

Izabela Kopania Normalliğin Defoları

Normallik

Normallik görünüşte hiçbir problem yaratmıyor gibidir. Belli ve tanımlanması kolay bir şeymiş gibi görünür. Günümüz sözlüklerinin ve popüler ansiklopedilerinin fevkalade bir çoğunluğu onu bir düzgün oluş hali, genel olarak kabul görmüş yasalara uygun işlev gösteriş ya da sonuçta bir psikolojik ve fiziksel sağlıklılık durumu olarak belirler. Ancak normallik üzerine birazcık daha derin bir düşünme, normun sınırları içerisinde neyin yer alıp almadığının ve normal olmanın ne demek olduğunun ve özde ne anlama geldiğinin belirlenmesi denemesinden başlamak üzere, akılda çok sayıda soru kışkırtmakta ve yeni yeni kuşklar doğurmaktadır. Normalliğin her kültürel çevrede farklı değişkenleri olacağı, yani göreceli bir kavram olarak ortaya çıkacağı bir kenara bırakıldığında, doyurucu bir tanımın yapılmasının imkânsız olduğu ortaya çıkacaktır. “Normal” derken birini, birinin davranışlarını, statüsünü ve sağlığının ve toplumsal durumunun ortalamadan çok fazla sapıp sapmadığını – aslında az bir tamlıkla – belirleriz. Bu tanımın paradoksunu hemen derkenarda işaret edelim. Benzer bir akıl yürütme – yani çok sık aralıklarla görünür olan sosyal davranışların normal olarak görülmesi – Fransız sosyolog Emile Durkheim’ı, suçları her toplulukta mevcut davranışlar olarak normal eylemler saymaya kadar götürmüştü.¹

Normallik durumu, tıpkı sağlık durumu gibi, sırf kuramsal bir modeldir. Aslında norm ve normallik tıbbi söylemde, özellikle de psikiyatri ve ona akraba klinik psikoloji söyleminde sağlam kök salmış kavramlar. Bu terimlerin medikalizasyonu XIX. yüzyılın henüz daha başlarında olmuştur ve zamanın tıpcıları açısından normun kendisi, ondan sapma kadar, yani patoloji kadar kilit nitelikte de değildi. Fransız hekim ve genel patoloji hocası François-Joseph-Victor Broussais patolojiyi tıbbin kavramsal dağarcığına geniş çapta sokarken, Fransız felsefeci Auguste Comte da toplum üzerine yaptığı araştırmalarda kullanılmaktaydı. Patoloji, sapma ve dejenerasyon normalliğin karşıt kutbunda konumlanıyordu. Onun bir yansıması, simetrik fenomeni ve tanımının kurulmasına yarayan kavram aparatının bir unsuru oluyordu. Zira normalliği, onun kapsamı içinde bulunmayan fenomen dairesini işaret eden olumsuz terim ve formüllerle tanımlamak çok daha kolaydır. Böylece o dilek niteliğinde bir fenomen olarak belirir, normallige yönelmek ise arzu edilen, hatta imgelem düzleminde ütopya hatları da taşıyan bir hale yönelmektir.

Normallik Oksimoronu projesi gereklerine adapte edilmiş normallik fikri, Avrupa’nın doğu uçlarında bulunan iki ülkenin durumuna ve sosyal gerçekliğine bakma olanağını veren, kendine has bir anahtar oluyor. Burada, yaratıcılarının kaynakları Polonya ve Türkiye’nin iktisadi ya da kültürel politliğinde olan sosyal sorunlara derinlemesine baktıkları çalışmaların yanı sıra, sanatçıların kötülük, ulusal mitler ya da bireysel ve kitlesel kimlik sorunu gibi temel konuların incelenmesine odaklandıkları çalışmaları da buluyoruz. Sergiye, Bulgar tarihçi Alexandr Kiossev’in bir metnin başlığına atıfla, ad olarak kabul edilen “normallik oksimoronu” formülü de kendi içinde – eşdizimsel, gramatik, hepsinin ötesinde de semantik – bir sapma. Bu birleşim özde hiçbir şey ifade etmiyor, kendi içinde tutarlı bir mesaj getirmiyor. Oksimoronun anlam olarak birbirine karşıt sözcüklerden kurulmuş hitabet biçiminin özünü, terimin Yunanca kökü iyi yansıtmaktadır: *oxys* (keskin) ve *mos* (aptal). Semantik zıtlık ilkesine dayalı oksimoron – anlamsal olduğu kadar mantıksal olarak da çelişkili² – paradoksa yakındır. Bilişsel işlevine birçok kereler dikkat çekilmiştir: O, karmaşık anlamların elde

¹ E. Durkheim, *The Rules of the Sociological Method*, editör S. Lukas, New York 2013, s. 50-100 (Polonya basımı: *Zasady metody socjologicznej/Sosyolojik Metodun İlkeleri*, Varşova 1968).

