

**K.K.T.C.
YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

DOKTORA PROGRAMI

**DİJİTAL KOLAJ TEKNİĞİ İLE KIBRIS TÜRK EFSANELERİNİN
GÖRSELLEŞTİRİLMESİ**

HAZIRLAYAN

Gürkan GÖKAŞAN

20082532

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Erdal AYGENÇ

LEFKOŞA

2017

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “*Dijital Kolaj Tekniğı ile Kıbrıs Türk Efsanelerinin Görselleştirilmesi*” adlı çalışmanın; tarafımdan, akademik kurallara ve etik değere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

22.12.17

Gürkan GÖKAŞAN

İmza

ÖZ

Yapılan çalışma genel bağlamda manevi kültür ürünlerinden halk bilimi alanlardan biri olan *efsanelerin* sanatsal dönüşümünü konu almaktadır. Yazınsal metin biçimindeki Kıbrıs Türk efsanelerinin dijital kolaj tekniği ile görsel metinlere dönüştürülmesi suretiyle, Kıbrıs Türk kültürünün kalıcılığına katkı sağlamak amacı üzerine yapılandırılmıştır. Bu kapsamda, dijital kolaj tekniği ile görselleştirilen *efsanelerin*, sanatsal olarak Kıbrıs Türk Halk Bilimine doğrudan katkıda bulunması amaçlanmıştır.

Araştırma ve uygulama kapsamında, Gökçeoğlu'nun (2004) '*Kıbrıs Türk Halkbilimi Sözel Kültür Değerlerimiz: Efsanelerimiz*' adlı eseri baz alınmış olup 24 kategori altında sınıflandırılan toplam 94 Kıbrıs Türk Efsanesi içerisinde *dağ/kuyu/ovayla ilgili efsaneler* ve *deniz/göl/sahille ilgili efsaneler* olarak kategorize edilen 12 efsaneden 8'i durum çalışması olarak temel alınmıştır.

Öncelikle görsele dönüştürülecek efsanelerin metin çözümlemeleri yapılmış, metinlerin içerisinde kullanılan göstergeler (gösteren/gösterilen) ve gönderme yaptıkları içsel/dışsal gerçeklikler ortaya çıkarılmıştır. Efsanelerdeki öyküler geliştirilmiş ve olay örüngüsü netleştirilen söylencelerin kadın, doruk noktası ve akıbet ile ilgili sahneleri dijital kolaj tekniği ile görsele dönüştürülmüştür.

Araştırmada yazılı kültürel metinlerin görsel metin biçimine dönüştürülmesi sorunsalında, Sürrealizm, Dada, ve Pop Art'ın belirgin karakteristik özellikleri temel alınmış, "yırtık kağıt dokusu" bağlayıcı bir eleman olarak kullanılarak karma bir kolaj tekniği uygulanmıştır.

Çalışma kapsamında yapılan inceleme ve analizlerde kadın ögesinin genel çerçevede 'pasif', 'mazlum', 'kurban', 'meta' ve ender de olsa 'günahkar' olarak temsil edildiği gözlemlendiğinden; kadın daha ziyade içsel gerçekliğine gönderme yapan "kadın bedeni" ile görselleştirilirken, kadına yüklenen anlamlar farklı renklerle sembolize edilmiştir. Kadının ikincilleştirilip pasivize edildiği durumlarda tercihen mor renk kullanılmış buna paralel olarak efsanede yer alan erkeğin hegomonik duruşu mavi (koyu veya açık) ile temsil edilmiştir. Tanrının gazabı çeşitli tabiat olayları ile sembolize edilmiş anlatılanların efsanelerdeki "arı"lığın gerçeklikten ayrıştırılabilmesi adına insan bedenlerinin çıplak kullanılması tercih edilmiş olup kimi zamansa heykelleştirilen bedenlerle bu temel desteklenmeye çalışılmıştır.

Buna ilaveten senaryolaştırılan efsanelerin herbir temasının (kadın, efsanenin genel doruk noktası ve akıbet) "doruk nokta"sında dışsal gerçeklik olarak nitelendirilebilecek "yırtık kağıt dokusu" kullanılmıştır. Efsanelerin doruk noktalarında ağırlıklı olarak kırmızı rengin kullanıldığı 'yırtık' kağıt dokusu, 'ölüm/cinayet', 'kadını metalaştırma', 'ihnet', 'dini istismar' gibi noktaları görselleştirilmede kullanılmıştır.

Son olarak ise efsanelerin 'dağa/taşa dönme', 'yaşamın son bulması', 'yok olma/ölüm' olarak gruplanabilecek "akıbet" kısımlarında ise "kadın" ögesinde de olduğu gibi dışsal gerçeklik yani olayın kendisi görselleştirilirken, kendi içindeki "doruk" yine "yırtık kağıt dokusu" ile desteklenmiş böylece

görsellerin kendi içerisindeki bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Ağırlıklı olarak kırmızı ve mavi renk kullanılmasının temel amacı ise mavi rengin erkek egemenliği ve ‘aktif’ duruşuna, kırmızı rengin ise Tanrı’nın gazabına gönderme yapmasıdır.

Anahtar kelimeler: Dijital kolaj; Kıbrıs Türk Efsaneleri; Görsel Metin; Kültür; ve Dijital Resimleme

ABSTRACT

Doctoral Thesis

Doctor of Philosophy (PhD)

VISUALISATION OF TURKISH CYPRIOT LEGENDS BY USING DIGITAL COLLAGE TECHNIQUE

Gürkan GÖKAŞAN

Near East University

Graduate School of Social Sciences

Faculty of Fine Arts and Design

Arts and Design Program

Within the general context, this study focuses on the artistic transformation of *legends*, as one of the fields under the ethnology and intangible culture products. The study is structured on the aim of contributing the indelibility of Turkish Cypriot culture through transforming the Turkish Cypriot legends, which are in the form of literary texts, with digital collage technique. Therefore, the aim is to bring direct artistic contribution on the Cypriot Ethnology by the *legends* visualised by the digital collage technique.

Within the scope of research and application, the work of Gökçeoğlu (2004) called '*Turkish Cypriot Oral Culture Assets: Legends*' was taken as a basis and out of a total number of 94 Turkish Cypriot Legends categorised in 24, 8 legends out of 12 categorised as *the legends related with Mountain/Well/Plain* and *Sea/Lake/Shore* were taken as basis for the case studies.

Firstly, the textual analyses of legends that would be visualised were performed, and then the signs (signifier/signified) used in the text, and internal/external realities that they refer were identified. The narrations in the legends were developed and the scenes in the legends with clarified plots, in relation with woman, climax and denouements were visualised through digital collage technique.

In the beginning of research, the researcher, who had taken a specific characteristic of Surrealism, Dada and Pop Art among the art movements as the basis for the research question of transforming the literary cultural texts into visual texts forms, and additionally the researcher introduced a mixed technique with his own “ripped paper texture”.

Since the observation regarding the assessments and analyses within the scope of the study indicated that the concept of woman was represented as ‘passive’, ‘oppressed’, ‘victim’, ‘commodity’ in general and ‘sinner’ even rarely; the woman was visualised by “woman body” referring to rather the internal reality while the ascribed meanings for woman were symbolised by different colours. The circumstances that woman is subordinated and passivized were given in purple colour and in parallel, the hegemonic attitude of man in the legend was represented by blue (dark or light). The wrath of God was symbolised with various natural events and the human bodies were opted to be naked in order to distinguish the “purity” of legends from the reality, and at times the petrified bodies were used to support this basis.

Moreover, “ripped paper texture” that can be defined as the external reality was used at “the climax” of each theme (woman, general climax of legend and denouement) under the scripted legends. While the red colour was mainly used for the climax of legends, the ‘ripped’ paper texture was applied to visualise the issues such as ‘death/murder’, ‘commoditization of woman’, ‘betrayal’, and ‘religious exploitation’.

Lastly, the external reality namely the event itself was visualised for the “denouement” parts of legends that might be grouped as ‘turning into mountain/stone’, ‘end of life’, ‘disappearance/death’; the internal “climax” was again supported by “the ripped paper texture”, hence the integrity of visuals was ensured. The purpose of using mainly red and blue colours was that blue colour refers to the hegemony of men and their ‘active’ attitude whereas red colour refers to the wrath of God.

Key words: Digital collage; Turkish Cypriot Legends; Visual Text; Culture; and Digital Illustration

DİJİTAL KOLAJ TEKNİĞİ İLE KIBRIS TÜRK EFSANELERİNİN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	iii
YEMİN METNİ	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
EKLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KOLAJ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. KOLAJIN DOĞUŞU	6
1.2. DÜNYA SANATINDA KOLAJ TEKNİĞİ	7
1.2.1.Kübizm ve Kolaj Tekniği	7
1.2.2.Dada Sanatı ve Kolaj Tekniği	14
1.2.3. Sürrealizm ve Kolaj Tekniği	19
1.2.4. Pop Art ve Kolaj	23

1.3. GELİŞEN TEKNOLOJİ VE SANAYİLEŞME İLE KOLAJIN DEĞİŞEN YÜZÜ: <i>DİJİTAL KOLAJ</i>	27
1.3.1.Dijital Kolaja geçiş	30
1.3.2.Dijital Kolaj ve Grafik Tasarım	31
1.3.2.1.Foto manipülasyon	32
1.3.2.2. Foto montaj	34
1.3.2.3. Dijital Resimleme	35

İKİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR VE SANATIN BULUŞMASI: *EFSA NELER*

2.1.KÜLTÜRÜN TANIMINA GENEL BİR BAKIŞ	37
2.2.KÜLTÜR VE SANAT İLİŞKİSİ	38
2.3.BİR EDEBİYAT DALI OLAN HALK BİLİMİNDE “EFSA NELER”	39
2.4. KIBRIS TÜRK KÜLTÜRÜ VE KIBRIS TÜRK EFSA NELERİ	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

3.1.VERİ TOPLAMA	47
3.2. DURUM ÇALIŞMASI	48
3.3. SINIRLILIKLAR	49

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA VE DEĞERLENDİRMELER: DİJİTAL RESİMLEME TEKNİĞİ İLE KIBRIS TÜRK EFSA NELERİNİN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ

4.1.UYGULAMALAR: EFSA NELERİN YAZIMDAN GÖRSELE DÖNÜŞÜMÜ

4.1.1.Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “Beşparmak Dağı” Efsanesinde <i>kadın, dorun noktası</i> ve <i>akıbetin</i> görsel temsili	50
4.1.1.1. Kadın	50
4.1.1.2. Doruk Noktası	51

4.1.1.3. Akıbet	52
4.1.2. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “Aslan Ali” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbetin</i> görsel temsili	53
4.1.2.1. Kadın	53
4.1.2.2. Doruk Noktası	54
4.1.2.3. Akıbet	55
4.1.3. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “İhanetin Bedeli” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbetin</i> görsel temsili	56
4.1.3.1. Kadın	56
4.1.3.2. Doruk Noktası	56
4.1.3.3. Akıbet	57
4.1.4. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “Gavur Kayaların Gözyaşları” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbetin</i> görsel temsili	
4.1.4.1. Kadın	58
4.1.4.2. Doruk Noktası	59
4.1.4.3. Akıbet	60
4.1.5. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Püsküllü” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbetin</i> görsel temsili	61
4.1.5.1. Kadın	61
4.1.5.2. Doruk Noktası	62
4.1.5.3. Akıbet	63
4.1.6. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Tuz Gölüne Dair Efsane”de <i>kadın, doruk noktası ve akıbetin</i> görsel temsili	64
4.1.6.1. Kadın	64
4.1.6.2. Doruk Noktası	65
4.1.6.3. Akıbet	66
4.1.7. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Yılan Adası” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbetin</i> görsel temsili	67
4.1.7.1. Kadın	67
4.1.7.2. Doruk Noktası	68
4.1.7.3. Akıbet	69

4.1. 8. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbetin</i> temsili	70
4.1.8.1. Kadın	70
4.1.8.2. Doruk Noktası	71
4.1.8.3. Akıbet	72
4.2. DEĞERLENDİRME	73
4.2.1. “Beşparmak Dağı” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbet</i> dair sahnenin çözümlemesi	73
4. 2.2. “Aslan Ali” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbet</i> dair sahnenin çözümlemesi	74
4.2.3. “İhanetin Bedeli” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbet</i> dair sahnenin çözümlemesi	75
4.2. 4. “Gavur Kayaların Gözyaşı” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbet</i> dair sahnenin çözümlemesi	76
4.2. 5. “Püsküllü” Efsanesi nde <i>kadın, doruk noktası ve akıbet</i> dair sahnenin çözümlemesi	77
4.2. 6. “Tuz Gölüne Dair Efsane” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbet</i> dair sahnenin çözümlemesi	78
4.2. 7. “Yılan Adası” Efsanesinde <i>kadın, doruk noktası ve akıbet</i> dair sahnenin çözümlemesi	79
4.2. 8. “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesi’nde <i>kadın, doruk noktası ve akıbet</i> dair sahnenin çözümlemesi	81

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. SONUÇ	83
5.2. ÖNERİLER	84
KAYNAKÇA	86
EKLER	92

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.	Avignon’lu Kızlar, Pablo Picasso, 1907	9
Şekil 2.	Joy of Life, Henri Matisse, 1 905	9
Şekil 3.	Blue Nude, Henri Matisse, 1907	10
Şekil 4.	Gitar ve Akordeon, George Braque, 1908	11
Şekil 5.	Pipo İçen Adam, Pablo Picasso, 1911	11
Şekil 6	Bambu Sandalyeli Natürmont, Pablo Picasso, 1912	12
Şekil 7.	Meyve Tabağı ve Bardak, Georges Braque, 1912	13
Şekil 8.	Dada Dergisi No:1, Hugo Ball, 1917	14
Şekil 9.	Dada Dergisi No:4-5, Francis Picabia, 1919	16
Şekil 10.	Tristan Tzara’nın Portresi, 1916, Jean Arp	18
Şekil 11.	Raslantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, 1916, Jean Arp	18
Şekil 12.	Max Ernst, Santa Conversazione, 1921	22
Şekil 13.	Max Ernst, Here Everything is Still Floating, 1920	23
Şekil 14.	Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, 1956	26
Şekil 15.	Richard Hamilton, Chrysler Firmasına Saygı, 1957	27
Şekil 16.	David Hockney, Place Furstenberg, 1985	29
Şekil 17.	David Hockney, Paint Trolley, 1985	29
Şekil 18.	The Oriel Window, South Gallery, Lacock Abbey	33
Şekil 19.	Fading Away	34
Şekil 20.	“Beşparmak Dağı” Efsanesinde <i>kadın</i>	50
Şekil 21	“Beşparmak Dağı” Efsanesinde <i>doruk noktası</i>	52
Şekil 22.	“Beşparmak Dağı” Efsanesinde <i>akıbet</i>	53
Şekil 23.	“Aslan Ali” Efsanesinde <i>kadın</i>	53
Şekil 24.	“Aslan Ali” Efsanesinde <i>doruk noktası</i>	54
Şekil 25.	“Aslan Ali” Efsanesinde <i>akıbet</i>	55
Şekil 26.	“İhanetin Bedeli” Efsanesinde <i>kadın</i>	56

Şekil 27. “İhanetin Bedeli” Efsanesinde <i>doruk noktası</i>	57
Şekil 28. “İhanetin Bedeli” Efsanesinde <i>akıbet</i>	58
Şekil 29. “Gavur Kayalarının Gözyaşları” Efsanesinde <i>kadın</i>	59
Şekil 30. “Gavur Kayalarının Gözyaşları” Efsanesinde <i>doruk noktası</i>	60
Şekil 31. “Gavur Kayalarının Gözyaşları” Efsanesinde <i>akıbet</i>	60
Şekil 32. “Püsküllü” Efsanesinde <i>kadın</i>	62
Şekil 33. “Püsküllü” Efsanesinde <i>doruk noktası</i>	63
Şekil 34. “Püsküllü” Efsanesinde <i>akıbet</i>	64
Şekil 35. “Tuz Gölü” Efsanesinde <i>kadın</i>	65
Şekil 36. “Tuz Gölü” Efsanesinde <i>doruk noktası</i>	66
Şekil 37. “Tuz Gölü” Efsanesinde <i>akıbet</i>	67
Şekil 38. “Yılan Adası” Efsanesinde <i>kadın</i>	68
Şekil 39. “Yılan Adası” Efsanesinde <i>doruk noktası</i>	69
Şekil 40. “Yılan Adası” Efsanesinde <i>akıbet</i>	70
Şekil 41. “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde <i>kadın</i>	71
Şekil 42. “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde <i>doruk noktası</i>	72
Şekil 43. “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde <i>akıbet</i>	72

EKLER LİSTESİ

EK 1. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “Beşparmak Dağı” Efsanesi	91
EK 2. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “Aslan Ali” Efsanesi	93
EK 3. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “İhanetin Bedeli” Efsanesi	97
EK 4. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “Gavur Kayaların Gözyaşı” Efsanesi	98
EK 5. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Püsküllü” Efsanesi	99
EK 6. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Tuz Gölüne Dair Efsane” Efsanesi	102
EK 7. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Yılan Adası” Efsanesi	103
EK 8. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesi	104

GİRİŞ

Sürekli yeni eser oluşturma amacı içinde olan sanatçılar; kolaj tekniği ile amaçlarına yeni bir yöntem eklemişlerdir. Geleneksel ifade biçiminden farklı olan bu teknikte, kullanılan malzemelerin çeşitliliği dikkat çekmektedir. Gazete sayfalarından koparılan parçalardan, kum, metal, sigara paketlerine kadar farklı malzemelerin sağladığı yeni biçim dili ile sanat tarihindeki yerini almışlar ve öncü bir sanat anlayışına giden yolların açılmasına neden olmuşlardır. Böylece, sanatçının boya dışında her türlü malzemeyi kullanma özgürlüğü kazanılmıştır. Sanatı “paha biçilemez” gören burjuva sanat anlayışına meydan okuyan kolaj tekniği; sanat sahnesindeki yerini farklılaştırmıştır (Berger, J. 1999: 65).

Zihnimizde başlayan yaratıcılık olgusu gelişebilir bir olgu olmakla birlikte yaratım aşamasında kullandığımız ekipman bir kalem veya bilgisayar programı da olabilmektedir. Bu araçların ne olduğundan daha önemlisi, tüm bilgi ve birikimlerin belli bir sistem içerisinde kağıda, tuvale veya ekrana yansıtılmasıdır. Görsel yaratıcılık ortamında kullanılan iki fiziksel nokta olduğu söylenebilir; analog ve dijital (sayısal) ortamlar. Bilgisayar destekli yaratıların öncesinde, analog ortamda yapılan çalışmalarla, zihnimizdeki görüntüleri kağıda geçirmek ilk aşama olarak sayılabilir. Analog ortamın geri dönüşü zor ve maliyetli oluşu, dezavantaj olarak sayılabilir. Ancak, dijital ortam bu noktada daha az maliyetli ve geri dönüşü olan, hata telafisi yüksek bir olanak olarak değerlendirilebilir.

Dijital kolaj, plastik sanatlarda kullanılan teknik ve malzemeler yerine dijital ortamda (bilgisayar programlarında) farklı teknik ve malzemelerin bir yüzey üzerine uygulanmasıdır. Bu malzemeler; her türlü dergi, gazete parçalarından oluşacağı gibi aynı zamanda fotoğraf, resimleme, tipografi öğelerini de kapsayabilmektedir.

Yapılan çalışmada, birer yazınsal metin olan efsaneler dijital kolaj tekniği ile görselleştirilmiştir. Bu bağlamda, Kıbrıs Türk efsanelerinden *dağ/kuyu/ova* ve *deniz/göl/sahil* ile ilgili efsaneler temel alınmıştır.

20. Yüzyılın başlarında Batı’da kullanılmaya başlanan kolaj tekniği, Kübizm ile modern sanattaki yerini almıştır. Picasso ve Braque’ın tuvallerine yapıştırdıkları kağıt parçaları ile başlayan bu teknik, 1911 yılında gazete parçalarından, basılı

yazıları resime dahil etmeye kadar gitmiştir. Waldman ve Matisse'in de belirttiği gibi bu noktada Braque; ağaç, bez, fotoğraf, kumaş, toprak, kum vb. gerçek nesneleri resimlerine katmayı sürdürmüştür. Diane Waldman'a göre; kolajın 20. yüzyıl Amerikan ve Avrupa sanatında kalıcı etkisi vardır, izleyen yıllar içerisinde ise kolaj, asamblaj ve buluntu nesneler İtalya'da Fütürizm, Rusya'da Konstruktivizm, Avrupa ve Amerika'da Dada, Fransa'da Sürrealizm, Amerika'da Soyut Dışavurumculuk Kuzey Amerika ve İngiltere'de Pop Art'dan etkilenecek var olmuştur. (Waldman, 1992: 42).

Karadağ'ın aktardığına göre, kolaj tekniğinde kullanılan malzemeler ile her türlü görsel kültür unsurları, toplumsal kimliği oluşturulma biçimleridir. Günümüzde düşüncelerimizi işgal eden görüntüler, imgeler aracılığıyla bizimle iletişime geçmekte ve farklı çağrışımlar yaratarak bir kanıya varmamıza neden olmaktadır (Karadağ, 2004: 41). Bu noktada, gördüğümüzü nasıl yorumladığımız ve nasıl anlamlandırdığımız da önem taşımaktadır.

Kolajın gelişimini ve Kübizmin başlangıcını ilkel sanat örneklerinin etkisine ve fotoğrafın keşfine dayandıran Oskay; sanat sahnesine çıkan tüm akımların ortak noktasının 'gerçeğin taklidine karşı çıkma' ve 'sanatçının biçimlendirme eyleminde özgür olma' düşüncesi yattığına vurgu yapmaktadır. Empresyonizm'in reddedilmesi ile ortaya çıkan ve gerçekliğe karşı olan bu üslubu Hauser, yüzyılın büyük tepkisel bir hareketi olarak değerlendirmiştir. Biçim diline yeni bir bakış açısı getirebilen tek akım olarak nitelendirilen Kübizm, Braque ve Picasso ortaklığı ile tek bakış noktasını yıkabilen bir akım yaratmışlardır. 1908 yılında Sonbahar Salonu'nda sergilenen resimlerden sonra "Kübizm" adını alan ve Braque ve Picasso'nun ortaklığının bir ürünü niteliğinde olan bu akım, nesnelerin parçalara ayrılması ve yeniden farklı bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanmaktadır. İki farklı dönemden oluşan Kübizm'i 1908-1912 yılları arasındaki dönem olan "Analitik (çözümsel) Kübizm" ve 1912-1914 yılları arasındaki "Sentetik (bireşimsel) Kübizm" olarak isimlendirmişlerdir (Oskay, 2003: 52-53).

Birbirinden bağımsız parçaların bir araya gelerek meydana getirdiği kültür, düzenli bir bütün olarak fonksiyon gösteren, iyi yapılanmış bir sistem olarak nitelendirilebilir. Bu parçaların her biri kendine has özellikleriyle ve sistemin

içerisinde ait oldukları yeriyle ayrı bir birim olarak varsayılsa da, sınırlarının çoğunlukla belirsiz olduğu söylenebilir. Her ne kadar kültürün bölümleri arasında belli bir tutarlılık olsa da, tam bir uyum olması gerektiği anlamına gelmediğini belirten Fatih Aman, her kültürde olduğu gibi, birey-grup-kurum zıtlığının olduğuna dikkati çekmektedir. Ancak bu zıtlığın bütünlüğe zarar verecek boyutta olmadığı müddetçe o kültür yaşama gücünü sürdürebilir. Bir başka deyişle, mevcut kültür zıtlıkları ve gerilimleri soğurmayı başardığı sürece var olmayı sürdürebilir. (Aman, 2012: 138).

Bu çalışma kapsamında:

- 1.Kıbrıs Türk Efsanelerinin ana temalarının, dijital kolaj tekniği ile görsel efsanelere dönüştürülüp dönüştürülemeyecekleri,
- 2.Kıbrıs Türk Efsanelerinde *kadın* alt unsurunun dijital kolajla muhtemel dönüşümleri,
- 3.Kıbrıs Türk Efsanelerinde *doruk noktası* alt temasının dijital kolajla muhtemel dönüşümleri,
- 4.Kıbrıs Türk Efsanelerinde *akıbet* alt temasının dijital kolajla muhtemel dönüşümleri sorunsalları ele alınarak uygulamalı çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Bu bağlamda dijital kolaj tekniği ile görselleştirilecek olan ve kültürün önemli parçalarından sayılabilecek *efsanelerin*, sanatsal olarak Kıbrıs Türk Halk Bilimine doğrudan katkı koyacağı düşünülmektedir. Kendi kültürüne sahip çıkan bireyler yaratmanın hedeflendiği ve kuşaktan kuşağa aktarılan *efsanelerin* bu çalışma kapsamı neticesinde, daha ileri nesillere de ulaştırılabilecek somut ve görsel içerikli kaynaklar niteliğinde olması önem arz etmektedir.

Resimde gerçeklik arayışlarında kolaj tekniğinin kullanılması ‘gerçekliğin ta kendisi’ olmuştur. Bürger, kolaj tekniğinin resime getirdiği yeniliği şu şekilde aktarmıştır:

“Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir bütün şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları

ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan ilişki yoktur: Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir.” (Bürger, 2003: 148)

Bürger; resimde kolaj tekniği ile kullanılmaya başlanan gazete kağıdı, fotoğraf, ip, kumaş vb. gerçek malzemelerin resmin ‘statüsünde’ değişikliğe gidildiğini ifade etmiştir. Böylece resim, artık gerçeği tasvir eden bir işaretten ziyade, gerçekliğin vücut bulmuş şekline büründüğünü söylemek mümkündür.

Günümüzde, matematiksel değerlerden ziyade, duygu ve duyuya hitap etmeye yönelmiş resim sanatından bahsetmek mümkündür. Eski kuralları bir tarafa bırakıp, yeni bir anlayışa sahip tablonun bölümlendirilmesi, Kübizm ile sağlanmıştır. Sezer, Kübizm sayesinde, sanatta yaratım durumunun tamamen ‘özerk’ bir olay haline getirildiğinden bahsetmektedir. Ona göre geleneksel üslupla ‘eski değerleri parçalamak’ biçimleri parçalamakla eşdeğer olmamalıdır. Çünkü bu sayede, ‘güzel görüntü’ dünyası parçalara ayrılmış olup, gerçekliğin ‘güzel renklendirilmesi’ olarak anlaşılması ortadan kalkmış olacaktır. (Sezer, 2009: 293).

20. Yüzyılın savaşlar, toplumsal yıkımlar, devrim ve bu devrimlere karşı devrimler, ‘ideolojilerin’ yengileri ve yıkımları, ekonominin içinde bulunduğu olumsuz durum, katliamlar ve isyanlargaibi ‘gürültüler’ içerisinde geçtiği bilinmektedir. Ancak tüm bunlara rağmen, ‘sisin içerisinde ufku görebilmek’ mümkün olmuştur diyen Batur, tipik bir ‘sanatçı aile’ nin ferdi olan Marcel Duchamp’ın eserlerine bakanların, ‘çizgi dışı’ bir maceranın öncüsü olacağını düşünemeyeceklerine vurgu yapmaktadır. Ona göre yaklaşık sekiz yüzyıldır Batı’nın tasarım tarihine hâkim olan ‘klasik odaklanma’ Kübizm ile dağılmıştı ve ‘bakma/bakılma’ kuralları değişmiş, yapıtın merkezi ‘yerinden oynamıştı’. Çoğul kaynağa birden çok bakış gerektiğinden, kübizm ile resim ‘bir düzlem’ olmaktan çıkmışdiğer yandan Dada’nın katkısı tamamen farklı bir düzlemde hayat bulmuştur. Sanatın alışılmış tanımlarından, fonksiyonlarından ve pozisyonundan yoksun bırakıldığından bahseden Batur, *mesafeyi* ortadan kaldırmayı amaçlayan Dadacıların, ‘estetik piramit’i ortadan kaldırarak sanata inanç geleneği çözülüp, alaycı bir dille eleştirildiğinden de bahseder. (Batur, 2004: 30-31)

Öte taraftan, diğer öncü akımlara kıyasla Sürrealizm Leroy’a göre, ‘görsel imgeyi’ ve onun fonksiyonunu açıklamanın ilerisinde olma gayretindeydi. Ne fiziksel görüntünün ne de gözün görüyor olmasının bir manası bulunmuyordu. Esas önemli olan, hayal gücü ve ‘içe bakabilme’ yetisiydi. Nasıl ki ‘görme olgusu’ yeni şartlara bağlıysa, ‘iç ses, görsel sanrılar ve düşlerin’ mahsulü olan Sürrealizm sanatı da yeni şartlara bağlıydı. (Leroy, 2006: 24).

Ersoy ise, Sürrealizm’deki görüntü ve içeriği şu şekilde ifade etmektedir:

“Gerçeküstücülük nesnelerin gözle görünen fiziksel özelliklerinde varolan herhangi bir olguyu değiştirmekle değil maddenin derinlikleriyle ve düşünce biçimi ile ilgilidir. Tümüyle mistisizm üzerine kurgulanmaktadır. Gerçeküstücülük düşünsel bir madde olmadığı gibi ne bir ruh ne de manevi bir metadır. Sadece yönelilmesi gerekli bir noktadır. Birbirinin zıddı olan her şeyin düşle gerçeğin, ölümün geçmişle-geleceğin söylenebilenle söylenemeyenin, alçakla yüksekın kontras olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Gerçeküstü etkinliğin amacı da sadece bu noktayı saptamaktır. Bunun dışında başka bir amaç aramamak gerekir.” (Ersoy, 1998: 131)

Ersoy’un da ifade ettiği gibi, bir resimde gözle görünen ve fiziksel olarak fark edilebilen nesnelerin, mevcut ‘olguyu’ değiştirmek amacı olmamıştır. Daha ziyade, maddenin ‘derinlikleri ve düşünce biçimi’ Sürrealizmi diğer akımlardan ayrı bir kefeye koymuştur.

