyası bize müşfik duygularımızı devre dışı bırakmamız hissini uyandırırlar. İstanbul'un üç büyük kulübüne ait bir taraftar oluşumu ya da Anadolu'nun ücra bir kasabasının tribün grubu, (*Forza Beşiktaş* ve *Tribün*'ün formatlarından farklı olarak) fotokopiyle çoğaltılmış ve punk'ın mirası ile tribün altkültürünü bir araya getirmeye çalışmıştır. Nihayetinde fanzinin doğası gereği birkaç sayının ardından izini kaybettirmişlerdir. Fenerbahçe tribünlerinde dört sayılık bir yayın

[167] 6 Kasım 2002'de oynanan Fenerbahçe-Galatasaray derbisinin ardından taraftar derneklerine yapılan operasyonlarda yağan cezalardan nasibini alan *Tribün Dergisi*, yedi sayının ardından bir daha yayınlanmadı.

geçmişine rağmen çıktığı dönemde agresif bir tavır oluşturmayı başarabilen ve ismini zamanla yok olan bir kültürden alan *Cefakâr Maraton*'un 2009 yılında yayınlanan üçüncü sayısı, bir çağrı niteliğindedir:

> "Tribünlerdeki insanlar, bir kulübe âşık olmayı Coca Cola'ya âşık olmak kadar anlamsız kılınmak istenmesine izin vermemelidir. Fanzinler, sadece fotokopilenmiş, renksiz yayınlar değildir. Fotokopi makinesinin gücüyle birlikte tribünlerde istediğimiz şeyleri yazıp, çoğaltmalıyız. Bu bir sanat eseri değildir. Bu fanzin, gerçek bir sestir" (*Cefakâr Maraton*, 1, s. 2).

Cefakâr Maraton'un bu çağrısı, tribün müdavimleri tarafından yanıtsız bırakılmaz. İlk elden gözlemlere, içeriden bakışla yapılan söyleşilerden yurtdışından farklı taraftar grupları ile yapılmış sohbetlere fanzinin sayfaları altkültürün çözümlemelerini içerir. 12 Eylül darbesinin karanlık gecelerinde sokağa çıkma yasakları ile boğuşup bir yandan taraftar olabilmenin görkemli değerini hissederek tribünlerde kanonik statüsüne erişen Pepe Metin[168] ve aynı dönemlerin bir başka tribün emekçisi Volkan Eruçar ile yapılan röportaj serisi bir tür sığınak işlevi olan eskinin ateşli bir özlemini içerir:

> "*Pepe Metin*: Kasımpaşa'da ikametgâh ederdim. Fenerbahçe'nin maçlarına gelebilmek ve Anadolu yakasının bütün semtlerinin hızlı gençleri ile bir arada olabilmek için İdealtepe'deki halamda kalırdım. İlk maça gittiğimde on yaşında kadardım. Bizim zamanımızda her şeyden önce savaş vardı. Kapalıya girme savaşlarının yaşandığı yıllarda, tribün kapma mevzuları vardı. Maçların gündüz olması, uzun kuyruklar, sabahlamalar, günler öncesinden yapılan hazırlıkları gerekli kılardı. Doksanlı yıllardaki 'barış antlaşması'ndan sonra günümüz tribünleri şov üzerine kuruldu" (*Cefakâr Maraton*, 1, s. 18).
>
> "*Volkan Eruçar*: Eskiye özlem duyuyorum. Çünkü eskiden dayanışma ve direniş vardı. Özellikle polis ve yönetimlere karşı. Ama eskiden olumsuzluklar da vardı. Mesela idman basma gibi. Seksenlerin sonunda bir değişim oldu. Futbolcu ve taraftar dayanışması üst düzeye çıktı. Eski tribün duruşu saygı duyulması gereken bir duruştu. Bütün tribünler için geçerli" (*Cefakâr Maraton*, 2, s. 16).

[168] Tribün neferimizin gerçek ismi Mehdi Özmen, bu haliyle pek bir şey ifade etmeyecektir. Ancak tribünlere yakınlık duymuş hemen herkesin 1980'li yıllardan itibaren ismini duyduğu Pepe Metin, bir devrin tribün hafızasıdır. Duruşu ve tarzıyla her tribüncünün saygı duyacağı bir konumdadır. *Cefakâr Maraton* ile 2005 yılında gerçekleştirilmiş bir söyleşide birkaç soruya kaçamak cevap vererek 'bunlar kitaplık konular' demiştir. Pepe Metin'in anılarının bir kitaba ve tribün emekçisinin bir yazara dönüşmesi ise 2020 yılını bulacaktır. İlgili kitap için bkz. "*Pepe Metin: Tribünde 45 Yıl, Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık, 2020*".

Fanzinlerin dikkati çektiği tinsel felaket, böyle bir nostalji rüzgarını peşinde getirirken modern futbol kültürüne bir karşı oluş çabasını anlatır. Bunu gerçekleştirirken birtakım ilkeler, fanzinlerde işlenir. *Ver Lefter'e* oluşturulmak istenen modernist taraftar tipolojisine karşı bir hamle geliştirerek yaratılan canavara itiraz hakkını kullanır. Yayının ele aldığı konular, tribün kültürünün kendi gerçekliklerine dönmesi isteği taşır. Tribün kültürüne ağıt şeklinde kendini gösterecek yazılar, söz gelimi reklamsız forma arzusu ya da e-bilet'in reddiyesi pekâlâ bir liberal futbola karşı tepki içerirken atkı takma stillerine yer veren sayfalarsa tribün insanının estetik ve tarz kıskacında sosyolojik bir okumasını sunar. Barış Yarsel, fanzinin giriş sayısında dertlerini İslam Çupi'ye[169] bir mektup kaleme alarak belirtir:

> "Her yazında bir paket sigara bitirdiğinden, yazarken tüm ruhunu verdiğinden, kaleminle en soysuza en derin darbeyle gerçeği yansıttığından olsa, topçunun da kendini adamış olanını sevdin. Bu güzel hastalık bize de sirayet etti, çoğunlukla memnunuz bu durumdan, gerçi şimdi böyle futbolcu az ama alıştık, en azından küçük direnme noktalarıyla, sevdiğimiz futbolu yaşatmaya çalışıyoruz, tarih gösterecek doğruyu" (*Ver Lefter'e*, 1, s. 10).

Taraftarlığa adanmış her bir fanzin, tribün kültüründen bir parçayı temsil ettiğinden, onun içeriği de bu kültürün bir yansımasıdır. Bu yüzden, tribün ve sahip olduğu altkültürü yaşatmayı amaçlamış fanzinlerin görüntüsü ilk bakışta kendini ele verecektir. *1907 Gençlik*, düzensiz aralıklarla çıkarılan altı sayısında taraftarın tribündeki sesini, fotokopiyle kuşatılmış sayfalarına aktarırken kaçınılmaz olarak giderek zayıflayan tribün kültürünü ayakta tutmayı hedefler. Fanzinin editörü Asım Duman'ın işaret ettiği doğrultuda, fanzin tribünlere obsesif bir pencere açmaktan geri durmaz:

> "Cemil Meriç, 'dergiler hür tefekkürün kaleleridir' der. Fanzinlerse hür düşüncenin en güzel ve en özgün dışavurumu bizce. Her fanzinin bir derdi, obsesif bir tavrı olduğunu düşünüyoruz. Ortada tribünlere dair sorunlar vardı ve bir şeyler söylemek fakat farklı yollarla söylemek gerekiyordu. Taraftarlık sanalda yaşamak istediğimiz

[169] İslam Çupi (1932-2001), 1957 yılında *Günlük Spor Gazetesi*'nde başladığı futbol yazılarına yaşamını yitireceği yıla kadar devam etmiştir. Özgün dili ve metaforlarıyla futbol yazılarında bir his oluşturan ekol isim, Beşiktaş'ın efsane futbolcusu Baba Hakkı (Yeten) tarafından "sporun Balzac'ı" olarak tanımlanmıştır. Yazarın anısını yaşatmak üzere Fenerbahçe taraftarının uzun süren çağrıları 2006 yılında kulüp tarafından karşılık bulmuş ve Şükrü Saracoğlu Stadı Fenerium üst tribününde bulunan basın tribünün adı 'İslam Çupi Basın Tribünü' olarak tescillenmiştir. İletişim Yayınlarından '*Futbolun Ölümü, Mağlubu Anlatmak'* (Derleyenler: Yavuz Yıldırım ve Barış Karacasu, 1. Baskı, Eylül 2009, İletişim Yayınları) ve *'Olaylar, Sağbekin Lahana Dolma Yemesiyle Başladı'* (Derleyenler: Barış Karacasu ve Kıvanç Koçak, 1. Baskı, Kasım 2014, İletişim Yayınları) başlıklı kitapları bulunuyor.

tarz değil. Şikâyet etmenin ötesinde ihtiyacımız olan ufak bir kıvılcım, hareket getirecekti. Çok geçmedi, bir gece saat üç civarlarında fanzin kararı verdik. On iki sayfa dahi olsa söylemek istediklerimizi kâğıda düzenli veya düzensiz şekilde aktarmak her şeye değer. Diyecek bir şeylerin varsa, nasıl dediğinin pek önemli olmadığı durumlar vardır" (*1907 Gençlik*, 5, s. 3).



Fotoğraf 42: Modern Futbola Karşı *1907 Gençlik* Fanzini

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Tribün altkültürünün baş tacı yayınları olarak fanzinler, birer nostaljik imge görüntüsü taşırlar; yine de tarihi birer kalıntı gibi başka bir çağı savunan belgeler olarak zihinlerde yaşamayı sürdürecekler.

Nasıl ki Novalis, "felsefe aslında bir hasrettir, kendini her yerde evinde hissetme isteğidir" (Novalis'ten aktaran Berger, 2007: 60) diyorsa fanzinler de bir bakıma kendini evinde hissetmek isteyen tribün insanının hasrete dökülmüş 'felsefi' sayfalarıdır. Yeni şehir planlamaları, kentsel uygulama politikaları ve endüstri ile kapitalizmin bitmek bilmeyen istekleri neticesinde kendini belli edercesine futbol stadyumları yenilenmeye ya da yeni yerlerinde inşa edildiği sürece taraftarlar da yersiz yurtsuzluktan nasibini almaya başlamışlardır. Böylece tribüne ait bir kültürün yok edilişine tanıklık etmek zorunda kalan taraftarlar, çorak topraklara sürülen toplama kampındaki kitleler gibi yeni ve modern statlarına sürüklendikleri anda ilk yabancılaşmanın filizlenişini hissetmişlerdir. Bu yabancılaşmanın ilk hissiyatını yaşayan Fenerbahçe taraftarları, 1999-2006 yılları arasında kısım kısım yıkılarak yenilenen tribünlerinde karmaşık duygular yaşamış,

büyülenen ve büyüyen stadyumun derinliklerinde bambaşka bir kültürün doğduğuna şahit olmuşlardır. Taraftarlıktan seyirciliğe evrilen bu durum, fanzinlerin ilk konusu olmuştur. "Tribün kültürüne ağıt"[170] başlıklı yazıların büyüsü bozulmakta olan taraftarlığın yok edilişine isyanın birer çığlıkları olarak tarihe geçmiştir.

Tribünlerin modernleşme kaygısı altında yok edilmeye çalışılan kültürü diri tutma çabalarıyla tam zıttı bir şekilde bitmiş olmaya başlaması başka ağıtlara konu olur ve bu haliyle, fanzin sayfalarını bölük pörçük olmuş taraftarların devrimci bir kullanım değeri kaplar: İstanbul'da yayın yapan *1907 Gençlik, Afutbol, Arka Beşli, Beleştepe, Boys of Hell, Cefakâr Maraton, Çıkışta Vukuat Var, Deplase, Error 451, Eski Açık Üni, Foe, Kartal Adam, Keyif Tekel, Pankart, Papazın Çayırı, Parçalı, Sol Açık, Sol Bek, Sopalı, Subculture, Ultras Movement, Ver Lefter'e, Ya Basta Yetti Gari* ve *Yoğurtçu Tayfa*'dan Anadolu'ya uzanan *07 Gençlik, 1717, Alkaralar, Anavarza, Başkentin İnatçı Keçileri, Gebze Tribün, Gençdaş, Gençliğimin Katilisin, Göztepeli Che, Granül, İnadına, Kuva-i Kaf Sin Kaf, Mavi Mücadele, Mxmlxv, Mer-zine, Palmiye, Pulp, Seni Annem Gibi Sevdim, Sokak, Tebe Volimo, Tribünal, Turuncu, Umut Gençlerde, Ya Basta Viva Göztepe, Yenilmez Armada, Yeşil'den Siyah'a* ve *Yüksel ki Sen Kararsın Ay*'a kadar birçok taraftar fanzini, kapitalist futbol nezdinde olduğu kadar futbolseverlerin gözünde de anlam bulmayı beklemiştir.

Tepkisel bir sanattır, bu haliyle karşımızdaki: Fotokopiyle tribün arasındaki bir anıt gibidir. Tam da bundan dolayı punk'ın çığır açıcı mirasının bu sayfalarda kendine yer bulduğunu gözlemleriz. Tribünlerdeki üretimlerin temelde entelektüel değil, basit ve duygusal olması onların sıradan bir okurun eline tutuşturulabilir olmasıyla ayırt edilebilir. Ancak fanzinlere atfedilen değerin yine onlara gönül veren ve kucak açanlarca bilineceğine tekabül eder. *Sol Bek*'in ilk sayısında tanımlandığı şekliyle, "gönüllülük esasıyla, serbest duruşta yaklaşık bin vuruşluk fragmanlar halinde itaatsiz pankartlar" olan bu fanzinler boyun eğmezlikleri, hayalleri, itirazları ve cüretkârlıklarıyla türünün son örnekleri olarak birilerinin[171] arşivinde yaşamayı sürdürmektedir:

---

[170] "Tribün Kültürüne Ağıt" alt başlığını *Ver Lefter'e* adlı fanzinin yedinci sayısından ödünç alıyorum. *Ver Lefter'e* bu sayısını saykodelik bir tribün hamlesi olarak duyurarak bürokratik ve otoriter hatta popülist bir tavırla beslenen Fenerbahçe tipolojisine karşı bir itiraz hakkı olarak dolaşımda kalmıştır.

[171] Şimdiye kadar yayınlanmış taraftar fanzinlerinin isimlerine yer verebilmek için koleksiyonlarım arasında uzun bir süre kayboldum. Kendimi kaybettiğim zamanlarda ise Barış Karacasu'nun arşivinden yararlandım: "Manyaklar, kafayı takmışlar hatta sıyırmışlar" diyerek kitabında (*Piknikte Dömivole*, İletişim Yayınları, 2007) futbola gönül vermiş ancak takıntılı olarak tanımladığı tiplerden biri olarak kendisine derin bir arşiv sunup miadı geçmiş sayılan fanzinleri unutulmaz kıldığı için teşekkür ederim. Kuşkusuz taraftar

"Söyleyecek sözü olanlara, akacak mecra bulamayan underground kalemşorların koşa koşa kapısında sabahladığı fotokopi dükkanları, ileride koleksiyoncuların gözde evrakları arasında girecek bu büyülü kağıtların ışık hızındaki matbaaları oluverdiler. Fanzinciler bilir; fanzinler üretildikleri an hızla tüketilen, akıllı telefonlar öncesi 'medium-size microblog'lardır. Büyüleri de underground olmalarından kaynaklanır. Piyasaya küçük ama sert bir eleştiridir. Cürmü kadar yer yakar ama yaktığı yeri kavurur" (*Sol Bek*, 1, s. 1).

3.1.9. Kalemden Klavyeye: Dijital Fanzinler

Elektronik devrimden önce doğdu fanzinler. Ne var ki, mürekkep ve kağıtla gerçekleştirilen bağlantıların klavyelere ve ekranlara taşması çok zaman almadı. Editör ve okur mektuplarından tartışma forumlarına ya da kalemden klavyeye giden yol, fanzinin webzine'e evrilmesiyle sonuçlandı.



Fotoğraf 43: *Mondo Trasho*'nun İsteme ve Yazışma Adresi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Mondo Trasho*'nun ikinci sayısının kapak arkasındaki isteme ve yazışma adresine gönderilen birçok mektup, Esat'ın internet öncesindeki zaman akışı gibidir.

---

fanzinleri üzerine bir şeyler yazabilmek başka araştırmaların konusu olmayı hak ediyor. Ancak söz konusu punk tavrını yaşatabilen fanzinler üzerine tartışabilmenin yan çıktılarından biri olan tribün altkültüründen çalışmaya fragmanlar aktarabilmek tarihi bir görev olarak karşımda durdu. Bunu da en çok bildiklerim ve emek verdiklerim üzerinden yapmaya çalıştım. Sosyal bilimlerin açacağı kapıdan içeri girmeyi hazır olan birçok fanzinin olduğunu hatırlatmak gerekir. Tribün kültürü ve fanzinleri bir araya getirdiği toplumsal, ekonomik ve kültürel bağlamların araştırılmaya müsait bir alan sunduğuna inandığımdan derinlemesine araştırılması gerekliliğini buradan ilan ve itiraf etmek zorundayım. Daha fazlası için punk'ın 'sen de yap' düsturuna sığınarak herkesi harekete çağırıyorum.

İlk dönem fanzinlerinde görülen mektup adresleri, internetin iyice hayatımıza girmesiyle önce yerini e-postalara bıraktı. Daha sonra fanzinlerin yeni inşa alanı internet oldu. Esat C. Başak'ın Kurtuluş'taki evine mektup ile gönderilen bozuk paralardan[172] tıklarla kurulan bağlantılarla bir ağa dönüşen fanzin olgusu, kes-yapıştırın yolunu web sayfalarına taşımıştır.

McHugh (1996), bir kişi ya da yirmi milyonluk bir kitle fark etmeksizin aynı minimum dağıtım maliyetleriyle web'in daha küçük niş kitlelere hitap eden yayıncılar için doğal ortam sağladığını belirtir. Bu anlamda, internette varlığını ilan ederek tasarımın tüm fişeklerini çeken, bu yolla herhangi bir kâğıt fanzin üreticisinin fotokopinin tüm fetişliklerini ardında bırakarak çok daha yüksek bir hayran kitlesi oluşturabilen internet fanzinleri doğmuştur. Bunun en güzel örneklerinden biri *Disguast*'tır. 1991-96 yılları arasında fotokopiyi söyleyecek söz için bir araç olarak kullanan fanzin, bu süreden sonra internete taşınır. *Mondo Trasho'lar ölmez* diyerek bir başlık atar webzine'in editörü ve der ki:

> "Fanzinler hoş şeyler. Asosyalleşen gençliğin yeni oyuncağı. Underground'a ilginin kağıtlardaki, fotokopi makinelerindeki bol tonerli 'hayır abicim takılmaz sen çek üç nüsha' sıkıntıları. Önde değil arkada altta, sığıntı olmanın taka tukalığı. *Disguast*'ın ilk fanzinsel çalışmaları *Zoban* ve *Kafir*'in sene 91'deki çiziktirme ve feci bunalma neticesinde karaladıkları zımbırtıları bir araya getirmeleri ile başlar. Ve bunları önce 13x13 boyutunda yani bir CD kapağı boyutunda çıkardıkları ilk 3 deneme sayısında toplarlar. Ardından her şeyi bir kenara itip sadece *Disguast* ile geçen bir hayat. Birçok müzik grubu ile -ki çoğu amatör ruhlu ama gerçek titreten müziği yapan Evropalı kardeşler- ve birçok insanla fanzin, takip eden ilişkisi. Şimdi hepsi çok çok geride kaldı. Belki sıkıntıdan belki fotokopicilerin bitmeyen baskılarından belki parasızlıktan. Masraflı işti: Uhu, makas, kâğıt, çal, çırp. Kolay değil. Elbette son dört-beş yıldır bilgisayarın fotokopi kağıtlarından daha fazla vücudumuza nüfuz etmesi. Netice ne mi? Şu an üzerinde gezdiğin web sitesi 91'de çıkan cins fanzin *Disguast*'ın devamıdır. Tekrar kâğıt versiyon çıkacak mı bilinmez ama e-zine versiyonu server'lar çatırdayana, fiber optikler kopana kadar ve her zamanki düsturla

[172] (Görüşmelerimizde) hayret ederek anlatır bunu Esat. *Mondo Trasho*'yu çok sevdiği için ona mektupla gönderilen bozuk paraları büyük şaşkınlıkla karşıladığını belirtir. "Hadi" der, "onu gönderen göze aldı da bana ulaşana kadar kimse nasıl almadı, şaşırıyorum doğrusu" (*Esat C. Başak ile görüşme, 23 Temmuz 2022*).

> ‘söylenecek söz oldukça’ yaşamaya devam edecektir –*Disguast Underground Fanzine & E-Zine*” (*Disguast.org* arşivi [web.archive.org], 1999).

Disguast’ın internet haliyle taşıdığı alt başlık “underground webzine”dir. Fanzinin on iki no’lu sayısındaki (1995, s, 32, A5) kapak fotoğrafının tutulduğu görsel ve ne zaman güncelleneceği belli olmayan bir sürmanşet yer alır: “*Johny Rotten’a yanaşıp ne biçim punk’sın villada oturuyorsun diyen kıza Rotten, ‘punk’ı ben yarattım kurallarını da ben koyarım’ der*”. Webzine, bu haliyle bir kültür oluşturur ve bu kültürün büyük bir kısmı, ana akım medyaya karşı zaman zaman sergilenen çatışmacı tutumla söylenecek sözün olduğu sürece her alanın bir anlamda silaha çevrilebileceğini gösterir. *Disguast*’ın e-halindeki içeriği, bir fanzincinin herhangi bir kaygı duymadan tuttuğu notlar gibidir: Üreticinin, *auteur*’ün rolü ilham vericidir ve bu haliyle kendisinden sonra gelecek internet fanzinlerine yol gösterir niteliktedir. İçeriğinin tıpkı fotokopi bir dergi gibi kaostan beslenir şekli onun ironik, saldırgan ve “bir tür kişisel paranoya” halini yansıtır.

Çevrimiçi Fanzin	Sınıflandırma	Metin	Tema
Disguast	Morg	"Çorapçı bombacı yine sahnede" "Eski sevgilisi diz çöktürüp vurdu" "Ölüleri çiğ çiğ yediler"	Ölüm
	Müzik	"Rashit EP: Taksim'de Bangyjumping" "MSÜ'de en güzel Rashit konseri" "Joey Ramone'un solo albümü" "Hippiler ve mirasları" "2bölü5BZ turneden döndü"	Punk
	Futbol	"Vefakâr taraftara canım feda" "İnönü'de vahşet" "Tribün dergi/fanzin geliyor" "Punklar futbolla buluşunca" "Punk Davala is not dead"	Tribün
	Fanzin	"Fanzin: Güncel medyaya yeraltından bir alternatif oluşturmak" "Dergiler: Yeraltı haritaları" "Eski fanzinler" "Fanzinler e-ticarette: 6'45'te" "Fanzinler: Xerox makinesinden yeraltına bir iletişim yolu" "Irak fotokopi kültürü"	Yeraltı

Tablo 2: *Disguast* Webzine İçeriği

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tablo 3, bir webzine'in içeriğinde yer alan metinlere dair bir özet sunar. Fotokopi fanzinlerden ayrı bir biçimde, metinler karşımıza bir sıralama halinde gelir. Okur, bu haliyle nispeten aradığını bulabilme eğilimindedir. Kopyala-yapıştır tarzından doğan kaosun yerini biraz olsun düzenli bir görüntü almıştır. Yine de sanatsal bir mizanpaj, görsel ve tipografi büyüleyici düzeyde niteliklere sahip. Yapıtın mimarı, doğal ve içten bir tavırla yaptığının farkında olarak deneysel bir çabayla oluşturduğu webzine'in içeriğinde güncel kaygılardan uzaktır. İçinde bulunulan politik iklime karşı sert bir dil kullanmaktan kaçınmaz. Tıpkı fotokopi bir fanzinde bulabileceğimiz türden içerikleri internetin tüm olanaklarını kullanarak ölümsüzleştirir. Hemen her gün algımıza etki eden olayları birer morg sınıflandırması ile yorumlayan webzine'in editörü, kişisel anlamda sevdiği her şeye yer verir. Bunlardan en dikkat çekenleri, müzik, futbol ve fanzin üzerinedir. Müzikteki punk içerik başı çeker. Albüm ve konser kritikleri birer dijital anılar yumağı oluştururken ana akım medyadaki punk'ı kapsamına alan metinler dozu önemsemeksizin eleştirilerden nasibini alır. Futbol yazılarına genel olarak bakıldığında, gözlenen tribün kültürünün öğeleri ön plandadır. Fanzinler bölümünde genel bir literatür oluşturma amacıyla daha önce fotokopi fanzinlerde yayınlanmış yazıların dijitale aktarıldığı, öbür yandan güncel olarak edinilen yayınların da duyurulduğu görülür. Kâh heyecan kâh sitem doludur webzine'in sayfaları: Beyoğlu Aznavur Pasajı'ndaki Komikçi Dükkânı'nda eski fanzinlerin karşılarına çıktığındaki şaşkınlığı gizlemez *Disguast*'ın iştirakçileri. 6.45 yayınevindeki online kitap satışı bölümünde fanzinlerin yer almasını ise tıpkı ucu Altay Öktem'e dokunan fanzin yazılarında olduğu gibi sert dille eleştirmekten sakınmazlar. Farklı webzine'ler, yalnızca içerik, tarz ya da tasarım anlamında ilk örneklerine benzemekle kalmaz, aynı zamanda onlara öykünmenin bir göstergesi olurlar. *Dahke*'nin fotokopi ve çevrimiçi olarak düzensiz aralıklarla ortada göründüğünde, taşıdığı izler ilham aldığı *Disguast*'ın bir parçası ve bir uzantısıdır. Tıpkı *Etilen* ve *Fasulyeden* webzine'lerinin editörlerinin *Dahke*'nin e-zine'ini gördüklerinde esinlendikleri gibi bu sayfalar birbirlerinden izler taşırlar.

Çevrimiçi Fanzin	Sınıflandırma	Metin	Tema
Dahke	Müzik	"Hardcore Punk Festivali", "Haossaa Deform Konseri", "Resist Fest"	Punk, Hardcore, Konser
	Futbol	"Yenen yine bizdik": Tribün Notları, "Tribün Dilencisi", "Avanti Livorno: Tribünden"	Tribün, Taraftar
	Fanzin	"Yeraltından sesler: Bir pazar eki olarak fanzin", "Saykopat Portakal'ın yeni sayısı çıktı", "Yeraltının manifestosu: Mondo Trasho", "Fanatik magazinler"	Yeraltı, Fanzin
Etilen	Müzik	"Eskişehir'e punk geliyormuş", "Malazlar", "Radical Noise Diskografi"	Punk, Hardcore, Konser
	Futbol	"Şeref Bey bizimdir", "Ultras Manifesto"	Tribün, Endüstriyel futbola karşı, Ultras
	Fanzin	"Fanzin üzerine saptamalar", "Kadıköy Underground Poetix"	Yeraltı
Fasulyeden	Müzik	"God save the Queen", "Pogo bir tür danstır"	Punk, Pogo
	Futbol	"Tribünün öğrettikleri", "Biz tribüncüler", "Tribünde sinyalcilik rehberi"	Tribün, Taraftar
	Fanzin	"Yeraltından fanzin: Dahke", "Fan-ila zine", "Fotokopi atakları ve yeraltı"	Yeraltı, Fotokopi

Tablo 3: *Dahke*, *Etilen* ve *Fasulyeden*'in İçerikleri

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tablo 4, yayınlanmış üç webzine'in içeriklerindeki ortaklıkları işaret eder. İçerikler, ilk örnek *Disguast* ile oldukça benzerlik gösterir. Yayınlandıkları dönemlerde ilk örneklerine rastlanılan blog sitelerinden biraz farklılık göstererek altkültürel konu sınıflandırmaları dikkat çeker. Genel anlamda, *Disguast*'ı takip eden bu webzine'ler, başyapıtları olarak adlandıracakları fanzinlerin menzilini genişletmiş ve aynı zamanda, altkültür yayıncılığının niteliğine bilinçli bir ilerleme getirmişlerdir. Webzine'lerin dikkat çeken yanı, altkültürel camianın sürekliliğine duyulan isteği ortaya çıkarır. Bu anlamda, aktif bağımsız ve yeraltı gruplarının konser ve söyleşilerine yer verilir: "Haossaa Deform Konseri (*Dahke*), "Eskişehir'e punk geliyormuş" (*Etilen*). Diğer yandan, webzine'ler tribün kültürü ve endüstriyel futbol karşıtı yazılarda ısrarcıdır: "Tribün Dilencisi" (*Dahke*), "Ultras Manifesto" (*Etilen*) ve "Tribünün Öğrettikleri" (*Fasulyeden*). Fotokopi atakları, fanzinler ve yeraltı gibi nosyonlar webzine'lerin içeriğine son derece uygundur ve bu nosyonlar gündelik olan ve kanonik olanla ilişkisinde hayli tutarlı bir ilişki sunar: "Bir Pazar Eki Olarak Fanzin" (*Dahke*), "Fanzin Üzerine Saptamalar (*Etilen*)", "Yeraltından Fanzin" (*Fasulyeden*).

Bazı webzine'ler komünite, bazılarıysa kişisel olarak yola çıkarlar. *Noizine*, yayın yaptığı dönemlerde punk, hardcore, ska ve grindcore altkültürleri üzerine gelişmeleri takip edilebilecek bir web komünitesi geliştirmiş, burada konser, fanzin, yerli ve yabancı gruplar üzerine tartışmalar yapılmıştır. Katılımcılar, az sayıda ancak nitelikli bir şekilde altkültürlere emek harcamış bireyleri bir araya getirmiştir. Benzer şekilde, blogların sık görünür olduğu dönemlerde yayın yapan *Punkerland*, Türkiye'nin birçok yerinden punk'la ilgilenen gençlerin buluşma noktası olmuştur. Buralarda yeni çıkan fanzinlerini ya da distro'larına yeni gelen işleri tanıtmaya çalışan kişilerden punk gruplarında yer almak isteyen müzikseverlere dek birçok kişi iletişim kurma yollarını aramıştır.

Okuru ve kendini dönüştürerek fanzin ağını internet üzerine taşıyan webzine *Fütüristika*, 2008'de yeni bir yılın ilk saatlerinde doğar. Her bir sayfası özenle hazırlanmış ve bir webzine mantığıyla içeriği planlanmıştır. Karşı-kültürlerin eksik oluşunun hissedildiği zaman piste çıkmaya karar veren Barış Yarsel, İpek Yarsel ve Pınar İlkiz'in kolektif bir yumruğu olan *Fütüristika*, geçmişin ve geleceğin arasındaki sıkışmışlığı üretimle dindirmeye çalışır. Yaratıcıları, punk'ın 'gelecek yok' düşüncesinden esinlenirler ve fütursuz olmayı birer geleceksizlik olarak tarif ederler. Online bir yayın olmanın yanı sıra, tam da fanzin ruhuna uygun bir şekilde 'ne zaman çıkacağı belli olmayan' aralıklarda

İngilizce olarak dergi formatında hazırlanmıştır. Böylece, tasarımcılardan sanat direktörlerine kitabevlerinden bienallere dünyadaki çeşitli alıcılarına ulaşmıştır. *Fütüristika*'nın mutfağında on beş kişiden aşağı düşmeyen bir sayıda ekip vardır. Yayının içeriğini popüler olmayan her şey oluşturmuştur. Bu anlamda, altkültürler derginin ilgi odağıdır. Güzel sanatlar, müzik, edebiyat, sinema, kültür, politika ve şiddet gibi çeşitli temalarda grotesk, halk düşmanı, zevkli, tuhaf olan her türlü konu üzerine yazılardan oluşan bir kolektiflik hâkimdir. İlkiz, bu durumu "urban gerilla" olarak açıklıyor.[173] Webzine içerik akışına yön veren düşünce biçiminde çağdaş sanatçı Pascal Guérineau ilk akla gelen isimlerden: Guérineau, Louvre'a girer ve sanat eserini gizlice duvara yapıştırır, bu tuhaf "gerilla küratörlüğü", McKenna'nın deyişiyle (2008) "toplumun, kendi yaşamlarını, acı ve yoksulluk taşıyan mesajlarını ziyaretçilerin keşfedebilmeleri amacıyla giriştikleri bir eylemdir". Aynı minvalde, İtalya'da reklam panolarına sanatsal müdahalelerde bulunan "Be Yourself" hareketi de *Fütüristika*'da özenle işlenmiş olan bir konudur. Altkültürel bilgi dolaşımı, webzine'de görebileceğimiz bir başka içerik dayanağıdır. Karen Pinkus'un savı, *Fütüristika*'nın gözünden kaçmayacaktır: Pinkus, İtalyan Fütürizmi ve punk kültürü arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Kitlesel bir skandal yaratan Fütüristik hareket ile sonraları punk'ın alametifarikası haline gelecek olan eylemleri bütünleştirir. Şiddetli bildiriler yayınlamak için yırttıkları gazete parçaları, punk'ın öncüsü olmuştur. Tıpkı üretim ve dağıtım biçimlerinde kullandıkları yöntemlerin fanzinleri etkilediği gibi, Fütüristik öncü Marinetti'nin punk'ın baş mimarlarından McClaren'i tetiklediğini düşünür. *Fütüristika*'nın insan manzaraları, hipnotik gücünden ilham veren sanatçılara yer açmıştır. Söz gelimi, Mark E. Smith'e ayrılan sayfadaki sanatsal yük oldukça stilistiktir. Smith, 76 Haziran'ında kendisini Sex Pistols'ın Manchester'daki ünlü konserinde bulacaktır.[174] Buradan elde ettiği kıvılcımla adını Albert Camus'nün 1956 tarihli romanından alarak kuracağı The Fall'da şarkı sözü

[173] *Karga Mecmua*'nın Ağustos-Eylül 2010 tarihli 41. sayısında *Fütüristika* ekibinin (*Evvel* fanzinden tanıdığımız) Zafer Yalçınpınar'la gerçekleştirdiği röportajda İlkiz, bu kavramdan yola çıkarak var olana müdahalenin dayanılmaz cazibesini ortaya koyuyor.

[174] 4 Haziran 1976'daki bu konser birçok kaynakta "dünyayı değiştiren konser" olarak anılır. Çünkü Fall'un yanı sıra Joy Division ve New Order, the Smiths ve Buzzcocks'ın gelecekteki üyeleri Sex Pistols'ın Londra dışındaki bu ilk konserlerinden birine tanıklık ederek konserden tıpkı oradakiler gibi bir grup kurma hayali ile ayrılmıştır. Konser, Manchester'daki Lesser Free Trade Hall'da gerçekleşmiştir. Sadece kırk kişinin katıldığı bu konser (belediye kayıtlarına göre 28 bilet satılmıştır), müzik tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Buradan alınan ilhamla Manchester'da punk ve post-punk sahnesinin başladığı varsayılıyor. Konuyla ilgili geniş bir çalışma yapan David Nolan'ın *I Swear I Was There: Sex Pistols, Manchester and the Gig That Changed the World* (John Blake Publishing, 2016) başlıklı kitabı, tüm dünyada konuşulan ve efsane haline gelen bu konsere katılanları belgeliyor ve onlarla röportajlar yapıyor.

yazarlığından edebi kanonla beslenen normalin dehşetini sık sık irdeleyen bir hikâye anlatıcısına Smith'in absürdist vizyonu okura sunulmuştur. *Fütüristika*'nın sayfalarında Paris'te sokak müzisyenliği yaptığı küçük yaşlardan günümüze yetmiş sekiz yaşında anarşist bir ozan Prince Ringard'a da yer var; yolu Kosova'dan Türkiye'ye düşen Sitüasyonist tekil düşünce üzerine tez yazan ve *Şuurlu Bir Şey* fanzinini çıkaran Sezgin Boynik'e de. Bu haliyle bir kin ve ağıt zin'idir; söylenecek sözü dijital çağda gerekli medium'u kullanarak yapmaktan sakınmaz. Öyle ki, karşı-kültüre adanmışlığıyla grotesk, halk düşmanı, zevkli ve tuhaf olan için bir yayın olmayı sürdürme niyetindedir.

Evvel, 2009 yılından bu yana varlığını webzine olarak sürdüren bir yayındır. Zafer Yalçınpınar'ın kişisel girişimi *Evvel*'in evveliyatı, yazarın *Sonrasızlık* (2003-2006) adlı çıkardığı fanzine dayanır. Edebiyat okumaları sırasında karşılaştığı ezber bozan metinleri bir deftere kaydetmek ve bu anlamda "aksak kolaj" oluşturma amacıyla hazırladığı fanzini önce internete taşır, sonra da adını *Evvel* olarak değiştirir. *Evvel*'in içeriğini yapıtın yazarının bir bütünden ziyade parçalar oluşturur. Bu parçalar, bir kolaj biçimiyle hem sezgilerin hem de olayların kendini kaçınılmaz bir arşivlemeyle ifade etme yoludur. Bunu birikimli ve kalabalık bir şekilde indeks haline getirerek efemera[175] meraklılarının önüne bırakır. Onları deşen ilgili, geniş bir literatürle karşı karşıyadır. Buradan doğan Upas Yayın ise poetikaya öncelik veren özgür bir mecradır. Yalçınpınar'ın Honoré de Balzac'ın bir hikâyesinde karşılaştığı upas ağacına sığınarak şiiri öncelikli gördüğü ve onu neo-liberal girişimden uzak tutan bir anlayış içerisinde olduğu yayın dizisi, imgelemin özgürleşmesi adına açık erişimli ve kolektif bir yapıda şiir dizgilerini bir araya getirmektedir.

Kişisel olana başka bir örnekse, grafik sanatçısı Erman Akçay'ın[176] giriştiği bir zine'dir: *Löpçük*, bir yanıyla basılı bir neşriyatken sonraları webzine'e dönüşerek dijital bir

[175] 'Efemera' (tam da fanzinlere yakışır bir biçimde) kısa ömürlü Mayıs böceğinden türemiştir. Kısa ömürlü ve kalıcı olmayan şeyleri anlatır. *Evvel*'in takipçileri de belki sadece ilgilisinin önemine sunulan 'ıvır zıvır'ları büyük bir aşkla derler ve tarihe kaydeder.

[176] Erman Akçay'la yaptığım görüşmelerin çığır açıcı olduğunu belirtmem gerekir. Akçay, ilkokuldan bu yana içinde sakladığı çizgi ve yayına olan tutkusunu büyük bir hevesle benimle paylaştı. Bilgisayarına aktardığı [ve kendisi için arşivlediği] çalışmaları, onun erken dönemden günümüze tıpkı Kaczynski'nin de önerdiği gibi sisteme kesin sonuç getiren noktalara yönelik kişisel bir girişimdir. Ana akımın dışında kalarak aktardığı sanatı, tüm dünyanın geniş çevrelerindeki karşı-kültürel kişilerce ilgi gören bir durumdadır. *Löpçük*, onun ilk girişimi değil elbette; henüz küçük yaşlarda yaptığı çizimler ve el yordamıyla ürettiği yayınları paylaşırken heyecan duymaya devam ediyor. Oldukça geniş bir ilgi alanına sahip olması onun çalışmalarını zenginleştiriyor. *Löpçük*'ü sisteme karşı bir webzine olarak düşlüyor ve burada bir fanzinci olarak web'in tüm olanaklarını kullanarak yaptığı kolaj çalışmaları ansiklopedik bir bilgi kaynağı olarak tıpkı kendisi gibi altkültürlerle gönül bağı olanları bekliyor. *Löpçük*, onda çekici bulan herkesi bir şekilde içine çekmeyi başarıyor. Ayrıca, tez çalışmam üzerine söylediği şu notu, tez günlüğüme

yayıncılık etrafında şekillenir. Şubat 2014 ve Nisan 2015 arasındaki dönemde matbu olarak çıkan yedi sayısı ile hem bir fanzin formunu korumuş hem de dijital olanakları ile bir webzine görevini üstlenmiştir. Bir yıl kadar fotokopiyi bir karşı sanat biçimiyle kullandıktan sonra sadece webzine olarak yayınlanan *Löpçük*'ün içeriğini yeraltı sanatının her bir formu ilgilendirirken ana akımla olan savaşın yeni mücadele alanı dijital sahadır. Yapıtlarına yer verdiği sanatçıların radikal bir yanı her zaman vardır. İktidar dışı ve ana akım karşıtı bir mecrada, yayına alınan işler ve çeşitlilik Akçay'ın kimi grafik oyunlarıyla süslenir. Burada 'oldschool fanzin'lerin tersine renkli bir dünya vardır. Çizgi ve sanat ön plandadır. Bağımsız bir alandır *Löpçük* ve herhangi bir ticari olanağa imkân dahi verilmez, böylece zin'de yer alan sanatçıların özgür hissedildiği bir ortam sağlanmış olur. Eserleriyle ana akımı elinin tersiyle iten sanatçıların görsel dünyasının yansıtıldığı dijital fanzinde yer alan sanatçılardan Dilara Özden'in tabiriyle "güzel bir sığınak"[177] olan *Löpçük*, altkültürlerin gizli hazinesidir.

1. *Altkültürler:* Çizgiden fotoğrafa ana akım karşıtlığı içerisindeki sanatçılar.
2. *Tercüme:* Manipülatif sanatçıların yaşam öyküsü.
3. *Söyleşi:* Ortodoks ideolojilerden ve ağsal iktidarlardan ayrıksı kişiler ile oluşumlar.
4. *Tekno-Endüstriyel sistem karşıtlığı:* Ted Kaczynski ve David Cronenberg gibi isimler.
5. *Erkek egemenliğine karşı queer ve kadın sanatçılara yer açma:* Punk, İslam ve feminizm gibi konuları hicivle harmanlayan Sarah Maple örneği.
6. *İnteraktif ve dijital sanat deneyimleri:* Cyberpunk temalı yayınlar.

Tablo 4: *Löpçük*'ün İçerik Akışından Temalar

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Altkültürel yayın *Löpçük*, "Mucizeler Kuşu" başlıklı bir İnan Mayıs Aru şiiri ile okura göz kırpar, ilk matbu sayısında: "*Kara ve kızıl kanatlarıyla bir tepeden bir vadiye / ve sonra bir vadiden bir tepeye uçan, / özgürlüğe imanlı bir kuştur anarşi dediğim benim*". Bir vicdani ret beyanıdır, bu haliyle şiir bir araçtır; söyleyecek sözü olana. Jeremy Profit, Miron Zownir, Engelbert Kievernagel, Mark Jenkins ve Richard Kern gibi altkültür sanatçıları, bu dijital fanzin içerisinde göze çarpanlar arasında: Her bir sanatçının kendine

aktarıyorum: "*Kültürel bir erozyondayız şu sıralar, devrimci bir şey göremiyorum. Yapıldığı zaman göz önüne alındığında, senin çalışman çok 'nerdy' görünebilir ama tarih sürecinde belki çok önemli kilometre taşları olarak görünebilecek alanın öznelerine değindiğini düşünüyorum*" [*Tez Günlüğü*, 24 Aralık 2023].

[177] Dilara Özden ile Cyberpunk üzerine ile söyleşiden, 27 Aralık 2018, Erman Akçay, *Löpçük* webzine.

özgü tarzı, altkültürün farklı yönlerini keşfetmeye davet etmekte ısrarcıdır. Profit, bir çizgi sanatçısıdır ancak 17 yaşında taşındığı Bordeaux'da punk ile tanışır, çizgilerine yansıtacağı kapitalist şiddetin müziği grindcore'u 'Öpstand' adlı bir grupla taçlandırır. Zownir ise bir sokak fotoğrafçısı olarak karşımızda. Çarpıcı çekimleri ile izleyiciyi anın içine çekmekte ustalaşmış sanatçı, kısa metrajlı yeraltı filmleri ile göçebe hayatından hiç vazgeçmez. Zownir, yeraltı sanatının doğasını korumak ve özgün ifadelerden hiç vazgeçmemek adına içsel vizyonunu asla terk etmeyerek gerçek sanatı yeraltında aramaya çağırır, çünkü burada asla bir kurumun arzusu doğrultusunda bir iş yoktur ve rahatsız edici, çelişkili ve eşsizdir; medyanın belirlediği normlara uyma arzusundan bağımsız olarak var olur. Bu haliyle, Zownir'in ilgi alanları belirli bir ticari başarı veya popülerlik arayışında olanları tedirgin edicidir. Konvansiyonel düşünceyi sarsan ve görsel şölenlere dönüşen anarşist eğilimlerini karmaşık çizgilerine yansıtan bir başka sanatçı Engelbert Kievernagel, fanzin okurunu soyut ve etkileyiciyi dünyasına davet eder. Rahatsız edici çizgilerinin *Löpçük*'te yer alması ise fanzin editörünün sanatçıyı altkültürel okurla buluşturma çabasında yatar. Mark Jenkins'in ise gerçeküstü sokak entalasyonlarıyla kavramsal dünyaya inancı tamdır. Galeriler için üretilen sanatın tam karşısında yer alan sanatçı, bu anlamda kendinden ödün vermeyen yapısıyla sokak sanatını icra eder ve tıpkı Banksy gibi bu kapitalist dünyada bir delik açmanın peşindedir. *Löpçük*'ün sayfalarında sürrealist bir yayıncılık olan *Phases* adlı derginin izlerine rastlamak mümkün. Edouard Jager'ın yayıncılığını üstlendiği dergiden işlerin burada yer alması, sanatın ve estetiğin bir başka yönünü temsil eder. Müstehcen karşılaşmalarını fotoğraf güzergahında yansıtan Richard Kern, *Barely Legal* adlı bir dergide yayınlanmak üzere çektiği kimi karelerle *Löpçük*'te yerini alır. Deneysel death-punk filmleri ve Warhol sonrası estetiği ile toplumsal normların sınırlarını alt üst eden bir altkültür ikonu, fanzindeki işleriyle hiç olmadığı kadar sert; bu haliyle fanzinin sayfaları sanatçının kamerasını bir modele doğrulttuğundaki hissi yansıtır.

Tercüme, altkültürel bilgi dolaşımında güçlü bir enstrümandır ve *Löpçük*'ün editörü, altkültürlere ait sanatçıları tanıtmada bu yola sıklıkla başvurmuştur. Bir video sanatçısı olan Pipilotti Rist'in yaşam öyküsüne tercüme aracılığıyla rastlarız. Rist, medya görüntülerinin ilginçliğinden faydalanır ve kadın bedeni ile toplumsal algının ötesine geçer. Deforme edilmiş görüntüler ve muğlak bir ses tonuyla sanatını video'ya aktarır ve bu haliyle müzik endüstrisi ile tüketim kültürüne manipülatif karşılıklar verir. Günter

Brus'un deneysel sineması ya da Hermann Nitsch'in görsel algısını aktarmadaki başvurulan teknik, yine tercüme olur. Yayının her bir sayfası adeta keşfedilmeyi bekleyen bir altkültür cenneti gibidir. Bu cennette toplumun tabularına metaforik bir araştırma için başvuru kaynağı yapan Paul McCarthy'ye de yer var: McCarthy, faşizmle boğuşmayı hiç elden bırakmaz ve eserlerinde bunu sıradanlaştırarak yansıtır. Yaşadığı New York City'nin bir banliyösünde, hayal gücünü körükleyen ormanla çevrelenmiş koruluklarda sakladığı *softcore* dergilerindeki fotoğraflara öykünen hayatı, Eric Kroll'u yeraltı magazinine konu eder. Kroll, fotoğrafı bir anahtar olarak kullanır ve çektiği fotoğraflarla bir yolculuğa girişir. Bu yolculuğun kısa öyküsü, *Löpçük*'ün sayfalarında okurun hayal gücüne bırakılır. Modellerini kusursuz olmayanlar arasından seçen fotoğrafçı Jon Saudek ve kurgusal olmayan çalışmalarıyla gerçek doğallığım peşinde olan Maki Miyashita, derginin ilerleyen sayılarında fotoğrafın egemen anlayışını kırmaya yönelik girişimler. El yapımı işler, politik öğeler ve fotokopiden metinler arasındaki bağı özenle kullanır, *Löpçük* ve Thomas Hirschhorn'a yer açar. Sanatçı, kolektif algıya dikkat çekerek Arendt ve Žižek gibi yazarların fotokopiden metinleri ile malzemeleri bir araya getirir. Kamusal alanda bunları aktif katılımlı seyirci ile performe eder ve böylesi bir çabada bazen Paris banliyölerinde bir göçmen mahallesi bazense bir Georges Bataille anıtı sergi alanıdır.

Yapılan söyleşileri ise çoğunlukla editörün kendi çevresi oluşturur. Bu çevrede yazarlardan multidisipliner sanatçılara geniş bir çevre vardır. Yazar Yaşar Çabuklu, ilgilendiği karanlık yazıları teorize etmenin sınırına ulaştığını belirtir, ancak yazmayı istediği konular karanlık edebiyatın kapsama alanındadır. Bu yönüyle, teorik ve bir o kadar spekülatif deneme yazarlarının peşindedir; haliyle yolunun altkültürel bir fanzine çıkması kaçınılmaz. *Löpçük*'ün röportajları, ana akımda yer almayı reddeden oluşumlardan beslenir. Buna örnekse, *Uyumsuzlar Fraksiyonu*'dur. Formel bir örgütlenme değildir. Bir ittifaktır; burada ortodoks ideolojilerden ve her türlü ağsal iktidardan kaçan total yıkım amaçtır. Düşünsel gücünü Dada, Sitüasyonistler, karşı-kültürel akımlar, yeraltı edebiyatı ve punk oluşturur. Ancak yine de eleştirel bir durumdadır bu fraksiyon; oldukça değerli gördükleri Sitüasyonist Enternasyonal'in saptırmasını [*détournement*] fetişleştirmeye ve sonrasında bir pop-art'a dönüştürmeye de karşı bir konumdadır. Bu haliyle, toplumsal tuzaklara bir uyarı niteliğinde bir oluşumdur ve *Löpçük*'ün radarındadır.

Ana akımla derdi olan meseleler, *Löpçük*'ün ilgi alanına girer ve altkültürel bilginin dolaşımı için kimi konular göz önüne serilir. Ali Şimşek'in "indie çizgisi" bu minvaldedir; ana akıma ters yönde ilerleyen çizgilerin müziğe referansla bağımsız çizgi olarak kavramsallaştırır. 1970'li yılların sonlarında Birleşik Devletler'de doğan görsel akım 'Lowbrow sanat akımı' (pop sürrealizm) ise yine altkültürel bilginin bir başka odak noktasıdır. Punk'tan sokaklara birçok esin kaynağı bulunan bu akım, birçok sanatçıyı besler. Posta sanatıysa iletişim ve özgürlüğün bir başka boyutu olarak karşımızda ve dergi, kurumsallaşmış sanat monopolünden ayrı bir hamle olarak buna yer açmanın hazzı içerisindedir. Bir sanat objesinin mektupla gönderilmesine olanak tanıyan posta sanatı, tıpkı bir fanzinde yer alması beklenilen bir sayfada olduğu gibi bir düzeltiye ihtiyaç duymadan sergilenmeyi hedef alır.

Ted Kaczynski'nin tekno-endüstriyel sisteme karşı yorumları, *Löpçük*'ün kapsama alanına girer. *Green Anarchy* dergisinde yayınlanan (2002, sayı 8) ve *Özgür Hayat*'ta Türkçe'ye kazandırılan (2002, sayı 10) Kaczynski makalesi[178] yeniden yayınlanır. İnsan çatışmasındaki basit ilkeye dair yorum, sistemin asla geri tepmeye tahammül edemeyeceği konulara dikkat çektiğinden *Löpçük*, okurunu tekno-endüstriyel sistemin alaşağı edilmesi hedeflenen bir şölene davet eder. Bu şölenin sinemasal ayağında David Cronenberg olması hiç şaşırtmaz. Yönetmen, filmlerini tam da fanzinlerin punk'tan bu yana teknik olarak kullandığı kolaj üzerine kurar. Kahramanlarının bedenlerini bir metin olarak algılar, bu durum Orhan Anafarta'nın aktardığı gibi[179], kes-yapıştır biçiminin gelişen olayları çizgisel bir açılımla temsile yönelik başkaldırı çağrısıdır.

Löpçük, erkek egemenliğinin ana akımı teslim aldığının farkında olarak queer ve kadın altkültür sanatçılarına bilinçli bir şekilde yer açar. İranlı bir anne ve İngiliz bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen ve bu eklektik birleşimi sanat eserlerinde yansıtan görsel sanatçı Sarah Maple, onlardan yalnızca biri. Birleşik Krallık'ta yaşayan Maple'ın işlerinde feminizm ve punk tavrı hâkim. Çağdaş kültürlere punk ve İslam'ın kesişim noktasında kendine özgü bir bakış getirir. Onun sanat eserleri mücadeleci bir ruhla kültürleri yansıtırken kadınları güçlendirir ve anlamlandırır, sanatçı bunu yaparken en etkili iletişim yollarından biri olarak gördüğü hiciv sanatını kullanır. Tanrı'yı bir feminist olarak algılar, kadın ve güç nosyonlarını bir araya getirir. Sanatı bir protesto biçimi olarak

[178] "Hit where it hurts" (Yaralanacağı yerden vur), Theodore J. Kaczynski.
[179] "Modern Teknolojinin İnsan Bedenini Yeniden Şekillendirmesi: Cronenberg ve Beden", Orhan Anafarta (*Löpçük*, 2015, sayı 6, ilk basım: *Geceyarısı Sineması Dergisi*).

gören Maple'ın çalışmalarında aktivizm en ön safta yer alır ve böylesi bir anlayışla, Birleşik Krallık'taki kimi fanzine ve sanat yayınlarına imzasını atar.[180]

Video olanakları kullanılarak meydana getirilen sanat projeleri ve içerikleriyse *Löpçük*'ün interaktif sanat deneyimlerini oldukça önemsediği izlenimi yaratır. Bu yönüyle, medya araçları bir silaha çevrilebilir. Grafik özellikleri düşük olan bilgisayarlarla başlayan ve yazı karakterlerinden doğan ASCII sanatı, William Gibson'ın edebiyatı ve bilim kurgu oyunlarıyla örtüşen cyberpunk temaları webzine'de yer alır. Bu alandaki gelişmeler, röportaj veya biyografik anlatı şeklinde dijital alana eklenerek meraklısını bekler. ASCII sanatını kullanan Bronx grubu ile yapılmış röportaj, cyberpunk'ı dijital tasarımlarında kullanan Dilara Özden'in keşfi için gerçekleştirilmiş bir söyleşi ya da *Neon Nexus* adında yayınlanan Türkiye'deki ilk cyberpunk temalı derginin tanıtımı doğal bir yolla dijitalleşen dünyada otonom bir bölge olarak sentetik dünyaya meydan okur.

Bir fanzinden yola çıkarak onun ruhunu yayınevine taşımanın halesini gösteren *Propaganda Yayınları*'nın doğuşunda Can Başkent'in *Oldsletter* (Mart 2000) fanzinini çıkartması yatar. *Oldsletter*'ın ilk sayısı dört sayfadan oluşur; A4 sayfa formatındadır. Yapıtın çıkarıcısı, özgürleştirici bulduğu fotokopi fanzini bir araç [*medium*] edinerek anarko-pasifizm, vicdani ret ve anarşist yöntembilimler üzerine yazılar yayınlar. Başkent'e göre (2004), fanzinin ilk büyük dosyası, "Uluslararası Savaş Karşıtları'nın yoğun desteğiyle gerçekleştirilen bir dizi atölyelerdir". Geleneksel bir anlayışla, yayınların fazlaca dolaşımda kalmamasını ise önemsemez ve bunu fanzinin ruhu ile bağdaştırır. *Oldsletter*'ın fanzinden bir yayın dizisine dönüşmesi ise Başkent'in elindeki *Kara* ve *Efendisiz* gibi anarşist dergilerin paylaşılması arzusunda görülür. Bu önde gelen dergilerin, isteyenlere fotokopiyle çoğaltılarak gönderilmesiyle başlayan hareket, internetin fotokopiyi ele geçirmesiyle farklı bir yöne evrildi: 2011'de *Propaganda* adında kurgusal olmayan elektronik kitaplar yayınlamaya başladı. Fanzinlerin anonim özgürlüğünden, bir nevi tribünlere oynayan kitlelere ulaşmaya çalışan bir yayınevi haline gelen *Propaganda Yayınları*, yine de fanzinin ruhunu yaşatma amacında. Bu anlamda, kapitalist yayıncılığın tersine yazarına kazandırmayı önceleyen bir hedefle ilerler.

[180] Sokak sanatı ile entelektüel çekiciliği harmanlayan sanat ve kültür yayını *Swindle*'ın on altıncı sayısı buna iyi bir örnektir. Derginin kapağında Maple'ın bir eseri yer alır. Bu eserde muhafazakâr bir Müslüman kadın vardır ve çarşafındaki punk öğeleri dikkat çeker. Çalışmalarındaki hiciv, son derece sosyolojik bakış açısı ile desteklenmiş ve kültürel düzenin bir parçasını hedef almıştır. Maple, bu tutumuyla, fanzinlerin şok edici ve irdeleyici taktiklerini kullanmayı düstur haline getirmiştir.

İçeriğinde çeviriye yer vermeyen yayınevinin ilk kitabı ise bir derlemedir: "Vicdani Ret Açıklamaları Almanağı (1989-2010)".[181] Başkent'in arşivinde yer alan fanzinler, dergiler ve anarşist metinlerin bir *distro* mantığıyla yayınlandığı *Oldsletter Yayınları*'ndan e-kitapla bütünleşen *Propaganda Yayınları*'na doğru yön alan bu e-butik yayıncılık, propagandanın bir anlamda propagandasını yaparak yeni kuşakları bu topraklardaki derinli metinlerle buluşturma hevesindedir. Kitabın, derginin ve fanzinin internetle birlikte meydan okumasını büyük bir memnuniyetle kabul eden yayınevi, kapitalist sömürüyle mücadeleyi kendi evine sürüklüyor. Böylece, tıpkı matbu kitaplar yayınlayan yayınevlerinin yaptığı gibi kitaplara uluslararası standart kitap numarası (ISBN) vererek 'ePUB/mobi ve pdf' formatlarında okunabilir halde sunarlar. Fanzinden yayınevine başka bir örgütlenme sahasına taşan bir anlayış, tam da günümüz dünyasında bir süredir sürüklendiğimiz mücadele alanında hem muhalif bir çelme olmaya çalışıyor hem de alternatif üretmeyi es geçmiyor.