² L. Banowska, *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie/Edebiyat Malzemesi Olarak Şiirsel Paradoks ve Akraba Biçimler*, “Pamiętnik literacki”, XCII, 2001, z.2, s. 169-171.

edilmesine, gizli anlamların açığa çıkarılmasına, hallerin ve olguların diyalektik karmaşıklığının açıklanmasına yarar.³ Oksimoronu oluşturan sözcüklerin ilk anlamlarının yeniden değerlendirilmesi, içine kurulmuş çelişkinin güçten düşmesine neden olur ve böyle bir kurulumun semantiğinden yeni değerler bulunup çıkarılmasına olanak verir. Oksimorondan – normallik oksimoronları üzerine bir sergi bağlamında – konuşurken, safi dileksel nitelikteki o homeostaz durumunu deşen ve iltihaplandıran olguları inceleriz.

Doğu ve Batı Arasında Normallik

Kiossev’in göstermiş olduğu gibi, “normallik”, eski komünist ülkelerde, bunların gelecekteki yazgıları belirlenirken var olan siyasi söylemin kilit nitelikteki sözcüklerinden biri olmuştu.⁴ Sınırları içinde de bu halin – pek öyle kesin tanımlanmamış olsa da, arzulan, mevcut durumdan farklı bir durumun – dileksel doğası olanca gücüyle ortaya çıkıyordu. Yeni normallik anlayışının bu akıcılığını, özellikle, açık bir şekilde belirlenip rejim şartları içinde işlev gösteren topluluğa dayatılmış ilkelerle yapılan kıyaslama gösterir. Dana Koleva, sosyalist ülkelerdeki normalliği incelerken, onu ideoloji tarafından yukarıdan aşağıya belirlenmiş normların sosyal yaşam pratiğinden çıkanlarıyla örtüştüğü alan olarak tanımlamıştı.⁵ Böyle bir “normallik” durumunda alternatif yoktur; merkezileştirilmiş iktidarın sivil toplumda karşı ağırlığı bulunmaz, buna karşılık birey üzerindeki kontrolü genişletir, onun gereksinimlerini ve imkânlarını belirler. Tolere edilebilir sapmaların marjı dardır, projenin kendisi ise gerçekleşme şansını, eğer bireyler onlara biçilen toplumsal rollere giriyorlarsa, elde eder. Devrim dönemlerinde talep edilen normallığe dönüşün yeni yurttaşlık işlevleri üstlenilmesi (ya da devamlılığı esaret yılları boyunca kesintiye uğramış eski işlevlere geri dönülmesi), kurumsal yaşamın yeniden örgütlenmesi, normal devletin geri döndürülmesi boyutu vardı.⁶ Bu taleplere simetrik bir Avrupa’ya geri dönüş sloganı eşlik etmekteydi. Dolayısıyla normalliğin kendine ait bir modeli vardı ki bu da Doğu Bloku’ndan demir perdeyle ayrılmış batılı komşuydu. Doğu Avrupa’da normalliğin kavranış şartları açık bir şekilde toplumsal huzursuzluklarla, kamu yönetimindeki kaos ve gerek kitlesel gerekse bireysel kimlik istikrarsızlığıyla belirlenmekteydi. Beklenen normallik durumunun imgesel ve sembolik bir boyutu vardı, iskeletini birazcık naif özgürlük, gerçek ve adalet ülküleri oluşturuyordu. Kiossev’in çıkarım yaparken ayırımına varmış olduğu gibi, birçok eski Doğu Bloku ülkesi örneğinde etaplarından biri Avrupa Birliği’ne giriş olmuş normallığe adım atış, aslında Avrupa/normallik tahayyüllerinin Avrupa’nın sosyal ve iktisadi politikasının gerçekleriyle çatışmasına varmıştı.

Yaşlı Kıta ile özdeşleştirilen bir normallik imgesi hem Polonya hem de Türk deneyimlerinde vardır. Polonya örneğinde bu imge önce Demir Perde’nin ardında olana duyulan özlemle, sonra AB’ye katılımı, sonda da Polonyalı kimliğinin Yaşlı Avrupa’nın ekonomi, uygarlık ve kültür alanındaki erişimleri bağlamında belirlenmesi denemeleriyle bağlantılıydı. Türkiye’nin birliğe girişi etrafındaki siyasi tartışmalar sürekli canlıdır, Batı Avrupa’da bir referans noktası arama epizotları ise bu ülkede çok daha öncelerde olmuştur. Denemelerinden birinde Orhan Pamuk bunu, Avrupa’yı bir imgelem alanı, bir taraftan

³ W. Chlebda, *Oksymoron versus oksymoron/Oksimoron kontra Oksimoron*, “Przegląd humanistyczny”, 1984, nr 4, s. 131-139.

⁴ A. Kiossev, *The Oxymoron of Normality/Normalliğin Oksimoronu*, metne <http://www.eurozine.com/articles/2008-01-04-kiossev-en.html> sayfasından erişilmiştir (Son erişim: 16.05.2014).

⁵ D. Koleva, *Socialist Normality: Euphemization of Power or Profanation of Power?/ Sosyalist Normallik: Gücün Hüsnütabiri mi, yoksa Profanlaşması mı?, Negotiating Normality: Everyday Lives in Socialist Institutions/Normalliği Tartışırken: Sosyalist Kurumlarda Günlük Yaşamlar*, editör D. Koleva, New Jersey 2012, s. XIV.

