



A NEW EXPANSION OF ISLAMIC VISUAL ART ART OF DRAWING PICTURE AND PRECURSOR DRAWING PAINTERS

METE ÇAMDERELİ*

ABSTRACT

Islamic societies were not far from the visual culture for centuries, and there is no doubt that they teemed with many visual products; they left a huge visual heritage to the future generations. Their visual designs, as the art of drawings, have evolved in a special way and differently from the West. The approach of Islam to the appearance of living things forced Muslim artists to produce visual designs different from the other arts' imaginary perspective. A sequence of visual arts from calligraphy to illumination and to marbling has become a tradition in Islamic societies. But in the present time articulation of new artistic quests to Islamic art can be observed. Of these visual arts, drawing-picture is the most prominent one. In this study by drawing-picture we mean cartoon/illustration/caricature at the same time to give an implicit determination to the art of the artists we shall mention. These two leading artists who performed/is performing the drawing art as a visual matter from the second half of the 20th century to the utmost of their lives and understand the drawing's expression opportunities as an existence fight in the globalized world are Naji al-Ali, Palestinian drawing-painter and Hasan Aycin. Anatolian drawing-painter. This study will focus on the two famous drawing-painters, who are mentioned as the representatives of drawing-picture art in the Islamic societies, with drawing-pictures and an example analysis of a drawing-picture from each of the artists given, and their drawing-picture styles will be identified. The process of the descriptive analysis will have its roots in symbolism and in iconology as methodology. At the end of the study by the example analysis of Naji el Ali's and Hasan Aycin's drawing-pictures, drawing-picture as a new Islamic art will be explored and a methodical suggestion about analyzing a drawing-picture will be presented at the same time.

Key words: Art, Islamic art, Drawing-Pictures, Drawing-Painter

* ?????

GÖRSEL İSLAM SANATINDA YENİ BİR YÖNELİM ÇİZGİ SANATI VE ÖNCÜ ÇİZERLER

Görsel, ister yazısal, ister resimsel ister görüntüsel olsun insanlık tarihi boyunca başat bir iletişim işlevi yerine getirmiştir. Mağara duvarlarından bilgisayar monitörlerine dek uzanan ömrüyle kendi içinde var olmuş kadim bir deneyim ve birikimi özgül bir miras olarak çağlar ötesine taşımıştır. Görseli okuma ya da görselin içlemindeki tüm verileri irdeleme işlemi de, doğal olarak, böylesi tıka basa dolu bir dağarı omuzlamayı, hiç değilse öncelikle görselin tarihsel donanımına yeterince nüfuz edebilmeyi gerektirir. Görseli okuma edimi başat bir iletişim ediminin söylemini bulgulama uğraşına girişmek değildir yalnızca, metinlerarası ilişkilerden beslenen sıra dışı bir birikimin dilini anlama çabası da göstermektedir. Günümüzde sözden, yazıdan sonra üçüncü bir -ya da aşamalandırılmış olarak son-uygarlık dilimine karşılık gelen görsel söylem ya da bütüncül görsellik kültürü, kimi zaman inceleme nesnesinin karmaşıklığından çetrefil okumalara tanıklık ederken kimi zaman da apaçıklığından yeterince yalın okumalara kapılarını açabilir.

Okuma edimleri, incelenecek malzemeye ve/ya da tutunulacak yöneme göre çeşitli güçlükleri de beraberinde getirir. Bu kez, burada ikonolojik düzeyin açılımı olarak bir simgebilim okuması gerçekleştireceğiz ve bunu, görsel nitelikli çizgi izleğinden iki örnekle yapacağız. Başkaca görsel okumalarından bir parça ayrı olduğunu düşündüğümüz çözümleme sürecini başlatmadan önce inceleme nesnesinin anlaşılması bakımından çizgi sanatından kısaca söz etmekte yarar var.

I. ÇİZGİ SANATI

Görselin derlenmesinden çizgi-simgesel düzeydeki incelenmesine doğru seyrederken simgenin ve kuşkusuz tüm çizgi-simgesel göstergelerin insan yaşamındaki önemini anımsamak gerekir. Birer görüntüsel gösterge (ikon) olarak çizgi-simgeler, toplumsal yaşamdaki anlamlama alanına anlatım çabukluğu, pratikliği, kıvraklığı getirmesi ve en az çaba yasına uygun biçimde, bir kavramı, bir imgeyi ya da bir öyküyü -nesnesi ile benzerlik ilişkisi kurma zorunluluğu olmadan- simgeselleştirerek kullanıcılarını bir dizi uzun anlatımdan kurtarması bakımından önemli bir simgesel imgelem kurma işlevi görürler.

Çizgi dili, kuşkusuz, simgeseldir; simgeleme marifetiyle ayrıntıdan arındırılmış odak-

anlamlamayı mümkün kılan simgesel bir dildir. Ayrıca, kendi içinde sistemli bir görüntü oluşturan anlamlı şekillerle sağlanmış bir anlatım biçimidir; alegorik (yerinesel) bir dil olarak bir düşünceyi, bir olguyu, en belirgin özellikleriyle eğretilyerek yansıtmaya, betimleme, simgelemedir. Simgesel bir dil olarak çizgi dili işaretlenmiş şekilden başka bir şey olmayan temsili bir dildir. Simgesel dil bir kavramın, düşüncenin niteliği olarak belleksel ve zahiri görüntüyü canlandırma aracıdır; sürekli ve tekrarlanabilir. Simge aynı zamanda bir çizginin oluşumunda nihai şart olmasının yanısıra doğrudan çizgideki düşünceyi temsil tahtında düşüncenin de çizgiyle soyutlanmış biçimidir.