3.2. Söyleyecek Sözümüz Var: Fanzinciler

> "Koca bir evreni içinde taşıyan insan: işte benim tek ilgi odağım"
> ——Andrey Tarkovski.[182]

Fanzinci *persona*'larını aradığım bu bölümde deyim yerindeyse bir *yeraltı insanı*na bürünerek 'mağaralar'dayım. Gabriel Tarde'ın tespitiyle (2018, s. 63), filozofların herhangi bir şehri yok, bir filozoflar mağarası var. O yüzden dur durak bilmeden görüşüyorum filozoflarımla (fanzincilerle) ve her bir görüşme benim için bir başyapıtı anonim dünyasından alaşağı etmeye benziyor. Önce ilk alt başlıkta, fanzincilerin ilk temaslarına değiniyorum. İkinci alt başlıktaysa, arzu ve üretim kavramlarına odaklanıp kapitalist aygıtlara direnişi arıyorum. Üçüncü alt başlık, fanzinlerin sisteme karşı bir tokat niteliği taşıyıp taşımadığına dair. Bir fanzinci deyişini 'kendin pişir kendin ye' sözünü dördüncü başlığa alarak üretim çeşitliliğine dikkat çekiyorum. Beşinci alt başlık, fanzin

[181] Can Başkent'in editörlüğünde yayına alınan bu kitap, 2011 yılında okura kavuşmuş, böylece yayınevinin ilk kitabı olmuştur. 88 sayfa olan derlemede vicdani redde bir kahramanlık olarak değil, sosyo-politik bir eylem çerçevesinde yaklaşılmıştır. Kitap, konuyla ilgili Türkiye'deki açıklamaların derlemesinden oluşur. Ayrıca, Mart 2014'te ilk baskısı ve Ekim 2014'te genişletilmiş ikinci baskısıyla Barış Akkurt'un editörlüğünü üstlenerek fanzin(ci)leri ele aldığı *Fanzin(ci)ler Konuşuyor* adlı kitap, Propaganda Yayınları'nın seçkileri arasında dikkat çeker. 25'in üzerinde fanzin editörü ile yapılan mülakata ek olarak Barış Yarsel'in önsözü yer almaktadır. Yarsel, önsözde okuru "fanzinlerin açtığı farklı yolda yürümeye" davet eder.

[182] Tarkovski, A. (2018). *Mühürlenmiş Zaman* (Çeviren: Füsun Ant). Agora Kitaplığı, s. 181.

ve yitip giden mekân üzerine bir tartışmayı açar. Altıncı alt başlık, fanzinlerden doğan etkileşimlerle bir Goffman deyişine göndermedir. Vaktiyle, yeraltında dolaşıma girmiş bir fanzinin oradaki otonom dünyasından gösteri toplumuna yol alışına değindiğim yedinci alt başlık, bir metalaşma öyküsüdür. Son alt başlıktaysa, fotokopi çağından acımasızca çıkarılan fanzinin dijital dünyadaki yerini sorguluyorum.

3.2.1. İlk Temas, İlk Heyecan: "Sesi Görmek, Işığı Duymak"

Fanzin, rahatsız etme özelliğine sahiptir. Ancak aynı zamanda ilk görünüşteki büyülenmeyi de içinde barındırır. Buna aracılık eden bazen bir sahaf, bazense bir arkadaş olur. Buradaki yolculuk bireyin iç dünyasını mutlaka harekete geçirir. Kişi, eğer yazının ve tasarımın görsel dünyası ile bir ilişki kurabilirse, fanzinin sırlarla dolu dünyasına giriş yapma şansına erişir.

İlk fanzinler, gerçekten de 'fan'ların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Edebiyatın ana akım omurgasının bir türlü kabul etmekte zorlandığı 'fantastik' öğelerin yer aldığı bu mecralar, dergilere benzeyen şekilde kurgulanmışlardır. Punk'ın 'kendin-yap' etiği ise bu tür yayınları brikolaj biçimine bürümüştür. Böylece, düzenli ve titiz bir dergi görünümünden uzaklaşan fanzinler, el yazısı, daktilo ve bilgisayar gibi birçok unsuru bir araya getirerek kendi estetiğini oluşturur. Dickensvari bir manzaradır artık karşımızdaki katlanmış 'fotokopi' kâğıtta var olanlar: Biraz grotesk, biraz garip, sert ve eleştirel.

Sontag'ın dikkat çektiği gibi, "bir şeyin nasıl göründüğüne dayanan âşıkane bir ilişki karşısında, anlamanın temeli işlevselliğidir" (2010, s. 29) ve bu işlevsellikle zaman içinde bir zeminde buluşmak mümkündür. Bu nedenle, kendisinden sonra gelen her fanzine ilham oluşturan fanzinin arketipi, birçok yapıya dayanır. Nasıl ki, Birleşik Krallık'ta bir banka memuru olan Mark Perry'nin kişisel hezeyanları, punk'ın tınısıyla buluşup fanzin olgusuna farklı bir yön vermişse Türkiye'de de Esat C. Başak'ın 'defterlerinden'[183] doğmuş olan *Mondo Trasho* fanzini, bir dönemdeki gençlik altkültürlerini derinden etkilemiştir. Esasında, Esat Başak'ın punk'la doğrudan teması yoktur: Onun estetiği, bir kolaj niteliğindedir. Dada'dan sürrealizme, punk'tan kavramsal sanata her şeyi didik didik eden ve ortaya kendiliğinden bir bilgelik sureti çıkaran çalışmaları görülmeye değerdir.

[183] Defterlerini ısrarla vurgulayacaktır Esat, ki onu bir üretim dehasına dönüştüren şeylerin onlar olduğunu varsayabiliriz. Bu defterlere yaptığı üretimler bir anlamda onun fanzinlere ve dijital dünyaya armağanı olacak, bir anlamda da kendi tedavi yöntemi olarak açığa vuracaktır.

O vakitler bir üniversite öğrencisi olarak defterlerini arkadaşı Ali Naki Tez'le paylaşınca Tez, bunları bir araya getirmesini önerir. Naki Tez'in Şişli'deki çatı katındaki gazetelerden kes ve yapıştır yöntemiyle bir kolaj logosu ortaya çıkar. Bunun üstüne, 'okur'una kavuşur, bu başyapıt. Ana akım medyanın o bildik modernist biçimine, samimiyeti ve tuhaflığı ile cevap veren karşısındakine kendini yakın hissettiren bir yayındır, bu haliyle: Altüst edici görsel şöleniyle fanzinin asıl ilgisini toplayansa ihmal edilen şeylerdir. Bu şeyler, Başak'ın üretim dünyasına yön verir, kişisel sergilerine buradan topladığı ürünleri monte eder. Bu nedenle, fanzinin isminin neden *Mondo Trasho* (Çöplük Dünya) olduğu çok şaşırtmaz etrafındakileri:

> "Babam otelcilik işiyle uğraşırdı. Bu nedenle, fotokopi dergiden önce fotokopi makinesini keşfettim. Makineyi açarsan ve eğer böyle bir şansın varsa, baskı süresince müdahale edebileceğin onlarca şeye tanıklık edersin. On iki kişilik yemek tabağından bisiklete kadar çokça şeyi fotokopi çektim. Hatta kısım kısım kendimi bile. *Mondo Trasho*'yu üretmeden önce, defterlerim vardı. Buralara içimden geldiği gibi çiziktirmeler yapardım. Endüstri mühendisliği okuduğum yıllarda üniversite içerisinde *Mondo Trasho*'ya benzeyen dergiler yapıp, dağıtıyordum: A4 sayfasını katlayıp. (Şu sıralar doğa fotoğrafçılığı yapan) Naki Tez diye bir arkadaşım vardı: 'Sen bunlara basıp bir araya getir' diyerek fişeği çekti. Bir Pazar günüydü ve ödevi kırıp soluğu onun evinde aldım. Açık fotokopici bulmak hiç kolay değildi. Sonraları çok iyi bir fotokopici arkadaşım vardı, oraya gidip basım işlemini gerçekleştirirdim. Dergi düzene girince *Mondo Trasho* adıyla devam ettirdim. Birçoklarının defalarca dile getirdiği üzere, *Mondo Trasho*, teknik olarak düşünüldüğünde Türkiye'deki ilk fanzin. Ben, yine de fotokopiden dergi demeyi uygun buluyorum. Çünkü, fanzin denildiğinde tek bir konu sınıfının fan'ı olma tehlikesi var. Oysa, yaptığım tüm dergilerde görülecektir ki, o an ne ile ilgilenmişsem esin kaynağım o yöne kaymıştır. Bu esinlenmede, kimi filmlerden sanat akımlarına birçok şeye rastlanılabilir. Yine de bu formattaki ilk yayın olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. *Mondo Trasho*'yu yapmadan önce *Sniffin' Glue* gibi fanzinlere ulaştım. Ancak, tek ilham kaynağımı bu tip yayınlar olarak belirleyemem. En çok arkadaşlarım etkiledi beni. Onların sayesinde çoğaldı bu işler. O yıllarda Hindistan gibi egzotik gezilerim olurdu. Genelde bu tip gezilerde doğardı fanzinler. John Waters'ı çok severdim. Fanzinin ismi onun filminden geliyor: Çöplük Dünya. Benim için dünya hakikaten çöplük. Ama o çöplükten çok şeyler çıkardım. Dört kişisel sergim oldu ve tüm eserleri buralardan topladım. Ama *Mondo Trasho*'nun yan sanayisi olarak gösterebileceğim

birçok farklı dergi de yaptım. Bunlara kısıtlı zaman dilimindeki kişiler ulaşabildi, haliyle. Sonraları *Mondo* ile başlayan ve farklı isimlere bürünen dergilere de imza attım. Şimdi ismini dahi hatırlayamadığım, bazen kendim bazense arkadaşlarım için çıkardığım yayınları ise ne yaptığımı inan bilemiyorum bile. Zaten bunların ilk kopyalarını geçtim, fotokopiden çoğaltılanları dahi hiçbiri bende yoktur. Kitap için lazım olduğunda bile ilk kopyalarını arkadaşlarımdan edindiğimi hatırlatırım" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).



Fotoğraf 44: *Mondo Trasho* Seçkisi

Kaynak: Murat Ertel

Not: "Kimse önemsemese de kendisi bilir, o olmadan ifadelerin, anlamların hep muğlak, hep iğreti duracağını" diye yazacaktır *Stüdyo İmge* 'punk' dosyasında, *Mondo Trasho*'yu tanımlarken.

Daha çok etrafta var olan yayınlar, gençliğin ilgisini çekmez; onlar bambaşka dertlerden mustariptirler. Esat Başak'ın türlü manipüle oyunlarından doğan *Mondo Trasho*, bütüncül sistemin tam karşıtındadır. Yahya M. Madra'nın dergiye müzik yazılarını eklemesiyle, büsbütün pop çağında müzikal bir kurtuluş arayışı belirir:

> "Benim dinlediğim müziklerle Esat'ın dinledikleri benzerdi: İkimiz de 'New Order' meraklısıydık. Üniversiteye henüz yeni girmiştim o sıralar. *Mondo Trasho*'nun ilk sayısını Esat'la Naki (Tez) kotarmıştı. Ben ikinci sayıdan itibaren onlara katıldım. Bir sayfa verdim, 'Rumenige' diye. O vakitler *Melody Maker* ve *Enemy* gibi dergileri takip ediyordum. Zihni'ye gittiğim yıllardı. Ayrıca okulda İngilizce tiyatro grubunda olduğum için İngiltere'ye gitme fırsatım oldu. Oradan bir hayli plak toplayıp geldim. Onları Zihni'ye getirip farklı plakları ya da kasetleri alıyordum. Müziğe oldukça meraklıydım yani. 'Happy Mondays' gibi beni heyecanlandıran müzikleri yazdım.

> Grafik tasarımına da çok meraklıydım. Nişantaşı'nda bir fotokopici vardı. Letraset[184] alır, oradan harfleri alır, sayfaları tasarlar ve verirdim. Esat'ın Kurtuluş'ta evi vardı, genelde orada buluşurduk. Pera Palace'ın hemen yanında Amerikan ve İngiliz konsolosluğun yanında kütüphaneler vardı. Oralarda rock müzik ansiklopedilerinden gruplar üzerine fotokopi çekerdik. Esat'ın bir tanıdığının printshop'u vardı, geceleri oraya girer fotokopi makinesiyle oynardık. O sırada ben Boğaziçi'nde müzik ve sinema kulübünün posterlerini yapmaya başladım. Grafik tasarıma ilgim vardı. Edinburgh'da ve Glasgow'da fanzinleri görmüştüm, Esat böyle bir şey yaptığında çok şaşırmadım ama daha önce bir fanzin bilincim yoktu. Fanzinin bir fenomen olması biraz retrospektif bir hadise, sonradan olan bir şey. Biz kendi şeyimizi çıkarıyoruz çünkü hali hazırdaki neşriyat çok sıkıcı, biz kendimiz sevdiğimiz için yapıyorduk" (Yahya M. Madra, 20 Temmuz 2022).

Fanzin bilinci ve sonrasında patlayacak furyanın ipuçları görülmeye başlanır. Mayıs 1991'de yayın hayatına başlar, *Mondo Trasho*. Aynı tarihte bir fanzin daha süsler İstanbul'un 'seçkin yeraltı pasajları'nı: *Laneth*, Çağlan Tekil'in[185] öncülük ettiği ilk üç sayısıyla fanzin olarak çıkar. Sonrasında binlerce satan bir dergidir artık. Onlarla tanışmak, Negri'nin söylemiyle (2013, s. 22) "hayata parantezler açmak" anlamına gelir. Bu parantezler içinde, sunulanla yetinmeyen bir gençlik vardır. Patikalar boyunca yolunu arayan gençler, birbirlerini bulmanın tatlı telaşını yaşarlar: Ortaya çıkan underground dergiler, yeni bir söylem oluşturur. Ve yine Benjamin'in işaret ettiği üzere, "sınırsız bir

[184] Letraset düşük maliyeti, muhtelif harf genişliği, tipografik manipülasyon olanakları ile yazı tipi üreten Londra merkezli şirketin adıdır. Bu şirket, oluşturduğu bu harf düzeneği ile yeni medya olanakları sağlamış ve oldukça yenilikçi bir bakış açısı getirmiştir. Transfer tekniklerinin de kolaylığıyla 1970'lerde punk hareketi için hızla tüketilebilen bir medya türüne dönüşmüş, ana akım medyada kendine yer bulamayan yayıncıların kendi yayınlarını oluşturmasına olanak tanımıştır. Bu haliyle, Kendin Yap hareketinin ilk fişeklerindendir ki erken dönemle birlikte birçok fanzinde bu tekniğe başvurulmuştur. Teal Triggs'e göre (2006, s. 76) fotokopi ve Letraset gibi düşük değerli üretim tekniklerinden yararlanma sürecinde fanzinden fanzine benzer görsel özellikleri paylaşan belirli bir grafik dil ortaya çıkmaya başladı ve bu yaklaşım, yaygın olarak kullanılan bir dizi ilkeyi ve nihayetinde punk müziğin kendine özgü estetiğini yansıtan ayırt edici bir grafik dil yaratmanın bir yolunu oluşturdu.

[185] "*Uzun süren çalışmalar ve çatışmalar sonucunda Laneth karşınızda*" diye yazacaktır ilk sayıda Çağlan Tekil: "*Artık bundan sonrası size kalıyor. Lütfen dergimizi okuyun, okutun. Dayanışma gereği size güveniyoruz. Reklam yaparken en çok ilgiyi dergimizin adı çekti. Efendim, dergi çıkartma fikri doğduğunda isim üzerinde oldukça düşündük. 'Lanet olsun, en zor kısma geldik dediğimizde isim de kendiliğinden çıkmış oluyordu; 'h' espirisi ise sonradan eklendi. Anlayana […] Laneth, şu anda tam bir underground kimlikte değil. İleride tamamen underground bir içerikle karşınıza çıkacağız. […] Evet Türkiye'de bir underground dergi doğuyor. Tüm uzun saçlı, dar pantolonlu, yamalı, patch'li metal camiasına hayırlı olsun. Laneth'li günlere doğru el ele*" (1991, s. 3). Çağlan Tekil, sevenlerinin söylemiyle 'Baron', 8 Nisan 2020 tarihinde aramızdan ayrıldı. Geriye *Laneth*'li birçok anı bıraktı. Benim lise yıllarım ise Akmar Pasajı'nda gördüğüm ve o sıralar hiç anlamadığım ama merakla takip ettiğim 'underground' dergileri kurcalamakla geçti. *Laneth*'ten *Non Serviam*'a Çağlan Tekil'i okumak ve onun yazılarıyla gülümsemek, en büyük servetimdi. O kadar fanzini ve dergiyi gözüm gibi saklamaya devam edeceğim. Her şey için teşekkürler sevgili 'Baron'.

güvenle dalabilecek metinlerdir" bunlar; "hep daha ötelere kışkırtmanın huzurunu taşır" (1993, s. 73). İçinde bulundukları hâkim toplumsal eğilimlerden keskin bir kopuşu temsil ederler ancak bu kopuş sadece egemen olanla sınırlı değildir. Kendisinden sonra gelecek onlarca fanzine öncülük etseler de bu yayınların doğası gereği kendileri ile de kopukluk yaşamış olması kaçınılmazdır.

> "*Laneth*'in ilk üç sayısı fanzin formatında yayınlandı. Dergi sonradan kuşe kâğıda basıldı. Baskı sayısı oldukça fazla sayılara ulaşmış. *Laneth*'in çıkışı ile *Mondo Trasho*'nun yayına girmesi aynı güne denk düşüyor. Onlar da 1 Mayıs'ta çıkarmış. Çağlan benim arkadaşım, bir gün bana 'ben fanzin çıkardım' dedi. 'A ben de çıkardım ne zaman?' dedim. '1 Mayıs' dedi. Aynı gün. İkinci yıl 1 Mayıs'ta pasta kestik beraber. Birbirimizden haberimiz olmadan çıktı yani" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).
>
> "İlk fanzin furyasının *Laneth* ile çıktığı bir gerçek. Bunun tartışması çok yapıldı, insanlar bazen geriye dönüp çok daha önceki yıllarda bilim-kurgu fanzinlerinin çıktığını ve bunların ilk olduğunu söylüyor ama bir 'kültür' olarak bahsettiğimizi hatırlatırım: hani punk'ın da nasıl geçmişe döndüğümüzde çıkış noktaları var ama sonuçta patlama noktası bellidir. Onun için Türkiye'deki fanzin anlamındaki referans noktası, *Laneth*. Öncesinde elbette bunun denemeleri vardı, denemeleri derken bu ihtiyacın aslında Aptülika'nın köşesi ve Güneş Gençlik dergisinin haftada bir gün (Cuma) çıkardığı sayısındaki iki-üç sayfalık metal köşelerinde kendini gösterdiğini biliyoruz. Ben aslında *Laneth* çıktığı zaman metal müzikten kopmuştum. Tamamen punk dinliyordum. Doğrusu *Laneth* çıktığı zaman bu fanzini almamıştım. Aynı zamanda *Mondo Trasho*'nun sonundaki 'trash'i metal sanarak onu da almamıştım. Benim aslında ilk fanzinle tanışmam *Moribund Youth*'un[186] elemanları Taylan ve Kerim'in çıkardığı *Regorge* fanzinle oldu. Aslında ilk aldığım, okuduğum ve kurcaladığım fanzin oydu. Orada birçok grup, plak ya da fanzinin yazışma adresi vardı. Ve ben hepsine tek tek yazmaya, mektup atmaya başladım" (Tolga Güldallı, 27 Haziran 2022).

[186] Moribund Youth, erken dönem İstanbul hardcore punk grubudur. İlk ciddi çalışmaları 9 Aralık 1990 tarihinde Taksim'de bir stüdyoda gerçekleşti. Demo kayıtları "No" Ocak 1991'de, "Türk Hardcore" Şubat 1992'de kaydedildi. Bilsak konserleriyle 'sound'larının sertleştiği görülmüştür ve grubun isminin sonraları Turmoil olarak değişmiştir. Grup üyelerinden Kerim ve Taylan, *Regorge* adında tek sayılık fanzin çıkarmıştır. Bu fanzin grup elemanlarından Kerim'e göre '*Laneth* gibi tekdüze bir derginin iptidailiği ve kötü örnek oluşuna karşı bir girişim olup *Mondo Trasho* ile başlayan fanzin kültürüne bir katkıdır' *(Moribund Youth grubundan Kerim ve Taylan ile yapılmış geniş bir mülakat için bkz. Boynik ve Güldallı, 200, s. 185-197).*

> "İlk okuduğum fanzin *Mondo Trasho*. Bir arkadaşım elime tutuşturdu. O zamana kadar okuduğum, baktığım hiçbir şeye benzemiyordu. Çünkü *Mondo Trasho* bir tasarım harikasıydı. O sıralar bir grafik atölyesinde çalışıyordum ve tasarım konusunda zihnimi açacak her şey harika geliyordu. Ama *Mondo Trasho* dışındaki fanzinlerle tanışmam birkaç yıl sürdü. O yıllarda sürekli Kadıköy'de olmama ve Kadıköy fanzin üreticilerinin baş dağıtım noktalarından biri olmasına rağmen fanzinlerin görünür ve ulaşılır olması birkaç yıl aldı. *Laneth* biraz daha farklı tabii, onu herkesin elinde görebiliyordun. Başka heavy metal fanzinlerini de. Ben daha deneysel müziklerle, post-punk, endüstriyel, indie rock gibi türlerle ilgilendiğimden metal fanzinleri ilgimi çekmiyordu. Ama birkaç yıl içerisinde onlarca fanzin ortalığı sardı. '93 ya da '94 gibi ben de artık bir fanzinde yazmaya başlamıştım bile" (Tayfun Polat, 16 Ağustos 2022).
>
> "Fanzinlerin varlığından internet öncesi dönemde mektuplaşarak yazışarak öğrendiğimiz gruplardan kaset değiş tokuş yaptığımız gruplardan ve onların bize gönderdiği yazılı matbuattan fanzinlerin varlığını keşfettik. İçerik olarak nelerden bahsettiğini bizim dinlediğimiz müziklerle alakalı olduğunu biliyorduk zaten ancak 'hard copy' olarak ilk elimize ulaşan fanzin büyük ihtimalle *Mondo Trasho*'ydu. Bir konser esnasında. Daha sonrasında Avrupa ve Amerika'dan artık seri matbuata dönmüş gazeteleşmiş veyahut ciltli kapakları kuşe kâğıt olan birtakım fanzinlerle de tanıştık. Aşağı yukarı '91 başlangıcı diyebilirim" (Kerim Gönençer, 29 Aralık 2022).

Anaakım medyanın karşısında, kendileri için bir alan sunan fanzinler, bir anlamda Benjamin'in *Angelus Novus*'una[187] benzer: Benjamin'in arzusu, kendi dergisini kendi için çıkarmaktı. Tutuklu bulunduğu Vernuche Kalesi'ndeki arkadaşlarıyla çıkardığı dergi, neredeyse bir fanzin edasındadır: "Daha çok [hapishane koşullarında] hayatta kalabilmek için yaptığı bir şeydi" (Kang, 2015, s. 24). Fanzin yazarı, bir anlamda kuşkusuz Benjaminvari bir girişim içindedir. Ne var ki, yasal ve düzenli bir derginin karşısında hayatta kalabilmek uğruna zihinsel bir çabanın ürünü olan fanzin, ne zaman çıkacağı belli olmadığından genellikle üretildikten sonra yok olmaya mahkumdur.

Fanzinlerin her biri, bir diğerinden esintiler taşır. İlk temaslar, fanzinlerle kurulan bağın alternatif mekânlarla olan ilişkisini gözler önüne getiriyor. İstanbul'da Deniz Pınar'ın

[187] "1920'lerde bir yayıncı ondan yeni çıkacak bir edebiyat ve felsefe dergisinin editörlüğünü üstlenmesini istediğinde çıkacak yayın için, mülkiyetini elinde bulundurduğu küçük bir Paul Klee tablosunun ismini hatırlatan Angelus Novus [Yeni Melek] adını önerdi. İlk sayı için yazdığı, 'Angelus Novus Dergisi'nin İlanı' başlıklı editör makalesinde, '*bir derginin işi, çağın ruhunu beyan etmektir'* diye yazıyordu" (Kang, 2015, s. 23).

öncülük ettiği Deniz Kitabevi, Zihni Şahin'in önce Teşvikiye'de açtığı tezgâh ve sonraları Kadıköy Akmar Pasajı'nda kültleşecek dükkânı ya da Ayhan Çetiner'in[188] başını çektiği Atlantis Müzik, DeForm Müzik ve Kod Müzik gibi yerler alternatif olana erişim sağlamıştır. Atlas Pasajı'ndaki kimi giyim dükkânları, benzer şekillerde fanzinlerin bulunduğu yerlerdir:

> "92-94 yılları arasında ben ve mahalleden arkadaşım Barış hemen hemen her cuma gecesi radyo dinleyip muhabbet etmek için Barış'ın evinde buluşurduk, dinlediğimiz 'mahşerin dört atlısı' programı hangi kanaldaydı hatırlamıyorum fakat alternatif müzik dinleyen kişiler olarak bu program bizim için resmi olarak cuma gecesi etkinliği idi. Fanzin çıkarma fikrine ilk olarak orada bahsedilen fanzinler sebebiyle mi başladık yoksa programı dinlerken yazdıklarımız ve çizdiklerimiz ile biz de dergi yapalım fikrimi gelişti tam emin değilim, fakat diğer tüm fanzinler ile biz de fanzin yapmaya karar verip onu nereye bırakabileceğimizi araştırdıktan sonra tanıştım ve böylelikle diğer fanzin çıkaran kişiler ile de tanışmaya başladık. Narmanlı Han'daki Deniz Kitabevi, Taksim Mektup Kırtasiye ve Teşvikiye'de sokak tezgâhı açan Zihni bizim için hem müzik edinme hem de diğer fanzin çıkaran çevreler için buluşma mekânlarıydı" (Enis Özbek, 1 Haziran 2023).
>
> "On dört yaşındaydım, bir şeyler yazmaya başladığımda. Sonrasında hep o dönemler bir dergi gibi yayın çıkarmak istiyordum. Oyun dergilerini takip ediyordum. 2000 yılında Emin Aga'nın[189] dükkânında fanzinler gördüm. Ancak tabii fanzin olduğunu bilmiyordum. Oradakiler anlattı fanzini. Sonra kendi üretebileceğim şeylere yakın gördüm fanzinleri. Ve doğrusu, eğilmem gereken alanın fanzinler olduğuna karar verdim" (Yahya Vural 'Girdap', 23 Temmuz 2022).
>
> "Aslında fanzinlerle tanışmam punk'tan önce oldu. Ortaokul yıllarda daha çok rock ve metal gibi müzikler dinlerken Kadıköy'de Akmar'da tanıştım. İlk temas *Laneth*'le başladı. Çünkü kuzenlerim hardcore metal dinlerlerdi ve benden beş-altı yaş büyüktürler. Tekirdağ'da yaşıyorlardı. İstanbul'a geldiklerinde benden onları Akmar'a götürmemi istediler. Pentagram Shop'tan *Laneth* almaya gelmişlerdi ben de onu aldım. 10-11 yaşlarındayım. *Mondo Trasho* ile tanışmam muhtemelen

[188] Ayhan Çetiner, Akmar'ın müdavimlerince Apaçi Ayhan olarak bilinir. 2016 yılında yakalandığı amansız hastalık sonucu yaşamını yitirmiştir. Bir şekilde pasajın müdavimleri tarafından iletişime girilen Çetiner, tek başına bir okul görevi üstlenir. Şövalye ruhunun apaçi görüntüsü gençlere ve etrafındakilere çektiği kasetlerden anlatıcı rolüyle üstlendiği öğretmenlik vazifesine kolektif bir bellek oluşturur.

[189] *Hong Kong Virüs* isimli Türkiye'deki erken dönem punk grubu üyelerinden Emin Yıldız'ın -punk camiasının söylemiyle- *Emin Aga*'nın İzmir Karşıyaka'daki *Retro* adındaki dükkânı alternatif giyimden ikinci el eşyalara dek birçok ürünün bulunduğu bir yerdir. Burada birçok insanın Türkiye'de yapılmış fanzinlerle tanıştığı bilinmektedir.

1992'yi bulacaktır. Çünkü ondan sonra bende fanzin toplamaya başladım: *Disguast*'ı mesela, Tolga Güldallı'dan *Eblek Hardcore*'u. Benim hazırladığım *Pisscore*, 94-95 yılları. İki sayı hazırlamıştım. Rashit'e başladık: Kapaklarını, 'flyer'larını yapıyordum. Yavaş yavaş artık fanzin hayatımda daha çok yer almaya başladı" (26 Haziran 2022, Tolga Özbey).

"Lise yıllarına denk düşüyor benim fanzinlerle tanışmam: Doksanların sonu gibi. O sıralar alternatif giyime karşı obsesif tavırlar sergiliyorum. Kendimi daha çok Taksim'de ya da Kadıköy'de bulduğum zamanlar. Bir yandan müzikle ilgileniyorum. Müziği ve giyimi birleştirdiğim noktada aslında 'yayıncılığı' da yamalıyorum. Çünkü çok ilgiliyim, kendi kendime yazıları bir araya getirip o güne dek gördüğüm dergiler gibi katlıyorum. Bunun en güzel örneğini gördüğümde 'Vay be' dediğimi, heyecandan yerimde duramadığımı hatırlıyorum. İngilizce hazırlık okuduğum yıllarda edinmiş olduğum 'Hotline' kitaplarıma çiziktirmeler yaparken arkadaşlarla baş harflerimizden oluşan bir isim buluyoruz. İşte birkaç kişinin hayatını derinden etkileyen *Dahke*'nin öyküsü ve gördüğümüz 'fotokopi dergiler' gibi olma durumumuz böylece başlıyor. Deform Müzik, Kontra Records, Zihni Müzik, Atlas Pasajı'ndaki şimdi adını hatırlayamadığım giyim dükkânındaki fanzinleri topluyordum. Besleniyordum hepsinden desem yanlış olmaz. Sindirmek uzun zaman aldı, diyebilirim. İlk fanzinler denildiğinde *Eblek Hardcore*'u hatırlıyorum, doğrusunu söylemek gerekirse nefesim kesilmişti. Sonra sağı solu eştikçe çok fanzine ulaştım. Beni en çok heyecanlandıran durumsa, -bilemiyorum bir daha yaşar mıyım- gittiğim sahaflarda bir fanzinle karşılaştığım ve sessizliğe büründüğüm o eşsiz an" (10 Kasım 2023, Ersin Gülkan).

Fanzinler, sonraları üreticiye çevireceği okurunu sadece kitabevlerine sıkıştırmaz. Onların edinilebilirliği kitap rafları ile sınırlı değildir. Altkültürler biraz keskinleştikçe, punk'ın çizgisi daha netleşir. New York'tan Londra'ya gençler, underground rock ve punk rock'la egemen düzene bir başkaldırı içindedir. Bu başkaldırı, büyük ölçüde sahip olunan değerlerle çatışma içerisine girer. Öyle ki, "yeni ve ayrıksı bir sound geliştiren İngiliz grupları, hayran kitleleriyle birlikte müziklerinde, sonrasında dinamik ve nev'i şahsına münhasır bir altkültüre dönüşen çekim alanı yaratmışlardır" (Young, 1999, s. 10). 1976'da billurlaşmaya başlayan bu özgün tarzın görünürlüğü yaklaşık on yıl sonra İstanbul'da gerçekleşir. Tünay Akdeniz ve Çığrışımlar'ın punk-rock ifadesi bir kenara, ilk kez punk'ın Türkiye'deki kamusal nitelik kazanması *Headbangers* ile gerçekleşir (Boynik, 2007, s. 349).



Fotoğraf 45: Türkiye'de Punk'ın Filizlenmesi: Headbangers (Gülhane Parkı, 1989)

Kaynak: Tolga Güldallı

Not: Türkiye'de erken dönemin ilk göze çarpan punk grubu Headbangers, bir müzik grubundan çok punk tavrını eylem grubuna dönüştürmesiyle belleklerdedir.

Gülhane Parkı, Fındıklı'daki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi ve Ankara'da gerçekleştirilmeye çalışılan konserler, punk'ın ilk kez ülkemizdeki akımına örnek olur. Bu konserler, düz bir çizgide ilerleyen bir sahnede gerçekleşmez: Kaos hâkimdir ortalığa, gruptakiler ne çalacağı konusunda fikir birliğine varamaz, söz gelimi Akademi'deki konserde çıkan ufak çaplı çıkan yangın 'fakülte' seyircisinde gerginliğe neden olur:

> "*Headbangers* grubu için birliktelik kurduğumuz ve bu fikri ortaya atan Sercan, Kapalıçarşı'da bir halıcıda çalışmaktaydı. Ben de o sıralar manavda çalışıyordum. Tünay Akdeniz'in Doğancılar'daki dükkânı çok iyiydi ve buradaki arşivler bizi punk'a götürdü. Punk müziği ve kültürüyle tanışmam 80'li yıllara dayanıyor. Fanzinlerle tanışmam ise punk'a göre biraz daha geç: Sanırım doksanlar civarı. 22 ay askerlik yaptıktan sonra hemen hemen Türkiye'deki keşfedilmesiyle aynı zamana denk geliyor. Askerlikten önce Taksim, Sultanahmet ve Kurtuluş'ta takılıyorduk. Askerden dönünce Kadıköy'e başladık. İlk fanzinlerimi Akmar'dan aldığımı hatırlıyorum. Bu sıralar daha çok plak arşivim vardı ve çeşitli yerlerde tezgâh açıyorduk. Buralara gelenlerle takılıyorduk, böylece punk malzemeleri konusunda daha çok şeylere sahip oluyorduk. İllaki, şu fanzini takip edelim diye bir merak yoktu, takıldığımız mekânlarda mutlaka fanzinler olurdu. Daha çok kaygılarım özgür bir şekilde beraber olmak ve müzik yapmaktı. Hatta, bir gün derginin teki grubumuzla röportaj yapmak istedi. Kabul ettik ve Akmar'da Pentagram Hakan'ın

karşısındaki kahvede yaptık. Röportaj yapan arkadaş soru yöneltti 'sen punk mısın?' diye, 'hayır ben üzümüm' dedim. Benim için punk, belli kalıpların ötesinde bir kültürü temsil ediyor" (9 Temmuz 2022, İsmail Uçan 'Punk İsmail').

"Punk rock ibaresini ilk kez benim plağımda kullandık. Doğrusu, punk'ın o dönemlerde var olan ruhunu kendime yakıştırdım. Müzik türü değildir benim için sadece punk; bir duruştur, birçok şeye karşı tavır içerisinde yer alır. Seksenli yıllarda ciddi anlamda Türkiye'de punk yapan müzik grupları vardı. 87'de mesela, *Headbangers*'ın konserleri ilgi çekiyordu, kendi bestelerinin yanı sıra dünyadaki ünlü punk gruplarının şarkılarını da söylüyorlardı. O vakitler Nazmi Şenel, Kent Plak'ın ortağıydı ve çok sık yurtdışına çıkıyordu. Bilhassa İngiltere'ye çok giderdi ve tam da *Sex Pistols*'ın *God Save The Queen*'ini çıkardığı dönemlerde punk aksesuarlarını oradan bana getirmişti, çünkü kendisi benim yapımı biliyordu. Çıkacak olan 45'liğimin kapak çekimlerinde bunları takarak fotoğraf çekildik ve bana 'grubun her şeyi ile sen ilgileniyorsun, grubun adını *Tünay Akdeniz ve Grup Çığrışım* yapalım; kapağa da punk rock ibaresi koyalım' dedi. Tam da bu durum benimle örtüştü ve plak öyle çıktı. Punk'ı bir protesto olarak görüyorum, bu protesto biçimini müzikle birleştirip icra etmekse punk'ı doğrudan yansıtıyor. Punk her ne kadar salt görsellikle anlatılamasa da ona atfedilen kimi aksesuarları da görünür kılmıştır. Ben, bu kancalı iğne gibi aksesuarları geçtim, bir gün kanlı canlı ciğer taktım yakama. Punkların iletişim organları fanzinler İstanbul'da yaygınlaşmaya başladığında Karabük'e taşındığımdan böyle bir koleksiyon ya da arşivim olamadı hiç. En büyük emeği verenlerden sevgili dostum Çağlan Tekil'i ise rahmetle anıyorum. O sıralar *Hey Dergisi*'ni takip ediyordum ancak o da dönemin ünlü sanatçılarına yer veriyordu. *Melody Maker* dergisini alırdım her ay. Bu dergide dünya çapındaki punk gruplarını bulabilirdik. Sonra Alman müzik dergilerine ulaştım. 1984 yılında dükkânı açtıktan sonra *Melody Maker*'da gördüğüm ilandan arayarak *Kerrang!*'ı getirtmeye başladım: Daha çok hard rock ağırlıklıydı. Burada da tüm rock türlerine yer veren *Metal Hammer*'ın ilanını gördüm ve posta yoluyla yüz mark göndererek abone oldum. Beş yıl kadar aboneliğimi devam ettirdim. Çünkü Türkiye'de böyle dergiler o sıralar yoktu. Getirttiğim bu dergiler, birçok gruba ve dergiye örnek olmuştur. *Laneth* ve *Mondo Trasho* gibi çabalar, sonraki yıllarda fotokopilerle çoğaltılıp Akmar'ı süsleyecekti" (Tünay Akdeniz, 'Big Rocker', 24 Ağustos 2022).

Sarsıntı, "modern varoluşun baskın kipidir" (Leslie, 2019, s. 42) ve zamanı sarsmak punk'la mümkün hale gelir. Punk, bir çıkış kapısıdır artık. Bu kapıyı aralayanlarsa, ya

yurtdışına sık sık gelip gidenlerin ya da artık dönüş yapmış olanların getirdiği birinci el punk malzemeleridir. Bu kültürü dokuyanlardan biri de Kemal Aydemir'dir.



Fotoğraf 46: Kemal Aydemir (Londra, 1978)

Kaynak: Murat Beşer ve Tolga Güldallı

Not: 1955 yılında İstanbul'da başlar Kemal Aydemir'in (ya da punk camiasının o hitap şekliyle Kemal X'in) hikâyesi. 1977 yılında grafik okumak üzere İngiltere'ye gider. Okula giremez ama girdiği ortamlar, onun okulu olacaktır. Hippi olarak gittiği Kuzey Londra'da, punk'ın patladığı yıllara denk gelir ve kısa sürede bir punk'a dönüşür.

Kendini bildi bileli grafikle ilgilenen ve asla okuyamayacağı grafik okulunun öğrencisi olabilmek amacıyla Londra'ya giden 'İngiliz Kemal', Beşer'in ifadesiyle (2014) "doğru zamanda doğru yerdedir". 1977 yılında, punk dalgası tüm hızıyla ilerlerken işgal evlerinde (squat) kalarak punk'ı doğrudan deneyimler. Punk'ın kanonlarını canlı bir şekilde izleme şansına sahip olmuş Aydemir, 1982 yılında İstanbul'a dönmek zorunda kalır. Londra'dan getirdiği plaklar, birçok insanı punk'la tanıştıracaktır.

Punk'ın sahip olduğu kültürel değerler, punk konserlerinde birinci elden yer alma şansı yakalar. Özellikle punk'a değer veren ve punk kültürünü bir yaşam biçimine çeviren bireylerin ilgilerini çeken şey masa açma kültürüdür. Buradaki kültürel değerler arasında yer alan fanzinler, birçok kişiye göz kırpmıştır:

> "Fanzinlerle tanışmam lise çağlarıma denk geliyor. Ortaokulda başlayan metal dergisi *(Zor, Non-Serviam, Yuxexes, Rock Station vs.)* okuyuculuğum lisede daha farklı altkültürlere ilgi duymamla beraber fanzin okuyuculuğuna evrildi diyebilirim aslında. İlk okuduğum fanzinin ismini tam olarak hatırlayamasam da *Cemiyette*

Pişiyorum elemanlarının çıkardıkları fanzinlerden biri olabilir diye anımsıyorum. Daha sonrasında *Dahke, Aparkat, Kuzeyden Aparkat, Spastik Eroll* sayılarına bir şekilde ulaşıp okuduğumu hatırlıyorum. Fanzinleri ilk başlarda, lise çağlarımda gitmeye başladığım punk konserlerinden ve internet üzerinden yazışarak tanıştığım arkadaşlarımdan ediniyordum. O dönemler konserlerde masa-açma kültürü daha yaygındı. Masayı açan çeşitli distro sahiplerinde ellerinde bulunan plak kaset, cd ve merch'lerin yanı sıra bazı fanzinler de oluyordu" (Ege Sorkun, 23 Temmuz 2022).

"*Attack to Society* adında bir distro'ya sahibim. Fanzinleri genelde burada bulunduruyorum. 2003'ten beri trade (takas) kültürünün içindeyim. İlk takasımı *Extreme Response DIY Distro* ile yapmıştım: Sanırsam kadim dostum Bora'dan almıştım. Fanzini hatırlayamamakla beraber 2003 yılı olduğunu sanıyorum. Başta fanzinler olmak üzere kaset, cd, plak, afiş gibi birinci el punk, hardcore malzemelerini topluyorum. Sayısını bilemiyorum. Tasnif etmekten çok korktuğum bir kutum var. Açıkçası halen elimde okumadığım bir sürü fanzin var. İnsanlar bazen distro'dan fanzin istiyor. Benim okumadıklarımı istediklerinde daha çok mutlu oluyorum. Birileri bir şey isteyince elimdeki 'master'larla fotokopicinin yolunu tutarım. Elden değiş-tokuşlar zevk verse de posta ya da kargo da kullanırım" (Taylan Alp Mühürlü, 31 Temmuz 2022).

Distro olarak bilinen ve fanzine kapı aralayan bu kültür, fanzinlerle bir ağ kurmayı sağlar. Buralarda yapılan takaslar, punk'ın ve altkültürdeki sahnelerin her bir ürününü sahiplenir. İzmir'de bir fanzin fabrikası gibi üretimlerini gerçekleştiren Girdap, punk konserlerinde stand açarak kişisel üretimlerini görücüye çıkarır. Aynı zamanda, yaşadığı şehirde fanzin takası yapacağı çok fazla kimse bulamadığından bir fanzin seyyahı gibi ya şehir şehir dolaşarak okurunu arar ya da kimi distro'larla bağlantıya girmeyi dener:

"[Yaşadığım şehir olan] İzmir biraz zayıf. Sahne alan grupların yanında getirdiği ürünlerle benim ürettiklerimi yan yana bulundurarak punk konserlerinde stand açıyorum. Ancak ilgi az. Genelde yabancılar bu kültürle daha çok ilgili. Taylan'la takaslar yaptık. Çalışmalarımı fanzin üreticileriyle paylaşıyorum. Hiç görüşemediğim ama yıllardır yazıştığım arkadaşlar çok. Ayrıca bazen fanzin çuvalımı yanıma alıp şehir şehir dolaşıyor, benim gibileri buluşmaya davet ediyorum. Fanzinle birlikte yeraltı üretimlerine de yer verdim. 2003 yılında gazete çıkarıyordum. On üç sayı kadar çıkardım, anarşizm ağırlıklı. İzmir'de yerel bir gazeteci arkadaşım, gazetenin basamadığı 'başına bela olabilecek' yazıları bana gönderiyordu, ben basıyordum. Sekiz kitabım var, ikisini *Solucan* fanzinden Aşkın

bandrolsüz bastı. Arkadaşım Etrafi ile 150'nin üzerinde ürettiğimiz fanzinimiz var" (Yahya Vural 'Girdap', 23 Temmuz 2022).

Punk ve fanzinle ilk tanışmanın kökenleri oldukça benzerlik gösterir. McLaren ve Westwood'un bir zamanlar butiğinde ürettiği kostümler nasıl Sex Pistols müzisyenlerinin üzerinde şok etkisi yarattıysa, Hakan Nurcanlı da geçmişten günümüze kostümleriyle insanların ilgisini çekerek onları şoke edecek bir müzik üretmeyi dener. Kostümle olan bu ilişki, fanzinsel bir tavırla benzeşir:

> "Yetmiş sonları, seksen başları Almanya ve İngiltere'de punk ve türevi grupların da aynı yollardan geçtiğini görüyoruz. Örnek verelim: *Eurythmics*. Bu ikili önceleri bir punk grubundaydılar, sonrası malum. Arayış olmadan açılım olmaz ve punk bir dar boğaza girdiğinde herkes farklı arayışlara girdi. Al bir örnek daha: *Joy Division* ve *New Order*. Özellikle Britanya'ya bakarsan, bildiğin neredeyse bütün isimlerin punk geçmişi vardır çünkü dönemin gerçeği bu idi. Gary Numan, geçmişte *Tubeway Army* grubunu kurmuştu. O yıllar için söylüyorum; gençsen ve kendini ifade etmek istiyorsan kendini punk sahnesinde bulurdun. Almanya'da meşhur popçu Nena ve grubu tamamen punk kökenlidir. Doğu Almanya'dan *Rammstein*'ın geçmişine bakarsan iki punk grubunun birleşmesiyle oluştuğunu görürsün. New-wave terimi önceleri punkla iç içe kullanılıyordu. Sonraları new-wave ve/veya new-romantik akımlar kendi bünyelerini oluştursalar da, bu tarzlarda hangi müzik grubunun punk geçmişi yoktur? *Deathroom* ise seksenlere veda gibi ortaya çıktı ve tarzı punk'ın nefesinin yetmediği yerde ortaya çıktı ama sound'un sertliği kıstas olamaz bence çünkü hala en favori filmlerimiz *Mad Max, Return of the Living Dead* ya da *Terminator 1* iken punk'tan uzağa düştüğümüz söylenemez, punk'ın da bizim üzerimizden evrimleştiği söylenebilir. Abartılı azgın dışavurum yüksek enerjiyle birlikte olduğu sürece ve normal vatandaşı kaygılandırdığı müddetçe. Öyle ki, sonunda düğmeye basıldı, operasyon düzenlendi ve türümüzü yok ettiler. Bakınız satanizm haberleri. Gerçi bu dönem tam da *Neoplast*'ın çıkışına denk gelince yollar fena kesişti ve kimine göre proje ölü doğdu ki tamamen haksız olduklarını söyleyemem. Ufak tefek ışımalar dışında *Neoplast* döneminde karanlık hep üzerimizdeydi sanki. Özetle onların da bizim de kostümlerde aynı amacı güttüğümüzü düşünüyorum; insanların ilgisini çekmek ve onlarda şok etkisi yaratmak. Zaten sonuç da gayet başarılı bence. Yıllarca neo-nazi, satanist, queer vb olarak damgalandık. Gençtik neticede ve toplumdan dışlanmış hissediyorduk ve sefil ruhlarımıza eğlence arıyorduk. Müzik bir yana, kostümler üzerinde oynamak, 'fashion terrorizer' olmak gerçekten heyecan vericiydi. Toplum moronlardan

> oluşuyordu ve onları dehşete düşürmek ve tiksindirmek bizim işimizdi üstelik de bunun için ne kafa kestik ne de kendimizi patlattık. Sadece biraz farklıydık hepsi bu" (Hakan Nurcanlı, 'Art Diktator', 13 Şubat 2024).

Fanzinle tanışma böylesi bir bilincin yanı sıra kimi zamansa eskiye ait olanın peşinden giderken gelir ("En büyük zevkim sahafları gezmek ve oradaki eski fotoğrafları, dergileri ve plakları incelemekti, sanırım fanzinlerle de ilk olarak o tozlu minicik dükkânlarda tanıştım" – Sedef Karakaş) ve tutkuyla sarılarak bırakmaz okurunu. Onu sıkı bir takipçi yapar ve çevresiyle buluşturur: "İstanbul Üniversitesi'nde okurken arkadaşlarım tanıştırdı. Sonra Beyoğlu Mephisto'yu yoklamaya başladım. İlk okuduğum dönemde hatırladıklarım *Düşünkara, Bok Kültürü, Zifir, Pornovida*" (Volkan Yalçın). İlk edinilen fanzinlerin merakla benimsenmesiyle dükkân ve çevredekiler sıklıkla fanzinin ikametgâh adresi olur: "Demo müzik albümleri topladığım dönemde Deform Müzik'te albümlerin yanında fanzinlerin yer alması ve benim bu yayınlara göz atmamla bu merak başladı. İlk okuduğum fanzin, sıkı bir punk fanziniydi. O dönemlerde Beyoğlu'ndaki kimi müzik dükkânları, çevremizde arkadaşlar ise fanzinlere ulaştığım kanallardı" (Deniz Beşer). Bu sıkı üretim biçimi algı kapılarının açılmasıyla ("Fanzinlerin varoluş biçiminin, içerikten bağımsız olarak, başlı başına bir değer taşıdığını fark etmem biraz zaman aldı. Daha çok bu yönüyle önemsedim" – Barış Akkurt) karşısındakini Negri'nin söylemiyle (2013, s. 17) "tekilliğin, figürlerin ve tekil nesnelerin icadına" sürükler. Burada özne, avangart bir erişimin peşindedir: "2007'de İstanbul'a taşındıktan sonra LambdaİstanbuI'un etkinliklerine gide gele bağımsız yayın *Kaos GL* ile tanışsam da Kadıköy'de sanat etrafında çevrelenen birçok yeraltı etkinliğin yapıldığı Karga'dan edindiğim *Heyt Be!*, ilk aklıma gelen örnek" (Temmuz Süreyya Gürbüz).

Nasıl olursa olsun, her bir kesişim doğası gereği fanzinle tanışmanın anlatımı bir heyecanı yansıtır: "[Wargasm Records'dan] Give Us A Future albümü ilk olarak erken dönem yerli punk sahnesinden tanıdığımız Low Sexual Desire'ın[190] 'Sesi Görmek Işığı Duymak' adlı şarkısıyla açılır. Benim için fanzinle tanışmak böyle bir karmaşalıktan doğdu, ses ve ışıkla gördüğüm ve duyduğum her şey, bu sahneye ait" (Lefle Sanasyan).

[190] Türkiye'nin erken dönem punk oluşumlarından Headbangers ve Nothing üyeleri tarafından doksanların başında İstanbul'da kurulan Low Sexual Desire [LSD], grup üyelerinin yaşam mücadeleleri nedeniyle kesintiye uğramıştır. LSD'nin vokalini yapan Ahmet'in yazdığı 'Suratına İşemek İstiyorum' adlı parça, öfke ve duygusallık arasında bir aşk şarkısı olmasının yanı sıra Türkiye'deki punk sahnesinin önemli bir temsilcisidir. Öyle ki, sosyolog Sezgin Boynik'e göre "hem direkt ve bu kadar basit hem de bu kadar net ve saldırgan bir şarkıdan [ve dolayısıyla Türkiye'deki punk'tan] teorisyenlerin ve sosyal bilimcilerin öğreneceği şey de güçlü bir suratlara işemek isteyen teoridir" (Boynik ve Güldallı, 2007, s. 348-349).

3.2.2. Arzu ve Üretim

"İnsan yoldaş bulmak için yayın yapar" ——André Breton.[191]

Fanzinler "tamamen harekete geçirici tutkulara" (Ball, 2017, s. 22) hitap ederken üretim safhalarının her biri emekle yoğurulmuştur. Mekanik dünyadan kaçarken dışavurumun sergilendiği sayfalarıyla fanzinler, kısa ömürlü bir yapıt olarak görünürler. Alımlayıcısının belirsiz olduğu ve büyük olasılıkla çerçevesinin çizilemediği bu yayınlar, üreticileri ile dahi ne zaman karşılaşacağı konusunda sürprizler hazırlar. İlk fanzinler, elden elde yayılırken postacıdan kitabevine her yeri uğrak noktası yapmıştır. Bu doğrultuda, fotokopiciden çıkmış bir fanzinin geçireceği yolculuk asla belirlenemeyen patikaları izler. Bu patikaların peşinde raf ömrünü doldurmuş ama bir yerlerde var olmaya devam etmiş fanzinleri arayan Hakan Günday'a göre, böylesi bir durumla karşılaşmak zamana meydan okumanın keskin bir örneğidir:

> "Fanzinlerle dinlediğim müzik sayesinde tanıştım. Öncelikle albüm almaya gittiğim yerlerde karşıma çıktılar. Yoğun biçimde takip ettiğim müzik türü punk rock'tı. Bireyin kalıpları kırması ve kendi bakış açısıyla yeni bir ifade biçimi oluşturması üzerine kurulu bir kültür olduğunu düşünürsek, o dünyada mevcut ve ana akım dergilerin yerine fanzinlerin karşıma çıkması elbette bir tesadüf değildi. 'Kendin yap!' diyen bir kültürün doğal ürünüydü. Her ne kadar o müzik dükkânlarında elime geçen ilk fanzinin adını hatırlayamasam da punk rock tarihi açısından son derece önemli olan *Sniffin' Glue* ve *Punk* adlı fanzinleri büyük bir ilgiyle incelediğimi hatırlıyorum. Zaman içinde eski fanzinler ilgimi çekmeye başladı. Ne de olsa, fanzin doğası gereği tam da üretildiği güne ait ve dağıtım biçimleri göz önüne alındığında kaybolup gitmeye son derece müsait. Hatta bana kalırsa, bir sokak gösterisi gibi son derece kısa bir ömrü olması fanzini daha da değerli kılıyor. Dolayısıyla, otuz ya da kırk yıl önce, ne kadar hayatta kalacağı asla umursanmadan üretilmiş ve sokaklar, barlar ya da müzik dükkânlarında elden dağıtılmış o fanzinlerin yıllar sonra karşınıza çıkması, bence tam da 'anın zamana meydan okuması'na bir örnek. Ve ben de elimden geldiğince, girdiğim sahaflarda 'normal şartlarda yok olması gerekirken hayatta kalmış' o fanzinleri arıyorum" (Hakan Günday, 21 Ağustos 2022).

Hayatta kalmış fanzinler, belki de çoktan unutulmuş üreticilerinin ilgi alanlarını ya da hoşnutsuzluklarını bir araya getirir. Buradaki bir araya geliş, kolektif olduğu kadar kişisel

[191] Breton'dan alıntılayan Gareth Branwyn, *Jamming the Media: A Citizen's Guide Reclaiming the Tools of Communication*. Vancouver: Chronicle Books, 1997.

özgürlüğe de yansıtır. Fanzinler, Gamze Fidan'ın gözlemiyle "özgürlüğün ve yaratıcılığın son raddelerine dek harekete geçtiği" hisleri açığa çıkarır:

> "Boğaziçi'nde okurken ZeN tayfasıyla tanıştım. Murat Ertel de aynı üniversitede okuyordu ve okulun müzik odalarından Taşoda'da haftanın bazı geceleri çalıyorlardı. Doğaçlama halindeydiler sürekli ve oldukça avangart bir tarzları vardı. Gidip dinlemeye başladım, arkadaş olduk. Bazı kayıtlara talip oldum ve alıp evde de ZeN dinledim. Grup çalarken aynı anda bilinç akışı metinler ve şiirler yazmak geldi içimden: Benim için yazı yazma konusunda bir sıçrama oldu bu. Özgürleştiğimi ve yaratıcılığımın son raddelere kadar harekete geçtiğini hissediyordum. Harika bir durumdu ve bende bağımlılık yaptı. ZeN ile takılmak, düşünceye yeni bi ufuk vermek ve doğaçlama yazmak ve yaratmak. Sonra bir gün okulun gazete bayisinde *Mondo Trasho*'ya rastladım: Kuşe dergi ve hamur kağıt gazetelerin arasında farklı bir şeyler vadediyor gibiydi. Sanırım ilk sayısıydı. Esat bizzat bırakmış. Hemen aldım tabii ve elimden bırakamadım. Harikulade bir eser olduğunu düşündüm. Esat Başak ve Naki Tez çıkarıyormuş, içinde okudum ve onlarla tanışmanın ne güzel olacağını hayal ettim. Akabinde bundan söz edince Murat onları tanıdığını söyledi ve beni Naki'nin evinde ZeN'in de performansının olacağı bir yılbaşı partisine davet etti. Sonrası çorap söküğü. Katman katman envai çeşit konuda işbirliği; ortak ve kişisel yaratımlar, ilhamlar ve çiçek gibi açan nice eser: Birbirimiz için yaratılmışız hissiyle yıllarca süren bir organik yaşamsal ve sanatsal gerçeklik" (Gamze Fidan, 28 Aralık 2022).

Fanzin üretiminde punk etiği ve kendin-yap felsefesi, çalkantılı bir yaşamda ilham kaynağıdır. Kendi bütüncül kimliğini ardına alan üretici bir öznede, punk etiği bir dönüşüme işaret ederken kendin-yap felsefesi ise bir paylaşım olanağını doğurur. Üretimsel coşkusunu fanzinlerle birleştiren Fulden İbrahimhakkıoğlu, ders verdiği fakültedeki öğrencilerinin üretim ve arzularında kolektif bir halde punk'ı arkalarına aldıklarını söyleyerek fanzin üretimini bir iç dökmeye benzetir:

> "Punk etiği benim için kendi bilincini dönüştürme, öz eleştirel davranabilme, bireysel ve kolektif olarak dönüşme, komünitendeki insanlarla dayanışma anlamına geliyor. Otoritenin dikte ettiği normativitenin dışında var olabilme, buna gerektiğinde nanik yapabilme, oyuncu ve neşeli bir şekilde başkalarıyla beraber kendi varoluş alanını açma, bir özgürleşme pratiği. *CIAYM*[192] fanzini eski ev

[192] 'Chaos, I Am Your Mistress' [CIAYM], heteronormatif ataerkile karşı yapısökümcü bir anlayışla üretimlerini gerçekleştiren altkültürel sanatçılara bağımsız bir alan açabilme adına faaliyetler yürütür. Bu

> arkadaşım İpek ile hazırladık; o sırada düşündüğümüz, yaptığımız, sevdiğimiz şeyler için bir ayna olup başkalarıyla bunu paylaşma olanağı sağlayan bir araçtı bizim için. İpek'ten gelen [görsel anlamda] sanatsal bir taraf, ortak hazırladığımız bilgilendirici [tarot kartı, kristaller, ayın hareketleri gibi] kısımlar, benim katkıda bulunduğum şiir/yazı tarzı içerik ve sevdiğimiz filmlerin, albümlerin, kitapların bir listesi, sevdiğimiz gruplarla röportaj ve benim için önemli olan bir Audre Lorde[193] yazısı çeviri şeklinde ilerledi. Fanzinler de punk da zaten hep etrafımdaydı, içinde yaşadığımız kültürün kumaşında, habitusundaydı. *Gard* gibi edebiyat fanzinlerini bir dönem çok takip ettim, denk geldikçe *queer* fanzinler okudum, kimi sürekli kimi tek sayı şeklindeydi. Amerika'da yaşadığım süre boyunca orada da birçok fanzini takip ettim, oralardan da çok şey öğrendim. Bu aralar online çıkan fanzinleri görüyorum, mesela eski bir öğrencimin yaptığı bir fanzin var. Feminist felsefe dersi veriyorum ve orada yaratıcı bir proje yapmaları gerekiyor. Fanzin yapmalarını destekliyorum. Çok güzel işler ortaya çıkıyor genelde. *Queer* felsefe dersinde de ortak bir fanzin hazırlamıştık. Bunlar bizim için bir iç dökme ve bireysel ya da kolektif sağaltım pratiği içeriyor oluyor genelde" (Fulden İbrahimhakkıoğlu, 17 Nisan 2023).