⁶ A. Kiossev, *The Oxymoron of Normality...*

erişilecek bir hedef ve yaşam modeli, diğer yandan bir tehdit olarak niteleyerek, çarpıcı biçimde yazar.⁷

Normallik, Siyaset, Mecaz

Doğu-Batı siyasi eksenini, Polonya'nın Avrupa Birliği'ne girişinden sonra Polonya toplumunun kimliği konusunda yapılan tartışmaların anahtarlarından biridir. Sembolik olarak işaretlenmiş coğrafi kavramlarla, Polonyalıların kendi oto-stereotiplerini şekillendirirken, Avrupa'nın diğer ülke toplumlarının da geleneksel Polonyalı imgesini inşa ederken baktıkları bir dizi görece stereotipe bağlanır. Yukarıda atıf yapılan Kiossev'e göre, Doğu-Batı karşıtlığı komünizm sonrası ülkelerin durumlarının belirlenmesinde bir çıkış noktası olmuştur: Bulgar tarihçi, onları *self-colonizing cultures* ("kendi kendilerini sömürgeleştiren kültürler") diye adlandırıp kurucu özelliklerini de kendini eksiklik üzerinden tanımlama (Avrupa/Batı bizim olmadığımız her şeydir) ve Batı medeniyetinin a priori olarak yüksek kabul edilen örneklerini, bir yandan onları yabancı, kendinin olmayan bilirken, gönüllü olarak, klasik sömürge ilişkilerine bağlı olmaksızın alma saymıştır.⁸ Kiossev, bu tür bir bağımlılık durumunu egemenlikten bağımsız hegemonya diye adlandırır.

Sömürge sonrası araştırma metotları Polonya toplumsal gerçekliğini olduğu kadar onun çerçevesinde oluşan kültürel söylemleri de açıklama araçlarından biri olmuştur.⁹ İşte **Jadwiga Sawicka** – sapmanın edebiyatta, tiyatrodan ya da görsel sanatlarda gizlenmiş köklerini açığa çıkartan – bu söyleme başvurur. *Maria Janion* enstalasyonunda (2014) Edward Said tarafından Avrupa şarkiyatçılığı araştırmaları için ortaya konulmuş tezleri romantizm ülkülerinin ve bunların günümüz toplumundaki güncelliklerinin incelenmesi amacıyla adapte etmiş bir edebiyat bilimcisinin, Polonya temelinde bu tip çalışmalar için amblem olmuş bir kişiliğin eserine gönderme yapar. Janion'un çalışmaları ulusal mitlerle, zihniyetle, kitlesel üstünlük ve aşağılık duygusuyla mücadele eden kanonik tartışmalardandır. Kadın araştırmacı, *İnanılmaz İslavizm*'de (2006) Batı karşısında Polonyalılara özgü aşağılık duygusunu, onların bir yandan Doğulu olanı hor görüp, bir yandan da bozulmuş Batı karşısında paradoksal bir ahlaki üstünlük duygusu yaşarlarken, kendi eksikliklerini alt edememe duygusuna dolanıp kalmışlıklarını açıkça yazmıştır. Janion, kimlik bölünmesi ve ulusal komplekslerin kaynaklarını İslav mirasının kesintisiz reddi ve ötelenmesinde ve içselleştirilmiş bir eski Avrupa'yı hedefleme gereksiniminde görür. Sawicka, normallik üzerine yapılan çözümlemelerin perspektifinden temel nitelikte olan, Polonya'nın Avrupa zihinsel haritasında yeri nedir muammasını incelerken, Janion'un başka bir çalışmasından da – *Avrupa'ya: Evet, ama ölmüşlerimizle beraber* (2000) başlıklı deneme seçkisinden – yararlanmıştı. Araştırmacı, Polonya henüz AB'ye girmemişken yayınlanan o yayınında bile, yeni gerçeklikte istikrarlı işleyişin garantörü olan entegre bir kimlik inşası için gerekli şartlar olarak geçmişin (romantik Mesihçiliğin ya da Polonya-Yahudi ilişkilerinin) yeniden çalışılması ve doğulu kökenlerin kabul edilmesi zorunluluğunu yazmıştı. Sanatçı, Janion'un

⁷ O. Pamuk, *Where is Europe?/Avrupa Nere?*, a.g.e. *Other Colours. Writings on Life, Art, Books and Cities /Başka Renkler. Yaşam, Sanat, Kitaplar ve Kentler Üzerine Yazılar*, Londra 2007, s. 189-192 (Polonya baskısı: *Inne kolory/Başka Renkler*, Krakow 2012).

⁸ A. Kiossev, *Notes on the Self-Colonising Cultures/Kendi Kendilerini Kolonileştiren Kültürler Üzerine Notlar*, metne http://kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/e_ak.htm adresinden erişilmektedir (Son erişim: 15.05.2014); a.g.e., *The Self-Colonizing Metaphor/Kendini Kolonileştirme Mecazı*, metne <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> adresindeki sayfada erişilebilir (Son erişim: 15.05.2014).