Soyutlama ve simgeleme yeteneğiyle görseli doğrudan besleyen ve görselden doğrudan beslenen çizgi, aynı zamanda çizgisel görselin başat belirleyicisi ve çizgisel simgenin kurgusundaki simgesel derinliğin biricik temsilcisidir. Çizgiyi işleyen, çizgiyi tasarlayan, çizgiyi görsel bir düzenlemeden geçiren sanat ise kuşkusuz çizgi sanatıdır. Çizgi sanatı temsil yeteneğindeki güçlülüğü bakımından önemsenmek, hiç değilse bu yüzden hakkında biraz olsun fikir edinilmek değerindedir ve temsil yeteneği bakımından doğrudan ayrıntı sanatıdır. Çizgideki ustalık ayrıntıdadır. Çizgi sanatçısı doğal olarak ayrıntı sanatçısıdır. İnsanın ve dünyanın tüm ayrıntısı çizgi sanatçısı aracılığıyla çizgidedir. Çizgi sanatı ile insan ve dünyanın insana ayrıntılı temsili sanatçının işidir; sanatçıdadır, sanatçıdandır ve sanatçı aracılığıyla.

Çizgi sanatı kuşkusuz çizgi ile örülü bir sanattır; kendine özgü estetiğiyle çizgisel bir ileti sanatıdır; çizgisel bir dille anlatım sanatıdır. İnsana ait ilk çizgilerden yola çıkılarak bir değerlendirme yapıldığında, söz konusu çizgilerin bir figür, desen çizme çabasından öte bir haberleşme, bir dileği, bir durumu iletme çabası taşıdığı anlaşılmaktadır. Modern zamanların çizgi sanatı haberleşme/bilişme konusunda diğer dillere düşen görevi de üstlenmek gibi bir konumda bulunmakta, yalnızca çizgi diline göre daha egemen, daha geçerli olduğu sanılan dillerle ifade edilemeyen ifadesini sağlamada sanatsal bir yöntem olarak geçerliliğini/gerekliliğini sürdürmektedir.

Çizgi sanatı üretim aşamasında, 'yüzün belirgin çizgilerini ya da bedeninin oranlarını tamamen yergi amacıyla abartarak ya da biçimini bozarak, desen, resim vb. yolla gülünç ve acayip bir biçimde betimleme' olan karikatürün teknik imkânlarını da içeren, ancak karikatürün komikleştirme unsurundan çok eleştireliliği, ucubeleştirme unsurundan çok bilinçli/biçimli biçim bozmayı, güncellik unsurundan çok tarihsellik bağlamında güncelleştirmeyi, gündeme göre düşündürme unsurundan çok bilgi birikimine dayalı üretken düşünceyi içeren ve yine karikatüre nazaran resme daha yakın duran hatta onun alanında sayılan bir sanat türüdür.

Çizgi sanatı, kuşkusuz, çizginin imkânlarından doğmuş yeni bir sanatsal arayış, yeni bir anlatım tekniğidir. Ancak hiç kuşkusuz, kökeni noktaya bağımlı, noktada içkindir ve noktadan yola çıkmaya yazgılıdır; sınırsız biçim ve biçem imkânıyla gerek ikonolojik gerekse simgebilimsel düzeyde engin ve erişkin bir simge evreni kurmaya/kurgulamaya son derece yatkın bir sanatsal tasarım alanıdır.

II. ÇİZGİNİN AÇILIMI: 'HANZALA' VE 'AHİR ZAMAN ATEŞİ'

Çizgi için ikonolojik düzey, veri ve/ya da görüntü göstergenin bütüncül kavram alanını anlama ve anlamlama uğraşısıdır ve buna karşılık simgebilimsel düzey, tıpkı ikonolojik düzeydeki kısıtlılık gibi, belirli bir alanda daha özgül olarak ortaya çıkmış bağlamsal görsel birimlerin simgesel yapısını açığa çıkarma ve açıklama çabasıdır.

İmgeler ve simgeler kuşkusuz canlı bedenlerdir ve onları keşfeden insan zihnine evreni kuşatan bir canlanma deneyimi sağlarlar. İster ikonolojik ister simgebilimsel olsun dilin canlanma/canlandırma özelliği ya da doğrudan kendi varlığı yeterince büyümlü bir görünüm sunar. İşleyişindeki mucizevi yapısından ötürü her dilsel kurgu her zaman bir gizemi saklar gibidir. Sözel, yazılı, görsel ya da karma olsun dilsel yapının söylemini anlama için gösterilen her çaba anlatılandırılmış gizemin anlaşılma çabasından öte bir şey değildir. Kısaca ifade edecek olursak, ikonolojik düzey tanımaya/bilmeye, simgebilimsel düzey anlamaya/irdelemeye yarar. Her iki düzey bir betimleme ve çözümleme düzlemini oluşturarak görsel metni sonul çıkarsama düzlemine taşır.

Biz burada, bu yöntemsel kavrayışın izinde inceleme nesnemize bakacak ve inceleme nesnesi için çizgisel görseller olarak, Naci el-Ali ile Hasan Aycın'ın sayısız çizgisi arasından yalnızca birer örneği inceleme nesnesi olarak alacağız. Naci el-Ali'nin neredeyse bütün çizgilerinde bulunan ve "Hanzala" olarak bilinen imza-tiplemeyle Hasan Aycın'ın Bocurgat adlı albümündeki "Ahir Zaman Ateşi" olarak bilinen çizgisini, derinliğine bir çözümleme işlemine girişmeden anlamaya ve anlamlamaya çalışacağız. Her iki çizgi için ayrı ayrı yapılacak çözümlemeye işlemi sırasında, çizerlerin yaşamöykülerinden de kısaca söz edilecek ve çizgilerinden birkaç örnek sunulacaktır.

III. HANZALA

1. Hanzala'nın Çizeri

Hanzala'nın çizeri Naci el-Ali (1936/1937-1987) Filistin'de Celile'de bir köyde doğmuş. Ailesi 1948 yılında Filistin'den Lübnan'ın güneyinde Sayda'da Ayn el-Hilve sınır kampına sürgün edildi. Naci el-Ali bu sığınma kampında büyüdü. 1958 ila 1963 yıllarında Lübnan makamlarınca sık sık alıkondu ve mahkûm edildi. 1950'lerin sonlarına doğru gazeteci yazar Ghassan Kanafani tarafından, hapishane duvarlarına yaptığı çizimler sayesinde keşfedildi. El-Ali 1960'lı yıllarda Lübnan ve Kuveyt'te çizer olarak çalıştı. 1970'lerin başında Lübnan'a döndü, Beyrut gazetesi Al-Safir'de ve Birleşik Arap Emirlikleri gazetesi Al-Hakhi'de siyasi çizer olarak çalıştı. 1983'de Batı Beyrut'ta Sabra ve Şatila kamplarındaki katliamlara şahit olduktan sonra, hayatının tehlikede olduğuna karar verdi ve Kuveyt'e döndü.