Kültürün bir toplumu ifade edebilme ve başka toplumlar tarafından daha iyi tanınma açısından önemli olduğu söylenebilir. Bu önem kapsamında, sanatta kolajın teknoloji ile buluşması ‘dijital kolaj’ tekniğini kullanarak, Kıbrıs Türk Efsanelerinin seçilen belirli temalar üzerinden işlenmiş ve görselleştirilmiştir. Kıbrıs Türk Efsanelerinin görselleştirilen sahneleri, her türlü ulusal ve uluslararası sanatsal sergi, atölye çalışmaları, basılı materyal vb. çalışmalar ile toplumun kendi kültürünü daha yakından tanıması ve var olan bilgilerinin sanatsal bir dille pekiştirilmesi hedeflenmiştir. Kendi kültürünü tanımak kadar, tanıtmanın da amaç edildiği bu çalışma kapsamında; gerçekleştirilen uygulamalar Kıbrıs Türk Halk Bilimine katkıda bulunulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KOLAJ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. KOLAJIN DOĞUŞU

Kolaj; kâğıt ve benzeri gereçlerin bir yüzeye yapıştırılmasıyla ortaya çıkan sanat yapıtlarına verilen isimdir. Fransızca kökenli bu kelime, “yapıştırma” anlamındaki “collage”dan türemiştir. Bu sanat, tablonun yüzeyine resimle ilgisi olmayan yabancı nesnelerin yapıştırılmasıyla gerçekleşmiştir. İlk olarak “yapıştırma kağıtlar” yani; gazete kupürleri, zarflar kullanılıyorken, sonrasında ise kibrit ve sigara paketleri, tahta parçaları ve metal levhalar gibi farklı malzemeler de kullanılmıştır (Grolier International Americana, 1993: 45).

Bir başka tanımda ise, kâğıt, kumaş parçalarının, fotoğrafların ve çeşitli malzemelerin kesilip, yapıştırılarak bir araya getirilmesi neticesinde oluşturulan görüntü olarak tanımlanmıştır. Bu teknik, 20. Yüzyılın başlarında Pablo Picasso ve Georges Braque önderliğinde yaygınlaşmaya başlamıştır (Ambrose ve Harris, 2010: 146).

Plastik sanatlarda, yenilik açısından arayış içine giren sanatçılar, farklı malzemeleri toplayarak oluşturdukları kompozisyonlarla ‘kolaj’ tekniğini yaratmışlardır. Her ne kadar bu sanata öncülük yapanlar Pablo Picasso ve George Braque olsa da, açılan yeni yolda birçok sanatçı yürümüş ve bu sanattan ilham almışlardır. Picasso’nun gerçekliği arayışı sırasında kolajı keşfetmiş olması, aslında sanatsal ifadenin sınırlarını zorlayan bir hareket olarak değerlendirilebilir. ‘Gerçekliği’ ararken, gerçek malzemelerin toplanıp, resimlerde kullanılması, resimde anlatılmak istenenin gerçekliğini yansıtan bir etki olarak ele alınabilir (Bostancıoğlu, 2008: 32).

Her türlü organik veya inorganik hazır materyalin, basılı, çizili ve fotografik malzemenin, önceki mevcut halinden daha farklı bir anlam oluşturacak şekilde, kurgulanarak bir yüzey üzerine yapıştırılması, kolaj olarak tanımlanabilir (Ergün, 2012: 6). Gelişen teknoloji ve endüstri sayesinde, günümüz imkânları kullanılarak,

Kolajın ifade biçiminin zenginleştığı göz önüne alınabilir. Gerek basılı teknolojinin ilerlemesi, gerekse kullanılabilir malzemelerin çeşitliliği; sanatçının hayal gücünü ifade etmesinin sınırlarının azalmasına meydan vermiştir.

1.2. DÜNYA SANATINDA KOLAJ TEKNİĞİ

Resim sanatçıları çeşitli teknikler ve malzemeler kullanarak kolaj sanatını icra etmişlerdir. Her ne kadar yağlı boyanın yoğun bir malzeme olarak kullanımı söz konusu olsa da, gelişen teknoloji ve ekonomik yapının değişimi, malzemelerin çeşitlenmesine yardımcı olmuştur. Sanatçılar da, bu değişimlerin iyi yönlerinden yararlanarak yeni bir arayış içerisine girmişlerdir. Endüstrileşmenin ve teknolojinin sağladığı imkânlar doğrultusunda farklı teknik ve malzemeleri bir araya getirebilen sanatçılar; malzemeleri resimlerinde kullanmayı amaçlamışlardır. Böylece, farklı malzemelerin kullanımıyla, kolaj tekniği de resim sanatına dahil olmaya başlamıştır.

1.2.1. Kübizm ve Kolaj Tekniği

Wölfflin ve Örs'ün de belirttiği gibi parça ve bütündeki önemli değişimler, 16.yy. resminden 17.yy'a geçerken, kapalı formdan açık forma geçiş olarak başlamıştır. 16.yy'da resim, tuvalin boyutlarına göre çalışılırken, 17. yy.'da çerçeveden ayrılarak resmin dışında da hayat bulmaya başlamıştır. Böylece, parçaların devamını zihinde oluşturma ve bir bütüne dönüştürme işi, izleyici tarafından tamamlanmıştır (Wölfflin, 1985: 148).

Gerek Picasso, gerekse Braque'ın kolajla ilişkilendirilen çalışmalarına bakıldığında, bağımsız ve kurgusuz resimleme yaptıklarından söz edilebilir. Önceden bir resmin tasarlanmaması ilkesine inanan Braque ile, kolajda kullandığı buluntuları aramadığını ancak bulduğunu söyleyen Picasso'nun yollarının bu noktada kesiştiğini söylemek mümkündür.

Bu bağlamda, sanat ve tasarım alanlarında özgür çalışmalar yaratabilmek için atılan adımlardan birinin “kolaj tekniği” olduğu bilinmektedir. Bir anlamda sanatta

özgür üretim yapabilmenin yolunu açan Pablo Picasso ve Georges Braque; Kübizm hareketinin sınırları kaldırabileceğini düşüncesinde olmuşlardır. Sanatta özgür olmaya vurgu yapan Picasso ‘özgürlük’ ile ilgili görüşlerini aşağıdaki gibi belirtmektedir:

“Özgürlük” der Picasso, “bu konuda çok dikkatli olmak gerek. Herşeyde olduğu gibi, resimde de öyle. Ne yaparsak yapalım, zincirin halkalarından biriyizdir. Kaçınılmaz olarak, özgürlük, birşeyi yaparken başka birşeyi yapmamanızı ister.” (Parmelin, 1965: 170)

Parmelin, Picasso’nun, bir resmi yapmadan önce tasarlamadığı ve O’na göre, ne yapacağınıza dair “ belirsiz” bir düşüncenin olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, resim sanatında sanatçının; resmi yapmaya başladığı andan itibaren, resmin sanatçının ruh haline göre şekillenebildiğini söylemek doğru olabilir diyen Parmelin, Kübizm’de de önemli olan şeyin zaten; bir ressamın aslında ne yapmak istediği ve resme başlarken bir amacı olduğunu belirtmektedir. Bir ressamın resmedemediği şey de, o istenen şey olabilir (Parmelin, 1965: 58).

Natüralizm için yıkım sayılabilecek bir biçim dili geliştiren Kübizm, 1908 yılında Paris’te İspanyol sanatçı Pablo Picasso ve Fransız sanatçı Georges Braque ile yola çıktıktan sonra; Albert Gleizes, Fernand L  ger, Robert Delaunay, Juan Gris gibi birçok tanınmış sanatçıyla birlikte devam etmişlerdir (Lhote, 2000: 173). Picasso ve Braque’ın, Kübizm ile yenilik getirdikleri resim sanatında; Rönesans’tan bu yana, geleneksel perspektif kuralları olmadan nasıl bir kurgu yapılabileceği kafalarda soru işaretleri oluşturmuştur.

Yıllarca kullanılmış olan tek noktalı bakış açısının yerine, dünyaya yeniden ve farklı bir bakış açısıyla bakmayı mümkün kılan yine Picasso ve Braque olmuştur. Gözün algılamasından çok, zihnin algılamasına olanak tanıyan sanatçılar, yeni bir dil oluşturmuşlardır. Bu keşfedilen yeni dil Yılmaz’a göre, dünyayı daha farklı görmekten ibaretti (Yılmaz, 2006: 45).

Örneğin Kübizm’in başlangıcında Picasso’nun, 1907 yılında yaptığı “Avignon’lu Kızlar” adlı tablosu deforme edilmiş vücutlar ve farklı açılara sahip

görüntülerin aynı yüzey üzerine resmedilmiş olmaları ile bu anlayışa sahip en ünlü eser olarak kabul edilmiştir (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Avignon'lu Kızlar, Pablo Picasso, 1907

Picasso'nun bilinen tüm geleneksel sanat anlayışlarından farklı olarak ele aldığı bu çalışmada, kadın vücudu geometrik bir biçimde yorumlanmış ve yenilikçi bir anlayışla resmedilmiştir. 9 ayda tamamlanan tablo, Picasso'nun yenilikçi bir dehanın duygularıyla resmi yansıttığı düşünülecek olursa, bu resmi tamamlamadan önce yüzlerce eskiz denemesinden yararlandığı ve Henri Matisse'in Joy of Life, (1905) (Şekil 2) ve Blue Nude (1907) (Şekil 3) çalışmalarının izlerini taşıdığı da söylenebilir.



Görüntü 2. Joy of Life, Henri Matisse, 1905



Şekil 3. Blue Nude, Henri Matisse, 1907

Kübizm'in bir diğer ismi George Braque ise; Picasso'yu ilk ziyaretinden sonra "Büyük Çıplak" adlı tablosunu yapmıştır. Picasso'nun Kübizm'e ilk armağanı olan çalışması "Avignon'lu Kızlar" tablosu, Braque'a bu yolda etkili bir ilham kaynağı olmuştur. (Ganteführer, 2009: 30).

Picasso ve Braque, 1909 ile 1911 yılları arasında yaptıkları resimlerde betimlemeye karşı soyutlama sorunu ile karşı karşıya kalırlar. Bu sorundan yola çıkarak analitik (çözümse) Kübizm adını verdikleri terimi Kübizm'e katmışlardır. "Avignon'lu Kızlar" tablosu; Picasso ve Braque arasında bir köprü oluşturmuştur. Böylece bu iki sanatçı, birbirlerine benzememelerine rağmen bir süre aynı binada oturup, birbirlerinin yaptıkları resimleri sık sık görmüşlerdir. Analitik Kübist resimlerin konuları büyük çoğunlukla atölye içerisinde bulunan eşyalar veya kişileri konu almıştır. Genellikle ölü doğa, eşya ve insan görüntülerinin resmedildiği Analitik Kübist resimlere ilk örneklerden biri; Braque'un 1908'de tamamladığı "Gitar ve Akordeon" adlı çalışmasıdır (bkz. Şekil 4). Her iki sanatçının da bir takım müzik aletine sahip olduğu bilinmektedir. Ancak Braque'un bu resmine bakıldığında bunun bakılarak değil de, zihninde kalan görüntülerle resmedildiği anlaşılmaktadır (Lynton, 2009: 56-57).



Şekil 4. Gitar ve Akordeon, George Braque, 1908

Ayrıca, Picasso'nun 1911'de tamamladığı "Pipo İçen Adam" resmi sanatla gerçeklik arasındaki tartışmalara yeni bir ivme kazandırmıştır (bkz. Görüntü 5). Resimde yer alan adam görüntüsünün algılanmasının pek de kolay olmadığı eserine ilişkin olarak Lynton, resimdeki adama ait olan pipodan yola çıkarak adamı bulmanın daha kolay bir yol olabileceğini ifade etmektedir (Lynton, 2009: 59).



Şekil 5. Pipo İçen Adam, Pablo Picasso, 1911

1912 yılına gelindiğinde, Picasso ve Braque'un çalışmalarında önemli bir değişim yaşanmıştır. İkinci tür Kübizm olarak adlandırılan 'Sentetik (bireşimsel) Kübizm'e geçiş yapmışlardır. Adından da anlaşılacağı gibi, bu eserler doğa kaynaklı

değil; tamamen yapılmış hazır nesnelerden veya nesne parçacıklarından oluşmuştur. (Lynton, 2009). Picasso'nun *Bambu Sandalyeli Natürmont*'u (bkz. Şekil 6).

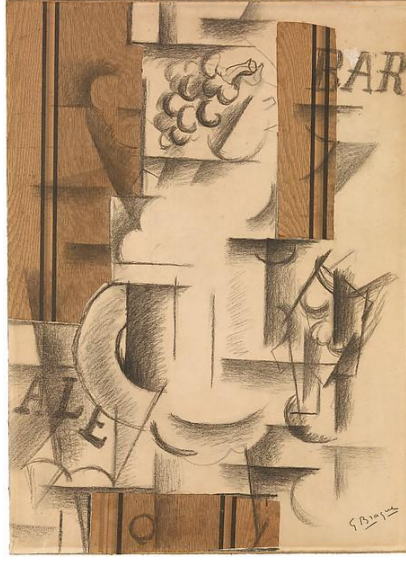


Şekil 6: Bambu Sandalyeli Natürmont, Pablo Picasso, 1912

Picasso'nun *Bambu Sandalyeli Natürmont* çalışması, Sentetik Kübist anlayışla yapılan resimlerden ilki olarak kabul edilebilir. Gazete, bardak ve pipo gibi nesneleri yerleştirdikten sonra, resmin geriye kalan kısmına gerçek bir muşamba dâhil etmiştir.

Sentetik Kübizm'in ilk çalışmaları, sanatta kolaj tekniği kullanımının sinyallerini açıkça vermiştir. Hazır nesnelerin bir yüzey üzerinde kullanılarak resme dahil edilmesi, gerçeklik arayışı ile resim sanatına yenilik getirmeye gerçek anlamda önem katmıştır. Örneğin; gazete üzerindeki bir görüntünün aynısını resmetmek yerine, var olan görüntüyü resme dahil etmek yeni bir teknik olarak ele alınabilir.

Georges Braque'un 1912 yılında tamamladığı "Meyve Tabağı ve Bardak" adlı kolaj çalışmasında, Picasso'nun "Bambu Sandalyeli Natürmont" çalışmasındaki (Şekil. 7) gibi kara kalem kullandığını görmek mümkündür (<http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?oid=490612>).



Şekil 7. Meyve Tabakası ve Bardak, Georges Braque, 1912

Sentetik Kübizm’ anlayışının ilk örneği olarak bilinen bu çalışmanın yaklaşık 4 ay sonrasında ise, diğer bir Kübizm öncüsü Georges Braque, *Meyve Tabakası ve Bardak* çalışmasında karakalem ve ahşap kaplama görünümü veren duvar kağıdı kullanmıştır.

Sentetik Kübizm’in açtığı yolda, ritmin üstünlüğü bir nevi soyut sanata sürüklenme durumu ile karşı karşıya kalmıştır. Juan Gris ise; düz yazı ile şiirin etkisini karşılaştırarak bu durumu yorumlamıştır. Kübist ressamların resimlerini analiz etmekle bilinen İtalyan asıllı Fransız şair Guillaume Apollinaire ise, önemsedığımız ancak nasıl kullanacağımızı bilmediğimiz malzemelerle gerçekliği ifade etmeyi araştırdığını söylemiştir. Kaplanoğlu, Sentetik Kübizm’den nasıl bir heyecan ve keşif duygusu yaşadıklarını bu sözlerle anlamanın mümkün olduğunu belirtmiştir (Kaplanoğlu, 2008: 98).

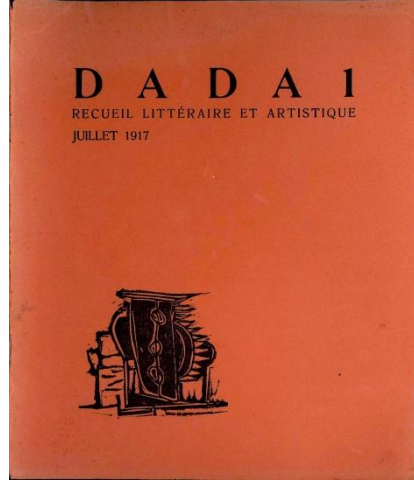
Lynton’a göre; Apollinaire, kolajın modern kent insanının yaşam tarzını resmedebilen bir teknik olduğu görüşündeydi ve kolaj mantığından yola çıkarak, işittiği konuşmaları parça parça, ancak kendine özgü bir biçimde şiirlerine yansıtıyordu (Lynton, 2009: 64).

Geleneksel sanat malzemelerinin dışında bir malzeme ve teknik arayışıyla çıkılan yolda, ilk defa kullanılan gazete, dergi, afiş, etiket, ip ve kumaş gibi malzemelere ek olarak, boyalara kum dahi eklenmiştir. Böylece Picasso ve

Braque'ın, resmini yapmak istedikleri nesneyi resmin içerisine direkt olarak dahil etmiş oldukları söylenebilir.

1.2.2. Dada Sanatı ve Kolaj Tekniği

1916 yılında, sanata bir başkaldırı niteliğinde ve şiirin yakınlarında doğan Dada; “bir sanat depresyonu” olarak düşündükleri “-izmler”in arasından sıyrılarak sanat sahnesindeki yerini almıştır. Bir nevi efsane olarak nitelendirilen Dada'nın başlangıcı 1916 yılında, Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerinden uzak Zürih'te Cabaret Voltaire'de başlamaktadır. Aynı zamanda Hugo Ball'ın tasarladığı Cabaret Voltaire dergisinde yayınlanan tek sayısının başyazısında Dada'ya yer verilmiştir (bkz. Şekil 8). Tüm dünya bu savaşın yıkımını yaşarken sanatçılar; Zürih'te insanları bu kıyımdan kurtarabilecek bir sanat anlayışı yaratma gayesindeydiler (Dachy, 2014: 14-15).



Şekil 8. Dada Dergisi No:1, Hugo Ball, 1917

Little'a göre “Yeni bir gerçeklik” hedefiyle yola çıkan Dada; Dışavurumcuları “zamana karşı duygusal direnç” göstermekle suçlamaktadır. (Little, 2008: 110).

Eroğlu'nun da ifade ettiği gibi Birinci Dünya Savaşı sırasında, savaşın yarattığı kaos ortamının insanlığa verdiği zararlar konusunda farkındalık yaratma amacıyla, İsviçre'nin Zürih şehrinde doğan Dada, ortaya koyduğu heterojen tavrı

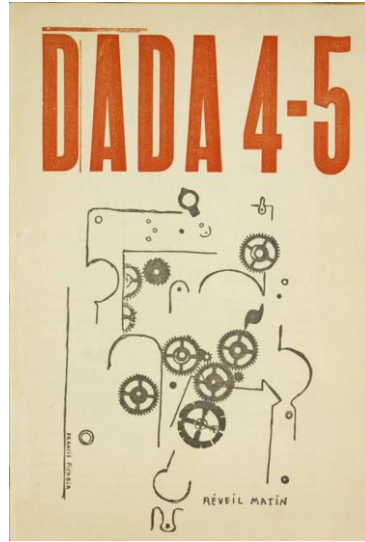
belki de oluşturdıkları şiirlerin özelliklerine borçludur. Bu özelliğe, Hugo Ball'ın soyut şiir algısı örnek verilebilir. Diğer yandan yağlıboya resime karşı şiddetli bir olumsuz duruş sergileyen Dada diğer malzemelerin kullanılmasını öngörmekte ve bir isyan duygusunun altını çizmektedir. Sanatın profesyonelleşmesine de karşı olan Dada; sanatın insanlığa yarar sağlaması konusunda hem fikirdir (Eroğlu, 2014: 10).

Anlaşıyor ki, mevcut sanat algısına muhalif olan Dada; kendini diğer sanat akımlarından ve sanatçılardan ayrı bir kefeye koymaktadır. Savaşın yarattığı zulme ve şiddete aynı şiddetle karşılık veren Dada; savaşın nedeni olan 'milliyetçilik ve maddeciliği' silahla değil sanatla yenmeyi hedeflemektedir. Her ne kadar sanatı alaycı bir dille eleştiriyor olsa da, Dada yeni bir gerçekliğe bu yoldan ulaşabileceğini varsaymaktadır. Başkaldırıcı ve yıkıcı bir üslupla ve rastlantısallık mantığıyla yaratılan esere yaşamın içinde kullanılan malzemeleri ve seri üretim nesnelerini katmak, bu sanat anlayışını en iyi tanımlayan eylemlerden olduğu düşünülebilir. Dada'nın zaman zaman alaycı, zaman zamansa şiddetli bir yapıya sahip duruşu ile savaşa karşı savaş açtığını söylemek mümkündür.

Dachy, Sözkonusu Dadacılar arasında Fransız asıllı ressam ve heykeltıraş Jean (Hans) Arp, Sophie Taeuber, Bükreş'ten gelen genç ozan Tristan Tzara ve onun gibi Romanyalı olan mimar arkadaşı Marcel Janco, hem genç bir ozan hem de tıp öğrencisi olan Alman Richard Huelsenbeck, cildiye Dr. Walter Serner, Hans Richter, Otto Flake ve daha birçok sanatçının Dada'ya katılmayı seçtiğini belirtmiştir (Dachy, 2014: 18).

Lynton, Dada'nın ilk temelleri; her ne kadar Zürih'te atılmış olsa da, farklı şehirlerde ve farklı sanatçıların katılımıyla gelişme gösterdiğini belirtmektedir. Ona göre, 1917 yılında uluslararası bir şöhretle tanışan Dada'nın, artık hem dergisi hem de bir galerisi vardı. Fransız ressam Francis Picabia, Picasso ile Guillaume Apollinaire'in arkadaşı Fransız şair Pierre Reverdy ile kişisel bir ilişki bile kurulmuştu (Şekil. 9). Uluslararası bir şöhret kazanan Dada'nın Zürih grubu dağılmaya başlamıştı. Richard Huelsenbeck 1917'de Berlin'e döndü. Hugo Ball ise; olumsuzluk ve yapıcılıktan uzak bir forma doğru giden gidişattan huzursuz olup, Bern'e gitmiştir. O yıllarda yapıtlarını Fransızca yazan Tristan Tzara ise Paris'le bağlarını geliştirdi. Tzara, daha sonrasında Sürrealist akımı başlatacak şair ve

ressamlarla işbirliği içerisine de girmiş oldu. Diğer yandan Jean (Hans) Arp ise Köln'e giderek, Max Ernst ile Dada grubu kurulmasına yardımında bulundu. O sıralar New York'ta ise Armory Show adlı ünlü serginin açılması ve bu sergide yer alan modern yapıtları Amerikan sanat dünyasına bomba gibi düşmüş ve kamuoyunu ciddi bir biçimde rahatsız etmiştir. Tam da bu noktada 1915'te Paris'ten gelen Marcel Duchamp ve Francis Picabia'nın çevresinde Dada akımına benzer bir hareket gelişmiştir (Lynton, 2009: 124-125).



Şekil 9. Dada Dergisi No:4-5, Francis Picabia, 1919

Dada sanat akımında ressamlar; betimleme yapmaz ve malzemeyi, rengi ve biçimi ele alırken herhangi bir kurala bağlı kalmazlar. Hatta, daha önceleri ressamların kabullenmekte tereddüt ettiği fotoğraf bile soyut bir sanata dönüşür. Rastlantının bir nevi yaratıcı bir yöntem olduğunun ileri sürüldüğü söylenebilir. Tüm ortaya konan danslar, kostümler, 'happenings'ler, manifestolar, konuşmalar v.b sanatın özgür olduğunu açıklamayı kanıtlar nitelikteydi. Cabaret Voltaire ile Julius Heuberger'in basımevi, bu birkaç genç ve özgür ruhlu sanatçının, sanatın ve yüzyılın akışını değiştirmesine tanık olacaktır (Dachy, 2006: 14-15).

Dada'nın en önemli isimlerinden Jean Arp; ekspresyonizmi samimiyetten uzak 'ikna edici bir göz boyama' olarak değerlendirir. Rastlantı yasalarına göre

çalışmayı benimseyen Arp, Tristan Tzara'nın portresini yaptığı çalışmada soyut biçimlerin bir araya getirip kullanmıştır. Tzara'nın görüntüsü resimde yer alıyorsa bile bunu görebilmek çok zordur. Portre üzerinde yer alan tahta biçimler, tıpkı kübist kolajlardaki gibi üst üste yapıştırılmıştır. Bu dönemde, Arp'ın yapmış olduğu "Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler" kolajında ise dörtgeni andıran biçimleri adeta plansız olarak bir araya getirmiştir (Şekil 11). (Lynton, 2009, 129).



Şekil 10. Tristan Tzara'nın Portresi, 1916, Jean Arp



Şekil 11. Raslantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, 1916, Jean Arp

Jean Arp'ın 'rastlantı yasalarına' göre oluşturduğu kolajların, Kübizm'in yaratıcılarından Pablo Picasso'nun kolaj çalışmalarını oluştururken: "*Aramıyorum, buluyorum.*" sözlerine benzerliği dikkat çekmektedir. Tuval üzerindeki görüntülerin her iki sanat akımında da izleyiciye bulmaca oynatması, bu bağlamda benzerlik gösterebilir. Bu iki akımın benzer yönleri, resmin sonunu getirip getirmediği; yoksa yeni bir 'resim' algısının sanat tarihindeki yerini mi aldığı; bu bağlamda sanatın da sonunun gelip gelmediği sorunsalları gün yüzüne çıkmaya başlamıştı.

Aslında her iki sorunun da birbiriyle benzer noktaları bulunmaktadır. Bu sorundan ilk söz eden ünlü ressamlardan Paul Delaroche (1797-1859) olmuştur. Daguerrotype'ın tanınmasında etkili bir rol oynayan Delaroche; 1839 yılında Daguerre'nin icadında kullanılacak komiteye Fransız hükümeti tarafından başkanlık etmiştir. İlk fotoğraf imgesini görüntüleme süresinde kullanılan teknik olan Daguerrotype; imgeyi bazı kimyasal maddelere duyarlı olan gümüşle parlatılmış bakır bir levha üzerinde doğrudan pozitif olarak görmeye sağlıyordu. Bu yöntem; Louis Jacques Mande Daguerre tarafından bulunmuştur. Bu tekniğin icadında kullanılan komiteye başkanlık eden Delaroche'a göre; bu icatın doğumundan sonra resim artık ölmüştür. Ancak, böyle olumsuz bir ifadede bulunan ressam, fotoğrafın sanata olağanüstü hizmet verebileceği düşüncesinden de vazgeçmemiştir (Giderer, 2003: 59).

I.Dünya Savaşına karşı bir tepki olarak dünyaya gelen Dada savunucuları, bu tarihe kadar bilinen ve kabul görmüş tüm sanat formlarına büyük bir hırsla saldırmışlar ve bu değerleri yerle bir etmek için mücadele etmiştir. Dada'cıların savaşa tepki olarak yeni bir sanat dili oluşturmaları ve bu dilin yıkıcı bir özelliği olması, 'şiddete karşı şiddet' olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorgulanmaya başlanmıştı. Giderer'in aktardığı gibi Dada hareketinin en bilindik isimlerinden Kurt Schwitters'e göre; sanatçının tükürdüğü herşey bir nevi sanat eseri olarak sayılmalıydı. Dolayısıyla, sanatçının oluşturduğu eserin içeriğinden çok, sanatçının bu yapıtı oluşturmaları bile yeterli olmaktadır. Sanatçı bu esere 'sanat' diyebiliyorsa, çalışma üzerine daha fazla bir sorgulamaya gidilmesine gerek yoktu. Tıpkı Jean Arp'ın rastlantı yasalarıyla oluşturduğu eserlerine doğanın etkilerinin

sorgulanmamasını talep etmesi gibi çalışmaların denetlenme işlevinden uzak olmaları, Dadacıların bir özelliği niteliğindeydi (Giderer, 2003: 61).

Raoul Hausmann, resim alanında yeni bir tekniğe imza atmıştır. Bu tekniğin adı, ‘fotomontaj’dı. İsminden de anlaşılacağı gibi foto-montaj; yani fotoğraf ve montaj (kurgulama, monte etme) belli bir yüzey üzerindeki görüntüyü, başka bir yüzey üzerine belirli bir kompozisyona göre yerleştirme olarak düşünülebilir. Harf, ünlüleşme, yüksek sesle söyleme, özellikle afiş şiirlerde olmak üzere tipografik özelliklere değer kazanılması, Hausmann’ın fotomontajlarında etkin bir rol oynamıştır. Fotomontajı görsel bir manifesto olarak değerlendirmek gerekirse; o dönemin karmaşıklığına kendi karmaşıklığını katmış olduğu söylenebilir (Dachy 2014: 36-37).

1.2.3. Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ve Kolaj Tekniği

Toplumun içinde bulunduğu bunalımlar ve psikolojik dünyanın uçsuz bucaksız keşfinin sonucunda; Sürrealist ifadeler ortaya çıkmıştır. Sanatın kendisine dâhi karşı olan Dada; “Gerçek Dada’cı, Dada’ya karşıdır.” söylemini doğrular nitelikte, yok olmuş ve yerini daha somut bir üretime dönüştüren “Sürrealizm’e bırakmıştır. Bu terimi ilk kez 1917 tarihli oyunu “Tirésias’ın Memeleri” ile Pablo Picasso’nun sahne tasarımını üstlendiği “Geçit” isimli bale için kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire’den sonrasında; 1922 yılında bir nevi “Sürrealizm’in Babası” olarak bilinen Fransız şair-yazar André Breton; ‘modern arayışların’ geleceğini şekillendirecek bir kongrenin duyurusunu yapmıştır. Böylece, Sürrealizm akımının yolunu açan hamleler gerçekleşmiştir. Kongre gününe kadar gelişen modern sanat akımlarının ele alınmasını hedefleyen Breton; tıpkı Kübizm ve Fütürizm gibi akımlarla birlikte Dada’yı da saymış ve artık Dada’nın geçerlilik süresinin dolmuş olduğunu işaret etmiştir. Sürrealizm, her ne kadar Fransa’da doğmuş olsa da, sonraları birçok ülkeye ulaşmıştır. Fransa’da; Alberto Giacometti, Andre Masson, Yves Tanguy, Meret Oppenheim gibi isimler bu sanat akımını benimsemişlerdir. İspanya’da Salvador Dali, Oscar Dominguez, Julio Gonzales ve Joan Miro; Amerika’da Arshille Gorky, Man Ray, Joseph Cornell, Roberto Matta ve Dorothea

Tanning; Belçika’da Rene Magritte ve Paul Delvaux; Meksika’da Frida Kahlo; İngiltere’de Leonara Carrington ve Almaya’da Hans Arp, Max Ernst ve Hans Bellmer Sürrealizm akımını benimseyip çalışmalar yapan sanatçılar arasında sayılabilir (Antmen, 2008: 133).