⁹ Bu tip çalışmalar için bkz.: A. Chmielewska, *Czy i jak mozemy korzystac z badan postkolonialnych? / Sömürge Sonrası Dönem Araştırmalarından Yararlanabilir miyiz ve Nasıl Yararlanabiliriz?, Perspektywa (post)kolonialna w kulturze/ Kültürde Sömürgecilik (Sonrası) Perspektifi* başlıklı çalışmada, der.: E. Patryga, J. M. Sosnowska, T. Zadrozny, Varşova 2012, s. 15-27. Konunun temel literatürü de aynı yerdedir.

kitabından söyleyecekleri için kilit nitelikte alıntıları, toplumsal tanılar içeren analiz parçaları seçip oluşturduğu kitap-obje dairesi içine katmıştır. Bunlara kararmış, lekeli ve çizik çizik duvarların ve araştırmacının denemelerinden, bağlamından koparılıp karakteristik bir ten rengi fona basılmış özlü sözlerinin fotoğraflarından oluşturulmuş kolajlar eşlik etmektedir. Sokaktaki yaşamın havasını veren ifadede net bildirimlerle birleştirilmiş altyazı ve semboller (“hayat başka yerde”, “Millet ve Vatan”, “artık kimse bizi sevmeyecek”) burada göz ardı edilmiş, üzerinde yeniden çalışılmamış bir geçmişle damgalanmış, dışarıda bırakılmış bir topluluğun işareti olmaktadır.

Bu türden bir grubun durumunu, **Kondrad Smolenski**'nin enstalasyonu, birazcık daha sembolik, ama daha az tarihsel ve bağlamına yerleşmiş şekilde anlatmaktadır. *Volume Unit* (2014), bir tripodla sabitlenmiş ses sinyali gürlük göstergelerinden kurulmuş bir eğreti konstrüksiyon. Frekans jeneratöründen gelen akım bunlara, sürücüler sayesinde uygun zamanında açılıp-kapanan dört kanal aracılığıyla ulaşır. Göstergeler gerilim spektrumunun tamamını, çeşitli yük düzeylerini kaydetmektedir. Gösterge haddinden yüksek bir gerilimde ölçüğü aşıp geçer, düşük gerilimde sifıra düşerken, bu iki aşırılığın arasında çok sayıda uzlaşmaya, gerilimin birkaç göstergeye bölünmesine, gücün birbirleriyle birleştirilmiş cihazlar tarafından devralınmasına varılır. Kimlik anlamında istikrarlı olmayan bir kitlede uç depresyon durumları zangır zangır titreyen bir manyaklığa geçiş yapar, dışarıdan dolaylı olarak kışkırtılmış, normun sınırlarında birbirlerine karışan aşamalar ise grubun sosyal, iktisadi ve siyasi açılarından iş görebilmesinin şartı olur.

Sawicka ve Smolenski'nin çalışmaları normalikten söz etmenin iki kutbunu işaretlemektedir: Realitenin ve siyaseten kavranan bir Avrupa'nın uç noktalarında bulunan iki ülkenin sembolik gerilimleri alanı içine sağlam oturtturulmuş siyasi kutup ve çoğu kez toplumsal ve tarihi bağlam örtüsü altında gizli evrensel konulara atıf yapan sembolik kutup.

Kendi Kendisini Sömürgeleştiren Kültürlerin Normaliği

Normalliğin olumsuz tanımını oluşturan, sapma olarak kabul edilen olguların proje gerekleri için hazırlanmış haritası, öncelikle toplumsal davranışların, bağlı olunan değerlerin, kitlesel imgelemde mevcut stereotip ve oto-stereotiplerin gözlemi temelinde boy attı. Kültürün ana akımı dışında bulunan kültürel miras unsurları konusu, Polonyalı kimliğinde kurucu özellikler sayılan dindarlık ve vatanseverlik sorunu, Polonyalıların kolektif beğeni sorunsalı kadar devlet politikasında kültürün yeri de normallik görünümünün maskesinin düşürülmesinde bir çıkış noktası oldu.

Franciszek Orłowski'nin Białostok Köy Müzesi'nde gösterimi yapılmış *Studium z pamieci / Bellek Çalışması* (2014) başlıklı videosu, birçok düzlemde devam edip gitmekteki unutuş ve ötelemeyi olduğu kadar kültürel ve ekonomik değişimlerin önüne geçilemez sonuçlarını da anlatmaktadır: Köy evlerinden birine profesyonel olarak temizlik işleri yapan bir şirketin çalışanları sokulmuş ve evin arkaik demirbaş eşyalarıyla tezat oluşturan modern aygıtlar kullanarak içeriği temizlemişlerdir. Birbirlerini izleyen odaların derlenip toplanması jestinin ikili bir anlamı vardır. Evin tozunun alınması bir yandan postmodernite için karakteristik bir mekân arıtımıyla, böylece de nesnelere anlamlarının, yaşamdaki izlerinin, sürüp gitmekteki insan evreninin yaşantısından handiyse bağımsız boy verip giden biyografilerinin yeni yeni katmanlarının silkeleneip alınmasıyla eşanlamlıdır. Diğer yandan; halk kültürünün mekanik şekilde temizlenmesi onun otantikliğinin bir depoya tıkmaması, olsa da olur, olmasa da olur gibisinden görülen açık hava müzelerinin çerçevesi içine kapatılması, birikiminden yalnızca yeniden yorumlanmaları modern, genelde popkültürel bir vizyona uygun olacakların çekilip alınması şeklinde de anlaşılabilir. Polonya kültürünün temel bir parçası, hatta zamanında sayıldığı şekliyle, kökleri, birikiminin işlenmemiş diğer unsurlarının yazgısını paylaşır.