Kuveyt'de Al-Qabas gazetesinde çalıştı. Suudi yönetiminin baskısından ötürü 1985 yılında Kuveyt'ten sınır dışı edildi ve Londra'ya yerleşti. Burada Al-Qabas ve Al-Kahli'deki görevlerine devam etti. Naci el-Ali Filistin Kurtuluş Örgütü'nden bir arkadaşı tarafından hayatının tehlikede olduğu konusunda uyarılmıştı ve 1987 yılında Londra'da kimliği belirsiz kişiler tarafından öldürüldü. Yaşadığı dönemde Arap dünyasının en başarılı siyasi çizeriydi. Çalışmaları sıradan insanların hayatları ve özellikle de Filistin trajedisiydi. Hiçbir siyasi gruba dahil değildi ve sadece İsrail'in değil, aynı zamanda Arap devletlerinin ve Filistin'deki kurumların da işledikleri insanlık suçlarına ve demokrasi yoksunluklarına karşı savaştı. Ününe karşın -ya da ünü nedeniyle- birçok düşmanı oldu.

2. Hanzala'da İkonografik ve Simgesel Belirimler

Sıradışı bir insan teki kıymıtsız durmaktadır. Alışıldık giysi algısından farklı duran yamalı giysisi ve giyinişiyle yokluk ve yoksulluğa nispet eden insan teki bir erkek çocuğu andırmaktadır. Kafası sabit, yüzü saklanmıştır. Yüz ifadesini sezinlemek müşkül olmakla birlikte boyunsuz görünümü düşünceli ve kaygılı olduğunu sezdirir. Rahat duruşlu çıplak ayaklarıyla gidecek ve sığınacak bir yeri yok gibidir. Kafası saçlı gibi görünmekle birlikte dik ve sayılabilir miktardaki saçları saçsızlık olasılığını da vehmettirmektedir. Elleri boş ve arkasında özensizce kavuşmuş durumdadır. Her yanı aydınlık ve görülebilir paklıktadır; karanlık yoktur ama karartılarak gölgelendirilmiş kısımlar bulunmaktadır.

3. Hanzala'da İkonolojik ve Simgebilimsel Düzey

İlk bilgileri ya da ilksel ikonografik belirimleri kesitleyecek olursak, ikonolojik düzeyde irdelenmesi gereken dört yapısal birimden söz edilebilir: baş, eller (kollar), ayaklar (bacaklar), kılık-kıyafet. Burada bu yapısal birimlerin tözsel uzantıları ile kökenselden güncele seyreden izleksel adımlarını bir yana bırakarak, olabildiğince kısa ve yalın biçimde düzanlamsal betimlemelerle yetineceğiz. Ardından simgeselleştirdikleri imgeselliği simgebilimsel düzey olarak derlemeye geçeceğiz.

İkonolojik düzeyde beliren kurucu-görüntübirim düzeneğinin simgeselleşme yetileri üzerinden tikel bir çözümlemenin gerçekleşeceği simgebilimsel düzey de aynı şekilde simgebirim haline gelecek dört görüntübirimin -baş, el (kol), ayak (bacak), kılık-kıyafet- açılımını olacaktır.

a) “Baş”

İkonolojik düzey: kımiltısızca sabit bir şekilde kendi bakış hizasından bakan ve ancak zımnı olarak sezilebilen gözleri ile birlikte yüzün tamamı görülemezliktedir. Başın görülebilir başat görüntübirimleri olarak kurgulanmış dik saçlar ve kulaklar başın arka cephe görünümündeki saçsızlık ile bütünleniyor. Biçimsel düzeyde sürekli ve durağan bir kımiltısızlık imgesini dışlaştıran saçsız cephe aşağıdan yukarıya doğru uzanan ve yeterince kalın bir taramayla güçlendiriliyor. Baş göstereni, hem saçlılık'ın hem de saçsızlık'ın simge evrenine gönderme yapıyor.

Simgebilimsel düzey: baş'ın kurucu birimleri olarak öncelikle dikkate takılan seyrek ve dik saçlarla birlikte kulaklar ve saçsız kısma yansıyan karaltı başlangıçta çelişik ve bulanık bir imge dağarına gönderme yapar. Çoğul bir imgelemden beslenen baş göstereni birinci düzeyde saç ve saçsızlık olarak belirlendiğinde güneşin parıltısından kirpinin dikenine dek bir dizi çağrışım alanını harmanlar. Güneşin aydınlığı saçsız kısma yansımasıdır. Karaltı ise güneşin kötücül sütrelerle engellendiği ve ulaşmadığı alandır.

Saçsız alan, başa takılmış gölgeyi belirgin biçimde seçtiren bir seçilebilirliktedir. Saçsız alanın berraklığı ve saydamlığında baş aydınlıktır, aydınlıktadır. Saçsızlık bir çileyi üstlenmek, bir kahır sırtlanmak, bir öfkeyi kabartmak, onulmaz yarayı omuzlamaktır aynı zamanda. Kahırdan, çileden, öfke ve nefretten istenç dışı dökülen saçlar bedenın suskun iletisine gönderme yapar. Sıkıntıyla dökülmesi engellenemeyen saçlar, beden mülkünü taşıyanın sessiz ifadesidir; isyanının, acısının, acızının dilidir.

Saç diktir, diken dikendir; azdır, seyrek ama batıcıdır; sıkıntıda olanın, dara düşenin

kirpi gibi her an saldırıya açık olacağıın göstergesi gibidir. Yüzü görülmeyenin yüz ifadesini ele vericidir. Yüz dönüktür ama salt muhatabına dönüktür; her yön ve düzeyden görebilir muhatabına. Salt muhatabınca görülebilir bir kimlik olarak tasarlanan baş, saçlar gibi dik kulakların teyakkuz imgesiyle bütünlenir; görür ama görünmez meçhul bir gösteren haline gelir.