Bir iç dökme ve sağaltım, fanzine üretim safhasında tinsellik katarken ona verilen değerin arkasında bir politik büyülenmeyi de barındırır: "Benim arzu ve üretimlerimde heyecan, paylaşma sevinci, siyasi ve ahlâkî mecburiyet yatar" (Can Başkent). Gençlik altkültürlerinden bahsederken kendisine ve işlerine olan ilhamlarındaki eşsiz katkısının altını çizen Tolga Özbey, kendin-yap kültürünün her ne kadar birçok alanda (sektörde) olduğunu söylese de punk'la gelişen bu entelektüel fikrin sıklıkla politik bir yönü olduğunu ve bu düşünümselliği eklemenin her zaman bilinçli bir üretimi fişeklediğini ileri sürer:

> "Fanzin ya da punk gibi sınırlamıyorum kendimi. Bazen bir kolaj sanatçısının yaptığı çok hoşuma gidiyor. Zaman içinde zevkler ve algılar tamamen değişiyor. Bakış açıları değişiyor. Görseller gidip geliyor. Bu kadar sabit kalmak istemiyorum, siyah beyazda da sabit kalmak istemiyorum. Ama kendi hayatımda çok derinlemesine baktığım fanzinler var, hala takip ettiğim sanatçılar var. Ve bunlar bana haz veriyor.

anlamda, 'büyülü bir dünya yaratma' adına sahip olunan beden, cinsellik ve benlik üzerine kendilerine ait olan bir oda olarak gördükleri bu bağımsız oluşumun yayın organı kolektifle aynı adı taşıyan fanzindir.

[193] Fulden'in fanzinde yer açtığı *Audre Lorde* üzerine çok ufak bir katkı yapmak, onun *aura*'sını çalışmaya katmakla eş değerdir. New York'ta Batı Hindistan göçmeni bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Lorde, kendisini 'siyah, lezbiyen, anne, savaşçı ve şair' olarak tanımlayacaktır. Varoluşsal kaygıları, onu yaşadığı adaletsizliklerle yüzleşmeye ve bunları ele almaya yöneltecektir. Küçüklükten bu yana kendisini şiirsel bir dille ifade eden Lorde, kişisel deneyimlerini daha geniş politik çerçevede iç içe geçirdi ve beyaz akademide 'siyah ve *queer* bir kadın' olarak hayatını ve çalışmalarını şekillendirdi.

> Mesela bozuk bir fotokopiden üretim gördüğümde haz aldığımı biliyorum çünkü böyle bir zevk oluşmuş. Bir iş yaptığımda photoshop'taki 'tram' frekansına kayıyorum. Bazıları bunu 'oldschool' buluyor bunu ama ben öyle görmüyorum, algıyı yıkmadan diğer şeylere de bakmaya çalışıyorum. DIY kültürüyle punk bence çıkmış olan gençlik altkültürleri arasında en etkileyici olanı. Punk bir felsefe sahibi olduğu için beni etkiledi. Ondan önce dinlediğim müziklerde bulmadığım şeyi o yüzden punk'ta buldum. Kültür ve bir bakış açısı vardı ki bu beni çok etkiledi. Yaptığı şeyin bir bilinci vardı ve bu bilincin oluşturduğu nasıl bir alternatif yaratabilirim arayışı vardı. Punk'ı bence diğerlerinden ayıran bu. Punk'ın sahiplendiği ya da punk'ın DIY etiğine anlam katan bu. Birçok alanda kendin-yap işi olabilir ama yetmişli yıllardan bu yana gelen punk'taki DIY etiğinin politik bir tarafı da var ve bu tarafı bendeki arzu ve üretim ateşini alevlendiriyor" (Tolga Özbey, 26 Haziran 2022).

Üretim olgusunda siyasetin yozlaşırken pornografik hale gelmesini, şiddetin evrimini, kadın cinayetlerini, şehir rantlarını ve daha birçok politik temayı barındıran ve bu yükümlülükleri görsel açıdan ele aldığı fanzinlerle donatan Deniz Beşer, *Pop Porn*'dan *Heyt Be!*'ye kadar kolaj ve illüstrasyonlarla saptadığı temalar eşliğinde işler. Esinlenme ve arzu süreci, onda dönüştürme isteği doğurur. Üretim safhasında, esinlendikleri yapıtları ya unutmayı dener ya da onları evirir. Her şey bir yana, kurabileceği iletişim ağlarının bir parçası olarak gördüğü fanzinler, tarihsel aklın da bir çabasıdır: "Fanzinleri kendi küçük evrenlerimiz içerisinde iletişim kurmamıza ön ayak olan bir sanat formu olarak görüyorum. Bu açıdan aynı zamanda tarihin dokümantasyonu, arşivi ve kendi bağımsız belleklerimizi yaratmak adına özgün bir yönelimin parçası" (Deniz Beşer). "*Sağanak Beyin Terörü* motivasyonu özellikle internetin yeni tekelleştiği bir döneme denk geldiğinden bugün iyice alıştığımız hızlı akan bir *feed*'in kölesi olma durumu henüz yeni olduğu için konser ya da albüm kritiği yazmak biraz da tarihe not düşmek anlamına geliyordu" (Ege Sorkun). Tüm bu özgün yönelimde belki biraz dâhil olma ve hemen hemen ana akımdan uzaklaşma görülürken ("Fanzini üretme arzu ve motivasyonum, ana akım medya üretim biçimlerinin içinde yer alma sıkıntısı, temsiliyet problemleri, aidiyet özlemi, seçilen sanat alanının endüstriyel formatlarla yarattığı baskı" – Temmuz Süreyya Gürbüz) fanzine bahşedilen bu karşı duruş bir anlamda sanatsallıkla bitişiktir: "*Bunu ben de yaparım* duygusu uyandırabilen işler oldukları için demokrasinin sanatsal bir şekilde yansımasının en büyük örneklerinden biri olarak görüyorum" (Temmuz Süreyya

Gürbüz). Fanzinsel üretimi sosyal bir gereklilik olarak gören Ege Sorkun, çevreyle kurulan bir bağın bu üretim tutkusu için yeterli olduğunu söyler:

> "Çevreyle etkileşim isteği, sosyal bir gereklilik olarak özellikle modern bireyin ayrılmaz bir parçasıdır. Fanzin üretiminde bunun önemli bir yer kapladığını düşünüyorum. Altkültürün medyası olarak fanzin, üreticiyi çevresi ve dâhil olduğu camia açısından bir bağ olarak konumlandırır; bence bu bile fanzin üretmek için yeterli bir motivasyon. Bunun dışında kişinin sadece üretme ihtiyacı da bir motivasyon oluşturabilir. İlk olarak *Sağanak Beyin Terörü* isimli fanzinle başladım. Bu fanzin, birkaç kişinin yaptığı genellikle punk üzerine röportaj ve albüm kritiklerinin olduğu bir fanzindi. İlk sayı 2008 yılında çıkmıştı. Öncesinde bir süredir bir blog aracılığıyla albüm kritikleri yaptığımız bir dönem vardı ve o dönemin sonrasında bu fikir fanzine evrildi. Benim için fanzin çıkarma fikri, o dönem hardcore punk ve DIY altkültürüyle yeni tanışmanın verdiği coşkuyla ve *Eblek Hardcore, Gorgor, Disguast* gibi yaş olarak yetişemediğim bir fanzin geleneğinin devamcısı olma isteğiyle vücut buldu diyebilirim. Daha sonrasında *İshaller, Tütün, Ülser, Dies Döminika, Uzi i*sminde içinde şiirler, kısa yazılar ve çeşitli kolajların bulunduğu sadece 15 ya da 20 kopya çoğalttığım ve tek başıma ürettiğim fanzinler çıkardım. Bireysel fanzinlerimde ise durum biraz daha farklıydı. Henüz yaşım ufak olduğu için, bir şeyler üretmeyi denemeyi fanzin yaparak öğrendim. Aklımdaki fikirleri kâğıda dökerek o yaştaki ergenlik sıkıntılarımdan kurtuluyor ve bunu az sayıda da olsa insanlarla paylaşmaktan utanmıyordum. Bu bence sanatsal üretim hakkındaki düşüncelerimi de oluşturmama sebep oldu" (Ege Sorkun, 23 Temmuz 2022).

Habitus'larında özgürlük ve derin bir fikir alışverişi yatan fanzinler ilk elden düşüncelerin bir fotokopi yoluyla aktarımını sağlar. Bunu yaparken olabildiğince yeraltındadır fanzinci: "Çağla uzlaşmanın her biçimine direnen" (Bourdieu, 2012, s. 43) haliyle, kendini açığa vuran bir bilinci içinde taşır. Sahnenin önünü bir anlamda başkalarına bırakan fanzincinin bir üst düzeye başvurmaması, ona ruhunu katar. Gönençer'e göre fanzin furyasında her bir yayın, sonrakini tetiklemiştir:

> "Bir kişinin fanzin üretmeye itecek en büyük unsur, özellikle özgür olması. İlk etapta budur, istediğini yazıyorsun ve bunu çoğaltıp tanıdığın noktalara gönderebiliyorsun, arkadaşlarına verebiliyorsun. Bir şekilde fikir alışverişi yapabiliyorsun. İnsanın bir fikre ulaşması için bir dükkâna gitmesine gerek kalmıyor. Bir yayınevine başvurmasına gerek kalmıyor veya bir üst düzeye kritere başvurmak gerekmiyor. Fanzinlerin yayılmasında yine fanzinlerin katkısı var, diğer fanzinleri tanıtarak,

eleştirerek sayfalarında. Nasıl gruplar çoğaldıysa fanzinler de bu şekilde çoğaldı döneminde" (Kerim Gönençer, 29 Aralık 2022).

Punk bilincini tüm üretim süreçlerinde daimî bir akış olarak gören Girdap, fanzinlerinin dolaşımda olmasını tam anlamıyla 'kendin-yap' kültürünün parçası olarak görür. İzmir'de açtığı tezgâhta yer alan fanzinlerin yeraltı baskı teknikleriyle olan ilişkisinde bir düşüklük gözlemleriz ancak onu motive eden şey üretim anında gizlidir:

> "Benim için söyleyecek sözümün olması, kestiğim küpürleri farklı şeylerde birleştirip bir araya getirmek. Ürettikten sonraki süreç, motivasyon ile ilgili değil. Çoğu zaman tezgâhtan boş dönüyorum, seksen kopya basarken beş kopyaya düştüm. Bir tane de olsa basacağım. Kaç kopya olduğu veya kaç kişiye ulaştığı benim için motivasyondan bağımsız. Benim için üretim anı motivasyon. Ben beş kopya da bassam sonrasında kendi kendine çoğalabiliyor. Ben benim fanzinimi başkalarının çoğalttığını da gördüm ve memnuniyetle karşıladım. Mesela, Borvona'da bir eve gittim. Arkadaş, 'bende de fanzinler var' dedi, bir arkadaşı çoğaltmış benim fanzinler de var aralarında. Distro mantığının da böyle çalıştığını düşünüyorum. Yaşamdan fanzine kadar punk'ın bilincini arıyorum, böylesi bir etiğin peşindeyim" (Yahya Vural, 'Girdap', 23 Temmuz 2022).

Goffman'ın "toplumun genelinden oldukça uzun süreli bir süre için koparılmış ve benzer bir durumda olan çok sayıda bireyin, kurum tarafından kuşatılmış ve resmi surette düzenlenmiş bir yaşam döngüsü sürdürdüğü bir ikamet ve çalışma yeri" (2015, s. 11) olarak gördüğü total kurumların sistemli olarak devam ettirdiği faaliyetler, bireylere bir kaçış çizgisi gösterir. Erman Akçay'ın üretimleri, tıpkı böylesi bir kurumdan, okulun tüm veçhelerinden kaçıp fanzinin aykırı dünyasına sığınmasıyla gerçekleşir:

> "Sanat, yaratıcılık ve çizimle başlayan üretim sürecim ilkokul yıllarıma dayanır. Çocukken dahi yaptığım fanzinler var. O dönemde dinozorlar üzerine bir gazete yapmıştım, misal. Bu ürettiğim şeylerin dünyasına giderdim. İlkokulun sonralarına doğru Commodore 64 geldi ve başka bir yöne evrildik, hayal dünyası açıldı: bu bir nesilde yaratıcılığı teşvik etmiştir. Sonra Amiga'ya geçtim. Amiga zine'leri vardır o dönemde benim yaptığım. Bunların çok değerli olduğunu düşünüyorum. O dönemin gençlerine baktığımızda zor şartlar altında çok nitelikli işler görmekteyiz. Kültürel bir erozyondayız şu sıralar, devrimci bir şey göremiyorum. Benim ilk yaptığım fanzin, grindcore üzerine İngilizce bir yayındı. O dönemler okul kurumuna karşı olan ilgimin yerini aykırı fikirlere bıraktığı yıllardı. Tam da death-metal ve punk modası vardı. Ekstrem olan müzik grupları ile yazışır, takas [trade] yapardık. Underground

müzik dünyasından haberdar olabilmek önemliydi. Ben de fanzin dünyasına müzikle girmiştim. Böylelikle 'bu anlamda' ilk yayınıma imza attım: *Shotgun Suicide*. Grafik ve illüstrasyon üzerine güzel sanatlar akademisindeki çalışmalarımla yeni sanatçılar ve özgün açılımlar üzerine bir fanzin üretmeye başladım. Bu sıralar siberpunk kavram ve kuramlarının konuşulduğu bir derse hazırladığım saykodelik ve deneysel bir fanzin hazırladım: *99KÇ [Kayıp Çocuk]* sıradışı ve yayınlanmayan projelere odaklanmıştı. Bunlar Türkiye'deki gençlik kültürleri üzerine filizlenmiş bir harekettir. Bir dönem Commodore'la başlayan punk ve metale uzanan altkültürler. Benim fanzinlerim daha çok sanat fanzini olarak yorumlandı. Art zine'leri ise daha çok fetiş yayınlar olarak görüyorum, fanzinin politik yönü ile çok uyumlu değil. Benim arzu ve üretimim grafik ve illüstrasyondan dijital ve sokak sanatına dek uzanan bir alanda underground bir çerçevede gerçekleşir. Ciddi dergilerde yayınlamak istemediğim ekstrem konulara yer açmak için webzine'im *Löpçük*'ü yayınladım. Kafadan sakat olmak gerekiyor ama zaten *Löpçük* kafadan sakat olanları bir şekilde bulup kendine eklemliyor. Tamamıyla fanatikçe dijital bir fanzin. Anti-kapitalist bir alan. Yer alan sanatçılar aynı kafada" (Erman Akçay, 24 Aralık 2023).

Dış Mihrak'ın punk ve hardcore altkültürlerini politik öğelerle bir araya getirerek anarko özleme hasredilen sayılarında üretim tutkusu, statü güvencesiyle dolu her bir varlığa savaş açar. Fanzinci için bir sığınaktır haliyle, ancak bir süre sonra bu sığınağın yerle bir olması kaçınılmazdır:

"Elime geçen bazı fanzinler bana fikir ve istek verdi. Sıkıntılı bir dönemimde bir tür deşarj gibiydi. Eve kapandım ve uğraşmaya başladım. [94-95 gibi] önce *Kerosene* sonra da *İşgal Evi*'ni çıkarttım. Daha farklı bir tarzda daha muhalif bir şekilde *Dış Mihrak*lar çıktı. *Kerosene* ve *İşgal Evi*'nin bir kısmı ve yeni eklenenler *Dış Mihrak*'ın birinci sayısını oluşturdu. Sonra da devamı geldi. Özellikle Emre çok yardımcı oldu. Hatta bir ara neredeyse işlerin yarısını o yaptı. Ayrıca Murat (Pilav) internet ve çeviri ve yazma konularında yardım etti. Ve tek tük yazı veren, röportaj, çeviri yapan insanlar. Artık herkes işinde gücünde. Öğrencilik bitince hepimiz bir şekilde işe girip çalışmaya başladık. Maaşlı köleler ordusuna eklendik. Enerjimiz ve vaktimiz azaldı" (Ünsal Ateş, 10 Şubat 2023).

3.2.3. Sisteme Karşı Bir Tokat: Karşı-Hegemonya, Temsiliyet ve Altkültür

Gündelik hayat, fanzinlerin hâkim anlatıdan uzaklaşarak kendi usullerini yansıttığı bir temsili alan oluşturur. Bu alanda gündelik olan, Lefebvre'in ifadesiyle "epik bir

görünüme, maskelere, kostümlere ve dekorlara bürünmüş olarak sahneye çıkar" (2016, s. 11), böylesi bir sahnede fanzinleri kavrayabilmek ise kişisel olanın politik tarihinde iz sürebilmekle mümkün hale gelebilir. Fanzin üreticilerinin yapıtları, gündelik hayatın her bir öğesinin bir arada bulunabileceği işlerin sergilendiği deneyimlerdir. Bu deneyimleri, büyüleyici bir şekilde kendi hayat anlatılarından beslenerek ortaya koyan *Heyt Be!* üreticilerine göre fanzinler "açtığı alanla birlikte sahip çıkılması gereken bir suret" olarak karşımızdadır:

> "Mesele gündelik hayattaki politikalara karşı bir tavır ise bu zaten birçok fanzinin mutabık olabileceği bir konu. Ben de kişisel olarak bu politik tavıra sahibim, bunun dışında gündelik hayatta yer alan hikâye, deneyim ve olayların ise besleyici ve ilham verici olduğunu düşünüyorum. Tüm bunları ise fanzin aracılığıyla ele alma ve aktarma pratiğini önemli buluyorum. Ana akım medyanın manipülatif medya aygıtlarına karşı kendi mikro medyalarımıza yani fanzinlerimize sahip çıkmanın oldukça önemli olduğunu düşünüyorum. Toplum tarafından yasaklı, ayıplı diye nitelendirilen ve konuşulması dahi çekinilen tüm konuları fanzinler aracılığı ile paylaşmak ayrıcalıklı bir bilgi köprüsü oluşturulmasını sağlar. Fanzinler bu açıdan biricik bir konumda kendi temsiliyetlerini ortaya sunmaktadır" (Deniz Beşer, 31 Mayıs 2022).
>
> "Çok çeşitli türleri olmasına rağmen bence bütün fanzinler içinde bulunduğumuz düzene karşı bir tavır gösteriyor. Sistem sana pahalı kuşe kâğıda basılmış neredeyse her kelimesi oto sansüre uğramış dergileri kitapları satmaya çalışırken fanzinler bağımsız yayınlar olmasından dolayı saf düşünceleri, görselleri, fotoğrafları, yazıları ve şiirleri barındırıyor diye düşünüyorum. Bunların farkında olup ilgilenen insanlarda tabi ki altkültürü benimsemiş birtakım farkındalıkları olan insanlar oluyor" (Sedef Karakaş, 3 Ocak 2023).

Türkiye'de bahsedebileceğimiz fanzin kültürünün, bir hareket biçimi olarak ele alındığında özellikle arkaik izlerinde yapılı düzene karşı oluş bilinci taşıdığını gözlemleriz. Bu haliyle fanzin, mitik bir düşün peşindedir; fanzinci ürettiği sayfalarda devrimci bir itkiyi harekete geçirir. En yakınındaki muhtemel dergi ve gazetelerden kes-yapıştır yaparak yeni bir söylem üretme coşkusunu barındırır. Bu nedenle, punk'a özgü bilinçdışı enerjiye yer açması kaçınılmazdır. Yine de bir fanzinin belirli bir politik düzlemde ilerlemesi beklenmez. Ancak fanzinler üzerine katkıda bulunmuş olanların bu yabancılık haline karşı düşünceleri keskin bir dille eleştirilir: "Türkiye coğrafyası içerisindeki sağ muhafazakâr fanzinlerin mevcudiyetini hegemonyaya hizmet eden

yayınlar olarak algılıyorum. Sahip olduğum politik görüş ve ideoloji açısından ürettiğim fanzinleri karşı-hegemonya açısından konumlandırabilirim" (Deniz Beşer). Bu saptama ile üretim biçimleri ve alanları dikkate alındığında fanzinlerin önemli bir kısmı, sisteme karşı [kişisel ya da kolektif bir şekilde] verili düzenle çatışma halindedir. Bu çatışma hali Barış Akkurt'un ifadesiyle, "bir itiraz biçimidir":

> "Bu itiraz gündelik olan için dile getirilebileceği gibi dünden bugüne miras kalan ya da geleceğe dair bir olguyla, bir anlayışla da ilgili olabilir. En 'masum' gözüken edebiyat fanzinleri dahi bir tavır alışın mecralarıdır. Bilinçli ya da bilinçsiz. Sistemin dışında ya da kenarında kendine bir alan açmış, özgürce yazıp çizilerek bir nefeslenme alanı yaratılmıştır. Yaratılan her alan, aynı zamanda bir tavrın ifadesi sayılabilir" (Barış Akkurt, 5 Temmuz 2022).

Fanzin üzerine düşünen kimselerin tanımladığı şekliyle, bir fanzin üretmek hem gündelik dünyaya karşı bir tavır alma yolu hem de "tekil benliğin" (Sontag, 2010, s. 146) bir söylem aracıdır. Bu haliyle, fanzinler belirli bir tavrın estetiğine haiz gözükürler. Fanzini ortaya çıkaran süreci bir tavır olarak görmeye eğilim mümkündür ancak günümüz üreticilerinin 'kolektivete'den ayrılarak bireysel bir uğraşa evrilmesi de kaçınılmazdır: "Fanzin bir hayli kişisel bir uğraş, dolayısıyla bugün fanzin üretenlerin tavrı yok gibi bir şey asla söylemiyorum ancak doksanlar ve iki binli yılların başındaki anlamı daha fazlaydı, bireysel bir eylemden topluluk hareketine dönüşebiliyordu" (Tayfun Polat). Fanzin üreticisi, Patočka'nın felsefik *universum*undaki gibi (2021, s. 33), "tinsel ve fiilî arınmanın kesinlikle mitsel olmayan bir tesiri altındadır" ve bu nedenle bu arınma sürecinde biraz yalnız kalması şaşırtıcı değildir: "Her ne kadar kolektif çıkarıyor gibi olsak da fanzini tek başına üretiyordum. Aslında yalnız ifade edebilmenin gücünü keşfedebilmeyi arzularım" (Lefle Sanasyan). Her bir katkının altkültürel ifade gücünü artırdığını düşündüğümüzde, ister tekil isterse de kolektif çıkarılsın bir fanzin, en nihayetinde altkültürel söylemin yansıtıldığı alanlardır: "Kendi üretim pratiklerimden yola çıkarak fanzinlerin gündelik hayattan bir kaçışı temsil edebileceklerini düşünüyorum. Hem bireysel oluşturduğum fanzinler için hem de kolektif yaptığımız *Sağanak Beyin Terörü* için; üretim, dağıtım süreçlerini bir rahatlama deneyimi olarak tanımlayabilirim" (Ege Sorkun). Üstelik, bu söylemi oluşturan altkültürlerin henüz emekleme aşamasında olduğu zamanlar düşünüldüğünde söz üretmeden çok, bir bilinç patlama sürecine tanıklık ederiz:

> "Doksanlı yıllarda fanzinler Türkiye'de heavy metal, punk ve hardcore altkültürlerinin sözcülüğünü bırakın, varoluşunu sağlamıştır diyebiliriz. Kitabımda[194] bu konuyu özellikle ele aldım. Çünkü daha etkili bir mecra ve medya yok bu türler söz konusu olduğunda. Başka bir altkültürde (zaten iki binlerin başlarında hip hop, elektronika ya da rave altkültürlerinden bahsedebiliriz sadece) böyle bir etki söz konusu değil" (Tayfun Polat, 16 Ağustos 2022).

Toplum adı verilen klostrofobik yapı ise bireylerin gündelik hayatla olan ilişkisinde önemli bir katalizör görevi üstlenirken, fanzin bilinci egemen olan tekdüze düşünce kalıplarına karşı deneyimler geliştirmeye yaramaktadır. Bir fanzin üreticisinin herhangi bir dönemde kolajlarına aktardığı her bir parça gündelik hayat ile ilişkilidir ve çoğunlukla kişisel itirazlardan geriye kalan en önemli parçadır. Fanzinler, 'söyleyecek sözler' üretebilmenin bir alanı olurken, bu yayınların üreticileri olan kişiler, itirazlarını bu yolla yükseltenlerin en ateşlileri olmuşlardır. Batı'da ve Türkiye'de yayınlanan fanzinler, belirli bir ölçüde 'her şeye karşı' bir ethos'u muhteviyatlarında barındırırken Halil Turhanlı'ya göre, bu tutum biraz eğreti dursa da köken arayışı bizi politik risalelere götürmektedir:

> "Fanzinlerin yoğun olarak görünür olduğu zamanları düşündüğümüzde verili olan her şeye karşı olduklarını ileri sürüyorlardı. Biraz abarttıkları, kendilerini fazlasıyla ciddiye aldıklarını da söylenebilir. Ancak fanzinlerin başlangıç noktasının politik risaleler (pamphlet'ler) olduğuna değin bir iddia da mevcuttur. Devrimci dönemlerde çok yaygın bir düşünce iletme aracı olan bu risaleler gerçekten fanzinlerin çıkış noktası sayılabilir mi, bu tartışılır. Ama böyle bir teze rastlıyordum. Bundan yirmi veya otuz yıl önce dile getirilen bir tezdi. Fanzinlerin politik risalelerin günümüzdeki uzantıları olduğu, köklerinin politik kriz dönemlerinde sayıları birden çoğalmış kitapçıklara değin uzandığı ileri sürülüyordu. Bu tür risaleler İngiltere'de 1640'larda iç savaş döneminde, Fransa'da devrim öncesinde ve devrimin çeşitli aşamalarında, Amerika'da bağımsızlık savaşı yıllarında her yeri kaplamıştır. Söyleyecek sözü olan hemen herkes, her grup kendini bu tür yayınlarla ifade etmiştir. Alman tarihçi

[194] Tayfun Polat'ın otuz yılı aşkın sahne *[scene]* içindeki deneyimini anlatan başlangıç kitabı Türkiye'de *Bağımsız Müzik*, Kara Plak Yayınları tarafından 2021 yılında okura sunulmuştur. Polat'ın kitabı, bağımsız müziğin iz düşümünü ve Türkiye'deki ilerlemesini ele almaktadır. Altı yıl kadar Tarih Vakfı'nda çalışan Polat, biriktirdiği bilgiyi ve arşivi her daim paylaşsa da 'geriye bir belge bırakmak ihtiyacı' belirince kitabı yazmaya karar verir. Böylece, günümüzdeki ilişkilerin iktidar boyutuna dikkat çekerek literatüre el yordamı ve iç güdülerle ilerleyen sürecin tarihsel bir kanıtını ulaştırır. Kitap hakkında detaylı bir inceleme yazısı için bkz. [Serbes, H. (2023). "Punklar İçeri Girdi": Türkiye'de Bağımsız Müzik Üzerine. *Medya ve Kültür*, 3(2), 256-260. https://doi.org/10.60077/medkul.1391512].

> Reinhart Koselleck'in *Kritik ve Kriz*[195] başlıklı çalışmasında politik kriz dönemlerinde eleştirinin yoğunlaşmasından yola çıkarak bu ikisi arasındaki karşılıklı ilişkiyi vurgular. Koselleck'e göre bunalım (kriz) eleştiriyi yoğunlaştırır, şiddetlendirir; şiddetlenen eleştiri bunalımı daha de derinleştirir. Yani ikisi arasında karşılıklı bir etkileme söz konusudur. Benim verdiğim politik risaleler örneğinde tarihin belirli dönemlerinde beliren "devrimci durum" eleştiriyi yükseltmiş ve yoğunlaştırmıştır. Bu eleştiri de politik risalelerde ifade edilmiştir. Fanzinlerin başlangıç noktası olarak bu risaleleri göstermek kulağa hoş gelse de bence gerçeklik payı az. Fanzinlerde ana akım kültüre bir itiraz, bir karşı çıkış elbette mevcut ama bunu abartmamak gerekiyor. Fanzinlerin amacı belli, ses duyurabilmeyi hedefliyorlar. Bundan ötesini aramak beyhude olur" (Halil Turhanlı, 10 Temmuz 2022).

Negri (2013, s. 13), "bu kapitalist dünyada artık doğal olan, yani sanayi-öncesi olan ve imal edilmiş olmayan hiçbir şey bulamadığından" yakınır ve etrafındaki toplumu "bir metalar yığını" olarak görür. Fanzin üreticisi, benzer şekilde kapitalist üretim tarzının sömürücü her bir öğesine karşı arayış içerisindedir. Bu arayış, fanzin sayfalarında sisteme karşı bir itiraz ve isyan çığlıklarıyla karşılık bulur: "Bütün fanzinler, onaylamasalar da 'sisteme karşı bir tokat' manifestosunu üstlenir. Böylesi bir varoluş bir keşif süreciyle gözlemlenebilir" (Ersin Gülkan). Fanzinler artık, kimlikler arayışların, toplumsal inşaların ve "iletişimin ayrımsız çokluluğunun içindeki metalar dünyasında" (Negri, 2013, s. 15) bir direniş çabasının peşindedir:

> "Sovyetlerin çöküşü sonrası oluşan ideolojik boşluğu kimlik arayışları doldurdu. Belki fanzin kültürünü de kısmen burayla ilişkilendirebiliriz. Katı ideolojik konumlanışlar yerini sahicilik arayışına, söyleyecek sözü olanların bunlardan arınarak, ama mevcut sisteme itirazlarını da elde tutarak görünür olmaya başlamasına neden oldu, diye düşünürüm. Bir tür yeni bir kimlik inşasının, böyle bir iddiası olmayan, neferleri sanki. Bu aynı zamanda üreterek kendi varoluşunu arama eylemiyle de anlam kazanmıştır" (Barış Akkurt, 5 Temmuz 2022).

Roberts (2013, s. 161) için "günlük yaşam bilincinin gücüne, paylaşılan, ortak bir kültür deneyiminin içine girmek, kapitalist üretim ve sosyal ilişkilerin hiyerarşikleştirmesi ve yabancılaştırılmasının tam tersine çevrilmesinin vaadini gerçekleştirmek" anlamını taşır.

---

[195] Reinhart Koselleck, 1973, *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt Koselleck,* Suhrkamp Verlag. Türkçesi için bkz. [*Kritik ve Kriz- Burjuva Dünyanın Patolojik Gelişimi Üzerine Bir Katkı.* çev. Eylem Yolsal Murteza. Otonom Yayıncılık, 2012].

Bu vaadin gerçekleştirilmesinde altkültürel yaşam deneyimlerinin rolü oldukça etkindir. Gençlik altkültürleri, ortak bir kostüm içerisinde belirli yaşam formlarını bir araya getirerek dayanışma stratejileri üretmeyi denerler. Fanzinlere hayat veren altkültürlerden en baskını olan punk fenomeni, ağıtlar stratejisi üretmekten ziyade Clark'ın altını çizdiği üzere (2003, s. 224), ilk günlerinde bile şirket kapitalizminin egemenliğini öngören ve ona üstün gelen bir toplumsal biçimi ifade etmeye başladı, bu durum punk'ların 1970'lerin başlarında oynamaya başladıkları sosyal biçimlerin, spektrum boyunca altkültürlere nüfuz etmesiyle biçimlendi. Böylece, kendi öznel deneyimlerini aktarmaya fırsat bulan fanzin üreticilerindeki yeni pratiklerin, ideolojilerin ve varoluş biçimlerinin doğuşuna tanıklık ederiz:

> "Fanzinler, altkültürün haberlerini ve öznel derecelerdeki farklılaşımlarını takip etmek için önemliler. Öznel deneyimler altkültürün zenginleşmesini sağlayan kaynaklar, dolayısıyla fanzinler kendini ifade eden sanatçılar ve yazarlar için müzik-dışı dışavurumcu temsiliyetlere yer açan, hegemonyanın üretim mekanizmalarının dışında var olabilen en temel ürünlerden biri diyebiliriz. Punk'ın altkültürü sayılabilecek *queercore* ve *riot grrrl*[196] zine'lerin yeraltı mekânlarında dolaşımıyla duyurulmuş akımlar ['*homocore*' mesela, San Francisco'da gay punk'ın temsilcisi gibiydi] Kanada'daki gay punk'larla birleşerek *queercore*'un Kanada'daki *J.D.s zine*[197]'iyle birlikte temelini oluşturur" (Temmuz Süreyya Gürbüz, 1 Mart 2023).

Mikrokozmik bir alan olarak altkültürler, Jenks'e göre (2007, s. 21) küçük grupların parçası oldukları hâkim eğilimden, yani daha geniş toplumdan dilleri, inanç sistemleri, değerleri, tavırları, davranış örüntüleri ve hayat tarzları gibi unsurlarla ayrılış şekillerini ifade eder. Burada ayrılış şekilleri, yayıncılığa da sıçrar: "İlk çıktığı yerde de bir nevi edebiyatın dışında, dışlanmış, edebiyat olarak görülmeyen fantastik bir yazın alanı var. Sonra punk'la tekrar filizlenince altkültürün yayın organına dönüşüyor" (Yahya Vural, 'Girdap'). Her bir ayrı kopuş, failliğe uzanan eylemlerle paradigmayı anlaşılabilir kılmaktadır: "Fanzinler, kesinlikle altkültürün sözcüsü ve bizâtihi her şeyi olmuşlardır.

[196] Birleşik Devletler'de başlayarak dünyaya yayılan Riot Grrrl, yeraltı feminist punk hareketi olup erkek egemenliğine karşı punk sahnesinde kadınların öfkesini yansıtmıştır. Bir müzik sahnesinden öte, politik bir etik çevresinde kendin-yap felsefesinden fanzine sanattan aktivizime bir altkültürel yaşam formunu temsil etmiştir.

[197] Kanada'da G.B Jones ve Bruce LaBruce tarafından 1985-1991 yılları arasında sekiz sayı kadar çıkarılan *queer punk zine*'i *J.D.s* anarşik queer-punk temaları etrafında yayın yapmış, sonraki yıllarda görülen queercore altkültürünü kışkırtmada etkin rol oynamıştır.

Üretmek ve yıllar sonra dönüp bunlara bakmak, o dönemi anlaşılabilir ve hissedilebilir kılmaktadır" (Kaan Karaöz).

Kaçınılmaz olarak, altkültür ve fanzine dair ilişki biçimlerini sınıflandırmaya çalıştığımızda, farklı düşünce tarzlarının alanına gireriz. Bunlar, net olmayan ve ele aldığımız toplumsal bağların ancak deneyimlerinden doğan düşüncelerdir. Öyleyse, "bizi bir dizi konuma götürecek ve geniş bir tartışma sahası açacak olan altkültür fikri" (Jenks, 2007, s. 31) bazı yaygın açıklamaları beraberinde getirir. Buna göre, fanzinlerin altkültürel bir temelde yansıması süregelen bir ilişkidedir:

> "Tanıklık ettiğim kadarıyla, fanzinler Türkiye'de seksenlerde ve biraz da doksanlarda altkültürel varoluşun sözcüsü olmuştur diyebiliriz. Ancak bu altkültürden ne anladığımıza, [altkültürü] nasıl kodladığımıza, bu kategoriye ne kadar hayranlık ve yüceltme beslediğimize göre değişir. Altkültürü çok yukarılara taşıma eğilimindeyseniz fanzinlerden pek çok basamak icat edebilirsiniz. Formun kendisinde yani fanzin formunun ya da fanzin mecrasının kendisinde bir alternatiflik ve radikallik iması var. O yaşayacaktır ve kendine göre çalışmayı sürdürebilir ki zaten o da 'sanatsal avangart'tan gelen bir form, oralardaki kolaj estetiğinin aşağıdan söz için bir yorumlanmasıdır. Ayrıca, fanzini altkültür yapan şey aslında fanzin üretiminin de çok yaygın olmamasıymış belki de. Dolayısıyla bugün fanzin estetiği, bir tür kolaj, kendiliğinden serbest üretim, altkültürün az görünen argo gibi, kendi kendini tükettiği kanallara sahip olması gibi öğeleri birleştiren bir imge. Sanatta, siyasette, edebiyatta başvurulabilecek bir tarz. Bu haliyle çok uzun yıllar işe yaramaya ve akla gelmeye devam edecektir sanıyorum" (Süreyyya Evren, 24 Temmuz 2022).
>
> "Fanzinler bir altkültürün temsil öğelerinden ya da elementlerinden en önemlisi belki de. Zamanında [elbette internet öncesi zamandan bahsediyoruz] bilginin yayılması, haberdar edilme, küçük grupların, fikirlerin, sanat akımlarının duyulmasında ve şehirden şehire ulaşmasında çok faydalı olmuştur. Müzik açısından bizi doyuracak olan fanzinler olması, politik ya da daha sanatsal [şiire dayalı] çeşit çeşit fanzinlerin olduğunu öğrendik" (Kerim Gönençer, 29 Aralık 2022).

Bununla beraber, altkültür ile paradoksal bir ilişkiye de rastlarız. Bir yandan sanatı ve yaşamı söz söyleme aracı (medium) olarak kullanırken bir yandan da kavramın kendisiyle barışık değildir, fanzin yapıtının üreticisi. Sınıflandırmaya daha en başından karşıdır. Belki de, ana akım medyaya kolajlarıyla meydan okumada en başarılı olmuş temel

fanzinlerden *Mondo Trasho*'yu üreten Başak'ın bir sıkışma yaşaması ve yaptığı 'sanat eserinden' uzaklaşmak istemesi, fanzine altkültürden kopma özgürlüğü getirir:

> "Ben daha çok yaratıcılığın en dolaysız, kolay ve kişisel dışavurumu olarak görüyorum fanzini. Tavrı ve mesajı kendi içinde saklı. Fanzinler, arkadaşlarımın veya benim [sanatsal ya da yaşamsal] 'iş'lerinin sözcüsü. Ana akım medya ve gidişatın tek geçerli kaynak olmadığının canlı kanıtları. Alt veya üst onu konumlandırmayı bu kültürlerin dışındakiler yapıyor. Altkültür tanımlaması bazen can sıkıcı çağrışıyor bende, neden altta olsun? Yan-kültür, kıyı-kültür, marj-kültür ya da dış-kültür sanki daha doğru bir sınıflandırma olurdu" (Gamze Fidan, 28 Aralık 2022).
>
> "Yaptılarıma bakılırsa, altkültürün sözcüsü olduğum söylenebilir. Genelde bu minvalde, çağrılara eşlik ediyorum. Konuşmalar bir anlamda 'altkültür' etrafına çekiliyor. Evet biraz çenesi düşük de olsam, genel manada insanlarla konuşmayı hiç sevmem [Seni sevdiğim ve yaptığın işlere saygı duyduğum için buradayım]. Üretken bir insanım. Yaptığım şey benden uzaklaşsın isterim, yapar birine veririm. Bu sayede çok para ve arkadaş edindim. Ama altkültür 'title'ı ile beni konuşmaya çağırdıklarında artık konuşacak bir şey bulamıyorum. Bundan biraz rahatsızlık duyduğumu itiraf etmem gerekecek" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).

3.2.4. Kendin Pişir Kendin Ye: El İlanı, Poster, Albüm ve Konser Afişleri

Yerleşik ticari karmaşıklıkların tam olarak karşısında konumlanarak bağımsız üretimi destekleyen punk altkültürü ve yeraltı gençlik sahneleri, hem özgün değerlerle nesnel dünyaya alternatifleri yansıtır hem de tekil benliğe yönelik ipuçları sunar. Bunu yaparken, kullandığı silah fotokopidir ("Fotokopi, keşfetmeye açık sayısız yaratım olanaklarıyla çok heyecan verici bir rahim gibiydi: Fanzin doğumu için yani, fanzinleri doğuran taşıyıcı ana gibi bir şey. Fanzinin olmazsa olmazı, a priori'si" – Gamze Fidan). Bu yönüyle egemen, hegemonik ve ortodoks medya anlayışına yönelik gençlik altkültürlerinde bir direniş biçimi olarak görülen fanzinler, Bestley'in söylemiyle (2020) profesyonelce tasarlanmış ve üretilmiş nesneye karşı eski ve yeni, yerel ve küresel, punk politikasının veya felsefesinin klişeleri ve bunların karşıt noktalarını barındıran 'kendin-yap' etiğine dair keşifler sunar ("Dışarıdalık, marjdalık gibi kategorilerin ciddiye alınması, fanzinlerin 'kendin-yap' estetiğini öne çıkarıyor. Biz fanzin estetiğinin bağımsız üretim kanalı vurgusuna yaslanmıştık" – Süreyyya Evren). Fanzinler, birer üretim yolu olarak fotokopiyi özgürleştirici bir ruha çevirmişlerdir: "Fanzin estetiği dediğimizde aklımıza ne

geliyorsa fotokopinin çıktı mekanizmasından kaynaklıdır. Dolayısıyla fotokopinin ikonik bir yeri var" (Temmuz Süreyya Gürbüz). Karmaşıklık ve çeşitlilik, fotokopi makinesinin deforme edilmiş tarzıyla birlikte fanzinlerin kendilerine has karakteristik özelliklerini yansıtır:

> "Fotokopi fanzinler açısından aslında işlevsellikten doğan bir estetik tavrı temsil ediyor. Fotokopinin kendine has renkleri kuşe kâğıda basılmış dergileri okumaya alışmış insanlar için bir bozulmuşluğu temsil ediyor olabilir fakat bir fanzin okuyucusu bunu estetik bir stil olarak değerlendirebilir. Elbette bu estetik, fanzinin temsil ettiği söyleme de etki eder. Bana kalırsa, bir insanın fotokopi makinesinin işlevini kullanarak bir üretime geçmesi ve bu sayede çevresiyle sosyal bir bağ oluşturması fanzinin ruhu açısından oldukça özgürleştiricidir" (23 Temmuz 2022, Ege Sorkun).
>
> "Fotokopi ile yapılan işlerde altkültürün tüm öğelerini görebilirsiniz. Üretmek ve yıllar sonra bunlara bakmakla o dönemi anlayabilir ve hissedebilirsiniz. Fotokopi işler, o dönemi anlatan tarihi arşiv belgelerdir. Ben özellikle grafik işler yapmayı seviyordum. Necrosis[198] grubunun demo kapaklarını, konser afişlerini, flyer'larını ben tasarlıyordum. Küçük yaşlardan beri çiziyorum, çok rahatlatıcı içsel bir yolculuk benim için. Bugünlerde on iki yaşındaki kızımla beraber kafa kafaya verip çiziyoruz. O da meraklı, beraber bir şeyler üretiyoruz. Bir sürü eskiz ve çizime geri döndüğümde, çok büyük hatıralar görüyorum. Zaten geriye somut olarak bir tek bu çizimler kalacak. Günümüzde birçok şey dijitalleşti. Grafik tablet ile de çizebilirsiniz tabii ki ama kâğıdın sıcaklığı, o renkler ve dokular ayrı bir şey" (Kaan Karaöz, 30 Aralık 2022).

Estetik, fanzin düşüncesinin devamını sağlarken Hakan Günday'a göreyse her fanzin temelde kendi ilkesini yaratır. Fanzini ya da fanzinle birlikte gelişen işlerin ana akımdan ayrılması bu estetik gerçekliğe dayanır. Egemen medyada büyük ölçüde metalaşan dergilerin tersine fanzinler içeriği önceler ve kullandıkları kolajlarla biriciklik taşıyan bir form meydana getirirler. Nihayetinde, genel fanzin estetiğinin dışına çıkan her bir yayın kendi estetiğini ortaya koyacaktır:

> "Matbaa çıkışlı dergiyle fanzin arasındaki temel farklardan biri de bu estetiktir. Her şeyden önce dergiler, farklı kâğıt ve renk paletleri kullanarak birbirinden ayrışmaya

[198] Necrosis, Türkiye'nin ilk hardcore punk gruplarından biri olan Necrosis, doksanlı yıllarda Kadıköy Akmar Pasajı'ndaki underground müzik camiasının öncü neferlerini oluşturmaktaydı.

> çalışır. Oysa fanzin en ucuz çoğaltma yöntemini kullandığı için siyah-beyaz olarak fotokopi kâğıdına basılır. Bu da demektir ki dergilerden farklı olarak, fanzinler kâğıt kalitesi ve renklerle ilgili değildir. Bir fanzin diğerinden, bu siyah-beyaz ya da fotokopi kâğıdı sınırlamasına rağmen ürettiği içerikle ayrışır. Ve üreticinin hayal gücü de bu noktada devreye girer. Her ne kadar yoğun biçimde kullanılan kolaj tekniği nedeniyle fanzinler birbirine benziyormuş gibi görünse de, daha dikkatli incelendiğinde çoğu fanzinin, o 'genel fanzin estetiği' dışına çıktığı ve kendi estetiğini oluşturduğu görülebilir. Ne de olsa bu işin temelinde şu cümle de yatıyor: Fanzin üreticisi kadar fanzin estetiği vardır" (Hakan Günday, 21 Ağustos 2022).

Fanzinler, bir çerçeve ya da sınıra ihtiyaç duymazlar. Doğası gereği, kısa ömürlüdürler. Dahası, bir yol olarak en hızlı sonuç veren biçimi bulurlar. Tıpkı, kısa süren ama etkileri hiç bitmek bilmeyen bir punk şarkısı gibi fanzinler de bir enstrüman olarak fotokopiyi kullanmışlardır. Özellikle, internet öncesi dönemde bir haberleşme biçimi olarak fotokopinin özgürleştirici ruhuna sarılmışlardır. Bu ruh, bazen obsesif takıntılarla doğan üretime bazen de radikal bir tavır gösteren üretimle kendini gösterir:

> "Fanzin, alternatif bir üretim arayışına, bilinçli ya da bilinçsiz 'mainstream' olmayan bir medyaya karşılık geliyor. *The Beatles* hayranı bir kişinin gazetedeki *Beatles* küpürlerini kesip bir araya getirmesi de fanzin aslında. Fakat tabii benim ilgi alanıma giren şey daha çok bireysel hayattan paylaşmak ihtiyacıyla fotokopiyle ya da başka yollarla çoğaltması sonucu ortaya çıkmış bir şey. Bu anlamda, fanzin her konuda olabilir, örneğin kül tablası ile ilgili. Obsesif takıntılardan doğan fanzinler hoşuma gidiyor da aslında. Ama radikal anlamda olmayan fanzinler bana hitap etmiyor. Bu haliyle, bir şeyin fanatizmden dolayı bilgiyi üretmek ve paylaşmak istemesinden doğan fanzinler radarıma giriyor. Açıkçası, fotokopi makinesi ile büyütme ve küçültme gibi işlemler yaparak sanatsal hamleler yapmak, tasarıma dair bakışımı da belirledi. Punk estetiği özellikle beni çok etkiledi. Afiş, flyer (el ilanı) ve albüm kapaklarına kadar bu estetik ve teknik olanaklardan yararlandım. Fotokopi çok ucuz bir yol o zaman. Mahalledeki fotokopici 'yok mu *Rashit* konseri de fotokopi çekelim' derdi. Gidip oraya beğendiğimiz dergilerden görüntüleri büyütüp küçültüp bozarak kullanıyorduk. İster istemez sanatsal tarafa kaymaya başladı" (Tolga Özbey, 26 Haziran 2022).

Esat C. Başak'ın amacı elindeki defterlerde biriken malzeme ve alıntıyı, kendince yorumlarla bir arada sergilemek, bunu yaparken de çevresindekileri tetiklemekti:

> "*Mondo Trasho*'yu çıkardığım yıllarda çevremdekilere 'bir sayfa yapmak ister misin' diye sorardım; bana ürettiklerini verirlerdi diğer her şeyi ben yapardım.

İddialı ve dürüst bir şey söylemek gerekirse, kapağından eklerine kadar her şey birinci sınıftır. Fanzinin onuncu sayısının kapağında '10' yazar: Kapak yapmayı unutmuşum. Fotokopicide fark ettim, dönüp tekrar kapak yapmaktansa o an aklıma gelen bir şeyi yaptım. *Mondo Trasho*, esasında yirmi altı sayı süren ama bazı sayıları ve ekleri sadece kimilerinde olan bir fanzindi. Piyasada bulunabilenler on üç sayı kadardır. Bu on üç sayıyı en fazla beş yüz tane bastım. Diğerleri yirmi ya da otuzu geçmemiştir. Mütevazı olamayacağım; güzel teknikler kullandım. Kendisinden sonra çok kullanıldı. Ben de kim olduğunu bilemediğim çok kişiden etkilenmişimdir. O vakitler çok gezerdim. Hindistan gezilerimden çok dergi çıktı misal. Not düşüyordum bir de: Bunu fotokopi ile çoğaltın. *Girdap* onu çok güzel yapıyor: Fotokopinin fotokopisi" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).

"Kaliteli matbuat görsel açıdan çok daha tatminkâr, elbette. Fotokopide 'distorte' olmuş imajlar, yazılar vs. kendi kendine aslında bir moda bir akım geliştirdi. Yani yokluktan doğan akım. Bir grafik sanatına dönüştü: 70'lerin 80'lerin sonunda dergi kapakları mesela. Dünyadan bahsediyorum tabii, Türkiye'de 90 başları. *Mondo Trasho* diyeceğim yine. Bunda fotokopinin kullanılması ucuz olması, fotokopi dükkanlarının, fotokopicilerin o dönemde çok popüler olması, işler olması ve sayfa başı maliyeti açısından bir öğrencinin dahi harçlığıyla çıkartabileceği bir masrafa ulaşması açısından çok daha kullanışlı bir araçtı, fotokopiler. Yapmış olacağınız bir aktiviteyi, bir konserin tanıtımı için yapabileceğimiz posterleri ve el ilanlarını fotokopi vasıtasıyla çoğaltabiliyordunuz" (Kerim Gönençer, 29 Aralık 2022).



Fotoğraf 47: Fanzine Poster (1991, İstanbul, A3)

Kaynak: Esat C. Başak ve Tolga Güldallı

Not: 1991 yılında, Esat C. Başak, *Mondo Trasho*'nun ilk sayısı için fotokopi makinesini sanatsal bir alet olarak kullanır. Fanzin yayınlandıktan sonra ortaya çıkan poster, İstanbul'u süsleyecektir.

Üretimlerindeki şok figürü ile kent insanındaki karşılığı, Başak'ın var olan anlayışını yansıtır. Ayrıca, ondaki tavır kitlelerin fotokopiyle çoğaltılan sanat yapıtlarına dair bakış açısına da işaret eder. "Caddelerdeki insanların, yoldan geçenlerin şekilsiz kalabalığı" (Benjamin, 1993, s. 114) onun yapıtlarına türlü şekillerde zararlar vermiştir, indirmiştir veya sökmeye çalışmıştır en hafif tabirle, asıldığı yerlerdeki sanat eserlerini. Ama, bu *yapısöküme* uğratılmış hal onu yıldırmamış, hatta direksiyonunu o yöne doğru kırdırtmıştır:

> "Yolda birinin cebine sıkıştırmak için fotokopiyi kullanarak çok üretim yaparım. Mesela, çok 'sticker' hazırlarım, yolda gördüm; herifin biri yırtmaya çalışıyor. O zamana kadar yırtanlara kıl olurdum, seviyorsan zarar vermeden al yani ama herif nasıl yırtıyor görmen lazım. Ondan nefret ederek yırtıyor. 'Ulan' dedim, 'hedef kitlem sensin artık': her şeyi senin için yapacağım" (Esat C. Başak, 23 Temmuz 2022).

Elbette *Mondo Trasho*'nun editörünün üretim sahası geniştir: "Değişik tarzda üretimler yaptım. ZeN'e görsel işler yaptım misal. Bedri Baykam'ın eline ilk sarı punk renkli kapaklı dergiyi tutuşturdum. 'Ya ben bunu çok seviyorum ama vaktim yok' demişti. Üç dakikalık işler" (Esat C. Başak). Fanzin yapıtının üreticisinin avladığı yer, kimi zaman bir sergi alanıdır. Onun için tehlike bir ideolojik aygıttır ve kuşkusuz bu, işlere yansıyacaktır. Ancak, onu mühim gören yine başka diyarlar olacaktır:

> "Sergilerim var benim ikisi kişisel diğerleri karışık. Avusturya'da karışık sergiye katıldım mesela. *Tehlikeli İşler* diye bir sergiden davetiye aldım. İş olarak bomba ihbarında bulundum. Anarşist ruhum kabardı. Bunu duyan Avusturyalılar beni davet ettiler. 'Aa bunu kim yaptı' dediler. Mühim gördüler, beni çağırdılar, workshop imkânı tanıdılar, paramı verdiler. Başka yerlerde de beklemediğim ilginç kazançlar oldu, burada anlamadıkları şeylere diğer ülkelerde daha çok değer verdiler. Buradaki küratör benimle bir sene konuşmadı, 'sergimi nasıl mahvedersin' dedi: Bana tehlikeli işler diye bir iş yap diyorsun; al sana tehlike" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).

Birçok eseri, bir sanat yapıtı niteliğindedir *Mondo Trasho*'nun üreticisinin ("Sanat öznelliği olan bir şey. İmza atıyorsun. İşte fanzin de öyle. Bireysel [*per-zine*] yayınlar. Egomanyak. Sergilenen fanzinler var zaten. İtki olarak sanat gibi düşünüyorum" – Erman Akçay). Toplumsal normlara karşı yapıtları aracılığıyla, temel hakkını kullanmış olur. Onun insanı şaşırtan müdahaleleri, karşımıza ansızın çıkar. Türlü şekilde bir araya getirdiği defter kolajları, genetiğiyle oynadığı oyuncaklar ve parçalar, bu topraklardaki

ilk fanzin yaratıcısının imge ve kavramları kendine has estetik bir üslupla temele oturtmasıyla sonuçlanır. Nesnelerle kurduğu ilişki, her şeyden önce bir sanat eseri olarak kurulmuş bir ilişkidir:

> "Esat'ın çoğu işi bence sanat eseri. Ama bunu kim belirleyebilir bilmiyorum; sergilenmek açısındansa evimde Born Against'i[199] asıyorsam benim için bir sanat eseri oluyorsa onun eserleri de sergilenir ve bu sanat olarak tanımlanabilir. [Küçük] İskender'in fanzinleri de öyle. Bence çok değerli işler. Tüm bunları bir sanat eseri olarak görmek veya sergilemek mümkün" (Tolga Güldallı, 27 Haziran 2022).
>
> "Kes, yapıştır kullanırdık ama o sıralar 'heavy metalciler' gibi daha çok sistematik estetiği yoktu. Mesela *Laneth* gibi değildi. Bizim estetiğimizde 'granule; grain' çok kullanılırdı. İmgenin soyutlaşması ya da lekeleşmesi görülüyordu. Benim yazdıklarım daha çok politikleşti. Pet Shop Boys üzerine olan yazım *(Mondo Trasho sayı 11, sayfa 6)* en politik olanıydı. Tutucu bir ortam vardı (gerçi şimdiye göre daha ilericiydi herhalde). Esat, Baudrillard okurdu, ben akademik solculuk yapardım. Tüketim kültürüne eleştirisi var, karşı-kültür dolayısıyla. İletişimci kadar Ünsal Oskay[200] hayranıydı. Esat'ın 'Endüstri Devrimi Bitti, Biz Kazandık'[201] başlıklı sergisinden sonra bir zamanlar fanzine yazdığım yazıların başlığı olan '*yazı bir*'i bir kere daha yazmak istedim.[202] Slavoj Žižek'in 'kaçkınlık etkisi' olarak çevirebileceğimiz 'parallax view' kavramını bundan daha öz bir şekilde ve daha

---

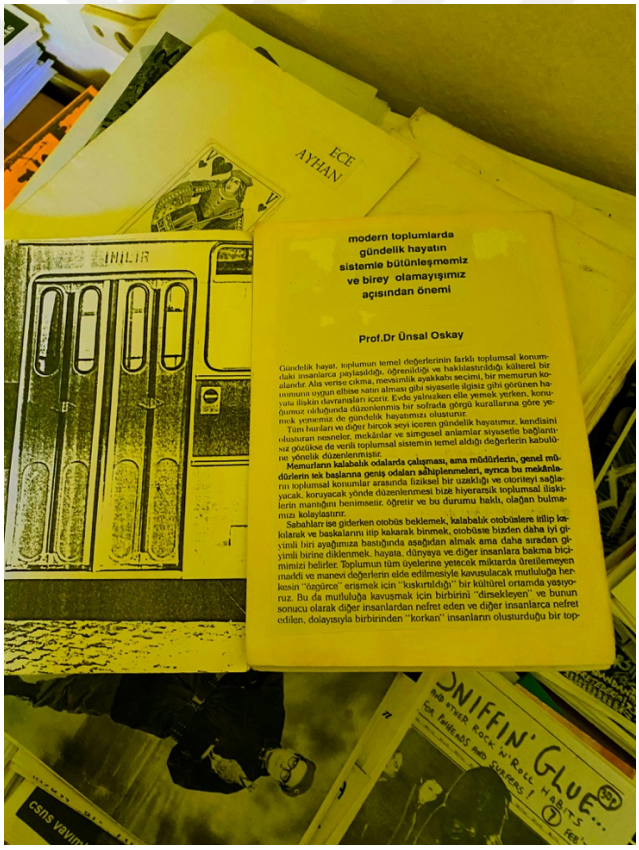
[199] Tolga Güldallı, görüşme esnasında evindeki Born Against grubuna ait tabloyu gösteriyor. Born Against, 1989-1993 yılları arasında aktif bir şekilde 'kendin-yap' etiğini benimseyen New York menşeili hardcore punk grubudur. Yeraltı hardcore punk camiasındaki çağdaşlarına karşı meydan okuyucu tavırları ve politik mesajları nedeniyle kimilerince sevimsiz görünmüştür. Öyle ki, her fırsatta dogma ve ortodoksinin gözüne öfkeli parmak sokma eylemleri sürecektir. Grubun kurucusu üyesi Sam McPheeters tarafından yayınlanan *Error* adlı fanzin, sanatçının eleştirel sesini duyurduğu yayın organıdır.