Can Altay'ın *Sealed reports / Mühürlenmiş raporlar* (2014) serisinden baskıları da aynı kategorilerde görülebilir. Bu bağlamda özellikle *Lotus flower pedestal databent with 'The Meaning of Vietnam' by Chomsky /Chomsky'nin 'Vietnam'ın Anlamı' başlıklı metniyle birlikte dijital olarak işlenmiş lotus çiçeği heykeli* özeldir. Vietnam Kültür Merkezi “Thang Long”daki mabette bulunan lotus çiçeği şeklindeki kaideyi gösteren fotoğraf, Altay tarafından, Varşova’da oturduğu dönemde çekilmiş (2010). Mabette birlikte merkez de bundan kısa bir süre sonra, Euro 2012’nin organizasyonu ve Ulusal Stadyum inşasına bağlı olarak yıkıldı. Fotoğrafta binanın yıkılmasından önce, Vietnamlıların Buda tanrıçası figürünü onu koruyan kaideden artık kaldırmış oldukları bir an yakalanmış. Kentin Vietnam toplumuna ayrılmış bakımsız alanlarının yoğun şekilde yeniden canlandırılması etkisini belgeleyen bu resim, sanatçı tarafından, içine Chomsky’nin Birleşik Devletler’in Güneydoğu Asya politikasına ilişkin bir metnin dijital olarak sokulmasıyla, handiyse fark edilmeyecek bir şekilde işlenmiş. Altay’ın kavrayışında yerel olan küreselle, azınlık çoğunlukla olan mücadelesinde yenilmektedir; Vietnamlıların manevi vahası, Batı standartlarına dair algıların çerçevesi içinde yer alan itibar ve ekonominin baskısı karşısında geri çekilmektedir.

Franciszek Orłowski'nin, üzerinde II. Jean Paul’un Polonya’ya 1979’da yaptığı hac ziyareti sırasında söylediği sözlerin yazılmış olduğu objesi, Polonya’nın düpedüz klişe dindarlığının tezahürleri üzerine doğrudan yapılmış akıl yürütmelerin sonucu olmaktan daha fazla, toplumda manevi elementlerin mevcudiyetine ilişkin bir yorumdur. Vaazın, birçok kereler atıfta bulunulmuş bir manevi mesaj – yenilenme çağrısı – boyutu olduğu kadar, (o tarihlerde Polonya’da iktidarda olan rejim açısından da) siyasi mesaj niteliği de olan bölümü, “İnsin Ruh’un Senin! İnsin Ruh’un Senin ve yenilesin yüzünü yerin! Bu yerin!”, yeni bir araba lastiğinin sırtına kabartma harflerle yazılmıştır. Orłowski’nin Polonyalılar için sembolik olan cümleyi kullanım tarzı, onun hem dini ve hem de seküler maneviyat kategorilerinde okunmasına olanak veriyor. Sözcüklerin kendisi kadar sanatçının jesti de toplumda baskın durumda olan, işlev göstermenin maddi alanıyla, lüks mallarla özdeşleştirilmiş refah ve gemi azya almış tüketimle bağlantılı değerlerin maskesini düşürmektedir.

Piotr Wysocki, inanç ve din konularını, resmi Polonya heyetini taşırken Smolensk yakınlarında düşen Polonya uçağında hayatını kaybedenlerin ardından tutulan yas döneminde Varşova’da Krakowskie Przedmiescie’ye spontane olarak dikilmiş haça gönderme yapan *Krzyz / Haç* (2011) adlı multimedya heykelinde, birazcık daha farklı bir bakış açısından kavrar. 14 monitörde sanatçı tarafından ve uzun yıllardır devlet törenlerini ve ayinleri filme alan amatör sinemacı, vatansever ve eski bir izci olan Mieczyslaw Zielinski tarafından kaydedilmiş video materyali gösterilmektedir. Kazanın hemen ardından yakalanmış kitlesel tefekkür ve yas sahneleri cumhurbaşkanı ve eşinin cenaze törenlerinden alınmış kadrajlarla, sonrasında meydana gelen ve adına “haç savaşları” denilen olaylarla da iç içe geçmektedir. Eşzamanlı gösterimler, duaya yoğunlaşmış kişiler ve ellerinde bayraklarla izcilerden başlayıp ideolojinin gözlerini kör ettiği fanatiklere, dini ve seküler vakardan milliyetçiliğin, aşırı Katolikçiliğin nefret dolu retorikine, hükümet karşıtı, Yahudi ve Rus karşıtı sloganlara varıncaya dek bir sosyal tutum ve ruh halleri kesiti oluşturmaktadır. Kaza sonrası olayların kaydedilmiş bölümleri, toplumda içkin olan fanatizme, siyasete ve yanlış anlaşılabilir bir vatanseverliğe bulaşmışlığı olanca kuvvetiyle açığa çıkartır. Bu son sırada sayılan, **Oskar Dawicki**'nin ironik çözümlerinin de konusudur. Duvarları beyaz bir odanın köşesini ve üzerinde yatan bir adam silüetinin görünür olduğu kırmızı halı döşenmiş zemini gösteren çalışması *Bu Bir Bayrak Değil* (2014), kelimesi kelimesine, sözeline olduğu kadar görsel katmanda da ulusal retorikle ezilmişliğin ifadesi olarak anlaşılabilir. Beyaz ve kırmızı kadrajın tüm alanını doldurur, boşluk duygusu kendilerini dayatan sembollerin fazlalığıyla dengelenmiştir. Ulusal semboller ve aynı şekilde vatanseverlik sözcüğü, devletle ilgili olaylar ve siyasi tartışmalar bağlamında inanılmaz derecede sık ortaya çıka çıka sıradanlaşmaya maruz kalmakta ve ilk anlamları ve değeri üzerinden çekilip alınmaktadır.