Giorgio de Chirico’nun “fizikötesi dönem” olarak bilinen 1909-1919 yılları arasındaki süreçte eserlerine kattığı “duygu atmosferiyle” etkili bir yaratım sağlamıştır. Kendinden sonra gelen en önemli ressamı dahi etkileyen Chirico, aralarında Rene Magritte, Yves Tanguy ve Salvador Dali’nin de bulunduğu Sürrealist resamlara öncü olmuştur. Andre Breton’un “Gerçekliğe, bile bile sırtını dönme ilkesi” ifadesi, Chirico’nun resimleriyle vücut bulmuştur. De Chirico, Waldberg’e bu durumu bir sanat yapıtının gerçekten ölümsüz olması için tam anlamıyla insanın sınırları dışına çıkması gerektiğini, burada sağduyu ve mantığa yer olmadığını böylelikle de düşe ve çocuğun düşünce biçimine yaklaşılabileceğini ifade ederek belirtmiştir (Waldberg, 2007:334).

Sürrealistlerin ilgi alanlarından bilinçaltı; olağanüstü ve şaşırtıcı biçimde sanatsal yeteneği ve yaratıcılığı içerisinde barındırmakta ve sürekli baskı altında bulunmaktaydı. Sürrealistler; dönemin önemli araştırmacılarından olan psikanalizci Sigmund Freud’tan etkilenmişler ve mantığın; bilinçaltına ulaşmaya engel olduğunu ifade etmişlerdir. Kilitli duran bilinçaltının kilidini açmaya yönelik farklı teknikler uygulayan Sürrealist’ler; *Otomatizm/Otomatik Yazı* adını verdikleri ve sanatsal yaratının bilinç tarafından kontrolünden uzak durmak için geliştirdikleri “Otomatizm” tekniğini kullanmışlardır (Little, 2013: 118).

Weimar’daki Süsleme Sanatları Okulu’nda aldığı eğitimden sonra 1908’de Paris’teki Academie Jullien’e giden Hans Arp, Modern Bund of Lucerne’in ilk sergisine iştirakinin ardından 1911’de Kandinsky ve “Blaue Reiter” grubunun Münih’teki diğer mensupları ile tanışıp, 1912’deki grubunun ikinci sergisine katıldığı bilinmektedir. “Blaue Reiter” içinden geldiği gibi ve içine kapanıklığı, tekniğin uçsuz bucaksız dünyasına ulaşırken, kendini Dada’dan yararlanmış olan Sürrealizm’de bulduğu belirtilmektedir. Kendi üslubu yüksek bir noktaya ulaşan Arp, 1926’dan itibaren Meudon’da heykeller yapmaya başlamış ve uluslararası birçok Sürrealist ve Soyut sergilerde yer almıştır (Passeron, 2000: 120-121).Bir başka

deyişle fikir ve sanat zenginliğini Dada'dan alan Sürrealizm, sanatın geleneksel ele alınışına ve “burjuva değer yargılarına” karşı gelmiş ve sahip olduğu bakış açısını somut bir üretim yoluyla açıklamıştır.

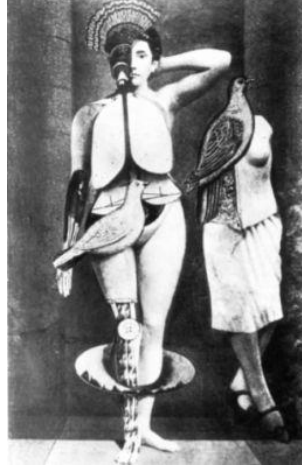
Freud psikanalizi ile ilgilenen sürrealistlere göre; aklın tamamen uyanık vaziyette bulunmasının, sanat üretimine olumsuz etki yaratacağını iddia etmişlerdir. Onlara göre; aklın, bize sadece bilimi sunabileceğine yönelik olan iddia da, “akıl dışı” olmanın ise sanatı verebilecek bir niteliğe sahip olmasıydı (Gombrich, 2007: 600-601).

Bastırılmış düşünce ve hislerin rüyalarda ortaya çıkması, bilinçaltının kapalı kapıları ardında gizlenmiş hislerin zihinde oluşmasına sebep olmuştur. Sigmund Freud'un; rüyaların meydana gelmesi ve rüyalara tesir edebilen ve yönlendiren haricî faktörlerin mümkün olduğunu açıklaması Sürrealistlerin ilgisini çekmiştir. Bireyin, bilinçaltına inebilmesinin rüyaların yorumlanması aracılığıyla mümkün olması ve bunun bilimsel açıdan da destek görmesi, Sürrealistleri heyecanlandırmıştır (Daldaban, 2006: 29).

Andre Breton; “gerçeküstücülük akımının en güçlü imgesi, keyfi olanı en üst derecede gösteren imgedir” sözlerine 1938 yılındaki bir sergi kataloğunda yer vermiştir. Breton; Dada'nın yıkıcılığına karşı, bir kod sistemini, otomatik yazı olarak da bilinen otomatizmi ve doğal olmayan yollardan yaratılan halüsinasyonları koymuştur. Tüm bunların sonucunda, “belleğin yerleri” adıyla tanımladığı kavram ile bilmecemsi bir dünya ortaya çıkmıştır. Eroğlu'nun da aktardığı gibi; Andre Breton Sürrealizm'i tanımlarken, düşüncenin çalışmasını ortaya çıkarmak için kullanılan bir “saf ruhsal otomatizm” olduğunu ifade etmiştir (Eroğlu, 2007: 386).

1920 yılında ilk kolajlarını yapmaya başlayan ve Köln Dada grubu kurucularından da olan Max Ernst; Hans Arp ve Johannes Theodor Baargeld ile “Fatagaga” (Herşey Hâlâ Yüzüyor) isimli dizinini ortaya çıkarmıştır. Paris Dadacılarının isteğiyle “Au Sans Pareil” isimli galeride, çoğunluğu kolajların oluşturduğu bir sergi açmıştır (bkz. Şekil 12). Burada oldukça dikkat çeken Ernst, serginin ardından Sürrealistlerin arasına katılmıştır. Kolajlarıyla Breton'un da dikkatini çekmeyi başaran Ernst; bu dönemdeki eserlerinin büyük bir kısmına da,

yüzeyler üzerine koyduğu kağıtları ovalayarak, yüzey dokusunu kağıda geçiren “frotaj” tekniğini de kullanmıştır. (Hopkins, 2004: 107)



Şekil 12. Max Ernst, Santa Conversazione, 1921

1920 yılında oluşturduğu Sürrealist kolajlardan “Here Everything is Still Floating” (bkz. Şekil 13) Max Ernst’in ilk çalışmaları arasında yer almaktadır. Ernst; birbiri ile ilişkili olmayan zemininden kesilerek ayrılmış balık görselleri, anatomik çizimler, gemi görüntüsünü andıran ters duran böcek görseli, bir parça bulut ve gemiyi andıran böcek görselinin bacasından çıkan dumanın buluta karışmasını kolaj tekniği ile yorumlamıştır. Bu çalışmasında, rasgele ve mantığa aykırı bir üslupla yeni bir biçim yaratan Ernst, I. Dünya Savaşı’nın yarattığı kaosu kolaj tekniğinden yararlanarak yorumlamıştır (http://www.theartstory.org/artist-ernst-max-artworks.htm#pnt_1).



Şekil 13. Max Ernst, Here Everything is Still Floating, 1920

Kolajın öncüsü ve ilk uygulayıcısı olarak kabul edilen Max Ernst; birbirinden bağımsız grafik unsurların bir arada olması sonucunda meydana gelen sanrılarının tesirini ortaya çıkarmıştı. Bektaş ve Batur, Max Ernst'in Sürrealizm ve kolaj arasındaki gelişimini aşağıdaki gibi ifade etmektedirler:

“Sürrealist harekete katılan sanatçıların büyük bir bölümü görsel iletişimi ve özellikle fotoğraf ve illüstrasyonu önemli oranda etkilemiştir. Alman Dadaist sanatçı Max Ernst (1891-1963) Sürrealizme katıldıktan sonra, grafik iletişime uyarlanan, bazı yeni teknikler geliştirmiştir. Ernst, ondokuzuncu yüzyıl roman ve kataloglarında yer alan, tahta baskılara büyük bir hayranlık duymuş, kolaj teknikleri kullanarak fantastik illüstratif görüntüler yaratırken, bu tahta baskılara yeni bir boyut getirmiştir.” (Bektaş ve Batur, 1992: 50)

Yaptığı foto montaj ve kolaj çalışmalarında, tekniği ve hayal gücünün gerçeküstüne dair kendine has örneklerini sergileyen Max Ernst; çalışmalarına kattığı ruh ve bilinçaltı görüntüleri uyarması ile bilinmekteydi. Bilinçaltının gerçekliğini su yüzüne çıkarma gayreti içerisinde olan Ernst; travmatik sarsıntılara sahip egoyla da alaycı bir tavır içerisinde bulunmaktaydı. Kapitalizmin aşağıladığı bireyin “parodik ironiyle” bezenmiş ve mübalağa sahibi bir ifadeyle, kendince eleştiren bir forma dönüştürmekteydi (Toprak, 2014: 81).

Sürrealizm'i, bilinçaltının gizli kalmış dünyası olarak tanımlayan Nazan ve Mazhar İpşiroğlu'na göre ise güneş dahi donmuş bir durumda olup, sıcaklığını kaybetmiştir. Donuk bir ışığın uzayıp sündürdüğü boşluklar, terkedilmiş şehirler, metal, tahta ve tel gibi bir takım hurdalardan oluşan tepeler, mekanik figürlerin Sürrealist yaklaşımla oluşturulan resimlerde sık görülen motifler olduğunu ifade etmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012: 186).

1.2.4. Pop Art ve Kolaj Tekniği

19. Yüzyılın politik ve bilimsel ilerleyişi, toplumsal yapı ile paralel “değer yargılarını” da değiştirmiş ve bu değişiklik 20. Yüzyıl sanat platformunu oluşturmaya zemin hazırlamıştır. 20. Yüzyıl ortalarında (1955-1965) Amerika ve İngiltere’de tamamen birbirlerinden ayrı ama aynı zamanlarda başlayan Pop Art

akımında etkili olan sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik faktörler göründüklerinden daha karışık bir durumdadır. 1. Dünya Savaşı sonrasında gelişme gösteren endüstri, savaşın toplum üzerindeki tesiri, değişen dünya yapısı ve düzenine sanatçıların yenilik getirme amaçları ve bilinen hakikatlerin sorgulanarak, buz dağı altında kalan kısmını görmeye itilmesi, 20. Yüzyılın ilk yarısında sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. I. ve II. Dünya savaşlarının ardından yükselişe geçen Amerikan ekonomisi ve endüstrisi, “tüketici” bir toplum yaratmanın temellerini de atmıştır. Hızlı yükselen refah seviyesi, geleneklere ve toplumsal değer yargılarını önemsemeyen “yeni bir insan tipinin” oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu oluşum neticesinde, “yeni insan tipi” sanatsal platformda “kökleşmiş” değer yargılarına karşı çıkmıştır (Tunç, 2003: 114-115).

Teknolojinin sağladığı süratli gelişim karşısında zor duruma düşen ve bu olumsuzluk içerisinde çözüm arayan gençler, inanç ve yıkıcılık eğilimleri içerisine girmiş ve bireysel özgürlüklerinin sınırsızlıklarına şahit olmuşlardır. Kitle iletişim araçlarının keşfiyle, bu akım için gerekli olan entelektüel platform ortaya çıkmıştır. Radyo, televizyon, gazete gibi kitlelere ulaşmayı kolaylaştıran araçların kullanılması ile, diğer sanat akımlarından farklı olarak yüksek bir katılıma sahip olmuştur. Amerika’da yükselen yeni seslerin bulunduğu bu dönemde ilk başta “Yeni Gerçekçilik” ve “Yeni Dadacılık” adlarıyla başlayan bu hareket, sonrasında “Pop” adını benimsemiş ve modern bir anlayışın çağdaş gerçekliğini içine alan bir zihniyet olmuştur (Lynton, 2009: 289).

1956 yılı Pop Art yapıtları için bir başlangıç niteliğinde olmuştur. Londra’da açılan “İşte Yarın” başlıklı sergide “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” isimli kolaj çalışması, “popüler” sözcüğünün kısaltması olan “pop” sanatının ilk örnekleri olarak bilinmektedir. Bu kolajı oluşturan İngiliz sanatçı Richard Hamilton’a göre Pop Art, toplumun günden güne değişen değerlerinin sanatsal bir yansımasıydı. 20. Yüzyılda kent yaşamına maruz kalan sanatçının, “kitle kültürünün” tüketicisi olmasının kaçınılmazlığı ile, o kültürü oluşturan yapıya bir taş koyması o denli kaçınılmazdır. Hamilton’un kolajı ile bu söylemin görselleştiği söylenebilir (bkz. Şekil 14). Bir nevi “pentür” geleneğini safdışı ederek, herkesin yapabileceği “kes-yapıştır” tekniğini bilinçli bir şekilde kullanan Hamilton, bu

mesajını okura direkt olarak yöneltmiştir. “Pop Art” terimini 1958 yılında ilk kez kullanan İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway, *Architectural Design* dergisinde yazdığı “Sanatlar ve Kitle İletişimi” başlıklı makalesi ile popüler kültür ürünlerini tanımlamıştır (Antmen, 2008: 159-160).



Şekil 14. Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, 1956

Antmen’in de belirttiği gibi, Pop Art ve kolaj bağlamında önemli bir eser olarak nitelendirilen “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” isimli kolaj çalışmasında; çeşitli dergi ve gazetelerden derlenen görsellerin oluşturduğu iç mekan, içerisinde gençlik, cinsellik ve “yeni” olan herşeyi barındırmaktaydı. Richard Hamilton’un bu çalışmasında yer alan unsurları ile satın almak/tüketmek, göz önünde bulunmak-yani bir başka deyişle popüler olmanın önemi anlatıldığı söylenebilir. Pop Art’ın yol haritasını çizen bu çalışma, sanatın gündelik hayat içerisinde “tüketim toplumunun” tükettiği popülerliği insanlara yansıtır nitelikte olduğu söylenebilir.

Richard Hamilton’un daha sonra yaptığı resimlerinde, araştırmalarını ileri boyutlara taşıdığı ve bu şekilde kolajlar yarattığı gözlemlenmiştir. İlkellikten uzak bir teknik kullanıp, özgün bir malzeme harmanı ile kolajlarını oluşturmuştur. Hamilton;

“Chrysler Firmasına Saygı” (bkz. Şekil 15) isimli çalışması hakkında şu ifadeyi kullanmıştır:

“Bu parlak malzemelerin kullanıldığı nesnelerden oluşan bir derlemedir. Asıl motif olan taşıt, tüm anlatım tekniklerini yıkıp, bozar. Sözelimi bir pasaj, fotoğrafın odak noktasında yer alan bir parlaklıktan, odak dışında yer alan bir parlaklığa doğru kayıyor gibidir. Tabloda, bir ressamın kromu canlandırmasından, bir reklamcının ‘krom’ anlamına gelen işaretler yaratmasına geçilmektedir. Chrysler firmasının Plymouth ve Imperial marka arabalar için kullandığı reklamlardan parçalar alınmıştır. Biraz da General Motors şirketinin ve Pontiac model otomobilin ilanları kullanılmıştır... Reklamlarda sık sık rastladığımız seks simgesinden, taşıta duyulan sevginin gösteriminde yararlanılmıştır. Bu resimdeki seks simgesi başlıca iki öğeden oluşur: sutyen resminin zarif biçimi ve Volupta’nın dudakları. Resim üzerinde çalışırken, bu kadın figürünün bana belli belirsizce Samotrake’nin Kanatlı Zafer Tanrıçasını anımsattığını sık sık düşünmüşümdür. Buna karşı tepkim, bu benzerliği bastırmak oldu. Marinetti’nin ‘bir yarış arabası... Samotrake Adası’nın Kanatlı Zafer Tanrıçası’ndan daha güzeldir’ sözünün, resimde bu kadar karşılık bulması işi fazlasıyla sıradanlaştırıyordu. Yine de bu imgeyi resimden çıkarmadım. Resmi oluşturan grubun dekoru biraz mimari bir düzenlemeyi andırıyordu. Uluslararası üslupta yapılan bir tür oto galerisi, Mondrian ve Saarinen’i anımsatan işaretlerle gösterilmiştir. Marcel Duchamp’ın sözlerinden bir alıntı ötekilere göre daha dolaysız bir ima olarak kullanılmıştır. Bu resimde, öteki resimlerimi anımsatan birkaç çağrışım daha vardır.” : (Lynton, 2009: 287-288).

Lynton’un da vurguladığı gibi Hamilton’un objelerin parlak seçimiyle meydana getirdiği çalışmada, taşıt motifi yıkıcı bir üslupla kullanılmıştır. Sıklıkla reklamlarda karşılaşılan cinsellik simgesi, otomobile karşı hissedilen sevginin temsiliyeti olmuştur. Volupta’nın dudaklarını simgeleyen sutyen görselinin zarafeti Hamilton’a bu resim üzerinde çalışırken, Samotrake’nin Kanatlı Zafer Tanrıçasını anımsatmıştır. Bu benzerliğe tepkisini, benzerliği bastırarak engellemeye çalışan Hamilton, Marinetti’nin “Bir yarış arabası Samotrake Adası’nın Kanatlı Zafer Tanrıçası’ndan daha güzeldir” ifadesinin resimdeki karşılığını bulmasıyla, çalışmaya sıradan bir görünüm kazandırdığı düşünülebilir.



Şekil 15. Richard Hamilton, Chrysler Firmasına Saygı, 1957

19. yüzyılda Batı'da kullanılmaya başlayan ve etkisi günümüzde de devam eden kolaj tekniği, her ne kadar Kübizm ile modern sanattaki yerini almış olsa da, ardından Fütüristler, Sürrealistler, Konstrüktivistler, Dadacılar ve en nihayetinde Pop Art sanatçılarına da ulaşmıştır. Waldman'a göre kolajın 20. Yüzyıl Amerikan ve Avrupa sanatına yarattığı kalıcı etki sonraki yıllarda İtalya'da Fütürizm, Rusya'da Konstrüktivizm, Avrupa ve Amerika'da Dada, Fransa'da Sürrealizm, Amerika'da Soyut Dışavurumculuk, Kuzey Amerika ve İngiltere'de Pop Art'dan etkilenecek var olmuştur. Bu etki, 1970'den 1990'lara dek sanatın içine nüfuz etmiş ve etkisini sürdürmüştür (Waldman ve Matisse, 1992: 42).

1.3 GELİŞEN TEKNOLOJİ VE SANAYİLEŞME İLE KOLAJIN DEĞİŞEN YÜZÜ: *DİJİTAL KOLAJ*

Teknolojinin gelişmesi ve sanayileşmenin ilerlemesi, beraberinde yenilikleri de birlikte getirmiştir. Bilgisayar teknolojileri de bu gelişmelerin ışığında kullanılmaya başlanmış ve sanatçıların 'yeni' eserlerini meydana getirmeleri için olanak sağlamıştır. Sanatçıların, çağdaş sanat akımlarında sık sık aradıkları 'yenilik'

olgusuna ışık niteliğinde olabilecek ‘dijital/sayısal’ kolaj tekniği ile, önceleri tuvale aktarılan resimler artık bilgisayar ekranına da aktarılabilmektedir.

Bilgisayarların sanatta kullanılmaya başlanmasıyla görsel sanatçıların ilgi odağı olan dijital teknolojiler, sanatçılar ile teknolojiyi buluşturan köprü niteliğinde olmuştur. Sanatta yeni bir araç olarak bilgisayarı kullanmaya başlayan sanatçılardan kabul edilen ve aynı zamanda Pop Art’ın da bilindik isimlerinden biri olan sanatçı David Hockney de bu teknolojileri benimseyen sanatçılardan birisi olmuştur. Fotoğraf konusunda ilgili olan Hockney, renkli fotokopi gibi araçları çalışmalarına araç olarak temin etmiş ve birçok kolaj çalışmasını da bu şekilde meydana getirmiştir (bkz. Görüntü 16). Hockney’in 1985 yılında hazırladığı fotografik kolaj tekniğine sahip ‘Place Furstenberg’ çalışmasında bir cadde görüntüsü yer almaktadır (Türker, 2011: 150).



Şekil 16. David Hockney, Place Furstenberg, 1985

Yine aynı yılda oluşturduğu başka bir fotografik kolaj çalışması olan ‘Paint Trolley’de ise, içerisinde boyalar bulunan tekerlekli bir araba görselleştirilmiştir (bkz. Şekil 17).



Şekil 17. David Hockney, Paint Trolley, 1985

Donanımlarla birlikte yazılım teknolojilerinin de geliştiği bilgisayar teknolojileri, yeni ifade biçimini arayan dijital sanatçılar için bir vazgeçilmez olmuştur. Günden güne zaman kazandıran yazılımlarla donanımları kullanıcıya sunan bilgisayar teknolojileri aracılığıyla, sanatçılar için internet kullanımı da önemli bir tanıtım mecrası durumundadır. Dünyayı küçülten, insanları birbirine yaklaştıran ve birbirleri ile etkileşim halinde bulunmalarını sağlayan internet teknolojisi ile, sanatçılar ve eserleri daha fazla kitleye, daha hızlı bir şekilde ulaşabilmektedir.

Benjamin Walter'ın kaleme aldığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı denemesinde de ifade ettiği gibi; sanat eserini oluştururken teknik yardım aracılığıyla çoğaltma, eserin sunulduğu kitlenin sanat ile olan ilişkisi ve sanata bakış açısını değiştirmektedir. Çoğaltma tekniğinin ilkel toplumlarda yüksek bir değere haiz sanat anlayışının ve sanata bakış açısının, halka ulaşılabilirliği vurgulanmaktadır. Fakat, ‘yeniden üretim tekniği’ ortaya çıkan ve yeniden üretilmiş olan nesneyi geleneksel bağlamında korumakta, çoğaltımlar yaparak, sıradışı ve eşi benzeri olmayan bir oluşum yerine birçok kopyası ile varolmaktadır (Benjamin, 1995: 62).

Benjamin’e göre geleneksel anlayışla modernizm arasında bağ oluşturan şey ‘yeniden üretim’ kavramıdır. Teknolojinin sağladığı nimetlerle yeniden üretim içerisine giren sanat, Cadava’ya göre; orijinalinin yerine birçok kopyadan oluşan kalabalıkla, ‘auralı sanat yapıtlarının’ oluşturulmasında üretimin kendisini, yani bir başka deyişle ‘otorite ve sahiçilik’ savlarını temel alan ‘zaman ve mekan

tekilliklerini' yerle bir etmiştir. Böylelikle her yapıtın yerine bir diğeri koyulabilmiştir. (Cadava, 2008: 79).

Benjamin'in de ifade ettiğı gibi, tekniğın sözlü hali olan teknoloji, bu alandaki gelişmenin, sanat, toplum ve kültür için yeni imkanları doğurduğunu düşünmektedir. Tekniğın kullanımıyla 'yeniden üretimi' demokratik bir tavrın yansıması olarak değerlendiren Benjamin; tekniğın mutlak bilimsel bir olgudan ziyade, aynı zamanda sanatsal bir olgu olarak da ele alınması gerektiğine işaret etmiştir.

1.3.1 Dijital Kolaj'a Geçiş

Teknik bir ifade biçimi olarak 'geleneksel resim anlayışından' tamamen kopmadan önce, resim sahnesinde rol bulan 'kolaj' önceleri tuval üzerinde hayat buluyorken, gelişen ve değişen teknolojilerin sanat alanına katkıları sayesinde 'dijital kolajlara' dönüşmüştür. Tuval yüzeyine yapıştırılan 'ifadelerin' dijital ortamda hayat bulması çağdaş sanatta anlatım alternatiflerine yeni yollar açtığı söylenebilir. Sanatsal ifadeyi, özgünlük ve yaratıcılık çerçevelerinde hangi araçla ve nasıl meydana getirileceğine karar vermek, renkli bir yelpazede, çağdaş ve cesur kararlarla uygulamaktan geçmektedir (Ergün, 2012: 18).

Bilgisayar ekranında bir görüntüyü oluşturabilmek, çizim, resimleme, manipölasyon, montaj gibi düzenlemeleri yapmak için; klavye ve fare (mouse), ışıık kalemi (pen light) ve tablet gibi araçlardan faydalanılmaktadır. Bu şekilde bilgisayara veri girişı yapılabilmekte ve önceleri sanatçıların bu veri girişlerini yapmak için yazılımcılarla birlikte hareket etmelerinin önüne geçilmiştir. Sanatçılar için hem zaman hem de maddi kaybı en aza indirgeyen bu kolaylık sayesinde, geleneksel araçların kendilerine sağladığı imkanları teknoloji ile birleştirmişlerdir. Böylece temel yazılımcılık bilgilerinin kullanılmasına da ihtiyaç kalmamıştır (Greh, 1990: 2).

Çizgen; matematiksel rakamlar olarak 0 ve 1'lerin ortaya çıkardığı yeni bir teknik üslubun ekrana yansıyan grafik programlar veya özel üretim yazılımlarla

şekillenen dünyasına ve bu dünyanın yeni bir anlatım biçimi olarak sanata yansımaya dijital sanat dendiğini vurgulamaktadır (Çizgen, 2007: 69).

Teknolojinin ivme kazanması sonucunda, coğrafi sınırların azalması, fiziki pürüzlerin yok olması, dijital teknolojilerin fiyatlarındaki düşüş gibi faktörler, sanatsal ve kültürel alanlardaki değişim ve gelişimleri de insanlara sunmuştur. Yeni dijital teknolojiler için yapılan öneriler ve imkanlar doğrultusunda geleneksel sanat anlayışı karşısında dik durmak ve yeni formatların meydana gelmesine olanak sağlamış ve yeni ifade biçimleri su yüzüne çıkarılmıştır. Günümüzde bilgisayarlar, dijital teknolojilerin önemli bir kısmını temsil etmekte, sanat ve sanatsal çalışmaların oluşturulma biçimlerine katkıda bulunmaktadır (Sağlamtimur, 2010: 214).

Çağdaş Sanatta kullanılan kolaj tekniğinden farklı olarak tuval yerine bilgisayar ekranına aktarılan renkler ve biçimler, belirli grafik programları aracılığıyla bu işlemlere olanak sağlamaktadır. Teknolojinin sağladığı imkanlardan yararlanan sanatçılar, yaratıcılıklarını ve sanattaki ifade biçimlerini ortaya koyarken geleneksel tekniklerden daha özgür düşünebildikleri söylenebilir. Dijital çağda, kolaj tekniğinin de dijitale evrildiği ve hayal gücünün sınırlarını azalttığını söylemek mümkündür.

1.3.2 Dijital Kolaj ve Grafik Tasarım

Günden güne artan, ve sanatçının; resim, fotoğraf, çizim ve heykel gibi alanlarda eserlerini ortaya koymak ve üretimini sağlamak adına dijital teknoloji ve sanat arasında bir köprü oluşturmaktadır. Her ne kadar çalışmalar, dijital platformun karakteristik özelliklerini ve biçimini yansıtsa da, bazen bu sanatsal çalışmaların dijital bir sürecin ürünü olduğu anlaşılmamaktadır. Fotoğraf çalışmalarına yol gösteren dijital teknolojilerle gereğinden fazla manipülasyonlar yapılabilmektedir. Resim, heykel, grafik ve fotoğraf gibi sanat türleri arasında kullanılan kombinasyon neticesinde kolajlar ortaya çıkarılabilmektedir. 20. Yüzyılın başlarında Kübist, Dadacı ve Sürrealist'lerin benimseyip kullandıkları kolaj, kurgu ve montaj ile çalışmalarını kendine mal etmeye yarayan teknikler, dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte daha da kolaylaşmıştır (Sağlamtimur, 2010: 221).

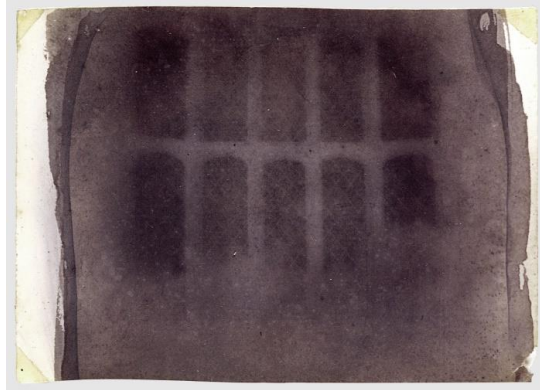
Gelişen teknoloji ile kullanılmaya başlanan bilgisayarlar ile; grafik tasarımcılar, mimarlar, moda tasarımcıları vb. güzel sanatlar disiplinlerini barındıran bölümler açısından hem zaman, hem de hayal gücünü ekrana yansıtabilme konusunda kolaylıklar sağladığını söylemek mümkündür.

Grafik tasarımda dijital kolaj tekniğini, *foto-manipülasyon*, *foto-montaj*, *dijital resimleme*, başlıkları altında incelemek mümkündür.