Cephesi itibariyle sıradan görüşe kapalı olan baş göstereni, kurucu bir görüntübirim olarak saçsızlığıyla onurlu bir aczi ve aydınlık bir çileyi, dik saçlarıyla dik bir duruşu, karaltısıyla bitimsiz engelleri, kulaklarıyla keskin dikkati, yüzünün görölmezliğiyle bir parça küskünlüğü, ama daha çok hedeften vazgeçmezliği, kesin bir ısrarı ve ıslah olmaz bir inadı ve umudu simgeselleştirmektedir.

b) “El (Kol)”

İkonolojik düzey: iki kol arkaya uzatılmış ve iki el birbirine temas edecek şekilde bilek hizasında birleştirilmiş. Eller birleşik ama parmaklar yumuk olmadığından sıkı sıkıya bir bağlanmadan yoksundur, parmakların sarkıtılmış olması birbirini tutan iki elden çok birbirine değen iki el gibidir. Eller çıplak, kollar giysiyle örtülü. Giysinin bileği belli belirsiz bir niteliktedir. El ve kol göstereni öncelikle, birleşme, kavuşma ve doğal olarak tutma'ya ilişkin simge evrenini betimliyor.

Simgebilimsel düzey: yan yana getirilerek biniştirilmiş iki el göstereni, ayaları açık görünümüyle rahatlık ve hazır olmaklık imgesini içkinleştirir. Eller, ait olduğu kişinin içinde bulunduğu durumun ipuçlarını serdedicidir; kolların da desteğiyle, bir güç ve bir kalkışma göndergesini de içselleştirir. El çeşitli şekillere girebildiğinden kimi zaman müşfik bir koruyucu kimi zamanda şedid bir kırıcı işlev üstlenebilir. Eller geniş bir imge evrenini dışlaştırmakla birlikte özellikle bağlı ya da açık oluşları anlam alanını farklılaştırır. Bağlı el (ve kol), istençli ya da istençsiz olsun kesinlikle bir engellenmeye gönderme yapan tutsaklık gösterenidir. Ancak, tüm istenç dışı tutsaklık göndermelerini içlemine almasına karşın istençli bir eylemde, yani el kullanılmak istendiğinde engellenemezlik göstergesini de üzerinde taşır. Bağlı elin bağından kurtulduğunda ne yapabileceğini sezinlemek kolay değildir çünkü.

Bağlı el ve kol doğrudan atak yapmaya hazır bir araç işleviyle öne çıkar bu kez. Atak yapmaya hazır eller sağlam durmayı, sabırla beklemeyi, kendini durdurmayı, başkasını kendinden kollamayı gerektirir. Bağdan kurtulunca, uygun zamana dek duruşunu bozmamış kararlı eller, onları göremeyen muhatabı açısından her an bir sürpriz demektir. Eğilmeden duran insan göndergesini de kaplamına alan bağlı eller aynı zamanda, korku, endişe ve

tedirginlik gösterenidir; istençli tutsaklıkta her an bırakılacak, her an harekete geçecek, her an bir şey fırlatacak, her an birini/bir şeyi tutacak, her an bir şey taşıyacak gibi imgelerle yoğrulur.

El (ve kol), sonunda, dik durmayı kolaylaştıran güçlü bir tutuş, ağır bir yük taşıma, sabırlı bir bekleyiş, eylem için hazır oluş ve muhatabı içinse doğrudan felaket ve tedirgin edicilik imgelerini kuşatan bir kavram alanını simgeselleştirir.

c) “Ayak (Bacak)”

İkonolojik düzey: iki ayak, birbirine yakın mesafesiyle bir yürüyüşü değil de kımiltısız bir duruş eylemini ifadelendirir. Hareketsiz ayaklar belirgin biçimde çıplaktır ve doğrudan yalınayaklık imgesine gönderme yapmaktadır. Bacaklar ise bileği örtmeyen paçasız bir giysi ile örtülüdür. Bacaklardan gelen bir karaltı bileğe dek inmektedir. Ayak ve bacak göstereni doğrudan hareket ve duruş izlekli bir simgesel alana gönderme yapıyor.

Simgebilimsel düzey: ayak insanı bir yerden başka yere götüren bir binit olmakla birlikte, bu işlevi yerine getirmek için öncelikle ayakta tutmaya yarayan bir kaide işlevini bürünmesi gerekir. Binit olmak niteliğiyle yürütücü/götürücü/uzaklaştırıcı gibi bir imge dağarı, ayaklar kımiltısız olduğunda, durma/duruşun betimlediği imge alanına doğru seyrederek. Bu seyirde sabit durma, sağlam durma, canlılık, dirilik, yıkılmazlık, muhkem ve müstakim duruş gibi bir kavram alanı oluşur.

İki ayak yan yana kımiltısız halde ise ayakta ve hazırolda duran capcanlı sağlam birinden söz ediliyor demektir; en azından acelesi olmayan kaygılı ya da kaygısız bir insan güçlü kaidenin üzerinde durmaktadır. Dik ve diri durmayı sağlayan ayakların çıplak oluşları doğrudan yoksulluğun göstergesi olmakla birlikte yalınayaklığın değildir. Ayakkabısı da, çarığı da, çorabı da o çıplak ayaktır çünkü. Taşadıkları yük ne denli ağır olursa olsun ayakların ayakkabısızlıkları ayakkabı giymemiş bir ayak oluşlarından; ayakkabısız kalmış oluşlarından değildir; çıplak ayakları ayakkabılarıdır; uzun süre kullanım sayesinde dayanıklı hale gelmiş nasırlı ayaklardır. Nasırlı ayakların yer ile bütünleşik yapısı, kaideyi ve tutuşu daha da sağlamlaştırmış ve kaideye kimsenin kımıldatmadığı bir güç imgesi kazandırmıştır. Ayakların yıpranmış ve yorgun görünüşleri durmaktan değil de taşıdıkları yükün ağırlığından olsa gerektir. Kendini yenilemek için yapılacak hareket ayakları besleyici, yeniden daha güçlü hale getirici niteliktedir. Ayak göstereni bacakların da yardımıyla güç, güçlülük, sağlamlık, dirilik, dayanıklılık gibi bir anlamlama alanını kaide kaplamında simgeselleştirir.

d) “Kılık-Kıyafet”

İkonolojik düzey: kıyafet kolları, bacakları ve tüm gövdeyi boyun kısmına kadar saran, alt ve üst kısımları birbirinden bağımsız iki parçalı bir giysiden oluşmaktadır. Yamalı üst giysi alt giysinin üzerine bırakılmış gibi. Kemer kısmı seçilemeyen alt giysi, ütüsüz ve adeta dikişsiz. Kılık özensiz ve özentisiz, kıyafet ise yeterince özelliksiz görünüyor. Kılık-kıyafet göstereni, doğrudan yoksulluk çevresinde bir simge evrenini temsil ediyor.