[200] *Mondo Trasho*'ya ve çıkardığı farklı isimlerdeki eklerde Ünsal Oskay'ın şiir ve analizlerine yer vermekten oldukça mutludur, Esat. Yaptığımız derinlemesine görüşmede şunları söylemiştir: "Marmara Üniversitesi'nde okuduğum sıralarda Prof. Dr. Ünsal Oskay, İletişim Fakültesi'nde hocaydı. Benim hocam değildi, ama dersleri dolu geçerdi, ben de çoğuna katılmışımdır. Hayranıydım. Onun şiirlerini koydum dergiye. Yirmi dakika konuşsun, şöyle yere yatarım, öyle dinlerim. Onun 1982 yılında 'Çağdaş Fantazya' diye bir kitabı vardı. Piyasada halen bulunabilen bir kitap. Görsel hafızamdan dolayı dizgi hatalarını dahi hatırlarım. Psikopatlık derecesinde sever, hâlâ da okurum. Ünsal Oskay'ın yazılarının yer aldığı ek fanzinler vardı, şimdi piyasada bulunmayan, yine *Yeni Nesil İçin Mondo Trasho Arşivi (Mart 2018, Sub Yayınları, 354 s.)* kitabında da yer almadı. Onlar dağılmış durumda. Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi bir kuşaktan geliyor. Ankara'ya ilk kez okumaya gelmiş, Milli Kütüphane açılmış, sonra oraya gelip ilk kez klasik çevirilerle karşılaşan ve heyecanla arayan tayfa. *Eski Toplum*'u misal, Türkçe'ye çeviren Oskay'dır. İki cilt, okuduğunda göreceksin Türkçe'nin güzelliğini. Derslerinde mesela ileride yapacağı sandala alacağı seramik pirinçliklerinden bahsederdi. Başka bir hayali vardı onun" *(Esat C. Başak ile görüşme, 23 Temmuz 2022).*

[201] Galeri Non'da (Beyoğlu, İstanbul) 9 Nisan-29 Mayıs 2010 tarihleri arasında Esat C. Başak'ın heykel, kolaj, enstalasyon ve genetiği değiştirilmiş oyuncaklardan oluşan üretimlerini bir araya getirdiği sergi, 'özgürlüğün sırrı yaratıcılıktır' mottosu ile yola çıkan sanatçının düşünce süreçlerini sarsıntıya uğrattığı bir alandır.

[202] *Mondo Post-Industria (ya da Esat C. Başak'ın Kavram/a/ Stratejileri Üzerine Notlar)*, Yahya M. Madra.

doğrudan, sadece fikriyle değil zikriyle de, başka hangi iş açıklayabilir? [Yapısalcı dilbiliminin önerdiği gösteren-gösterilen-gönderge (signifier-signified-referent) modeli çıkış alarak gerçekleştirilen yapı-söküm denemeleri olarak okumak gerek Esat'ın işlerini]. Açıkçası *Mondo Trasho* zamanının dergilerden posterlerine yapmaya çalıştığımız şeyi görsel rahatsızlık ile anlatabilirim. Grafik sanatları aslında son derece ticari olabilir, zaten amacı bir şeyi görsel anlamda temiz bir şekilde göstermek. Meta formunun biraz daha ayrıcalıklı alanı, onu 'disrupt' edebilmek *[bozmak, yıkmak]*, sekteye uğratabilmek. Herhalde o fotokopisel büyütmeler temiz ya da albenili olan şeylere karşı. Boşluklar, örneğin. Bir şarkı listesi yaptığım zaman politikası vardı; var olan dilden uzaklaşması ve farklılaşması mesela. Batıdaki formları taklit edip onlar gibi estetik dile yakınlaşması. Ekol ya da okul gibi bir şeydi. Biz bir şeyleri orada öğrenirdik. Modernizmin tarihini yeniden düşünmek ve özgürleştirmekle ilgisi vardı. Bu açıdan *Mondo Trasho* post modern bir nesneyse, eleştirel bir tarafı hep vardı" (Yahya M. Madra, 20 Temmuz 2022).



Fotoğraf 48: Ünsal Oskay'ın Fanzinlerdeki Yeri

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: Girdap'ın fanzinlerle kaplı evinde [Buca, İzmir] çektiğim bu fotoğraftan anlaşılabileceği gibi Esat C. Başak tarafından *Mondo Trasho*'ya ek olarak başka üretimlerde bulunduğu çalışmalarında da Ünsal Oskay'a ait metinlerin farklı şekillerde ve tekniklerde sunulduğu görülür.

Fotokopi ile hazırlanmış her bir parça, punk'ın gündelik bilmecesindeki çözümüne yaklaşmada önemli rol üstlenmiştir. Üstelik, var olan sahneden oluşan dünyanın her şeyden önce çevresini oluşturan bir konsere ya da fanzine ilişkin betimlemelerin yer aldığı afişler, iletişim biçimlerinin bir tür imgesi haline gelmiştir. Asıldıkları ya da dağıtıldıkları yerlerin damgasını ruhuna vurmaktansa, oldukları yerlere kendi ruhlarını aktaran fotokopi afişler, gençlik altkültürlerinin iz sürücü niteliğini öne çıkarır:

> "[Punk ve metal gibi] müzik dükkânlarında görerek artan fanzinlerle temasım, yazmayı ve yazışmayı çok sevdiğim için farklı mecralara da yayıldı. Siyasi, edebi, sanatsal, punk ve metal fanzinlerle erken yaşta tanıştım, birçok fanzin çıkardım, bir o kadarından da reddedildim ve daha da fazlasını distro olup dağıttım. O dönemde fanzinlerin yayılmasının, reklamının en kolay yolu flyer'lardı, yani el broşürleri. Bunların tasarımı için çok vakit harcar, özenle de başka fanzinlerin flyer'larını biriktirir ve dağıtırdım" (Can Başkent, 5 Ocak 2024).
>
> "Fotokopinin haberleşme ve iletişim biçimi işlevi çok önemlidir. Çünkü internet öncesi dönemde, bir plak dükkânında sağa sola yapıştırılmış bir sticker, tezgâhın üzerine bırakılmış bir flyer, cama yapıştırılmış bir konser afişi ya da bir fotokopi kapaklı demo kaset bizim o gün konsere gitmemizi sağlayan şeydi. Çünkü başka türlü o konserin haberini alma ihtimalin yoktu. Çok ender bir şekilde fanzin harici yerlerde mesela Aptülika'nın köşesi ya da Roll ve Express gibi yerlerde konserleri görebilirdik. Amaç aslında çok çabuk bir şekilde tüketilmesidir, bir iletişim aracı. *San Francisco Punk Flyerları*'nı içeren bir kitap[203] vardı bende. Kitabın yazarını kesinlikle hatırlamıyorum ama söylediği şey çok güzeldi: '*Bir gün bir kafe dükkânının önünde duruyorum, kapının yan tarafına asılmış bir punk konser afişi vardı. Sahibi çıkarak hiddetle yırtıp çöpe attı. Bu pisliği istemiyorum diye bağırmaya başladı. O an bunları toplayıp ileride kitaplaştırmaya karar verdim. Çünkü o kadar hızlı tüketiliyordu ve hayatımızdan çıkıyordu ki bunun idrakinde bile değildik*'. Posterler, flyer'lar ya da fanzinler biriktirmek için değildi benim için. O anı yaşamamızı, paylaşmamızı, ulaşmamızı sağlayan şeydi" (Tolga Özbey, 26 Haziran 2022).

[203] Peter Belsito, Bob Davis ve Marian Kester'in editörlüğünü üstlendiği *Streetart: The Punk Poster in San Francisco 1977-1981* kitabı 1981 yılında düşük sanat ve karşı kültür meselelerine odaklı dünyanın en büyük ve en eski yeraltı kitapları yayıncılarından *Last Gasp* tarafından San Francisco'da yayımlanmıştır. Kitap, 126 siyah beyaz, Xerox ve off-set posterin yeniden üretimi ile kolaj ve şoke edici imgelere yer veriyor. Punk afişleri, Walter Benjamin'in alıntılarıyla zenginleştirilirken Brad Lampin'in sunduğu "15 Tez", seri üretim punk posterlerini McLuhan'ın görüşleri ile sanayi toplumu ve gençlik isyanı çerçevesinde inceler.



Fotoğraf 49: Punk Konser Posteri (Gitanes Bar, İstanbul; A4, 1995)

Kaynak: Tolga Güldallı

Not: Punk konserlerini belirten afişler, gençlik altkültürlerindeki iletişim biçimlerinde önemli görev üstlenmiştir. Öyle ki, bu afişler punk'ın estetiğini kullanmasının yanı sıra gençleri bir etkinlikten haberdar eden önemli araçlar haline gelmiştir.

Gerek fanzinin gerekse ona benzer üretim biçimlerinin baş tacı edilmesinin bir yolu sergilerdir. Bugüne kadar fotokopisel sanatı tema edinen sergiler, iki şekilde organize edilmiştir. İlkinde dışarıdan bir bakışla, toplanılan ya da elde edilen malzemelerin bir araya getirilmesi durumu varken ikincisi doğrudan eylemin içerisinde olanlarca meydana getirilmiştir. Her ne kadar Graeber'in işaret ettiği gibi (2009, s. 536) herhangi bir eylemin ne kadarının öncelikle dışarıdaki bir kitleyi etkilemeye yönelik performans olarak görülmesi gerektiği ve ne kadarının katılımcıların kendilerini eğitmek, ilham vermek, eğlendirmek ve olasılıklar duygusunu dönüştürmek için tasarlanmış kolektif bir ritüel olarak görülmesinin daha iyi olduğunu belirlemek genellik zor olsa da ilkinin daha çok fanzinin anonim dünyasını yok ettiğini görmekteyiz:

> "*Düşün Kara*'dan Yasemin'in açtığı yolu beğeniyorum. Onun sergisini gördüm. İzmir'de ona benzer sekiz sergi düzenledik. Fanzinler için belgeselcilik gibi bir çalışma olduğu için içeriden yapılanlara saygı duyuyorum. Ama farklı kişiler yapınca fanzinlerin anonimliğini öldürdüğünü de düşünüyorum açıkçası. Son süreçler anonimleşmeyi öldürdü, adıyla kimliğiyle fotoğrafıyla çıkarılan fanzinler fanzinin anonim doğasını yıktı. Aslında çoğu zaman kimin ne zaman yaptığı belli olmayan fanzinlerin olması daha anlamlı geliyor bana. Hatta çıkardığı fanzinleri bulamayıp benden isteyenler de oldu. Bir sene önce *Bizi Kurtaracak Bir Kahraman Aranıyor* diye İzmir'den bir fanzin vardı. Bizim Aşkın'la YouTube'da düzenlediğimiz *Fanzin Mafyası* adlı programında kendi fanzinini görmüş, bizden istedi. Fanzini sergiden çalınmış. İsteyince arşivden bularak verdim" (Yahya Vural 'Girdap', 23 Temmuz 2022).

Buna karşılık doğrudan eylemin içerisindeki kişilerce düzenlenen sergiler, kendine özgü bir erişim yöntemini kendi içinde barındırır. Bu anlamda, fanzinlerden fotokopi afişlere sergilenen her sanat yapıtı, sahnenin özünü barındırır. *Mondo Trasho* ile karşılaştıktan sonra nefesi kesilen ve bugüne kadar birçok fanzin ya da fotokopi afiş üreten Tolga Güldallı, yıllar içerisinde biriktirdiği fotokopisel eserleri görücüye çıkarır:

> "93'te başlayan fanzin üretme sürecim doksanlar boyunca devam etti. İki binlerde de *Spastik Eroll* ve anonim fanzinlerle sürdü. 2009'da bıraktım. Daha çok müziğe, özellikle Haossaa'ya[204] çok vakit ayırdım. Sonra Tolga (Özbey) ile keyfine bir sayı yaptık. Eskiden çok kitabevi ve sahaf gezerdim ama şimdi çok dışarıda olan birisi

[204] Ülkemizin erken dönem punk ve hardcore sahnesindeki gruplarından Ask It Why'ın elemanlarından Ozan, Kranch'tan tanıdığımız Tolga ve Enis'in bir araya geldiği 'noise' grubu. *Disguast* fanzinden Zoban'ın notuna göre, 'hayatın anlamını otuz saniyelik şarkılarda arayan adamlar'dır.

değilim; haliyle ya işte denk gelirsem ya da standlarda nadiren görürsem alırım. Bu arada insanlarda da çok az görüyorum. En son geçenlerde bit pazarında birinden aldım, dört sayfalık bir fanzin çıkarmış. Şimdilerde fanzinlerin görünürlüğü azaldı, çok rastlamıyorum. Ama tabii hâlâ bir merak ve tutkum var, bir şekilde toplamaya devam ediyorum. Kosova'da bir sergi yaptım. Benim için yaptığım en kapsamlı sergi oldu. Bu bir prova, bunu daha fazla yapmak istiyorum. Üzerimdeki fanzin arşivi hikâyesinden kurtulmak için yapıyorum. Paylaşayım artık ve o yükten kurtulayım. Hatta şöyle bir niyetim var: *İnsanlar gördükten sonra ben bunların hepsini yakayım ve bir dönemin kültürünü tamamen kendi adıma ortadan kaldırayım istiyorum*" (Tolga Güldallı, 27 Haziran 2022).



Fotoğraf 50: Yerin Dibi Sergisi

Kaynak: Kosova Kültür, Gençlik ve Spor Bakanlığı Arşivi

Not: Tolga Güldallı'nın otuz yılı aşkın süredir ürettiği ve biriktirdiği fanzin, afiş ve çeşitli belgelerden derlediği 'Yerin Dibi!' sergisi 15 Temmuz-28 Ağustos 2022 tarihleri arasında Kosova Prizren'de gerçekleşti.

Fanzin ve fanzinle bütünleşen birçok kültürel karşı-hegemonik çalışmanın altkültürel üretim süreçlerinde karşımıza çıkması, üretim pratiklerinde ve editoryal söylemlerde radikallik içerdiği kanısını ortaya koyar. Her ne kadar Grimes (2016, s. 177) altkültür içindeki üretim genişliğinde politik açıdan safça idealist ve ütopik olarak yorumlanabilecek bir homojenlik duygusuna karşı uyarsa da, bu sahnelerde punk ve kendin-yap etiğinin hâlâ ön planda olduğunu hatırlatır. Benzer biçimde alternatif üretimlerine yabancılaşmanın ve şeyleşmenin bertaraf edici bir yolu olarak bakan Metin Toplu'nun üretim hattında punk'ı ve kendin-yap felsefesini barındıran kolajlar vardır. Erkek egemen dünyaya karşı ürettiği *Sünnet* fanzin, iktidar aygıtını dolayısıyla güç merkezini tasvir eder. Bu fanzinde geleneksel düşünceye karşı sanat işlerini bir araya getirirken baskı kalitesindeki gösteriş onun kolajlarla bir araya getirdiği afişlerine de yansır. Kolajlarına işlediği her bir parçada, gündelik hayatta kaybolduğu dijital dünyanın izlerini unutmaya çalışan sanatçıyı ilk heyecanlandıran yer punk konserleri olacaktır, buralarda tanışacaktır egemen dünyaya itiraz biçimleri olan fanzinlerle. Çalışmalarında yer alan parçaları ise Kadıköy'de sol geleneğin yaşatıldığı Nazım Hikmet Kültür Merkezi sokağından toplayarak kolajında buluşturması, onun hafıza arşivinde yer edinmeye yönelik bir girişimidir:

> "Profesyonel olarak hep dijital işler üretiyorum. Bu anlamda ürettiğim işlerin 'biricikliği' yok; kopyalanabilirliği çok rahat, fiziki bir şey değil, elle tutamıyorsun. Biraz oradan çıkarak gerçek dünyaya bir ürün bırakmak ve gelenekselin devam etmesini isteyerek dijitalizeden kopmak istedim. Bu konuda dikkatimi çeken üretim biçiminin fanzinler olması kaçınılmazdı. İlk edindiğim fanzinler, [punk] konserlerinde rastladığım fanzinler olmuştur. Bunlardan esinlenerek herhangi bir otoriteye ve eşik bekçisine *[gatekeeper]* maruz kalmadan bağımsız bir yayın yapabilme ve kendimi ifade edebilme arzusuyla fanzinler yaptım. Öte yanda sade iç dünyamı yansıtan görsel algımı punk'ın güçlü felsefesi ile birleştirmeyi hedefliyorum. Benim çalışmalarımda, *Sünnet* fanzin, örneğin A6 boyutunda ve kuşe kâğıda basılıdır. Elle tutulması bu kültürün devam edebilmesi açısından benim için önemli. *Sünnet* fanzinde yer verdiğim kolaj çalışmalarından birini Nazım Hikmet Kültür Merkezi sokağındaki[205] afişlerden toplayarak yaptım. Orası aslında sol geleneğin yaşadığı bir sokak olduğu için duvarlarda yine sol geleneğin imgelemini

[205] Ali Suavi Sokak, Bahariye Caddesi, Kadıköy.

görebiliriz. Afişin tüm parçalarını oradan toplayarak oluşturdum" (Metin Toplu, 24 Aralık 2023).



Fotoğraf 51: Geleneğin İmgeleminden Kolajlar

Kaynak: Metin Toplu

Not: Metin Toplu'nun sol gelenekteki izlerin sürdüğü Kadıköy Nazım Hikmet Kültür Merkezi sokağından topladığı parçalar onun kolaj çalışmasına hayat vermiştir.

Sergilerin yapıldığı yerlerin yine bir fanzin çıkartmak gibi özgürleştirici bir yolla seçilmesi, sadece mekâna değil nesnenin *aura*'sına da yansır. Böylece, ana akım sanatsal yaklaşımlara vurulan şık bir darbeye tekabül eder:

> "Daha önce bir gece kulübünün aynı zamanda bir sanat galerisi olarak [bazen 'p[art]i' yaptığımız kulüplerde yer verdiğimiz moda şov ve enstalasyonlarla bir gecelik ya da günlük sergiler dahi açmışlığımız oldu] kullanılması hiç denenmemiş bir şeydi. Ancak bizim gibi gücünü sokaktan alan ve ana akım sanat tayfası tarafından 'henüz' hiçbir galeriye davet edilemeyecek denli alternatif inisiyatif olduğumuzdan güzel bir fikirdi. Masrafları kulüple bölüşüyorduk, bu da beş parasız ve sermayesi sadece yaratıcılık olan bizler için en uygun çözümdü. Ayrıca elitist ve modernist ana akım sanatsal yaklaşımlara vurulan şık bir darbe gibiydi: Tıpkı kuşe

dergi yerine fanzin çıkartmak gibi; özgür ve özgürleştirici bir eylem" (Gamze Fidan, 28 Aralık 2022).

3.2.5. Mekânın Hafızası: Melankoli Nesnesi Olarak Fanzinler

> "Bizim hurdalığımız sanata dönüşmüştür. Bizim hurdalığımız tarihe dönüşmüştür" ——Susan Sontag[206].

Susan Sontag'ın fotoğraflar üzerine çarpıcı yorumları, birer 'ölümlü envanteri' olarak düşünüldüğünde fanzinlerle benzeşir. Sontag'a göre (2010, s. 86), "fotoğraflar insanlara, tersi kanıtlanamaz bir şekilde *orada* ve hayatlarının belli bir yaşında olduklarını gösterir; bir an sonra dağılmaya, değişmeye ve bağımsız varlıklarını sürdürmeye devam edecek olan kişilerle şeyleri bir araya getirir". Fanzinler, üreticileri ve tüketicileri ile zaman ve uzam arasında bir ilişkiye sahiptir; bu ilişki varoluşsal bir çeperde kişilerin ve şeylerin oradalığını gözler önüne serer. Fotoğraf ile fanzin arasındaki bu bağ, mekân ile birleşerek şimdiyi geçmişe götürür. Türkiye'de ilk *karşı-kültür* fanzinlerinin sergilendiği birçok yer, kapitalist ve neo-liberal şehir düzenin bir sonucu olarak ya yok olmuştur ya da yok olmaya yüz tutmuştur. Bu durum, fanzini birer 'melankoli nesnesi'ne dönüştürmüş gibi görünse de "yaşadığı mekân üzerinde hak iddia etmek ve gerektiği durumlarda bu mekânda direnişe geçmek, muhtemelen insanlık tarihi kadar eski" (Torlak, 2016, s. 11) olduğundan hareket edilen ve mücadele aracını belirleyen yerlerin fanzinler açısından önemi oldukça büyüktür: "Fanzin bıraktığım yerlerin özellikle daha fazla tüketilebilen anaakım yerlerden uzak olduğunu söyleyebilirim. Bu, meseleye bir etik durumu olarak baktığım bir boyuttur" (Lefle Sanasyan). Fanzinle mekân arasındaki böylesi kesişim, altkültürel etik anlayışını güçlendirir.

Fanzinlerin meskûn mahali zaman içinde değişiklik göstermesine karşın peşinde koşanlar için her daim güzel bir birlikteliğin kutsal yerleri olmuştur. İstanbul'un öyle yerleri vardır ki, birçok altkültüre ev sahipliği yapmıştır. Bu nedenle, bu yerler altkültürel aktörlerce kutsanmıştır. Ne var ki bu kutsamanın, "sakinlerinin ihtiyaçlarından ziyade, piyasanın mantığıyla şekillenen bir kentleşmeyle" (Bayat, 2016, s. 30) çoktan kaybolup gitmiş olduğunu belirtmek gerekir. Harvey'in ifade ettiği gibi, (2015, s. 234) "mekân, yer ve

[206] Susan Sontag'ın bu ifadesi (2010, s. 85), 'bulunmuş nesnelerle' dolu sanatsal ortamı ifade eder. Bu kesişimi fanzinleri bağrında taşıyan birçok mekâna uyarlamak mümkündür. Söz gelimi, Esat C. Başak'ı ve yapıntılarını *(artifact)* tanımlarken kullandığımız 'çöplük dünya' metaforu, bir anlamda hurdalığın sanata dönüşmesi ile açıklanabilir. Ne var ki, bu 'hurdalık' zamanla 'kent hakkı idealinin' ortadan kaybolmasıyla tıpkı Sontag'ın işaret ettiği gibi tarihe gömülmüştür.

çevrenin toplumsal dönüşümü, tahakküm ve denetim pratikleri bakımından düşünüldüğünde yansız ya da masum değildir". Yeraltı kültürleri sahnesindeki üretimleri ile mekân arasındaki ilişkiye dikkat çeken Tolga Özbey, kendi kuşağının birçok altkültürü (toplumsal değişimlerin filizlenmesinden nasibini büyük oranda almış olan) bu mekânlar yoluyla yaşamış olduğunu büyük bir şans olarak değerlendirir:

> "Çocukluğumda evde rock müziğinin her tarzı dinleniyordu. Abim Mert benden on bir yaş büyüktür, bana ilk elektro gitarımı da 1989 senesinde o hediye etmiştir ve şüphesiz iyi bir plak toplayıcısıydı. Zihni'nin Teşvikiye camindeki tezgâhı, Narmanlı Deniz Kitabevi, Sultanahmet tezgâhları, Karaköy'deki plakçılar, Beyoğlu sahaflar çarşısı sonrasında Akmar Pasajı, uğrak yerlerim olmuştur. Sanırım kuşak olarak en büyük şansımız şimdi 'old-school' sayılan birçok rock altkültürünü zamanında yaşamış olmamız. 1977 doğumluyum, 80'lerin ortasında punk, hardcore, synthpop, new-wave, postpunk devam ederken heavy metal de hayatımızın içindeydi. Kaykay yapıyorduk ve kayarken en iyi giden müziğin punk hardcore ve türevleri olması da tüm hayatımı etkiledi. Nuclear Blast'ın 'The Pleasures in Life' toplaması benim için punk'ın geniş yelpazesini anlamamda bir ilktir. Bir de dönemin koşullarında mevcut kaynaklardan (dergiler ve fanzinler çoğunlukta elbette) müzik üzerine okuyorduk, sanırım merak duygumuzu fitilleyen en önemli şeyler, sevdiğimiz grupların kimlerden etkilendiği ve neler dinlediği konusundaydı. Müzik bir evrim ve tarzlar belli bir neden sonuç ilişkisi içerisinde ortaya çıkıyorlar" (Tolga Özbey, 26 Haziran 2022).

İstanbul'daki rock topluluklarından en dikkat çekeni kuşkusuz Bakırköy Meydan Tayfası olarak bilinen kalabalık bir gruptur. Burada en dikkat çeken isimse Murat Beşer'e göre (2016, s. 158), "ince uzun fiziğinin yanı sıra *Status Quo* isimli rock oluşumunun müzisyeni Francis Rossi'yi andıran yüz hatları ve en önemlisi müzikal belleğiyle Hakan Yürüsün'dür". Ancak ona ün katacak şekliyle söylersek, Eloy Hakan'dır. Bir plak arşivcisidir ve ona lakabını verecek Alman rock grubu Eloy ismi bir neslin toplanma yeri olacaktır. Eloy Hakan'ın başını çektiği Eloy Kafe, tüm tekinsizliğiyle 1989 yılında fanzinlere ev sahipliği yapmıştır. Burası söz konusu olduğunda Deathroom, Neoplast ve şimdilerde *Art Diktatör*[207] adlı grupla yaptığı müziği fanzine benzeten Hakan Nurcanlı, iç çekerek uzak düşlerinden bahseder:

[207] Art Diktator'ü aslında Hakan Nurcanlı'nın önceki müzik durakları olan ne Deathroom ne de Neoplast'tan ayrı düşünmek mümkün değil. Hakan Nurcanlı şöyle söyler: "Tüm bunların devamı niteliğinde ama minimal görünse de öncekilerden daha kapsamlı bir proje. Farkı şu olabilir; öncekilerde

> "Halen Bakırköy'lüyüz. Adviye ile birlikte çok uzun olmayan bir süre önce taşındık. İnsanın doğup büyüdüğü yerlerde tekrar dolaşması nostaljik bir his. Her köşede hatıralarımız boynumuza sarılıyor. 90'larda genel buluşma yeri önce köprü altı sonra Beyoğlu olsa da, bizim lokalimiz Bakırköy'dü ve öfkeli asi gençler olarak müzik aracılığıyla burada buluşup tanışırdık. Mekân da tabii ki *Eloy Kafe* idi. 80'lerin sonlarında önceleri Hakan abi işletiyordu. Mezarlığın tam arkasında küçücük bir dükkândı. Çay içilir ve *Slayer* dinlerken topluca 'headbang' yapılırdı. İçerisi karanlıktı ama sokaktan baktığınızda içeriyi görebiliyordunuz. Geçenler kim bilir neler düşünüyorlardı? Görüntü ve 'soundtrack' acayip tuhaftı sonuçta. O gürültülü müzik, o çığlıklar, topluca kafa sallanması ve bir de mekâna giren-çıkanlar. İçimizde görüntüyü fena bozmuş tipler vardı ki, bunlardan bir tanesi de bu sözlerin sahibidir. Oysa biri cesaret edip de içeri girse, milletin elinde çay ve tosttan başka bir şey göremeyecekti" (Hakan Nurcanlı, 'Art Diktatör', 13 Şubat 2024).

Fanzinler, en başından beri üreticilerin 'kendi-yayınları' olarak varolmuşlardır. Bu yapıtların okura ulaşabilmesinde ise mekânların poetikası belirleyici olmuştur. Lefebvre'nin altını çizdiği gibi, "bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır; bu mekânı diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar, ona hâkim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak üretir" (2014, s. 67) Fanzinler, mekânsal pratikleri ile ulaşılabilir olmayı sürdürmüştür. Bulundukları yerlerde kendi yöntemleri ve eğilimleriyle 'mekânlarını üretmiştir'. Lefebvre'ye göre (2014, s. 25) mekân, nasıl "zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlamışsa" fanzinler de üretimi ve keşfi bir araya getirmiştir. Fanzinlerin ilk örnekleri eş, dost arasında görücüye çıkmıştır, bir mekânda görünür olmaya başlamasında ise İstanbul'un kimi tezgâhtarları öncülük etmişlerdir. Esat C. Başak'ın yapıtları, fotokopi selinin ardından Nişantaşı'nda öznelliğin ve özbilincin eşliğinde görünür olmaya başlar. Başak, postacıdan gelen okur paralarına oldukça şaşırarak sürdürür üretimini; nesnel dünyaya karşı ilgisini çektiği her bir konuyu fanzinin sayfalarına serpiştirir. Bunları yaparken fotokopinin tüm sınırlarını kullanarak kendini ifade eder:

> "İlk *Mondo Trasho*'ları ve ismini unuttuğum eklerini ürettiğim vakitler, Nişantaşı'nda grafik işlerini yaptığım bir yer vardı, orada bir kutu yapmıştım. 'Paran

grup olma fikri yoğundu. Dışarı kendini göstermek daha önemliydi. Art Diktatör ise grup değil, baştan beri hep [Adviye ile] iki kişiyiz ve kendimizce bir iş bölümümüz var. İçe dönük bir yapımız var. Hem beraber çalıştığımız insanlar hem de dinleyici olmak suretiyle baştan eleyici ve sınırlayıcıyız. Son derece nadir olarak, çok az insanla birlikte çalışıyoruz. İlhamla hareket ediyoruz ve özel bir sunumumuz var. Yaptığımız müziği duruş, içerik ve tavır bakımından fanzine benzetebiliriz" (13 Şubat 2024, *görüşme*).

varsa kutuya at, dergiyi al' gibi. Çok para geldi oradan. Kurtuluş'ta otururdum o sıralar. Zarfla bile demir para geldi, postacı almamış, eski sayıyı istiyordu. Sonra fanzinleri Deniz'e ve Zihni'ye verirdim" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).



Fotoğraf 52: Teşvikiye'nin Tezgâhları: Zihni

Kaynak: Zihni Şahin

Not: Zihni Şahin'in tezgâhı, 1987-1992 yılları arasında Teşvikiye Camii önünde açılmıştır. O vakitler 'Zihni' olarak bilinen mekân, 1992 Mayıs'ında Akmar'a taşınarak 'Zihni Müzik'e evrilmiştir.

Teşvikiye, bir tezgâhlar yöresidir. Caminin önünde beliren kitapçılar, sadece gündelik ve popüler olana ait değil aynı zamanda Esat Başak'ın deyimiyle "fotokopiden dergilere" de kucak açar. İnsanlar, her yerde olduğundan daha çok aramaya inanarak bulundukları Teşvikiye tezgahlarında, kendine özgü bir görünümle bulunan Şeref Görülmüş'e rastlarlar. Şeref, buraya kitap koyabilmek için hurdacıları ve kâğıt depolarını gezer. Adım adım kitap peşinde olan Şeref, seyyah ve sahaf arası bir yerdedir. Yazar Murat Beşer'e

göre "Rock'n Roll kuyusunda feleğin çemberinden geçerek hayatta kalmayı başaran örgütsüz bir militan" Şeref, Bülent Üstün'ün 'Kötü Kedi Şerafettin' karakterine ilham olur. Üstün'ün 'dokuz canlılık açısından' benzerlikleri kabul edilse de, nihayetinde o da ölümlüdür. Parkinson Şeref, 18 Mart 2020'de 'underground' dünyaya veda eder.



Fotoğraf 53: Seyyahlık ve Sahaflık Arasında: Parkinson Şeref

Kaynak: Kaan Burak Şen, Anadolu Ajansı

Not: Kurduğu death metal grubu 'Parkinson'dan dolayı 'Parkinson Şeref' *persona*sı ile bilinen Şeref Görülmüş, Teşvikiye'den Beyoğlu'na açtığı tezgâhlarla birçok insanı müzik, fanzin ve kitapla tanıştırmıştır.

Fanzinlerin bir altkültürel gündem yaratması ve gözler önüne serilmesi, Deniz Pınar'ın pazar günleri Beyazıt'ta topladığı plaklarla açtığı tezgâhı bir süre sonra Narmanlı Yurdu'na açtığı dükkâna taşımasıyla ivme kazanır. Artık burası, internetin yokluğunda tüm altkültürlerin taksim edildiği yerdir. "Sekiz metrekarelik bir yerde, kedilerle dolu bir avluda altkültürün bir çeşit kalesidir Deniz Kitabevi" der Deniz Pınar[208] ve ekler: "*Mondo Trasho* ve *Güzel*'den *Fantazin*'e, *Antoloji*'den *Diplo Docus*'a dükkân çevresinde fotokopiden dergiler belirlemeye başlamıştır". Böylece alt/karşı kültür, Narmanlı'daki bu dükkân çevresinde gelişir. Deniz Pınar, üniversite yıllarında bitpazarından topladığı plakları önce pazar günleri açtığı tezgâhında görücüye çıkarır, sonraları ise çalıştığı Karma Kitabevi sahaf dükkânında sergiler. Pera Kitabevi'nin eski sahibi Talya Nomidis'ten aldığı yüklü plak arşivinden sonra artık bir mekân arayışında olan Pınar'ın Narmanlı Yurdu'nu keşfetmesi ile birçok insan için bir 'yurt' olabilecek alan açılır.

[208] Utku Uluer'in Deniz Pınar ile yaptığı söyleşi (12 Haziran 2014) Narmanlı'dan Atlas Pasajı'na bir döneme tanıklık etmiş Deniz Kitabevi'nin tozlanmış hazinelerini ortaya çıkarıyor; bkz. [https://sinematikyesilcam.com/2014/06/tozlanmis-hazinelerin-mabedleri-ve-fanzinler-deniz-kitabevi/].

Burası, fanzin koklayan, arayan ve çıkaran herkes için bir dönemin tanığı haline gelir. Bu tanıklardan Hakan Nurcanlı'ya göre:

> "Deniz Pınar başlı başına bir ekoldü. Sinema olsun, müzik olsun derin bilgisiyle kimleri eğitmedi ki. O Beyoğlu'nda idi ve onunla tanışmamız doksanlardadır. O dönem artık Bakırköy bizi kesmiyor, daha da acayiplikler peşindeyiz. İşte o anda önemli birkaç onay aldıysak, bir tanesi de kendisinden geldi. Adam daha ne yapsın ki; müzik, sinema, edebiyat yetmedi bir de 'fetish shop' açtı şaka gibi. Neoplast'ı gördüğü anda samimi bir heyecan duymuştur biliyorum çünkü bu coğrafyada biz birbirimizi bulduk mu bu çölde su bulmak gibidir. Bizim ne olduğumuzu hemen anlayıp yorumlayabilecek kaç kişi vardı ki koca İstanbul'da? Bir Belçika değildi sonuçta ortam" (Hakan Nurcanlı, 'Art Diktatör', 13 Şubat 2024).



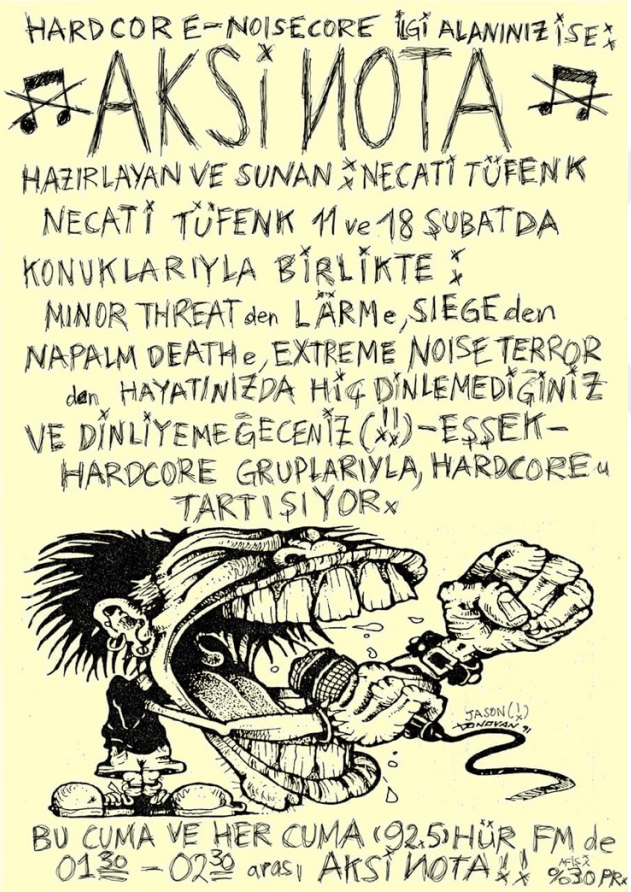
Fotoğraf 54: Narmanlı Han'da Deniz Kitabevi: Duvarda *Eblek Hardcore* afişi

Kaynak: Deniz Pınar

Not: Deniz Kitabevi (D-Tone), şimdilerde yok olmuş Narmanlı Han'da sekiz metrekarelik bir yerde sayısız plak, kitap ve fanzinin ev sahipliğini üstlenmiştir. İstiklal Caddesi'nin kalabalığından uzak bir alanda konuşlanan bu dükkân, sadece müzikseverlerin değil kedilerin de uğrak yeri olmuştur.

Deniz Kitabevi, doksanların sonunda artan kiralar nedeniyle zorunlu göçe tabi tutulur. Gideceği yerse o zamanların gözde olmayan ve kira fiyatları nispeten daha ucuz olan Atlas Pasajı'dır. "Ansızın modernizmin içine döküldüğü kalıplara dönüşen pasajlara" gitme hali "bir çöküş değil, fakat değişimdir" (Benjamin, 1993, s. 257). Dükkânın adı bu

değişimden nasibini alarak D-Tone olmuştur. Pasajlardaki diğer küçük dükkânlarla, kendisine sığınmaya çalışanlar için bir anlamda akademik yuvadır. Burada bulunan ve küçük bir sığınak gibi olan bu yerler, kendi alanında uzmanlaşmış kişilerce mesken edilmiş ve sıklıkla bir arada olunan mekânlar olmuştur. Böylece, buralarda konuşlanan çevre bildiklerini aktarmada ve paylaşmada bir okula dönüşerek, görünürlük kazandırmıştır. Bağımsız, deneysel ve punk müziğe ev sahipliği yapan ve tüm bunları yerel sahnede destekleyerek 'underground' camiada birçok grubu, albümü ve şarkıyı İstanbul'un yeraltı ortamıyla tanıştıran Necati Tüfenk'in[209] öncülüğünde *Kod* buradadır.



Fotoğraf 55: Aksi Nota

Kaynak: Necati Tüfenk

Not: Necati Tüfenk, 'Aksi Nota' programında hardcore ve noisecore gibi konuları masaya yatırmıştır.

[209] Hür FM için yaptığı 'Aksi Nota' programında (1996-1999) hardcore ve noisecore üzerine müzik üretirken Narmanlı çevresinde altkültürel bir ortam vardır. Necati Tüfenk, sonradan bağımsız müziğe bir üs [base] olacak Kod Müziği açacağı arkadaşları Osman Öztürk ve Tayfun Aras'la birlikte 'Adlandırılamayan' [Unnamable] adında bir fanzin çıkarır. Bu anlamda, yurtdışındaki label'larla iletişim kurarlar ve alandaki boşluğu keşfederler. Müzik sevgisinin yanı sıra felsefe bir aşktır Necati Tüfenk için. Boğaziçi Üniversitesi'ndeki lisans eğitiminin ardından Köln'e master yapmaya gittiğinde yapacağı fanzinler, onu daha çok grup ve konserle tanıştıracak, birçok kişiyle söyleşi ve tanıtım imkânı sağlayacak; Tüfenk buradan aldığı ilhamı sonraki yıllarda İstanbul'daki dükkânına taşıyacaktır.

Ayrıca, kült mertebesine ulaşmış punk grubu Tampon'dan Aslı'nın Hong Kong Virus'ten Emin Yıldız ve Ünver Şahin ile açtığı ikinci el kıyafet dükkânı *Mod*, underground edebiyat yazılarının yayıncısı Suat Bilgi'nin müzik karargâhı *Çalıntı*, müzik albümlerine yer açan *Karga*, çizdiği tiplerin punk müzikle kulakların pasını sildiği anarşist ruh üfleyicisi Metin Demirhan'ın yeraltı sinema teknesi *Atılgan*[210] adlı gibi yerler, pasajların sakinlerine farklı kültürel dünyalar sunmuştur.[211] Bunun yanı sıra, *Şuurlu Bir Şey* adlı fanzini çıkaran Sezgin Boynik, (Atlas Pasajı'nın üst katındaki arka kapıdan ulaşılabildiği için 'arka pasaj' olarak da bilinen) Anabala Pasajı'nın önemine dikkat çeker. Kosova'dan yolu Samsun'a düşen Boynik, bir yandan lisans eğitimi alır bir yandan da İstanbul'a gelir. Buralarda edindiği çevrelerden Bülent Tangay ve Ünver Şahin, bu pasajda takılır ve punk üzerine Boynik'i oldukça beslerler. Öyle ki, Şahin'in Boynik Samsun'a döndüğünde otobüse verip yolladığı avangart kasetler punk grubu Çapa Çürek[212] ve fanzin *Şuurlu Bir Şey*'e kaynak oluşturacaktır.

Aznavur'dan Suriye'ye daha nice İstanbul'daki pasaj, fanzine ve fotokopi sanatına ev sahipliği yapmıştır. Punk Aslı'nın İstiklal Caddesi'ndeki Suriye Pasajı'nda on üç kapı numaralı dükkânda açtığı *13*, sonraları Anabala'nın en alt katındaki *Alt,* fanzinlerin bir zamanlar ikametgâh adresi olmuşlardır.

---

[210] Fanzinlerle ilk tanıştığım yıllarda sinemaya olan arayışlarımda Demirhan'ın karargâhı olan Atılgan Kult Shop, beni Crononberg'lerden Lynch'lere sonraları aşkımı ilan edeceğim B-movie'lerle tanıştırmıştır. Bu çalışmada yer alan hüzün bahçelerinde Metin Demirhan da yer alır. Demirhan'ın çok erken yaşta, 42 yaşında vefat etmesine rağmen bu çalışmanın esin kaynaklarından biri olduğunun altını çizmem gerekiyor.

[211] Atlas Pasajı'na ait bilgilerin yazılışı esnasında, o vakitler Mimar Sinan Üniversitesi'nde okuyan ve okul çıkışları buraları yoklayan Emek Can Tülüş'e bir hafıza ışığı sunduğundan ve yine onunla Zoltan Records'a giderek konuşma yaparak pasajlarla Walter Benjamin ilişkisini tekrar hatırlatan Anıl Yurdakul'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Bu bölümde, bu konuşmalar oldukça yol gösterici olmuştur.

[212] Çapa Çürek, Sezgin Boynik ve onun kardeşi ile kuzeni tarafından Samsun'da kurulan gruptur. *Şuurlu Bir Şey* fanzini ise grubun yayın organıdır. Grup, *Molotov Tapes*'in iki binli yıllarda çıkardığı 'Yurttan Sesler' adlı derleme hardcore punk albümünde yer almıştır. Helsinki'de yayınlanan RABRAB adlı teorik güncel sanat dergisi kurucusu ve editörü olan sosyolog Sezgin Boynik, webzine'lerden *Fütüristika* yazarı Nagehan Uskan'a verdiği röportajda şöyle der: "O dönemde Doğa Demiray, İbrahim Can Koç, Ahmet Kilisli ve daha hatırlamadığım bir sürü marjinal kişiyle beraber *Şuurlu Bir Şey* adında, iki sayısı çıkan bir fanzin yaptık. Bu fanzin için Samsun'daki ilginç insanlarla röportajlar yapıyordum. Çok plak topluyordum o dönem, bu yüzden de plakçıları çok sık geziyordum. İstanbul'a geldiğim zaman çok tanıdığım yoktu, sadece şimdiki Deform Müzik'ten arkadaşları tanıyordum. Samsun'da yaşarken İstanbul'a geldiğim zamanlarda tanıştığım Ünver Şahin, Anabala Pasajı'nda takılıyordu. Zen dâhil birçok grupta çalan saksafoncu Bülent Tangay'la bir seferinde orada karşılaşmıştık. Aksak Maboul ve Etron Fou Leloublan gruplarını istiyordum. Kimsenin bildiği yoktu bunları. Halbuki *Şuurlu Bir Şey* dergisinin ilk sayısında bunlar hakkında yazı basmıştık" [*https://futuristika.org/sezgin-boynik-devlet-ve-burjuva-kulturunden-kopus/, Erişim Tarihi: 10 Mart 2023*].



Fotoğraf 56: Punk Aslı

Kaynak: Aslı Akıncı

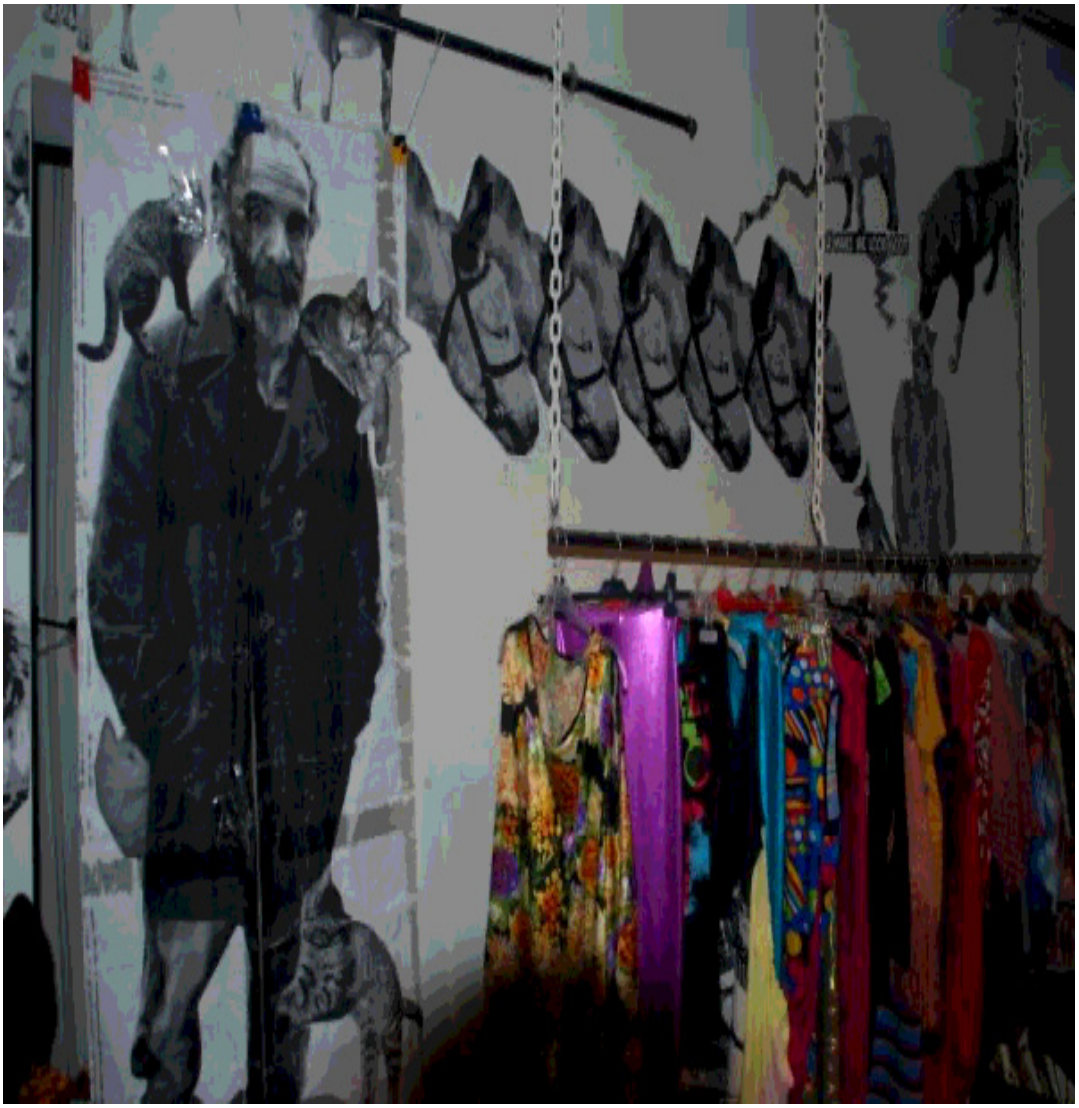
Not: Murat Beşer'in tarifiyle Fransız Yeni Dalga sinemasının kısa saçlı serseri kızını andırır haldeki *Punk Aslı,* alternatif müzik sahnesinde Tampon'un vazgeçilmez öğesi olarak karşımızdadır. Üretkenliği ile altkültürü yaşatmıştır: Beyoğlu Suriye Pasajı'nda '13', Atlas Pasajı'nda 'Mod', Anabala Pasajı'nda 'Alt' ve Birleşik Devletler'de 'Mondo Trasho' gibi birçok ikinci el kıyafet, müzik, fanzin ve eşya dükkânı açmıştır. 'New York New York' adında gençlik programı yapıp bir televizyon kanalına satmıştır.

Plak dükkânlarının raflarına ya da çekmecelerine sıkıştırılan fanzinler, etnik müzik arşivlerinin yanında fotokopi sanatına yer açmışlardır. Kemal Aydemir, *Mondo Trasho*'da *(sayı 9, sayfa 24-25)* geçtiği bilgilendirici metinlerinden birinde gelişen teknolojik karşısında plak fuarlarına katılan binlerce plak fetişistinden [vinly junkie] bahseder ve bu koleksiyoncuları kapaklardaki grafiklerden nostaljik çıtırtıların çektiğini söyler. Sadece plakların değil fanzinlerin de bir fetiş nesnesi olabildiği plak dükkânları, fanzin arayan ve kovalayanların uğrak yeri olmuştur: "Fanzinlere yer açabilen mekânlar, o dönem için oldukça azdı. İlk başlarda Deform Müzik, daha sonraları Hammer Müzik, Mephisto ve Flaneur gibi yerler raflarına fanzin alıyor ve bedel koymadan dağıtmamıza ya da satmamıza izin veriyordu. Son sayımızı 6:45 dükkâna da koyduğumu hatırlıyorum" (Ege Sorkun). Atlas Pasajı'ndan 'bohem' Çukurcuma'nın kalbinin attığı Turnacıbaşı Caddesi'ne taşınan Deform, fanzinlere yer açarken fanzinlerin üstünden rant sağlamayı düşünmeyen ender yerlerdendir: "*Dahke*'yi çıkarttığımız zaman birbirimize sorduğumuz en can alıcı soru, 'fanzinleri nereye bırakacağımız' üzerineydi. Çukurcuma'da Ozan

Maral ya da Tayfun Aras'a fanzinleri teslim ettiğimde gönül rahatlığıyla dükkândan çıkabiliyordum" (Ersin Gülkan). Deform'u şu sıralar yalnız çekip çeviren Tayfun Aras ise tüm değişim ve dönüşüme rağmen fanzinleri gördüğünde heyecanlandığını belirtir: "Hitap ettiğimiz kitlenin dönüşümüyle popüler olana yer açma zorluğu müzik dükkânlarının gerçeği oldu. Amatör ruhla dükkâna fanzin bırakanlarsa umudumuzu güçlendiriyor" (Tayfun Aras).

Kült ve efsanevi yerli fanzinimiz *Mondo Trasho*'ya katkıda bulunan Zen, Tampon, Rashit ve Neoplast gibi punk ve post endüstriyel gruplara 'camera-girl'lük yapan, kolajlarıyla yaratımlarını destekleyen *Ender, Kıyak, Hayret, Bahçe, A5* gibi isimlerle fotokopisel üretimlerini dışavuran, yertsiz yurtsuz bir fanzin neferi Gamze Fidan ise tam da fanzin çıkartma eylemine benzettiği bir yola işaret eder. Bu yol, var olan bir mekânı dönüştürerek karşılıklı etkileşimle kurulabilecektir:

> "Milenyum sonrası *Kop-Art* inisiyatifini oluşturunca kendimizi bir sokak sanatı neferi olarak gündeme taşımak için bazı p[art]i, performans ya da happenning'ler düzenlemeye başladık Beyoğlu'nun değişik mekânlarında. Zira henüz kendi mekânımız yoktu ve tam anlamıyla yersiz yurtsuzduk. İşte bunların tanıtımı ve duyuruları için de fanzin, flyer ve sticker'lar tasarlamaya giriştik Cansu Aybar ile. Etkinliklerin çok katmanlı sanatsal vizyonumuzu yansıtacak ve olabildiğince eğlenceli şekilde gerçekleşmesi için verdiğimiz çaba bir yana bunları duyuracak ilanları tasarlamak başlı başına bir iş ve zevkti. Oluşan tüm ilhamları grafiklere taşımak, sokaklara çıkıp beğendiğimiz her kişiye bunları ulaştırmak, arkadaşlarımıza vermek, oraya buraya yapıştırmak ya da yapıştırıldığını görüp sevinmek, şaşırmak. Böyle acayip bir görsel koleksiyon oluştu. Adımız duyulmaya başlayıp, *Kop-Art* etkinlikleri beklenir ve talep edilir olmaya başlayınca da ilk aklıma gelen gece kulüplerinden birisini –ki efsanevi Dogz Star- *Kop-Art*'ın daimî sanat galerisine dönüştürmek oldu ve oraya el müdahaleli dev ozalit baskı kolajlarla konsept sergiler açmaya başladık. Kulübün iç mekân dekorasyonunu yaptık. Mesela basık bir alt kat vardı kulüpte; orayı dev ve son derece konforlu bir yatak, 'trashy' nesneler [gece lambaları, aydınlatmalar, *Kop-Art* imajlarının yer aldığı tablolar], ekranlar ve enstalasyonlardan oluşan bir yatak odasına dönüştürdük. Herkesin paylaştığı, nice sohbetlere, fikirlere hatta kavga ya da sevgilere ev sahipliği yapmış bu dekorasyon, yıllar sonra kulübe yapılan bir polis ziyaretinde*!* polis marifetiyle son derece ahlaka mugayir bulunarak kaldırılana kadar orada aynen korundu" (Gamze Fidan, 28 Aralık 2022).



Fotoğraf 57: Avangart Dükkân Kop-Art

Kaynak: Gamze Fidan

Not: 2000 yılında Gamze Fidan ve Cansu Aybar tarafından kurulan Kop-Art tasarımdan performans sanatlarına uzanan bir çizgide alıcısıyla buluşmuş bir sanat hareketidir.

Mekân, Simmel'in düşüncesinde, insanlar arasındaki ilişkilerin belirleyici koşulu olmakla kalmaz, buradan doğan ilişkilerin simgesi de olur. Fanzinlerin yer aldığı ve dağıtıldığı mekânlar, bir bağlılığı ve aynı zamanda ilişkiyi de simgeler. Bu ilişkiler bazen bilindik verili noktadan uzaklaşır. Nitekim, "belli bir mekân dairesi ya da sınırları içinde sabitlenen ama onun içindeki konumu temelde, en başta ona ait olmamasının ve ona baştan beri onun bir parçası olmayan, olmayacak nitelikler taşımasının etkisi altında" (Simmel, 2009, s. 149) bulunması fanzinin dağıtıldığı mekândan uzaklaşması ve geleneği saptırması anlamına gelir ve bu Yağcı'ya göre bir anlamda yapısökümcü *[détournement]* bir haldir:

> "Fanzinlerin dağıtılma mekânı, Türkiye'de ilk pasajlar olarak karşımıza çıkıyor. Pasajlardaki giysi, müzik dükkânları, *bookstore*, ya da daha çok 'underground' barlar. Barlarda bile 'DIY' pazarı olduğundan orada fanzin bulabilmek mümkün. Dağıtımı nedeniyle alternatif mekânlarla çok iç içe bir ilişkisi var. Çok alakasız bir mekânda çıkarılan bir fanzinin yapısökümcü olmasını bekleyebiliriz. Bu mekânlar rastgele gibi gözüken ama oldukça politik sebeplerle oluşturulmuş yerlerdir. Kendini bulduğun bu yerler zorunlu bir şekilde ucuz ve üretilebilecek bir şey mantığından hareketle ortaya çıkar. Araştırma saham İspanya'nın mekânları ile karşılaştırırsak: Fanzinlerini basan, tişörtlerini tasarlayan bir topluluktan bahsedebilirim. Her bölgede anti-faşist futbol takımı ya da punk ve [nazi karşıtı] *skinhead*'ler gibi oluşumlar söz konusu. Mahallelerinde, hatta köylerinde bile *ocupa* [işgal evleri] ve *ataneu*'lar [sosyal merkezler] olan İspanya'daki bilincin Türkiye'de olmasını beklemiyorum ancak Türkiye'de örgütlülük ve organize olma hali biraz daha zorunluluktan kaynaklanıyor. Kâğıdın bile ithal edildiği Türkiye'de fanzinler ve mekânlar dayanışma içerisinde olmalı" (Selin Yağcı, 4 Eylül 2023).

Biraz ayak bağı olmayagörsün, ilgiyi hisseder hissetmez payını düşünür neo-liberal girişimci, en sevdiği numarasına başvurmaktan geri durmaz ve hemen yüzdelik işine girer. Özellikle, büyük şehirlerde bulunan büyük kitabevleri fanzinlere yer açsa da, oradan elde edeceği kâra odaklanmaya başlamıştır ("Mephisto gibi kitabevleri fanzinin satış fiyatının yüzde ellisini istiyor. Sahaflara birkaç tane bıraktığımız için oradan gelenle başka fanzin ya da kitapları takas yoluna gidiyoruz" – Volkan Yalçın). Bu yüzden, bir gerçek belirir: Fanzin sokaklara aittir, mekânı ancak anonimleşmesine olanak tanıyan ruhların tutkunudur:

> "Fanzin çıkarmaya başladığım ilk dönemler [İzmir'de] Emin Aga'nın dükkânına bırakıyordum. Kitabevleri para istemeye başladılar. Ben de kendi doğasına bıraktım fanzinleri, sokaklara. Tezgâh açıp kendim dağıtıyorum, hava alıyorum, müzik açıyorum, birileriyle tanışıyorum. Etrafi diye bir arkadaşım vardır, ki benim için en özel fanzin hazırlayan kişidir, onunla bir dükkân girişimimiz dahi oldu: 'Pinero Tükkân'. Beş ay yürütebildik, altkültürlerle ilgili insanların takıldığı bir barın dibindeydik, ancak daha çok Erasmus'la gelen yabancı öğrenciler uğramaya başladı. Biz de yabancı dilde fanzin, tişört ve çanta bastık ama yürütemedik işleri. Tezgâha geri döndüm. Kilise Sokağı, Alsancak'a. Aslında adını Korku Parkı İstasyonu koydum. Okul kitapları, takı derken anlarına yine fanzinler koydum. Yılda bir İstanbul ve Ankara'ya gidiyor, oralarda dağıtıyorum" (Yahya Vural 'Girdap', 20 Temmuz 2022).



Fotoğraf 58: Girdap'ın Tezgâhı

Kaynak: Yahya Vural 'Girdap'

Not: Bir fanzinin baştan çıkarıcılığı onun imkânsızlığıyla açıklanabilir. Korku Parkı İstasyonu'nda açtığı tezgâhla fanzine ruh üfleyen Girdap, tüm bu yayınları ait olduğu sokaklara taşıyor.