Marek Wasilewski'nin fotoğraf serisi *Happiness / Mutluluk* (2008) yeni, devrim sonrası gerçeklikteki tüketim modeline atıf yapmaktadır. Ekonomik değişiklikler, özellikle de bunların hizmet ve mal piyasasıyla bağlantılı olanları, özel yaşam alanında ortaya çıkan dönüşümlerin itici gücü olmuştur. Erişilebilir birçok örnek ve malzeme içinden seçim yapabilmek gibi komünist toplumda bilinir olmayan bir imkân, yukarıdan kumanda edilen ekonomi kurallarına tabi olmayan bireysel dışavurum için bir kendini gösterme alanı getirmişti. Wasilewski'nin projesi bu perspektifin fiyaskosunu gösterir. Polonyalıların, maddileşmeleri müstakil bir evle olan mutluluk ve refah tahayyüllerinin özde benzer oldukları görülmektedir. Genelde çabuk çabuk dikiliveren binalar kataloglardan alınma, standart mimari projelere göre yapılır. Bireysel ifade kitlesel beğenin direktilerine tabi kılınmış, kendine ait bir imaj oluşturmak da, piyasanın serbest bıraktığı hayal gücü potansiyeline rağmen, adını popüler eğilimlere yazdırmak gereksinimiyle hiç bu kadar eli kolu bağlı olmamıştır.

Wolny strzelec / Tek Tabanca (2013), **Zbigniew Libera**'nın bir sosyal dışlanmış olarak fotografik otoportresi, iki kanatlı tablonun – bir demiryolları memurunun kolundan yakalamış olduğu, yaban hayatı süren – kahramanı ise bir sanatçının günümüz Polonya'sının hukuki ve sosyoekonomik şartları içine yerleştirilmiş figürü olmaktadır. Libera'nın sanatçıyı bir serbest meslek erbabı ve aynı anda da bir serseri olarak biçimlendiren, *freelancer*'ların özerkliğine ironiyle gönderme yapan çalışması, aslında sürekli gelişmekte ve Avrupa'da olma iddiasında olan bir devletin şartlarında sanatın yerinin ne olduğuna yönelik bir sorudur. Bunun yanıtı kökten pesimist bir yanıtıdır: Devletin önceliklerinde kültür ekonomi karşısında kaybetmekte, sanatçılar ise özgürlük kapanına düşüp toplumsal yaşamın yürürlükteki düzenlemelerince dışlanmış insanlar dairesini genişletmektedirler. Libera, sanatçıların maddi şartlarının zorluğuna birçok kereler, hiç değilse sanatçıların tüm ülkede gerçekleştirdikleri “Sanatsız Bir Gün” grevi (2012) kapsamında dikkat çekmiştir.

Öteki'yle Buluşmalar

Sergiden doğup ortaya çıkan normallik resminin şekillendirilmesinde önemli bir yeri de – sanatçıların kendi toplumlarına yönelik yukarıda anlatılan gözlemleri veya ona yönelik uzaktan yapılan çıkarımları yanında – *öteki* üzerine düşünceler almaktadır. Burada *ötekiler*, dışarıdan gelen, kültüre sızan, istenilmeyen ve es geçilen, varlıkları kuvvetle hissedilen yabancılar olduğu kadar, kültürel ve etnik manzaraya yüzyıllardır kayıtlı, birlikte varoluş şartlarını sürekli müzakere eden komşulardır. *Öteki*'yle ilişki deneyimini **Can Altay**'ın *Foxes / Tilkiler* (2005) adlı videosu ele alıyor. Sanatçı, ötekiliği gözlemlemenin, tanımanın ve ona derece derece yaklaşmanın ve onu evcilleştirme çabalarının metaforik bir resmini inşa ediyor. Hem gözlemleyen hem de gözlenen, kendi özerliklerini koruyarak birbirlerine karşı belirli bir tutum alıyor, bir araya gelmenin alanlarını ve ilkelerini müzakere ediyorlar.