Simgebilimsel düzey: kılık-kıyafet göstereni olarak yeğlenen tasarım son derece yalın, son derece alelade bir kıyafet tasarımıdır; yoksulluğun kıyafeti yoksulun kılığıdır. Bireysel gibi görünmekle birlikte toplumsaldır; bireyden kalkarak toplumu yoksullaştırıcı, yoksullukta eşitleyicidir. Tuluma benzer yamalı kıyafet yoksul bir toplumda herkesin giyebileceği bir kıyafettir. Omuzda kolaylıkla görünebilen dikiş izleri yoksulluğu doğrudan teyit edicidir. Ancak, yama ile iyice belirginleşen yoksulluk dik ve tepkisel duruşu hiçbir biçimde etkilememektedir.

Yoksul kılıklı insan yoksul değil, yoksul bırakılmış insandır. Üzerindeki yoksul kıyafet iğretidir. Kıyafetin zayıf kol ve bacakları sarar şekilde hacimli oluşu, içinde bir hane-i berduşun yüklenebileceği başka kıyafetleri de barındırıyor olabileceğini akla getirmektedir. Her durumda yoksul insan giyinik ve örtünmüş insandır. Kıyafet kimi toplumsal yargılarca kılıksız olsa bile taşıyıcısını boyundan ayak bileğine dek örter. Örtücü işlevinden ötürü kılık-kıyafet koruyucudur. Bedeni koruyan vasıfsız bir giyinikliği ve soylu bir yoksulluğu simgeselleştirir. Kılık-kıyafetin simgeselleştirdiği soyluluk kibirlenmeden, böbürlenmeden uzak bir soyluluktur. Sıradanlığın, özensizliğin, geçiciliğin, fitri bir doğallığın simgesi haline dönüşmüştür. Taşınması meşakkatsiz yamalı kıyafet, bir yandan yaşam hırsından arınmış bir yoksulluğu dışlaştırırken öbür yandan üniformaya dönüşerek duruş ve istikametinde ödünsüz bir mücadeleyi, bir direnişi de simgeselleştirir.

Son olarak, kıyafetin üzerindeki gölge ya da omuzundan topuğuna dek neredeyse her yanını kuşatan karaltılar da, dayatmacı ve baskıcı bir sızıya, yakayı hiç bırakmayan bir sıkıntıya gönderme yapıyor.

IV. AHİR ZAMAN ATEŞİ

1. Ahir Zaman Ateşi'nin Çizeri

Ahir Zaman Ateşi'nin çizeri Hasan Aycın (1955 -), Batı Anadolu vilayetlerinden Balıkesir'de doğan Hasan Aycın İlköğrenimini köyünde (1966), ortaöğrenimini Balıkesir İmam-Hatip Okulu'nda (1974), yükseköğrenimini Bursa İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'nde tamamladı (1980). Bursa'da grafikerlik ve Balıkesir'de pazarcılık yaptıktan sonra İstanbul'a yerleşti (1984). Çalışmalarını kendi atölyesinde sürdürüyor. İlk çizgisi 3 Şubat 1978 tarihli Yeni Devir gazetesinde yayımlandı. Daha sonra Yeni Devir, Zaman, Yeni Şafak gazeteleri ile Maveria, Aylık Dergi, Gül Çocuk, Mavi Kuş, İslâm, Kadın ve Aile, Inquiry, Kardelen, Yedi İklim, Kayıtlar ve Kitap Postası dergilerinde çizgileri yer aldı.

Evli ve dört çocuk babası olan Hasan Aycın, halen İstanbul'da yaşıyor, çizgi ve yazılarını Birdirbir, Mostar, Hece ve Hece Öykü dergileriyle Millî Gazete'de yayımlıyor. Çeşitli yazınsal türlere yayılan eserleri albümler öncelenecek şöyle sıralanabilir: Albümler: Bocurgat, Gece Yürüyüşü, Âsâ, Kulbar, Gözgülü, Kırk Hadis Kırk Çizgi, Ahzan, Nun, Zılal, Kudüs Ey Ey; Masallar: Alpembecik Gülpembecik; Romanlar: Esrarname, Sâhipkırân; Söyleşiler: Güneşin Altında; Anı Yazıları: Müşahadat / Hayata Merhaba

2. Ahir Zaman Ateşi'nde ikonografik ve simgesel belirimler

Özentsiz ve sıradan kılıklı bir adam koşturmaktadır. Alışıldığın dışındaki giysileriyle kılıksızlığa nispet eden adamın kafası, koşarken, bir o yana bir bu yana dönmekte. Kaçacak ve korunacak bir yer arayışı ile korku ve endişe izlerini üzerinde taşır gibidir. Kafası kel, ayağı çıplak ya da ayakkabısı belli belirsiz ama eli doludur. Her şey ışık altında cereyan etmektedir; görülebilirdir ve hiçbir biçimde karanlık yoktur.

3. Ahir Zaman Ateşi'nde İkonolojik ve Simgebilimsel Düzey

İlk bilgileri ya da ilksel ikonografik belirimleri kesitleyecek olursak, ikonolojik düzeyde irdelenmesi gereken beş yapısal birimden söz edilebilir: baş, eller (kollar), ayaklar (bacaklar), kılık-kıyafet ve elde taşınan ateş. Simgebilimsel düzeyde de aynı şekilde simgebirim haline gelecek beş görüntübirimin -baş, el (kol), ayak (bacak), kılık-kıyafet, ateş- açılımını gerçekleştirecektir.

a) “Baş”

İkonolojik düzey: bir o yana bir bu yana bakan, başın başat görüntübirimleri olarak kurgulanmış gözler ve dudakları içkinleştiren yüz imgesi saçsızlık ile bütünleniyor. Biçimsel düzeyde sürekli bir dönüşlülük imgesini dışlaştıran yan yana getirilmiş üç çift göz ise kaşların üzerinden teğet geçen bir dairesel çizgi ile güçlendiriliyor. Baş göstereni, doğrudan, kel ve kellik'in simge evrenine gönderme yapıyor.