3.2.6. Etkileşim Ritüelleri: Kâğıt, Makas ve Tutkaldan Sanal Evrene

Etkileşim, bireyin başkalarıyla olduğu anı ve bu andaki temel davranışları konu edinir. Öyle ki, Goffman'a göre (2017, s. 11) "etkileşime dair doğru bir incelemenin konusu birey ve onun psikolojisi değildir, daha ziyade, karşılıklı olarak birbirinin yanında hazır bulunan farklı kişilerin eylemleri arasındaki sentaktik ilişkidir". Fanzinleri deneyimlemek ve fanzin ile insanların etkileşimini belirlemek, fanzini oluşturan öznenin tutumlarını doğal bir şekilde gözlemekle mümkün olabilir. Birçok insan, fanzinin daha çok kişisel bir eylem olduğunda bir irade taşıdığı konusunda hemfikirdir. Ancak bu durumda bile, bireyin salt kendi başına bilinç yüklediği fanzine katkı sunan birileri olacaktır. İşte buradan doğan ilişkiler yumağı bizi (post-altkültürler bölümünde detaylıca tartıştığımız üzere) fanzinle doğan bir 'sahne'ye götürür. Bu sahnede, artık filizlenen etkileşimden söz edilebilir:

> "*Deathroom* zamanları iletişim mektup üzerindendi ve bence bizim de önemli katkılarımızla Bakırköy PTT altın çağını yaşıyordu. Ülkeler ve şehirler arası

mektuplaşmalar çok canlıydı, kaset alışverişleri: dönemin ruhu işte. *Neoplast* zamanı ise daha farklı, yoğun bir içe kapanma ve sonrasında infilak eden çıkışlar şeklinde cereyan ediyordu ve iletişim genel ve her anlamda minimal düzeydeydi. Çılgın, öfkeli ve manyak gençliğimin çok sayko bir dönemidir *Neoplast*. Gerek müzik gerekse görsel dışa vurum için çılgınca çabaladım. Dışarıdan geri dönüş beklemiyordum, ben ne yapabilirim bunun peşinde koşuyordum. *Deathroom* zamanından en büyük farkı şuydu; insanlar artık daha mesafeli duruyorlardı. Bu yüzdendir ki *Neoplast* yıllarca Türkiye'de türünün ilk ve tek örneği olarak devam etti" (Hakan Nurcanlı, 'Art Diktatör', 13 Şubat 2024).



Fotoğraf 59: Gençlik Altkültürlerinde Etkileşim Ritüelleri "CMUK Tayfa"

Kaynak: Aslı Akıncı ve Tolga Güldallı arşivleri

Not: CMUK adlı efsaneleşmiş punk grubunun Gümüşsuyu'nda çekilen bu fotoğrafı, punk'ın üretim sahnesindeki etkileşim ritüellerine dair ikonografik bir görüntü sunar.

Fanzinler, punk'ın söylem üretme pratikleri olarak düşünüldüğünde bir camiaya öncülük etmişlerdir. Bu camia sakinleri için kimi zaman 'güvenilir' bir liman görevi üstlenirken kimi zamansa göç edilecek bir duraktır. Öyleyse yine, Goffman'a kulak verelim. "O halde" der Goffman, "insanlar ve onların anları değil, anlar ve o anların insanları vardır" (2017, s. 11). İşte o anların insanlarından biri olan Tolga Özbey, kişisel olarak köşeye sıkışmış bir yaşamdan kendi kimliğini inşa etme sürecine giden yolda fanzin üretimiyle varoluşsal bir ilişki kurar:

> "Fanzin bireysel başlıyor ama neticede kolektifleşerek bir camiaya dönüşebiliyor. Bir komüniteye dâhil oluyorsun. Sonuçta sen yaptığın şeyin farkında bile olmayabiliyorsun, bunu idrak edebildiğin zaman aslında punk, 'do-it-yourself' ve fanzinin çok sosyal bir şey olduğunu da görebiliyorsun. Benim adıma kendi yaşadıklarım çok spontane gelişti: Çocukluk yıllarımda anti-sosyale yakın bir davranış içerisindeydim. Sonra kendimi bana benzeyen insanlarla başka bir şeyin

> içerisinde gördüm. Aileden veya toplumdan kaçış ve başka bir yerde konumlandırma, kendi kimliğimi inşa etme konusunda fanzinin ve punk'ın dışavurumsal bir tarafı olduğunu gördüm" (Tolga Özbey, 26 Haziran 2022).

Fanzin, üreticisini çeşitli yollarla yaratım sürecine iteklerken ("Fanzinin bir iletişim ve örgütlenme gibi araç sunduğu gerçektir. İnsanları bir şeylere iten tarafı var" – Yahya Madra) sayfalarında bu sürecin izlerine rastlanmasına müsaade eder. Buradan doğan etkileşim ritüelleri, fanzinleri bir camiaya sürükler:

> "Bir fanzin camiasından bahsedebiliriz. Bu çok büyük bir camia değil ama içerisinde tutkulu fanzin takipçileri var. 2016 ve 2017 yılında fanzin festivali 'Fanzineist – Zine Fest Of Istanbul'u organize ettiğimiz günlerde bu camianın onlarca ismi ve takipçisiyle tanışmış ve aktif kitleyi bir arada görme şansımız olmuştu. Fanzinle birlikte doğan iletişimin sürekliliği olduğunu düşünüyorum. *Heyt be!* veya ürettiğim diğer fanzinlerle ilgili benimle iletişime geçen herkes ile uzun vadeli bir diyalog kuruyoruz. Ve hatta sonrasında bu iletişim bizlere yeni arkadaşlıklar kazandırıyor" (Deniz Beşer, 3 Mayıs 2022).
>
> "Camiasız üretilen fanzinlerden haberdar değilim. Bu yüzden camiasız fanzin üretimi diye bir şey olduğundan şüpheliyim. Camiaya öncülük eden elementler değişkendir; ama yoğunlukla görsel sanatlarla, edebiyat ve şiirle, kolaj ve montaj gibi formatlarla ilgilenen camia insanlarının üretimlerine yer verdiği için daha çok bu sanatlarla ilgilenen insanların öncülüğünde üretilir. Ama bu kendini sanatçı tanımlamayan, hatta sanat olarak adlandırılması zor olabilecek işlere de yer açan bir formla sonuçlanır, zira konu sanatsal değer biçmekten çok sanatsal alan biçmektir" (Temmuz Süreyya Gürbüz, 1 Mart 2023).

Her ne kadar üretimin büyük bir bölümünde kendi düşsel dünyasını yansıtsa da altkültürel üretim biçimi olarak fanzin, dolaşımdan başlayarak adı konulsun ya da konulmasın bir komünitenin parçası haline gelir: "Fanzin bireysel bir ürün olabileceği gibi kolektif bir çabayla da ortaya çıkmış olabilir. Bir hiyerarşi tanımlamak doğru olmasa da en çok emek harcayanların kolaylaştırıcılığından bahsedilebilir" (Barış Akkurt). Başlarda bir bütünün parçası olabilme hali, fark edilememiş bir olgu gibidir: "İlk başta sadece kendim yazıp, kendim dağıtıyordum. Hiç kimsenin okumuş olma ihtimalini ya da buradan çıkacak bir dostluk süprüntülerini düşünemiyordum bile" (Ersin Gülkan). Fanzinci ve sonrasıyla fanzin tüketicisi, "her tarafı kaçınılmaz olarak sınırsız bir madene dönüşmeye yüz tutan bir dünyada, kendini kıymetli şeyleri kurtarmaya vakfetmiş bir koleksiyoncu" (Sontag,

2010, s. 93) gibi fanzinleri topladıkça bir camianın parçası haline gelir. Bu haliyle, fanzinci tutkulu bir üretim ağının izini takip eder:

> "Daha önce bir fanzine rastlamış mıydım emin bile değilim hiç, ürettiklerimin arka planında okuduğum yazarlarla kuşatılmış bir arka plan olmasına şaşırmamalı. Nasıl Susan Sontag, 'Sanat ve Gelecek' makalesini okur ve heyecanla bir an önce büyüyüp New York'a taşınmayı ve *Partisan Review*'a yazmayı hayal etmişse[213] benim de rüyalarımı punk'ın üretim sahası Birleşik Krallık süslemiştir. Orada 'vaktinde' olup *Ripped and Torn*'a sayfa katlamak, misal. Neticede bir şekilde, burada da 'az ama öz' bir üretim sahnesi ya da camiası ile tanışıklık şansı buldum. Kolektif olmanın ve dolayısıyla bir arada olmanın en güzel yanı, kendin gibi olanlarla çevrili bir dünya kurma hali. Bu duyguyu çok sevdim" (Lefle Sanasyan, 29 Mayıs 2023).

Fanzinlerle doğan büyüleyici birliktelik, bir camianın üretim biçimlerine yönelik bir davetiyedir: "Biz *Sağanak Beyin Terörü* fanzinini üretirken aslında punk camiasının bir parçası olarak üretiyorduk. Bu camia, müziğin öncülük ettiği bir altkültür olarak tanımlanacaksa eğer, fanzinciler olarak bu altkültürün önemli bir parçasını temsil ediyorduk" (Ege Sorkun). Fulden İbrahimhakkıoğlu'na göre ise bir camiadan söz edilebilse de bu, "bazen kabilecilik ötesine geçemeyen" bir deneyimler bütünü olarak algılanabilen teorik ve mitik bir tını olarak karşımızdadır:

> "Bir camia var evet, ama bu böyle bir 'network' yani. İsteyen bunun bir parçası olabilir, bundan uzaklaşabilirsin ya da tekrar içine girebilirsin; burada bir akış var ve ne kadarında yer alacağın sana kalmış. Ben bu camia meselesini teorik olarak sıcak ve tatlı bulsam da pratikte kabilecilik ötesine pek geçebildiğini göremedim [en azından punk özelinde söyleyebilirim bunu]. Etrafta beni orada burada gördüğü için çok iyi tanıdığını sanan insanlar var ama aslında benim hakkımda, yaşantıma dair hiçbir şey bilmiyorlar" (Fulden İbrahimhakkıoğlu, 17 Nisan 2023).

Olası bütün altkültürler, temsil edilen bir camiaya aitlik hissetmişlerdir. Bu camiada görülen 'mesafe', kimi zaman eyleyiciyi bir etkileşim grubuna dâhil etmekten alıkoymuştur ("Kimi fanzinciler, fanzincilikle ilgili oluşumlar kurdular, genel bir camia değil de, gruplar ya da grupçuklardan söz edilebilir" – Volkan Yalçın). Böylesi bir

[213] Susan Sontag'ın entelektüel olma hayali, 1940'lı yılların sonlarında entelektüel camiaya ait dergilerin kendisinde bıraktığı etkiyi açıkça ortaya koyar. Görüşmelerde, bir fanzin üreticisi olup aynı zamanda punk müzisyenliği icra eden Lefle Sanasyan'daki o bağı gözlemlemek ve kendisinden sık sık Sontag referansları almak, bir dönem sıklıkla Sontag yazıları ile haşır neşir olmamı sağladı. Lefle'nin Sontag'a atıfla verdiği bu söylem, yazarın 1981 yılında bir İngiliz dergisi *Commonweal*'a verdiği bir röportajdan alınmıştır. Detaylı bilgi için bkz. [Schreiber, 2019, s. 33].

durumda, alternatif üretim yara alabilir ancak "sağaltım perspektifi" camianın öncülük edebileceği bir düşünce olarak karşımızdadır:

> Şimdi bu 'camia'ya öncülük ne edebilir? Ben perspektifin her zaman sağaltım olması gerektiğini düşünüyorum. Reaktif hareketlerin saçma örüntülere yol açtığını görebiliyorum ve bunun içerisinde olmayı arzu etmem. Bu beni 'camia' dediğin şeyden epey uzaklaştıran bir şey aslında, ama üretmeye devam etmeme engel değil, çünkü yapmayı sevdiğim şey bu. Herkes içinde ihmal edilmiş/zarar görmüş çocukla hareket edebilir ama zarar vermeye devam ettikçe kimse iyileşmez. Ben iyileşmek için müzik yapıyorum ya da yazı yazıyorum. O yüzden bu dedikodu sarmalından hızla uzaklaşıp kendimi korumaya elbette almak durumundayım. Başkalarının yaptığı hiçbir şey benimle ilgili değil, bunu hatırlamak durumundayım. Ve tek gerçek olan sevgi. Ve tek var olan sevgi ve onun çarpıtılmış halleri. Çarpıklıktan uzaklaştıkça sesi kısılır ve en sonunda gider. Çok kolay halledilebilecek şeyleri bazen büyük meseleler haline getirebiliyoruz kendimizi kurban olarak kodladığımızda. Oysa biz failiz, bir *agency*'miz var. Bunu hep hatırlamak gerekiyor. Bence yaratmak bunu hatırlatan en güzel şeylerden biri. Beni üzen şeylerden uzaklaşmak için de hep oraya gidiyorum. '*Safe space*'ten bahsediyorlar. Biz kendi gölgemizle entegre olmadıkça hiçbir yer güvenli olamaz ki. Güven aslında hepimizin kendi içinde yeşerteceği bir duygu. Onu dışarıda arayıp durmak bana biraz beyhude geliyor. Güvensiz hissedene hiçbir yer güvenli değildir. Sinir sistemimizi sakinleştirip 'savaş ya da kaç' modundan çıkmalıyız. Bu camiaya öncülük edenler nelerdir bilmiyorum ama etmesi gereken sağaltım perspektifidir" (Fulden İbrahimhakkıoğlu, 17 Nisan 2023).

Altkültür faaliyetlerinin çoğu dağınık ve merkezi olmayan yapısı ile dikkat çeker. Birleşik Krallık'ta, bir camia olarak birliktelik bir muamma olarak kalsa da Crass[214] gibi öncü

[214] Crass, anarşist temaları barındıran ve punk'ın alt türünü yansıtan anarko-punk sahnesinde erken dönemde oldukça etki bırakan İngiliz punk kolektif hareketiydi. Punk'ın ortaya çıkış yılı 1977'den önce barındırdığı üyelerinin çoğu müzik ve sanat yoluyla, ana akım toplumsal yapılara alternatif arayışı içinde karşı-kültür hareketlerinde yer almıştır. Crass, punk'ın anarşist felsefesini siyasi ve kültürel harekete dönüştürebilmek adına dine, ataerkil düzene, sistemin beklentilerine ve katı politikalara karşı müzik üretmiştir. Worley ve Lohman'ın (2018, s. 52) güzel deyişiyle, "Sex Pistols'ın kaosun özgürleştirici heyecanını kucakladığı yerde, Crass, 'kendinden başka otorite yoktur' sloganında özetlenen bir yaşam tasarımı geliştirdi". Bu yaşam tasarımı Türkiye'de de ele aldığımız şekliyle altkültür çevresinde benimsenmiş, özellikle fanzinler aracılığıyla manifestoları ve şarkı sözleri tanıtılmıştır. *Dış Mihrak* fanzinde yayınlanan "Crass'ın otobiyografik yazısı", çeşitli yollarla çoğaltılarak "bağımsızlığın kaotik gösterileri" sürdürülmüştür. Görüşmelerde, fanzin aktivisti Girdap'ın altını çizdiği üzere, "96'da fikirsel temellerini atıp, 2000 yılında kurduğu oluşumu esnasında ilham aldığı ve haritasını çizdiği şey, Crass'ın oto-biyografik metnidir". Bu metin, kendisi tarafından birçok kez kâğıda basılıp elden dolaşıma sokulmuştur.

gruplar, Rich Cross'un altını çizdiği gibi (2010, s. 9), "siyasi güç ve kontrol sorunlarıyla ve sistemin acımasız sosyal ve ekonomik yapıları altında sürdürülen yoksul yaşamların ezici yabancılaşmasıyla yakından ilgi kurarak sistemin kümülatif baskılarına karşılık halkın onurunu, yeteneğini ve yaratıcılığını savunurdu". Bu mesajı iletme aracını çekici bulan pek çok genç için kolektif altkültürler bir cazibe doğurmuştur ve bu saflardan "gruplar kuran, kaset alışverişi yapan çok sayıda müzisyen ve sanatçı, birlikte yüzlerce başlık üreten fanzin editörleri çıkmıştır" (Cross, 2010, s. 10). Bu doğrultuda, erken dönem punk kolektifleri, "punk'ın retorik anarşisini uygulanabilir bir siyasi ve kültürel muhalefete dönüştürmeyi amaçlayarak benzersiz bir ses, imaj ve dünya görüşü geliştirebildiğini kanıtlar" (Worley ve Lohman, 2018, s. 52). Batı'daki 'kendin-yap' mantığını ölümcül bir ciddiyetle benimseyenlere benzer şekilde Türkiye'de ilk fanzinlerin görülmesiyle birlikte bir kolektivite göze çarpar. Türkiye'deki punk ve fanzin bilincinin ortaya çıkışı, 'underground bir camia'yı doğurur:

> "Türkiye'nin erken dönem fanzin camiası, özellikle kafadar arkadaşların kendi elinde ürettiği fanzinlerin değiş tokuşu ile doğmuştur. Çeşitli türlerde fanzin üreten insanların arkadaşlığıyla gelişti. Tam anlamıyla kendimi 'hardcore fanzinci' olarak tanımlayamasam da bir fanzin işine bulaşmış olmak istemiştik. İlk olarak da öyle başladı hikâye. *Regorge*'un devamını getiremedik çünkü gerek kalmamıştı, o dönem oluşan fanzin camiasının üretken simaları, fanzinleri çok güzel benimsemişlerdi" (Kerim Gönençer, 29 Aralık 2022).
>
> "Dönemin Türkiye'si için 'underground bir camia'dan bahsedebiliriz. Farklı düşünenlerin ve yaratıcı olan kişilerin özgürlük alanıydı fanzinler. 'Do-it-yourself' etiği ile birlikte istediğinizi yazıp çizebiliyordunuz. Bu şekilde büyüdük ve yaş aldık. Sonra askerlik, üniversite, evlilik, başka şehirler, hayat koşulları derken herkes bir yere dağıldı, birçok şey unutuldu ve önemini yitirerek geride kaldı. Birçok kimse de 'sistemin adamı' oldu. Böyle yitip giden on-on beş yıl kadar kayıp bir zaman oldu bizim jenerasyonda. Sonra, insanlar kendilerini kendileri yapan değerleri fark ettiler. Olgunlaşmışlardı bu arada ve tekrar üretmeye, ürettikleri müzik, fanzin, poster ve ne varsa bu değerlerini hatırlayıp sahip çıkmaya başladılar. Birçok underground müzik grubu 'reunion' yaparak konserler verdi, bu konserlerde eski camiadaki arkadaşlarıyla tekrar buluştu. Bunu gözlemlemek ilginçti çünkü bende başka bir şehre (Bodrum) yerleşmiştim. Bende de bu iç gelişim oldu ve burada kendi çapımda tekrardan fanzin çıkarmaya başladım. Yıllar önce '*Politicartoon*' ve '*Kaşarlanmış G5*' fanzinlerini çıkarmıştık. Örneğin, *Kaşarlanmış G5*'in ilk sayısında üç kişiydik:

> Tolga (Koçak), Erkan (Ertürk) ve ben (Kaan Karaöz). Biz daha çok o sıralar olmayan bir fanzin türüne yönelmiştik: 'cartoon' tipi bir fanzin hayalimiz vardı. Üç sayıdan sonra herkes bir yere dağıldı ve ben yıllar sonra kendi başıma fanzini çıkarmaya devam ettim. Eşe dosta dağıtıyordum, daha çok *'Kaan'dan haberler'* şekline dönüşmüştü ama kendim için bir şeyler yapmak bana iyi geliyordu" (Kaan Karaöz, 30 Aralık 2022).

Fanzinler, geçmiş ve şimdiki zamana ait kültürel tarihin bir yansımasına öncülük ederler. Bu öncüler düşünüldüğünde kapıların ona açılması hiç şaşırtıcı değildir: *Mondo Trasho*'nun yaratıcısı Esat C. Başak, kültürel üretimini onun deyimiyle "herkesin içindeki tutkuyu çıkarmak için ateşlediğinde", medya üzerindeki gerçeklik kavrayışını derinden sarstı. Onun 'otonom' yaratım süreci tekdüze konulardan oluşan temiz görünümlü sayfalardan, manipülatif ve eklektik görüntülerden oluşan tasarımla iç içe geçmiş bir medya biçimine geçişi müjdeledi. Bu, hem herkesin üretebileceği bir biçimin habercisiydi hem de ortada tarihe düşülecek bir kültürel ve sanatsal bir yapıt vardı. Bu yönüyle, Türkiye'deki bir fanzin patlamasından doğacak bir camianın habercisiydi:

> "Öncüler arasında en önde tabii ki, Esat C. Başak'ı tartışmasız bir şekilde gösterebilirim. Esat'ın hepimizi bu işe dâhil eden bir karizması ve davetkârlığı vardı. İlk önceleri *Mondo Trasho*'ya katkıda bulundum ve sonra da şair arkadaşım Banu Yüce ile kendi fanzinimiz *Ender*'i çıkartma ilhamı ve noktasına eriştik. Muhtemelen okuduğum ikinci fanzin Hakan Seyrek'in *Fantezin*'idir. Sonra arkadaş olduk onunla da. İlginç bir çizgisi ve kendine has bir stili vardı. Bir de Deniz Kitabevi'nin kurucusu Deniz Pınar benim için çok değerli. Hepimize, tüm camiaya Narmanlı Han'daki dükkânında ve onun yer aldığı şahane avluda ev sahipliği yapardı. Hep oradaydık. Her gün değişik kombinasyonlardan mütevellit arkadaşlarla sürekli bi' gündüz partisi havasında, inanılmaz sohbetler ve müzikler eşliğinde kültürel, sanatsal ve bilinçsel zenginleşme olanakları banyosu halindeydik. Gerçekten çok eğlendik, güzel yaşadık, sıkı yarattık" (Gamze Fidan, 28 Aralık 2022).
>
> "Bir fanzin camiasından söz edebiliriz aslında. '*Türkiye'de bulunan fanzinler'* diye bir sayfa hazırladım. *Mondo Trasho* çıktıktan sonraki birkaç yıl içerisinde birçok fanzin çıktı. Çünkü herkesin içinde onu yapmak isteyen bir şey varmış. Birisinin ateşlemesi gerekiyordu. O da ben oldum, çok mutluyum. Etkileşimlerin daha sıkılaşması adına, bendeki tonlarca fanzini her konuşmaya gittiğimde götürüp dağıtırım. Ben de kendi fanzinlerim bile yok. Sub Yayınları'nın kitaplaştırdığı *Mondo Trasho*'lardan bana yirmi tane gönderdiler, hepsini çevreme dağıttım, şimdi

> elimde bir tane var, onu da parayla aldım [*gülerek anlatıyor*]. Pek kıymet veremem böyle şeylere" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).

Fanzinlerin bir camia olarak etkileşim fişeklerini çektiği doksanlı yıllar, bir kültürün başlangıç noktası olarak tarif edilebilir. Günümüze dek 'kişisel-yayıncılığın' çeşitli yollarla devam etmesi, fanzinleri ortaya çıkarmıştır. Egemen basının tarihinden daha karışık bir biçimde konumlanan fanzinler, ülkemizde bir camia olarak *Laneth* ve *Mondo Trasho*'nun dolaşımı ile belirir. Bu fanzinler, üreticilerinin deyimiyle "herkesin içindeki bir şeyler yapmaya dair üretim arzusunu" yüceltmiştir. Ne var ki, hâkim medya biçimine ve hegemonik söyleme gençlik altkültürlerinde bir direniş biçimi olarak görülen fanzinler, aslında tahmin edilenden daha az bir kitle tarafından sahiplenilmiştir ("Fanzin anti-kapitalist, sokak, muhalif, aykırı kelimeleriyle yakınlığı fark edilebilir bir şey. Ama yaşadığımız mülkiyet toplumuna kültürel ve ideolojik olarak uyum sağlamış, kapitalizmle ilgili hiçbir derdi olmayan fanzinciler de gördüm" – Volkan Yalçın). Tolga Güldallı'nın altını çizdiği husus, bugüne dek fanzin üzerine yapılan tartışmaların, bu kültür üzerine çok şey koymadığının bir izlenimini yansıtır:

> "Fanzinlerin Türkiye'deki bir bilinç patlaması yaşadığı günlerden bugüne işin içinde olan, bu olguya gerçekten bir kıymet arz eden insan sayısı sınırlı. Kimisi de 'zamanında yaptım, ettim, bunu uzatmanın anlamı yok' diye düşünüyor. Ve aslında hep aynı şeyler konuşulduğu için bir sıkılma da var. Üzerine artı konulsa ya da bu kültür büyüse ve başka şeylere dönüşse iyi olabilir ama dönüp dolaşıp aynı şeyleri konuşuyoruz" (Tolga Güldallı, 27 Haziran 2022).

Fuarlar ve festivaller, fanzin bilincinin yükseldiği etkileşim ritüellerine alan açar. Buralarda, fanzincilere bir fuar ya da festival alanı olarak tahsil edilen yerde karşılıklı etkileşim imkânı tanınır. Yapılan fanzinler etrafında toplanılan alanın öznelerine deneyimlerini, ürünlerini ve öğrendiklerini aktarma fırsatı sunulur. Bir sanat galerisinde parlak ve alabildiğince renkli yapıtların tersine, bu fuar ve festivallerde fotokopiyi bir suç aleti gibi kullanan eserler göze çarpar. Fanzini bir festivale sürükleyen yolculuğu 2016 yılında Kadıköy'de başlatan *Heyt Be! Fanzin*'in editörleri her yıl düzenledikleri bu toplanmayı daha geniş bir alana taşıyabilmek adına 2019 yılında Viyana'yı üs yapmaya karar verirler. Fanzin nesnesine olan tutkunun kendine özgü bir altkültürel görünebilirliğe ulaşıldığı bu fuarlar, editörlere göre karşılıklı etkileşimi bir katkı sunarken deneyimlerin de paylaşılabilmesi için bir alan açar:

> "*Heyt be! Fanzin*'i 2010 yılında çıkarmaya başladığımız dönem etrafımızda çok fazla yeni çıkan fanzin yoktu. Kendi sergimizi kendimiz hazırladık. İnsanları işgal evlerine, Deniz'in atölyesine, arka sokaklarda yer alan sergilerimize çağırdık. En çok aldığımız soru 'Fanzin ne demek?' idi. Günümüzde fanzin bilincinin festivallerle daha da geliştiğini gözlemledim" (Sedef Karakaş, 3 Ocak 2023).
>
> "Kanada ve Brezilya'ya fuar için katılımcı olarak gittiğimde fanzin camiasının ne kadar büyük ve aktif olduğunu görünce çok şaşırmıştım. Türkiye'de ise daha ufak çaplı bir fanzin camiası var. Bu topluluğa öncülük edenler fanzincilerin üretimleri, fanzin etkinlikleri ve fanzin festivalleridir. Özellikle festival ve fuarlar, fanzinlerin görünürlüğünü arttıran en önemli etkinliklerdir" (Deniz Beşer, 31 Mayıs 2022).

Fanzinlerin tarihinde, müziğin nasıl yönlendirici olduğu konusu kadar bildiğimiz pek az konu vardır. Yapılan her bir görüşme, söyleşi ya da anekdot bizi müzik ve fanzinle olan bağa götürmüştür. Fotokopi dergileri, fan'ların dergisine yönelten etken de müzikle olan etkileşime dayanır. Cioran, yerinde deyişlerinden birinde "müzik zevklerin mezarıdır, bizi gömen bir mutluluktur" (2015, s. 21-22) diyerek müziğin mahremiyetinde yaşamaktan bahsetmiştir. Gençlik altkültürlerine iletişim bağlamında bakıldığında, oldukça kısır bir dönemden geçen bir nesil ile karşı karşıyayızdır. İşte, bunu aşabilmenin yollarından biri sevilen zevklere teslim olmaktan geçer. Fanzin üreticilerinden Enis Özbek, müzikal tutkusuyla genişleyen iletişim ağındaki etkileşim ritüellerinde fanzine büyük pay biçer:

> "Çocukluğumdan beri çizgi romanlara olan merak ve çizme isteğim sanırım bizi zaman içerisinde kendi alanımızı ve kendi ifademizi oluşturmaya itti. Bu alan dinlediğimiz farklı müzikler ile daha da genişledi. Dinlediğimiz ve merak ettiğimiz gruplar ile ilgili bir şeyler okuyabilmenin yolu, o sıralar *Blue Jean* dergisindeki bir iki sayfaydı. Fanzin bizim için kendimizi sınırsız bir şekilde ifade etme alanıydı, fotokopi dergi yapma fikrine diğer dergileri görüp mü başladık emin olamıyorum ama dergi sayesinde diğer dergi yapan arkadaşlar ile etkileşim kurmaya; tanışmaya ve buluşmaya başladık. Dergiler sayesinde farklı bölgelerin gruplarının konser haberlerini alıyor, biz de kendi bölgemizdeki gruplar ve etkinlikler ilgili duyurular yapıyorduk. Bu durum benzer ilgi alanı olan daha fazla insanın bir araya gelmesini sağlamıştır. Fanzinler sayesinde daha fazla kişinin birbiri ile etkileşime geçtiğini düşünüyorum, böylece fanzinler, alternatif müzik yapan ve dinlemek isteyen herkes için bir iletişim zemini olmuştu. 95-96 yıllarında Taksim'de her hafta sonu farklı

> mekânlarda farklı grupların konserlerinin olduğu bir dönem vardı. Bu etkileşimde fanzinlerin büyük bir payı olduğunu düşünüyorum" (Enis Özbek, 1 Haziran 2023).

Böylesi etkileşim ve fanzin arasındaki sıkı bir bağa rağmen, fanzinin dolaşımda olma yoğunluğu kabul edilemez derecede sönüktür. İzmir örneğinde, durumun farkında olan fanzin üreticileri bir araya gelir ve 'Fanzin Apartmanı' adında örgütlenirler. Şehirdeki fanzinleri bilinir ve görünür kılmak adına çıktıkları yolda cepheyi genişletme arzusundadırlar: "Güncel anlamda Türkiye'de yayın sürecinde olan fanzinler arasındaki etkileşim artırmak ve okurla onları buluşturmak, grubun ana misyonudur" (Efe Elmastaş). Bu anlamda, konu sınıfı fark etmeksizin her bir fanzin, okuruyla buluşacağı anı bekler. "Şehirde bütünüyle rahat olan ve şehrin gündelik hayatının koku ve gölgeleriyle ilgilenen" (Sennett, 1999, s. 52) her bir fanzinci, paradoksal bir biçimde yapıtını sonradan etkileşim kurabileceği okurunun önüne bırakır. Son çözümlemede, bütün fanzinler etkileşimle bağıntılıdır.

3.2.7. Karşı Kültürden Popüler Kültüre: Fanzinin Metalaşması

Tüketim, her bir değeri konumlarından farklı bir boyuta taşıdığından "nesnelere sahip oldukları gizemi yitirtmek ve sıradanlaştırmak sürdürebileceğimiz tek ritüeldir" (Baudrillard, 2010, s. 34). Lash'in öne sürdüğü gibi (1990), tüketim açısından metalaştırma, tüketicinin bir ürünün somut ve özel kullanım değeriyle değil, pazarda getireceği fiyatla ilgilenmesinden kaynaklanır. Fanzinlerin dönem dönem ana akım medyaya ayak bağı olması, onların 'kötülük meleği' hâkim medya çevresinde görünürlüğünü artırmıştır. Ancak böyle bir durumda ticari bir dünyaya sokulması, yine Baudrillard'ın güzel deyişiyle "estetik travma"ya yol açar. Ne de olsa sanat eseri, "tüketim adlı bulaşıcı hastalıktan korunmak amacıyla kendini bilinçli bir şekilde devasa bir balon içine kapatmaya çalışsa da, tüketim düzeni çoktan onun da içine sızmıştır" (Baudrillard, 2010, s. 10). Bunun bir alegorisi, "tüketim ideolojisinin özüne" (Eco, 1987, s. 43) yönlendiren ana akım medya, bir yandan fanzinleri konu edinirken bir yandan da onları pasifize etmeye çalışan bir labirentten geçirir. Ancak, fanzinlerin bu mutlak yolculukta kendilerini kirletmemesi, Akkurt'a göre önemli bir husustur:

> "Medya ve iktidar hayatın tüm alanlarını etkilediği gibi fanzinleri de etkiler elbette. Sadece kendi dar gündemiyle meşgul, 'cemaat' hayatı yaşayan, dünyadan kopuk bir üretimin mümkün olabileceğini düşünmüyorum. Etki ve tepki kaçınılmaz. Kuşkusuz, fanzinlerin sermaye ve iktidarla ilişkileri fanzinden fanzine değişebilir.

> Genel olarak pek hoşlaşmazlar ve mesafelidirler, diyebilirim. Fanzinin temelde itiraz içeren ya da sermaye ve iktidara ilgisiz kalan varoluşunun muhalif oluşu doğal kıldığı söylenebilir. Fanzin ticari bir meta değildir. Kendini kirletmemeyi önemser" (Barış Akkurt, 5 Temmuz 2022).

Bireylerin üretim tarzları, Marx'ın bir zamanlar dediği üzere "basitçe bir yeniden üretim olarak ele alınmamalı; daha çok, bireylerin belirli bir faaliyet tarzını, onların yaşamlarını ortaya koyan belirli bir *yaşam tarzı*nı temsil ettiği" (Engels ve Marx, 2018, s. 19) fikrini öne çıkarır. Bu anlamda, fanzin üreten gençlik altkültürlerinde dikkat çeken punk evreni, daha çok, kendi yaşam tarzlarını bir iletişim biçimi olarak yansıtmışlardır: "Fanzinler farklı dönemlerde çeşitli altkültür ve politik hareketleri içerisinde aktif olarak bilginin yayılmasına aracı olmuştur. Bilimkurguya merak duyan ve bu bağlamda üreten insanların fanzin üretmesi ile görünür olmuş ve 1970'lerde punk akımı içerisinde ise altın çağını yaşamıştır" (Deniz Beşer). Bilindiği gibi, o dönemin punk'ları, ana akım plak şirketlerine karşı çıkmış ve kendi politik görüşleri doğrultusunda 'do-it-yourself' [kendin-yap] etiği içerisinde kendi fanzin yayınlarını ve müzik albümlerini kitleleri ile buluşturmuşlardır. Bu buluşturma sürecindeyse, gençlik altkültürleri hızlı bir şekilde popüler hale gelirken Konyar (2008) bu durum sonucunda ortaya çıkan yeni anlamların özellikle modernliğin tüketim kültürü olgusu olarak algılanmasıyla hâkim kültürel değerler sistemi içerisinde dönüşüme uğradığını belirtir. Ancak bu dönüşüm esnasında kültürel farklılıklar, "yeni orta sınıfın tüketimine hazır hale gelir ve gençlik altkültürleri törpülenerek bir anlamda evcilleştirilirken bu yeni tasarımdaki kurgunun medya tarafından kurulduğunu görürürüz" (Konyar, 2008, s. 57). Fanzin editörlerinden Beşer, bu kurgu sürecinde birer imaja sürüklenerek muhalif özelliklerinin yoksun kalacağından hareketle ana akım medyanın manipüle gücüne işaret eder:

> "Kişisel olarak ana akım medyadan hazzettiğimi söyleyemem. Dünya üzerindeki birçok ana akım medya kuruluşunun kendi çıkarları doğrultusunda politik manipülasyon yapma eğilimde olduğunu gözlemliyoruz. Bu açıdan bağımsız medya oluşumları ve bağımsız gazetecileri takip etmeyi yeğliyorum. Bunun dışında 'vatandaş gazeteciliği' [*citizen journalism*] ile ana akım medyaya karşı alternatif bir mücadele verildiğini görüyoruz. Öte yandan, medya ve iktidardan etkilenmiş muhafazakâr fanzinler de biliyorum. Kendilerini ne kadar bağımsız olarak nitelendirseler de ideolojik olarak hür bir konumlandırma içerisinde olduklarını düşünmüyorum. Epey bir etki altında kalmışlar ve kafaları bulanmış. Fanzinciler

olarak medya ve iktidara karşı muhalif duruşu korumak ve kritik yapabilmek hassas konulardan biri. Gözlemlediğim kadarıyla bu, fanzinlerin bulunduğu ülke ve üreticilerinin hangi sosyo-ekonomik geçmişe sahip olduklarıyla biraz değişebiliyor. Şu an yaşadığım ülke olan Avusturya'da sermaye sahipleri ile iş birlikleri gerçekleştirip sergiler gerçekleştiren sanat fanzini kolektifleri de var, bu iktidar ilişkilerine karşı çıkan daha politik içerikli fanzinler de mevcut. Türkiye'de ise bu iktidar ilişkilerine karşı çıkan kimi fanzinler mevcut, bunun dışında kendilerini ideolojik olarak sağlam temellere oturtamamış veya apolitik kalmış fanzinlerle de karşılaşıyorum" (Deniz Beşer, 31 Mayıs 2022).

Fanzin, tek başına ahlaki iklimi değiştirmeye yönelik bir güce sahip olamayabilir. Ancak, gün geçtikçe içinde bulunulan dünyadan etkilenmemesi söz konusu olamaz. Bu anlamda, farkında olmaksızın dilinin değiştiği görülür fanzin yazarının: Kestiği ve yapıştırdığı her harfin bir araya gelerek oluşturduğu cümlelerde çağdaş politik bağıntının izleri görülür. Dahası, zaman zaman medyanın ilgisini çeken sanatsal atak biçimi olarak fanzinlerin sesi kesilir. Erken dönemde medyaya ayak bağı olup olmadığı konusundaki tartışmalara özne olunan fanzinler bir kenara, şimdilerde, fanzincilerin üretimi biraz daha az söz konusu olmaktadır. Bunun oldukça politik olduğu konusunda hemfikir olan fanzin araştırmacılarından Selin Yağcı, doktora çalışmalarını yürüttüğü İspanya'daki fanzin örgütlenmesini örnek vererek, Türkiye ile karşılaştırıldığında daha radikal yayınların özellikle bastırılmış kimliğe ve azınlığa yer açtığını belirtirken kamusal alandaki görünürlüğün azaldıkça altkültürlerinin alanlarının da daraldığını öne sürer:

"Sansür ve oto-sansür gibi durumlar olduğu için iktidardan nasıl ve ne şekilde bahsedildiği, bazı terminolojilerin kullanılmasında ne kadar rahat olup olunmadığı gibi konulardan dolayı son zamanlarda fanzinlerle ilgili eskisi kadar konuştuğumuzu düşünmüyorum. Özellikle fanzinlerde çok olan dalga geçme ve absürtlük gibi konuşma şekillerini etkilediğini düşünüyorum. Daha çok kaçınma ve bahsetmeme gibi durumlar olduğu için farklı bir dil kullanılmaya başlandı. Bu oldukça politik bence. Medyanın çok büyük bir bölümünün iktidarda olduğu ülkede fanzin çok küçük bir alanı yaşatır. Radikal olmak, Türkiye gibi ülkede çok farklı. İspanya'da yaşadığımdan burada örnek vereyim: Okupa'ya [işgal evleri] geldiğinde burada bulabileceğin fanzinler oldukça radikal içerikli. Burada Türkiye'de bile bulamadığın yerli ve Türkiye ile ilgili radikal fanzinleri bulabilirsin. Bastırılmış kimlik ve azınlığa yer açmaya çalışan bir tarafı var fanzinlerin. Açıkçası Türkiye'de radikal bir fanzin örneğinin kaldığını düşünemiyorum. Altkültür dediğimiz şeyin kamusal alandaki

> görünürlüğü [visibility] azaldıkça alanlarının daraldığını görüyoruz ve kısır döngüye giriyoruz. Görünür olmayan altkültür kamusaldan kaçıyor daha farklı ve özel kapalı alanlara gidiyor; bu kapalı alanlara girdikçe daha az görünür oluyor. Çok kendine has belli dönemin fanzinlerine baktığımızda o döneme ait şeyler buluyoruz. O dönemin dilinden, 'slang'inden [argo] ve şaka konusu olan şeylerden bir şeyler saklı. *Mondo Trasho*'da kopyala-yapıştır olarak punk'tan ve 'trashy' şeylerden nasıl bahsedilmesi gerektiğini yanstır ve 'bir fanzin nasıl olmalı'yı bize hissettirmesine rağmen çıktığı doksanlardaki dönemini çok fazla yansıtmamıştır. Daha zamansız gibi. Lokal ya da neredeyse arkadaş grubu tarafından çıkarılan fanzinlerden bahsettiğimizde altkültürlerden izler görüyoruz" (Selin Yağcı, 4 Eylül 2023).

Punk sanatçısı, fanzin üreticisi ve akademisyen Fulden İbrahimhakkıoğlu, çıkardıkları *CIAYM [Chaos, I Am Your Mistress]* adlı fanzinde, radikal feminist Valerie Solanas'tan[215] yola çıkarak fanzinleri birlikte oynamaya açılan bir kapı olarak görür. Solanas, bir oyun yazar ve bu metin bir manifestoya dönüşür. Metalar çağında, her şey yerini bir temsile bırakırken altkültürün temsilini üstlenme konusunda, "fanzin ancak akış içindeki bir eser olarak konumlanabilir" düşüncesindeki İbrahimhakkıoğlu'na göre medyanın altkültürlere yer açmaması, altkültürleri özgür kılar:

> "Ben fanzinleri 'tavır'dan ziyade yeni dünya kurguları olarak düşünüyorum. Kültürel üretim olduğu ölçüde bu salt reaktif olamaz, çünkü reaksiyonun kudreti bir yere kadardır ama asıl ivmeyi aksiyon sağlar; bu da yeni değerler yaratmaktan, yaratıcı eylemlerden geçiyor. Yeni örgütlenme biçimlerinden. *CIAYM* fanzini de Valerie Solanas'tan böyle bir alıntıyla açmıştık: '*Gerçekte dişi işlevi incelemek, keşfetmek, icat etmek, sorun çözmek, espri yapmak, müzik yapmak ve hepsini sevgiyle yapmaktır. Bir başka deyişle büyülü bir dünya yaratmaktır*'. Erkekleri doğrama manifestosunda böyle bir cümle sarf etmiş olması ironik olabilir ama metnin kendisi zaten tamamen ironi ve parodi üzerine kurulu [ve ben spesifik olarak bu cümlede çok ciddi olduğunu düşünüyorum]. Oynamayı ne zaman unuttuk? Her

[215] Patriyarka ile yaşadığı sorunları kendine dert edinerek politik bir şema belirleşmiş olan Valerie Solanas, feminist bir ütopya yaratılması çağrısında bulunan 'Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu' [Society for Cutting-up Men] başlıklı etkili ve radikal bir metnin de yazarıdır [Türkçe tercümesi Sel Yayınları tarafından yayınlanmıştır]. 1936'da doğduğu New Jersey'deki kaotik yaşamı, onu üniversite eğitimi almaktan geri koyamayacak, kariyer yapmak için gittiği New York'ta radikal feminist çevrelere dâhil olacaktır. Seks işçisi olarak yaşadığı deneyimler onun toplumsal normlara ve beklentilere karşı bir tavır içerisinde olmasını sağlar. 1950'lerde lezbiyen olduğunu açıklar ve psikoloji eğitimini bırakıp radikal feminist el yazmasını kaleme alır. Yazdığı 'Up Your Ass' adlı oyunun Andy Warhol tarafından yanıtsız bırakılması ve senaryosunun da kaybedilmesi üzerine Haziran 1968'de Warhol'u tabancasıyla vurarak yankı uyandırır [1996 yapımı, Mary Harron yönetmenliğindeki 'I Shot Andy Warhol' filmi bu konuya odaklanır].

> şeyin bir oyun olduğunu ne zaman unuttuk? Fanzinler birlikte oynamaya açılan bir kapı. Dergilerden ya da blog'lardan bu anlamda çok farklı olduğunu düşünmüyorum, tek farkı ticari kaygısı olmaması. Bu da onu daha samimi yapıyor. Metalaşan bir ortamda 'sözcü' dediğimiz çıkıp tak tak bizim meselemiz bu diye manifestal bir duruşu olan temsil heyeti midir? Bu anlamda hiçbir fanzin hiçbir altkültürün kutsal kitabı olarak ele alınamaz, çünkü orada temsil edilenden hep daha fazlası vardır. Ama elbette kültürel üretimler birbirlerini etkiler, insanları akım gücünün içine alır. O akışın içinde somut olarak yakalanabilen birkaç eserdir fanzin; ama akış hep devam eder, hiç durmaz. Altkültür hiçbir zaman kendi ile özdeş, kapalı, sabit olamaz ki. Yazı daha sabit olduğu için anlık bir ifade orada kalır ama arkada akış hep devam eder. Altkültürün temsilcisi olarak ortaya çıkmaya çalışan yapıların hüsran kaynağı olduğunu görüyorum. Bu sözcülük meselesine ancak *ex post facto* karar verebiliriz: bir şeyler yaşanmıştır, bitmiştir, sonra geriye bakıp arşiv çalışması yaparken deriz ki 'haa bu kaynak aslında epey temsili imiş'. Daha öncesinde buna karar vermek çok güç. Bu niyetle yola çıkmak da gereksiz geliyor bana. Bu anlamda medya ve iktidarın fanzinleri çok umursadığını sanmıyorum. Punk'ı da çok umursadığını sanmıyorum. Bu da bence bize bir özgürlük alanı veriyor, ne istersek onu yapmamız için. Yeni dünya kurguları için. Fanzinler alternatif ve radikal bir yayıncılığa yer açmaz, zaten alternatif ve radikal bir yayıncılıktır kendisi" (Fulden İbrahimhakkıoğlu, 17 Nisan 2023).

Fanzinlerin alternatif ve radikale olan bağlılıkları onların içerik ve biçimlerini "küçük burjuva oynaklığı, kuşku ve tereddütlere sürükleyen" (Lukács, 1998, s. 99) ana akım sayfalarından koparır. Öyle ki, ne zaman çıkacağı belli olmayan, sınırsız ve sorumsuz anlayışlarıyla yıkmaya çalıştıkları yerleşik kültürle savaş halindedirler. Bu, Said'in dediği gibi (1999, s. 16) "belirli düşüncelerin diğer düşüncelerden daha etkili olduğu gibi, belirli kültürel biçimlerin de diğer biçimlere egemen" olduğu toplumlardaki *Gramsciyen* hegemonyaya işaret eder. Böylesi bir kültürel öncülük biçiminde fanzinlerin her ne kadar muhalif olması beklenirken stratejisi gereği farklı yapılanmaları da vardır:

> "Fanzinler ana akım medyanın görmezden geldiği sanatsal oluşumlara, estetik ifade biçimlerine yer verdikleri ölçüde bir alternatif oluşturabilirler. Kültürel hegemonya mücadelesine az da olsa katkı sağlayabilirler. Ama güçlerinin sınırlı olduğunu unutmayalım. Bir defa, süreklilik kazanmayı amaçlamıyorlar. Bu hem avantaj hem de sınırlılık. 'Her şey karşıtıyla birlikte var olur' derler. Fanzinler de ancak ana akım medya, yerleşik kültür ile birlikte var olabiliyorlar. Varlıklarını çok eleştirdikleri yerleşik kültüre borçlular. Soruna bir de bu açıdan bakılmalı. Bazı fanzinler dağıtım

daha geniş olan ama alternatif kültüre dâhil olma iddiasını da sürdüren dergilere dönüştüler. Böyle bazı örnekler mevcut. Ama alternatif dergi olarak ne kadar sürdürebildiler orası tartışılır. Hak talebinde bulunan muhalif hareketlerin ideallerini savunan fanzin ya da fanzine yakın yayınlar aynı anda ortaya çıkıp, söz aldıklarında belki bir yükseliş olabilir. LGBT hareketi, hayvan hakları, evsizler, 2008'de İşgal Et [Occupy] hareketi ve çevresinde böyle bir yayıncılık, böyle bir gelişme olmuştu, ama geçiciydi. Şu da var: radikal sağ düşünceleri yaymayı amaçlayan fanzinler de var. Neo-faşist grupların çıkardığı çok sayıda fanzin mevcut. Irkçı, anti-semitik, homofobik, Müslümanlara ve etnik azınlıklara nefret kusan, nefret söylemi yayan fanzinler. Bunlar da kendi altkültürlerini oluşturuyorlar. Nazi-punk, 'beyaz güç' [white power], neo-faşist black metal topluluklarının da izleyicileri ve hayranları var, bu topluluklarla ideolojik olarak da özdeşleşen dinleyici kitlesi. Onlar da fanzin çıkarıyorlar. Bunların varlığını görmezden gelemeyiz, bunları yok sayamayız" (Halil Turhanlı, 10 Temmuz 2022).

"Fanzin daha çok anarşist ve punk kişilerin organize ettikleri şeyler ama başka fanzin modeli de olabilir mi diye düşünüyorum. Hegemonik dilden konuşan, o ideolojiyi yeterince gömemiş bir fanzin olabilir gibi düşünüyorum. Fanzin üretimine benzer organize olan daha sağcı ve hegemonyanın dilinden konuşan üretimler hatırlıyorum ama belki de onları fanzin olarak çağırmıyorlar" (Selin Yağcı, 4 Eylül 2023).

Sanat, Adorno ve Horkheimer'a göre (2010, s. 211) "bir meta türüdür, yani tüketime uygun biçimde hazırlanmış, kayıt altına alınmış, endüstriyel üretime uyarlanmış, satılabilir ve ikame edilebilir bir üründür". Fanzin, radikal yayıncılığın bu ilerici çocuğu, bir fetiş değeri olarak sanat yapıtına ve tüketiciye keyif veren haline karşı girişimlerde bulunmuştur. Guy Debord ve yoldaşları gibi, bir ideolojik ayrım gütmeden sanat sergilerine, fanzin gösterilerine ya da hegemonik ilişkilerle kurulan birlikteliklere karşı tıpkı bir *Sitüasyonist* tepki vermekten çekinmeyen fanzinciler, üretimlerinin bir sanat komplosuna kurban edilmesine karşı gelmişler, bu yönüyle fanzini bayağılaştıran semptomlara karşı durmuşlardır. Öyle ki, bu durumdan sergiler ve kitaplaştırılan[216] çalışmalar nasibini alacaktır:

[216] Altay Öktem tartışmalarının dışında, 2017 yılında Sub Yayınları tarafından çıkarılan "*Yeni Nesil İçin Mondo Trasho Arşivi*" (Editör: Şenol Erdoğan) bugüne kadar yayınlanan *Mondo Trasho*'ları bir araya getirmek amacıyla kitaplaştırılması, bir dönem altkültür dolaylarında tartışılmıştır. Ancak o günden bu yana ISBN kodu ve barkodlu bir şekilde fanzinleri bir 'kitap' haline gelmesini eleştiren bir kitle oldu. Açıkçası herkes kendine göre haklıydı. Bu durumu Esat'a sorduğumda, 'sürekli fanzin isteyenler'den dert yakınarak *'benim için dolaşımda olması yeterlidir*' diyerek konuyu özetlemiştir. Bugüne kadar bir furyayı başlattığı ve temsil ettiği için ilk *fanzin* olarak anılması Esat için de sürekli başvurulacak bir kaynak olma halini

"Fanzinlerin çekiciliği her ne kadar reklam spotları altına girmemekten kaynaklansa da içlerinden biri tarafından çoktan gün ışığına çıkartıldı bile. Hem de en ince ayrıntılarına kadar yatırıldı masa üstüne ve 'Şeytan Aletleri' adlı bir kitapla ele güne 'deşifre' edildi. Bu ihanetin mimarı Altay Öktem yayınına şimdilerde ara verilen *Rektal Tuşe* isimli fanzinin yaratıcısı" (Ferhat Uludere, *Beyoğlu Gazetesi*, 25 Temmuz 2003).

"Benim için fanzinler tartışma meselesi. Beni bir gün Altay Öktem aradı. Tanımıyorum, Altay Öktem ismini hiç duymamışım. 'Telefonunu Güven Erkin'den (Erkal) aldım. Fanzinler üzerine bir kitap yazıyorum. Senin fanzine yer verebilir miyim?' dedi. Ben de 'seni tanımıyorum, tanımadığım birine de fanzin konusunda herhangi bir şey anlatmak istemiyorum. Benim fanzinlere yer vermeyin' dedim. Sonuçta bu benim kendi inisiyatifim ve buna rağmen yer verdi. Benim ondan sonra ona ciddi bir karşıt oluşum başladı. Bugün olsa yine aynı şekilde davranırım" (Tolga Güldallı, 27 Haziran 2022).

"*Dahke*'yi aktif olarak bir webzine ve 'saldırı alanı' olarak kullandığımız zamanlarda [Kargart'ta Altay Öktem tarafından düzenlenen *101 Fanzin* gibi] sergilere olabildiğince karşı çıkmıştık. Bunun nedenleri arasında bu organizasyonlarla bir fanzin iktidarının oluştuğunu hissediyorduk. O zamanlar okuduğum *Eroll*, *Disguast* ya da *Eblek Hardcore* gibi fanzinlerin yolunu takip ediyorduk, dolayısıyla daha sert bir tavır içerisindeydim, kişisel olarak. Çünkü, yapılan sergiler daha çok 'içeriden' ve 'sahneden' değil de dışarıdan kapitalist bir yeraltı sunumuyla yapıldığından ötürü [Umberto Eco'nun 'hipergerçeklik' olarak yorumladığı] yüksek kültür ve eğlence endüstrisinin ürünlerine yayınlan etkiler ağına bir hizmetmiş gibi yorumluyordum. Sonraları, Tolga Güldallı ve Deniz Beşer gibi içeriden birilerinin yaptığı afişler ve fanzinler olarak 'kendin-yap' sahnesinin gerçek temsilinin sunulduğu sergilerle karşılaşmak beni daha çok içine çekti. Neticede Baudrillard'ın çok haklı bir cümlesi aklıma geliyor: '*Günümüzde sergilenen işler berbat, anlamsız ve bir tözden yoksunlar*'. Estetiğin ortadan kaybolduğu Bienal'lerdense [Serhat Köksal'ın gezici bienalini[217] tercih ederim

yansıtıyordu. Onun her fırsatta dile getirdiği gibi, fotokopi ucuz yoldu ve *Mondo Trasho*'lar 'fotokopiden dergi'ydi. Ona ulaşmak isteyen herkese elinde olmadığını belirtmektense bu formu iletmek belki de daha çabuk bir yol olmuştu.

[217] 1. Uluslararası Gezici Tahran Bienali, 2008 yılında İran'daki rock gruplarıyla birçok görsel-işitsel proje yöneten Tahranlı medya sanatçısı Amirali Ghasemi ve 1986 yılında İstanbul'da başlattığı multimedya projesi 2/5BZ'yi günümüze kadar geliştirmeye devam eden kolaj sanatçısı Serhat Köksal küratörlüğünde düzenlenen göçebe bir bienaldir. Bu bağımsız ve düşük bütçeli sergi fikri, sanatçılara göre hem Tahran'daki duruma hem de uluslararası 'bienalleşme' ve 'soylulaştırma' [gentrification] süreçlerine bir eleştiri olarak

mesela] fanzinin dolaşımda olmasını ve karşısındakine bir silah gibi doğrulmasını yeğlerim" (Lefle Sanasyan, 29 Mayıs 2023).

Söylemin gücüne olan aşırı güvenleri Pierre Bourdiue tarafından sert dille eleştirilen "akademik akıl", fanzin üreticilerinin de düşünce ve düşünce iktidarlarına karşı gelmesini sağlamıştır. Neticede, çok sayıda eleştirinin ve saldırının hedef alındığı bir alandan akademik çalışmaların etkilenmemesi mümkün değildir. Bilindiği gibi, Bourdieu (2016, s. 13), "akademik bir yorumu siyasi bir eylem olarak veya metin eleştirisini bir direniş başarısı olarak kabul edebilen ve kelimelerin düzenindeki devrimleri şeylerin düzenindeki radikal devrimler olarak yaşayabilen tipik *lector* yanılsaması" olarak algılar. Böylelikle fanzinci, bitmek bilmeyen kuram ve teorilerin büyülü çemberini kırarak bir oyunbozan olmayı göze alır:

> "Türkiye'deki fanzinlerle ilişkili olarak Roma'daki 'Crack Art Zine Festivali'ne katıldım. Ben de katkıda bulundum ama akademik çalışmaların artı bir şey kattığına pek inanmıyorum, sadece konunun kaynakçası belki. Bunlar bizim biraz da ironisini yaptığımız konular. Haliyle bu konunun bu kadar incelenmesine içten içe gülüyorum. Aslında arka planına baktığımız zaman o kadar tasarlanmış şeyler olmayabilir. Bazen ben yaptığım şeyler üzerine '*vay be bu kadar derin düşünmemiştim*' diyorum. Bir okuyorsun çok başka teoriler dönüyor ama işin gerçeği ve pratiği bu kadar da derin değil aslında" (Tolga Güldallı, 27 Haziran 2022).
>
> "Ürettiğim şeyler, sosyal medyanın çıktığı dönemlerde özellikle gündelik hayata karşı bir tavır olarak görülebilir. Çünkü, daha elle tutulabilir bir nesne olmasının yanında ekranda hızlı tüketim var. Herkes online olma ve görünür olma peşinde. Sanatçılar, müzisyenler biraz fanzini eser olarak görüyor. Kişisel blogları, e-zin'leri önemsiyorum bu arada. Ben de yapmaya çalışıyorum. Sahibi başka olan sosyal medya platformlarını televizyon kanalı gibi görüyorum. Manipülasyon ve sansüre açık oluyor. Etkileşimi de öldürüyor. Esat'ın kaç kere hesabı kapatıldı mesela, dergi, kitap toplatılabilir ama fanzini nasıl yapacaksın ki? Avrupa'da Amerika'da hâlâ fanzinler var. Fanzin kültürü biraz daha kaliteli baskı, sanat içerikli ama fanzin olarak hala devam ediyor, etkinlikler sürüyor. Gelgelelim akademik çalışmalara, tezlere: DIY felsefesinin özü ile bağ kuramadığını gördüm. Benim için en temel kıstastır. Fakat şimdiye kadar okuduklarım bu kavram ve kuramı çok özümseyemeden araştırmalarına yansıtmış durumdalar. Özellikle, 'sorular bunlar,

ortaya çıktı. Dünyanın dört bir yanından farklı ülkelerdeki sanatçıların yer aldığı sergideki eserler, 'kentsel kıskançlık' teması altında açık bir başvuru çağrısıyla seçildi.

> yanıtlar bunlar' gibi bir etkileşimden uzak çalışmalarla fanzinleri bir arada görmek beni hiç tatmin etmiyor" (Yahya Vural, 'Girdap', 23 Temmuz 2022).