1.3.2.1 Foto Manipülasyon

Türkçe'ye Fransızca'dan geçen 'manipülasyon' kelimesinin anlamını Türk Dil Kurumu Sözlüğü: 'yönlendirme' ve 'seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme' şeklinde açıklamıştır (TDK, 2011-çevrimiçi).

Fotoğraf tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olan foto manipülasyon, fotoğrafın mucitleri arasında yer alan Henry Fox Talbot'un 1830'lu yıllar içerisinde bulduğu ve 'fotojenik çizimler' ismini verdiği yöntem ile oluşturduğu çalışmalar (bkz. Şekil 18), fotoğraf tarihinde yer alan ilk manipülasyon çalışmalarına örnek olarak verilebilir (Newhall, 1982: 21).



Görüntü 18. The Oriel Window, South Gallery, Lacock Abbey

Bir görüntü manipüle edilip değiştirilebilir ve bu değişiklik ile vurgulanmak istenen mevcut görüntüsü tamamen soyutlanabilir. Manipüle edilmek istenen görsel her ne kadar güçlü bir görünüme sahip olsa da, görsel manipülasyon teknikleri ile harikulade sonuçlar elde etmek ve ortaya çıkan görsele başarılı bir görünüm sağlamak mümkündür. Günümüzde uçsuz bucaksız bir teknolojiyle oluşturulan

dijital görseller basılı veya yayınlanmış bir biçimde kamu tüketimi ile başkalaştırılmakta, iyileştirilmekte ve gelişmektedir (Ambrose and Harris, 2005: 110).

Fotoğrafın kısaltması olarak kullanılan ‘foto’ kelimesine eklenen ve ‘foto manipülasyon’ olarak kullanılan teknikte esas olarak elde edilmek istenenin; mevcut bir içeriğe sahip fotoğrafı, değiştirerek başka gerçek bir fotoğrafa çevirmek olduğu söylenebilir.

Foto manipülasyon tekniğinin en yaygın kullanılan bilgisayar program donanımlarına, yazılım markası Adobe firmasının bir ürünü olan Photoshop programı örnek olarak verilebilir. Dijital fotoğrafçılığın sunduğu birçok formata sahip görüntüler üzerinde değişiklik, iyileştirme, yeniden üretim yapmaya olanak sağlayan Photoshop programında fotoğraf manipülasyonu yapılmasına imkan sağlamaktadır.

Mevcut fotoğrafın sahip olduğu kompozisyondan, renklerine, bütünlüğüne müdahale edilerek, başka bir anlatım biçimi sağlayan ‘foto manipülasyon’ ile anlatılmak istenen ile anlaşılan arasında farklılıklar oluşabilmektedir.

19. yüzyıl ortalarında bir ihtiyaç olarak meydana getirilen foto manipülasyonlar, 19.yüzyılın diğer yarısında ‘yüksek sanat’ ile beraber sanatsal gayelere hizmet amacıyla kullanılmıştır. Aynı yüzyıl sonlarında ‘pictorializm ve fotoğrafı’ bir sanat eseri olarak nitelendirme amacıyla oluşturulan çalışmalar hem fotoğrafın sanat statüsünde hatırı sayılır bir ün kazanmasına neden olmuş, hem de birçok sanat eserinin oluşturulmasına ön ayak olmuştur. 20. Yüzyıl başlarında modernizm ile beraber ‘deneysel ruhun’ önem kazandığı ve bu tarz eserlerin oluşturulduğu bir yüzyıl olmuştur. I. ve II. Dünya Savaşları’nda daha politik ve daha çok propagandaya itmiş ve savaşların ortaya çıkardığı yıkımla, sanatçıların değişik foto manipülasyonlar hazırlamaya yönlendirmiştir. 20.yüzyılın diğer yarısında ise teknik gelişmeler; Postmodernizm ve Kavramsal Sanat ile fotoğraf üzerinde manipülasyon uygulamasına birçok çalışma yapılmıştır (Böcekler, 2013: 142).

1.3.2.2 Foto Montaj

Foto montaj; kolajın olmazsa olmazlarından biri olarak değerlendirilebilir. Oluşturulan kompozisyonda var olan görseldeki kısımların çıkarılması veya görsele yeni görüntülerin eklenmesi olarak kullanıldığı söylenebilir. Bir fotoğraf üzerindeki eksik parçaların tamamlanması veya ifade edilmek istenen biçime göre yeniden düzenlenmesi de fotomontaj olarak tanımlanmaktadır (Ertan ve Erutku, 2004: 112).

Dünyanın ilk fotomontajını 1858’de Henry Peach Robinson’un yaptığı bilinmektedir. İlk ve en meşhur fotoğrafı beş negatiften oluşmakta ve ismi “Fading Away” olan bu fotoğrafın kompozisyonu tüberkülozdan ölen bir kızın etrafında oluşturduğu söylenmektedir (bkz. Şekil 19).



Şekil 19. Fading Away

Dijital kolajda, oluşturulmaya başlanan kompozisyonda etkin bir rol oynayan foto montaj ile; varolan görüntüye yeni bir biçim, yeni bir anlatım dili kazandırmak mümkündür. Tıpkı elle kesilip istenen biçime getirilen fotoğraf, gazete veya dergi sayfasındaki bir görselin parçası gibi; dijital grafik tasarım ve fotoğraf programlarıyla bu işlem gerçekleştirilebilir. Çok basit bir tanımla, örneğin varsayılan fotoğraftaki kişinin bulunduğu yerden, başka bir yere montajını yapmak foto-montaj olarak nitelendirilebilir.

1.3.2.3 Dijital Resimleme

Resimleme; bir çalışmayı açıklamak, örneklerle anlatma veya bezeme amacıyla yapılan resimlemedir. El ile yapılan çalışmaların olduğu kadar dijital yöntemler kullanılarak da ortaya çıkarılabilen resimleme sayısı net olarak bilinmeyen çeşidi bulunmaktadır. Ayrıca, fotoğrafın gerçekliği iletmesinde yetersiz kaldığı durumlarda da mesajları iletme için kullanılmaktadır (Ambrose ve Harris, 2010: 123).

Dijital resimleme dijital ortamda kullanabilmeye olanak sağlayan programlardan en yaygın olanları, Adobe firmasının ‘Illustrator’ ve aynı zamanda fotoğraf ile ilgili piksel tabanlı görselleri de düzenlemeye yarayan ‘Photoshop’ programıdır. Günümüzde dijital resimleme yaratmak için kullanılan araçlardan bir diğeri ise ‘grafik çizim tablet’leridir. Adobe’un Illustrator ve Photoshop programları aracılığıyla ve bilgisayara kablolu/kablosuz olarak bağlanan grafik çizim tableti ile kağıda, tuvale veya bir herhangi bir yüzey üzerine çizilebilecek her türlü çizim veya resimleme; elektronik donanımlı bir kalem ile çizim tableti üzerine çizilmekte ve bu çizimler aynı anda bilgisayar ekranına aktarılmaktadır.

Resimleme alanında birçok çalışmaya imza atan Elif Songür Dağ, ‘İllüstrasyonun İkinci Altın Çağı’ kitabında; resimleme alanlarını şu şekilde açıklamıştır:

1. Editoryal resimleme
2. Çocuk kitabı resimleme
3. Bilimsel resimleme
4. Kent resimleme
5. Yeni medya araçlarında kullanılan resimleme
6. Karakter tasarımları
7. Örüntü tasarımı

Dağ’ın yaptığı bu sınıflandırmalar ile, resimleme ve dijital resimleme uygulamalarının, ne denli zengin olduğunu söylemek mümkündür (Dağ, 2015: 47-77)

İKİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR VE SANAT'IN BULUŞMASI: EFSANELER

2.1. KÜLTÜRÜN TANIMINA GENEL BİR BAKIŞ

Mejuyev, Türkçede karşılığı olarak *ekin* terimi önerilen kültürün Latinceye daha çok toprak kültürü anlamında kullanılan *edere-cultura* sözcüğünden geldiğini ileri sürmektedir (Mejuyev, 1987: 22).

Lull, Williams'ın kültür tanımından bahsederken ortam olduğuna dikkati çekerken aslında onun özel bir yaşam biçimi olduğuna; değerler yaşanan çevre, inançlar maddi objeler dahil olmak üzere her şeyi içinde barındırdığına vurgu yapmaktadır. Kültür, konuşmadan tutun beslenmeye kadar, gündelik yaşamımızdan toplumsallaşmamıza kadar geniş bir yelpazeyi kapsamakta ve birçok farklı tanımla bulunmaktadır. En kısa açıklama ile kültür, bir toplumun yaşam biçimidir ve o topluma dair her türlü maddi ve/veya manevi ürünü kapsamına almaktadır (Lull, 2000: 136).

Diğer bir deyişle geniş ve sistemli bilgi olan kültür, bir toplumda geçerli olup gelenek halinde devam eden sanat dâhil her türlü yaşantı öğesini içinde barındıran, statik olmayan, sürekli gelişip değişme gösteren insan ürünleri bütünüdür.

Fichter; kültürün özelliklerinden söz ederken; toplumları birbirinden ayırmaya yarayan işaret ve semboller olduğuna, içinde bulunan toplumun değerlerini içerip yorumladığına; sosyal dayanışmanın öğelerini oluşturduğuna ve gelişimini sağlayan faktörlerden oluştuğuna dikkat çekmektedir (Fichter, 2001: 141).

Güvenç ise, anlam ve kapsamı göz önünde bulundurarak kavramı açıklama eğilimindedir. Ona göre kültür bilim alanında uygarlık olarak nitelendirilmelidir; estetik alandaki kültürün kaynağı güzel sanatlardır; yaşamsal alandaki kültür ise üretmeyi, çoğaltmayı ve yetiştirmeyi kapsamaktadır. (Güvenç, 2002: 110).

Kültürün öğelerini, maddi ve manevi olmak üzere iki ana grupta incelemek mümkündür. Maddi kültür bir toplumun gelişim aşamasında ürettiği her bir somut

ürününe gönderme yaparken, manevi kültür söz konusu toplumun değerlerini, inançlarını, gelenek ve göreneklerini kapsamına almaktadır (Özkalp, 2005: 59).

Kültürün aynı zamanda toplumsal bir ürün olduğu, nesilden nesile aktarıldığı, değişip geliştiği ve elbette ki öğretilip öğrenilebileceği çeşitli kaynaklarca literatürde belirtilmiştir. Bu bağlamda kültürün evrensel, toplumsal, süreklilik arz eden, tarihsel, öğrenilip öğretilen, değişken ve sembolik olduğundan söz etmek mümkündür.

Sembolik derken buradaki kasıt, kültürün kendini davranışlarla, simgelerle ve sembollerle göstermesi; onu ortaya koyan toplumların sembolik unsurlarının başka sosyal gruplarda başka anlamlar ifade etmesidir. Anlamlar, sadece onu üreten veya içinde ürettiği kültüre has olmakla birlikte söylenenlerden tutun da üretilenlere kadar tüm unsurların farklı kültürlerde farklı sembolik kavramlara gönderme yapmaktadırlar.

Kültürlerin temelini oluşturan semboller, insanların iletişim sürecinde kullandıkları ve anlam ifade eden herşey olarak tanımlanabilir. Zira iletişimin temelini oluşturan semboller, işaretler ve göstergelerdir denilebilir. Gündelik yaşamımızı devam ettirebilmek adına kullandığımız dil dahi semboller ve göstergeler bütünü olarak tanımlanabilir.

Sadece dil dediğimiz iletişim kanalı ile kültürü yaratmıyor, aynı zamanda onu geliştirip değiştiriyor ve aktarıyoruz da. Ancak şu var ki dili, sadece sözel anlatım biçimi olarak ele almak onun anlamları yapılandırma ve yeniden yapılandırmadaki yaptırımındaki gücünü azımsamak olacaktır.

Bardakçı'nın da aktardığı gibi, kültürün insanın aktarıcısı olduğuna dikkati çekmekte ve insan yaşamının kültürle ilintili olmayan hatta onun tarafından etkilenmeyen hiçbir yönünün olmadığını belirtmektedir (Bardakçı, 2012: 17-19).

2.2. KÜLTÜR VE SANAT İLİŞKİSİ

Daha önce de belirtildiği gibi kültür maddi-manevi bir toplumun veya grubun ürettiği her bir şeyi kapsamına almakta ise, sanat ve sanat eserleri de bir toplumun kültürel yapısının veya sürecinin bir ürünü olarak ele alınabilir.

Kültürü oluşturan ana öğelerden biri olan sanatı Akdoğan “her hangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümü” olarak tanımlamaktadır. Ona göre duygu, fikir, maksatların, durum veya olayların, tecrübelerden faydalanarak, beceri ve düşgücü kullanılarak aktarılması, ifade edilmesi veya başkalarına aktarılmasına yönelik yaratıcı bir insan etkinliği de sanatsal etkinlik olarak tanımlanabilir (Akdoğan, 2001: 213).

Bu bağlamda sanatsal etkinliği özünde bireysel düzeyde iletişim aracı toplumsal düzeyde ise kültürel bir ürün olarak ele almak mümkündür. Ünver sanatın biçim ve anlamının, kendisini üreten dönem, toplumsal yapı ve coğrafya ile bir ilişkili olduğunu belirterek sanat ile kültür arasındaki ilişkiye dikkati çekmektedir . Sanatın toplumların kültürlerinin somutlaşmış, form almış ifadeleri olduğunu belirtirken, sanatın toplumsal yapıya dönük bir dil olduğuna dikkat çekmeye çalışmaktadır (Ünver, 2012: 1-2).

İslimiyeli sanat kavramını; “bir duygunun, bir tasarımın, bir güzelliğin ortaya konulmasında kullanılan yöntemin tümü ve yaratıcılık” olarak tanımlamaktadır (İslimiyeli, 1973). Türk Dil Kurumu tarafından “bir duygunun, tasarımın veya güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” (TDK, 1992) olarak açıklanmaktadır. Literatürde ve bu iki tanımdaki ortak noktaların yaratıcılık, güzellik ve paylaşım olduğu dikkati çekmektedir.

Bingöl, sanatı güzel sanatlar ve özgür sanatlar olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Ona göre güzel sanatlar estetik sonuçlara yönelik iken özgür sanatlar dil, konuşma ve mantık yoluyla ifade yeteneğini kapsamaktadırlar. Bingöl, güzel sanatlar ve özgür sanatların haricinde işlevsel sonuçlara yönelik olan, mimari, çanak-çömlek, dokumacılık ve grafik tasarım gibi alanların da sanat olarak değerlendirilmesinin mümkün olduğundan da bahsetmektedir. Ayrıca edebiyat,

görsel sanatlar, grafik sanatlar, plastik sanatlar, dekoratif sanatlar, gösteri sanatları, müzik ve mimariyi güzel sanatlara ilişkin alanlar olarak sınıflandırmaktadır (Bingöl, 2010: 95).

Bu bağlamda sanatın işlevi ile ilgili iki temel görüşten biri olan “toplum için sanat” felsefi yaklaşımının üzerinde durulması gerekmektedir. Bu anlayışa göre sanat, toplumsal-gerçekçi görüşün bir ürünü olarak ele alınmakta ve güzeli ifade etmekten çok, toplumsal bilincin gerçeği yansıtmasının yollarından biri olarak kabul edilmektedir. Diğer bir deyişle “toplum için sanat” anlayışında, sanatın temel işlevinin “güzeli betimlemek” değil, “gerçeği betimlemek” temel almak mümkündür.

Binyazar’ın sanatın toplumsal sorunların ortaya konmasını sağladığını söylemesi, sanatın aslında toplumun aynası olmakla toplum için olduğunu vurgulaması olarak anlaşılabilir. Ona göre insan sanat aracılığı ile dünya ve yaratılış arasındaki köklü ilişkiyi açığa çıkarırken, insan da sanat aracılığı ile değiştirme tasarımından doğan yeniden yaratma sürecine girer (Binyazar, 2010: 139).

2.3. BİR EDEBİYAT DALI OLAN HALK BİLİMİNDE “EFSANELER”

Edebiyatı etimolojik olarak incelemek gerekirse, kökü “edep” kelimesinden gelmektedir. Eski Arapça’da “güzel huy, davet, terbiye ve ahlak” gibi anlamlara sahiptir.

Özdemir’e göre edebiyatın tanımı bir çok farklı kaynakta ve değişik anlamlarda yapılmıştır. Edebiyatın sıklıkla ve yerleşik bir biçimde yapıldığı tanımlardan birine göre; hisler ve fikirlerin insanların ve bu insanların yaşadığı toplumların hayatlarını dinamik, etkili ve güzel bir anlatımını hedefleyen bir sanat dalı olarak tanımlanmıştır. Basılmış ve yayınlanmış herşey edebiyat kavramı içerisinde yer alabilir. Dolayısıyla, kültürün ve medeniyet tarihinin önemli ve ayrılmaz bir parçası olarak edebiyatı düşünmek mümkündür. Edebiyat için sınırları daha dar tanımlar da yapılmıştır. Örnek olarak, belirli bir bilim dalı için ele alınmış yazı ve eserlerin tümü bu kapsama girmektedir. Bunlara; hukuk edebiyatı, gökbilim edebiyatı, tıp edebiyatı gibi örnekler verilebilir. Edebiyat; bir milletin, bir ülke, bir

çağ veya döneme ait sanatsal eserlerin tümü kapsamında da ele alınabilir (Özdemir, 1980: 3).

Türk düşünce ve kültür yaşamının birçok farklı alanında da sıklıkla kullanılan edebiyat, bilim veya sanat dallarında ele alınan konular için de yazılmış yazıları ve eserleri de kapsamaktadır. Edebi akımların etkisiyle meydana gelen oluşumların isimlendirilmesinde de edebiyatın etkili olduğu bilinmektedir. Ayrıca günümüzde edebiyat kelimesi için yazın kelimesinin de kullanıldığı görülmektedir. Edebiyatın kültür unsurlarından biri olması, toplumların edebiyatın toplumdaki yerini incelemesine ihtiyaç duymuştur (Kaplan, R. K., İleri, C. ve Öztürk, A. 1998: 6-7).

Bülbül, Türkoğlu ve Küzeci edebiyatın, zaman zaman bir isyan ve sorgulama amaçlı olduğuna işaret etmektedirler. Edebiyatın, insanların bilinci dahilinde gerçekleşen bir iletişim kanalı olduğunu aktaran eden Bülbül, Türkoğlu ve Küzeci; bu kanalın aynı zamanda insanları ve toplumları yönlendirebilen bir hayat biçimi olduğuna da dikkat çekmektedirler (Bülbül, M., Türkoğlu, S., & Küzeci, D., 2014: 3)

Kösemihal'in ifade ettiği üzere, bir edebiyat eserinde yer alan şahıslar, karakterler ve tipler, o eserin ortaya koyduğu toplumsal çevre ile ilişkilidir. Bu kişilerin belirli bir bölge ile ilişkili olabildikleri gibi (kayserili, laz vb.) toplumla da ilişkili olmaları (mehmetçik tipi, ulusal kahramanlar vb.) mümkündür. Bazen de daha geniş bir coğrafi alana yayılmış ya da kültürel alanın belirlediği ortak bir kahraman olabilirler. Örneğin Don Juan tipi, varolduğu ulusal sınırları aşmış ve uluslararası bilinirliğe sahip olmuştur (Kösemihal, 1964: 27).

Elbir halk kavramını; ortak bir dil konuşan, gelenek ve görenekleriyle ortak paydada buluşan, aynı şeylere gülüp, aynı şeylere ağlayan, gündelik yaşamlarında sosyo-ekonomik bakımdan birbirlerine yakın olan insanların yaşadığı topluluk olarak tanımlamıştır. Elbir; halk edebiyatının en karakteristik özelliklerinden birinin sözlü olduğunu ifade etmiştir (Elbir, 2006: 96).

Dünyanın dört bir yanına dağılmış olan insan toplulukları, bulundukları koşullara ayak uydurmuşlar ve kendi özgün yaşam tarzlarını geliştirmişlerdir. Belirli olarak devamlı aynı şartlarda ve toplu olarak hayatını devam ettiren insanların gelişmesini sağladıkları yaşam türünün eseri olan herşey, mevcut toplumun

kültürünü oluşturmaktadır. Dünyada yer alan topluluklar ne denli fazlaysa, o denli kültür çeşiti de dünyada yer almaktadır. Dilden inanca, değerlerden kurallara, törenlerden giyim tarzlarına ve hatta savaş aletlerine kadar kullanılan herşey kültürün izlerini taşımaktadır. Bunlarla birlikte efsaneler, masallar ve destanlar da kültürün bir parçası olarak düşünülmektedir. Maddi ve manevi herşey, kültürü oluşturmakta ve o topluma mal olmaktadır. Toplum ve birey birbirinden ayrı düşünülemediği gibi, insanın varolduğu toplum içerisinde kültürü özümser ve toplum haline gelebilir. Her bireyin doğup yetiştiği toplumdan kazandığı kültür birikimi ile topluma ait bir parça olarak varolmaktadır. Kuşaktan kuşağa genişleyerek aktarılan kültür, insanların varoluşlarının borçlu oldukları bir değişim ve etkileşimdir (Nesim ve Öznur, 2011: 67).

Sosyal antropoloji, etnoloji, toplumbilim ve folklorün ortak konusu olan kültür; en çok halk bilimin konusu olarak ele alınmaktadır. Nesim ve Öznur; halkbilimi; birlikte uzun yıllar boyunca bir arada hayatını sürdüren insanların oluşturduğu toplulukların, kendilerine has bir kültür mirası bırakmasını toplum veya halk olarak tanımlamış ve bu toplulukların kültür miraslarını ele alıp inceleyen bilim olduğuna işaret etmiştir. Halk bilimi ayrıca; kendine has kullandığı yöntemlerle kültürü araştıran, ele alan, kategorize eden ve geleceğe yön veren yorumlar yapan bilim olarak da tanımlanabilir. Halk bilimi üzerine yapılan araştırmalar ve yöntemler, bu bilimin günümüzde ne denli ilerlediği ve içeriğinin zenginleştiğini göstermektedir. Kıbrıs'ın halk bilimi çalışmalarının yeni olmasına karşın, halk biliminde ilerleme sağlanmış ve özellikle "halk edebiyatı" olmak üzere maddi ve manevi kültüre katkı sağlayacak birçok eser oluşturulmuştur (Nesim ve Öznur, 2011: 67-68).

Mitoloji ve yazılı edebiyat, folklor ile yazılı kültür bağlantısı, farklı düzeylerde olmakta ve estetik ifadenin özgün anlatım dillerini, anlatım kodlarını anlamaya olanak sağlamaktadır. Mitlerin yazılı edebiyat için daha çok örnek kod olduğunu ifade eden Bayat; yazılı edebiyatın varlığının sözlü ifadeyi değiştirdiği gibi, mitlerle ilişkisini de değiştirdiğini aktarmıştır (Bayat, 2016: 16).

Türkçede karşılığı söylence olan efsane, batı dillerine aynı Latince kökten "legendus" sözcüğünden gelmektedir. Edebiyat kavramlarından biri olan efsane,

TDK'nın etimoloji sözlüğüne göre “eski çağlardan beri söylenegelen, olağanüstü varlıkları, olayları konu edinen hayalî hikâye, söylence” olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca Etimoloji Türkçe (çevrimiçi) sözlüğünde Farsça *afsâne* kelimesinden geldiği ve "anlatı, destan" sözcüğünden alıntı olduğu belirtilmektedir.

Bu kelimeyi *legenda*, *legend*, *leggenda*, *leyanda* vb. olarak efsane karşılığında kullanan batı toplumlarına karşılık, Araplar *ustûre*, Yunanlılar *mythos* ve Almanlar *sage* olarak kullanmışlardır. Anadolu'da *efsane*, *menkabe*, *esatir* ve *mitoloji* kelimeleri kullanılmaktadır.

2.4 KIBRIS TÜRK KÜLTÜRÜ VE KIBRIS TÜRK EFSANELERİ

Birçok medeniyetin merkezinde bulunan Kıbrıs Adası'nın geçmişi M.Ö. 7000 – 3000 Yeni Taş Devri'ne kadar uzanmaktadır. M.Ö. 3000 – 1450 Bronz Çağı'nın ardından M.Ö. 1500 – 1450 Hitit Egemenliği'ni yaşayan Kıbrıs Adası'nda, M.Ö. 1450 – 700 Eski Mısır Egemenliği de hüküm sürmüştür. M.Ö. 700 – 545 Asurlular Egemenliği'ni takip eden sürecin ardından M.Ö. 545 - 345 İran Pers Egemenliği ve M.Ö. 345 – 290 Eski Yunan (Helen) Egemenliği ile devam etmiştir. M.Ö. 290 – 58 Plotemik Krallık Egemenliği'nin egemenliği altında kalan adada, M.Ö. 58 – M.S. 395 Romalıların Egemenliği ve M.S. 395 – 1190 Bizans İmparatorluğu ile takip eden süreçte; 1190 – 1191 tarihleri arasındaki Birinci İngiliz Egemenliği ile sürmüştür. İngiliz Egemenliği'nin sadece bir yıl süren egemenliğini 1191 – 1489 yılları arasındaki Lüzinyan Egemenliği ve sonrasında 1489 – 1570 yılları arasındaki Venedik Egemenliği izlemiştir. Adaya 1570 yılında hakim olan Osmanlı İmparatorluğu'nun adadaki egemenliği ise 1878 yılına kadar sürmüş ve ardından ikinci kez Kıbrıs İngiliz Egemenliği'ne geçen ada, 1960 yılına kadar İngilizlerin yönetiminde kalmıştır. Adada ilk kez Cumhuriyetin kurulduğu 1960 dönemindeki Kıbrıs Cumhuriyeti'nin ömrü 14 yıl sürmüş ve 1974 yılında ikiye ayrılan adada, Kıbrıslı Türkler'in kurduğu Kıbrıs Türk Federe Devleti'nin ardından 1983 yılında Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ilan edilmiş ve günümüzde de bu yönetim şekli Kıbrıs'ın kuzeyinde devam etmektedir (Nesim ve Öznur, 2011: 7-10).

Nesim ve Öznur'un da belirttiği gibi uygarlık tarihinde tanık olduğu medeniyetlerin sansasyonel etkisini yaşamış olan Kıbrıs Adası, ticaret yollarına giden güzergah üzerinde olmasından dolayı "koloni" adı verilen ticaret yapılan şehirlerine sahip olan bir ada olmuş ve ticaretle uğraşan halkın zenginliğine ve refah seviyesine karşılık, yerli halkın sefalet içinde yaşadığı dönemler geçirmiştir. Kendine özgü tarihi yapısından ve geliştirdiği kültüründen zenginleşerek adada, günümüze kadar ulaşan arkeolojik kalıntıların izleri, medeniyetlerin ne denli zengin olduğuna işaret etmektedir. M.Ö. 7000'li yıllara kadar uzanan tarihinde ilk yaşamın izlerini de taşıyan Neolitik Dönemi yaşayan Kıbrıs Adası; dönemin arkeolojik kalıntılarını da muhafaza etmiştir. Kıbrıs'a Suriye ve Anadolu'dan gelmiş olan ilk insanların Vrysi gibi kıyılarda bulunan yerleşim yerlerinde yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Aka ve Dor kavimlerinin de işgaline tanıklık eden adada 15. Yüzyılda Hititler egemenlik kurmuşlardır. Romalılar, Lüzinyanlar, Venedikliler ve Osmanlı Türk Dönemi'nde Lefkoşa ve Mağusa önemli kültür şehirleri olmuştur. Kıbrıs, Doğu Akdeniz'deki stratejik öneminden dolayı işgallere maruz kalmış ve Osmanlı İmparatorluğu'nun güçsüz kaldığı bir dönemde 1878 yılında İngiliz Sömürgeleri arasındaki yerini almıştır. Günümüzde petrol kaynaklarına yakınlığı ile dikkat çeken Kıbrıs'ın stratejik ve ticari önemi halen sürmektedir. Tüm bu tarihi ve kültürel zenginlik ve çeşitliliği ile Kıbrıs, Doğu Akdeniz'de önemli bir ada olma özelliğini taşımaktadır (Nesim ve Öznur, 2011: 12-32).

Adada 1192 – 1489 yılları arasında hüküm süren Lüzinyan Krallığı, ada geçmişinin en parlak dönemine ve zenginliğine tanıklık etmiştir. Gotik Mimari stilinin görüldüğü bu dönemde, başkent olan Lefkoşa ve ticaret limanları arasında önemli bir yere sahip Mağusa'da birçok saray, katedral, kilise, manastır ve şapeller inşa edilmiştir. Arap akınlarından korunmak için Girne sıradağlarına inşa edilen 3 kale, Lüzinyan Krallığı döneminde yapılmıştır. 1489 yılında adaya hakim olan Venedikliler, adadaki halkın kaderini değiştirmiş ve Lüzinyan uygarlığının izlerine zarar vermiş ve yerli Rumlar'ın Ortodoks kiliselerini kapatmışlardır. Atatürk Meydanı'nda bulunan Dikilitaş, bulunduğu Salamis Harabeleri'nden, Lefkoşa'ya bu dönemde yerleştirilmiştir. Kötü yönetim ve yüksek vergilerden isyan eden ada halkı, hastalıklar ve doğa yıkımları ile zor günler geçirmiştir. Mısır'ı 1517'de fetheden Yavuz Sultan Selim, Venedikliler ile Şam'da gerçekleştirdiği anlaşmaya göre Mısır'a

verilen 8000 Duka Altın'ından oluşan vergiyi artık Osmanlılara verecekti. Böylece hukuki açıdan Osmanlı İmparatorluğu'na bağlanan Kıbrıs, Venedikliler'in elinde kalmaya devam etmiştir. Adayı kendilerine üs olarak belirleyen korsanlar, Mekke'ye hacıların taşındığı gemilere saldırılarda bulunmuşlardı. Osmanlı'yı rahatsız eden ve bu saldırılarla ilgili karar almaya yöneltmiş ve yayınlanan fetva ile II. Sultan Selim'in döneminde adaya Osmanlı Ordusu gönderilmiştir. Osmanlı ordusunun fetihleri sayesinde 1 Ağustos 1571 tarihinde ada, Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetimine geçmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun adaya miras bıraktığı eserleri incelemek gerekirse bunlar; camiler, hanlar, tekkeler, hamamlar, kütüphane, konak, zindan olarak sayılabilir (Nesim ve Öznur, 2011: 12-32).