Simgebilimsel düzey: başın kurucu birimleri olarak dikkate alınan (kaşlarla birlikte) gözler ve dudaklar çaresiz bir arayış, umarsız bir beklenti, tikel bir şaşkınlığa gönderme yapar ilkin. Yön belirtkesi niteliğiyle başın çevresini saran dairesel çizgiler olmasaydı da ortaya çıkacak olan benzer imgelem, ayrıca, hareketin sürekliliğini keskinlemek ve hareket alanını belirginleştirmek işlevi görür. Öte yandan, yalnızca etrafına bakan baş göstereni bakıştaki çaresizlikle birlikte azim ve kararlılık imgesini de içselleştirir.

Bir o yana bir bu yana bakış, telaş ve endişe imgesiyle birlikte doğrudan bir kimliğin de habercisidir; vazgeçmezliğin ya da beklentideki vazgeçilmezliğin, durmaksızlılığın ya da umutta duraksamazlığın, kabaca arayışta ısrarın göstergesi olan bir kimliğin. Saçsız oluş ise bu kimliğin tamamlayıcısı olarak fodul olmayan bir kelliğe, yoksun olmayan bir yoksulluğa karşılık gelir. Kellik göstereninin içleminde yer alan ve böbürlenme, kibirlenme, büyülenme gibi bir kavram alanını öteleyerek sadelik, yalınlık, sükunet ve yoksulluk gibi bir gönderge evrenini betimler; hareket imgesindeki telaş göndergesine teskin edici bir yapı kazandırır. Dahası, bir istim üzerinde sabitlenmeyi, paniksiz bir kaygıyı ve telaşta ısrarı vurgulayıcıdır. Görüntübirim olarak yeterince manidar olan baş göstereni, sonuçta, hiçbir biçimde beyhude olmayan istençli bir arayışı, oldukça denetimli bir tedirginliği ve büyük ölçüde “paniksiz bir telaş”ı simgeselleştirir.

b) “El (Kol)”

İkonolojik düzey: iki kol, ileri uzatılarak iki el olarak birleştirilmiş ve eller serçe parmakları temas halinde olarak gökyüzüne açık. Parmakları sıkı sıkı kapatılmış, bir birine kavuşturulmuş iki el ayası dökülecek bir şeyi dökmeden taşır gibidir. Eller çıplak, kollar giysiyle örtülü. Giysinin bileği çok sıkı ya da büzgülü olmamakla birlikte gevşek de değildir. El ve kol göstereni öncelikle, taşıma ve tutma'ya ilişkin simge evrenini betimliyor.

Simgebilimsel düzey: yan yana getirilerek kavuşturulmuş iki el göstereni, ayaları gökyüzüne açık olduğundan yakarış ve/ya da dua imgesini içkinleştirir. Eller, bir kişiye aittir ve sahibinin hâl-i pür melâlini etraflı biçimde dışa vurucudur; kuşkusuz kolların da

desteğiyle, edimlerin ifası ve hünerlerin icrası makamında olduğu göndergesini içselleştirir. Dahası, ifanın hüneri, hünerin ifası yine onunla imgeselleşir. El, avucunu açar, kapar, hatta çerçeve dışına çıkıldığında parmaklarını sıkarak sert bir yumruğa bile dönüşebilir.

Burada, açıklığına, kapalılığına ya da değişik konumuna göre dur işaretinden zafer işaretine dek bir dizi imgeyi dışarıda bırakan eller, beden, zihnin ve gönlün cümle kapısıdır. Bedene, zihne ve gönüle nüfuz etmek cümle kapısından girmekle mümkündür. Cümle kapısından girmek için ise kuşkusuz dokunmak, tutmak gerekir. Eller, parmaklar yardımıyla dokunur, tutar, sınar; tersine olarak, dokunulur, tutulur, sınanır da. Elin sınanı, uzanmak gerekmeyen, dokunmak gerekmeyen, taşınması gerekmeyen bir şeye uzanmanın, dokunmanın, onu taşımmanın, taşıyabilmenin sorumluluğuna koşuttur. Taşınması gerekeni taşımama, taşınmaması gerekeni taşıma da sınav göndergesine eklenir.

Öyleyse el, burada, doğrudan taşıyıcıdır; taşıyıcılığı öncelikle, sınavın kazanılması umudunun taşıyıcılığını simgeler. Taşdığına değer veren, taşıdığı değere, değerine ve değerliliğine sahip çıkan, taşıdığı sorumluluğunu bile isteye kuşanan ve bir nefer gibi tüm imkanlarını seferber eden bir aracı kavramsallaştırır, ama aynı zamanda yüküne hakkını veren, son derece müşfik bir tutucu-koruyucu imgesini de. Sonunda, kolların destekleyiciliğini gözden ırak tutmamak kaydıyla eller, taşınan ile taşıyanın mukadder aracısı olan tinsel bir mahfazayı simgeselleştirir.

c) “Ayak (Bacak)”

İkonolojik düzey: iki ayak, birbirine uzak mesafesiyle bir yürüyüşü değil de bir koşma eylemini ifadelendirir. Hareket halindeki ayaklara bir ayakkabı giydirilmiş gibi görünmekle birlikte yalınayaklık imgesini de saklı tutmaktadır. Ayakların zemindeki gölgesi ışığın yönünü belirlemektedir. Bacaklar ise topuğa yaklaşan paçalı bir giysi ile örtülüdür. Ayak ve bacak göstereni doğrudan hareket/devinim izlekli bir simgesel alana gönderme yapıyor.