Kuşkusuz son derece tartışmalı ve yoruma açık bir alan olarak, fanzinle ve popüler kültür arasındaki ilişki kendisini baş aşağı eden düşünceleri de içerir. Üretimi bir anlamda fark edilmekle eş tutan ("Her üretim görünmek, fark edilmek ister. Fanzinler de bunun dışında ele alınamaz. Söylenecek sözün geniş kitlelere ulaşması, takip edilmek arzulanan bir şeydir" – Barış Akkurt) görüşe ek olarak kimi fanzinciler içinse kaçınılmaz olan bu metalaştırma ona çok zarar vermez ("İdeal bir dünyada fanzin kütüphaneleri, arşivleri, sergileri olması doğaldır. Keza, el emeği, özenilmiş bir fanzinin metalaşmasından çok zarar gelmez diye düşünüyorum. Fanzinler yok oldukça kaçınılmaz bir şekilde metalaşacaktır" – Can Başkent) düşüncesidir. Yapıtlarındaki yeraltı öğelerle sinematografik araçlarda punk altkültürünü yeniden temsil eden Hakan Günday'a göre, tüm kültürlerin popüler olanla bir arada olması kaçınılmazdır; dolayısıyla fanzin ve punk'ın böyle bir kavşakta sınanması söz konusuyken punk sanatçısı Tolga Özbey ise altkültürlerin popüler olmasını böylesi derinlikli bir felsefeye giriş niteliği olarak okumaktadır:

> "Bütün kültürler bir gün, belli bir süre için de olsa popüler kültür kümesiyle kesişebilir. Ki kültür dediğimiz olgu insana ilişkin olduğu için böylesi bir kesişme de doğaldır. Ancak bu noktada başka sorular doğuyor: Popüler kültür kümesiyle kesişebilmesi için o alternatif kültürün aktarımında yumuşatmalar var mı? Kesiştiği alternatif kültürün popüler kültür üzerindeki etkisi ne oranda? Ve en önemlisi de sırf bir zamanlar popüler kültürle kesiştiği için o alternatif kültürün kimliğinde kalıcı bir değişiklik olup olmadığı. Benim açımdan en ilginç soru da bu. Öncelikle, nasıl ki topluluk içinde birey ancak kendi kaldığı sürece bireyse, böylesi bir kesişmede ancak alternatif kimliğini koruduğu sürece o kültür alternatif olarak kalır, diye düşünüyorum. Hatta unutmamak lazım ki punk, içine girdiği kalabalık ne kadar büyük olursa olsun punk kalmakta iddialı olduğu için punk'tır. Dolayısıyla punk ve fanzinin popüler kültürle kesiştiği anların doğalarına aykırı olmadığını, aksine doğalarının sınandığı ve teyit edildiği durumlar olduğunu düşünüyorum" (Hakan Günday, 21 Ağustos 2022).
>
> "Ben bu tarz çalışmalara 'belgeselcilik' olarak yaklaşıyorum. Böyle bir dünyanın varlığına dair bir kanıt. Şu an tamamen dışına çıktığımız bir dünyadayız. Metalaştırma ya da popülerize değil ama bazı insanlara bunu yapabilme isteğini ya da 'ne güzelmiş' isteğini uyandırabileceği için önemli. Daha önce birinin dediği gibi

> ‘*Greenday çok iyi punk grubu olmayabilir, hiçbirimiz ona bayılmayabiliriz ama birçok insan Greenday ile punk’a başlayıp sonra derinlemesine gitti*’ ki ben böyle insanlarla tanıştım yani. Biraz da olaylara böyle bakabilmek gerekebiliyor. Maliyeti çok düşük bir şekilde üretecek noktaya getiren bir medya biçimi oluyor fanzin. Masaüstü yayıncılık diyebileceğimiz hikâyeye ortada ‘personal computer’ yokken dahi daktilo, fotokopi makinası, uhu, print, gazeteden kestiğin küpürlerle yapabileceğin bir hale getiriyor. Dolayısıyla maliyet çok düşük, karşılığında ise ulaşabileceğin kitle belirsiz. Aslında çok fazla kitleye ulaşabilmiş fanzinler de var. *Laneth*’in üç bine yakın satması bir dönem için Türkiye’de çok önemli bir olaydı. Beş yüz tane satan fanzinler vardı, dağıtımcısından profesyonel olmayan tekniklere böyle bir şeyin olması mucize gibi gelir bana. Bugün bile dergilerin böylesi olanakların olduğu bir çağda bu kadar okuyucuya ulaşamadığını hatırlamak gerekir” (Tolga Özbey, 26 Haziran 2022).
>
> “Ben kesinlikle fanzin kültürünün görünür olmasından yanayım. Çünkü ben de daha erken yaşlarımda ‘fanzin nedir’ farkındalığında olmak isterdim. Şimdi festivallerde çok küçük yaşta okuyucular geliyor, öğreniyorlar ve merak edip alıyorlar. Belki de evinde o da kendi fanzinini çıkaracak ve kendini özgürce anlatabilecek, kim bilir. Bunları görünce çok mutlu oluyoruz. 2010 yılında sanatçı Gamze Özer’in ‘Annem bile bir kitap yapabilir’[218] sergisine kendi fanzinimizle katılmıştık ve ilk defa sergide *Heyt be! Fanzin*’i görünce çok heyecanlanmıştım. Söyleyecek bir şeyi olan kâğıt makas ve yapıştırıcısı olan herkes fanzin yapabilir diye düşünüyorum” (Sedef Karakaş, 3 Ocak 2023).

Fanzinci eylemiyle karşısında durduğu dünyaya müdahale eder ve “eylemle dünyaya ‘müdahale eden’ her insan bunu her zaman bir ‘konjonktür’ içinde ve bu konjonktürün gidişini değiştirmek amacıyla yapar” (Althusser, 1996, s. 189). Demek oluyor ki, fanzin kağıtlarını özenle katlayan ‘genç’ fanzinci, tarihsel dönemin bilincinde içinde bulunduğu dünyaya meydan okur ve bunu yaparken ‘iyimser’ tarafını bir kenara bırakır. Ne de olsa, Eagleton, statükoyu destekleyen ana akımın toplumsal düzene gösterdiği itibara ek olarak, iyimser sonları da desteklediğini belirtir. Ona göre, “büyüsünü çoktan yitirmiş günümüzde bile arka kapak yazarları, okurların aşırı kederi fazla iç karartıcı bulacağı

[218] Serginin küratörü Gamze Özer, serginin heyecanını anlatırken ilk fanzinini annesine yaptırdığından bahseder. *Sevgili Mücevherlerim* adındaki bu fanzinle birlikte Özer, ‘baskın kültürlere karşı aktivist bir tavır niteliği’nin peşindedir. Bu anlamda, toplumdan kendimize doğru ilişkilerin anlaşılmasında fanzinleri önemli bulur ve düşüncelerimize artı değer kattığına inandığı bu yayınların yapılması için insanları cesaretlendirir.

varsayımıyla olsa gerek, en karanlık kurmaca eserlerde umut pırıltıları görmek gibi genel bir çaba içindedir" (Eagleton, 2016, s. 29). Fanzin, böylesi bir çabadan uzaklaşmadığı sürece kendisini metalaştırmaktan kurtaramayacaktır. İşte bu nedenle, fotokopi olarak çoğaltılan ve nedense her fotokopisel üretimi fanzin olarak adlandıran tarzda bir anlayış, fanzini tıpkı bir hâkim medya dergisi gibi algılayarak ondaki eserlere izin istenecekmiş gibi bir lütufkâr anlayış içine girer. Bu anlayış, iktidar arayışının her yerde olduğunu doğrularken Ege Sorkun böylesi bir çabanın fanzini metalaştırarak kültüre yabancı hale getirdiğinin altını çizer. Tolga Özbey, bu minvalde fanzinlerin özgürce yayın yapma olasılıklarının kalmadığını söylerken Girdap ise bir anlamda Foucault'nun "toplumsal bütünü fiilen denetleyen, ezen ya da bastıran bütün iktidar ilişkilerini, gizlenmiş olsalar bile, işaret etmemiz gerekir" (2005, s. 43) sözünden yola çıkarak yaşadığı deneyimlerdeki iktidar sistemlerini gözler önüne serer:

> "Son zamanlarda bazı yayınların 'eserlerinizi bize gönderin' gibi söylemlere sahip olduğunu görüyorum. Bunlar fotokopi dergiler, fanzinle çok ilgisi yok gibi. Çünkü fanzin haliyle 'anti-copyright' bir felsefe ile bizi karşılar. Bir tasniflemeye gitmek gibi niyetim yok ama bizim algıladığımız fanzin algısında 'DIY' haricinde istediğin bir kitaptan alıntıyı izin istemeden özgürce yayınlayabileceğin bir alan var" (Tolga Özbey, 26 Haziran 2022).
>
> "Dergi mantığıyla çıkan fanzinleri yadırgıyorum. İzinsiz çoğaltılamaz gibi ibareler görüyorum. Periyodik olan birkaç fanzin var. Aynı dergilerin ürettiği seri üretime benzetiyorum. Burada duruş oluşmuyor. İlk bilimkurguyla başlarken bile onların da derdi yayınlanmadıkları için alternatif bir alan açmak. Politik olmasa bile politik bir duruş var orada. Sistemin ve hükümetlerin baskıcı uygulamaları fanzin üretimini teşvik eder. 2010'lardan sonra belki de bu yüzden artışa geçti. İki binlerden sonra fanzinler azalışa geçti, daha çok e-zine ve blog gibi çalışmalar çıktı. Ama Türkiye'de 2010 sonrası fanzinlerdeki gerçekleşen patlamayı içimizde gördüğümüz bu baskıcı güce karşı bir cevap niteliğinde görüyorum. Bunun yanı sıra, bir kolektivite içerisinde çıkarılan fanzinlerde gördüğüm şey, birilerinin baskın olması fanzin üretme sürecini etkiliyor [kendi çıkardığımız fanzinde de iktidar unsurunun olduğunu gördüm]. Herkes para verirken söz hakkı elde ediyor ve bu, bir güç unsuru olarak karşımıza çıkıyor. Patronluk taslama gibi şeyler süreci baltalıyor. *Sokak Edebiyatı*'na yazı gönderen kişiler ve Pinero Tükkân'da bir araya geldiğimiz kişilerde gördüğüm insanların patronculuk taslaması, iktidarın her yerde olduğunu göstermiştir. İnsanlar bana fanzin gönderiyordu ve ben de dağıtıyordum fakat

kimileri ‘fanzinler sadece bana gönderilsin biz her yere dağıtalım’ diye düşünüyor. Kimileri de kurs gibi şeyler yapıp fanzin üzerine sertifikalar yapıyor. Lüks mekânlara fanzinler bırakılıyor. Bunların fanzin etiği ile bağdaşmadığını düşünüyorum, fanzin olgusunun oldukça dışında buluyorum ve tüm bunları fanzini metalaştıran şey olarak algılıyorum. Açıkçası, insanlar bana fanzin gönderiyordu ve ben de dağıtıyordum fakat kimileri fanzinler sadece bana gönderilsin biz her yere dağıtalım diye düşünüyor. Kimileri de kurs gibi şeyler yapıp fanzin üzerine sertifikalar yapıyor. Lüks mekânlara fanzinler bırakılıyor. Bunların fanzin etiği ile bağdaşmadığını düşünüyorum, fanzin olgusunun oldukça dışında buluyorum ve tüm bunları fanzini metalaştıran şey olarak algılıyorum” (Yahya Vural ‘Girdap’, 23 Temmuz 2022).

“Hem yurtdışında hem yurtiçinde belirli bir estetik ve içeriğe sahip olan fanzinlerin ‘do-it-yourself’ altkültürünü temsil ettiğini düşünüyorum fakat bence bu tüm fanzinlerin bir altkültürü temsil ettiğini göstermeyebilir. Fanzin başlı başına bir altkültürdür fakat çevresindeki diğer öğelerle anlamlı hale gelir. Punk fanzinlerinde bu öğeler altkültürün diğer temsilcileri olan gruplar, *label* ve *distro* sahipleri, dinleyicilerle beraber anlamlı oluyor. Fanzin adı altında sponsorlu veya herhangi bir politik tavrı temsil etmeyen birçok ürün görebiliyoruz. Bunların fanzini metalaştırarak kültüre yabancılaştırdığını düşünüyorum. Politik olarak, günümüzde fanzinlerin yerini daha yüksek tirajlı dijital gazeteler almalıdır; fakat bu estetik ve içeriğin genele hitap için cilalanması anlamına gelir. Bu tarz bağımsız internet gazeteleri bir gereklilik çünkü ekonomik ilişkilerden bağımsız, kolektif bir medya toplumsal hareketler için önem arz eder. Fakat fanzincilik bundan farklıdır. Bazen çok kişisel olanın bile sosyal bir çevre yaratabilmesi fanzinciliği değerli kılar. O yüzden, fanzinin yerini kendi tanımı içerisinde tekrar sadece fanzin karşılayabilir diye düşünüyorum” (Ege Sorkun, 23 Temmuz 2022).

Esat C. Başak’ın girişimleri, Wacquant’ın dile getirdiği gibi söylersek “standartlaşmış kuramsal ürün tüketicilerinin keyfini kaçırma” (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 7) üzerine kurulu bir yayıncılık anlayışına yaslanır. Öyle ki, Stuart Hall gibi “köken aramanın cazip ama yanıltıcı” yönüne işaret eder bir düşünce tarzı hâkimdir. Hall (2005, s. 3), “entelektüel konularda mutlak başlangıçlar son derece nadirdir; bunun yerine süreklilikler ve kopuşlar” buluruz der. Bu nedenle, yapılan her çalışmada ‘ilk’leştirilme çabalarından kırılmaya dikkat çeker Başak: Ona göre, yeni hareket noktaları değişecektir. Belki, tüm bildiğimiz gerçekliğiyle bir fanzin bile üretmemiştir. Onun üretim noktası,

içinde bulunduğu teknikleri en manipüle haliyle kullanabilmekten geçer. Ne de olsa, bir fan'a hizmet etmeyecektir. O halde, 'fotokopiden dergi' diyebileceğimiz erken dönem üretimleri, yine Hall'un 'angaje' bir disiplinler kümesi olan 'Kültürel Çalışmalar'ı tarif ederkenki ifadesiyle "çağdaş toplum ve kültürle ilgili garip ama ilgili konuları ele alan" (Hall, 2005, s. 3) bir yapıdadır. Bu yön arayışında biraz daha fazla görünür olmasına ses çıkarmaz, fanzin yapıtının üreticisi:

> "1928 yılında çıkmış *Ay Işığı* diye bir dergi buldu Deniz Pınar. Karadeniz'de yayınlanmış, tek sayfa. Aynı fanzin gibi; herif böyle matbaada tek sayfalık çıkarmış, fanzinin kralı. Yöre hakkında bilgiler, küçük bir şiir, resim, başından geçenler. *Antares*'den filan çok daha önce. Fanzinden belli ki haberi yok. Dergi, gazete gibi değil yani; o yüzden kökene dair bir şeyler söylemek zor. *Stüdyo İmge*'deki Murat Beşer'in editör olduğu zaman punk sayısı hazırladığında yazı hazırladım, onun *Mondo Trasho* ile röportajı da vardı. Başta anlamadılar, bunun adı 'fotokopiden dergi'. *Express* ve *Roll*'a hazırladığım bir sayfa var, *Mondo Trasho* kolajlarının olduğu, ters basılmış, adı da 'fotokopiden dergi'. Fanzin, bir fan'ın yaptığı gibi geliyor bana o nedenle. *Mondo Trasho*, karışık içeriğe sahip görülebileceği gibi. Mesela Serhat'ın [Köksal] hazırladığı liste vardı. Yirmi şey hazırlıyorsa on dokuzunu piyasada bulmak imkansızdı. İlgili olman gerekirdi. Ben bunu bir kültür olarak gördüm ve aktarmaya çalıştım, yani punk etiğinin savunduğu gibi 'herkesin bir fanzin' çıkarabilmesini savundum. *Mondo Trasho*'da bunu çeşitli görsel ve yazılarla destekledim, yani kişi başına düşen fanzin sayısı hakikaten de yeterli değil. İnsan içinden geliyorsa yapmalı ve bir kenara atmalı. Ben, kendimi heykeltıraş olarak görüyorum; *Mondo Trasho*'yu ise *kitsch*'dir ya da beğenilir beğenilmez gibi algılara kapanmadan birebir tanıdığım ve yüz yüze görüştüğüm insanlarla yaptım. Bunun daha fazla insana aktarılmasını, son tahlilde bir 'şeyleştirme' [reification] olarak görmüyorum" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).



Fotoğraf 60: Karşı-Kültürel Devrimdeki İşaret Fişekleri

Kaynak: Ezgi Bakçay

Not: Esat C. Başak'ın *Express* [1994, sayı 7] ve *Roll* [1996, sayı 2] dergilerine yaptığı sayfalar, onun yaşanmakta olan karşı-kültürel devrimdeki işaret fişeklerinin birer örnekleri olarak tarihe geçecektir. O halde, onun 'fotokopiden dergiler'i statükoya karşı düşünmeye davettir.

3.2.8. Post-Fotokopi: Dijital Üretim Çağında Fanzini Yeniden Düşünmek

Dijital üretim çağı, üretim açısından insanlığı hayati bir dereceye sürüklemiştir. Fakat içinde bulunduğumuz dönem, haliyle görünürlüğü artırırken işlerin niteliğindeki arzuyu tartışmalı hale getirir. Ana akım medyanın görünürlüğünden pay biçemeyen ya da daha ziyade onun genel geçer dünyasının yerine kendi mistik değerini oluşturan fanzinler, ilk göründüklerinde taşıdıkları altkültürel ortamın iletişim organları temasından oldukça uzaklaşmış durumdalar. Dijital webzine'i ile altkültürler üzerine olan tutkusunu silaha çevirerek şık bir karşı savaşa döndüren *Löpçük*'ün editörü Erman Akçay, böylesi veri trafiğinin ve iletişim akışının olduğu bir çağda, fanzinlerin kavramsal ve olgusal gerçekliklere eğilmesinin önemini hatırlatır:

> "Fanzinler yetmişlerde çıktığında internet bile yoktu. O zamanki altkültürler arasındaki iletişimi sağlıyordu. Şu anki konjonktürden bakacak olursak iletişim ve veri trafiği zaten çok hızlı, o zamanlar imkânsızlıklardan doğan bir yayın olan fanzin. İletişim araçlarının değişmesi fanzinin varlığını değiştirdi. Kavramsal ve olgusal düşünmek gerekir. İmkânsızlıklardan fetişe dönüşen bir algı. Ona karşı koyulamıyor. Akıl çok önemli bu çağda. Peki ne yapabiliriz? Bence, '*cyberpunk*' sorunun cevabı.

Cyberpunk, tüm bu endüstriyi kuranların cihazlarını onlara karşı kullanmak. Düşmanların ellerinden silahları almak. Dijital bilişim ağının bize sunduğu gereçleri karşıt olarak kullanabilmek. Buradaki punk, 'illegalite'den gelir. İdeolojik olarak sana sunulan bir device'ı [cihaz] onun yaratıcısına karşı kullanabilme meziyeti. Fanzinler de tüm bu ortamın bir yayın şekli. Yayını, internette ve sosyal medyada olmak ama tüm değerlere karşı kullanabilmek, şirketokrasiye karşı durabilmek. Aksi takdirde, bir yayın yapmış olursun sadece. Bunun için bir kültür ve sevdiğin ya da inandığın değerler üzerine gidebilmektir. Onun dışında olan her şey bir cihazdır, fotokopi dergiler olsun veya başka bir şey. Asıl ideolojik ve politik olgular önemlidir. Farklı bir 'subculture' ve 'counter-culture' oluşuyor, bir anlamda entelijansiyadan bahsediyorum. Emperyalizmi kavramsal olarak bilmeden ya da dünyada globalleşme nasıl şekillenir bilmeden bu yüzyılda neler olduğunu anlaman mümkün değil, derin teoriler bilmek gerekir: Guy Debord, Raoul Vaneigem, Sitüasyonistler gibi. Ana akım ve sosyal medya, esas sanatçıların yerine geçmiş durumda. Bunu yenebilmek çok zor. Herkes mülkiyet ve iktidar sahibi değil. Yetenek olsa da tıkanıklar yaşanıyor. Fanzinleri sıkıştıran şeyler burada gizli. Saf [naive] olan ve kendi çizgisiyle uğraşan; derdi olanları işaret edip diğer kitleyi de onlarla hemhal edebilmek, bir orkestral iş. Ben interneti ve buradaki iletişimi kullanabilmeyi ve bu doğrultuda *Löpçük*'ün oluşturduğu network'ü kıymetli buluyorum. Burada yer alan sanatçılar gibi ben de kavramsal anlamda kendi çizgimde ilerliyorum; olayın ekonomik karşılığını düşleyen ana akım gibi değiliz, bu açıdan *Löpçük*'ü önemli görüyorum. Son zamanlarda yayınladıklarımdan Ana Mendieta'ya[219] bakın mesela. Öldürülmüş. Caro Caron'un [Mendieta üzerine olan] çizimlerine dikkat çektim. Çünkü ortada bir mesele var. Bana çok teşekkür ettiler, bu sanatçıyla özel bir röportaj yapacağım. *Löpçük*'ün derdi bu tür kavramsal ve negatif diyalektik üzerine üretimlerde bulunabilmek. Bunları üretirken birçokları gibi ekonomik olarak karşılık beklemiyorum, hiç olmazsa yaşadığım yüzyılda harcadığım zamanın niteliğini artırıyor" (Erman Akçay, 24 Aralık 2023).

Erman Akçay'ın, içlerinde avangart ve karşı-kültürün bir uçta kendi dünyasına kaybolmuş diğer taraftaysa benimsedikleri ve savunduklarıyla direnişlerini yansıtan isimlerin bulunduğu *Löpçük*'ü, neye karşı olunması gerektiği konusundaki bir uyarı

[219] 1948'de Havana, Küba'da doğan Mendieta, 1985 yılında New York'ta otuz dördüncü kattaki dairesinden düşerek ölür. Yakın zaman önce evlendiği kocası heykeltıraş Carl Andre ile tartıştıklarını söyleyen komşuları ve sanatçının yüzündeki çiziklere rağmen olay kaza ya da intihar şeklinde raporlanır. Kısa ama son derece üretken kariyerinde film yapımcılığından fotoğrafçılığa çizimden heykele sanatın tüm disiplinlerine yer vardır.

niteliğidir. Onun geliştirdiği çizgi ve desenlerde bir uyanıklık bilinci yatar. Günümüzün akışı içinde fanzin olgusunu web'e taşıyarak teorinin peşine düşer. Bu yolla, sanatsal teoriyi politik tavırla birleştirerek, ilgilisini bu şölene davet eder:

> "Doksanlarda Akmar başta olmak üzere pasajlar önemliydi. Bugün sosyal medya, pasajların yerini aldı. Elinden çıkan bir şeyi göstermek çok kolaylaşırken niteliği azaldı. Günümüzde fanzinler, elektronik hale aktarılmış dokümantasyon olarak var, bir de e-zine'ler ve webzine'ler var ki bugüne daha uygun gibi. Ben malzemeden ziyade akış ve kavramlarla uğraşıyorum. *Löpçük*'ü 'annual' tarzı kitaplaştırma gibi hedefim var, bu yönde istekler var. Ben aslında bir altkültür cennetindeymiş gibi duyurulması gerekenleri öne çıkarıyorum, onları satmakla uğraşmıyorum. George Grosz'un[220] çizimlerini mesela, böylece herkes görebiliyor: Dada'ya yaslanarak modernizmin genetik kodlarını çıkarıyor. Bugün Filistin'de yaşanılanlara baktığımızda yüzyılda hiçbir şeyin değişmediğini görüyoruz. Belki de yeni bir şey çizmeye gerek yok, Grosz'a bakmak yeterli. İnsanlara bir şey değişmediğini göstermek için yayınlıyorum ben de belki bunları. *Löpçük*'te estetik algımı bir fanzinci olarak yansıtmaya çalışıyor ve böylece ezoterik okumalarla birlikte video, metin ve imgelerden oluşan kolajlarla desenliyorum. 'Counter-culture' derken neye karşı olduğumuzu anlatmaya çalışıyorum. Dünyada okültist bakış açısı devam ediyor. Antik inançlar ve güç oligarklar asimetrik savaşlarını sürdürüyor. Fanzinler belki de karşı-kültürlerin varoluşunu güçlendirebileceği için önemlidir" (Erman Akçay, 24 Aralık 2023).

Fanzin, yeni yüzyılla birlikte dijital sınırlara girmeye başlar, tıpkı kâğıt üzerindeki mücadelesinde olduğu gibi buradaki sınırlarda da "herhangi bir yerde sarmalanıp patlayabilecek büyük enerji ve güç girdaplarını" (McLuhan ve Powers, 2020, s. 252) oluşturur. Kavramsal ve politik ethosunu hiç kaybetmeye eğilimli değildir ("Özgürlük, ihtiyaç duymadan var olabilmek ancak ahtapot gibi her yerimiz sarılmışken sosyal medyada özgürlük üzerine düşünebilmeyi sorgulamak gerekir. Elin kolun bağlı iken söze sarılmak, biyolojik bir uzantı gibi oradaki varlığa bel bükmek çok ilginç geliyor bana" – Erman Akçay). Yapısı ne olursa olsun, emeği tüm araçların öncüsüdür ("Fanzin yaratılınca bir var olma mücadelesi başlar. Kendini okutmak ister. Dijital olarak

[220] Akçay'ın özellikle Grosz'a değinmesindeki en önemli noktalardan birinin George Grosz'un kişiliğindeki ve sanatındaki çizgi dışı nüanslar yatar. Önce isminden başlar Grosz. Yükselen Alman milliyetçiliğine karşı takındığı tavır, onun ismini *İngilizleştirmesine* yol açacaktır. Dadaist ve nihilist sanatı, kolajlarına yansır. Öfkeli ve yetenek kokan eserlerinde Birinci Dünya Savaşı ve sonrası Berlin'in tüm yüzlerini bir araya getirir.

yayılabilir veya dijital olarak yaratılabilir. Eskinin fotokopi zorlukları ve şimdinin kolaylıklarını karşılaştırmak hiç adil değil" –Taylan Alp Mühür). Ne ki, yaşamın her anına aktarılmak istenen iletişimsel vurgu, fanzincinin temel isteğidir:

> "Benim hala derdim iletişim amaçlı fanzin çıkarmak: İşportanın amacı o. İki binlerin başında internette gördüğüm e-zin'lerle geliştirdiğim 'DIY' etiği sayesinde fanzinlerimi bu amaçla dolaşıma sokuyorum. Etkinlikler düzenliyorum birilerinin gelmesi için. Hiçbir yerde çalamadıkları şarkıları benim tezgâhta çalsınlar ya da birileri gelsin dj'lik ya da playlist yapsın isterim. Sosyal medyada yapılan çalışmalar, iletişimi öldürüyor" (Yahya Vural, 'Girdap', 23 Temmuz 2022).
>
> "Biraz kişisel bir mesele. Ben mesela *pdf* okumayı sevmiyorum. İşim gereği sürekli bilgisayar başındayım. Kurcalamayı, tutmayı seviyorum. Görsel anlamda dikkatimi toplayamıyorum. *Pinterest*'te mesela fanzin kapaklarını gezmeyi seviyorum ama matbuat olarak görmedikçe aynı hissiyatı alamıyorum. İşin keyfine baktığım zaman, beni çekmiyor. Ama bu konuda araştırma yapanlar için ve bu konunun kalıcılığını sağlamak için dijitalize olması önemli. Ben daha çok elimdeki fiziki materyali atabilmek ve iletişim amaçlı başka network'lere ulaşabilmek için yapıyorum" (Tolga Güldallı, 27 Haziran 2022).

Teknolojik vurguda hızın önemi büyüktür. McLuhan (2014), teknolojik araçların bir arada varoluşunda, insanlık tarihinin bütünüyle yeni bir bunalım yarattığına vurgu yaparak bir zamanlar yavaş olmalarının toplumsal ve ruhsal olarak tahammül edilebilen bir şeyken eşzamanlı ve küresel çapta olduğu günümüzde bunun artık geçerli olmadığını söyler. Bu anlamda şimdilerde yaşadığımız bunalımı, hızla eş değer bulur. Ancak insanın içindeki etkileşim dürtüsü bunu bir nebze engelleyebilecek güce sahiptir. Barış Akkurt, böylesi bir hız çağında bir yere yetişmeye çalışan insanın aslında temas kurma arzusunu yaşatacak ruhun fanzinlerde gizli olduğunu aktarırken Sedef Karakaş ise dijital endüstriyel bir çağda fanzinlerin bize gerçek dünyayı hatırlattığına değinir:

> "Geleneksel üretim biçimleri, buna fanzin de dâhil, devam edecektir bence. Fanzin konuşuyorsak etmelidir de. Okuyucusu azalacak olsa da yayınlamak için daha güçlü motivasyonlar gerektirse de. Dijital yayıncılık her zamankinden daha çok yer kaplıyor hayatımızda. Ve yaygınlığı da daha da artacak gibi. Kolay ulaşılabilir olması, üretim sürecinin daha az zahmetli oluşu gibi avantajları var. Bir tür romantizm olarak anlaşılmasın, ama dokunulabilen, koklanabilen bir şey hayatımızda uzun süre yer alacaktır. Alışkanlıklar kolay kaybolmuyor. Ve bazı alışkanlıklar yaşatılmaya değer. İnternet hız çağının bir parçası olduğu gibi aynı

zamanda onun besleyeni de. Birçok insan bir yere yetişmeye çalışıyormuşçasına, göz ucuyla bakıp geçerek kullanıyor bu imkânı. Seçicilik bir yere kadar. Hepimiz biraz böyleyiz. Bak ve geç. Dijital mecralar yeni açılımlar yaratacaktır elbette. Sosyal medya kullanımı, e-fanzinler çeşitlilik yaratmakta. Gerek tasarım gerekse içerik olarak daha zengin mecralar oluşabilecektir. Bir açıdan sosyal medyada fanzin denen üretim biçiminden haberi olmasa da bu ruhu taşıyan hesaplar görüyorum. Hayat tek boyutlu değil elbette. Bir iddianın bireysel ya da kolektif, kanlı canlı yaşatılmasıdır da aynı zamanda fanzin. Üretilmesiyle, okunmasıyla, dağıtımıyla. Temasın önemli olduğu kanısındayım" (Barış Akkurt, 5 Temmuz 2022).

"Fanzin kültürünün özünde 'DIY' terimi vardır. Bu tadı hiçbir dijital kanal veremez diye düşünüyorum. Elbette görünür olmak adına dijital yayınlar daha kolay ve pratik ama benim için o nostaljik tadı veremez. Nerdeyse hepimizin *Metaverse* dünyasında avatarlarının olacağı bir döneme giriyoruz. Sanal dünyamızda bir şeyleri okuma ve izleme süremiz o kadar kısaldı ki her şeyi hızlıca tüketip *X* sembolüne basıp sayfalarımızı kapatıyoruz ve geriye bakmıyoruz. Artık böylesi çok daha kolay. Fanzinler bize ait olduğumuz gerçek dünyayı hatırlatıyor. Çünkü fiziki olarak bizi terk etmiyorlar masamızda kütüphanemizde bir kitapçının köşesinde bir sahafın rafında bizi bekliyorlar. Her fanzin, hazırlayan kişinin saflığını taşıyor. Bir şeyleri kesip yapıştırarak ifade etmeye çalışan bir oluşumun saflığı dijital endüstriyel bir basım tekniğinde yoktur diye düşünüyorum. Bu da bize ait olduğumuz dünyayı hatırlatıyor" (Sedef Karakaş, 3 Ocak 2023).

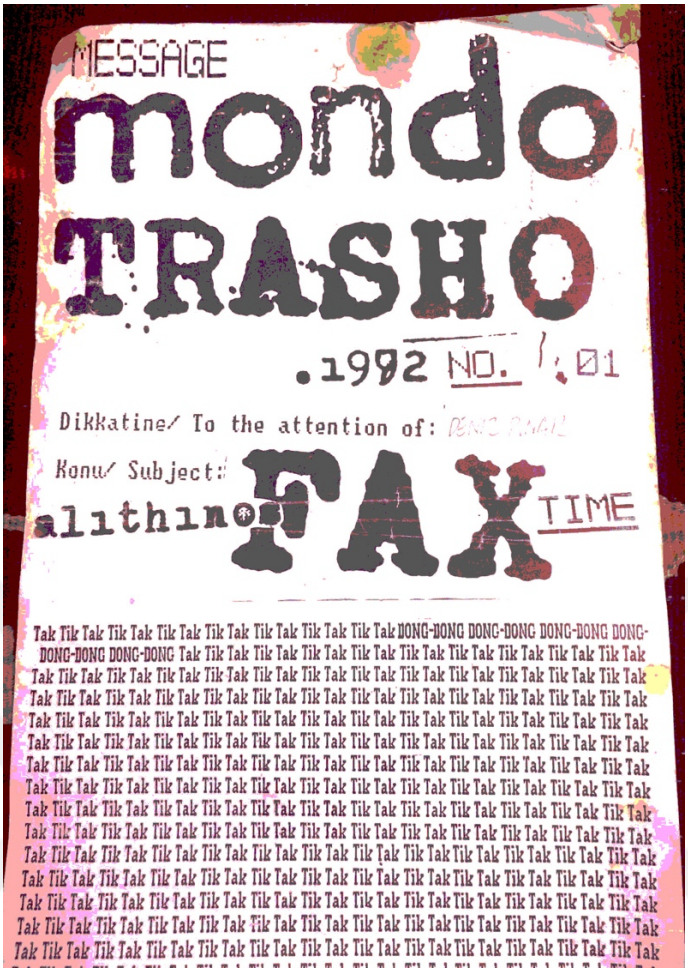
Fanzin, çoğaltıldığı zamanlarda ucuz kopyalama tekniklerini kullanır, bu yolla okuruna kavuşurdu. Neredeyse farkında bile olmadan kabul edebileceğimiz bir varsayımla, internetin dünyasında kendi iletişim ağlarında bulduk kendimizi: "İnternet ve bilgisayar kullanımı kendi *media*'sını oluşturdu, bu *media* artık hem daha hızlı hem de küresel ölçüde iletişime imkân sağlıyor" (Enis Özbek). Her ne şekilde olursa olsun, fanzinlerin üretim biçimi bizi fanzinin kendisinden ayıramaz. Doksanlı yıllarda bir punk rock grubunda müzisyenlik yaparak yeraltı iletişimlerini gerçekleştirebilmek amacıyla fanzinler üreten Kaan Karaöz'ün fanzin üretimi hız çağında da sürer:

"Fanzinler bence her dönem yapılabilir. Doksanlı yıllarda fotokopi ya da fax, önemli teknolojik aletlerdi. Hatta teleks makinesi vardı. Kâğıt ve makası yerini dijital edit programları aldı [Ben CorelDraw programını çok severek kullanırım]. Dijital çağın getirdiği yalnızlığı kırmak gerekir. Teknolojinin birleştirici ve hızlı yönünü kullanabiliriz. Böylece uygun insanlarla birlikte tekrar farklı formatlarda yaratıcılık yapılabilir. Mesela *Kaşarlanmış G5*'i fanzin olarak fotokopi baskı halinde yine

yapıyorum ama *pdf* formatında da hızlı bir şekilde gönderiyorum. Beri yandan, Japonya ve İtalya gibi yerlerden istekler oluyor, buralara A5 boyutunda baskısını yine posta yoluyla gönderiyorum" (Kaan Karaöz, 30 Aralık 2022).

Esat'ın bir okula ve ekole dönüştürdüğü *Mondo Trasho*, dolaşımda kalabilmek adına maliyetleri bakımından düşük olarak değerlendirilebilecek her türlü kolay ve hızlı tekniği kullanmıştır. Üretimi bir coşkuya çevirmiştir, bu haliyle ama aynı zamanda türlü yollarla üretim esnasında esere müdahalelerde bulunmuş bunu bir kavramsal sanata dönüştürmekten kaçınmamıştır. Mekanik özelliklerden yararlanarak bir anlamda fanzini sanata çeviren editör, ilgilendiği tüm sıra dışı olguları bir araya getirmiştir. Fotokopiyi bir kenara itmekten geri durmayarak faks sayıları çıkarmış, ona eriyene ve yok olana kadar tıpkı bir punk şarkısı uzunluğunda yer vermiş, video sanatını da fanzine çevirerek araçları manipülasyon ipini çekmede kullanmıştır. En sonunda kendisini dijital dünyada başka bir mahlas altında bulmuştur:

> *"Mondo Trasho*'yu sadece fotokopi olarak değil, birçok *medium* kullanarak gerçekleştirdim. Fax'tan video-dergiye kadar birçok yolu denedim: Galeri BM'de asistan olarak çalıştım gelen sanatçılara yardım ediyordum, 'böyle bir dergi yapıyorum faks makinesi ile çoğaltalım' dedim. Sonra *Taksim Night Park* vardı onlara gönderdim dergiyi. *Mondo Trasho*'yu sevdiklerinden dolayı çıkartıp çerçeveletmişler. Ama iki gün kaldı duvarda üçüncü gün boş sayfa duruyordu. Çünkü güneş eritmiş gitmiş. Nereden bilecekler? 'Esat' dediler, 'bu eridi'. Erir tabii'. Ayrıca, sekiz milimetre bir formatta belki de dünyanın en kısa filmini de fanzinleştirdim. Bu çalışmalarda *Mondo Trasho* kolajlarını kullandım. Ama bir Amerikan filmi gibi devam ettirmek istemedim doğrusu. Artık ilgilenmiyorum onunla. Esasen çok şey öğrendim bu süreçten, tıpkı bir eski sevgili gibi. İnsan sevgililerinden çok şey öğrenir. Artık, birilerinin 'Rus asıllı Türk sanatçı' diye tabir ettiği şekliyle *Nova Kozmikova*'yım" (Esat C. Başak, 27 Temmuz 2022).



Fotoğraf 61: *Mondo Trasho*'nun Fax Sayısı

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Not: *Mondo Trasho* ile Esat C. Başak, üretim fişeklerini sonuna dek çekmiş, her türlü teknolojik aygıttan faydalanmıştır. Fax sayısını Taksim'deki bir gece kulübüne göndermiş güneşin erittiği fanzin iki gün duvarda sergilenmiş ve sonraki gün yok olup gitmiştir.

Kapalı bir dünyanın ayrıcalıklı hissi tarihsel değişimle yok olur. Bunun en çok bilincinde olanlarından biri, müzik üzerine düşünen ve yazan Tayfun Polat olur. Onun savında, tüm dünyaya açık olan bir erişim ağında, görünür olmasanız dahi yerin altından çıktığınız yatar. Bu bir anlamda aidiyeti de yok eden bir unsurdur. Sosyal medya olduğu sürece de bu his geri gelemeyecektir:

> "Dijital çağda fanzinin yerini blog aldı. Takip ettiğim birçok blog var. İzmir'den *Fanzin Apartmanı* kolektifini fanzinler için takip ediyorum. Ama matbu fanzin takip etmiyorum. Karga'da çalıştığım dönemde mekâna sıkça fanzin bırakılırdı. Ben peşine düşmeden birkaç iyi fanzini takip etme şansım oluyordu. Ama artık Datça'dayım ve hiç erişimim kalmadı diyebilirim. Fanzin bireyselliği dışında bir de yeraltında olması, kalmasıyla ilişkilendirilen ve biraz da anlamını bununla sağlayan

> bir medya. Ama dijital çağda yeraltından bahsetmenin de mümkün olmadığını düşünüyorum. Birileri takip etmiyor ya da okumuyor diye, yani okuyucu azlığıyla alakalı değil yeraltında olmak, dijital çağda blog'lar ya da *pdf* fanzinler, internette olduğu sürece, kimse dönüp bakmasa, fark etmese bile yeraltında değilsiniz. Bütün dünyanın erişimine açıksınız. Doksanlardaki fanzinlerin aidiyet duygusunu beslemesinin bir sebebi de az sayıda kişinin bir fanzin sayesinde ayrıcalıklı hissetmesi ve bu hissi paylaşmasıydı. Bugün bir fotokopi demeti bu hissi karşılamaya yetmiyor. Çünkü sosyal medya var. Herkes kendini istediği gibi ifade edip, kendisi gibi olanları bulabiliyor" (Tayfun Polat, 16 Ağustos 2023).

Görsel algı, uzun zamandır fanzinin ve punk'ın öteden beri etkileşimler kurduğu birçok değerle gelişim göstermiştir. Ne kadar onu yeni kültür kalıpları ile çağırsak da, etkileri doğal bir yolla sürmektedir. Günümüzde hemen her bir ana akım objesinde punk'ın arkaik izlerine rastlarız. Bu güçlü bir şekilde, altkültürlerin bitmek bilmez enerjisini yansıtır. Araçlar yön değiştirebilir ve birçok platformun ayrı alanlarda sunduğu hizmetleri bir karşı silaha çevirebilmek mümkün hale gelebilir ("*Blogspot* mesela çok başarılı bir paylaşım alanı sundu, birçok alandan faydalandık. Belki *Instagram*'daki bir sayfa fanzin işlevi görüyor artık. Ben aslında insanların yaptığı içeriğin önemli olduğunu ve bunu paylaştığı mecranın çok önemli olmadığını düşünüyorum" – Tolga Özbey). Kendisi de altkültürel üretimde bulunan Temmuz Süreyya Gürbüz'e göre, fanzinin ilham kaynağı olduğu medya üretimleri öylesine büyük bir zenginlik sunar ki, tıpkı bir fanzin gibi işleyen mecralara rastlarız ve bu durum hiçbir dijital kültürün fanzini yok edemeyeceğinin bize kanıtı gibidir:

> "Dijital üretimin fanzinin materyal üretimine etkisi elbette var fakat, estetik olarak değişse de fotokopi ve kes-yapıştır yöntemlerinin sonucunda ortaya çıkan görselliğin etkisi sürüyor ve bence sürmeye devam edecek. Tıpkı 70'ler sonu punk müziğinin, ikonik elementlerinin, ünlü fanzinlerinin, giysilerinin vs. etkisini hala sürdürmesi gibi. O yüzden ['yeni medya' kavramının da eskidiğini hatırlatıp] 'dijital üretim çağı' diyerek kastedilen dönemin fanzinler için bir tehdit ya da gereklilik oluşturduğunu düşünmüyorum. Camiaların kökleri jenerasyon olarak değişerek dönüşüyor ve eski estetiklerini yeniliyor, fakat silinmesi çok zor. Belki e-mail yoluyla dağıtılan 'newsletter', fanzine benzeyen bir medya üretimi olarak düşünülebilir. Her newsletter, fanzin gibi işlemeyebildiği halde çokça camiadan çıkan newsletter, mesela benim de albüm değerlendirme yazılarıyla dâhil olduğum

> Londra kökenli *Loud Women*[221] newsletter tıpkı bir fanzin gibi. Fanzinler halen iletişim ağı oluşturuyorlar. Dediğim gibi newsletter kavramı fanzin gibi çalışıyor, fakat materyal olarak *print* fanzinden bahsediyorsak, onlar da halen birçok altkültür etkinliğinde satılmaya devam ediyor. İngiltere'de halka açık kütüphanelerde fanzin bölümleri hâlâ dolup taşıyor mesela. Türkiye'de ise Kadıköy'de farklı müzik etrafında canlanan mekânlarda fanzinlerin dağıtıldığını görebilirsiniz" (Temmuz Süreyya Gürbüz, 1 Mart 2023).

Her türden farklı üretimi sağlayan internetin geliştirdiği olanaklar, fanzine de uğrak noktası olur. Bu noktadan sonra, fanzin çeşitli yollarla interneti mesken tutar. Ondaki estetik algı, birçok şeye sıçrar. Ancak bu noktadan sonra, şaşırtıcı bir yolla tartışmaya açılır onun varlığı: Artık fanzin olanla olmayan iç içedir. Süreyyya Evren, dijital çağda milyonlarca fanzin üretilebilir halde olarak yorumladığı söyleminde içerik üretimini bu yayıncılıkla özdeşleştirir; ama böylesi bir durum, fanzinin altkültürel ortamını tartışmaya açarken Gamze Fidan ise dijital üretimin kâğıt işlerin yerine geçemeyeceğinden emindir:

> "İnternette fanzin, 'e-zin[e]' olarak çalışmadı, çünkü internet seçenekleri çok hızlı arttırdı, format ihtimalleri çok hızlı çeşitlendi. E-zin yeni bir estetik yeni bir jest havası taşımaktan uzak bir fikir. Şu anda e-zin deyince ne kastettiğimizi bile hayal edemiyorum artık. Fanzinlerin arşivlenmesi taranıp dosyalara dönüştürülüp internette saklanması dolaşıma girmesi, bunlar daha yaygın ve anlamlı çünkü kâğıt üzerindeki ama erişimi kısıtlı az kişinin görebildiği fanzin estetiğini hayata katıyorlar dijital üzerinden. Bu ama çoktan eline fanzin almış evirmiş çevirmiş okur için geçerli. Hiç fanzin almamış karıştırmamış birini ilgilendireceğini sanmam. Fanzinlerin yerini e-zin'ler almadı. İnternetin en ana akım yayın kanalı bile geçmişte ancak fanzinle yapılabilen birtakım aşağıdan dağınık yayıncılığın yapılabilmesini mümkün kılıyor. Çok sayıda insan harıl harıl yeni içerik üretmek için çalışıyor bugün. Çok büyük bir üretim çağı. Milyonlarca fanzin üretiliyormuş gibi. O tadı vermemesinin sebebi motivasyon [üretme motivasyonu, fanzini altkültür yapan şey aslında fanzin üretiminin de çok yaygın olmamasıymış belki de]. Dolayısıyla bugün fanzin estetiği, bir tür kolaj, kendiliğinden serbest üretim, altkültürün az görünen argo gibi, kendi kendini tükettiği kanallara sahip olması gibi öğeleri birleştiren bir imge. Sanatta, siyasette, edebiyatta başvurulabilecek bir tarz. Bu haliyle çok uzun

[221] Loud Women, Londra merkezli bir kolektiftir. 2015 yılında *I, Doris* grubundan müzisyen Cassie Fox öncülüğünde kurulan oluşum, müzik sahnesindeki temsil ve fırsat eşitliği konularını ele almak amacıyla 'DIY' kadın sanatçılarına odaklanır ve çevrimiçi zin'den festivale müzik organizasyonları düzenler.

yıllar işe yaramaya akla gelmeye devam edecektir sanıyorum" (Süreyyya Evren, 24 Temmuz 2022).

"Fanzin doğası gereği sınırları aşmak için yaratılmıştır. Yurtdışından değişik kaynaklardan gelen fanzinler geçerdi elime bazen. Düşünsene bambaşka kültürlerden insanların sana uzanan parmakları gibi. Ve sen de uzatınca parmaklarını sayfalara. Al sana kısa devre. Daha ne olsun. İnternetten kitap ya da fanzin okumak keyifli gelmiyor. O sayfalar gözlerden önce ellerimize değmeli bence. Ve yaratırken de ellerle gelişmeli bu süreç. Tabii keyif bir yana, bazen başka bir yolu yoksa mecburen bu şekli de kabul ediyorum: Mesela *Taxidermia*. Dijital olarak da yayınlanıyor. Kop-Art kolajımı Tolga'ya [Özbey] gönderip ilk sayıya katkıda bulundum. Kişiler ya da iş birliği halindeki yaratıcı bireyler böyle bir ifade tarzını seçtiği sürece bu iş sürer. Gereklilik göreceli bir kavram ve dijital üretim, kâğıt işlerin ya da el işlerinin yerini hiçbir zaman tutamaz zaten" (Gamze Fidan, 28 Aralık 2022).

Evren ve Fidan'ın fanzinin dokunsallık ve gelenek içerisindeki kalımı ile ilgili söylediklerine ek olarak, Selin Yağcı'nın görüşlerinde de ne kadar dijital olanın baskın olduğu bir dünya içerisinde olursak olalım, bir şekilde fanzinin kendisini fiziksel olarak yaşatacağı hissi hâkimdir. İşte Yağcı, bu birlikteliği dayanışma [solidarity] mantığında bulurken Deniz Beşer de benzer bir yolla bu çağda fanzin başta olmak üzere basılı yayınlara olan ihtiyacı gözler önüne serer:

"Üretimi yaparken tek başına bile yapsan bir kolektiflik hâkim. Basımından tasarımına fanzin elin değdiği bir şey. Dijital de olsa organik ve kolektif bir şekilde üretim meydana gelir. O da geleneği devam ettirir. Fanzin üreten dijital için üretse dahi bir noktada sınırlı sayıda da olsa dijitalden çıkıp birilerine fiziksel anlamda ulaştırıyor. Bu değiştirilmesi zor bir şey. Kısacası, dijital de olsa fiziksel dünyadaki birlikteliğini sağlıyor. Bu da fanzinin dayanışma [solidarity] mantığı ile birlikte dijital olanı bir arada tutarak kamusal mekânı oluşturur" (Selin Yağcı, 4 Eylül 2023).

"İnternet öncesinde yayınlanan fanzinlerde yapım teknikleri daha çok analog çözümlemelerle ele alınırken, internet çağına doğmuş fanzinler ise sayfa mizanpajını çeşitli bilgisayar programları ile çözüyor. Dağıtım kanalları eski zamanlarda fiziksel mekânlar, posta ve arkadaş çevresi ile kısıtlı kalıyordu. Şu anda ise güncel fanzinler hibrit yöntemlerle hem internet hem de fiziksel kanallardan okuyucusu ile buluşabiliyor. Sosyal medya platformları fanzinler için uçsuz bir derya açıyor. Fanzincinin üretimini duyurması, okuyucu ile etkileşime geçmesi açısından bu mecralar oldukça işlevsel bir fonksiyon sağlıyorlar. Bize de bu platformlardan

yararlanmak kalıyor. Bu çağda da fanzine ve basılı yayınlara ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Okuduğumuzu daha iyi hissedebilmek, kâğıda dokunmak ve fanzini fiziksel bir materyal olarak daha iyi algılayabilmek için basılı halleri bence gerekli. Kendi mikro iletişim ağlarımızı oluşturmada yardımcı olan bir form fanzinler. Yeni medya ise her gün devinim içerisinde olan bir sonsuzluk boyutu. Yeni medya pastasından ufak bir dilim alabilmek bile fanzinler adına ayrıcalıklı bir eylem olacaktır" (Deniz Beşer, 31 Mayıs 2022).

Fanzinin altkültürel varlığına başvurulan birçok durumda, onun kendine özgü bir şekilde yayıncılık biçimine daha sık rastlanır. Fakat, dijital kültürle birlikte düşünüldüğünde fanzinler, biraz daha görülmezdirler. Bu durum, onların tükenerek yok olduğu hususunda tartışmalara dönüşür ("Bunu cevabını verecek kadar dijital kültürü deneyimleyemedik. Her şey aslında çok yeni. Dijital çağ da illaki kendi fanzinlerini yaratacaktır; ama bunu öngörmeye çalışmak loto oynamak gibidir bence bugünler itibarıyla" — Can Başkent). Bunun bir başka belirsizliğini Fulden İbrahimhakkıoğlu şöyle açıklar:

"Ben iletişim ağı oluşturduğunu düşünüyorum. Fanzini gerekli bulan yeterince insan var ve onlar ilgi gösterdikçe sürecek. Hiçbir şey başka bir şeyin yerini tam olarak alamaz, yani diyebilirsiniz ki gazetelerin yerini online haber siteleri aldı, tamam ama fenomenolojik olarak o gazete okuma deneyimini kapsamıyor ki bu. Sadece insanların alışkanlıkları değişti. Fanzin konusunda da değişir mi? Olabilir. Burada fanzinler sonsuza kadar devam edecek ya da beş sene içerisinde ölüp gidecek tarzı bir kehanette bulunmayı yersiz buluyorum" (Fulden İbrahimhakkıoğlu, 17 Nisan 2023).

Fanzinler, her biri farklı olmak üzere çabalarıyla "postyapısalcı söylemin ayrıksı konumlarını işgal ederek" (Bogue, 2013, s. 7) kehanetin ötesi bir durumu selamlarlar. Böylesi bir durumda Evren'in "jest" ve Gönençer'in "değer" nosyonları bize şunu göstermektedir ki, onlar gelecekte var olsun ya da olmasın düşünce yapılarının gövdeleri her daim açığa vuracaktır:

"Fanzinleri bugün daha çok bir özgür bağımsız aşağıdan yayın 'jesti' gibi görüyorum. Gerçekten bağımsız dışarıda bir şey değil de onun estetiği, imgesi ve jesti. Bu anlamda da geçerliliğini sürdürüyor dijital çağa rağmen. Zaten daha önce de bu başlamıştı çok yıllar önce. Benim *Karaşın*[222] yazılarında da görülebilir, o

[222] Süreyyya Evren'in "postyapısalcı anarşist yayın serüveni" olarak gördüğü ve adını bir Ece Ayhan şiirinden alan Karaşın, doksanlı yıllarda İstanbul'da çalışmalarını sürdürmüş anarşist kolektifin fotokopi-betikler olarak yayın organıdır. Üretimi tıpkı fanzin gibi kısıtlıdır. En çok iki yüz kopya ile çoğaltılan dergi, postyapılsacılık ile anarşizm arasındaki çarpışmaları tartışmaya açmıştır. *Türkiye'de Anarşist Yazının*

zaman bile dağıtım sorunları, erişim sorunları ve bunları çok başka şekillerde aşan internet vardı. Bugün mesele biraz da bu jestin vadettiklerinin arzulanmaması. Samizdat[223], fanzin, bunlar arzuyu varsayar. Pera Müzesi'ndeki basın ve sanat arasındaki çarpıcı ilişkiyi ele alan 'Ve Şimdi İyi Haberler'[224] sergisiyle aynı adı taşıyan gazeteye 'Müphem Jest: Metin' başlıklı bir yazı yazdım, orada da bahsediyorum fanzinin jestliğinden" (Süreyyya Evren, 24 Temmuz 2022).

"Öncelikle iki farklı şeyden bahsediyoruz, dijitalize edilen fanzinlere karşı değilim tabii ki de elinde bir kitap ya da bir matbuat olmasıyla onu istediğin yere cebinde veya çantanda taşımanla aynı şey değil. Kitapla 'e-book' okumak gibi bir şey. Bu çoğaltılması konusunda herhangi bir tereddütüm ya da karşıt görüşüm yok ancak aynı tadı veremediğini söyleyebilirim. Yani bir tanesi hakikaten dokunup, şöyle bir söyleyeyim çok kişisel de olduğu için fanzini yapan kişiden alıyorsun. Belki mektupla belki görüşerek [güzel bir tarafı daha var: illaki fanzine bir değer biçilmiş oluyor, buna ücretini ödeyip, fotokopi masrafları gibi bir pazar fiyatı varsa ona ulaşabiliyorsun, değişi tokuş takas usulü, bir plağa karşı üç dört fanzin gibi]. Kendi kendine oluştu. İşin içinde konuşulan bir şey bile değildi; doğal gelişim sürecinde oturmuş her şey. Yani o dönemde bu gerekiyordu, değiş-tokuş veya takas, işin

Gelişimi ve Siyahi Dergisi başlıklı yazısında Ece Baykal, anarşist yayıncılığın konumlanışı ve getirdiği bakış açısını ele almaktadır. Detaylı bir inceleme için [bkz. Baykal, 2014].

[223] Etimolojik bağlamda değerlendirildiğinde Rusça'da kendi-yayım anlamına gelen 'sam-izdat' kelimelerinin birleşiminden oluşan bu terim, Komünist Blok'u oluşturan ülkelerdeki el altından yapılan yayınlara karşılık gelmektedir.

[224] İletişim araçlarının bir yandan kitleselleşmesinin yanında onun sanat ile olan diyaloğuna dikkat çeken bu sergi Annette ve Peter Nobel'in koleksiyonundan eserlerle meydana gelmiş ve Pera Müzesi'nde iletişim sanatına meraklı olanlara ev sahipliği yapmıştır. Sergiye Süreyyya Evren'in tavsiyesi ile katıldım ve 'tez günlüğüme' şu notları iliştirdim: "İstanbul'un içinde İstanbul'u aradığım ['Bir evsizin ölmesi, bir büfenin şehrin manzarasından silinmesi; bunlar tarihçileri ilgilendiren hadiseler değildir' der Ulrich Gutmair] bir bahara ait akşamüstünde yolumu Pera'ya düşürüyorum. Gün boyunca bana eşlik edenler, Félix Guattari'nin yazılarından oluşan fotokopi kitapçık [kitabın kapağına bir *Nova Kozmikova* görseli yapıştırarak onu karmaşık bir yazgıdan kurtarıyorum, 'yerli-yurtlu'laştırıyorum], çekirdeği için nice underground yollar tükettiğim ve bir Japon güzellemesi olarak *v60* yöntemi ile demlediğim 'kahve' ve Bad Brains'in 'I Against I' albümü. "Félix, yazıyı her türlü şeyi beraberinde alıp götüren bir şizo akım olarak ele alır" [Bogue, 2013, s. 127] ki benim de öyle olmuştu; bir iyileştirici etkisi olarak karşılaştığım 'dada' eserleri görene dek. Takip ettiğim bu görsel şölen bana uygar bir dünyanın bize sunduğu her şeye karşı derin bir sessizliği koruyanları hatırlattı. Tıpkı bir zamanlar Dead Kennedys'in bir şarkı ismi gibi: '*Bedtime for Democracy*'. Ne var ki, sanat böylesi bir karşı çıkış olunca daha anlamlı geliyor. Tez nesnemi oluşturan fanzini estetik bir görünüme kavuşturan kolaj bir anlamda 'sosyal medya çağında' her gün tıpkı bir *Instagram story*'si gibi yinelenen bir mecrayı, gazeteyi küratör Doswald'ın hatırlatmasıyla 'pahalı bir münferit parçaya' dönüştürüyor. Resimli magazin dergilerinden hareketle üretilen her bir eser yine bir fanzin gibi. Kısacası fanzinin arkaik izlerine rastlıyorum. Sergi ile aynı isimde çıkan gazetede Süreyyya Evren, bu izlere değinerek fanzine hakkını teslim ediyor. Punk bilincine de rastlıyorum elbette. Neticede, teknik hayranlık ve entelektüel kapsamla birleşince Londra'nın kışkırtıcı sokaklarından çıkmış bir yapıt gibi, insanın kendisi. Beuys eserleri, insan yaratıcılığının temelde demokratik doğası gereği her insanı sanatçı olarak ele almasıyla birleşince sanatçı öznesini yok eden bir yıkıma sahip. Ralph Waldo Emerson, 'insan, gün boyu düşündükleridir' der ve bu düşünceler, 'hepimizin çok küçük özgürlük alanları' olduğunu hatırlatan Bourdieu'nun dediği gibi belki de kaçış çizgilerimizdir" (*Tez Günlüğü*, 29 Nisan 2022).