Halk bilimin önemli kollarından birini oluşturan halk edebiyatı; yıllar içerisinde halkın geliştirdiği ve katkıda bulunduğu, söyleyeni belli/belirsiz olan anonim sözel eserleri içerisinde barındıran edebiyat türüdür. Anadolu'dan Kıbrıs'a gelen atalarımızın Kıbrıs Türk Halk Edebiyatı'na kattıkları birçok anonim eser bulunmaktadır. Bunlara örnek olarak; menkıbeler, masallar, halk destanları, fıkralar, türküler, maniler, atasözleri, deyimler, halk tiyatrosu gibi ürünleri görmek mümkündür. Kıbrıs'ta bu alana katkıda bulunan birçok araştırmalarda bulunulmuş ve kitap yayımlanmıştır. Kıbrıs'ta halk edebiyatını içeren konularla ilgili yazılmış ilk eser, 1968 yılında Mahmut İslamoğlu'nun yayımladığı "Kıbrıs Folkloru" kitabıdır. 1970 yılında Oğuz Yorgancıoğlu'nun yazdığı "Kıbrıs Folkloru" isimli kitabı olmuştur. Karşılaştırmalı halk edebiyatına ise Mahmut İslamoğlu ve Şevket Öznur'un kaleme aldığı "Kıbrıs Türk ve Rum Masalları" kitabı örnek olarak verilebilir. Kıbrıs Türk Halk Edebiyatı kapsamında yapılan çalışmaların sistematığı, halk edebiyatını kapsayan bilim insanlarının yapmış olduğu çalışmalar ile liste haline getirilmiş ve konu içerikleri tanımlanmıştır. Bu sistematığı incelemek gerekirse; Kıbrıs Türk Edebiyatı'nda nazım başlığı altında mani, ninni, türkü ve istihraç şiirlerinden oluşmaktadır. Diğer bir nazım başlığı ise aşık tarzı olan ve yazarı belli olmayan şiirlerdir. Bu başlığın altında da Aşık Kenzi'yi incelemek mümkündür. Bu ana başlığın altında yer alan sonuncu başlık ise hem anonim, hem yazarı bilinmeyen nazım türleridir. Bu başlığın altında bulunan iki alt başlık ise, destan ve ağıttır. Sistematığın ikinci ana başlığında yer alan Kıbrıs Türk Edebiyatı'nda düzyazı altında ise; masal, efsane, halk hikayesi, fıkra ve halk tiyatrosu bulunmaktadır. Hem nazım,

hem düz yazı formatındaki halk edebiyatı türlerinin oluşturduğu üçüncü başlık altında; tekerleme, bilmece, atasözleri ve deyimler bulunurken; son ana başlık Kıbrıs Türk Edebiyatı'nda derleme/araştırmalarda bulunan kişilerin isimleri yer almaktadır. Bu kişiler; Mahmut İslamoğlu, Oğuz M. Yorgancıoğlu, Mustafa Gökçeoğlu, Erdoğan Saracoğlu ve Mustafa Kemal Sayın olarak sıralanabilir (Nesim ve Öznur, 2011: 67-70).

Alptekin, *efsane* kavramını tanımlarken; bunun dini, insanları inandırıcı özelliği, kısa ve düzyazı biçiminde olan halk anlatımları olduğunu ifade etmiştir. *Efsanelerin* başlama noktasının mitoloji ve masallara ait metinlerden oluştuğunu değerlendiren Alptekin ayrıca, *efsanelerin* 19. yüzyıldan başlayarak özgür bir tür olduğunun kabullenildiği ve bunun üzerinde yapılan çalışmaların önemine işaret etmiştir. Din içerikli, inandırmaya yönelik, kısa ve düzyazı biçiminde olmasıyla öteki halk anlatımlarından farklı bir konumda yer alan efsaneler, tıpkı dünyada varolduğu şekliyle Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde de aynı özelliklere sahiptir (Alptekin, 2013: 13).

Kıbrıslı araştırmacı Gülgün Serdar'ın *efsaneyi* tanımlayan özellikleri; halkın veya *efsaneyi* anlatanların zihninde canlandırdıkları fevkalade özelliklerle donatılarak anlatılan hikayeler olduğu yönündedir. Serdar'a göre, efsaneleri destanlardan ayıran en belirgin özellik, sanatlı ve süslü anlatımdan uzak bir üslupla aktarıldığı söylenebilir (Serdar, 1966: 11).

Kıbrıs Türk Edebiyatı'nda, Türk Edebiyatı'ndaki gibi efsanelerin iki türü bulunmaktadır. İlk kaynak yazılı biçimde olup *menakıbnâme* ve *velayetnâmeler*dir. İkinci kaynak ise birinciden farklı olarak sözlü biçimde var olmaktadır. Her ne kadar Kıbrıs'ta birinci kaynak türü ile karşılaşılmamış olsa da, ikinci kaynak yani sözlü kaynaklar, birçok araştırmacı tarafından saptanmıştır (Alptekin, 2013: 13).

Nesim ve Öznur'un da belirttiği gibi Kıbrıs stratejik konumu nedeniyle tarihine birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu bağlamda Kıbrıs Türk kültüründe bu medeniyetlerin kültürlerine rastlamak mümkündür. Gökçeoğlu, efsanelerin mitolojik, tarihi, dini ve hayali/fantastik kökleri olduğundan bahseder. Kıbrıs'ta ise bilhassa Mısır, Fenike, Yahudi, Anadolu ve Antik Yunan uygarlıklarının

mitolojilerinin Kıbrıs Türk efsanelerinde izlerinin rahatça görülebildiği söylenebilir (Gökçeoğlu, 2004: 18-19).

Gökçeoğlu'nun da aktardığı gibi Sakaoğlu efsaneleri özelliklerine göre: *aşk; güç durumdan kurtulma; saygısızlık; kötü huylar; hızır ve insanlar; değişik taş kesilmeler; eksik anlatımlar; ve şekil değiştirme* olmak üzere toplam sekiz temel sınıfa ayrılmıştır. Kıbrıs Türk efsanelerinde ise en çok şekil değiştirme motiflerine rastlandığını dile getiren Gökçeoğlu, bu motifin alt bölümlerini; *taşa dönme, hayvana dönme, bitkiye dönme, dağa/tepeye dönme, denize dönme,nehire/pınara dönme, uzay cisimlerine dönme, doğaüstü varlıklara dönme, doğa olaylarına dönme, madene dönme, insana dönme* ve *eksik anlatımlar* olarak sıralamıştır (Gökçeoğlu, 2004: 20).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

Sonuçlandırılan çalışmada, kübizm, sürrealizm, dada ve pop art sanat akımlarının karakteristik teknik özellikleri temel alınmış ve kültürel miras olan Kıbrıs Türk Efsanelerini etkin biçimde görselleştirmek amaçlanmıştır.

Öncelikle görsele dönüştürülecek olan söylencelerin metin çözümlemeleri yapılmış, metinlerin içerisinde kullanılan göstergeler (gösteren/gösterilen) ve gönderme yaptıkları içsel/dışsal anlamlar ortaya çıkarılmış; ardından yukarıda adı geçen sanat akımları temel alınmak suretiyle göstergesel olarak yeniden yapılandırılmaya çalışılmıştır.

Kendi içlerinde öykülemesi geliştirilen ve olay örüngüsü netleştirilen söylencelerin metinleri çalışmanın amacı kapsamında senaryolaştırılmış, ardından da söz konusu hayali senaryolardan uygun sahneler dijital kolay tekniği ile görsele dönüştürülmüştür.

Çalışmada, yukarıda adı geçen sanat akımlarının temel karakteristik özelliklerine “yırtık kağıt dokusu” eklenerek özgün uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

3.1. VERİ TOPLAMA

Yapılan çalışmada çeşitli kaynaklar taranmış ve mümkün olduğunca çok Kıbrıs Türk Efsanesi’ne ulaşılmaya çalışılmıştır. Ancak Kıbrıs Türk Halk Bilimi alanında yeterli kaynak bulunmadığından elde edilen mevcut kitaplar çalışmanın verilerini oluşturma bağlamında temel alınmıştır.

Çalışmada temel olarak Gökçeoğlu’nun (2004) ‘*Kıbrıs Türk Halkbilimi Sözel Kültür Değerlerimiz: Efsanelerimiz*’ adlı eseri kullanılmış ve burada çalışmanın amacı doğrultusunda ele alınan efsanelerin farklı varyasyonları olup olmadığını netleştirmek adına derinlemesine inceleme ve araştırma yapılmıştır.

Söz konusu eserde 24 kategori altında sınıflandırılan toplam 94 Kıbrıs Türk Efsanesi olduğu gözlemlenmiştir. Temalarındaki benzerliklerine göre sınıflandırılan toplam 94 efsaneden, *dağ/kuyu/ova* ile ilgili efsaneler ve *deniz/göl/sahil* ile ilgili efsaneler kategorize edilmiş, 8 tanesi temel olarak ele alınmıştır.

Toplamda 94 efsanenin rasyonel bir biçimde daraltılması, kendi içerisinde yeniden sınıflandırılarak oluşturulmuştur. Bu doğrultuda; çeşitli şekillerde ‘dönüşümü’ içeren efsaneler bir başlık altında toplanmış, doğaya ait unsurlar içeren (dağ, deniz, ova, pınar vs.) efsaneler bir diğer başlıkta toplanmış, insandan çok diğer canlıları içeren efsaneler ise ayrı bir başlıkta değerlendirilmiştir.

Bu sınıflandırmalardan sonra *dağ/kuyu/ova* ve *deniz/göl/sahil* ile ilgili efsaneler “kadın”, “doruk noktası”, “akıbet” ana temaları görselleştirilmiştir.

3.2. DURUM ÇALIŞMASI

Gökçeoğlu’nun (2004) ‘*Kıbrıs Türk Halkbilimi Sözel Kültür Değerlerimiz: Efsanelerimiz*’ adlı kitabı literatürde Kıbrıs Türk Efsanelerini sistematik olarak yazıma döken en güncel ve kapsamlı kaynaklardan biri olduğundan “durum incelemesi”nin temelini oluşturmaktadır.

Gökçeoğlu; Kıbrıs Türk Efsanelerinde en çok şekil değiştirme motiflerine rastlandığını, bu motifin alt bölümlerinin *taşa dönme*, *hayvana dönme*, *bitkiye dönme*, *dağa/tepeye dönme*, *denize-nehire-pınara dönme*, *uzay cisimlerine dönme*, *doğauüstü varlıklara dönme*, *doğa olaylarına dönme*, *madene dönme*, *insana dönme* ve *eksik anlatımlar* olduğunu vurgulamaktadır (Gökçeoğlu, 2004: 20).

Çalışmada, seçilen efsaneler dijital kolaj yöntem ve teknikleri ile görselleştirilmiştir.

Dağ, kuyu ve ova ana başlıkları altında yer alan efsaneler şunlardır:

-Beşparmak Dağı,

-Aslan Ali,

-İhanetin Bedeli,

-Gavur Kayalarının Gözyaşı.

Deniz, göl ve sahil ana başlıkları yer alan efsaneler şunlardır:

-Püsküllü,

-Tuz Gölüne Dair Efsane,

-Yılan Adası,

-Sarnıç Kızlarının Ölümü.

Çalışmada her efsane için 3'er sahne belirlenmiş ve toplamda 24 adet sahne resimlenmiştir. Sahneler, efsane temalarının anlaşılmasını sağlayacak şekilde yapılmıştır.

4.3. SINIRLILIKLAR

Yapılan çalışmada Kıbrıs Türk Kültürü ve Edebiyatı kapsamında yalnızca Kıbrıs Türk Efsaneleri temel alınmıştır. Söz konusu efsaneler tematik olarak sınırlandırılmış; yukarıda belirtilen (bkz. sayfa 47) 8 efsanenin 3'er sahnesi dijital kolaj tekniği ile görselleştirilmiştir.

Dijital kolaj tekniği ile efsanelere ait sahnelerin görselleştirilmesinde kübizm, dada, sürrealizm ve pop art akımlarından ilham alınmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA VE DEĞERLENDİRMELER

4.1. UYGULAMALAR: EFSANELERİN YAZIMDAN GÖRSELE DÖNÜŞÜMÜ

4.1.1. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “Beşparmak Dağı Efendisi” Efsanesinde *kadın*, *doruk noktası* ve *akıbetin* görsel temsili

Beşparmak Dağı Efendisi Efsanesi’nde; iki genç adamın aşık oldukları kadın uğruna düello yapmasından bahsedilmektedir. Düelloda rakibini düştüğü bataklık içerisine kurnazca çeken adamın davranışı, her ikisinin de hayatına mal olmaktadır (Gökçeoğlu, 2004).

4.1.1.1. Kadın

Efsanede *güzellik* unsuruyla ön plana çıkarılan kadının; kendisine aşık olan ve bunun için savaşıp adamların hiçbirine karşı bir duygusal bağından bahsedilmemektedir. Bu bağlamda, anlatılan hikayedeki kadının pasifleştirildiği bir durumun varlığından söz etmek mümkündür. Biri *kötü kalpli* diğeri ise *iyi* bir kişilik olarak anlatılan adamların, aşık oldukları kadına karşı duygularının karşılığında söz edilmediği gibi, bu ilişkide kadının söz hakkının olmadığı ve güçlü olanın aşık olduğu kadına *sahip* olabileceği fikri aşılarmaya çalışılmaktadır.



Şekil 20. “Beşparmak Dağı Efendisi” Efsanesinde *kadın*

Beşparmak Dağı Efendisi efsanesinde *kadının* ‘pasivize’ edilişi efsanenin görselleştirilme aşamasında ‘yırtık’ efekti ile anlatılmaya çalışılmış; kadın, dünyaca kabul edilen kadın hakları hareketine mal olmuş (Abbandonato, 1991: 1107) mor renkle temsil edilmiştir. Buna ilaveten, birbirleri ile kadın için ölümüne rekabete giren erkekler konusunda kadının herhangi bir söz hakkı olmaması, ‘seçilme’ye, diğer bir deyişle kaderine razı gelmesi başı önde eğik giden bir kadın silüeti ile temsil edilmiştir. Böyle bir seçme-seçilmenin doğal karşılanıp tabulaştırılması ise arka plandaki ‘tuğla duvar’ ile resmedilmiştir. Ayrıca erkeği temsil eden ‘mavi’ rengin, görselin üzerinde koyudan açığa doğru verilmesi erkek egemen bir düzene gönderme yapmaktadır.

4.1.1.2.Doruk Noktası

Aşık oldukları kadın uğruna yapacakları düelloyu konuştukları anda kurnazlık yapan ‘kötü kalpli’ olarak tanımlanan adamın yaptığı hamle, düelloyu kuralsız bir biçimde başlarkenden sonlandırmıştır. Kılıçları ile dövüşe başlayan adamlardan ‘kötü kalpli’ olanın düştüğü bataklığa rakibini de çekmesi, bu düellonun sonucunda her ikisinin de mağlup olmasına sebebiyet vermiştir. İki gencin bataklığa saplanmaları heykelleşmiş figürler ile anlatılmakta ve bataklıkta çamur görünümü bu şekilde ifade edilmektedir. Ayrıca bataklığı anımsatan açık kahverengi ise arka plandaki zemine rengini vermektedir. Kan/ölümü çağrıştıran kırmızı yırtık ile çatışma noktasındaki olaylardan birine vurgu yapılırken, düelloda kullanılan kılıç ise kurnazlık yapıp her ikisinin de ölümüne neden olduğundan ikisine de temas etmektedir.



Şekil 21. “Beşparmak Dağı Efendisi” Efsanesinde *doruk noktası*

Dağa saplanmış ve her iki savaşçının da vücuduna temas eden kılıç, alt bölümde bulunan kırmızı renkli yırtık kağıt dokusu içerisinde görünmektedir. Ölümün görselleştirildiği bu sahnede, yerde yatmakta olan ikinci adamın yenilgisi; bataklığın içine düşüşünü temsil etmektedir. Olayın akıbetinin oluşturduğu Beşparmak Dağları ise, çalışmanın orta bölümünde yer almaktadır.

4.1.1.3. Akıbet

Her iki adam da içine düştükleri ve çıkmak için çırpındıkları bataklığa gömülmüş ve ‘kötü kalpli’ adamın kurnazlığı ile hem kendi hem de rakibinin hayatının son bulmasına neden olmuştur. Efsaneye göre, günümüzdeki şekli ile Beşparmak Dağları’nın oluşturduğu biçimi temsil eden, havada kalan el görseli çalışmanın ortasında yer almaktadır. Elin duruş pozisyonundan, bataklığa çekilen ‘iyi kalpli’ adamın kurtulmak için yardım istediğini söylemek mümkündür. Son çırpınışı yaptığı elin rengi ise, bataklığın renk tonu olarak varsayılan koyu kahverengi olarak kullanılmıştır. Avuç içerisindeki beyaz yırtıkların bulunuşu ise, adamın yardım çağrısına yanıtsız kalışını simgelemektedir.



Şekil 22. “Beşparmak Dağı Efendisi” Efsanesinde *akıbet*

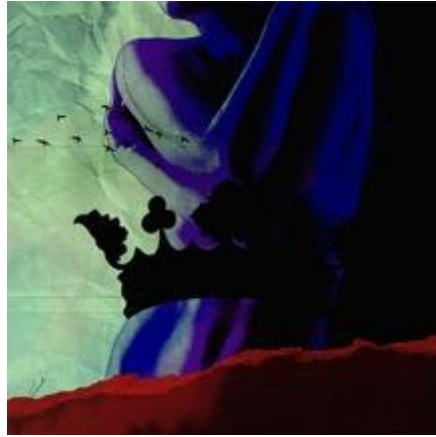
Elin arkasında yer alan ve sırtı dönük olan kadın figürü, bu düelloyu kimsenin kazanamadığını ve uğruna savaşılan kadının bu savaşın dışında kalıp, arkasını dönüp gittiğini göstermektedir. Elin alt kısmında yer alan kırmızı yırtık kağıt dokusu ise, düellonun sonucunda iki adamın hayatını kaybetmesi/ölümü sembolize etmektedir. Bu efsanenin akıbetinde, bugünün Beşparmak Dağları şeklinin oluşumunun temsil edildiği anlatılmaktadır.

4.1.2. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “Aslan Ali” Efsanesinde *kadın*, *doruk noktası* ve *akıbetin* görsel temsili

4.1.2.1. Kadın

Beşparmak Dağlarını çevreleyen bir ormanda geçen efsanenin ana teması, insanın kendi menfaatleri doğrultusunda başta doğaya olmak üzere en yakınlarına dahi ihanet edebilme potansiyelinden bahsedilmektedir. Ormanları korumak için zamanında Kral tarafından canından olan adamın oğlunun, yine aynı ormanı korumak için verdiği mücadele ve prensin güvenip ‘aşk’ uğruna ihanete uğraması hikaye edilmektedir (Gökçeoğlu, 2004).

Söz konusu efsanede prensin, komşu kralın kızına aşık olduğu ve kralın büyük ormanı almak şartı ile kızını Prense verebileceği, söz hakkı bulunmayan prensesin mal karşılığı evlendirilerek *metalaştırıldığı* anlatılmaktadır.



Şekil 23. “Aslan Ali” Efsanesinde *kayı*

Komşu ülkenin prensesine aşık olan prensin; aşık olduğu prensesi elde etmek için sahibi olduğu büyük ormanı krala vermeyi göze alması, kadının ‘pasifize’ edilmesi ve ‘metalaştırılması’ anlamına gelmektedir. Çalışmada bu anlamlar, kollarını birleştirmiş ve üşümüş/ürkmüş hissi veren kadın görseli ile temsil edilmiş ve renk olarak mor renk tercih edilmiştir. Prenses temsilindeki kadın figürünün belindeki taç konumunu temsil ederken; başından düşüp belinde durması ise bir

çıkamazda olduğunun göstergesi durumundadır. Kırmızı yırtık kağıt dokusunda, kadının bekaretini mal karşılığında sunacak olması ve pasifize edilişi görselleştirilmiştir.

4.1.2.2. Doruk Noktası

Aşık olduğu Prens için yakın dostu Aslan Ali'yi karşısına almayı göze alan Prens, verdiği sözü tutarak ormanın yarısını Kral'a vermiştir. Kral, aldığı ormandaki ağaçları kesmeye başlamış ve Aslan Ali bunu öğrendiğinde prensi bu hareketinden vazgeçirmeye çalışmış, ancak başarılı olmamıştır. Bu noktada Aslan Ali ve yakın dostu prens çatışma noktasına düşmüş ve bu durum sırtları birbirine dönük iki erkek yüzü profili ile görselleştirilmiştir. Birbirine benzer fiziksel niteliklerde iki erkek yüzü, kardeş kadar yakın/benzer oldukları anlatılan Aslan Ali ve prensi sembolize etmektedir. Karakterlerde mavi renk kullanımı 'maskülen' bir ifadeye işaret etmektedir.



Şekil 24. “Aslan Ali” Efsanesinde *doruk noktası*

Ormanın ortasından geçen kırmızı yırtık dokusu, prensin aşık olduğu kız ile evlenebilmesi için Kral'a ormanın yarısını vermesini temsil etmektedir. Kırmızı rengin seçilme nedenini, ormanın yarısına uygulanan 'doğa katliamını' temsil ederken, zemindeki orman görüntüsüne puslu bir hava görüntüsü eklenmiştir. Ormanın Kral'ın eline geçmesiyle birlikte akıbetinin belirsizliği ise bu durumu anlatır niteliktedir. Ormanın ortadan ikiye ayrılışı, ayrıca çok yakın iki arkadaşın da

yollarının ayrıldığını görselleştirmektedir. Zemininde kullanılan kırışık kağıt dokusu ise, ormandaki ağaçların kesilmesinin ardından bozulan dirlik/düzenini anlatmaya çalışmaktadır.

4.1.2.3. Akıbet

Aslan Ali, hem yakın dostu hem de çok sevdiği ormanı aynı anda kaybetmenin hayalkırıklığını aynı anda yaşamıştır. Aslan Ali, yakın dostu prensin o ormanı kendisini karşısına almayı göze alarak krala vermesini içine sindirememiş ve ne kadar yalvardıysa da prensi bu kararından döndürememiştir. Bu durum karşısında yıkılan Aslan Ali, bu acıya daha fazla dayanamayarak uçurumun yanına gelip, kendini o çok sevdiği ağaçların arasına bırakıp intihar etmiştir. Kolları açık ve başı yukarı doğru bakan erkek figürü, Aslan Ali'nin çaresizliğini anlatmaktadır.



Şekil 25. “Aslan Ali” Efsanesinde *akıbet*

Ayrıca elleri ve başı yukarı doğru duran figürün, çaresizlik karşısında Tanrı'ya yalvarışı olduğu söylenebilir. Erkek figürünün vücudunu dikey olarak kaplayan yırtık, çektiği acı ve kendi sonunu getirmek için intihar yolunu seçmesini ifade etmekte ve kırmızı renk ise bu olayın sonundaki ölümü/kanı sembolize etmektedir. Kırmızı yırtık doku içerisinde siyaha yakın belirsiz bir renkte resmedilen Aslan Ali'nin, intiharı sonucunda öldüğü görselleştirilmiştir. Ormanın bulutla kaplı sisli halindeki yarısı, katledilen ormanın yaşadığı kaybı temsil etmektedir.

4.1.3. Dağ, Kuyu ve Ovayla İlgili Efsaneler: “İhanetin Bedeli” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akıbetin görsel temsili*

4.1.3.1. Kadın

Bu efsanede, yaşamlarını balıkçılıkla kazanan iki balıkçıdan Dipkarpazlı olanın, Sipahili balıkçının eşine aşık olmasını ve yaşanan yasak aşkı betimlemektedir (Gökçeoğlu, 2004).

Efsanede ‘hain’ olarak tasvir edilen kadın, sevgilisiyle birlikteyken yıldırım düşmesiyle yaşamlarını kaybederler. Eşine ihanet eden kadın profilinin çizildiği efsanede, “ilahî adalet”in akıbeti belirlemesine yönelik bir sonuç çıkarıldığı söylenebilir.



Şekil 26. “İhanetin Bedeli” Efsanesinde *kadın*

“İhanetin Bedeli” efsanesinde *kadın* “ihanet eden” ve “hain” gibi olumsuz niteliklerle tasvir edildiğinden *heykelleştirilmiş* kadın bedeninin cinsel bölgesi *kanlı* bir yırtıkla görselleştirilmiştir. Ayrıca *heykelleştirilerek* efsaneleştirilen kadının bir çıkmazda olduğu kolları olmayan bir heykel kullanımı ile anlatılmaya çalışılmıştır. Balıkçılık yapan erkeğin gerek mesleğinden gerekse de balığın soğuk ve kaygan doku özelliğinden ötürü *pullu derisi* fonunda verilmiştir. Yaşadıkları yasak aşkla Tanrı’nın gazabı ile cezalandırılışlarını resimlerken şimşek görselleri kullanılmış, zemindeki kırıxık kağıt dokusuyla yasak aşkta yıpranan kadın anlatılmak istenmiş, gri renk kullanılarak ise var olan durumun ‘hüznü’ sembolize edilmeye çalışılmıştır.

4.1.3.2. Doruk Noktası

Efsanede ‘yasak aşk’ yaşayan kadın, çaresizce iki adamın arasında kalmış ve aşkını evliliğine tercih etmiştir. Çalışmada iki adamın ortasında ve kırmızı renk ile

resmedilen kadın; evli oluşundan dolayı, gelinliği anımsatan bir kıyafet ile tasvir edilmektedir. Her iki adamın da yüzyüze bakışı, birbirlerini tanıyor olduğunu ifade ederken, deniz kenarında olmaları ise hayatlarını denizden kazanan balıkçılar olmalarına işaret etmektedir.



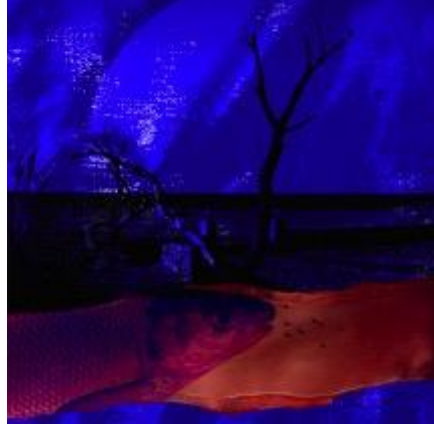
Şekil 27. “İhanetin Bedeli” Efsanesinde *doruk noktası*

Kadının göğüs bölümünden genital bölgesine kadar uzanan dikey derin yırtık, içinde bulunduğu durumu sembolize etmektedir. Göğüs bölümü ‘aşkı’, genital bölge ise cinselliği ve doğurganlığı ifade etmektedir. Kadının kafasının olduğu bölümde kullanılan kırmızı gül ise aşkı temsil etmektedir. Mavi renge ait tonlardan oluşan zemin, kadının hayatındaki erkeklerin renksel ifadesi niteliğindedir. Çalışmanın ortasında yer alan, kadının genital bölgesinden yatay olarak geçen beyaz yırtık, yaşadığı ‘yasak aşk’ ile kaybettiği saflığa vurgu yapmaktadır.

4.1.3.3. Akıbet

Yaşadığı ‘yasak aşk’ ile Tanrı’nın gazabına uğrayan ve bulundukları yere yıldırım düşen sevgililerin bu aşkları sonlarını getirmiştir. Eşi ve sevgilisi balıkçı olan kadının hayatındaki erkekler, çalışmanın alt kısmında resmedilen balık görseli ile ifade edilmektedir. Balığın yanında ve ondan daha küçük bir biçimde resmedilen kuşlar, her iki balıkçının da hayatlarının bu olayla alt-üst oluşunu gerçek üstü bir anlatımla ifade etmektedir. Zemini oluşturan mavi renk, hem bu iki adamın

hayatlarını kazandıkları denizi hem de bu olayların altında yaşandığı gökyüzünü ifade etmektedir.



Şekil 28. “İhanetin Bedeli” Efsanesinde *akıbet*

Olayın akıbetinin sonuçlandığı yerde hiç bir canlının yaşamadığı anlatısı, görselin ortasında yer alan kurumuş, siyah ağaç görseli ile temsil edilmektedir. Ayrıca turuncu yırtık kağıt dokusu içerisindeki balık ve kuşlar, ikincil anlam olarak da söz konusu bölgedeki canlıların sonlarının geldiğini sembolize etmektedir. Balığın kırmızı tonlarında kullanılması, yaşanan olaydan duyulan utanç/mahcubiyeti anlatmaktadır.

4.1.4. Dağ, Kuyu ve Ova ile İlgili Efsaneler: “Gavur Kayaların Gözyaşları” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akıbetin* görsel temsili

4.1.4.1. Kadın

Söz konusu efsanede Akdeniz korsanlarının sığındığı, rahip ve rahibelerin yaşadığı Bellapais Tapınağı’ndan bahsedilmektedir. Bu tapınakta yılda bir kez şölen düzenlenir ve genç kızlar eş bulmak adına kendilerini erkeklere sunarlar. Ancak birgün, Baş Rahibin günahı nedeni ile Tanrı Gavur Kayalarını içindeki insanlarla birlikte eritip yok eder (Gökçeoğlu, 2004).