Simgebilimsel düzey: ayak insanı bir yerden başka yere götüren binittir. Binit olmak niteliğiyle götürücülüğü simgeler. İki ayak ve arasındaki mesafe bir koşma edimini, koşma edimi de acele imgesini dışlaştırır. Bir yere yetişme, bir yerden ayrılma, bir yerden uzaklaşma, bir yere doğru gitme, bir yer ya da bir şeyi arama gibi bir imge dizisini de yanına katar. Ayakların altındaki gölgeler ışığın izlerini ve ışığın altındaki ilerleme gerçekliğini vurguluyor. Süratin boyutu tam olarak belirgin olmamakla birlikte, doğrudan ölçülebilir olmayan meçhul bir hız göndergesi de koşmanın kavram alanı içinde. Koşmanın sürekliliği ve bitimsizliği

imgesi ise bu çerçevede -başın hareketi dışarıda tutulunca- tekdüze ve tekil görünümlü yön olgusuyla güçlenir.

Koşmayı güçleştirebilecek yalın ayaklık olgusu ayağın koşmayı mümkün kılacak biçimdeki giyiniklik imgesinden uzak değil. Ancak parmakların belirgin biçimde görünmeyişinden hareketle giyinikliğine hükmedilen ayaklar, çarığıyla bitimsiz bir güzergahın müstemilatı ve kökenselden kökenlese seyreden güzergahtaki ağır bir yükün taşıyıcısı işleviyle simgeselleşir.

d) “Kılık-Kıyafet”

İkonolojik düzey: kıyafet kolları, bacakları ve tüm gövdeyi boyun kısmına kadar saran, alt ve üst kısımları birbirinden bağımsız yekpare görünümlü bir giysiden oluşmaktadır. Üst giysi alt giysinin içine sokuşturulmuş gibi, kemer ile bir parça büzülmüş hissi veren alt giysi, ütüsüz ve adeta dikişsiz. Kılık abartısız, kıyafet ise herhangi bir model ya da tasarım kaygısından uzak görünüyor. Kılık-kıyafet göstereni, doğrudan yoksulluk çevresindeki simge evrenini temsil ediyor.

Simgebilimsel düzey: kılık-kıyafet göstereni çok gösterişsiz ve son derece yalındır. İlk bakışta yalnızca giyiniklik simgesidir. Bu sıradanlık, aynı zamanda yoksulluk imgesini de simgeselleştirir.

Yalnızca örtünme kaygısını dışlaştıran özensiz yekpare görünüm aslında iki parçadan oluşmaktadır. Üst kısımda yer alan üst giysi, yen ve mintana da nispet eder ve giyinik olmanın dışında sıcaklık, koruyuculuk gibi imgeleri içselleştirirken yoksulluk imgesini de dışarıda tutmaz. Üst giysiye alttan eklenen alt giysi ise topuğu ve bileği saklamayan paçasıyla yoksulluk imgesini pekiştirir. Ama ayakları örterek yerleri süpüren kaftanlar karşısında, ayakları dışta bırakan paça sınırının doğrudan kibir imgesini ötelemeye karşılık geldiğini de gözden kaçırmamak gerekir.

Alt giysinin bele oturan kısmında bir kemerin bulunup bulunmadığı belirsizdir; açık deyişle, kemer gibi bir nesnenin beli tutması tıpkı fermuar ya da düğme gibi ayrıntılardan da bağımsızlaştırılmasına karşılık gelir. Düğmesizdir, fermuarsızdır, cepsizdir, kemersizdir, ütüsüzdür, yamasızdır. Bedenin alt kısmını örten giysi göstereni, bilinen pantolon olmayı reddetmez ama daha çok dondur, tumandır, paçalıktır, çakşırdır, şalvardır; ve pantolonun, tekil göndergelerinden arınmıştır. Sıradanlığın, özensizliğin geçiciliğin simge evrenine girmiş; makbul bir dirliğin, mütevazı bir düzenin, akli bir yadırganmazlığın, fitri bir doğallığın simgesi haline dönüşmüştür.

Giysi dikişsizdir; alt giysi de üst giysi de dikişsizdir. Dikişsiz üç tür giysi vardır

yaşadığımız coğrafyada çokça bilinen; biri, yolun başında (doğum), diğeri yolda (hac), öbürü yolun sonunda (kabir) giyilir. Dikişsizlik, öyleyse bir yolculuğun simgesidir; meçhule olmayan bir yolculuğun, simgesel olarak inananın inandığı yoldaki yolculuğunun. İnanan açısından, hakikatin kendiliğinden yadsınmaz biricikliğine olan bu seyrir, giyileni kundak (ilk giysi), ihram (ara giysi) ve kefen (son giysi) olarak simgeselleştirir.

e) “Ateş”

İkonolojik düzey: ateş, tutuşmuş ve alevlere bakılırsa yeterince harlı. Alevlerin sağa doğru eğrilen ve kıvrılan yönü bir esintinin belirtisi. Alevler açık bir hareket ve yön belirtirken, ateş konumunu değiştirmiyor ve kaynağı sabit biçimde yer değiştirmeden gürül gürül yanmaya devam ediyor. Ateş göstereni, kuşkusuz, sıcaklık ve yakıcılık simgesinin çağrışımsal alanına gönderme yapar.

Simgebilimsel düzey: ateş, doğrudan aşırı ısı imgelemine gönderme yapar; tek ve tekil göndergesi yakıcılıktır. Erilliği gösteren bir simge olmasından ateş üzerinde yürüme ritüellerine dek pek çok kültürel göndermeyi çevreleyen ateş, her zaman yakar ya da yakmasa da en azından yaktığı bilinir; tutulmaz, tutulması ise yakıcılığından ötürü hem zor hem müşküldür. Ateşi tutan yalnız ve yalnız tutuşandır. Ateşin yalnızlığı tutuşanın yalnızlığıdır. Tutuşanın yalnızlığı ateşin yalnızlığını besler.

Ateş, burada, çoğul bir alev yığını, yoğun bir alev yumağıdır. Sakil değildir, kütesizdir, dayanaksızdır, bağımlıdır ama güçlüdür, diridir, şiddetlidir, korkusuzdur. Eğretilmediği şeye cesaret ve yiğitlik imgesini giydirir; ister sevda türküsü ister savaş çağrısı olsun her durumda müstakim bir duruşa evrilir.