> çoğunluğunu kapsayan bir alışveriş yöntemiydi. Kopya sayıları dahi sınırlı olan anca işte seneler sonra tekrardan basımları yapılan fanzinlerden, niş üretimlerden bahsediyoruz. Dolayısıyla nicelik olarak alt yani sayısal manada düşük olan bir ürün her zaman için bence değerlidir. Fazla basımı yok çünkü o fotokopi makinelerinde gençlerin harcayabilecekleri zaman ve para sınırlıydı" (Kerim Gönençer, 29 Aralık 2022).

Fanzinler, üretimleriyle gelenekten sayısala baskı altında olana değer biçer. Düşüncelerinin temelinde tıpkı Yaşar Çubuklu'nun işaret ettiği gibi "otoriteyle ilişkili her şey yıkılmalı, ilk başta merkez; çünkü merkezin dili hâkim olanın dilidir" görüşü baskındır. Bu, üretimin politik bilincini yansıtır. Bir yandan, "dikey, piramitsel bir yapının tersine yatay bir yayılmayı ve açılımı temsil eden" (Çubuklu, 2014, s. 52) Deleuze ve Guattari felsefesindeki *rizom*'u hatırlatır: Artık özneye de nesneye de yer olmadığı gibi hiyerarşik bir ilişki de yoktur. Bu haliyle 'çokluk'ta tıpkı otorite gibi kendini de ortadan kaldıran fanzin, Ege Sorkun'u dile getirdiği üzere sermayeyle ipleri koparan bir bilinci öne çıkarırken Hakan Nurcanlı'ya göreyse gerçeklikten nasibini alır:

> "Günümüzde *tweet*'lerin bile 'NFT' olarak satılabildiği bir dönemde, sermaye tarafından belirlenen bir dijital çöplük içerisinde yaşadığımızı düşünüyorum. Kendim de dâhil sosyal ağlara girdiğimiz bir dönemde 'somut' ve yüz yüze olanı önemli buluyorum. Bu bağlamda, fanzin radikal bir gereklilik olarak karşımıza çıkıyor. Fanzinleri sosyal medyanın panzehiri olarak tanımlamıyorum elbette fakat; tekelleşmiş sosyal medyanın farkında olarak ama bir yandan onu bir mecra olarak kullanarak fanzinleri ve hatta genel olarak sermayeden bağımsız üretimi öne çıkarmanın çevremizdeki insanlara bir politik bilinç taşıyacağı kanaatindeyim" (Ege Sorkun, 23 Temmuz 2022).
>
> "En kabaca şunu söyleyebilirim; dijital çağda 'cyberpunk'tan söz edebiliriz. Gençliğimde halen distopya olan pek çok şey bugün ne yazık ki kanıksanmış vaziyette. Sanal alem yoktu ve bir fanzin bile gerçeklikten nasibini alıyordu. Sonuçta kaç kişinin evinde fotokopi makinesi vardı ki? Konsept ayrı ama uygulama tamamen gerçekliğe dayalıydı. Yazı ve görselleri toplamak, derlemek, kesip yapıştırmak -ki bunda fazla hata payın olamazdı-, sonra gidip dükkanlarda çoğaltmak, dönüp zımbalamak ve tekrar gidip başka dükkanlarda dağıtıma sunmak. En kişiselinde bile azımsanmayacak bir gerçek çaba ve sosyalleşme var bunu yadsıyabilir miyiz? Bunları biliyorum çünkü çevremde azımsanmayacak sayıda fanzin çıkaran vardı" (Hakan Nurcanlı, 'Art Diktatör', 13 Şubat 2024).

Dijital çağ, *Deleuzoguattari*'ci bir yolla söylersek "arzulama makinelerini" artırmıştır ("İnternetten dolayı üretme duygusunu gerçekleştirmek kolaylaştı. Enstrüman sayısı çok arttı" — Tolga Güldallı), tıpkı psikozluların bilinçdışı arzularından yola çıkarak çoğul kişilikler içinde üretimler gerçekleştirmesi gibi fanzin üretimi de punk'tan ödünç aldığı gürültüyü göçebe kişilikler olarak anonimleştirir ve böylece çıktığı yolculuktaki yaratma dürtüsünü hep akış içinde tutar:

> "Alternatif bir şeylerin varlığını bilmek güzel. Dünya uyuyanların ve uyutanların dünyası. Uyanık kalalım. Belki bir gün işe yarar. Yıllar önce yaptığım o fanzinler için şimdi iyi ki yapmışım diyorum. Hala paralel düşünen insanlarla onlar sayesinde bir şekilde irtibat kurmak bile güzel. Ya da birilerine ilham kaynağı olabileceğini bilmek. Sonuçta ben de fanzin çıkarmaya, fanzin okurken karar verdim" (Ünsal Ateş, 10 Şubat 2023).
>
> "Fanzin gerekli mi, biraz kişiyle ilgili. Sürekli 'şunla ilgili fanzin yapılır mı' diye notlar alıyorum. Fanzin yapacağım diye. Bazen çok yükseliyorum, bazen üşeniyorum. İnsanlarda bu kıvılcım farklı şekillerde ortaya çıkıyor kimisi duvar resmi yapıyor kimisi müzik yapıyor. İnsanın yaratma dürtüsü her zaman için geçerli. Bunun için, bu gürültü hiç bitmeyecek gibi" (Tolga Güldallı, 27 Haziran 2022).

SONUÇ

> "Her sayfa patlamalıdır; ya derin ve ağır bir ciddiyetle, burgaçla, baş döndürücülükle, yeniyle, sonsuzla, ezici şakayla, ilkelerin coşkusuyla ya da basılma biçimiyle" ——Tristan Tzara[225].

Fanzinler, fotokopi başta olmak üzere farklı kopyalama tekniklerini kullanarak 'ortodoks' düşüncenin karşısında yer alan bir *praksis* ve mikro-yayıncılık halidir; bu yönüyle, failin kendi kendine üretimde bulunduğu bir inşa sürecidir. Bu süreç, öylesine derindir ki, tez boyunca bu derinliklerdeki anlam kapasitesi etrafında geleneksel düzlemden kopuşa tanıklık ediyoruz. Fanzinlerin göğüslediği dünyaları eşmekte olduğumuz bu çalışmada, onları birer anonim varlık kabul ederek bu dünyalara büyük bir iştahla girmeyi denedim. Araştırma nesnemle geliştirdiğim ilişki, beni oto-etnografik bir patikadan ilerlemeye itti ve bu patikada karşılaştıklarım tıpkı "eski bir yapıtı yeniliğinden ötürü severim" diyen Tzara (2016, s. 20) gibi çalışmadaki fotokopiden dergilerin eskimeye yüz tuttukça içinde bulunduğumuz çağın yarattığı güvensizlik ve umutsuzluk temelli yıkıcı düşüncelerine karşı bir sığınak haline geldiğini bir kez daha hissettirmiş oldu. Öyle bir sığınak ki, fanzin denilen her bir yapıtın içine girdikçe, kişi eğer anlamlı bir ilişki kurduysa, ana akımdan uzaklaşır ve her uzaklaşmada kendini başka dünyalarda bulur. Ne de olsa bir anlamda, Sennett'in deyişiyle (2013, s. 41) "dünyadaki gücün pisliğinden kaçıp sığınak ararsak, kendimizi daha çok bulacağımızı düşünürüz". Bu radikal bir teşhis, Guattari'nin yerinde hatırlatmasıyla (2014), egemen anlamlandırmalar ve davranışlar aracılığıyla zehirlenen öznelliklere yöneliktir, zira fanzin bu öznelliklerin izini sürer. İşte bu çalışmada mesele edilen şey, "neoliberalizmin harabelerinde" (Brown, 2021) dolanıp durduğumuz şu günlerde, fanzini ve ondan geri kalan izdüşümü sorgulamak ve bu yolla fanzinin nazarında insanın mümkün dünyalar inşa edebilmesinin yollarını aramaktır.

Temelde fanzinin 'nedir'liğine ve ondan doğan sorulara cevap aramakta olan bu çalışmaya, salt bir şekilde cevap vermektense arzu yüklü dünyasını göstermeye çalıştım. Temel bir semptomun çerçevesini sunduğum giriş bölümünden sonra kavramsal ve kuramsal bağlama dikkat çektim. Kültürden altkültüre gençlik ve radikal medya başlığı altında tartışmaya açtığım bölüm, altkültürün kökenine dair ipuçları sundu. Her ne kadar Hall'un altını çizdiği gibi (2005, s. 3) cazip ama yanıltıcı bir uğraş olsa da, kökene dair

[225] Tzara, T. (2016). *Dada Manifestoları & Diğer Metinler* (Çeviren: Elif Gökteke). Sel Yayıncılık, s. 21.

kırılmaların peşine düşülen bu bölüm boyunca kavram setleri üzerinde durdum. Ayrıca kırılmalarla birlikte ortaya çıkan mikro ve post-altkültürleri de diyaloglara dâhil ettim. Gençlik kültürleri ve gençlikle altkültürün ilişkisini sorguladıktan sonra radikal medyanın sunduğu ve çalışmada yol göstericilik yapacak olan radikal medya tipolojisini tartışmaya açtım. Bu bölümdeki diğer alt başlıkla, fanzine giriş yaptım. Önceki yüzyılda modernite, sanayileşme, kentleşme ve bilginin rasyonelleşmesi gibi kimi konulara tepki olarak ortaya çıkan avangartlardan başlayarak önce New York'un *Aşağı Doğu Yakası*'ndan doğan harekete, CBGB sahnesindeki müziğe, *Punk* adlı fanzine ve oradan Londralı asi çocukların savaş sonrası gençlik tarzlarına değindim. Ne de olsa, New Yorklu *Ramones*'u dinleyen on dokuz yaşındaki Londralı bir banka memuru Mark Perry, 4 Temmuz 1976'da *Roundhouse* adlı bir kulüpte dinleyeceği bu grubun bir şarkısından etkilenerek dokuz gün sonra harekete en etkin yön verecek fanzini, *Sniffin' Glue*'yu üretecektir. Bu bize, ilham kaynaklarına açılan bir kapı olacaktır ve bu kapıdan içeri girenlerden biri Esat Cavit Başak olacaktır. Onunla başlayan Türkiye'deki fanzin deneyimine değinerek fanzinin dijital devrimle karşılaşmasını ele alarak bitirdiğim bu bölümden sonra, ikinci bölümü alan tasarımına ayırdım. Burası benim için Gabriel de Tarde'ın deyimiyle kendimi iliklerime kadar "yeraltı insanı" hissettiğim bölüm: Burada, "sonsuz yeraltı mahzenlerinde tüm sanatsal ve şiirsel güzelliklerin ahenkli bir demetiyle" (Tarde, 2018, s. 32) oluşturduğum dünyadan notlar var. Pasajlarda fanzinlerle ilk buluşma anı, onları bir koleksiyona dâhil etmek[226] ve olabildiğince anti-akademik olan bu yayınları seçip bilimsel bir yordamla teze işleme sürecini takiben sahaya inerek hem fanzin yapmaya devam etmek hem de fanzincilerle derinlemesine görüşmeler yapabilmek. Bir sonraki bölümdeyse tüm araştırma süreçlerimi fanzinler ve fanzinciler üzerinden analiz etmeye çalıştım. Bu sayede fanzinlerden bir poetika inşa etmeye çalıştım ve daha sonra sözü fanzincilere bıraktım. "Her insanın hatıralarında, herkese söyleyemeyeceği, ancak dostlarına açabileceği taraflar var" diyen Dostoyevski (2008, s. 43) kahramanını haklı çıkarırcasına coşkulu sözlerle başlayıp "gelecek yok fikrine vararak punk imgelemine

[226] Tez boyunca sadece melankolisine değil yapıtlarındaki "gelip geçenleri kanaatlerinden ederek silahlı eşkıyalara benzeyen" (Benjamin, 1993, s. 52) alıntılarına da sürekli başvurduğum Walter Benjamin'e bir kez daha başvurmak gerekir. Benjamin, *Kitaplığımı Yerleştirirken, Kitap Koleksiyonculuğuna Dair Bir Konuşma* (Sub Yayımları, 2016) adlı kitabında bir koleksiyoncunun kitap almasını "bir öğrencinin kitapçıdan ders kitabı almasına, görmüş geçirmiş bir adamın hanımına hediye bakmasına veya bir iş adamının sıradaki tren yolculuğunda okuyacak bir şey aramasına" benzetmez. Haliyle, bizim fanzin toplamamız ya da onun peşinde koşmamız da sıradan bir yolculuk değildir, tez boyunca bu kopyaların getireceği sürprizin ve içgüdünün etrafında dolaşmaya çalıştım.

uzanan" (Berardi, 2014, s. 21) hayli 'sanatsal'[227] geçen görüşmelerle fanzinin 'sonunu ve geleceğini' yeniden sorguladım.

İtiraf etmem gerekir ki, fotokopiden dergilerin henüz adı konulmamış bir tarihsel anlatısına haiz olamadığım günlerden beri onunla ilişkim hep şaşırtıcı ilham alma boyutunda olmuştur. Her bir yapıt, içinde taşıdığı sonsuz değerlerle bana yol gösterici olduğundan "geçmişin yapıtlarını uykudan uyandırmak" (Barthes, 2016, s. 74) ve bunu yaparken de güncel sahneden kopmamak gerekiyordu. Çeyrek asırı deviren fanzinle temasım, fanzin çıkarma ve toplama hevesim, fanzincilerle ve punk sahnesiyle olan bağım bu araştırmayı 'içeriden' yürütmeyi sağladı. Ancak yola çıkarken Jim Donaghey'in uyarısını kulağıma küpe yaptım: "İçeriden bir *punkçı* olmak hayati bir perspektif kazandırır, ancak aynı zamanda kendi sahnelerimizin 'akademi' yararına sömürülmesi riskini de taşır" (Donaghey, 2016, s. 13). Bu sömürü tez boyunca halihazırda tartışıldığı gibi konunun meta biçiminden destekçisi olma potansiyelini artırıyor. Yeraltı punk rock sahnesini desteklemeye adanmış, yaygın olarak dağıtılan aylık bir fanzin olan *Maximum Rocknroll*'un yazarlarından Mariam Bastani ise kayıp anlatılara dikkat çekerek "eğer kendi tarihimizi yazmaz ve eleştirmezsek" der, "başkalarının bunu bizim için yapmaya kalkışması an meselesidir, ki bu kesinlikle gerçekleşiyor".[228] Bu anlamda yola çıktığım yol tümevarımcı, nitel düşünce ve yorumlayıcı bir çerçeve çizerken hem fanzinlerle olan yaşantım hem de fanzincilerle olan karşılaşmalarım beni etnografik araştırmanın dehlizlerine itti. Tez boyunca, sahada olmaya gayret gösterirken her bir fanzincinin kendine ait arşivini benimle paylaşması aslında fanzincilerin hiyerarşik bir ilişki içerisinde olmadığını gösterdi, günün sonunda *episteme* ile kurulu olan bir güçten değil, aşk ile yapılan işlerden bahsetmekteyiz ("Aşk ile örülü işlerden bahsediyoruz neticede, belki bir toplumsal ve sosyal statüye sözü getirebiliriz ancak bilgi ile kurulan bir iktidarın çevrelediği kast sisteminden inşa süreci yok – Tayfun Polat").

En başından bu yana tezin diğer araştırmalarda da dile getirdiği şey, geçtiğimiz yüzyılın başlarında bilim-kurgu hayranlarının ana akımdaki yüksek tirajlı yayınlarda kendilerine yer açamadıklarından doğan bir ilişkilendirilmeye dair anlatıdır. Ancak temelde

[227] Burada sanatsal ifadesi kullanıyorum çünkü görüşmelerimden aktardığım kayıtlar da gösterecektir ki, her bir görüşmede birçok yapıt ve sanatçı gündeme gelmiştir. Görüşme sırasında mutlaka şarkı, albüm, film, kitap, dergi gibi notlar alıp, hızla eve geliyor ve "ruhumda cinayet işlemiş gibi ağırlıkla" (Dostoyevski, 2008, s. 117) o geceyi araştırma yaparak geçiriyordum.

[228] Bastani, M. *MaximumRockNRoll*'daki *One Way Ticket To Cubesville* adlı fanzine dair kritikten, (Bastani'den alıntılayan Donaghey, 2016: 22).

bildiğimiz bu bilginin tam anlamıyla bir karşı-tarih sunabileceği konusundaki tereddütleri yıkan yine punk'lar olmuştur. New York'ta niş bir altkültür olarak yaşayan punk, Londra'da 1 Aralık 1976'da kitle iletişim araçlarının kamuoyuyla tanıştığı bir harekete dönüştüğünde herkesin diline pelesenk olmuştu. Öyle ki, İngiliz yazar ve araştırmacı John Savage, Sex Pistols'ın Bill Grundy'nin sunduğu *Today* adlı televizyon programına katıldığında sarf ettiği "pislik ve öfke"[229] dolu sözleriyle "televizyonunu parçalayan kamyon şoföründen bu konu hakkında bilgilenmek isteyen binlerce gence kadar" birçok kesimin punk'la tanıştığını yazar (2005, s. 264). Bu kesişimler, yaklaşık on yıl sonra İstanbul'da kendini gösterecek ve punk, müziğinden iletişim mecralarına bir kültüre dönüşecektir. İşte bu tezde "bütünüyle bambaşka bir çağdan kalma düş gibi görünen" (Fellini, 2016, s. 9) yapıtları, fanzinleri tıpkı *Cahiers du cinéma* dergisinden Emmanuel Burdeau'nun deyimiyle "arkeolojik bir fantazm" (2015, s. 18) gibi eşmeye çalıştım. Bunu yaparken güncel olana da ışık tutmayı amaçladım. Bu çalışmada, fanzinler ve fanzinciler üzerine çoklu verilerle bir araştırma yürüttüm. Okulu kırarak hem büyük zevklerle hem de karnımdaki sancılarla İstanbul'un arka sokaklarındaki gezintiler yoluyla fanzinlere ulaştığım ilk *ergenlik*[230] zamanlarımdan bugünlere dek bana görsel bir evren sunan fanzincilerle derinlemesine görüşmelerim, 'ucuz dergiler'den bir dünyayı gözler önüne sergileme fırsatı doğurmuş, metalaştırmadan görsel ve ruhsal derinlikler üzerine bir süre yaşama olanağı tanımıştır. Tezdeki sayfaların aslına bakılırsa her biri, yaşam öykülerinin bir parçası. Truffaut (2015, s. 35) "çağdaşları ona övgüler yağdırsa bile bir sanatçı ölüm anına kadar kendinden derin bir kuşku duyar" der, işte bu çalışmayı adadığım Esat C. Başak'ın kuşkuları, saldırılara veya kayıtsızlığa karşı ürettikleri böyle bir araştırmayı hayatın türlü zorluklarına karşı ısrarla ve inatla sürdürmem konusunda bir çıkış kapısı olmuş, bir anlamda çalışma, dinlenme ve (hatta Lafargue'ın değindiği gibi) tembellik hakkı doğurmuştur.[231]

[229] Programdan bir gün sonra magazin basını bayram edecek, röportaj ulusal manşetlere taşınacaktı. *Daily Mirror* gazetesinin manşetinde "Pislik ve Öfke" başlığı yer alacak ve punk, İngiliz ebeveynler için bir numaralı halk düşmanı haline gelecektir.

[230] O günlerden bu yana çokça okuduğum ve tez süresince görüşlerine başvurduğum yazar Hakan Günday, "insanlığın ergenlik hali, bütün aptallığına rağmen, hayatı boyunca, özgür bir yaratığa en çok benzediği dönemdir" diyecek ve ergenlik zamanlarımda çoğu zaman okuldan kaçarak gittiğim yanı başımızdaki İstanbul'un 'seçkin pasajları'nı bir kazıbilimci gibi eştiğim günleri hatırlatacaktır. İşte o günler, bir 'özgür yaratık' olarak bambaşka bir dünya kurmuştum, bu tezde o zamanlara ait yapıtları sunma gayretindeyim.

[231] Rifat (2016, s. 18), Barthes üzerine yaptığı çalışmaları böyle bir yolla yorumlar ve ilham kaynağım olur.

Birleşik Devletler'de yükselen bir müzik hareketinin Birleşik Krallık'taki yankıları, politik ve sosyal bağlamlarda yeni bir gençlik kültürü doğurmuştur. İşte bu gençlik kültürü, üretim değerleri açısından radikalliği yeniden şekillendirmiştir. Burada, daha önceki yüzyıla ait düşünsel hareketler devreye girerek bir eklektik kültür doğmuştur. Bu kültüre can veren damarlardan biridir fanzinler. Haliyle, ilk ortaya çıktıklarından daha dağınık ve daha radikaldir. En büyük amaçları, iletişim yayınları olmuştur ki araştırma boyunca sorgulamaya çalışılan temel dayanak burada yatar. Birçok araştırmacının kabul edeceği üzere (Guerra ve Quintela, 2014, s. 205; Thompson, 2004, s. 3), fanzinler ve punk ile ilişkili üretimleri müzik sahnelerinin genişlemesine, belgelenmesine, görünürlüğüne ve aidiyet sadakatine silinmez bir katkıda bulunmuştur, bunun da ötesinde fanzinin punk ile ilişkilendirilmesi, fanzinin kendisine bir iletişim aracı olarak artan bir görünürlük kazandırmıştır. Böylesine küresel bir akımda can bulabilmiş harekete dair kültür parçalarını olumsuzlamak ya da yok saymak şöyle dursun, taşıdığı değer ve tavır mekanizmalarını yaşatabilmek için büyük bir çaba gösterilmesi tarafındayım. Kitlesel ana akım üretimlere karşı bilinçli ve kişisel yayına yer açan gerçekliğin saptamasını yapabilmek zor değil ancak tezi ortaya çıkaran ve peşinden gidilmesini mümkün kılan arzunun, bir başka çağa giriştiğimiz bu dönemde[232] yaşatabilmekte olunan bir alana sözü bırakmakta yattığını belirtmek gerekir.

Söze, *Foucault'cu alet çantasında* (Bert, 2016, s. 7) yer alan kavram setlerini açarak başlamak gerekti. Tezin ön bulgularını sunma fırsatı bulduğum Mimar Sinan Güzel

[232] Her şeyin dijitalize edildiği ve insanoğlunun sözde 'ilerlediği' bir evrede değişmeyen gerçekliklere değinmek gerekir. Sömürgeleştirmenin ve kapitalist ilişki ağlarının hiç bitmeyecek olması, insanların her yerde ölüme terk edilip *Deleuzoguattari*'ci bir ifadeyle "yersiz-yurtsuzlaştırılması" ve herkesin sessizliğe gömülmesi ["Uygar insanlar, karşısında çaresiz kaldıkları acıları bir şekilde düşünmelidir. Ama artık kimse bunları düşünmüyor" (Richard Sennett, 1999, s. 151)] bana hep olmak istediğim punk vokallerini hatırlatıyor. Tez sürecinin bir bölümünde kaldığım Londra'daki Southall bölgesi, 'Küçük Hindistan' olarak bilinen Güney Asya popülasyonun yanı sıra dünyaya çeşitli armağanlar vermiştir. *Bend it Like Beckham* (2002) filminin geçtiği yerleri görmek isteyenlerin de zaman zaman uğrak noktası olan bu yer, Beşiktaş'ın tarihindeki ilk siyahi futbolcu Les Ferdinands'ı yetiştirmiş, ayrıca punk sahnesindeki tehditkâr grup The Ruts'a ev sahipliği yapmıştır. Southall'da önceleri dinlediğim punk rock grubu 'The Ruts'ın izini sürmüş, onların dillere pelesenk olmuş şarkıları *Jah War* ve *Babylon's Burning*'i yerinde dinlemek istemiştim. "Büyük parklardaki gün ışığını ve gölgeleri, uzun, keder dolu bakışlarla seyreden mahzun ve bitkin insanlar"dan biri olarak bulunduğum "Baudelaire'i hüzünlendirecek bir sahneydi bu" (Sennett, 1999, s. 150). Üzerinden on yıllar geçse de, içinde bulunulan ana ve geleceğe dair öfke, enerji ve geçerliliğinden hiçbir şey yitirmemiştir. Malcolm Owen'ın vokalliğindeki parçalar, sokak şiddeti, yağma ve isyanlara dönüşen sosyal ve ırksal gerilimler nedeniyle yozlaşmış bir dünyaya ağıttır. Owen'ın sesleri, Yeni Zelandalı bir öğretmen olan Blair Peach'in ırkçılık karşıtı gösteride polis tarafından öldürüldüğü 1979 Nisan sonundaki Southall Ayaklanmaları'na göndermedir. Southall punk sahnesine göre, *Babil* bir boyun eğdirme sistemi metaforudur ve Babil'in yanması adına ne koyarsak koyalım her çağda sürecektir.

Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Konferansı'nda[233] Demet Lüküslü'nün moderatörlüğündeki oturumda Yıldırım Şentürk, altkültürlere dikkat çekti ve direnişin dile getirilme açısından gençlik topluluklarına ilişkin oldukça kıymetli bir tartışma gerçekleştirdik. Altkültürlerin "kendine özgü bir kolektif kimliği bulunan belirli bir topluluğun kendini farklılaştırmak için kullandığı modeller, roller, yaptırımlar, değerler ve simgeler dizgesinden" (Bourse ve Yücel, 2017, s. 152) oluştuğuna değindiğimiz bu çalışmaya, kavramın tarifi ile başlamak kaçınılmazdı. Altkültür, kentle doğar. Ne de olsa, kent okunabilir bir alandır ve Chicago sosyologlarının laboratuvarıdır. Durkheim'ın fikirlerinden antropolojiye dek birçok kullanım alanına yaslanarak oluşan bu kavramı, *public house*'lardan akademik dünyaya taşıyan Birmingham'daki Merkez'e 'kamusal entelektüel' Stuart Hall'un çağrılarıyla giren Dick Hebdige'in altkültürler üzerine çalışması çığır açıcıdır ve bu kanonik eser, bundan sonra radarımıza girecek, günümüze dek tartışmaların odağı olacaktır. Hebdige bu kitabı yazarken gençlik araştırması yapmak üzere bir akademisyen olmaktansa bir yandan Birleşik Krallık'taki birkaç sanat okulunda yarı zamanlı öğretmenlik yaparak hayatını kazanırken bir yandan da Birmingham'daki arkadaşı Mike Horseman tarafından işletilen 'Shoop' adlı bir yerde funk, rock, ska ve reggae gibi müziklerin ses sistemleri üzerine *prekarya* bir yolla, düşük bir ücrette çalışmayı tercih eder (Hebdige, 2012, s. 400). Yazdığı sırada Birleşik Krallık'ta punk patlaması yaşanır. Hebdige'in araştırma nesnesi punk'tır; o zamandan bu yana her bir akademik ve punk birlikteliği, tartışmaların merkezine 'altkültür'ü yaslar. Bu nedenle, tezin ilerleyen sayfalarına altkültüre çağdaş itirazları taşıdım. Buradaki itiraz, Torlak'ın işaret ettiği gibi, "gündelik yaşamın yeniden keşfedilmesini ve hazzın, şiirin, mutluluğun, sanatın, hayal gücünün, aşkın ve bizzat devrimin praksisini yeniden tanımlamayı amaçlamaktadır" (2016, s. 16). Bu tanımlar arasında, Reddington'ın öne çıkardığı "yerel sahneler" ya da "mikro sahneler", Muggleton ve Weinzierl'in "post-altkültürel çalışmaları" ve Bealle'in "sanal sahneler" kavramları yeni okumalar sunmuştur. Bu

[233] 3-4-5 Kasım 2022 tarihlerinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Bomonti kampüsünde gerçekleştirilen konferansta gerçekleştirdiğim sunumun başlığı *'Doksanlara Ağıt: Yeraltı Gençlik Altkültürlerinin İletişim Organlarına Mikro-Sosyolojik Bakış'* olarak belirledim. *Mondo Trasho*'ların ilk basımlarından sonraki kimi fanzinlere sunumlara eklediğim kapaklar eşlik etti. Çantamda fanzinlerle birlikte hiyerarşinin bir süre unutulduğu 'iktidar-dışı' bir alanda bulunmanın heyecanını, dahası Türkiye'de bir üniversitede fanzinler üzerine konuşabilmenin ve dinlenebilmenin heyecanını yaşadım. Bu oturuma gelerek, sorular sorarak ve eleştirerek destekte bulunan hocalarımıza teşekkür ederim. Konferans sonunda farklı üniversitelerden birkaç lisans ve yüksek lisans öğrencisi arkadaşın getirdiği fanzinleri de analiz listeme dâhil ettim. Fanzinler, punk ve altkültürler üzerine diyaloglar geliştirmek, en başında yola çıkarken düşlediğim bir şeydi, onlara da teşekkür ederim.

okumalara ek olarak, altkültür nosyonunu en başta tartışırken ortaya koyduğumuz gençlik kültürleri üzerine bir tartışma yürüterek çalışmaya yön veren kuramsal dayanağım *Radikal Medya*'yı ve teorik modelleri karşılaştırdım. Radikal medya, Downing'in deyişiyle (2001) "isyancıların iletişimi"ne bir giriş araladı ve buradan aldığım güvenceyle fanzinleri analiz edebilme fırsatı yakaladım.

Fanzinleri ameliyat masasına yatırmadan önce, tekilliklerin etkileşimine değinmeye çalıştım. "Tekillikler birleştiği zaman değişir; birleşmeden önce olduklarından başka bir şeye dönüşürler" (Berardi, 2014, s. 53) ve bu dönüştükleri şeyde birçok iz vardır. Söz gelimi, McKenzie Wark (2014, s. 35) Debord'un Saint-Germain'deki itaatsizleri yakından incelemesinden doğan ve onların alışkanlıklarını, ethnos'larını edinerek bunu yöntem haline getirdiği *Sitüasyonist etnografi*'ye dikkat çeker. Tez boyunca gördüğümüz ilişkilerde bu etnografiden olabildiğince yararlanmaya çalışarak anlam haritasını inşa ettim. Bilindiği gibi, ilk fanzinlerden günümüze Sitüasyonist dergilerden, Dada'ya birçok ilham perisi aynı vücutta birleşiyor. Londra'daki King's Road caddesini arşınlarken görenlere şok etkisi hissettiren Sex Pistols'ın müzisyenlerine yön verecek modacılardan McLaren'in kolejden arkadaşı Jamie Reid'in oluşturduğu görsel stratejiler, punk'ların iletişim organları fanzinlerin dili olmuştur ve bu dil, analiz edilen neredeyse yerli ve yabancı tüm fanzinlerde kendini göstermiştir.

Todorov (2011, s. 4) "zamanın her aşamasında, uzak ya da yakın geçmişin, şimdinin ve hatta geleceğin anları birlikte var olurlar" der ve bize bu anları yaşatan fanzinlerdir dersek yanılmış olmayız. Türkiye'de, tıpkı her yerde olduğu gibi birçok fotokopiden dergi bir yerlerde var olmuştur. Ancak, bunu bir bilinç patlamasına getiren *Mondo Trasho* ve *Laneth* yayınlarıdır. İki dergi de birbirinden habersiz aynı zamanda yayına girmiştir (1 Mayıs 1991). *Mondo*'nun mucidi Esat C. Başak, bunu anlatırken aynı tarihte doğduklarını fark ettiklerini söyler ve bunun üzerine ikinci yılda bir pasta kestiklerinin heyecanına değinir. *Laneth*'in oluşturduğu sinerji, başka boyutlara ulaşır ve üçüncü sayıdan sonra kuşe kâğıttan bir dergiye dönüşür. Ancak benim için *Mondo Trasho*, her daim bir yeraltı dergisidir, çalışma boyunca hep ısrarla vurguladığım üzere sanatçıya göre *fotokopiden dergi*dir. Burada, filozofa sığınıyorum: "Öyleyse şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesneler değiller; her biri bizim için bir tutumu sergiler, bir tutumu anımsatır" (Merleau-Ponty, 2020, s. 30). Esat'ın bir *artwork*'ünde yer alan "yeraltına ulaşmak hiç bu kadar kolay olmamıştı" söylemi benim tez boyunca peşinden

koştuğum sahne ve zorluklar düşünüldüğünde epey manidar kalıyor. Olabildiğince anonim kalabilen, gün yüzüne çıksa dahi çıktığında üreticileri tarafından bile hatırlanmasının zor olduğu fanzinlerin periferik çeperinden geçmek üzere birçok kaynağa başvurmak durumunda kaldım. Bu durum keşif dolu ve keyif verici oldu, peşine düştüğüm nesneler insan özelliklerine büründü ve "medya, teknik ve sermaye ile bağlantılı ve madde olmadığı halde onlar tarafından biçimlendirilir" diyen Trawny gibi (2017, s. 4) teknik ve sermayenin uzağında kalan medya biçimleriyle bizzat yaşadım. Sahaya *tabula rasa* olarak çıkmadım elbette ancak sorularım vardı ve bu sorulara cevaplar aradım. Erişim temel meselemdi ve bunun haritasını çıkarmaya gayret gösterdim. İlk olarak kaynak, insan ve mekâna dair. Nasıl ki, New York'tan doğan *Punk* fanzini ve gelişen Ramones konseri, Londra sahnesine yön verip daha politik bir ortam doğurduysa Esat'la açılan fanzin kapısından birçok kişi girmiştir. Kemal Aydemir'in Londra'da bir grafik öğrencisi olacakken punk'a dönüşümü ve beraberinde Türkiye'ye getireceği dokümanlar, Deniz Pınar'ın dükkânındakiler, Serhat Köksal'ın listeleri ve punk sahnesindekiler; bilirim ki, ne zaman dönüp açsam bir fanzin, tam unutulmaya yüz tutacakken oradadır. Kapitalist bir sistemin bize şart koştuğu tüm şeyler bir *yabancılaşma* davetiyse, fanzinlerin bundan kaçması beklenemez ama fanzinci her bir boyutta üretimini sürdürecektir.

Tez süresince gerek yolculuklarımdan[234] elde ettiklerim gerekse arşivlerin tozlu raflarından indirdiğim yabancı fanzinlerle Türkiye'nin fanzinlerindeki benzeşim üzerine düşünülecek bir başka konu. Mektuplaşmaların olduğu günden sosyal medya çağına ilham perileri hep davetkâr davranmıştır. Her çağda egemen ideolojinin baskıladığı metalaşma süreci, sanat galerileri ile kitabevlerinin büyülü rafları fanzinleri bir ambalaja dönüştürebilir, onların işlevini yok eden tüm bu süreçlere karşı anonim kalabilmeyi sürdürmek gerekecektir. Ancak anonim bile kalsa, birçok fanzinde görülen en büyük dertlerden birinin oto-sansüre boyun eğme hali ve Türkiye'deki fanzinlerin taşıdığı bu

[234] Bu yolculuklarım Fabian'ın aktardığı üzere (1999: 26) "geçmişin keşfine çıkmış, attığı her adım bir çağ geçidi" olan felsefi gezgin edasına sürüklemiştir. Erasmus+ ve TÜBİTAK projeleri, bana Londra'dan Amsterdam'a Milano'dan Barcelona'ya yurtdışındaki fanzinlerin ve fanzincilerin kapısını aralamış, bir anlamda zaman içinde yolculuğa sürüklemiştir. "Kitap peşinde koşarken o kadar çok şehir bana kendini açtı ki" diyen Benjamin (2016, s. 19) gibi en unutulmaz fanzinle karşılaşma deneyimlerim yine bu seyahatlerde gerçekleşmiş, fanzini sahaflardan antikacılara koklayarak bulmak, deyim yerindeyse 'taktiksel içgüdü'ye dönüşmüştür. Sırt çantamdaki fanzinler ve Deleuze metinleriyle 'geçici otonom bölgeler' inşa ederken bu yolculuklardan döndüğüm banliyöde, bir başka deyişle Mike Davis'in "gecekondu gezegeni"nde *Deleuze okuyan yuppie* olma tehlikesi ürkütücü olsa da tüm bu çalışma boyunca karşılaştırmalı bakış açıları üzerinde duruyorum.

gizil mana, gençlik kültürlerinin sosyolojik imgelemini kendine has bir yolla yansıtır. Nasıl ki Althusser için ideoloji, Debord için gösteri ya da Foucault için iktidarın dışında kalan bir şey yoksa, fanzinci içinse 'kendin-yap' kültünden başka bir şey yoktur ve yer aldığı evren ister geleneksel isterse sayısal olsun üretim güdüsü hiçbir şekilde sonlanmayacaktır. Bunu fax'lardan video'lara plastik sanatlardan görsel sanatlara dek uzanan fanzin biçimleri vaktiyle kanıtlamıştır, gerektiğinde *cyberpunk* bir yolla McLuhan'cı düşünceyi arkasına alıp taşıdığı mesajı aygıtına aktararak tüm cihazları karşı anlatı olarak sunmaya devam edeceklerdir. Fanzinler, doğrudan şok etkisi yapacağı günün hayalini kurarken onlar için en büyük engel gençliğin bitmesidir, çünkü sayfalarındaki kolajlardan taşan gerçeklik ancak gençliğin bileceği bir konudur, gençlik biterse bu gerçeklik de kesilir, yırtılır ve yok olur; fanzinler, işte o zaman gençlik hezeyanına dönüşür. Bu andan itibaren onları meşru kılmaya yönelik bir girişim, paradoksal bir şekilde onların gün yüzüne çıkarır ki, böylesi bir anda fanzinlere ihtiyaç kalmayacaktır.

Fanzinci, fanzinleri kesip, yapıştırıp yeni bir gerçekliğin peşindeyken, kendini niş bir dünyanın kollarına bırakır. Nasıl, "toprak bahçıvanın çapasına yapışmışsa (Braudel, 1992, s. 84-85), fotokopi kağıtlarındaki kolajlar da fanzincinin belleğine yapışmıştır. Fanziniyle zamanı durdurmak, gazetelerden küpürleri kesip yeni sayfalara aktarmak, sonra durup yaptığı kes-yapıştır'ı yeniden ele almak ve bu yapıtı [artefact] dolaşıma sokmak: bir fanzinciyi kendinden geçiren işlerdir bunlar ve hangi çağda, hangi medya biçimi kullanılırsa kullanılsın 'söyleyecek söz' var olduğu sürece, nihayetinde kendini deyiş yerindeyse bir metalaşma cenderesinin dışında bırakacaktır. Foucault'nun kullanıldıktan sonra kendilerini yok etmek isteyen kitaplarıyla başladık, Tzara'nın patlamak isteyen sayfalarıyla ilerleyelim: Bu çalışma, 'rizomatik' bir metodolojik hat üzerinde her türden egemen medyadan ve sermaye yüklü sanatsal uzamdan uzaklaşarak Feyerabend'çi bir karşı çıkışı yaşatan, bu yönüyle altkültür 'sahne'sinde kalabilen fanzinleri birer fetiş nesneleri olarak görmüştür. Ne de olsa biliyoruz ki, fanzinler eskimeye yüz tuttukları ya da içindeki çağa yenik düşecekleri zaman değil "kendileriyle daha az ilgilendikleri ve daha az keyif alındıkları zaman" (Sontag, 2015, s. 376) asıl kimliklerine ulaşmış olabilirler.

Bu araştırmada, ana akım medya mecralarına karşı kendi yayınlarını oluşturan fanzincilere ve onların yapıtları fanzinlere odaklanarak karşı-kültürel süreçleri açığa çıkarmaya çalıştım. Fanzinlerin Türkiye örnekleri ile Batı'daki karşılıklarını punk'ın

görsel stratejilerini dikkate alarak inceledim. Farklı kuşaklardan otuz fanzin sanatçısıyla derinlemesine görüşmeler yürüttüm. Yarı-anonim, tarihsiz ve kimliksiz olan birçok fanzini, 'içeriden' bir araştırma yürüterek akademik birer nesne haline getirmeye çalıştım. Bu anlamda, bilimsel bir geçerlilik ve güvenirlik sağlamak adına literatürü özenle tarayarak araştırmacıların dikkat çektiği yönlere eğildim ve doküman analizi ile sınırlı kalmadan katılımlı gözlem ve saha çalışmalarıyla sözü fanzincinin kendisine bıraktım. Bu çoklu veri yoluyla kurduğum çalışma, ne zaman ve nerede çıkacağı belli olmayan fanzinlerin tarihine ışık tuttuğu gibi fanzinlerle olan karşılaşmaları ve onlara erişilen koşulları ortaya çıkarır, altkültür mecrası olarak toplumsal ve kültürel olana karşı taşıdığı bilinci yorumlayarak fanzinleri ortaya çıkaran süreçteki emek, üretim ve motivasyon kaynaklarına ve buradan doğan mekân ile insan arasındaki etkileşim ağına odaklanır, böylece karşı-kültürden popüler kültüre giden yoldaki metalaşma süreçlerine değinir ve dijital üretim çağındaki yerini sorgular. Fanzini ve fanzinciyi araştırma faili kılarak düşünümsel bir yolla özne ve nesnenin karıştığı ilişkisel süreçlerin ele alındığı bu çalışma, literatürde yeni diyaloglar hedeflerken fanzinlerin dinamizmine yönelerek bilimsel araştırma biçimlerinin kapısını açabilir.

Bu soruşturma boyunca, sahaya çıkmadan önce ortaya atılan bir dizi sorunun peşinde keşif araştırmaları yapılmış ve bu sorulara yanıtlar aranmıştır. Tarifi ve tanımı ile başlamak gerektiğinden, bir fanzin çıkarma güdüsündeki düşünce süzgeçleri üzerine gidilmiştir. Son yıllarda ülkemizin akademik kıskacına giren fanzinler üzerine yapılan araştırma bulgularının ötesine taşan bir anlam keşfi yaşanmıştır. Bu keşiflerin izini sürebilmek amacıyla tez süresince fanzin yapıtlarını çıkaran kişilerin yaratım süreçlerine değinilmiştir. Araştırmanın yolunu açan fotokopiden dergilerin Batı'daki örnekleriyle beraber değerlendirildiğinde büyük düşünsel süreçlerden etkilendikleri ve ilk varoluşlarından bu yana birer karşı-tarih nesneleri olarak örneklenebilecekleri görülmektedir. Ancak bu tezi doğrulayan tarihsel gelişmenin 1970'lerde punk altkültürü ile yaşandığına dikkat çekmek gerekir. Punk'ın görsel stratejileri, 'kendin-yap' kültürü ile birleşince fanzinler toplumsal olan her bir değere karşı çıkmış, bu minvalde karşı-tarihin yayıncılık bağlamında gerçek niteleyicileri olabilmişlerdir. Harekete adını verecek olan New York merkezli *Punk*, müziği küçük bir sahneden sosyal harekete taşıyan bir yayındır. Bu dergideki görsel imgeler, tıpkı bilim kurgu hayranlarının ana akım medya organlarındaki yer bulamayıp kendi fanzinlerini yayınladıkları örneklere benzer bir

fikirden yola çıkarak üretilmiştir. Öte yandan, punk altkültürünü birer silaha dönüştürmeyi başarabilen Londra üretimli başta *Sniffin' Glue* olmak üzere ortaya çıkan fotokopiden dergiler, daha sert içerik ve tasarımla fanzinlere yeni bir estetik kazandırmıştır. Bu örneklerle Türkiye'deki üretimler düşünüldüğünde, doksanlı yıllar başta olmak üzere yayınlanan erken dönem fanzinlerinin bu sertliği taşıdığını hatırlatmak gerekir. Bu noktada fanzinlerin ilk başta görülen iletişim boyutunda zamanla değişiklikler meydana gelmiş, nihayetinde sosyal medya çağında iletişim amaçlı kullanımları sekteye uğramıştır. Daha çok birer nostaljik üretime dönmüş, yine de kendilerinden vazgeçemeyen üreticilerinin sanatsal yapıtına bürünmüşlerdir. Araştırma geneline hâkim olan görsel stratejiler, fanzinlerin ayak izlerini gizleyen yöntemleri kapsar. Erken dönem İngiliz görsel sanatçılarından Jamie Reid'in daktilo ve eski tarzdaki kes-yapıştır yönteminden ürettiği 'fidye notu', fanzinlerin varoluşsal biçimini oldukça etkilemiştir. Bu sayede, fanzincinin birer anonim fidyeciye dönüştüğü gözlenmiş, gazete ve dergilerden rastgele kesilmiş harflerle gerek kelimeler gerekse de cümleler oluşturulduğu görülmüştür. Böylece, fanzinler kaygılarından koparak asıl kimliklerine kavuşmuşlardır. Araştırma örnekleminde kullanılan yerli fanzinlerde bu tarza oldukça başvurulduğuna şahitlik etmekteyiz. *Mondo Trasho*'nun açtığı bu görsel dünyadan içeri giren diğer yerli fanzinler, kapak tasarımından içerik biçimlerine punk'ın bu davetkâr halini kabul etmişlerdir.

Fanzinin bu anonim halini tanımladıktan sonra, araştırma boyunca sürülen bir keyif, bir fanzine erişim ve onunla tanışma anına dair olan sorudur. Buna yanıt arayabilmek adına görüşmeler yürütülmüştür. Fanzincinin içinde bulunulan dünyanın dekorlarını bir kenara bırakarak kendini kimi mekânlara attığına tanıklık edilebilecek süreçte fanzinler ilk başta birer nesne olarak göz kırpmış, sonralarıysa bir yaşam tarzına dönüşmüştür. Bu tez boyunca incelemeye alınan fanzinlerin üretim coşkusunda benzerlikler görülen Batı sahnesindeki gibi mekân ve insan ağının önemli ölçüde etkisi olduğundan söz edilebilir. Bu mekânların başını çeken pasajlardır. Pasajlarla doğan ve altkültürel bir yaşam formuna evrilen fanzinlerle tanışma anı, her ne kadar kişiden kişiye değişenlik gösterebilse de, devamında birer iletişim organına dönüşen çok mektupların, yazışmaların ve kargoların döndüğü birer kapıdır. İçeri girmekse, peşinde olanlara kalacaktır.

Kişinin fanzinle olan keşfini tez boyunca aktardıktan sonra yanıt bekleyen önemli bir soru, onları birer altkültürel mecrası olarak gören araştırmacılar gibi yaklaşıp toplumsal

ve kültürel olana karşı taşıdığı bilincin nasıl yorumlanabileceği üzerineydi. Bu soruyu, başlangıçta kendine yer açma maksatlı bir yayına kavuşma arzusuyla ortaya atan hayranların olduğu ve sonrasında punk'la görülen dileyenin dilediğini yapmakta özgür hissedebileceği bir anlayışın olduğunu hatırlatmak gerekir. Fanzin, birer ayak bağı olmayı becerebildiğinde fanzinci artık kendi mecrasında özgür bir üreticidir. Herhangi bir konu sınıfına gerek duymaksızın üretim coşkusuyla başlayan ve sınırsız dünyalara yayılan bir alan haline gelirse, işte o zaman fanzin bir tavrın ve bilincin yükleyicisidir. Araştırmada sürekli başvurulan erken dönem fanzinlerinden günümüze birçok fanzin, bu özellikleri korumuştur. Önceden aktarıldığı gibi, punk'ın içeri girdiği bir andan itibaren gelişen altkültürlerle fanzinler güçlerini içinde taşımışlardır. Yine araştırmada yaslanılan bir başka düşünceyse, içerikten tasarıma bu karşı tavır yoksa karşılaşılan şey, sadece fotokopiden birer dergi olma halidir. Bu durumsa, tezin soruşturmasının dışında kalmıştır. Yansıtılan dergilerde bu öğeler göz ardı edilmemiş ve haliyle rastgele seçilmemiştir.

Araştırmada fanzinle tanışma anları aktarılan 'faillerin' bu yayınlara erişim koşullarına değinildikten sonra fanzinlerin emek, üretim ve motivasyon kaynakları sorgulanmış; bu kaynaklara ışık tutan mekân ve etkileşim ağı ortaya çıkarılmıştır. Görüşmecilerin dile getirdiği ve fanzinlerin sergilendikleri birçok yerin, neo-liberal şehir düzeni ve kapitalist anlayışın sonucu olarak yok oldukları ya da yok olmaya yüz tuttukları gözlemlenmiştir, ki böylece fanzinlerin de buralarda varlığı sona ermiştir. Bu bellek yitimi bir tarafa, dijital alanın da açılmasıyla fanzinlerin yönü internete kaymış; ilk webzine'ler görülmeye başlanmıştır. Ne var ki, webzine'ler de tıpkı fotokopiden dergiler gibi formunu pek uzun soluklu sürdürme yanlısı değildirler. Bu dijital fanzinler, ne kadar anonim yayınlar gibi görünseler de oto-sansüre boyun eğerken çelişkisel bir biçimde fanzini daha fazla kimseyle tanıştıran mecralar olmuşlardır. Tasarım biçimlerinde ayrıksı bir ruh haline rağmen fotokopi yoluyla çıkarılmış bir fanzinin görüntüsünden uzaklaşan halleri vardır. Ancak, hemen hatırlatmak gerekir ki ister kalemden olsun ister klavyeden, çağın çizdiği uzamsal ve sembolik çerçeveye rağmen fanzinci eylem alanı açmakta yoksunluk çekmeyecektir.

Bu tez çalışması, Türkiye'deki fanzinlerin soykütüksel çözümlemesi için bir girişimdir, ancak en başından beri fanzinleri asıl kimliğine eriştirerek modernliğin enkazından 'asi ve şık' bir zaferle çıkan punk'a gönül vermiş olanlarıyla sınırlandırılmıştır. Ülkemizde fanzini ve fanzinciyi ilk kez bir doktora eserinde içinden patikalar geçen bir 'sosyolojik

imgelem'de buluşturan bu çalışma, büyük bir tutkuyla örülmüştür. Bu noktada, sosyal bilimlerin açtığı alandan içeri girmeye muhtaç birçok konu sınıfına ait fanzin beklemektedir. Yine de kabul etmek gerekir ki, sonradan kusurlu görülebilecek kimi düşünceleri barındırmakla beraber yer verilemeyen birçok hususa da rastlanılacaktır. Literatüre özgün bir katkı sunma amacındaki bu çalışmanın ardından ileride araştırmacılarca yapılacak yeni katkılar, bu tez çalışmasının hem eksikliklerini giderebilir hem de yeni düşüncelere yol gösterebilir.



Fotoğraf 62: Esat'ın Anısına: Müşfik Özlemler

Kaynak: Yazara gönderilen anonim bir kaynak tarafından oluşturulmuştur.

Not: "Her şey bir fotoğrafta sona ermek için var olur" diye yazmıştır, tez boyunca ilham perilerimden biri olan Susan Sontag (2010, s. 30). *Mondo Trasho* sayfaları Kadıköy'de şehrin sokaklarının o bilindik manzaralarını seyre dalmışken karşımıza çıkar ve yazarın 'müşfik özlemler' diyeceği türden bir hasreti işaret eder.

KAYNAKÇA

Adams, T., E., Holman, S., Ellis, C. (2017). *Autoethnography*. Oxford University Press.

Akay, A. (1990). Önsöz: Kapakta Niçin 'Siyah Kalem'? Deleuze, G. & Guattari, F. *Kapitalizm ve Şizofreni 1- Bin Yayla, Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası* içinde (ss. 5-8). Bağlam Yayıncılık.

Akay, A., Fırat, D., Kutlukan, M., Göktürk, P. (1995). *İstanbul'da Rock Hayatı*. Bağlam Yayıncılık.

Akay, A. (2016). *Tekil Düşünce: Modern Fransız Toplumbilim Düşüncesi*. Doğu Batı Yayınları.

Akay, A. (2018). *Felix Guattari: Öznellik Alanları*. Otonom Yayıncılık.

Allred, A., M. & Gray, C., M. (2021). *"Be Gay, Do Crimes": The Co-Production and Activist Potential of Contemporary Fanzines*. Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction Volume 5, Issue CSCW2, Article No.: 376, pp. 1–35. https://doi.org/10.1145/3479520

Althusser, L. (1996). *Gelecek Uzun Sürer* (Çeviren: İsmet Birkan). Can Yayınları.

Artun, A., N. & Artun, A. (2018). *Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris*. İletişim Yayınları.

Ashworth, M. (2019, 30 Ağustos). *John Cale and The End of The Velvet Underground*. Wales Arts Review. https://www.walesartsreview.org/john-cale-article (Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2023).

Atay, T. (2018). Sunu. R. Harmanşah ve Z. N. Nahya (Editörler), *Etnografik hikâyeler: Türkiye'de alan araştırması deneyimleri* içinde (ss. 9-15). Metis Yayınları.

Atton, C. (2002). *Alternative Media*. Sage.

Atton, C. (2010). Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the "Democratic Conversation", *Popular Music and Society*, 33:4, 517-531. https://doi.org/10.1080/03007761003694316

Aymaz, G. (2018). Sosyal Bilimsel Bir Disiplin Olma Sürecinde İletişim Bilimleri ve Felsefe İlişkisi. *İnsan ve İnsan*, 5: 18, s. 278-298. https://doi.org/10.29224/insanveinsan.425377

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (Çeviren: Aykut Derman). Kesit Yayıncılık.

Badio, A. (2019). Deleuze: Varlığın Uğultusu (Çeviren: Murat Erşen). Monokl Yayınları.

Baker, U. (2015). *Dolaylı Eylem* (Derleyen: Ege Baransel). İletişim Yayınları.

Ball, H. (2017). *Zamanın Dışına Kaçış* (Çeviren: Sibel Erduman). Paris Yayınları.

Barthes, R. (2016). *Metnin Hazzı* (Çeviren: Şule Demirkol). Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (1992). Transpolitics, Transsexuality, Transaesthetics. In William Stearns and William Chaloupka (Eds.) *Jean Baudrillard: The Disappearance of Art and Politics*. St Martin's Press.

Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik* (Çeviren: Elçin Gen ve Işık Ergüden). İletişim Yayınları.

Baykal, E. (2014). Türkiye'de Anarşist Yazının Gelişimi ve Siyahi Dergisi. *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13), 1-19.

Bealle, J. (2013). *DIY Music and Scene Theory*. Proceedings of the Midwest Chapter of the Society for Ethnomusiciology.

Becker, H., S. & Geer, B. (1957). Participant Observation and Interviewing: A Comparison. *Human Organization*, 16, pp. 39–40.

Becker, H. (1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. The Free Press.

Becker, H., S. (2013). *Sosyal Bilimcilerin Yazma Çilesi: Yazımın Sosyal Organizasyonu Kuramı* (Çeviren: Şerife Geniş). Heretik Yayınları.

Becker, H., S. (2019). *Mesleğin İncelikleri (Sosyal Bilimlerde Araştırma Nasıl Yürütülür?)*. 3. Baskı, (Çeviren: Baran Öztürk, Gökçe Metin, Hatice Esra Mescioğlu, Levent Ünsaldı, Şerife Geniş). Heretik Yayınları.

Bektaş Ata, L. (2022). Sosyal Bilimlerde Yazmak. *Prekarya Dergi*, (3) 1, s. 32-37.

Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İletişim Yayınları.

Bell, A. (2010) The Subculture Concept: A Genealogy. In Shoham, S. G., Knepper, P. and Kett, M. (Eds.), *International Handbook of Criminology*. CRC Press.

Belsito, P., Davis, B., Kester, M. (1981). *Streetart: The Punk Poster in San Francisco 1977-1981*. Last Gasp.

Benjamin, W. (1968). Hannah Arendt (ed.). *"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"*, Illuminations. London: Fontana.

Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk; Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (Çeviren: Nurdan Gürbilek), 1. Basım. Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2012). *Pasajlar* (Çeviren: Ahmet Cemal). Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2016). *Kitaplığımı Yerleştirirken: Kitap Koleksiyonculuğuna Dair* (Çeviren: Deniz Kurt). SUB Yayınları.

Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3), 599-617. https://doi.org/10.1177/S0038038599000371

Bennett, A. & Peterson, R., A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.

Bennett, A. (2006). Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans. *Sociology,* 40(2), pp. 219-235. https://doi.org/10.1177/0038038506062030

Bennett, A. (2007). As Young As You Feel: Youth As A Discursive Construct. In P. Hodkinson and W. Deicke (Eds). *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. Routledge.

Bennett, A. (2011). The post-subcultural turn: some reflections 10 years on, *Journal of Youth Studies*, 14:5, pp. 493-506, https://doi.org/10.1080/13676261.2011.559216

Bennett, A. & Kahn-Harris, K. (2020). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Bloomsbury Publishing.

Berardi, F., B. (2014). *Gelecekten Sonra* (Çeviren: Sinem Özer, Osman Şişman). Otonom Yayıncılık.

Berger, J. (2007). *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü* (Çeviren: Zafer Aracagök). Metis Yayınları.

Bert, J., F. (2016). *Introduction à Michel Foucault*. Paris: La Découverte.

Bestley, R. (2014). Art Attacks & Killing Jokes: The Graphic Language of Punk Humour. *Punk & Post Punk*, 2 (3). pp. 231-267.

Bestley, R. (2015). (I Want Some) Demystification: Deconstructing Punk. *Punk & Post Punk*, 4(2), 117–127. https://doi.org/10.1386/punk.4.2-3.117_1.

Bestley, R. (2020). Punk Rock!! So What? – Negotiating an Exhibition of Punk Art and Design. In Matt Grimes and Mike Dines (Eds.), *Punk Now!! Contemporary Perspectives on Punk*. Intellect Books.

Beşer, M. (2014, 8 Mart). *Bir Demiryolu Çocuğu Kemal X*. Sol. https://haber.sol.org.tr/yazarlar/murat-beser/bir-demiryolu-cocugu-kemal-x-89055 (Erişim Tarihi: 20 Ocak 2024).

Beşer, M. (2016). *Yoldan Çıkmış Simalar*. İletişim Yayınları.

Bey, H. (2009). *T.A.Z.: Geçici Otonom Bölge, Ontolojik Anarşi, Şiirsel Terörizm* (Çeviren: İnan Mayıs Aru). Altıkırkbeş Yayınları.

Bilen, O. (2016). *Çağdaş Yorumbilimi Kuramları: Felsefi ve Eleştirel Hermeneutik*. Doğu Batı Yayınları.

Bindas, K., J. (1993). "The Future is Unwritten": The Clash, Punk and America, 1977-1982. *American Studies*, 34, 1, pp. 69–89.

Blackman, S. (2005). Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism. *Journal of Youth Studies*, 8:1, 1-20. https://doi.org/10.1080/13676260500063629

Blackman, S. (2014). Subculture Theory: An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance, *Deviant Behavior*, 35:6, 496-512, DOI: 10.1080/01639625.2013.859049

Bogdan, R. (1973). Participant Observation. *Peabody Journal of Education*, Vol. 50, No. 4 (Jul., 1973), pp. 302-308. Taylor & Francis.