Ali Taptık'ın iki baskıdan oluşan çalışması, Avrupa'yla, bugün AB ile yapılmakta olan müzakerelerin çok öncelerindeki buluşmalara ilişkin. Sanatçı, Mustafa Kemal Atatürk'ün otoriter iktidar yıllarını (1923-1938) ve onun tarafından yasama, sosyal ve ekonomik politika temelinde olduğu kadar kültür düzleminde de yürütülen saldırgan bir politikayı, devrik Osmanlı İmparatorluğu'nu modernleştirme ve Batılılaştırma politikasını hatırlatıyor. İki baskıdan oluşan *Trans-Kript* (2012) tablosu, askeri talimler yapılan bir alanın sınırını belirleyen, üzerinde nam salmış bir piyade okçusu onuruna yazılmış bir manzumenin Osmanlı alfabesiyle işli olduğu bir nişan taşının fotoğrafı ile o metnin çağdaş Türkçeye yapılmış çeviri yazısının bir baskısından oluşuyor. Hem nişan taşının üzerinde hem baskıda, ilkinde Türkçe olarak, diğerinde ise Osmanlıcanın yazımında kullanılan Arap harfleriyle yazılmış “Kahrolsun Faşizm” ifadesi görülüyor. Taptık, eski İmparatorluk kültürü için önemli olan *Dil Devrimi*'ne – Osmanlı dili ve alfabesinin 1928'de şimşek hızıyla yapılmış radikal reformuna – gönderme

yapmaktadır. Dil, ya arkaik Öz Türkçe ya da kökenleri Avrupa dillerinde olan Türkçe muadilleriyle ikame edilmiş Arapça ve Farsça yabancı sözcüklerden temizlenmişti. Yazım için, Türkçe diyakritik imlerle tamamlanmış Latin alfabesi adapte edilmişti. Sanatçı, Atatürk'ün Türkiye'yi Batılılaştırmasını, eski imparatorluk geleneği ile çağdaş Türkiye arasındaki kültürel bağların kopuşu kategorilerinde yorumlamaktadır. *Zira Dil Devrimi*'nin etkilerinden biri, tarihin – reform öncesi ortaya çıkmış birçok arşiv kaynağının okunamamasının bir sonucu olan ve geçmişle gelecek yaşantılar arasında hissedilir bir devamlılık eksikliği sonucunu veren – kendine has bir susuşudur.

Fatma Bucak ve Hera Büyüктаşçıyan ise Türkiye'deki din, kimlik ve siyaset temelli gerilimler üzerinde yoğunlaşmaktalar. **Fatma Bucak**, bir meditasyon, handiye ritüel niteliği olan *Ne mutlu gelen sana - Türk-Ermeni sınırında söyleşi* (2012) başlıklı performansında, cinsiyet ve etnik farklılıklar hiyerarşisinden kaynaklanan, Türk toplumu için kurucu nitelikteki ilişkileri bir deneye tabi tutuyor. Burada sanatçının kimliği, çeşitlilik içeren bir toplumdaki söz etmesi açısından önemli zira kendisi de ülke siyasetine son derece eleştirel yaklaşan üyeleri olan bir aileden gelmekte. Türk-Ermeni sınırında yıkılmış bir kilise fonu önünde siyahlar içindeki Bucak, bir ekmeği bölüp on iki yaşlı adam arasında pay etmektedir. Performans katılımcılarının ne yapacaklarını bilemez bir halde oldukları açıkça görülmektedir; kaskatı ya da zoraki olarak takındıkları, bütün bu olayın amacının açıkça sorgulanması gibi de olan, aldırılmaz pozları, durumu tanımlama çabasında olduklarını açıkça göstermektedir. Bucak, buluşmayı birçok açıdan zorlu bir coğrafyada – zamanında Ermenilerin oturduğu bir Türk sınır köyünde, Müslüman Ortadoğu'nun Hıristiyan Avrupa'yla buluşma noktasında, insanı geçen yüzyılın 20'li yıllarındaki Türk-Ermeni çatışması ve I. Dünya Savaşı'ndaki Ermeni kıyımı üzerine düşünmeye meylettiren bir yerde – kotarmış. Sanatçı, içinde suni jeopolitik bölünmüşlüklerin artık belirgin bölünmüşlükler olmayı bıraktıkları bir yabancılaşma durumu kurmaktadır.

Hera Büyüктаşçıyan'ın çalışması, azınlık toplumlarının Türkiye sınırları içindeki işleyişlerine ilişkin bir çalışma. *Panarchia* (2012), kitlesel olarak üretilmiş, hiçbiri tam kapatılmamış, içlerine konulan birer taş parçasıyla aralık bırakılmış altın rengi yüzlerce Fabergé yumurtasından oluşuyor. Enstalasyonun asıl versiyonu 1500 objeden oluşmaktadır ki bu da tüm kompozisyona sembolik bir boyut kazandırmaktadır: Türkiye'de oturan Rum azınlığın nüfusu 1500 civarındadır. Çalışmanın anlamıyla bütünleştirilmiş başlığı, paradoksal bir form yaratmaktadır. Panarchia terimi, içinde tüm iktidar sistemlerinin bir arada var olduğu, gereksinim, inanç ve değer biçimlerinin eşit haklara sahip olduğu ütopyik bir devlet düzenine atıf yapmaktadır. Bu radikal sosyo-ekonomik model, olumlu anlaşılabilir bir çeşitliliğe, temelini ötekiliğin kayıtsız şartsız kabulünün oluşturduğu bir uzlaşmaya dayanır. Taşla bloke edilmiş Fabergé yumurtaları zenofobiye (yabancı düşmanlığı) dayalı azınlıklara yönelik politikaları ve baskın grubuna konuşma özgürlüğünü garantileyen otoriter ve totaliter sistemleri aklı getirmektedir. Popüler kültürde Fabergé yumurtaları şahsi, manevi değeri olan ufak tefek eşyaların saklanması için kullanılır. Yarı aralık, içlerinde birer taşın bulunduğu yumurtalar susarlar – dışarıda bırakılmışların iktidar tarafından soluksuz bırakılan geleneği ve tarihi suskunlaşır.