Alev diktir, dikeydir, ama yele direnemez; kımıldar, kımıldanır; titreyerek devinir, devinirken aydınlatır. Işıyla aydınlatırken zamanı kımıldatır, mekânı kımıldatır. Işık titreyince, burada olduğu gibi, her şey titrer, ait olduğu her yerle birlikte, ışığa bakan her şeyle birlikte. Ateş de alev de münzevidir öte yandan; yalnızdır, tek başınadır ve doğal olarak yalnız kalmak ister. Böyle olunca da ateş bir varlık-oluştur, bir oluş-varlıktır; kendini aydınlatırken kendini tüketmek ister. Aydınlatırken bir yandan da tükenmiş, kaidesini tüketerek beslemiş, tutamağını arındırmış, tuttuğunu diriltmiştir. Ateş göstereni, burada, başta yakıcılık olmak üzere, yakalanamazlık, kavranamazlık, yalnızlık, kırılğanlık, dikeylik, varoluş/yokoluş gibi bir dizi imgeyi üstlenir. Ateşten yola çıkılarak edinilen tüm bu imgeler bir kimliği belirginleştirir, taşınması müşkül bir kimliği simgeselleştirir.

SONUÇ

Görsel bozundurma yoluyla kesitlenen ve bakışı başkalaştırarak anlamlamayı derinleştiren çözümleme işleminin ardından, her biri kendi adasında tekil bir gönderge alanı inşa eden simgesel birimleri -sözün reşit olmasını sağlamak amacıyla ve kuşkusuz ikonolojik düzeyleri de göz önünde bulundurarak- bütüncül bir değerlendirmeden geçirelim ve böylece, bireşimsel bir çıkarsamaya varabiliriz. ‘Hanzala’ ile ‘Ahir Zaman Ateşi’, son çözümlemeye, çizgisel görsellerin söz edimini imgeleme ve betimleme biçimini anlamak ve/ya da anlamalayabilmenin sınırsızlığını da belirlemiş oluyor; çizgiye ve çizgi sanatına ilişkin küllî bir dağarı açılma, dilini ve söylemini açınınsama yollarını da açıyor. Çizgisel sözün meşakkatiyle iyice ağırlaşan bir sözü anlamaya cüret etmenin ve bildik/tanıdık her sözün ötesinde yazısal-görselliği tastamam içkinleştiren çizgisel söze tanıklık etmenin gerekliliğini de belirginleştiriyor.

Özgül çözümlerinin ardından “Hanzala” ile “Ahir Zaman Ateşi” birlikte değerlendirildiğinde gerek baştaki kellik, gerek kıyafetteki özensizlik, gerek ayaklardaki doğallık, gerek ellerdeki çaba göndergesel düzeyde birbirinden olağanüstü bir karışıklık serdetmemekte, simgesel gönderge farklılıklarına yol açmamaktadır. İki çizgi arasındaki benzeşik durum bütüncül bir benzeşme anlamı taşımaz kuşkusuz –örneğin el görüntübirimi Ahir Zaman Ateşi’nde koruyuculuk biçiminde simgeleşirken Hanzala’da tehdit simgesine dönüşebiliyor. Böylesi bağlamsal ayırtılara karşın her iki çizgi de, tüm yoksulluk ve acz imgelerinin dışlaştırdığı dik bir duruş, azimli bir direniş, vazgeçilmez bir sorumluluk göndermelerini içselleştirir ve doğrudan, istikamette müstakim bir kimlik gösterenini betimler.

İki çizgisel görüntübirimden hareketle burada yaptığımız yalın bir görüntübilimsel/simgebilimsel çözümleme ve/ya da ayrıntıdaki malumatı okuma işlemi, her iki görsel tasarımda da -gerek biçimsel gerek söylemsel düzeyde- benzerlik/özdeşlik bulmanın örtüşmezlik/yöneşmezlik bulmaktan daha kolay olduğunu gösterdi. ‘Ahir Zaman Ateşi’ çizzerinin ‘Hanzala’yı başka çizgilerine kolaylıkla taşıyor olması (yanda) bu benzeşim olgusunu teyit edicidir. Hanzala tiplemesinin Hasan Aycın çizgilerinde hiç gocunulmadan kullanılması, ayrıca, dayanışık bir sanat güzergâhının tekâmülü açısından ve çizgi sanatına -daha doğrusu “çizgi-resim sanatı”na- dönük bir geleneğin kurgulanması bakımından da önemsenmek değerindedir.

Ayrıca, her iki çizzerin de müslüman coğrafyalarda yaşamış ve yaşıyor olmaları, müslüman coğrafyaların soluğunu hisset(tir)meleri nedeniyle İslam sanatçılarıdır ve yaptıkları da doğal

olarak henüz gelenekselleşmemiş İslam sanatıdır. Modern dönem İslam sanatına özgü olarak gelişecek çizgi sanatı, geleneksel İslam sanatlarının -ebru, hat, tezhip, kat'ı gibi- sınırlarını zorlayan çağdaş bir arayıştır; tıpkı son zamanlarda hüsnütecrit (calliabstractation) suretiyle yapılan ve geleneksel hat sanatını dönüştüren kaligrafik resim ya da hüsnühat-resim gibi. Öncü çizerler aslında arayışın ötesine geçmiş, bir geleneğin, bir çizgi/çizgi-resim geleneğinin başlatıcısı olmuşlardır. İslam coğrafyasında ve diğer coğrafyalarda onları taklit ederek izinden gidecek kuşakların yetişeceğini, dahası çizgi ile ilgilenen mevcut sanatçılara da rehberlik edeceklerini öngörmek hiç güç değildir.

Son tahlilde, öncü çizerleri tanımlayıcı -kuşkusuz öncül- bir yargı ile bitirelim: Naci el-Ali, bir coğrafyanın gerçeği, bir coğrafyanın çizeridir; salt bir coğrafyaya odaklanır, salt bir coğrafyanın serüvenini çizer ve salt ait olduğu coğrafyanın fotoğrafına bakar. Hasan Aycın ise, öncül bir bakışla, bitimsiz coğrafi fotoğrafta salt insanlığın serüvenini görür ve salt, güneşin altındaki insanlığın serüvenini çizer. Sayısız Naci el-Ali ve Hasan Aycın çizgisi tıpkı 'Hanzala' ve 'Ahir Zaman Ateşi' gibi yepyeni bir çizgisel anlatım imkânı olarak bu serüvene tanıklık edecek muhatabını bekliyor.