Bogue, R. (2013). *Deleuze ve Guattari* (Çeviren: Ali Utku, İsmail Öğretir). Otonom Yayıncılık.

Bosco, H. (1954). *L'Antiquaire.* Gallimard.

Bourdieu, P. (1979). *Distinction: A Social Critique of Judgment of Taste* (Çeviren: Richard Niche). Harvard University Press.

Bourdieu, P. (2009). *Sosyoloji Meseleleri* (Çevirenler: Aslı Sümer, Büşra Uçar, Filiz Öztürk, Mustafa Gültekin). Heretik Yayınevi.

Bourdieu, P. (2012). *Bir Otoanaliz için Taslak* (Çeviren: Murat Erşen), Bağlam Yayınları.

Bourdieu, P. (2015). *Ayrım* (Çeviren: Ayşe Günce Berkkurt, Derya Fırat Şannan). Heretik Yayıncılık.

Bourdieu, P. (2016). *Akademik Aklın Eleştirisi: Pascalca Düşünme Çabaları* (Çeviren: Burcu Yalım). Metis Yayınları.

Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2016). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (Çeviren: Nazlı Ökten), 8. Baskı. İletişim Yayınları.

Bourse, M. & Yücel, H., (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak* (Çeviren: Halime Yücel). İletişim Yayınları.

Bowen, G., A. (2009). Document Analysis as a Qualitative Research Method. *Qualitative Research Journal,* Vol. 9, Iss. 2, pp. 27-40.

Boynik, S. & Güldallı, T. (2007). *Türkiye'de Punk ve Yeraltı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999*. Bas.

Braidotti, R. (2017). *Göçebe Özneler: Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı* (Çeviren: Öznur Karakaş). Kolektif Kitap.

Braudel, F. (1992). *Tarih Üzerine Yazılar* (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). İmge Kitabevi.

Brenez, N. (2007). *Abel Ferrara*. University of Illinois Press.

Brown, W. (2021). *Neoliberalizmin Harabelerinde* (Çeviren: Bülent Doğan). Metis Yayınları.

Burdeau, E. (2015). "Önsöz (Mutlu Bir Eleştirmen)". François Truffaut içinde *Hayatımın Filmleri* (Çeviren: Ayşe Meral), s. 13-20. Alfa Yayınları.

Butz, D. & Besio, K. (2009). Autoethnography. *Geography Compass*, Volume 3, Issue 5 pp. 1660-1674. https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2009.00279.x

Cartwright, G. & Valero, Q. (2021). *London's Record Shops*. The History Press.

Caws, M., A. (1973). Tel Quel: Text & Revolution. *Diacritics*. Vol. 3, No. 1 (Spring, 1973), pp. 2-8.

Chambers, I. (1985). *Pop Music and Popular Culture*. Macmillan.

Chaney, D. (1996). *Lifestyles*. Routledge.

Cioran, E., M., (2015). *Gözyaşları ve Azizler* (Çeviren: İsmail Yerguz). Jaguar Kitap.

Connor, S. (1989). *Postmodernist Culture*. Basil Blackwell.

Cohen, S. (2002). *Folk Devils and Moral Panics: The creation of the Mods and Rockers*. Routledge.

Cohen, S. (2019). *Halk Düşmanları ve Ahlaki Panikler* (Çeviren: Deniz Türker). Heretik Yayınları.

Clark, D. (2003). The Death and Life of Punk, The Last Subculture. In David Muggleton and Rupert Weinzierl (Eds.), *The Post-Subcultures Reader*, pp. 223-36. Berg.

Clarke, J. (1976). Style. In Stuart Hall *et al*. (Eds.), *Resistance Through Rituals*, pp. 175-191. Routledge.

Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., Roberts, B. (2003). Subcultures, Cultures and Class. In Stuart Hall *et al*. (Eds.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, pp. 9-74. Routledge.

Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures For Developing Grounded Theory* (3rd ed.). Sage.

Coustille, C. (2021). *Antitezler* (Çeviren: Ahmet Nüvit Bingöl). Koç Üniversitesi Yayınları.

Cross, R. (2010). "There Is No Authority But Yourself": The Individual and the Collective in British Anarcho-Punk. *Music & Politics*, 4, Number 2. http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0004.203

Curran, J. & Seaton, J. (1997). *Power Without Responsibility: Press, Broadcasting and the Internet in Britain.* Psychology Press.

Curran, P. (2009, 17 Ekim). *Punk Magazine's John Holmstrom*. Maximum Rock'n Roll. https://www.maximumrocknroll.com/john-holmstrom (Erişim Tarihi: 20 Nisan 2023).

Çubuklu, Y. (2014). *Özgürlükçü Düşüncenin Peşinde*. Metis Yayınları.

Dale, P. (2012). *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315567365

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu* (Çevirenler: Ayşen Emekçi ve Okşan Taşkent). Ayrıntı Yayınları.

Décharné, M. (2023). *King's Road: The Rise and Fall of the Hippest Street in the World*. Omnibus Press.

De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Routledge.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1- Bin Yayla, Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası* (Çeviren: Ali Akay). Bağlam Yayıncılık.

Dellaloğlu, B. (2020). *Poetik ve Politik: Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*. Timaş Yayınları.

Denzin, N., K. (2007). Critical Qualitative Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 23(1): 8-16. https://doi.org/10.1177/1077800416681864

Destici, O. (2019). *Bir grafik ürün olarak üretim biçimleri bakımından Türkiye fanzinleri*. [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir].

Destici, O. (2021). Çöplük Bir Dünyanın Fanzini: "Mondo Trasho". *Prekarya Dergi*, 2 (1), 35-39.

Donaghey, J. (2013). Bakunin Brand Vodka: An Exploration into Anarchist-punk and Punk-anarchism. *Anarchist Developments in Cultural Studies* 1, pp. 138-170.

Donaghey, J. (2016). *Punk and Anarchism: UK, Poland, Indonesia* [Doctoral dissertation, Loughborough University]. Loughborough University Research Repository. https://hdl.handle.net/2134/22100

Donaghey, J. (2017). Researching 'Punk Indonesia': Notes towards a non-exploitative insider methodology. *Punk & Post Punk,* 6 (2), pp. 291-314.

Dostoyevski, F., M. (2018). *Yeraltından Notlar* (Çeviren: Nihal Yalaza Taluy). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Downing, J., D., H. (2001). *Radical Media. Rebellious Communication and Social Movements*. Sage.

Downing J., D., H. (2017). *Radikal Medya: İsyancıların İletişimi ve Toplumsal Hareketler* (Çeviren: Ülkü Doğanay). İmge Kitabevi Yayınları.

Du Bois, B. (1989). Passionate Scholarship: Notes on Values, Knowing and Method in *Feminist Social Science*. G. Bowles ve R. D. Klein (Der). Theories of Women's Studies (s. 105-116). 2. Baskı. Routledge Publication.

Duncombe, S. (1997). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Microcosm Publishing.

Duncombe, S. (2002). *Cultural Resistance Reader*. Verso.

Dwyer, M. (2023, 5 Ocak). Chasing the scream: The Velvet Underground's John Cale. The Sydney Morning Herald. https://www.smh.com.au/culture/music/chasing-the-scream-the-velvet-underground-s-john-cale-20230102-p5c9t9.html (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2023).

Eagleton, T. (2016). *İyimser Olmayan Umut* (Çeviren: Emine Ayhan). Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, B. (1951). *Londra ve Londralı*. Ulus Gazetesi, s. 4.

Eco, U. (1987). *Travels in Hyper-Reality*. Picador.

Eco, U. (2020). *Somon Balığıyla Yolculuk* (Çeviren: İlknur Özdemir). Can Yayınları.

Emerson, R., M., Fretz, R., I., ve Shaw, L., L. (2001). Participant Observation and Fieldnotes. In Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland and Lyn Lofland (Eds.), *Handbook of Ethnography*, pp. 352-368. Sage.

Engels, F., Marx, K. (2018). *Alman İdeolojisi* (Çeviren: Olcay Geridönmez ve Tonguç Ok). Kor Kitap.

Erdoğan, Ş. (derleyen) (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal* (Çevirenler: Merve Darende, Melis Oflas, Artemis Günebakanlı). Altıkırkbeş Yayınları.

Erlich, V. (1996). Russkiy formalizm: İstoriya i teoriya. *Akademiçeskiy Proekt*, 96, s. 31.

Fabian, J. (1999). *Zaman ve Öteki: Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur?* (Çeviren: Selçuk Budak). Bilim ve Sanat.

Farrell, S. (2020). *A Political Economy of Radical Media*. [Doctoral dissertation, Dublin City University].

Fellini, F. (2016). "Önsöz". Peter Bondanella içinde *Federico Fellini Sineması* (Çeviren: Nilgün Şaman), s. 9-12. Payel Yayınları.

Fırıncıoğulları, S. (2016). Sosyal Bilimler ve Hermeneutik Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. *Sosyoloji Dergisi* (33), s. 37-48.

Fletcher, N. (2018). "*If Only I Could Get a Job Somewhere: The Emergence of British Punk*". Young Historians Conference.

Foucault, M. (1971). Orders of Discourse. *Social Science Information*, 10(2), 7-30. https://doi.org/10.1177/053901847101000201

Foucault, M. (1975) 2001. Sur la sellette. In Defert Daniel & Ewald François (Eds.), *Dits et écrits*, *1954-1988*. Gallimard.

Foucault, M., Gutman, H., Hutton, P., H. (1998). *Kendini Bilmek* (Çeviren: Gül Çağalı Güven). OM Yayınevi.

Foucault, M. (2000a). *Şeçme Yazılar 1* (Çeviren: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin). Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2000b). *Şeçme Yazılar 2* (Çeviren: Işık Ergüden, Osman Akınhay). Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M., Chomsky, N. (2005). *İnsan Doğası/İktidara Karşı Adalet-Foucault ve Chomsky Tartışıyor* (Çeviren: İsmet Birkan). Bgst Yayınları.

Frankel, R. M. & Devers, K. J. (2000). Study Design in Qualitative Research—1: Developing Questions and Assessing Resource Needs, *Education for Health* (Abingdon), 13(2), pp. 251-261.

Fryer, P. (1986) Punk and the new wave of British rock: Working class heroes and art school attitudes. *Popular Music and Society*, 10:4, 1-15, https://doi.org/10.1080/03007768608591255

Fuchs, C. (2011). New Media, Web 2.0 and Surveillance. *Sociology Compass*, 5(2), 134–147. https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2010.00354.x

Gadamer, H., G. (1992). *The Idea of University* (Çeviren: M. Reuss, L. K. Schmidt). Sunny Press.

Gimmiezine (2000, 1 Ocak). *Artist, Publisher & Creator of Punk Magazine, John Holmstrom: "I Always Felt The Goal of Punk Is To Free Up Your Mind"*. Gimmie.https://gimmiezine.com/2020/01/01/artist-publisher-creator-of-punk-magazine-john-holmstrom-i-always-felt-the-goal-of-punk-is-to-free-up-your-mind (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2024).

Goffman, E. (2015). *Tımarhaneler* (Çeviren: Ebru Arıcan). Heretik Yayınları.

Goffman, E. (2017). *Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler* (Çeviren: Adem Bölükbaşı). Heretik Yayınları.

Gordon, U. (2012). Participant Observation. In Ruth Kinna (Ed.), *The Continuum Companion to Anarchism*, pp. 86-95. Continuum.

Gönden, M. (2010). *Sinematograf'tan Video'ya Türkiye'de Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatindaki Yansımaları* [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Grace and Maya (2011, 19 Mayıs). *Is The Velvet Underground Sadomasochistic? Analysis and Origin of 'Venus in Furs'*. Underground With The Velvet Underground. http://undergroundwiththevelvetunderground.blogspot.com /2011/05/analysis-and-origin-of-venus-in-furs.html (Erişim Tarihi: 17 Aralık 2023).

Graeber, D. (2009). *Direct Action: An Ethnography*. AK Press.

Greener, T. & R. Hollands (2006). 'Beyond Subculture and Post-subculture? The Case of Virtual Psytrance', *Journal of Youth Studies*, 9(4): pp. 393-418.

Guattari, F. (2014). *Kaçış Çizgileri & Başka Bir Olanaklar Dünyası İçin* (Çeviren: Işık Ergüden). Otonom Yayıncılık.

Guera, P. & Quintela, P. (2014). Spreading the message! Fanzines and the punk scene in Portugal. *Punk & Post-Punk*, Volume 3, Issue 3, pp. 203 - 224. https://doi.org/10.1386/punk.3.3.203_1

Gutmair, U. (2022). *Berlin'in İlk Günleri: Birleşme Yıllarının Sound'u* (Çeviren: Hulki Demirel). Kolektif Kitap.

Günday, H. (2003). *Kinyas ve Kayra*. Doğan Kitap.

Gürbilek, N. (2001). *Kötü Çocuk Türk*. Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*. Metis Yayınları.

Haenfler, R. (2004). Rethinking Subcultural Resistance: Core Values of the Straight Edge Movement. *Journal of Contemporary Ethnography*, 33(4), 406-436. https://doi.org/10.1177/0891241603259809

Hage, E. (2011). The Magazine as Strategy: Tristan Tzara's Dada and the Seminal Role of Dada Art Journals in the Dada Movement. *The Journal of Modern Periodical Studies*, 2 (1), pp. 33–53. https://doi.org/10.5325/jmodeperistud.2.1.0033

Hage, E. (2016). A "Living Magazine": Hugo Ball's Cabaret Voltaire, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory,* 91:4, 395-414, https://doi.org/10.1080/00168890.2016.1224912

Hage, E. (2017). Bay Area Dadazines and Punk Zines in 1970s San Francisco: Interactive, Ephemeral, Live. *American Periodicals: A Journal of History & Criticism*, Volume 27, Number 2, pp. 180-205.

Hage, E. (2021). *Dada Magazines The Making of a Movement*. Bloomsbury Publishing.

Haider, A. (2018, 6 Ekim). *John Cale: A Futurespective*. Barbican. https://sites.barbican.org.uk/johncale/ (Erişim Tarihi: 16 Ocak 2024).

Hall, S. (2001). Constituting An Archive. *Third Text,* 15: 54, 89-92. https://doi.org/10.1080/09528820108576903.

Hall, S. (2005). *Culture, Media, Language*. Routledge.

Hall, S. (2016). *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*. Duke University Press.

Haraway, D. (2004). *The Haraway Reader*. Routledge.

Harvey, D. (2015). *Sermayenin Mekânları- Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru* (Çeviren: Başak Kıcır, Deniz Koç, Kıvanç Tanrıyar, Seda Yüksel). Sel Yayıncılık.

Harvey, D. (2022). *Anti-Kapitalist Günlükler* (Çeviren: Utku Özmakas). Sel Yayıncılık.

Hayano, D., M. (1979). Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects. *Human Organization*, 38: 1, pp. 99-104.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge.

Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı* (Çeviren: Sinan Nişancı). Babil Yayınları.

Hebdige, D. (2012). Contemporizing 'Subculture': 30 Years to Life. *European Journal of Cultural Studies*, Volume: 15, Issue: 3, 15(3), pp. 399-424. https://doi.org/10.1177/1367549412440525.

Hodkinson, P. (2005) 'Insider Research' in the Study of Youth Cultures, *Journal of Youth Studies*, 8:2, pp. 131-149, https://doi.org/10.1080/13676260500149238

Hodkinson P. & Deicke, W. (2007). *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. Routledge.

Hodkinson, P. (2015) 'Youth Cultures and the Rest of Life: Subcultures, Post-Subcultures and Beyond', *Journal of Youth Studies*. https://doi.org 10.1080/13676261.2015.1098778

Hook, D. (2005). A Critical Psychology of the Postcolonial. *Theory & Psychology*, 15(4), 475-503. https://doi.org/10.1177/0959354305054748

Horkheimer, M., Adorno, T., W. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çeviren: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan). Kabalcı Yayınları.

Huelsenbeck, R. (1920). "En Avant Dada: A History of Dadaism". Robert Motherwell (derleyen) içinde *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (Çeviren: Ralph Manheim), s. 40. Wittenborn, Schultz.

Huxley, A. (1954). *The Doors of Perception*. Chatto & Windus.

Garnett, R. (2002). Too low to be low: Art pop and the Sex Pistols. In Roger Sabin (Ed.) *Punk Rock: So What?*, pp. 17-31. Routledge.

Greed, C. (1990). The Professional and the Personal: A Study of Women Quantity Surveyors. In L. Stanley (Ed.), *Feminist Praxis: Research, Theory and Epistemology in Feminist Sociology*. Routledge.

Grimes, M. (2016). The Aesthetic of Our Anger: Anarcho-Punk Politics and Music. In (Eds.) Mike Dines & Matthew Worley. *The Aesthetic of Our Anger. Anarcho-Punk, Politics and Music*, pp. 157-178. Minor Compositions.

Gross, J. (2001, 1 Şubat). *Mark Perry interview*. Perfect Sound Forever. https://www.furious.com/perfect/alternativetv.html (Erişim Tarihi: 11 Aralık 2023).

Guerra, P., Hebdige, D., Bennett A., Feixa, C., Quintela, P. (2020). Collective Interview with Dick Hebdige After 35 Years of Subculture: The Meaning of Style. In The Subcultures Network (ed.) *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century Through the Subcultural Lens* (pp. 253-266). Palgrave Macmillan.

Günay, M. (2002). *Düşünce ve Kültür Tarihinde Hermeneutik Gelenek*. Doğu Batı Yayınları.

Gürbilek, N. (2001). *Kötü Çocuk Türk*. Metis Yayınları.

Jackson, L. (2021). *Accessibility, aesthetics, and community: lessons for designers from the zine archives* [Bachelor of Fine Arts dissertation, The University of Tennessee at Chattanooga]. Honors Theses. https://scholar.utc.edu/honors-theses/332

Jenks, C. (2007). *Altkültür / Toplumsalın Parçalanışı* (Çeviren: Nihal Demirkol). Ayrıntı Yayınları.

Jeppesen, S. (2016). "Understanding Alternative Media Power: Mapping Content & Practice to Theory, Ideology, and Political Action," Democratic Communiqué: Vol. 27: Iss. 1, Article 4, pp. 54–77. https://doi.org/10.7275/democratic-communique.185

Johinke, R. (2018). Take a walk on the wild side: Punk music walking tours in New York City. *Tourist Studies*, 18(3), 315-331. https://doi.org/10.1177/1468797618771694

Kang, J. (2015). *Walter Benjamin ve Medya* (Çeviren: Deniz Gedizlioğlu). Kafka Yayın.

Kara, O., E. (2021). *Ulus Baker'i Okumak (2015-2019).* İletişim Yayınları.

Karacasu, B. & Yelkenci, Ş. (der.), (2007). *Piknikte Dömivole: Erdinç Sivritepe'ye Armağan*. İletişim Yayınları.

Kimmelman, M. (2020, 15 Ekim). *The East Village, Home of Punks and Poets: Here's a Tour*. The New York Times.

https://www.nytimes.com/2020/10/15/arts/design/east-village-virtual-tour.html (Erişim Tarihi: 15 Ocak 2023)

Kiszely, P., & Ogg, A. (2014). Editorial. *Punk & Post Punk*, 3(1), 3–3. https://doi.org/10.1386/punk.3.1.3_2

Konyar, H. (2008). Popüler Kültürde Hegemonik Anlamların Üretilmesinde Gençlik Altkültürlerinin Önemi. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Ankara, 27, 2007, s. 55-75.

Konyar, H. (2016). Etnografik Çalışmanın Saha Çalışması Notları: "Katılımcı Yurttaş Kimliğinin Kurulması Ekseninde Yemek Yeme ve Bedenin Yeniden Üretim Pratikleri: İstanbul'da Etnografik Bir Alan Çalışması". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (26), s. 181-192. https://doi.org/10.31123/akil.438564

Koyuncu, E. (2021). Ulus Baker'in Alternatifsiz Medyası: Kanaate Karşı Düşünce, İletişime Karşı Olay. İçinde Onur Kara (Ed.), *Ulus Baker'i Okumak (2015-2019),* s. 133-150, İletişim Yayınları.

Krims, A. (2009). *Music and Urban Geography*. Routledge.

Kristeva, J. (1975), '*The Speaking Subject and Poetical Language*', paper presented at University of Cambridge.

Kümbetoğlu, B. (2019). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. Bağlam Yayıncılık.

Lash, S. (1990). *Sociology of Postmodernism*. Routledge.

Lefebvre, H. (2014) *Mekânın Üretimi* (Çeviren: Işık Ergüden). Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (Çeviren: Işın Gürbüz). Metis Yayınları.

Lévi-Strauss, C. (1994). *Hüzünlü Dönenceler* (Çeviren: Ömer Bozkurt. Yapı Kredi Yayıncılık.

Lévi-Strauss, C. (2014). *Hepimiz Yamyamız* (Çeviren: Haldun Bayrı). Metis Yayınları.

Lipinski, J. (2012, 19 Aralık). *John Holmstrom talks about founding and editing 'Punk,' the chronicle of late-'70s New York*. Politico. https://www.politico.com/states/new-york/albany/story/2012/12/john-holmstrom (Erişim Tarihi: 23 Kasım 2023).

Long, P. (2014). Popular music, psychogeography, place identity and tourism: The case of Sheffield. *Tourist Studies*, 14(1), 48-65. https://doi.org/10.1177/1468797613511685

Lymn, J. A. (2014). *Queering archives: The practices of zines* [Doctoral dissertation, University of Technology, Sydney]. Open Publications of UTS Scholars. http://hdl.handle.net/10453/29211

Lukács, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Çeviren: Yılmaz Öner). Belge Yayınları.

Lüküslü, D. (2009). *Türkiye'de Gençlik Miti: 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*. İletişim Yayınları.

Maffesoli M. (1996). *The Time of the Tribes*. Sage.

Maguire, V. (2010). *Shamanarchy: The Life and Work of Jamie Macgregor Reid.* [Doctoral dissertation, Liverpool John Moores University]. https://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/6000/1/531362_vol1.pdf

McLuhan, M. & Powers, B., R. (1988). *Global Köy. 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Dönüşümler* (Çeviren: Bahar Öcal Düzgören). Scala Yayıncılık.

McLuhan, M. (2014). *Gutenberg Galaksisi/Tipografik İnsanın Oluşumu* (Çeviren: Gül Çağalı Güven). Yapı Kredi Yayınları.

Malbon, B. (1999). *Clubbing: Dancing, Ecstasy, Vitality* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203026458

Marcotte, A. (2018, 23 Kasım). *Why the Velvet Underground could only have come from New York*. Salon. https://www.salon.com/2018/11/23/why-the-velvet-underground-could-only-have-come-from-new-york/ (Erişim Tarihi: 17 Aralık 2023).

Marcus, G.E. (1992). *Rereading Cultural Anthropology*. (1 ed.). Duke University Press.

Marcus, G. (1999). *Ruj Lekesi: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi* (Çeviren: Gürol Koca). Ayrıntı Yayınları.

Marcus, G., E. & Fischer, M., J. (2013). *Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji: İnsan Bilimlerinde Deneysel Bir An* (Çeviren: Barış Cezar). Koç Üniversitesi Yayınları.

Marsh, I., Melville, G., Morgan, K., Norris, G., & Cochrane, J. (2011). *Crime and Criminal Justice* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203833780

Marx, K. (2010). *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i* (Çeviren: Tanıl Bora). İletişim Yayınları.

Mason, J. (2002). *Qualitative Researching (2nd Edition)*. Sage.

McGrath C., Palmgren P., J., Liljedahl, M. (2019). Twelve Tips For Conducting Qualitative Research Interviews. *Med Teach*, 41(9), pp. 1002–1006. https://doi.org/10.1080/0142159X.2018.1497149

McGuire, W. (1968). The Boston Sound. *Crawdaddy!*, No. 17, pp. 43-47.

McHugh, M., P. (1996). From e-zines to mega-zines. *Networker*, 7(2).

McKenna, K. (1982, 23 Mayıs). *Lots of Aura, No Air Play*. Los Angeles Times. Quote Page L6, Column 4, Los Angeles, California.

McLeod, K. (2018). *The Downtown Pop Underground: New York City and the literary punks, renegade artists, DIY filmmakers, mad playwrights, and rock 'n' roll glitter queens who revolutionized culture*. Abrams Press.

McNeil, L. (1996). *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. Grove Press.

McRobbie, A. (1991). *Feminism and Youth Culture: From 'Jackie' to 'Just Seventeen'*. Red Globe Press London. https://doi.org/10.1007/978-1-349-21168-5

McRobbie, A. (2000). *Feminism and Youth Culture*. Routledge.

Meggs, P., B. & Purvis, A., W. (2017). *Meggs' History of Graphic Design*. Wiley.

Meriç, C. (2023). *Bu Ülke* (68. Baskı). İletişim Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2020). *Algılanan Dünya* (Çeviren: Ömer Aygün). Metis Yayıncılık.

Merton, R. K., & Kendall, P. L. (1946). The Focused Interview. *American Journal of Sociology*, 51(6), 541–557. https://doi.org/10.1086/219886

Michaud, E. (2004). *The Cult of Art in Nazi Germany* (Çeviren: Janet Lloyd). Stanford University Press.

Mills, C., W. (1958). *The Sociological Imagination.* Oxford University Press.

Morar, N., Nail, T., Smith, D., W. (2016). *Between Deleuze and Foucault.* Edinburgh University Press.

Morgan, G. & Ren, X. (2012) The Creative Underclass: Culture, Subculture, and Urban Renewal, *Journal of Urban Affairs*, 34:2, 127-130. https://doi.org/10.1111/j.1467-9906.2012.00606.x

Morini, L. (2017). Notes For A Punk Ethnography: Doing Research In Participatory Cultures. *European Congress of Qualitative Inquiry Proceedings 2017*, pp. 163-170.

Morva, O. (2017). Chicago Sosyoloji Okulu'nun Etnografik Mirasını Yeniden Okumak: Dijital Etnografi Çağında Sembolik Etkileşimcilik. *Moment Dergi*, 4(1), 135-154. https://doi.org/10.17572/moment.411579

Muhammad, J. & Dalimunthe, K. (2021, 3 Kasım). *"PUNK" The Magazine That Gave The Movement Its Identity.* Kultur Ekstensif.

https://www.kulturekstensif.com/punk-the-magazine-that-gave-the-movement-its-identity/ (Erişim Tarihi: 19 Ocak 2024).

Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Berg.

Muggleton, D. & Weinzierl, R. (2003). *The Post-Subcultures Reader*. Berg.

Nalbantoğlu, H. (2009). *Arayışlar: Bilim, Kültür, Üniversite.* İletişim Yayınları.

Nalbantoğlu, H., Ü. (2010). *Yan Yollar: Düşünce, Bilgi, Sanat*. İletişim Yayınları.

Negri, A. (2013). *Sanat ve Çokluk* (Çeviren: Serkan Sönmezgil). Monokl Yayınları.

Neyzi, L. (2011). Türkiye'de Kamusal Söylemde Gençlik Kurgusunun Değişimi. Aslı Telli Aydemir (Derleyen) içinde *Katılımın e-Hali: Gençlerin Sanal Alemi*, s. 25-48. Alternatif Bilişim.

Nola, R. (1998). *Special Issue on Foucault*. Psychology Press.

Nolan, D. (2016). *I Swear I Was There: Sex Pistols, Manchester and the Gig That Changed the World*. John Blake Publishing.

Nunes, E., P. (2015). Sex, Gore and Provocation: the Influence of Exploitation in John Waters's Early Films. *Transatlantica* [Online], 2, 2015. https://doi.org/10.4000/transatlantica.7881

O'Hara, C. (2003). *Punk Felsefesi Gürültünün Ötesinde* (Çeviren: Amy Spangler). Çitlembik Yayınları.

Öktem, A. (2002). *Hayat Bazen Çentiklidir*. İthâki Yayınları.

Öktem, A. (2006). *Şeytan Aletleri / Genel Kültürden Kenar Kültüre*. Everest Yayınları.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İletişim Yayınları.

Patočka, J. (2021). *Sorunsallıkta Yaşamak* (Çeviren: Ahmet Kaan Ketboğa). Fol Kitap.

Parikka, J. (2017). *Medya Arkeolojisi Nedir?* (Çeviren: Ebru Kılıç). Koç Üniversitesi Yayınları.

Patsiaouras, G. & Fitchett, J. (2011). The Wolf of Wall Street: Re-Imagining Veblen For the. 21st Century. *European Advances in Consumer Research*, 9, pp. 214-218.

Pearson G. (1996). Drugs and Deprivation. *Journal of the Royal Society of Health*. 116(2), pp. 113-116. https://doi.org/10.1177/146642409611600212

Perry, M. (1976). Editorial. *Sniffin' Glue*, no: 5, November, London.

Polat, T. (2021). *Türkiye'de Bağımsız Müzik 'Başlangıç'*. Kara Plak Yayınları.

Polhemus, T. (1996). *Style Surfing: What to Wear in the Third Millennium*. Thames and Hudson.

Reddington, H. (2004). 'Lady' Punks in Bands: A Subculturette? In David Muggleton & Rupert Weinzierl (Eds.) *The Post-Subcultures Reader*. pp. 239-251. Berg Publishers.

Redhead, S. (1990). *The End-of-The-Century Party: Youth, Pop and The Rise of Madchester.* Manchester University Press.

Reeves S., McMillan S., E., Kachan N., Paradis E., Leslie M., Kitto S. (2015). Interprofessional Collaboration and Family Member Involvement In Intensive Care Units: Emerging Themes From a Multi-Sited Ethnography. *J Interprof Care*, 29(3), pp. 230-7. https://doi.org/10.3109/13561820.2014.955914

Reid, J. & Savage, J. (1987). *Up They Rise: The Incomplete Works of Jamie Reid*. Faber & Faber.

Rettman, T. (2017). *Straight Edge: A Clear Headed Hardcore Punk History*. Bazillon Points.

Riemer, J., W. (1977). Varieties of Opportunistic Research. *Urban Life*, 5(4), pp. 467-477. https://doi.org/10.1177/089124167700500405.

Rifat, M. (2016). *Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler*. Yapı Kredi Yayınları.

Rimbaud, P. (1998). *Shibboleth: My Revolting Life*. AK Press.

Roberts, J. (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi: Devrimci Praksis ve Kültürel Kuramın Kaderi* (Çeviren: Emre Can Ercan). Doruk Yayınları.

Rodríguez, C., Ferron, B., & Shamas, K. (2014). Four challenges In The Field of Alternative, Radical and Citizens' Media Research. *Media, Culture & Society*, 36(2), 150-166. https://doi.org/10.1177/0163443714523877

Roseneil, S. (1993). Greenham revisited: researching myself and my sisters. In: Hobbs, D. and May, T. (Eds.) *Interpreting the Field: Accounts of Ethnography*. Oxford University Press, pp. 177-208.

Rowe, D. (2017). Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies. In B. S. Turner (Ed.), *Wiley Blackwell Encyclopedia of Social Theory* (pp. 1-5). https://doi.org/10.1002/9781118430873.est0575

Said, E., W. (1999). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (Çeviren: Berna Yıldırım). Metis Yayınları.

Said, E., W. (1989). Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2, pp. 205-221.

Said, E., W. (2014). *Yersiz Yurtsuz* (Çeviren: Aylin Ülçer). Metis Yayınları.

Scherer, D. (2015, 6 Ekim). *Rough Trade Records*. The Culture Crash. https://www.theculturecrush.com/rough-trade (Erişim Tarihi: 14 Şubat 2024).

Scott, J., C. (2016). *Toplum Gibi Görmek* (Çeviren: Soner Torlak). Zoom Kitap.

Savage, J. (2005). *England's Dreaming, Revised Edition: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*. Faber & Faber.

Saybaşılı, N. (2017). *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*. Metis Yayıncılık.

Schreiber, D. (2019). *Susan Sontag Entelektüel Bir İkon* (Çeviren: Gözde Serteser). Everest Yayınları.

Schuhmann, A. (2014). How To Be Political? Art Activism, Queer Practices and Temporary Autonomous Zones. *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, Vol. 28, No. 4 (102), pp. 94-107.

Sennett, R. (1999). *Karakter Aşınması / Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* (Çeviren: Barış Yıldırım). Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam* (Çeviren: Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay). Ayrıntı Yayınları.

Serbes, H. (2023). Provocative encounters: A few notes on Esat C. Başak. *Punk & Post-Punk*, 12(3), pp. 389-394. https://doi.org/10.1386/punk_00213_7.

Serbes, H. (2023). "Punklar İçeri Girdi": Türkiye'de Bağımsız Müzik Üzerine. *Medya ve Kültür*, 3(2), 256-260. https://doi.org/10.60077/medkul.1391512.

Serbes, H. (2021). "Punk's Not Dead, It Lives on The Football Terraces": Tracing The Legacy of Punk in Subcultural Milieu of The Football Firms. *Medya ve Kültür*, 1(2), 142-163.

Serbes, H. (2021). İletişimin Avangard Mecrası: Fanzin Mitine Fenomenolojik Bir Bakış. *Etkileşim*, (7), 236-241. https://doi.org/10.32739/etkilesim.2021.7.126.

Serbes, H., & Eskicumalı, A. (2021). Kitle Toplumundan Ağ Toplumuna Taraftarlık Altkültürünün Değişim Pratikleri: Fenerbahçe Tribünü. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (35), 141-157. https://doi.org/10.31123/akil.887529.

Serbes, H., & Güzel, M. (2020). Gençlik Altkültürleri: Punk Estetiğinin İkonografik Fanzinleri. *TRT Akademi*, 5(10), 686-713.

Silverton, P. (2016, 10 Mayıs). *Sniffin' Glue: A fanzine that epitomized punk*. Independent. https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/sniffin-glue-a-fanzine-that-epitomized-punk-a7023131.html (Erişim Tarihi: 2 Mart 2024).

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür* (Çeviren: Tuncay Birkan). Metis Yayıncılık.

Shanks, B. (1988). “Transgressing the Boundaries of a Rock ’n’ Roll Community.” Paper delivered at the First Joint Conference of IASPM [International Association for the Study of Popular Music]-Canada and IASPM-U.S.A. Yale University, 1 October 1988.

Shildrick, T. & MacDonald, R. (2006). In defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions. *Journal of Youth Studies*, 9:2 pp. 125–141.

Shipe, T. (2017). *Documenting Dada, Disseminating Dada*. International Dada Archive, Special Collections, the University of Iowa Libraries.

Skidmore, M. (2016, 30 Mart). *Ten Things You Might Not Know About the Velvet Underground. Another*. https://www.anothermag.com/design-living/8526/ten-things-you-might-not-know-about-the-velvet-underground (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2024).

Skov, M., A. (2023). *Punk Art History: Artworks from the European No Future Generation*. Intellect.

Smolianskaïa, N. (2013). The Time of the Avant-Gardes: the History of Art in the Age of Its Globalisation. *Critique d’art*, 41. https://doi.org/10.4000/critiquedart.8311

Sontag, S. (2010). *Fotoğraf Üzerine* (Çeviren: Osman Akınhay). Agora Yayınları.

Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı* (Çeviren: Osman Akınhay). Agora Kitaplığı.

Southard, B. (1982). The Language of Science-Fiction Fan Magazines. *American Speech*, 57(1), pp. 19-31.

Standing, G. (2019). *Prekarya, Yeni Tehlikeli Sınıf* (Çeviren: Ergin Bulut). İletişim Yayınları.

Straw, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies*, Vol. 5, No. 3, pp. 361-375.

Stokes, M. (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı* (Çeviren: Hale Eryılmaz). İletişim Yayınları.

Stoneman, P. (2001). *Fanzines: Their Production, Culture and Future* [Master dissertation, University of Stirling].

Tarde, d., G. (2018). *Yeraltı İnsanı* (Çeviren: Umut Özgür Hoşafçı). Altıkırkbeş Yayınları.

Tarkovski, A. (2018). *Mühürlenmiş Zaman* (Çeviren: Füsun Ant). Agora Kitaplığı.

Taylor, A., J. (2016, 12 Mayıs). *Talking punk zines and independent publishing with Sniffin’ Glue founder Mark Perry*. Hero. https://hero-magazine.com/article/60992/talking-punk-zines-and-independent-publishing-with-sniffin-glue-founder-mark-perry (Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2023).

Taysom, J. (2020, 19 Kasım). *The Cover Uncovered: The Story Behind Velvet Underground and The Most Famous Banana In Ihe World.* Far Out. https://faroutmagazine.co.uk/the-velvet-underground-nico-andy-warhol-cover-art-meaning/ (Erişim Tarihi: 13 Şubat 2024).

Thompson, S. (2014). *Punk Productions: Unfinished Business*. Sunny Press.

Thornton, S. (1994). Moral Panic, the Media and British Rave Culture 1. In Tricia Rose and Andrew Ross (Eds). *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, pp. 162-179. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203699768

Toffoletti, K. (2014). *Yeni Bir Bakışla Baudrillard* (Çeviren: Yetkin Başkavak). Kolektif Kitap.

Torlak, S, vd. (2016). *Mekân Meselesi*. Tekin Yayınevi.

Traber, M. (1985). *Alternative Journalism, Alternative Media*. Communication Resource 7 (October 1985). London: World Association for Christian Communication.

Trawny, P. (2017). *Teknik, Sermaye, Medya* (Çeviren: Süreyya Turhan). Ayrıntı Yayınları.

Todorov, T. (2011). *Eleştirinin Eleştirisi* (Çeviren: Sema Rifat, Mehmet Rifat). Yayınları.

Triggs, T. (2006). Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic, *Journal of Design History*, Volume 19, Issue 1, pp. 69–83. https://doi.org/10.1093/jdh/epk006

Triggs, T. (2010). *Fanzines.* Thames & Hudson.

Triggs, T. (2014). Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History*, Vol. 19, No. 1, Do It Yourself: Democracy and Design (Spring, 2006), pp. 69-83. https://doi.org/10.1093/jdh/epk006

Trowell, I., M. (2016). Punk's Dead Knot: Constructing The Temporal and Spatial in Commercial Punk Imagery. *Punk & Post Punk*, 5 (2). pp. 181-199.

Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları* (Çeviren: Burak Özçetin & Deniz Özçetin). Heretik Yayınları.

Tzara, T. (2016). *Dada Manifestoları & Diğer Metinler* (Çeviren: Elif Gökteke). Sel Yayıncılık.

Urhan, V. (2013). *Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi- Arkeoloji, Soykütüğü, Etik*. Say Yayınları.

Vaneigem, R. (2017). *Gençler İçin Hayat Bilgisi* (Çeviren: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık.

Veal, M., E. & Kim, E., T. (2016). *Punk Ethnography: Artists and Scholars Listen to Sublime Frequencies*. Wesleyan University Press.

Veblen, T. (1899). *The Theory of The Leisure Class*. Macmillan.

Wallerstein, I. (2000). *Bildiğimiz Dünyanın Sonu* (Çeviren: Tuncay Birkan). Metis Yayınları.

Wark, M. (2014). *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var* (Çeviren: Arda Çiltepe). Sel Yayıncılık.

Webb, P. (2020). Resuscitating The Subcultural Corpse: A Reflection on Subculture As Lived Experience and The Importance of Class and Ethnicity. In The Subcultures Network (ed.) *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century Through the Subcultural Lens* (pp. 51-69). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-28475-6

Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması* (Çeviren: Serdar Güneri). Kalkedon Yayıncılık.

Williams, M. (2019, 29 Kasım). *An Oral History of The London Calling Cover. Creative Review*. https://www.creativereview.co.uk/an-oral-history-of-london-calling (Erişim Tarihi: 16 Kasım 2023).

Williams, R. (1993). *Kültür* (Çeviren: Ertuğrul Başer). İletişim Yayınları.

Williams, R. (2002). Culture is Ordinary. In B. Highmore (Ed.), *The Everyday Life Reader*, pp. 92-100. Routledge.

Williams, R. (2013, 28 Ekim). *Lou Reed obituary*. Guardian. https://www.theguardian.com/music/2013/oct/28/lou-reed (Erişim Tarihi: 20 Şubat 2023).

Willis, P. (1977). *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Saxon House.

Wilson, T. (1992, 1 Şubat). *Who The Hell Does Anthony H Wilson Think He Is?* Factory. https://factoryrecords.org/cerysmatic/who_the_hell_does_anthony_h_wilson_think_he_is.php (Erişim Tarihi: 16 Haziran 2023).

Worley, M. (2015). Punk, Politics and British (fan)zines, 1976–84: 'While the world was dying, did you wonder why?', *History Workshop Journal*, Volume 79, Issue 1, Spring 2015, pp. 76–106.

Worley, M. (2022). Whip in my valise: British punk and the Marquis de Sade, c. 1975–85, *Contemporary British History*, 36:2, pp. 277-321. https://doi.org/10.1080/13619462.2022.2051487

Worley, M. & Lohman, K. (2018) Bloody Revolutions, Fascist Dreams, Anarchy and Peace: Crass, Rondos and The Politics of Punk, 1977–84. *Britain and the World: Historical Journal of the British Scholar Society*, 11 (1). pp. 51-74.

Yaman, Ö., M. (2013). Türkiye'de Gençlik Sosyolojisi Çalışmalarına Dair Bibliyografik Bir Değerlendirme. *Alternatif Politika*, Cilt 5, Sayı 2, s. 114-138.

Yanıkkaya, B. & Çoban, B. (2014). *Kendi Medyanı Yarat: Alternatif Kavramlar, Tartışmalar, Örnekler Cilt 1 ve Cilt 2*. Kalkedon Yayınları.

Young, T., H. (1999). *Punk: Bir Altkültürün Oluşumu* (Çeviren: Hira Doğrul). Dost Kitabevi Yayınları.

Žižek, S. (2005, 1 Ocak). *Slavoj Žižek*. Index Magazine. http://www.indexmagazine.com/interviews/slavoj_zizek.shtml. (Erişim Tarihi: 24 Şubat 2024).

EK

Ek 1: Yarı-Yapılandırılmış Görüşme Soruları

Demografik Bilgiler: Tanı(t)ma Soruları

- Kendini biraz tanıtır mısın?

Başlangıç

- Fanzinlerle nasıl tanıştın? İlk okuduğun fanzin neydi? Nere(ler)den ya da kim(ler)den edindin?
- Senin yaptığın fanzin(ler)den bahsedebilir misin? Bu fikir nasıl oluştu? Nasıl karar verdin? Genel olarak fanzin bilinci nasıl oluştu?
- Kaç sayı çıktı? Kolektif bir çalışma mıydı? Yoksa sadece senin emeğin mi vardı?
- Fanzini oluştururken bir motivasyona gerek duyar mısın?
- Kimler yazıyordu?
- Fanzini nerelerde dağıtıyordun?

Tipolojik İnceleme

- Fanzinin içeriği nasıldı? Politik olarak radikal bir tavır sergiliyor muydu? Toplumsal ve kültürel olana muhalif olma özelliği var mıydı?
- İçeriği oluşturmaya nasıl karar veriyordun? Yazarken ve tasarlarken etrafındaki fanzinlerden etkileniyor muydun?
- Fanzinin biçimi hakkında neler söylersin? Grafikleri, görsel dili, sunum ve ciltleme nasıldı?
- Fanzin bir çeşit estetik sunar mı?
- Fanzini hazırlama taktiklerinden bahsedebilir misin?
- Fanzinlerin dolaşımda olması açısından periyodik bir yayın olarak mı görüyordun?
- Çoğaltım nasıl sağlanıyordu? Yazı türü, baskı, fotokopi ve kullanımı nasıl tarif edersin?
- Dağıtım için nereleri tercih ederdin?
- Fanzinlerle birlikte gelişen toplumsal ilişkiler, roller ve yükümlülükler hakkında neler söylersin?
- Okuyucu-yazar ilişkileri nasıl gerçekleşir? Kolektif örgütlenme hangi boyutta olur?
- Bir fanzin camiasından bahsedebilir miyiz? Fanzinle birlikte doğan iletişim süreçleri hakkında neler söylersin?

Gündelik Hayat ve Fanzinler

- Fanzinler gündelik hayata karşı bir tavır olarak gösterilebilir mi?
- Fanzinler herhangi bir dönemde belli bir altkültürün sözcüsü olabilmişler midir?
- Karşı-hegemonya ve temsiliyet bakımından fanzinler hangi konumda yer alır?

Emek, Üretim ve Motivasyon

- Bir kişiyi fanzin üretmeye iten motivasyonlar nelerdir?
- Fanzin üretirken nelerden etkilenirsin?
- Fanzin oluştururken ortaya çıkan emek hakkında neler düşünürsün?
- Çevrendeki fanzincilerle ürettiklerin hakkında bir araya gelir misin?

Türleri Bakımından Türkiye'nin Fanzinleri

- Oluşturduğun fanzinin belli bir türü var mı?
- Ne tür fanzinleri takip eder misin?

- Sence bir fanzinin muhalif bir yanı var mı?
- Punk müziğinin bilinci ile fanzini birleştirir misin?
- Oluşturduğun fanzinde punk estetiğine yer verir misin?
- Sence bir fanzinde neler olmalı?

Fotokopinin Özgürleştirici Ruhu: El İlanları, Posterler ve Duvar Resimleri

- Fotokopinin fanzinler açısından önemi nedir?
- Hiç afiş hazırladın mı?
- Fanzinlerle birlikte el ilanları ya da posterler edindin mi?
- Posterler senin için ne ifade ediyor?
- El ilanları, posterler ve duvar resimleri bir çeşit iletişim biçimi olarak düşünülebilir mi?

Fanzinin Yeniden Üretilebilirliği ve 'Kendin Yap' Estetiğinin Oluşumu

- Bir fanzinin yeniden üretilebilirliği onun aurasını nasıl etkiler?
- Bir sayıda kaç tane üretirsin?
- Bir fanzini hazırladıktan sonra başkasının ona müdahale etmesini nasıl karşılarsın?
- Fanzini hazırlarken 'do-it-yourself' etiğinden haberdar mıydın?
- Fanzinde kolajlara yer verir misin? Üretirken hangi aracı (ya da araçları) kullanırsın?

Alternatif ve Radikal Yayıncılığın Ekonomi Politiği

- Fanzin oluştururken ekonomik boyutta zorlanır mıydın?
- Fanzincilerin mülkiyete bakışı nasıl gerçekleşir?
- Fanzincilerin ana akım medyaya karşı düşünceleri nelerdir?
- Medya ve iktidar, fanzinleri etkiler mi?
- Fanzinler alternatif ve radikal bir yayıncılığa yer açar mı?
- Fanzinlerde kültürel üretim nasıl gerçekleşir?
- Fanzinler, sermaye sahiplerine ve iktidar ilişkilerine nasıl bakar?
- Fanzinler kar amacı taşır mı? Herhangi bir kâr etme söz konusu olabilir mi? Yasal dergilerle ayrışma nasıl gerçekleşir?
- Fanzinlerde bir denetim mekanizması işler mi? (Oto)sansür olur mu? Etik, telif-karşıtlığı gibi konularda neler düşünüyorsun?

Etkileşim Ritüelleri: Kağıt, Makas, Tutkal Üçgeninden Sanal Evrene Topluluk İnşası

- Fanzin yayınladığın sırada bir camiadan söz edilebilir mi? (Eğer evetse) Bu camiaya öncülük edenler nelerdir?
- Yayınladığın fanzinle birlikte bir iletişim ağının parçası olabildin mi?
- Fanzin yapmak, seni kimlerle tanıştırdı? En çok kimi tanımaktan mutlusun?
- Fanzinlerle birlikte kurduğun ilişki ağı ve sosyal sermaye hakkında neler düşünürsün?
- Erken dönem ve sosyal medya mecraları karşılaştırıldığında fanzinlerin ilişki ağını nasıl yorumlarsın?
- İnternette yaptığın fanzinle ilgili (gerek geçmişe dönük gerekse güncel) araştırmalarda bulunur musun? Yorumları okur musun? Bu etkileşimlerin neresinde yer alırsın?
- Geçmiş dönemden fanzin yapan arkadaşlarınla buluşup o günler üzerine sohbet eder misin? Neler hissedersin?
- Güncel fanzinleri takip eder misin? Bir fanzin yayınlandığında üreticisine ulaşmak ister misin?

Karşı Kültürden Popüler Kültüre: Fanzinin Metalaşması

- Fanzinlerde telif hakkı olur mu?
- Fanzini, bir sanat eserinden nasıl ayırabiliriz?
- Fanzini sergilenecek bir iş olarak görebilir miyiz?
- Fanzinin maddi bir karşılığı olur mu?
- Fanzini bıraktığın kitap, sahaf ya da benzeri yerlerde fanzin için belirli bir komisyon isteniyor mu?
- Fanzinin internet ağı ile satışa sunulmasına nasıl bakıyorsun?
- Fanzinlerin bir arkadaş grubu ya da üreticiler gibi alanda sınırlı kalması mı gerekir? Yoksa genel anlamda görünürlüğü mü gerekir? Özellikle internette yer almasına nasıl bakıyorsun?

Post-Fotokopi: Dijital Üretim Çağında Fanzini Yeniden Düşünmek

- İnternet öncesi dönemde yayınlanan fanzinler ile güncel çalışmaları değerlendirir misin?
- Sosyal medya mecraları fanzinleri ne gibi etkilemiştir?
- Dijital yeniden üretim çağında fanzin gerekli mi?
- Günümüzde fanzinlerin yerini alabilecek bir şey var mı?
- Bloglar, forumlar ve sosyal medya kanalları fanzinlerin yeniden üretiminde olumlu bir rol oynayabilir mi?
- Fanzinler, yeni medyada iletişim ağı oluşturabilir mi?
- Fanzinler, toplumsal bir hareketlilik oluşturmada dijital olanakları kullanabilir mi?
- Erken dönem fanzinleri ile günümüz olanaklarıyla yapılan fanzinleri karşılaştırır mısın?

Ek 2: Yarı-Yapılandırılmış Görüşme Detayları

Görüşme No	Görüşülen Kişiler	Görüşme Tarihi	Görüşme Süreci
1	*Barış Akkurt*	5.Tem.22	45 dk.
2	*Can Başkent*	5.Oca.24	32 dk.
3	*Deniz Beşer*	31.May.22	78 dk.
4	*Ege Sorkun*	23.Tem.22	85 dk.
5	*Enis Özbek*	1.Haz.23	47 dk.
6	*Erman Akçay*	24.Ara.23	65 dk.
7	*Ersin Gülkan*	10.Kas.23	54 dk.
8	*Esat C. Başak*	27.Tem.22	91 dk.
9	*Fulden İbrahimhakkıoğlu*	17.Nis.23	70 dk.
10	*Gamze Fidan*	28.Ara.22	71 dk.
11	*Hakan Günday*	21.Ağu.22	36 dk.
12	*Hakan Nurcanlı (Art Diktatör)*	13.Şub.24	56 dk.
13	*Halil Turhanlı*	10.Tem.22	44 dk.
14	*İsmail Uçan (Punk İsmail)*	9.Tem.22	37 dk.
15	*Kaan Karaöz*	30.Ara.22	38 dk.
16	*Kerim Gönençer*	29.Ara.22	35 dk.
17	*Lefle Sanasyan*	29.May.23	82 dk.
18	*Metin Toplu*	24.Ara.23	34 dk.
19	*Selin Yağcı*	4.Eyl.23	41 dk.
20	*Süreyyya Evren*	24.Tem.22	55 dk.
21	*Sedef Karakaş*	3.Oca.23	48 dk.
22	*Tayfun Polat*	16.Ağu.22	50 dk.
23	*Taylan Alp Mühürlü*	31.Tem.22	44 dk.
24	*Temmuz Süreyya Gürbüz*	1.Mar.23	67 dk.
25	*Tolga Güldallı*	27.Haz.22	75 dk.
26	*Tolga Özbey*	26.Haz.22	62 dk.
27	*Tünay Akdeniz (Big Rocker)*	24.Ağu.22	32 dk.
28	*Ünsal Ateş*	10.Şub.23	32 dk.
29	*Yahya M. Madra*	20.Tem.22	56 dk.
30	*Yahya Vural (Girdap)*	23.Tem.22	88 dk.
Odak Grup Görüşme No	Odak Grup Görüşülen Grup	Görüşme Tarihi	Görüşme Süreci
1	*Odak Grup: Rashit*	26.Haz.22	102 dk.
2	*Odak Grup: Dahke Fanzin*	29.Ağu.23	114 dk.

Ek 3: Adı Geçen Fanzinler (99 tekil fanzin)

Tema No	Tema Adı	Adı Geçen Fanzinler
3.1.1	Kapak Güzelleri: Tasarım Biçimlerinden Fanzin Estetiğine	*Afanzin, Action Speaks Louder Than Words, Bondage*, Dahke, Disguast, Dış Mihrak, Eblek Hardcore, Fanila, Gorgor, Goblin, Haylaz, Hayta, Herkes Eleştirmendir, İktidarsız, Kademhane, Kontra Atak, London's Outrage*, Mondo Trasho, Pisscore, Pogo, Sniffin' Glue*, Spastik Eroll, Twilight, Yan Etki*
3.1.2.	Olmayan Editörden: "Gösterelim Onlara Bir Avuç Fanzincinin Gazabını"	*Ben-Zine, Cevapsız Çağrı/Missed Call, Dahke, Darbeli Matkap, Fanzin Literatürü, İşgal Evi, Kerosene, Manipülasyon, Menfur, Saykopat Portakal, Spastik Eroll, Twilight, ?!*
3.1.3.	Kanonik Alıntılar: "Kültürün Xerox Derecesi"	*Dahke, Kademhane, Mondo Trasho*
3.1.4.	Röportajlar: "Kaos, Anarşi, Aşk, Meşk ve Müzik"	*Dahke, Degaru, Disguast, Dış Mihrak, Eblek Hardcore, Güzel, Heyt Be!, Hüsran, Manipülasyon, Mondo Trasho, Saykopat Portakal*
3.1.5.	Altkültürel Bilgi: "Cinnet Geçirenlere Adam Öldürmede Yardım"	*Cevat Prekazi, Eblek Hardcore, Gaz Maskesi, Heyt Be!, Kumaş Boyası, Psyco Race, Saykopat Portakal, Solucan, Sokak Edebiyatı, Spastik Eroll, Uhu-Kağıt-Makas*
3.1.6.	Camia Raporları: "Yeraltına Ulaşmak Hiç Bu Kadar Kolay Olmadı"	*Dahke, İktidarsız, Maximum Rock'n Roll**, Mondo Trasho, Politicartoon, Profane Existence**, Punx Pest, Sağanak Beyin Terörü*
3.1.7.	Kritikler: "Telaşa Mahal Yok"	*Artcore, Artık, Degaru, Disguast, Dış Mihrak, Eblek Hardcore, Gonzo, Hayta, Heyt Be!, İntikamcı Karacüce/Kızıl Köste(be)k, Kaşarlanmış G5, Kanama, Kod X Electro-Shock, Makas, Model, Mondo Trasho, Pisscore, Sağanak Beyin Terörü, Sinemanyak, Spastik Eroll, Zararlı Neşriyat*

3.1.8.	Tribün Kültürüne Ağıt	*07 Gençlik, 1717, Afutbol, Alkaralar, Anavarza, Arka Beşli, Başkentin İnatçı Keçileri, Beleştepe, Boys of Hell, Cefakar Maraton, Cefakâr Maraton, Çıkışta Vukuat Var, Dahke, Deplase, Error 451, Eski Açık Üni, Foe, Forza Beşiktaş, Gebze Tribün, Gençdaş, Gençliğimin Katilisin, Göztepeli Che, Granül, İnadına, Kartal Adam, Keyif Tekel, Kuva-i Kaf Sin Kaf, Laneth, Mavi Mücadele, Mer-zine, Mxmlxv, Pankart, Papazın Çayırı, Parçalı, Palmiye, Pulp, Seni Annem Gibi Sevdim, Sokak, Sol Açık, Sol Bek, Sopalı, Subculture, Tebe Volimo, Tribün, Tribünal, Turuncu, Ultras Movement, Umut Gençlerde, Ver Lefter'e, Ya Basta Viva Göztepe, Ya Basta Yetti Gari, Yeşil'den Siyah'a, Yenilmez Armada, Yüksel ki Sen Kararsın Ay, Yoğurtçu Tayfa*
3.1.9.	Kalemden Klavyeye: Dijital Fanzinler	*Dahke, Disguast, Evvel, Etilen, Fasulyeden, Fütüristika, Löpçük, Mondo Trasho, Oldsletter, Punkerland*
*: Birleşik Krallık'ta yayın yapan fanzinler **: Amerika Birleşik Devletleri'nde yayın yapan fanzinler		

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Hüseyin SERBES	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	İstanbul Üniversitesi
Fakülte	Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi
Bölümü	Sosyoloji
Yüksek Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	İletişim Bilimleri
Programı	Medya ve İletişim Çalışmaları (İngilizce)

Makale ve Bildiriler

1. Serbes, H. (2023). Provocative encounters: A few notes on Esat C. Başak. *Punk & Post-Punk*, 12(3), pp. 389-394. https://doi.org/10.1386/punk_00213_7.

2. Serbes, H. (2023). "Punklar İçeri Girdi": Türkiye'de Bağımsız Müzik Üzerine. *Medya ve Kültür*, 3(2), 256-260. https://doi.org/10.60077/medkul.1391512.

3. Serbes, H. (2022). *Doksanlara Ağıt: Yeraltı Gençlik Altkültürlerinin İletişim Organlarına Mikro-Sosyolojik Bakış* [Bildiri Sunumu]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Konferansı, Kasım 2022. Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

4. Serbes, H. (2021). "Punk's Not Dead, It Lives on The Football Terraces": Tracing The Legacy of Punk in Subcultural Milieu of The Football Firms. *Medya ve Kültür*, 1(2), 142-163.

5. Serbes, H. (2021). İletişimin Avangard Mecrası: Fanzin Mitine Fenomenolojik Bir Bakış. *Etkileşim*, (7), 236-241. https://doi.org/10.32739/etkilesim.2021.7.126.

6. Serbes, H., & Eskicumalı, A. (2021). Kitle Toplumundan Ağ Toplumuna Taraftarlık Altkültürünün Değişim Pratikleri: Fenerbahçe Tribünü. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (35), 141-157. https://doi.org/10.31123/akil.887529.

7. Serbes, H., & Güzel, M. (2020). Gençlik Altkültürleri: Punk Estetiğinin İkonografik Fanzinleri. *TRT Akademi*, 5(10), 686-713.

8. Serbes, H. (2020). *Turkey's Fanzines: The Reflections from the Punk Scene* [Paper presentation]. Punk Scholars Network, 7th Annual Conference and Postgraduate Symposium.

9. Serbes, H. & Geçer E. (2018). Judgment, Surveillance and Cultural Desensitization Triangle in TV Series: The Case of Black Mirror. *OPUS International Journal of Society Researches*, 8(15), 1669-1695. https://doi.org/10.26466/opus.441690.