Anna Konik, *Aynı kentte, aynı göğün altında...* (2013/2014) projesinin İstanbul'da gerçekleştirilen ayağında, orada oturan Afganistanlı, Iraklı ve Suriyeli yedi kaçak göçmen kadına mikrofon uzatır. Ancak doğrudan konuşanlar onlar değildir: Onların yerine yaşadıkları ülkede tüm haklara sahip Türk kadınları konuşur. Göçmen kadınların yazgıları benzerdir: Afgan kadınları özelinde, Taliban baskısıyla mecbur kaldıkları kaçışın güzergâhı Pakistan ve İran üzerinden, polis kontrol noktalarıyla dolu, dağlık, zorlu patikalardan, aç ve susuz geçmiştir. Neredeyse her birinin hayatında siyaset ve geleneksel toplumun kız çocuklarını

küçük yaşta kocaya verme ilkeleri belirleyici olmuştur. Savaştan kaçıp kendilerine Türkiye’de bir sığınak bulmuşlardır bulmasına, ama kaçak göçmenlerin sorunlarıyla, düzenlenmemiş yasal statülerinin getirdiği sonuçlarla, onurlu bir iş bulma ve çocuklarını okula gönderebilmek şanslarının olmayışıyla boğuşmaktadırlar. Yazgıları bir sosyal yabancılaşma, kapalı kapılar ardında ve ezici bir yalnızlık içinde yaşama yazgısıdır. Afganistan, Irak ya da Suriye anılarını savaş, ölüm ve yakınlarının başlarına ne geleceği belirsizliği doldurur. Anlatımlarında normal yaşam süjesi arzu edilen ve hayal dahi edilemeyecek kadar uzaklarda bir durum olarak belirir. Konik’in çalışması, yükselmekte olan yabancılaşma duvarını, göçmenlerin Avrupa’da olduğu kadar Türkiye’de görülen gettolaştırılmasını anlatmaktadır. Antropologlar ve sosyologlar tarafından tanımlanan dışlanmış *öteki* figürü videoda ender görülür bir gerçeklik kazanmaktadır.

Romantizmin Mirası

Jadwiga Sawicka tarafından Maria Janion’un kişiliği ve eseri aracılığıyla atıf yapılan romantizmle hesaplaşma, **Hubert Czerepok**’un, Polonya’nın bugünü üzerine net bir yorumdan yoksun haliyle evrensel bir boyut kazandığı çalışmasında geri dönüyor. *W Lux Aeterna*’da (2011) sanatçı, tutkulu dünyayı düzeltme planlarında akla hayale gelmeyecek bir kötülüğün sınırını aşmış reformcu-delilerin – Thomas Jefferson, Adolf Hitler, bombacı Ted Kaczynski ve Anders Breivik’in¹⁰ – programa dayalı söylemlerinden fragmanlara atıf yapar. Bunların büyük büyük romantik ülkülerin yankısı olan talep ve manifestoları, Czerepok’a XIX. yüzyıl kültür mirasının hilekâr yüzünü gösterme olanağı verir. Sanatçının düşünceleri biyografileri şaşırtıcı derecede birbirine yakın iki karakteri – Utøya adasına yaptığı saldırıda yüzlerce insanı öldürmüş olan aşırılık yanlısı Breivik ile Juliusz Slowacki’nin romantik dram kahramanı Kordian’ı – birbirine eklemler. Her ikisi de, etkin mücadele gerekliliğini deklare ederek bir iç başkalaşım geçirirler. Görünürde birbirlerinden uzak karakterlerin ve olayların, gerçekliklerin ve kurgunun bir araya getirilişleri, görünürde nesnel tutum ve manifestolardaki deliliği açığa çıkartmaktadır. Burada rasyonel delilik, gerçekliğin oksimoron doğasının ve insanların normallik örtüsü altında gizli fantezilerinin bir sonraki perdesi olmaktadır.

¹⁰ Aynı sırayla: *Letter to William Stephenson Smith / William Stephenson Smith’e Mektup* (1787), *Mein Kampf / Kavgam* (1925-27), *The Free Information Society / Özgür Bilgi Toplumu* (1995), 2083 – *A European Declaration of Independence / Bir Avrupa Bağımsızlık Bildirgesi* – 2083 (2011).