Efsanede *saf* ve *temiz* olarak tasvir edilen kızların kendilerini ‘teslim ettikleri’ erkekleri seçme haklarının olmadığı veya herhangi bir duygusal bağ kurmadıkları gözlemlenmektedir. Fiziksel güzellikleri ön plana çıkarılan genç kızlar bir taraftan ‘masum’laştırılırken, diğer taraftan da ‘meta’laştırılmaktadır. Okuyucuda kızlarla ilgili söylemler aracılığı ile yaratılan imajlar; ‘masum’, ‘pasif’, ‘çekici’ ve ‘boyun eğici’ olarak özetlenebilir.



Şekil 29. “Gavur Kayalarının Gözyaşları” Efsanesinde *kadın*

Gavur Kayalarının Gözyaşları isimli efsanede yer alan kadın imajı, Doğu kültüründe cinselliği ve bekareti temsil eden kırmızı renk ile betimlenmiştir. Başrahip’in komutuyla bekaretlerini, kayalıkların arkasına saklanan erkeklere sunmak için beklemlerini ifade eden kadın görseli ile temsilini, üst kısımdaki gökyüzünün koyu mavi tonu ile kullanılan yırtık kağıt dokusu desteklemektedir. Özgürlüğü temsil eden kuşların, kadın figürünün üzerine doğru uçuşu, bu şölenin sonunda bir erkek ile birlikte olup cinsel özgürlüğüne kavuşmalarını temsil etmektedir.

4.1.4.2. Doruk Noktası

Siyah renkli silüet görünümündeki adam, elindeki haç ile baş rahibi ve diğer eliyle de verdiği komutu ifade etmektedir. Baş rahibin arkasında yer alan ve birbirine sarılarak öpüşen kadın ve erkek görselleri ise, baş rahibin komutunun ardından birlikte olmalarını anlatmaktadır.



Şekil 30. “Gavur Kayalarının Gözyaşları” Efsanesinde *doruk noktası*

Şehvetin temsil ettiği kırmızı rengin kullanıldığı çalışmada erkeğin yüz kısmının yırtık dokusu içerisinde kalması ise kızların karşısına çıkacak erkeğin meçhul olduğunu göstermektedir. Yırtık dokusunun altındaki bulutların beyazdan daha koyu bir tona doğru gidişi ise, kızların saf duygularla katıldıkları şöleni, Başrahibin dini istismar etmesine işaret etmektedir.

4.1.4.3. Akıbet

Bekaret şölenlerinin düzenlendiği ve Başrahibin dini istismar ettiği yer olan Gavur Kayaları, çalışmanın sağ tarafında koyu lacivert ile resmedilmiştir. Kırmızı renkte tasvir edilen Kadın ve erkeğin birbirleriyle olan fiziksel yakınlığı, söz konusu şölenlerin gerçekleştiği anı simgelemektedir.



Şekil 31. “Gavur Kayalarının Gözyaşları” Efsanesinde *akıbet*

Tanrı'nın gazabının şimşek ile tasviri, eriyen insanların da kırmızı renge dönüşmesi/yanması ifade eden parlak kırmızı renk ile kor biçime gelişleri anlatılmıştır. Kadın ve erkek figürü arkasında yoğunlukta bulunan şimşekler, Tanrı'nın bekaret şölenlerine gösterdiği kızgınlığı anlatmaktadır. Koyu mavi zeminle ise, Baş Rahip'in şölene katılan kızlar üzerindeki hegemonyası temsil edilmektedir.

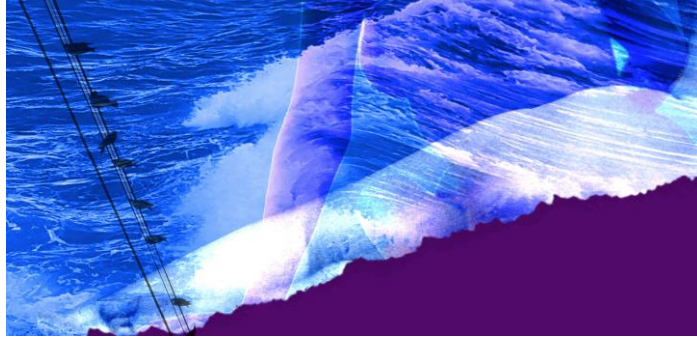
4.1.5. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Püsküllü” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akıbetin* görsel temsili

4.1.5.1. Kadın

Girne'de güzel ve çirkinleri bir araya toplamak için belirli günlerde denizde ateş yakıldığından söz edilen efsanede; Püsküllü adındaki çılgınlıkları ile tanınan, “dev gibi” kuvvetli gencin, sevgisinden öldürdüğü kızları denize karşı yaktığından bahsedilmektedir.

En sevdiği başak renkli kızı denize atan Püsküllünün, yaşadığı pişmanlıkla inzivaya çekilmesinin üzerine diğer kızlar Püsküllü'yü ininden çıkarıp sahile götürür ve tekrar ateş yaktırırlar. Denizden gelen başak renkli kızın acıklı türküsü üzerine Püsküllü kendini suya bırakır ve dev dalgaların yarattığı toz bulutu içinde kaybolur (Gökçeoğlu, 2004).

Söz konusu efsanede, Püsküllü'nün aşık olduğu kadının, aşkı uğruna ölmeyi göze almasından ve herşeye rağmen pişman olup deniz kıyısında ateş yakan Püsküllü'yü yanına çağırmasından bahsedilmektedir. Efsanede kadın, aşkı ve inandığı şeyler uğruna hayatından vazgeçebilen ‘cesur’ ve ‘gözü kara’ bir karakter olarak tasvir edilir.



Şekil 32. “Püsküllü” Efsanesinde kadın

“Püsküllü” efsanesinde iki kadın figürü bulunmaktadır. Püsküllü’nün yaktığı ateşe gelen ve kendini aşık olduğu adama teslim etmeye hazır olarak görselleştirilen birinci kadın yine mor renk ile temsil edilmiştir. Kadının en temel haklarından olan yaşam hakkının elinden alınması, daha önce de belirtildiği gibi feminizmin bilinen rengi olan mor ile temsil edilmiştir. Püsküllü’nün denize attığı ve ondan ümidini kestiğini gösteren ikinci kadın figürü ise dalgaların içerisinde kaybolmuş ve kalkmak için doğrulmaya çalışır biçimde görselleştirilmiştir. Birinci figüre göre transparan bir biçimde ifade edilen ikinci figür, Püsküllü’nün denize atıp öldürdüğü kadının ruhunu temsil etmektedir. Teller üzerinde duran kuşlar ise, Püsküllü’nün başak renkli aşkına kavuşmak için deniz kıyısında ateş yaktığında duyduğu başak renkli kızın acıklı türküsünü temsil etmektedir.

4.1.5.2. Doruk Noktası

Efsanede ‘dev’ gibi ‘güçlü/kuvvetli’ olarak anlatılan Püsküllü, ‘çılgın’ ve kızların aşık olduğu bir erkek olarak tasvir edilmektedir. Sevgisinden ölen kızlar ve denize karşı yaktığı kızların olduğu anlatılan efsanede, aşık olduğu başak renkli kızı denize attıktan sonra pişman oluşu ve bu pişmanlığın onun üzerindeki olumsuz etkisinden bahsedilmektedir. Püsküllü’nün sevdiği kızı denize attıktan sonra yaşadığı pişmanlık, oturan/düşünen erkek figürü ile sembolize edilmektedir. Figürün mavi rengi, erkek hegemonyasının kadın üzerindeki etkisini anlatmaktadır. ‘Dev’ ve ‘güçlü/kuvvetli’ betimleri, kaslı ve yapılı bir vücuda sahip erkek figürü ile

görselleştirilmiştir. Deniz kıyısında yer alan figür, denize karşı yaktığı kızı çaresizce burada beklemesine ve üzüntüsünden göz yaşı dökmesine işaret etmektedir.



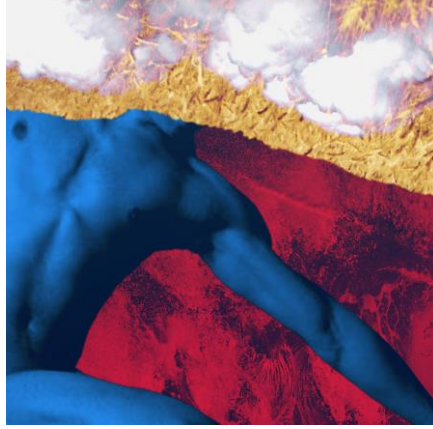
Şekil 33. “Püsküllü” Efsanesinde *doruk noktası*

Püsküllü’nün yüz kısmının beyaz yırtık kağıt dokusu içerisinde kullanımı ise, yaptığından dolayı yaşadığı pişmanlığı anlatmaktadır. Tersine dönmüş gökyüzü ve deniz ise, yaşadığı olay karşısında alt üst olan dünyasının temsili niteliğindedir. Günü ve gecesi pişmanlıkla geçen Püsküllü’nün bu durumu ise, zeminde kullanılan gece ve gündüzü simgeleyen ay ve güneş ile anlatılmaktadır. Güneş ve ayın tek görselde canlandırılması ve ters kullanımı, Püsküllü’nün sevdiği kızı beklemesinin yarattığı belirsizlik durumunu ifade etmektedir. Püsküllü’ye yardım etmeye çalışan gençler, güneşin ona zarar vereceğini düşünmüşler ve yavaş yavaş ışığa alıştırmışlardır. Bu bağlamda, çalışmanın altında resmedilen güneş, ikincil anlam olarak kullanılmıştır.

4.1.5.3. Akıbet

Püsküllü’ye yardım eden ve sevdiği başak renkli kıza kavuşması için onu deniz kıyısına getiren gençler, kızı çağırmak için ateş yakmışlar ve sonrasında denizden kızın acıklı sesiyle söylediği türküyü duymuşlardır. Yaşadığı pişmanlığa daha fazla dayanamayan Püsküllü, büyüyen dalgaların arasında kendini suya bırakmış ve etrafı kaplayan toz bulutu içinde intihar ederek kaybolmuştur. Çalışmada mavi renk, kaslı erkek figürü ile tasvir edilen Püsküllü, kırmızı yırtık kağıt dokusu

içerisinde görselleştirilmektedir. Kırmızı rengin birincil olarak ölümü sembolize ettiği çalışmadaki erkek figürü, kendini suya atan Püsküllü'yü tasvir etmektedir.



Şekil 34. “Püsküllü” Efsanesinde *akıbet*

İkincil anlam olarak aşk/sevgiyi temsil eden kırmızı renk, sevdiği kıza kavuşmak uğruna ölmeyi seçen adamın aşkını ifade etmektedir. Efsanedeki adam ve kadının alt-üst olan yaşamı, ters kullanılan görseller ile temsil edilmektedir. Başak renkli kıızı temsil eden başak tarlası, nerede ve ne halde olduğu belirsiz olan kız için ters vaziyette kullanılmıştır. Sevdiği kızın sesini duyduğu için kendini sulara bırakan Püsküllü'nün, içerisinde kaybolduğu toz bulutu, çalışmanın üst kısmında yer alan bulutlarla ifade edilmektedir.

4.1.6. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Tuz Gölüne Dair Efsane”de *kadın*, *doruk noktası* ve *akıbetin* görsel temsili

4.1.6.1. Kadın

İskele'deki Tuz Gölü'nün bulunduğu yerde yaşayan yaşlı kadının sahip olduğu üzüm bağını ziyaret eden dervişin susaması üzerine bağdan üzüm istemesinin anlatıldığı efsanede; yaşlı kadının üzüm vermek istememesi üzerine sinirlenen dervişin bedduasının gerçekleşmesiyle birlikte üzüm bağının tuz gölüne dönüştüğü ve

yaşlı kadının taş kesilmesinin ardından, yolda susuzluktan yorgun düşen dervişin öldüğü ve elindeki çatalı değneğin sonradan harup ağacına dönüştüğü anlatılmaktadır (Gökçeoğlu, 2004).

Susuzluktan ölmek üzere olan dervişin, bağından üzüm istemesine karşılık vermeyen yaşlı kadını ‘cimri’ ve ‘huysuz’ olarak tasvir eden efsane; yalan söylemenin ve aç gözlülüğün getirdiği olumsuz sonuçlara dikkati çekmektedir.

Tuz Gölü Efsanesinde “Huysuz” ve “cimri” özellikleriyle anlatılan ‘yaşlı’ *kadın*, taş duvarları olan eski bir ev ile temsil edilmiştir. Penceresi taşlarla kapalı olan görsel üzerine eklenen yaşlı kadın görselinde ise kadının ‘mesafeli’ duruşu anlatılmaya çalışılmıştır.



Şekil 35. “Tuz Gölü” Efsanesinde *kadın*

İhtiyacı olan birine yardım etmeyerek onun ölümüne neden olan kadını İlahi adalet, üzüm bağını kurutarak cezalandırmış ve kendisini de taşa dönüştürmüştür. Zeminde kullanılan taş dokusu da bu özelliğe vurgu yapmaktadır.

4.1.6.2. Doruk Noktası

Denizden karaya çıkan ve Hala Sultan Türbesi’ne yönelen derviş, susuzluğunu gidermek için gördüğü üzüm bağına uğramış ve sahibi olduğunu düşündüğü yaşlı kadından bir salkım üzüm istemiştir. Yaşlı kadının ‘huysuz’ ve ‘cimri’ olarak tanımlandığı efsanede, dervişin bu isteğini yalan söyleyerek geri

Çeviren yaşı kadını; dini bakımdan kutsal sayılan dervişin bedduasını almıştır. Susadığı için yaşı kadından bir salkım üzüm isteyen dervişini temsil eden heykel figürü, susuzluktan kuruyan ve hayatını kaybeden adamı temsil etmektedir. Dervişin bedduası sonrasında Tanrı'nın gazabına uğrayan ve üzüm bağı tuzla buz olan yaşı kadının üzümleri de buz efekti ile ifade edilmektedir.



Şekil 36. “Tuz Gölü” Efsanesinde *doruk noktası*

Dervişin susuzluğu, havanın sıcak olması ile ilişkilendirilmiş ve sığağı/güneşini temsil eden sarı renk, yırtık kağıt dokusu olarak çalışmanın alt kısmında kullanılmıştır. Susadığı için yaşı kadından bir salkım üzüm isteyen dervişini temsil eden heykel figürü, susuzluktan kuruyan ve hayatını kaybeden adamı temsil etmektedir. Dervişin bedduası sonrasında Tanrı'nın gazabına uğrayan ve üzüm bağı tuzla buz olan yaşı kadının üzümleri de buz efekti ile ifade edilmektedir.

4.1.6.3. Akıbet

Dini bakımdan kutsal bir kişilik sayılan dervişin susuzluğunu/ihtiyacını, yalan söyleyerek geri eviren yaşı kadına Tanrı'nın gazabı, elindeki herşeyi kaybettirmiştir. Tuzla buz olan üzüm bağıının ardından, taş kesilen yaşı kadın ‘cimri’liğinin ve ‘yalan’ söylemenin bedelini bu şekilde ödemiştir. Tuz Gölü Efsanesi'nde anlatılan ‘yaşı’ kadın, eski Kıbrıs evlerinin karakteristik özelliklerinden olan kerpiç duvarlı, pencereleli bir yapı ile tasvir edilmiştir.



Şekil 37. “Tuz Gölü” Efsanesinde *akıbet*

Yaşlı kadının dervişin isteğini karşılıksız bırakması ‘duvar’ temsili ile ifade edilmekte ve kadının ‘yaşlı’ oluşu, eski bir evin duvar dokusu ile resmedilmektedir. Mor renkte olan alt kısımdaki yırtık doku içerisinde de yaşlı bir kadına ait taşlaşmış bir yüzdeki gözler resmedilmiştir. Olayın sonunda Tanrı’nın gazabı ile günah işleyen ve taşa dönen yaşlı kadının tasvirini, bu görüntü ile anlamak mümkündür. Çalışmanın üst kısmında yer alan dalgalı deniz görselinde ise, yaşanan olayın akıbetinde ortaya çıkan durum ile, var olan şeyleri yok edip değiştirdiğine, bir yerden alıp başka bir yere sürüklediğine işaret edilmektedir.

4.1. 7. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Yılan Adası” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akıbetin görsel temsili*

4.1.7.1. Kadın

Bu efsane, yılanların kara ile birleşmesinden yarımadaya dönüşen ve ‘aşk adası’ olarak da bilinen Yılan Adası’nda geçer. Sinirli bir yapıya sahip kral, adamlarını balıkçı ve kızını tutuklamak için bu adaya gönderir. Teslim olmamakta direnen balıkçı denize açılır. Balıkçı, karısı ve kızının bir türlü bulamayan kral çaresiz bir hastalığa yakalanır. Tekrar adaya giden kral burada mahsur kalır ve ada sulara gömülür. Efsanede kralın, bir yılanın ağzından çıktığı anlatılır (Gökçeoğlu, 2004).

Söz konusu efsanede, balıkçının karısı ‘güzel’ bir kadın olarak tasvir edilmekte; eşini ve kızını kralın gazabından korumayı göze alacak kadar ‘cesur’, ‘gözü kara’ ve ‘sadık’ nitelikleriyle betimlenmektedir.



Şekil 38. “Yılan Adası” Efsanesinde kadın

Gücü ve otoriteyi elinde tutan Kral’ın ‘sinirli yapısı’ ve ‘gücü’, arka planda kullanılan Yılan Balığı gözü ile görselleştirilmiş , erkek hegemonyası kavramı mavi renk ile resme dahil edilmiştir. İhtiyar balıkçı ve kızının Kralın çağrısına itaatsizliği üzerine Kral’ın; balıkçı, karısı ve kızının yaşadığı Yılan Adası’na gitmesi ve ailenin denize açıldıktan sonra ortadan kaybolması ise, içi boş sandal görseli ile betimlenmiştir. Kralın sürekli olarak aileyi gözetlemesi ve bulmaya çalışması da yine arka plandaki göz ile görselleştirilmiştir. Aile huzurunu kaybeden kadının ters olarak resmedildiği çalışmada, mor renk tercih edilmiştir. ‘Güzelliği’ ile kral tarafından hayranlık kazanan kadının, fiziki özelliğinden dolayı tercih nedeni olması ‘cinsel bir obje’ olarak algılanmasına yol açmış ve bu yüzden yırtık dokusu kırmızı renk ile görselleştirilmiştir.

4.1.7.2. Doruk Noktası

Kralın adamlarını yollayarak emrine çağırdığı ve çağrısına uymayarak itaatsizlik eden balıkçı ve ailesinin tutumu, kralı sinirlendirmiş ve onları almak için Yılan Adası’na giden Kral, denize açılan aileyi takip etmiştir. Yolda bir kaza geçiren ve elinden aileyi kaçırın Kral, bu olay üzerine daha da sinirlenmiş ve bu durumu gurur haline getirmiştir. Yaşadığı olay karşısında çaresiz bir hastalığa da yakalanan

Kral, aileyi aramaktan vazgeçmemiştir. Krala ait asa, efsanede yer alan kralı temsil etmekte ve balık görseli de balıkçı ve ailesini sembolize etmektedir.



Şekil 39. “Yılan Adası” Efsanesinde *doruk noktası*

Çağrısına itaat etmeyip, kralın uğraşlarına rağmen kaçmayı başaran aile, kralın asasının balığın vücuduna saplanmış asa ile görselleştirilmiştir. Balığın arkasında olan ve belli-belirsiz görünen ada ise, olayın gerçekleştiği anlatılan Yılan Adası’nı tasvir etmektedir. Balığın üzerinde resmedildiği zarf ise, Kralı’nın aileye yaptığı çağrıyı sembolize etmektedir. Ailenin özgürlüklerine kavuşmaları ise mavi renk ile resmedilen balıkla ifade edilmektedir. Mavinin özgürlük rengi olarak bilinmesinden dolayı, balık ve balığın altında yer alan yırtık doku bu renk ile anlatılmıştır.

4.1.7.3. Akıbet

Hırsına ve inadına yenilen, otoritesi sarsılan ve ardından çaresi bulunmayan bir hastalığa yakalanan Kral, aileyi bulabilmek için tekrar Yılan Adası’na gitmiştir. Efsanenin akıbetinde hırs ve inadına yenilen Kral, taşlaşmış ve çamur gibi kurumuş bir biçimde ifade edilmiştir. Mavi renk ile Kral’ın erkek hegemonyasının anlatımı desteklenirken, Yılan Adası’na ulaştığında adanın sulara gömülmesi, çamur dokusu ile ifade edilmektedir. Ada’nın sulara gömülmeden önce toz bulutu ile kaplanması, Kral figürünün altına resmedilen beyaz bulutlar ile sembolize edilmektedir.



Şekil 40. “Yılan Adası” Efsanesinde *akıbet*

Kralın çamurlaşmış bedeni, denizden çıkarılmış olmasına işaret etmektedir. Kralın yüzü ve kalbinin olduğu kısımdan geçen yatay kırmızı yırtık doku ölümü temsil etmektedir. Kırmızı doku içerisinde siyah olarak görünen ve baş ile göğüs arasında kalan bölümün siyah renkte kullanımı, ‘kötü’ kişili ile tanımlanan kralı temsil etmektedir. Ayrıca zeminde yer alan çamur dokusu, sulara gömülen adanın karaya tekrar dönüşmesini sembolize etmektedir.

4.1.8. Deniz, Göl ve Sahille İlgili Efsaneler: “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akıbetin* temsili

4.1.8.1. Kadın

Girne Yüzbir Evler Kalesi civarındaki Belen Tarlası’nda geçen efsanede, yıllardır ayakta duran Belen Sarnıcı’nda adanan adaklardan ve bu sarnıcın kutsallığından bahsedilmektedir. Çoban Vakua’nın da karısının günahlarını Tanrı ve Melekler uğruna burada kurban ettiğiinden söz edilmektedir. Bu olayın ardından birçok sıkıntı yaşandığı ve kadınların bir parça ekmek için bekaretlerini satmaya başladıkları ve gözleri görmeyen iki gencin göz yaşlarının bu kuraklığa son verdiği anlatılmaktadır. Sonraları sarnıçta bereketin arttığı ve şölenlerin yapılmaya başlandığı hikaye edilir. Yüzbir Evler Kalesi’nde tutsak olanların bir gecelik izinleri sayesinde katıldıkları şöleninde gözleri görmeyen iki sevgilinin sulara atlayıp köpükler arasında kaybolmasından bahsedilmektedir (Gökçeoğlu, 2004).

Yaşanan kuraklık sonucunda açlıktan ölmek için bekaretlerini satan kızların anlatıldığı efsanede, kadın figürünün ‘metalaştırıldığı’ ve yaşamlarını devam ettirebilmek için bekaretlerini kaybetmek durumunda kalmaları anlatılmaktadır.



Şekil 41. “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde kadın

Sarnıç Kızlarının Ölümü isimli efsanede anlatılan kadın, Çoban Vakua'nın ‘günahkar’ olarak tasvir edilen karısını Belen Tarlasında yer alan sarnıçta Tanrı ve Melekler uğruna kurban etmesiyle anlatılmaktadır. Kanı sembolize eden kırmızı renkli yırtık dokusu ile ‘kurban etme’ ifade edilirken, bağdaş kurmuş kadın figürü kurban edilmeye ‘razı’ bir portre çizmektedir. Kadının arkasında yer alan kanat ise meleğe ait bir unsur olarak görselleştirilmiştir. Gökyüzü görselinin oluşturduğu arka plan ise, kadının melekler ile Tanrı'nın huzuruna çıkarıldığını temsil etmektedir.

4.1.8.2. Doruk Noktası

Sarnıç'ta bir süre yaşanan açlık ve kuraklık, birçok insanın hayatını değiştirmiş, göçler yaşanmış ve açlık yüzünden kızların bekaretlerini sattığı bir açlık savaşına dönüşmüştür. Gözleri görmeyen iki sevgilinin göz yaşlarıyla sonra erdiği anlatılan bu olumsuz durumun, bolluk ve bereket getirdiği anlatılmıştır. Yüzleri birbirine dönük bir kadın ve bir erkek görseli, göz yaşlarıyla yaşanan kuraklığa son veren iki sevgiliyi temsil etmektedir. Çiftin gözlerinin olduğu bölümde kullanılan yırtık kağıt dokusu da gözlerinin görmediğine işaret etmektedir.



Şekil 42. “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde *doruk noktası*

Yaşanan kuraklık ve açlıktan sonra daha güzel günlere şahit olan insanlar, özgürlüğün temsil ettiği kuşlar ile resmedilmektedir. Çalışmada kullanılan zeytin dalı ise kuraklık sonrası yaşanan refah ortamını işaret etmektedir. Bulutlarla kaplanan zemin ise, uzun süre kuraklık ve sıkıntı yaşayan insanların hayallerine kavuşmalarını anlatmakta ve gök yüzü görseli ile huzur ve mutluluk kavramları görselleştirilmektedir.

4.1.8.3. Akıbet

Kuraklık ve yaşanan sıkıntıları gözyaşları ile sona erdirdikleri anlatılan iki sevgili, Sarnıç'ta düzenlenen şölene katılmışlar ve kendilerini uçurumdan aşağı bırakarak, denizin köpükleri arasında kaybolmuşlardır. İki sevgilinin kendilerini denize bırakmalarının görselleştirildiği çalışmada, sevgili olduklarını el ele tutuşan kadın ve erkek görseli ile anlamak mümkündür. Denize atladıktan sonra ebedi bir yolculuğa birlikte çıkan çift, denizin üzerinde uçmakta olan kuşların görüntüsü ile temsil edilmektedir.



Şekil 43. “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde *akıbet*

Denizin üzerinde uçmakta olan kuşların dalgalara karışan görüntüsü, birlikte ölmeyi göze alan çiftin aşklarını hüznü bir biçimde yansıtmaktadır. Gökyüzünü oluşturan kağıt doku ile; gözleri görmeyen çiftin, gökyüzünün aşklarına ve ölümlerine şahit oluşunu ve bu durumun mavi rengini kaybetmesine neden olmasını ifade etmektedir. Turuncu yırtık dokunun olduğu bölümde iki sevgilinin elleri birleşmektedir. Bu bölümde, sevgililerin aşklarının yüceliğine vurgu yapılmaktadır.

4.2.DEĞERLENDİRME

4.2.1. “Beşparmak Dağı” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akibete dair sahnenin çözümlemesi*

Beşparmak Dağı Efsanesi temelde iki adamın bir kadın uğruna savaşmayı göze alması ve bu süreç içerisinde adil olmayan çekişme ve adamlardan birinin kalleşliği neticesinde rekabetin hazin bir şekilde sonlanması konu alınmaktadır.

Kadının hangi adama aşık olduğu/istediğine yer dahi verilmeyen efsanede belirtilmemiş bir anlatımla ifade edilmiştir. Bu ifadeden kadının ‘pasivize’ edildiği kanısına varılabilir. Oluşturulan yırtık dokusu, dünyaca kabul edilen kadın hakları hareketine mal olmuş (Abbandonato, 1991: 1107) mor renkle temsil edilmiştir. Efsanede, güzelliği ile tasvir edilen kadının, bu savaşın ortasında kalması ve düelloyu kazanana ‘ödül’ gibi sunulacağı izlenimi ile ‘metalaştırmasından’ bahsetmek mümkündür. Çalışmanın sağ tarafına doğru koşar adımla ilerleyen silüet görünümlü kadın görsel ise, ‘pasivize ve metalaştırma’ kavramlarından uzaklaşmaya çalışmasını anlatmaktadır.

Düello sırasında kurnazlık yaparak rakibini bataklığa itmeye kalkan adamın, düellonun kurallarını ihlal ettiği ve kurallar konuşulmadan kılıçlarla dövüşmeye başladığı anlatılmaktadır. Düello sonucunda en az bir kişinin ölebileceği düşüncesinden hareket edilerek, kan/ölümü çağrıştıran kırmızı renk, yırtık dokusunu oluşturan bölümle ele alınmıştır. Hile yapan adamın kılıçlarıyla dövüştüğü sırasında düştüğü bataklığa rakibinide çekmesi, düellonun sonunda her ikisinin de hayatına

mal olmuştur. Bu sahne ise, çalışmanın sağ alt köşesinde yer alan ve her iki adamada saplanan kılıç ile görselleştirilmiştir.

Olayın akıbetinde, aşık oldukları kadın için savaştan iki genç adamın yaptıkları düelloda kazanan olmamıştır. Kurnazlık yaparak, kazanmayı uman adam hem kendi hem de rakibinin yaşamına son vermiştir. Bu noktada ‘kötü kalpli’ olarak anlatılan adamın ‘ya hep, ya hiç’ düşüncesiyle hareket ettiğinden söz etmek mümkündür. Kırmızı yırtık dokusu ile bu sahne sonucundaki ölüm tasvir edilmektedir. Bataklıkta kurtulmak için çırpınan ‘iyi kalpli’ adamın tüm vücudu bataklığa saplanmış ve tek eli havada kalmıştır. Havaya doğru kalkmış bir el bu sahneyi anlatırken, bataklık/çamur rengi için kullanılan koyu kahverengi de bataklığa saplanmış adamı; sırtı dönük olan kadın görseli ise, bu olaylara karşı kadının pasif duruşunu sembolize etmektedir.

4.2.2. “Aslan Ali” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akıbet* dair sahnenin çözümlemesi

“Aslan Ali” efsanesinde Beşparmak Dağları’nda bulunan ormanın, insanların kendi çıkarları uğruna yaşamı ve dünyayı oluşturan doğaya nasıl ihanet edebileceği anlatılmaktadır. Kral tarafından ormanı koruması için görevlendirilip bu uğurda hayatını kaybeden adamın oğlunun, aynı ormanı korumak uğruna en yakın dostu Prens ile ‘aşkı’ için çatışma noktasına düşmesi anlatılmaktadır.

Babası tarafından, fikri sorulmadan orman karşılığı Prens ile evlendirilen Prenses, ‘pasivize’ edilen kadın portresini çizmektedir. Bu efsanede Prensesin Prens ile evlendirilmesinde rızası olup olmadığı veya böyle bir sorunun kendisine sorulup sorulmadığından söz edilmemektedir. Mor renk ile temsil edilen kadın figürü ‘pasivize’ kavramını görselleştirmektedir. Prens ile evlendirilmesinde ‘mal karşılığı’ bir alış-verişin gerçekleşmesi, bu noktada ‘kadın’ figürünün ‘metalaştırılmış’ olduğunu belirtmektedir. Çalışmanın ortasında yer alan prenses figürünün belindeki ‘statü belirtisi’ taç ise, ‘metalaştırılan’ kadına gönderme yapmakta ve Prensesin konumu itibarıyla taşıdığı yükün, kendisinden ağır olduğu sembolize edilmektedir. Kırmızı renkli yırtık dokusu ise, bekaretin renk karşılığı olarak kullanılmaktadır.

Prens'in aşık olduğu Prenses ile evlendirilmesinde şart koşulan ormanın komşu krala verilmesi sonucunda ormanın bir bölümündeki ağaçlar kesilmeye başlamıştır. Zeminde kullanılan orman görüntüsünü ortadan ikiye ayıran kırmızı yırtık dokusu, ormanın yarısının Krala verilmesiyle birlikte başlayan doğa katliamına gönderme yapmaktadır. Sırtları birbirine dönük iki erkek profili, ormana olan bağlılığıyla bilinen Aslan Ali ile yakın dostu Prens'in çatışma noktasına düşmesi tasvir edilmektedir. Mavi renkle resmedilen erkek yüzleri, erkek hegemonyasının kadının pasivize edilmesindeki rolünü sembolize etmektedir.

Yaşadığı üzüntü ve hayal kırıklığı ile Prens ile konuşan ve ormandaki ağaçların kesilmemesi için yakın dostuna son kez yalvaran Aslan Ali, aldığı olumsuz yanıt karşısında yıkım yaşamış ve kendisini çok sevdiği ormandaki uçurumdan boşluğa bırakmıştır. Elleri havaya açık şekilde yalvaran erkek figürü Aslan Ali'yi temsil etmektedir. Çaresizliği anlatan figürün vücudunu dikey olarak kaplayan kırmızı yırtık doku ile ölüm sembolize edilmekte ve yarısı krala verilen ve Aslan Ali'nin hayatını sonlandırdığı orman ise arka planda yer almaktadır.

4.2.3. “İhanetin Bedeli” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akibete dair sahnenin çözümlemesi*

“İhanetin Bedeli” efsanesinde, hayatını balıkçılıkla kazanan iki arkadaşın birinin evli olan arkadaşının eşine aşık olması ve bu olay neticesinde yasak aşk yaşamaları anlatılmaktadır.

Efsanede, evli olan ve eşinin arkadaşı ile yasak aşk yaşayan kadın, “hain” rolünde tasvir edilmektedir. Kadının eşi gibi balıkçı olan ve yasak aşkı ile günah işledikleri sırada bulundukları yere yıldırım düşmesi, Tanrı'nın gazabı olarak ifade edilmektedir. Heykelleştirilmiş vücudu ile çalışmanın solunda yer alan kadın figürü, işlenen günah neticesinde ‘taş kesilme’ niteliğiyle anlatılmaktadır. Kadının balıkçı olan yasak aşkının görseli balık pulları ile tasvir edilmekte ve kadının vajinal bölgesinde kullanılan kırmızı yırtık dokusu ile işlediği ‘günah’ anlatılmaktadır. Aşk ve ölümün kırmızı renk ile sembolize edildiği çalışmada, balık pulları ile resmedilen adam, kadının vajina bölgesine girmektedir. Yaşanan yasak aşk sonucunda Tanrı'nın gazabına uğrayan çiftin görselleri arkasında ise şimşek resimlemeleri yapılmıştır.

Biri eşi, diğeri yasak aşk yaşadığı sevgilisi olan iki adam arasında kalan kadın, çalışmanın ortasında kırmızı renk ile sembolize edilmektedir. Aşk ve ölümün rengi olarak seçilen kırmızı renkli kadın figürünün vajinal bölgesinden beyaz yırtık dokusu yatay olarak geçmektedir. Yasak aşk ile kadının kaybolan ‘saflığı’ beyaz yırtık dokusu ile simgelenmektedir. Ayrıca yaşanan olayın ‘yüz kızartıcı’ olarak ifade edilmesi, kadının kırmızı renk ile resmedilmesinden anlaşılmaktadır.

Tanrı’nın gazabı sonucunda yaşadıkları ‘yasak aşk’ sona eren ve bulundukları yere yıldırım düşen sevgililerin bulunduğu yerde o günden sonra bir daha canlının var olmadığı anlatılmaktadır. Gerçeküstü bir anlatımla çalışmanın alt kısmında turuncu yırtık dokusu içinde balık görseli hikayede anlatılan balıkçıları temsil etmektedir. Çalışmanın ortasında yer alan kurumuş ağaç görseli de, son bulan doğal yaşamın son bulması anlatılmaktadır. Zeminde kullanılan mavi renk, balıkçıların yaşamlarını kazandıkları denizin rengini sembolize etmektedir.

4.2. 4. “Gavur Kayaların Gözyaşları” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akıbet*e dair sahnenin çözümlemesi

Gavur kayaları efsanesi, Girne’nin doğusunda bulunan Bellapais Tapınağında Başrahibin önderliğinde gerçekleştirilen birnevi çöpçatanlık sayılabilecek etkinliklerin, Tanrı’nın gazabına neden olmasını ve orada bulunan herkesin Gavur kayalarının erimesiyle birlikte yok olmasını anlatmaktadır.

Efsanede kendini ve bedenini karşı cinse sunmak sureti ile metalaştırılan ‘kadın’ temasının görsel uygulamasında çıplak kadın bedeninin kısmi görüntüsü kırmızı fonla verilmiştir. Kadın görselinde dikkati çeken diğer bir nokta oturur pozisyondaki kadının ayaklarının Gavur kayalarına gönderme yapan kayalıklar üzerinde konumlandırılmış olmasıdır. Burada amaç kadınların kaderinin söz konusu kayalarla ilişkili olduğuna vurgu yapmaktır. Kadın temasının akıbeti ise araştırmacının özgün tekniği olan yırtık kağıt dokusu ile verilirken, yırtığın arka plan renginin grilenen koyu mavi oluşu ise üzerilene çöken lanetin kara bulutla özdeşleştirilmiş olmasıdır.

Efsanenin bütününün doruk noktası olarak kabul edilen Başrahibin emri ile kızlarla erkeklerin cinsel buluşmaları ağırlıklı olarak koyu kırmızı ve siyahla

resmedilmiştir. Başrahibin emri içsel gerçekliği ile yani elinde haç tutan bir din adamının diğer eliyle komut verdiği heykel silüeti ile görsel okuyucuya aktarılmıştır. Söz konusu silüetin siyah renkte verilmesi işlenen günahın derinliğine gönderme yaparken gök yüzünün kırmızı renkte resmedilmesi arzu ve tutku temelli günahların dünyalarını sardığına işaret etmektedir. Gökyüzündeki beyaz yırtık ise doruk noktasının akıbetini, yani arkalarında bıraktıkları saflığın yırtılışını temsil etmektedir.

Son olarak efsanenin akıbetinde Tanrının gazabına uğranışı şimşeklerle anlatılmaya çalışılırken, kapalı ve kasvetli havanın rengi olan griye çalan koyu mavi renkle ise buradaki insanların akıbetlerinin iyi sonlanmadığı resmedilmiştir. Kucağında bir kadın tutan adamın görselini alev kırmızısı fonunda resmeden araştırmacı burada yine şehvet ve tutku temelli hikayenin özüne gönderme yapmaktadır. Kadın ve adamın başlarını da kapsayan –görselin üst kısmını oluşturan- beyaz yırtık, kaybolmuş ahlaki değerleri anlatmaya çalışırken aynı zamanda da kişilerin kim olduklarından ziyade ne yaptıklarının önemine işaret etmektedir.

4.2.5. “Püsküllü” Efsanesi’nde kadın, doruk noktası ve akıbeti dair sahnenin çözümlemesi

Girne’de yaşayan insanların “güzel” ve “çirkinleri” bir araya toplamak için düzenlenen ve belirli günlerde denizde yaktıkları ateş ile bu çağrılarını gerçekleştirdikleri şöenleri konu alan efsanede, “güçlü” fiziksel özellikleri ve “çılgın” tavırlarıyla ün salmış Püsküllü’nün, aşkından öldürmeyi dahi göze alabildiği kızlardan aşık olduğu ‘başak renkli kıızı’ kaybetmesine neden olduğu hikaye anlatılmaktadır.

Püsküllü’nün yaktığı ateşe yanıt vererek deniz kıyısına giden ‘başak renkli kıız’ kendini aşkı uğruna Püsküllü’ye teslim etmiştir. Herkes tarafından çılgınları ile bilinen ve ‘dev gibi güçlü’ olarak tasvir edilen Püsküllü’nün tehlikesine aldırmayan kadın figürü ‘cesur’ olarak tasvir edilmektedir. Çalışmada mor renk ile arkası dönük olarak yatır pozisyonda resmedilen ‘başak renkli kıız’ yine mor renk şeffaf bir yırtık içerisinde yer almaktadır. Püsküllü tarafından denize atılan ve temel hakkı olan yaşamı elinden alınan kadın, feminizmin rengi olarak da bilinen mor renk ile

resmedilmiştir. Denize atıldıktan sonra akıbeti belirsiz olan ‘başak renkli kızın’ şeffaf bir yırtık içerisindeki görünümü ‘belirsizliğe’ işaret etmektedir.

‘Güçlü’ ‘dev’ ‘acımasız’ olarak tanımlanan Püsküllü, denize attıktan sonra pişman olduğu ve aşık olduğu ‘başak renkli kızın’ yasını tutmaktadır. Çalışmada oturan ve düşünür pozisyonda resmedilen erkek figürü bu duruma ışık tutarken, mavi renk ile kadının üzerindeki ‘erkek hegemonyasına’ işaret etmektedir. Yaşadığı pişmanlık sonucunda ininden dışarı adımını atmayan Püsküllü’yü tekrar hayata döndürmek için uğraşan insanlar, onun güneşten zarar göreceğini söylemişlerdir. Püsküllü karakterinin altında yer alan ve ters olarak konumlandırılan güneş ile gecenin-gündüze dönüşü ve pişmanlık anlatılmak istenmiştir. Aynı zamanda Püsküllü’nün geri dönmesi için beslediği umut, güneş görseli ile sembolize edilmektedir.

‘Başak renkli kızın’ Püsküllü’ye kavuşması için uğraşan insanlar, Püsküllü’yü tekrar ateş yakması için deniz kıyısına getirmişlerdir. Yakılan ateş sonrası denizden ‘başak renkli kızın’ söylediği acıklı bir türküyü duyan Püsküllü, yaşadığı acıya daha fazla dayanamayıp kendini suya bırakıp, O’na kavuşacağı hayaliyle intihar etmiştir. Çalışmanın sol altında yer alan ve mavi, kaslı erkek vücudu ile tasvir edilen Püsküllü, kırmızı yırtık doku içerisinde resmedilmektedir. Ölümün rengi olarak kullanılan kırmızı renk ile bu aşkın her iki kişinin de hayatına mal olması anlatılmaktadır. Duyduğu ses ile kendini toz bulutu arasında suya bırakan Püsküllü görseli üzerinde ters duran başak tarlası, kızın alt-üst olan hayatını simgelerken, bulutlar ise her ikisinin de buluştuğu ‘öteki dünya’ kavramına işaret etmektedir.

4.2. 6. “Tuz Gölüne Dair Efsane” de *kadın, doruk noktası ve akıbet* dair sahnenin çözümlemesi

Tuz gölü efsanesinde susuzluk ve açlıktan yorgun düşmüş bir Dervişin, yardım dilemesini geri çeviren kötü kalpli günahkâr yaşlı kadının Dervişin ahı neticesinde taşa dönüşmesi anlatılmaktadır. Dervişin içinde bulunduğu durum neticesi ile Tuz gölünde can vermesi ve asasının orada can bulup filizlenmesi ile son

bulan efsanede muhtaca yardım etmemenin Tanrı tarafından cezalandırılacağı mesajı verilmeye çalışılmaktadır.

Söz konusu efsanede ele alınan kadının taş kalpliliği arka planda yer alan taş evle anlatılırken, bu evin duvarlarının çatlak olması ve üzerine yerleştirilmiş şeffaf yaşlı kadın portresi kadının yaşlılığına işaret etmektedir. Bu kadın portresinin yırtık kâğıt dokusunun fonu olması ve tam göz hizasında kullanılan kapalı yıkık ahşap panjur kadının kendinden başkasını görmemesini anlatmaktadır. Kadın sahnesinin akıbeti ise kadının karakteri/kişiliğinin ön plana çıkarılması ile tasvir edilmiş olup neticede taşa dönmesi de yine aynı görüntüsel gösterge olan taş ev ile eklenmiştir.

Dervişin içinde bulunduğu durum efsanenin doruk noktasını oluşturmaktadır. Bu sahnede ise sığağı temsil eden ve güneşin rengi olan sarı renk yırtık kâğıt dokusunda kullanılarak Dervişin ölüm nedenine vurgu yapılmıştır. Yani doruk noktasının akıbeti olan ermişin ölümü yine araştırmacının yırtık kâğıt dokusu tekniği ile görselleştirilmiştir. Avucu göğre doğru açık kısmi ermiş heykeli ile Dervişin susuzluğuna gönderme yaparken gökyüzünden sarkan üzüm salkımlarının ona verilmiş olması durumunda yaşayabilme ihtimalini anlatmaktadır.

Son olarak efsanenin bütününün akıbeti olan yaşamların son buluşu, oluşturulan görselin alt kısmında yer alan arkaplanı yaşlı kadının oluşturduğu şeffaf mavi yırtık kâğıt dokusu ile resmedilmiştir. Yaşamların son buluşu ise eski bir evin işlevsiz pencere barındıran duvarı ile görselleştirilmiştir. Burada araştırmacının amacı fayda sağlamayacak veya işlevi olmayacak olan sahipliğin manasızlığına vurgu yapmaktır. Gökyüzünün yer almasının normal standartlarda uygun bulunacağı görselin üst kısmına ise denizin yerleştirilmesi dünyanın ve insanı değerlerin ters yüz oluşuna gönderme yapmaktadır.

4.2. 7. “Yılan Adası” Efsanesinde *kadın, doruk noktası ve akıbet* dair sahnenin çözümlemesi

Önceleri Yasak Aşklar, ardından da Küskünler adası adını alan ancak günümüze kadar son adıyla bilinen Yılan adasına dair efsane, yaşam şartlarının çok zor olduğu bu beldedeki balıkçı, eşi ve kızının Kraldan kaçmak isterken denizde kayboluşu ile başlamaktadır. Kral’ın orada hayat idame ettirmenin ne kadar zor

olduğunu anlaması üzerime, eşine bağlı balıkçı karısının denizden sağ çıkması durumunda uğruna heykel diktirecek kadar hayranlık duyması ile gelişen bir öykü karşımıza çıkmaktadır. Bu umutla denizi gözleyen Kralın bu uğurda adanın sular altında kalması ve denizin canını alması ile son bulan efsanede Kralın bir yılanın midyesinden çıkarılması da efsaneye adını veren nedenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadının diğer efsanelerde de olduğu gibi ‘etkisizleştirilmesi’ ve ‘pasifleştirilmesine’ gönderme yapması, kadın temasının görselleştirilmesi aşamasında oturur pozisyonda ters dönmüş çıplak yarım kadın bedeni ile içsel gerçekliğine ve ‘arılığına’ vurgu yapılmıştır. Denizde kaybolmaları yine anlatılan hikâyenin içsel gerçekliği yani deniz ve sandalla resmedilirken kaçırlarının Yılan Adasından ve kendi rızalarını göstermeyecekleri Kral’ın egoist isteklerinden olduğunun görselleştirilmesi ile güneş edası ile ufuktan doğan yılan gözü detayı ile desteklenmeye çalışılmıştır. Bilhassa balıkçının karısının akıbetinin merak edildiği bu efsanedeki kadın sahnesi kadın bedeninin kenarından geçen yırtık kâğıt dokusu ile sonlandırılmıştır. Kan rengi olan kırmızının yırtık kâğıt dokusunda şeffaf bir şekilde kullanılmasının nedeni kadının akıbetinin ne olduğunun bilinmemesi olarak kullanılmıştır.

Efsanenin doruk veya dönüm noktası olarak kabul edilebilecek Kral’ın peşlerine düşme sahnesi ise resmedilirken, balıkçılık yapan adama gönderme yapmak adına balığın görüntüsel göstergesi kullanılırken, görselde balığın deniz ile gökyüzü arasında bir konuma yerleştirilmesi karada da denizde de bulunamamalarına gönderme yapmaktadır. Ayrıca Kral faktörü uygulamada Kral asası şeklindeki belirtisel gösterge ile anlatılmaya çalışılırken, balıkçı ve ailesinin bulunamamasının bir son olarak tanımlandığı ‘dorum noktası’ sahnesinde görünmeyen ama asadan kaynaklı orada olduğu varsayılabilecek olan Kralın üzerinden geçen şeffaf mavi yırtık kâğıt dokusu ile anlatılmıştır. Burada mavi rengin kullanılması Kralın cinsiyetine ve egemenliğine işaret etmektedir. Balıkçı ve ailesinden bir türlü haber alınamamış olması ise görselin zeminindeki kapalı ve baş aşağı duran zarf ile desteklenmiştir.

Son olarak, efsanenin genel akıbetinin görsel uygulamasında Kralın ölümünün doğadan olduğuna vurgu yapmak adına çatlamış toprak dokusu, geride kalan egemenlik ve iktidarına gönderme yapmak adına ise kurak toprak dokusuna bütünleşmiş şeffaf mavi Kral heykeli silüeti kullanılmıştır. Kralın ölümü göğe yükselmek anlamına gönderme yapabilecek ‘bulut’ görseli ile desteklenmiştir. Yine bu sahnenin de akıbetine işaret eden kırmızı renk yırtık kâğıt dokusunun Kral heykelinin yüz bölgesinden geçmesi aslında Kralın kim olduğundan ziyade ne olduğunun yani Kral oluşunun sebep olduğu bir hırsla hayatının son buluşunu anlatmaktadır.

4.2. 8. “Sarnıç Kızlarının Ölümü” Efsanesinde *kadın, doruk ve akıbet* dair sahnenin çözümlemesi

Vukua adındaki çobanın karısını işlediği günahlardan ötürü kurban ettiği Girne’deki Yüzbir Evler Kalesi civarında yer alan Belen Sarnıcı’nda, insanların adak olarak adanması ve işlenen cinayetlerin ardına yaşananlar anlatılmaktadır. Söz konusu efsanede, cinayetlerin lanetiyle olduğuna inanılan kuraklık ve insanların yaşadığı kıtlık, bu uğurda kızların bekâretlerini satmak suretiyle para kazanması anlatılmaktadır. Kör bir çiftin gözyaşları ile son bulan kuraklık yine bu çiftin intiharı ile son bulmaktadır.

Efsanede kadın sahnesi, genel hatları ile ‘meta’ ve ‘kurban’ olarak tasvir edildiğinden; uygulaması yapılan ilk görselde kadın meleklerle ve Tanrıya kurban edildiğinden kanat görseli, çaresiz/pasifliği bunu çağrıştıran bir pozisyonda oturmuş kadın heykeli ve bu öykülemenin ölümle son buluşu ise kanı temsil eden kırmızı rengin fon olarak kullanıldığı yırtık kâğıt dokusu ile görselleştirilmiştir. Kadının ve kanatın üzerinden geçen yırtık kâğıt dokusu ile olayın/ söz konusu sahnenin akıbetinin ‘son’ u anlatılmaktadır. Mavi rengin baskın olarak kullanıldığı görsel efsanedeki erkek egemen yapıya gönderme yapılmaktadır.

Efsanenin genel anlatısındaki doruk noktası diğer bir deyişle dönüm noktası kör çiftin gözyaşları ile kuraklığın son buluşu olarak ele alınmıştır. Buna istinaden yapılan görsel uygulamada biri kadın biri erkek olmak üzere birbirine yüzü dönük insan portrelerinin silüeti kullanılmış, gözyaşları yeni bir döneme geçişe gönderme yapması adına ise bu çiftin göz hizalarına denk gelen yırtık kâğıt dokusu kullanılmıştır. Kadın sahnesinden farklı olarak ‘flu’ arka plan gökyüzü görüntüsü bu

yırtık dokusunda net olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabiatın ve doğal koşulların değişiminin anlatılmaya çalışıldığı görsel çalışmada arka planda gökyüzünün, uçan kuşların ve ağacın kısmi görüntüsünün verilmesindeki amaç değişimin insanları etkileyen doğa yapısında olduğunu görsel okuyuculara anlatmaktır.

Son olarak genel temanın akıbetinin görselleştirilmesinde, kör çiftin el ele verip denize girerek intihar etmesi el ele tutuşmuş bir kadın bir erkek eli ile içsel gerçeklik kullanılarak anlatılmaya çalışılmıştır. Akıbet sahnesinin doruk noktası çiftin denizde intihar etmesi de yine aynı şekilde denizin içsel gerçekliği yani kendisi ile görselleştirilmiştir. Akıbet sahnesinin akıbeti ise yine efsanenin önceki sahnelerinde olduğu gibi yırtık kağıt dokusu ile tasvir edilmiş, ancak ‘cinayet’ neticesinde bir ölüm değil de rıza gösterilerek kucaklanan bir ölümü anlatmak adına şeffaf bir turuncu ton kullanılması tercih edilmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1.SONUÇ

Bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, örf, adet gibi birçok insani olguları ve alışkanlıklarını kapsayan bir bütün olarak kültür, maddi ve manevi olmak üzere iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın kapsamı doğrultusunda; manevi kültürün maddi kültür boyutuna taşınmasına destek olmak amacı ile ilk kez dijital kolaj yöntemi ile görselleştirilme çalışmaları yapılmıştır. Çalışmanın temel amacı doğrultusunda; öğrenilme, paylaşılma, gelişme ve değişme özelliklerine sahip olan kültürün, kuşaktan kuşağa aktarılıp öğretilmesi, akılda kalışının kolaylaştırılması, daha kolay paylaşılabilmesi ve en önemlisi gelişmesi bağlamında kültürel bir ürün olan efsanelerin ‘görselleştirilmek’ sureti ile sanatsallaştırılmasına çalışılmıştır. Efsaneler; insanları inandırabilir nitelikte, kısa ve düzyazı biçimindeki halk anlatımlarına işaret etmekle birlikte, literatürde halk bilimi ürünü olarak geçmektedirler. Kıbrıs adası da bilindiği üzere tarihi geçmişi ve ev sahipliği yaptığı onca medeniyetlerin bıraktığı kültürel motifler nedeni ile efsaneler bakımından hayli zengin bir ada olarak bilinmektedir.

Çalışma kapsamında başlatılan araştırma sorularına yanıt bulunurken temel olarak, sözel anlatımın yazılı anlatıma dönüşümü olan Kıbrıs Türk Efsaneleri’nin; Sürrealizm, Dada, Kübizm ve Pop Art sanat akımlarının birer öncü varsayılabilir sanatçıya ait teknik ve/veya özelliği temel alınmıştır. Böylece, bu teknik özellik ve/veya özelliklerin oluşturduğu ‘karma’ yöntem biçimi efsanelerin görselleştirilmesi aşamasında yol gösterici nitelikte değerlendirilmiştir.

Görselleştirilme çalışmaları dijital kolaj yöntemiyle ele alınan Kıbrıs Türk Efsaneleri’ndeki *dağ/kuyu/ovayla ilgili efsaneler*, ve *deniz/göl/sahille ilgili efsaneler* olarak kategorize edilen 12 efsaneden 8’i; “kadın” , “doruk noktası” ve “akıbet” temaları temel alınarak tasarlanmıştır.

Temalardan ‘kadın’ içerikli olan efsanelerde vortaya çıkarılan görsellerde birtakım benzeşik göstergelerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda genel

çerçevede kadın ‘pasif’, ‘mazlum’, ‘kurban’, ‘meta’ ve ender de olsa ‘günahkar’ olarak ifade edilmiş, diğer bir deyişle ataerkil efsane yapısında ötekileştirilmiştir.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda kadının akıbeti ister olumlu isterse de olumsuz olsun görsellerde ‘yırtık’ (kağıt) fonu ile anlatılmaya çalışılırken, verilmeye çalışılan duygular farklı renklerle sembolize edilmeye çalışılmıştır. Kadının hakkının yenildiği veya pasivize edildiği durumlarda tercihen mor renk kullanılmış buna paralel olarak efsanede yer alan erkeğin hegomonik duruşu mavi (koyu veya açık) ile temsil edilmeye çalışılmıştır. Tanrının gazabı çeşitli tabiat olayları ile sembolize edilmiş anlatılanların efsane olduğunun unutulmaması adına insan bedenlerinin çıplak kullanılması tercih edilmiştir. Kimi zaman heykelleştirilen bedenler bunu destekler niteliktedir.

“Doruk noktası” temalarında dikkat çeken özellikler; ‘olumsuz davranış’, ‘ölüm/cinayet’, ‘kadını metalaştırma’, ‘ihamet’, ‘dini istismar’, ‘yalan’, ‘hırs’, ‘kıtlık/açlık/sıkıntı’, olarak sıralamak mümkündür. “Kadın” temasında olduğu gibi, efsanede vurgu yapılan kısımlar ‘yırtık’ kağıt dokusu ile anlatılmıştır. Ağırlıklı olarak kırmızı rengin kullanıldığı ‘yırtık’ kağıt dokusu, ‘ölüm/cinayet’, ‘kadını metalaştırma’, ‘ihamet’, ‘dini istismar’ başlıklarını içeren efsanelerde kullanılmıştır.

“Akıbet” temalarında dikkat çeken özellikler ise, ‘dağa/taşa dönme’, ‘canlı yaşamının son bulması’, ‘yok olma/ölüm’ olarak sıralanabilir. Çalışmalarda mavi ve kırmızı renk ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Erkek egemenliğinin sembolü olarak çalışmalarda yer verilen mavi renk, ‘kadının pasivize edilişi’ ve ‘kadının metalaştırılması’ konularında, seçilen efsanelerde erkeğin ‘aktif’ duruşunu belirlemiştir. Olayların neticelerinde, Tanrı’nın gazabı ile ‘dağa/taşa dönme’, ‘canlı yaşamının son bulması’, ‘yok olma/ölüm’ gibi akıbetlerden dolayı kırmızı renk kullanılmıştır.

5.2. ÖNERİLER

Daha sonra gerçekleştirilecek çalışmalarda, yapılan mevcut çalışmaya ek olarak ele alınan efsanelerde “kadın”, “doruk noktası” ve “akıbet” temalarından farklı olarak, “erkek”, “genel tema” ve “akıbet” gibi kritik noktaların

görselleştirilmesi mevcut efsanelerin sanatsal bağlamda zenginleşmesine olanak sağlayacaktır.

Bunun haricinde sadece çalışmada ele alınan efsaneler değil başka alt başlıklarda kategorize edilen efsaneler veya tüm Kıbrıs Türk efsanelerindeki “erkek”, “doruk Noktası” ve “akıbet” söylemlerinin görselleştirilmesi, genel çerçevede Kıbrıs Türk efsanelerinde -dolayısı ile de tarihin de- erkeğin yerinin anlaşılmasına imkan verecektir.

Yapılan çalışmanın neticesinde, ataerkil bir yapı sergilendiği gözlenen efsaneler konusunda genelleme yapmadan önce, tüm efsanelerin irdelenmesinde fayda olacağı kanaatindeyiz. Bunun haricinde; erkeğin söylemsel temsilini, olayların doruk noktalarını ve akıbetlerini de içeren bir çalışmanın yapılması eski Kıbrıs Türk kültürünün geneli hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

ABBANDONATO, Linda. "A View from 'Elsewhere': Subversive Sexuality and the Rewriting of the Heroine's Story in *The Color Purple*." *Publications of the Modern Language Association of America*, 1106-1115, 1991

ANTMEN, Ahu. "Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20." *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* 1, 2008.

AKDOĞAN, Bayram. "Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlak." *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 42, 213-247, 2001

ALPTEKİN, Ali Berat. "KUZEY KIBRIS TÜRK CUMHURİYETİNDE ANLATILAN EFSANELERİN MOTİF VE TİP YAPISI." *Journal of Türklük Bilimi Arastirmalari*, 18.33, 2013.

AMAN, Fatih. "Bronislaw Malinowski'nin Kültür Teorisi." *Review of the Faculty of Theology of Uludag University* 21.1, 2012.

AMBROSE, Gavin, and PAUL Harris. *The visual dictionary of typography*. Bloomsbury Publishing, 2010.

AMBROSE, Gavin and HARRIS Paul. *Görsel grafik tasarım sözlüğü*, Literatür Yayınları, 2010.

AMBROSE, Gavin, Paul Harris, *Image: N. the optical appearance of something produced in a mirror or through a lens etc*. Lausanne, Suisse: AVA Pub. SA, 2005.

BATUR, Enis. "İmgeleri Kim Dinler." *İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*, 2004.

BARDAKÇI, H. *Kültür ve Ticaret*. İstanbul: Cinius Yayınları, 2012

BAYAT, Fuzuli. *Mitolojiye Giriş*. Ötüken Neşriyat AŞ, 2016.

BEKTAŞ, Dilek ve BATUR Enis. *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. YKY, 1992.

BENJAMİN, Walter. "Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapısı." *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

BERGER, John. *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*, DABAA, 1999.

BİNGÖL, Bilge. "Sanat özgürlüğü." *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi* 1.2 92-139, 2010, http://www.hukukdergi.hacettepe.edu.tr/dergi/2_makale_05.pdf adresinden 16 ocak 2017 tarihinde indirilmiştir.

BİNYAZAR, Adnan. *Toplum ve edebiyat*. Can Yayınları, 2010.

BOSTANCIOĞLU, Burcu. *İkinci Dünya Savaşı sonrası batı resminde endüstriyel ürünlerin resim teması olarak ele alınması.* Diss. DEÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2008.

BÖCEKLER, Burcu. Magnum Fotoğraf Ajansı'nda Foto-Manipülasyon: Martin Parr Örneği. Uluslararası Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu, Sempozyum Bildiri Kitabı. Uluslararası Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu, (pp. 137 143). Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 2013.

BÜLBÜL, Melik, Sadık TÜRKOĞLU, and Deniz KÜZECİ. "EDEBİYAT VE TOPLUMSAL İŞLEVİ." *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi* 29, 2014.

BÜRGER, Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 1, 2003.

CADAVA, Eduardo, and Aziz Ufuk Kılıç. *Işık sözcükleri: tarihin fotoğrafisi üzerine tezler.* Metis, 2008.

ÇİZGEN, Gültekin. "Sanat köprüsü sırat köprüsü." *Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul*, 2007.

DACHY, March. *Dada: The revolt of art.* New York: Abrams, 2006.

DACHY, March. *Dada Sanatın Başkaldırısı.* Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, 2014.

DAĞ, Songür Elif. *İllüstrasyonun İkinci Altın Çağı*, Grafik Yayınları, İstanbul, 2015.

DALDABAN, Havva KÜÇÜKLER. "Gerçeküstü resmin oluşumunun nesnenin dönüşümüne bağlı olarak incelenmesi." *Yüksek Lisans Tezi*, 2006.

ELBİR, Bilal. *EDEBİYAT BİLGİ VE KURAMLARI*, 2006.

ERGÜN, Cemil. "Temel sanat eğitiminde ve çağdaş sanatta kolaj-fotomontaj." *Sanat-Tasarım Dergisi* 1.3, 5-19. 2012

ERTAN, Güler, and Bülent ERUTU. *Açıklamalı fotoğraf terimleri sözlüğü.* Say Yayınları, 2004.

EROĞLU Özkan. *Dada*, Tekhne Yayınları, 1.Basım, İstanbul, 2014.

EROĞLU Özkan. *Sanatın Tarihi.* İstanbul: Kolaj Yayınları, 2007.

ERSOY, Ayla. *Günümüz Türk resim sanatı: 1950 den 2000 e.* Bilim Sanat Galerisi, 1998.

FICHTER, Joseph. *Sosyoloji Nedir?* (Çeviren: Nilgün Çelebi). Ankara: Anı Yayıncılık, 2001.

GANTEFÜHRER-Trier, A., Grosenick, U., & Gallagher, S. *Cubism*. Hong Kong: Taschen, 2009.

GİDERER, H. E. *Resmin sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003.

GOMBRICH, Ernst Hans, Erol Erduran, and Ömer Erduran. *Sanatın öyküsü*. Remzi kitabevi, 2007.

GÖKÇEOĞLU, Mustafa. *Kıbrıs Türk halkbilimi sözel kültür değerlerimiz: efsanelerimiz*. Gökçeoğlu yayınları, 2004.

GREH, Deborah. *Computers in the Artroom. A Handbook for Teachers*, 1990.

GROLIER Incorporated. *The Encyclopedia Americana*. Danbury, Conn: Grolier Inc., 1993.

GÜVENÇ, Bozkurt. *İnsan ve Kültür* . (9.bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.

HOPKINS, David. "Dada ve Gerçeküstücülük (1. Baskı),(Çev. Suat Kemal Angı), Dost Kitabevi, Ankara 2006." *Eserin orijinali*, 2004.

İPŞİROĞLU, N. Ve İPŞİROĞLU, M. *Oluşum Süreci İçindeki Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.

İSLİMYELİ, Nüzhet. *Sanat terimleri ansiklopedisi: A-L*. Ankara Sanat Yayınları, 1973.

KAPLAN, Ramazan, Canan İleri, and Ali Öztürk. "Edebiyat Bilgi ve Kuramları." *Eskişehir: AÖF Yay*, 1998.

KAPLANOĞLU, Lütfü. "SANATSAL BİR DEĞER OLARAK" KOLAJ". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 13, 2008.

KARADAĞ, Çerkes. *Görme kültürü: Görüntüler evreni*. Doruk, 2004.

LEROY, Klingsöhr, Cathrin, Cathrin Klingsöhr-Leroy, and Mehmet Tahsin Yalım. *Gerçeküstücülük:(Sürrealizm)*. Remzi Kitabevi, 2006.

KÖSEMİHAL, Nurettin Şazi. "Edebiyat Sosyolojisine Giriş." *Sosyoloji Dergisi* 2.19-20, 1-37, 1964.

LHOTE, A. "Sanatta değişmeyen plastik değerler (Çev. K. Özsezgin).(1. Baskı)." *Ankara: İmge Kitabevi* 109, 2000.

LITTLE, Stephen. "İZMLER, Sanatı Anlamak, çev." *Derya Nükhet Özer, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul*, 2008.

LULL, James. *Media, communication, culture: A global approach*. Columbia University Press, 2000.

LYNTON, Norbert, Cevat Çapan, and Sadi Öziş. *Modern sanatın öyküsü.* Remzi Kitabevi, 2009.

NESİM, A. ve ÖZNUR, S. Kıbrıs Türk Kültürü ve Kıbrıs Efsaneleri. Lefkoşa: Gökada Yayınları, 2011.

NEWHALL, Beaumont. "The history of photography from 1839 to the present day.; Book." 215, 1964.

MEJUYEV, Vadim. Kültür ve Tarih. (S. H. Yokova, Çev.). Ankara: Başak Yayınları, 1987.

OSKAY, Alev. Kübist Kolaajlar, 2003.

ÖZDEMİR, Emin. "Türk ve Dünya Edebiyatı." *Kültür Bakanlığı Yay., Ankara*, 1980.

ÖZKALP, Enver. *Davranış Bilimlerine Giriş*, Anadolu Üniversitesi, 2005.

PARMELIN, Helené. *Picasso: the Artist and His Model and Other Recent Works*, New York, Abrams, 1965.

PASSERON, Ren, and Sezer Tansuğ. *Sürrealizm sanat ansiklopedisi.* Remzi Kitabevi, 2000.

SAĞLAMTİMUR, Zuhale Özel. "Dijital Sanat." *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10.3, 213-238, 2010

SERDAR, Gülgün. "1571'den 1964'e Kıbrıs Türk Edebiyatında Gazavatnâme." *Destan, Efsane, Kahramanlık Şiiri/Araştırma İnceleme, Mağusa*, 1966.

SEZER, Cenk. "Kübizm'de Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesi." *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10.1, 2009.

TDK, Türkçe Sözlük. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992.

TOPRAK, A. Fotomontaj ve Kolaaj Tekniğinin İdeolojik ve Sanatsal Bağlamda Kullanımı (1850-1990), Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2014.

TUNÇ, Arif Ziya. "TÜKETİCİ TOPLUMUN SANATI POP-ART VE KAYNAKLARI AÇISINDAN KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI." *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi* 8, 2003.

TÜRKÇE SÖZLÜK, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 674, 1998.

TÜRKER, İbrahim Halil. "Tuvalden Sayısala." *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi* 1.1, 2011.

ÜNVER, Erdem. Sanat ve Toplum, 2012.

WALDBERG, Patrick. Surrealism, Thames & Hudson, 1963.

WALDMAN, Diane, and Henri MATISSE. *Collage, assemblage, and the found object.* London: Phaidon, 1992.

WÖFLINN, H., & ÖRS, H. *Sanat tarihinin temel kavramları.* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

YILMAZ, Mehmet. *Modernizmden postmodernizme sanat.* Ütopya, 2006.

İNTERNET KAYNAKLARI

ARP, Jean. Tzara's portrait (çevrimiçi). URL: <https://mmutleak.files.wordpress.com/2010/06/jean-arp-portrait-of-tristan-tzara-1.jpg> [2 Eylül 2016, 14:30].

ARP, Jean. Raslantı yasalarına göre düzenlenmiş dikdörtgenler (çevrimiçi). URL: <https://artofcollage.files.wordpress.com/2012/07/arp-rectanges-arranged-by-chance.jpg> [2 Eylül 2016, 14:50].

BRAQUE, George. Fruit Dish and Glass (çevrimiçi). URL: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?oid=490612> [21 Ağustos 2016, 02:40].

BRAQUE, George. Gitar ve Akordeon (çevrimiçi). URL: <http://www.artchive.com/artchive/B/braque/musical.jpg.html> [20 Ağustos 2016, 23:12].

ERNST, Max. Santa Convezione (çevrimiçi). URL: <http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/max-ernst-santa-conversazione-1921-1344971101.jpg> [15 Ocak 2017, 13:18].

ERNST, Max. Everything is still floating (çevrimiçi). URL: <http://www.sanjeev.net/modernart/here-everything-is-still-floating-by-max-ernst-1147.jpg> [15 Ocak 2017, 18:36].

ETİMOLOJİ TÜRKÇE (çevrimiçi). Türkçe Etimoloji Sözlüğü. <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/efsane>. [16 Ocak 2017, 11:15].

HAMILTON, Richard. Günümüz evlerini bu denli çekici kılan nedir? (çevrimiçi). URL: <https://static01.nyt.com/images/2011/09/14/arts/HAMILTON1-obit/HAMILTON1-obit-popup.jpg> [17 Ocak 2017, 15:36].

HAMILTON, Richard. Chrysler (çevrimiçi). URL: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06950_10.jpg [17 Ocak 2017, 15:49].

HOCKNEY, David. Place Furstenberg (çevrimiçi). URL: [http://img.wikioo.org/Art.nsf/O/9HTJLP/\\$File/DavidHockney-Placefurstenberg_paris.JPG](http://img.wikioo.org/Art.nsf/O/9HTJLP/$File/DavidHockney-Placefurstenberg_paris.JPG) [10 Ocak 2017, 11:49].

HOCKNEY, David. Paint Trolley (çevrimiçi). URL: <http://marthaphotography.weebly.com/uploads/1/3/5/9/13598437/6734674.jpeg?546> [10 Ocak 2017, 13:22].

MATISSE, Henri. Joy of Life. (çevrimiçi). URL: <http://www.henrimatisse.org/joy-of-life.jsp> [20 Ağustos 2016, 19:15].

MATISSE, Henri. Blue Nude (çevrimiçi). URL: <http://www.henrimatisse.org/blue-nude.jsp> [20 Ağustos 2016, 20:15].

PICABIA, Francis. Alarm Clock (çevrimiçi). URL: <https://classconnection.s3.amazonaws.com/45/flashcards/776258/jpg/francis-picabia,-alarm-clock-i,-1919.jpg> [22 Ağustos 2016, 17:30].

PICASSO: Pablo. Paintings, Quotes. (Çevrimiçi) Les Demoiselles d'Avignon, 1907 by Pablo Picasso (Avignon'lu Kızlar). URL: [http://www.pablopicasso.org/avignon.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](http://www.pablopicasso.org/avignon.jsp#prettyPhoto[image1]/0/) [20 Ağustos 2016, 19:06].

PICASSO, Pablo. Pipı içen adam (çevrimiçi). URL: <https://www.kimbellart.org/collection-object/man-pipe> [20 Ağustos 2016, 23:49].

PICASSO, Pablo. Bambu Sandalyeli Natürmont (çevrimiçi). URL: http://blog.eartplastic.net/images/artistes/picasso_nature_morte_a_la_chaise_cannee.jpg [21 Ağustos 2016, 01:40].

ROBINSON, Henry Peach. The Fading Away (çevrimiçi). URL: <http://www.mailce.com/dunyanin-ilk-fotograflarina-bakmaya-ne-dersiniz-foto-belgesel.html> [12 Ocak 2017, 14:18].

TALBOT, William Henry Fox. The Oriel Window (çevrimiçi). URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1997.382.1/> [12 Ocak 2017, 13:18].

TDK, Güncel türkçe sözlük, (Çevrimiçi) <http://www.tdk.gov.tr/index.php>, 2011.

TZARA, Tristan. Dada Journal (çevrimiçi). URL: <https://www.dadart.com/dada-media/Tzara-dada-journal-1917-p.jpg>. [22 Ağustos 2016, 15:17].

EK 1

DAĞ, KUYU VE OVAYLA İLGİLİ EFSANELER

Beşparmak Dağı Efendisi

Çok çok eski zamanların birinde dünyalar güzeli bir kız varmış. Bu kızın sevdası iki gencin yüreğine ateşdüşürmüş. Bunlardan birisi bütün iyi huyları üzerinde toplamış. Diğeri de bütün yaşamı boyunca kötülüklerle yatmış, kötülüklerle kalkmış. Kızı bir türlü paylaşamamışlar. Bir gün oturup anlaşmışlar. Bir bataklık kenarında kılıçla dönüşmeye karar vermişler. –Ölen ölsün. Aramızdaki didişme bitsin. Sağ kalan da kızı alsın, demişler. Dövüşmek için kararlaştırdıkları saat gelip çatmış. Her ikisi de kılıçlarını kuşanmışlar. Gelip karşı karşıya durmuşlar.

Nasıl dövüşeceklerini daha konuşurken kötü yürekli delikanlı karşısındakinin boşta bulunduğu an bir hamle yapmış. Kılıcını savururkenden düşman gördüğü rakibini yaralamış. Bu andan sonra kılıçlarşakırdamaya başlamış. Vuruştukça vuruşmuşlar. Sonunda kötü kalpli delikanlıyı iyi yürekli olan bataklığın içine sürmüş. Bataklığa giren delikanlıyı vura vura bataklığa görmüş. Kötü kalpli delikanlıyı çamur yutmuş. İyi yürekli delikanlı da hasmını sürerken çamura girmiş, batağa saplanmış. Kan kaybettiğinden onu daçamur yutmaya başlamış. Kılıç tutan elini havaya kaldırmış. Sonunda başı da çamurun içine gömülmüş. Yalnızca yukarıya uzattığı elinin beş parmağı dışarıda kalmış. Bataklık çamuru birden bire kurumuş. Bulundukları yer de yükseldikçe yükselmiş. Dağ olmuş. Dağın doruğundaki beş parmak da uzaktan bakıldığında bile görünmektedir. Günümüz insanları Beşparmak dağına baktıklarında güzellik seveda ve sevgi için yapılan bu döğüşü anımsamaktadırlar (Gökçeoğlu, 2004).

EK 2

Aslan Ali

Bir zamanlarda Beşparmak dağlarını çevreleyen, çok büyük bir orman vardı. Bu orman çeşit türlü ağaçlarla doluydu. Elma, armut, zeytin, harup ağaçlarının yanısıra eşi benzeri başka yerde görülmeyen bir de meyve ağacı vardı ki bu ağacın her yeri kırmızıydı. Kırmızı yapraklı, kırmızı gövdeli ağacın cennet yemişi denen kırmızı yumuşak tatlı mı tatlı meyveleri vardı. Bu ormanın hemen kıyısında da bir krallık vardı. Fakat halk bu verimli güzel ormana yıllardır girmekten korkuyordu. Orman yerine, sahile inerek ihtiyaçlarını oradaki ağaçlardan karşılıyorlardı. Ama ne yazık ki o muhteşem cennet yemişi sahilde bulunmuyordu.

Gel zaman git zaman kralın genç ve cesur oğlu on yedi yaşına geldi. Halk arasında gezmekten çok hoşlanıyordu. Bir gün bu muhteşem ormana girmek av avlamak istedi. Fakat muhafız olan yaşlı adam ona bunun çok tehlikeli olduğunu, çünkü kekliği, tavşanı, muflonu bol olan bu dağ ormanında vahşi köpeklerin yaşadığını ayrıca aslan gibi kükreyen ama kimse tarafından henüz görülmemiş olan bir yaratıktan söz edildiğini ve yıllardır bu ormana cesaretlenip giren yiğit ve nişancı gençlerin geri gelmediğini anlattı. O gün bunların doğru olup olmadığını gidip kral babasına sordu. Aldığı cevap anlatılanların doğru olduğuydu. Bunun üzerine çocukluk arkadaşı olan saray muhafızının oğlu ve birkaç adamı ile ormana girerek, bu tehlikeli vahşi köpeklerle beraber aslan gibi kükreyen yaratığı öldürmek istediğini babasına söyleyerek ondan izin istedi. Kral babası önce izin vermek istemedi. Oğlunun ısrarları üzerine istemeyerek evet demek mecburiyetinde kaldı. Ertesi gün en iyi oklarını, yaylarını, kılıçlarını kuşanan prens ve arkadaşları sabahın ilk saatlerinde ormana girdiler. Ormanın güzelliğinin yanında tuhaf bir sessizlik hakim sürüyordu. Bu sessizlik onları tedirgin etmişti. Sık ulu çam ağaçlarının gün ışığını geçirmeyen karanlığında ilerledikçe etraflarında dolaşan bazı ayak seslerini duymaya başladılar. Göremedikleri bu ayak seslerinin sahiplerini merak ve korku ile öğrenmeye çalışırken hırlarnalar başladı. Bunlar köpeklerdi ve sayıları oldukça fazlaydı. Birbirine sırtını veren arkadaşlar daralan hırlama seslerinin arasında ellerinde kılıçları ile çaresizce beklerlerken bir kükreme ormanı çınlattı. Hırlamalar kesilirgibi oldu ama ardından hırlayan onlarca köpek üzerlerine saldırdı. Korkunç ve

dengeşiz bir kavga başladı. Arkadařlar ile ayrı dűřen prens ayağından kapan bir köpekle boğuşurken diğerk köpek ensesine atıldı. Aynı anda o kükremeyle birlikte ensesindeki köpeğın çığlığı ortalığı karıştırdı. İri yarı, sağı sakalına kanşmış, tavşan kürklerinden yapılmış tuhaf elbiseli bir adam köpekle boğuşuyordu. Bu boğuşma çok kısa sürdü. Boğazı sıkılan köpek olmuştu. Bu kükreyiş ve ıgık diğerk köpekleri biranda kağırdı. Prens ve iri yarı adam karşı karşıya durdular. Prens hayatını kurtaran bu vahşi görünüşlü adamın karşısında ne yapması gerektiğini kestiremedi.

Arkadaşlarına yönelince vahşi adam ormanın karanlığına daldı. Prens arkasındandan bağırdı. Ama o kağımasını sürdürdü. Arkadaşlarının durumunu kontrol ederek onları geri gönderdi. Hızla adamın gittiğı yöne doğıru yürüdü. Akşamüstü olmuştu. Akşamın alacağında orman bir o kadar daha karardı. Prens hem acıkımış hem de üşüyordu. "Bir ateş yakıp geceyi geirmeliyim" diye düşünerek etraftan topladığı çalı ırpıyı bir yığın yaptı. Fakat içindeki izleniyor duygusu gittikçe artıyordu. İşittiğı bazı sesler onu iyice korkuttu.

Ateşi yakmaya çalışırken:

-Hayır diye haykırdı. Dönüp baktı. Bu o adamdı.

-Benimle gel dedi kısaca ve bir saatlik sessiz yürüyüşten sonra Beşparmakların altındaki bir mağaraya vardılar. İçinde büyük bir ateş yanıyordu. Ateşin üstünde nar gibi kızarmış bir tavşan dönüyordu.

-Al ye, dedi adam. Prens sessizce yemeğini yedi, toprak testiden buz gibi suyunu içti.

Adam onu sessizce izliyordu. Bir süre uzun uzun bakıştılar.

-Benim peşime niye düştün? dedi adam.

-Seni bulmalıydım. insanlarım bu ormanların nimetlerinden yararlanması gerekiydi. Bu yüzden bu tehlike neyse onunla başetmeliyim. Ama ne garip! O tehlike sandığım kişi hayatımı kurtardı.

-Sen kimsin, burda ne arıyorsun? diye sordu.

-Benim adım Ali, dedi ve yavaşça anlattı. Benim babam bu ormanı çok seviyordu. Ta çocukluğumdan beri hep burada yaşadım. Ama bir gün kral babam bu ormanın ağaçlarını gemi yapmak için kesmeye başlayınca burayı korumak için yıllardır köpeklerimle ormanın bekçiliğini yapmaya başladım. Çünkü babam da kralın adamlarına karşı geldiği için öldürülmüştü. Prens çok üzülmüştü ve bu adama karşı duyduğu minnet saygıya dönüşmüştü.

-Peki, dedi prens. Gel artık benimle birlikte kaleye gidelim ve kral babamla konuşalım. Ben hatta benim çocuklarım, ailece vereceğimiz yeminle bu ormandan bir tek ağacın kesilmesini bile yasaklayalım. İnsanlarımız bu güzel ormanın yemişinden, avından yararlansınlar.

Ertesi gün, sabah sabah yola koyuldular. Akşama doğru kaleye geldiklerinde büyük bir sevinç yaşandı. Kral oğlunu kaybetme korkusunun acısı ile kıvrılırken onu vahşi kıyafetli bir adamla karşısında görünce çok sevindi.

-Ah oğlum seni çok merak ettim. Bu adam kim?

-Bu Ali babacığım. Yani Aslan Ali. Bu ormanın bekçisi. Prens babasına olanları kısaca anlattı. Kral hem çok üzüldü, hem de sevindi.

-Özrümü kabul et Aslan Ali. Çünkü senin yaptığın iyiliği asla unutmayacağım. Genç bir kralken bu ormanın nimetlerini düşünmeden o yanlış kararı vermiştim. Ama söz, bir daha kimse o ormandan bir tek ağaç kesmeyecek, dedi.

Aslan Ali'nin gücü kuvveti ve yaptıkları tüm ülkeye yayıldı. Artık insanlar o güzel ormana gidip istedikleri gibi avlanıp yemişlerini toplamaya başladılar. Fakat bu ormandaki ulu ağaçlarda komşu krallığın dagözü vardı. Artık ormanın tehlikesi ve efsanesi bitmişti.

Prens, kardeş ilan ettiği Aslan Ali'yle her gün ormana gidiyordu. Halk onları çok sevmişti. Bir gün babası ona misafirleri olduğunu söyledi. O gün komşu kral oğlu ve kızı ile onları ziyarete gelmişti. Prens genç prensesi çok beğendi. Ona aşık oldu. Bunu babasına söyleyerek prensesle evlenmek istediğini söyledi. Komşu kral ancak büyük ormanın yarısına karşılık kızının evlenmesine izin verebileceğini

söyledi. Aşkının verdiği duyguyla öne sürüleni kabul etti. Ormanın denize bakan tarafını kendine bıraktı, içe bakan kısmını komşu krala verdi. Muhteşem bir düğünle evlenen prens neşe içindeyken Aslan Ali acı çekiyordu. Olacakları biliyordu. Çok kısa bir zaman sonra ilk balta ormana girdi. O gün Aslan Ali prensin karşısına dikildi.

-Bana söz vermiştin, dedi kısaca. Prens sadece:

-Mecburdum, çünkü seviyordum diyebildi. Aslan Ali çok kızdı ama prens onun kardeşiydi. Ona yalvardı.

-Ne olur hiç olmazsa ağaçları kesmesinler, dedi.

-Karışamam, dedi prens. Çünkü ben orayı karımın babasına verdim. Ona bunu yapmamasını söyleyemem, dedi.

-O zaman ben söylerim diyerek yerinden kalktı Aslan Ali. Prens adamı kolundan tuttu.

-O zaman karşında beni bulursun, dedi.

Aslan Ali yıkılmıştı. Sessizcekti ve dağın tepesine kadar yürüdü. Dağın oraya bakan kısmında kesilen ağaçların çığlıklarını duyargıbiydi. Balta ormana girdi. darbeleri kendi vücuduna vuruluyormuş gibi acı çekiyordu. Yüzünü denize döndü. Yemyeşil orman dağın yamacından deniz kenarına kadar uzanıyordu. Kollarını iki yana açan dev cüsseli adam:

-Sana geliyorum dedi sessizce ve son kez kükredi.

Sesi ormanda çınlarken kendini boşluğa bıraktı, o günden sonra düşüp yuvarlandığı yerde ot bitmedi. O gün bu gündür dağın arkası bir daha yeşil ormanını göremedi. Yolunuz Girne Arapköy tarafına düşerse şöyle dağa doğru bakın. Düştüğü yeri mutlaka göreceksiniz (Gökçeoğlu, 2004).

EK 3

İhanetin Bedeli

Yıllar önce Sipahili bir balıkçıyla Dipkarpazlı bir balıkçı birlikte bir sandal aldılar. Ortak balıkçılık yapmaya başladılar. Her gün birlikte balığa çıkarlar ve yakaladıkları balıkları satıp geçinirlerdi. Bir gün Dipkarpazlı olan balıkçı, Sipahili balıkçının eşini gördü ve kadına aşık oldu. Zamanla kadın da adama ilgi duymaya başladı ve köyde buluşmaya başladılar. Ortağına hasta olduğunu söyleyerek kandırıp balığa çıkmamaya başladı. Kadın Dipkarpaz'dan Sipahiye yakın bir yere gelirdi. Sürekli balıkçı ile buluşup birlikte olmaya başladılar. Bir gün Sipahili adam yine hasta olduğunu söyleyerek ortalığı kandırdı. Yenierenköy'den Dipkarpaz'a giden yolda Dipkarpaz köyünün girişinde kadın yine balıkçı ile buluştu. Kadın ve adam günah işledikleri sırada bulundukları yere yıldırım düştü ve hem kadın, hem de adam öldü. Yıldırımın düştüğü bu alanda o zamandan sonra bir yaprak bile bitmez. Herhangi bir canlı ota rastlanmaz oldu. Bu olaydan sonra bugüne kadar hiçbir canlı görülmedi. Her yan yeşillenirken orası çırçıplak kaldı. Yöre halkı bu olayı efsane olarak kuşaktan kuşağa yaydı ve ihanetin Tanrı tarafından Tanrı'nın ihanet edeni cezalandırdığını söyledi (Gökçeoğlu, 2004).

EK 4

Gavur Kayalarının Gözyaşları

Girne'nin doğusunda bulunan Bellapais Tapınağı uzun yıllar Akdeniz'de kol gezen korsanlara sığınak olmuş. Kadınlı erkekli rahip ve rahibelerin yaşadığı bu tapınağa Aşk Tapınağı diyenler de var. Burada şölen hazırlıkları başladığında en çok genç kızları heyecanlandırmış. Çünkü şölen, kızların koca bulmaları için yılda bir tertiplenirmiş. Şölene katılacak kızlar önce sınavdan geçirilir, günahları çıkarılır, temiz gömlekler giydirilirmiş. Gavur kayalarına gizlenmiş erkeklere kendilerini teslim etmek için başrahibin vereceği komutu beklerlermiş. Başrahip yarışmayı başlatır, yarışma esnasında eşine sahip olmak isteyen Başrahip Tanrı'nın gazabına uğrayarak Gavur Kayalarını eritir ve içindeki insanlarla birlikte yok olmuş. Böylece Gavur Kayaları insanların tümüne mezar olmuştur. Sonra bir yasa çıkarılarak bekaret şölenleri yasaklanmış (Gökçeoğlu, 2004).

EK 5

DENİZ, GÖL VE SAHİLLE İLGİLİ EFSANELER

Püsküllü

Girne’de güzelleri ve çirkinleri çağırmak için denizde ateş yakarlardı ama çoğu kez işler ters gerçekleşirdi. Güzelleri çağırdıkları zaman çirkinler gelirlerdi. Çirkinler de güçlü kuvvetliydi. Erkekleri bile alt ederler ve ateş yığınını çekip bayıltıncaya kadar döverlerdi.

Ateş yakmanın günleri vardı. Ateşi hep denize doğru yakarlardı. Hele bahçelerin gül kokulu yeli esmeye başlayınca delikanlılar çılgına dönerdi. Bağları bahçeleri bile tutuştururlardı.

Buralarda Püsküllü adlı dev gibi güçlü kuvvetli, başa belâ bir genç vardı. Seviştiği kadının sayısı bilinmezdi. Onun belasından korkan kadınlar kaç kaç bir olurlardı. Adı deliye çıkmıştı. Sevgisi kaynar kazanlar gibiydi. Sevgisinden ölen kızlar bile vardı. Kızları denize karşı yakardı. Gül örneği yanan kızların küllerine baka baka gülümserdi. En sevdiği kız başak renklisiydi. Bir gün onu da denize attı. Balıkçılar bulmasalardı denizin sularında boğulmuş olacaktı. Bu olay üzerine bütün başak renkli kızlar gözyaşı dökmüşlerdi ardından. Yorgun ve bunalımlıydı.

Püsküllü’ye ateş yaktırmayacaklardı artık. Gözünde dünya anlamsızlaşmıştı. Denize meydan okuyan adam şimdi denizi görünce ağlıyor ve titriyordu. Denizin dibine oturmuş ayrılık türküsü söylüyordu. Tüm benliğiyle söylüyordu. Başak renklisinden Sonra dünyasını yitirmiş gibiydi.

Denizin kenarından Püsküllü’yü çeke çeke mahzene götürdüler. Kendine gelince yemedi içmedi yine de ölmedi. Oysa kızlar ant içmişlerdi. Bekaret kanlarını toprağa akıtacaklardı. Oğlanlar da ant içmişlerdi. Kutsal inançlar üzerine, kızlar oğlanlar kısacası hepsi de kırılmış gibiydiler. Huysuzlaşmışlardı. Bu çöküşün nedeni Püsküllü’yü ya da onun başak tenlisinin ilenciydi. Gençler in Kayaları’nın önünde toplantı yaptılar. Birisi:

-Püsküllü’yü ininden çıkaralım.

Birisi:

-Güneşi görünce ölür, dedi.

-Önce mahzeni ıııklandıralım. Onu yavaş yavaş ışığa alııtıralım. Yaşayacak. Çünkü yaşamayı sever.

-Başaksız yaşayamaz. Ruhu yok olmuş. Cesetten farkı yok.

-Yaşatırız biz onu. Işığa çıkaralım. İlençleri yok olsun.

-Ancak o zaman yaşama gücümüz geri gelir. İlk ateşı Püsküllü'ye yaktıralım.

Tümü de mahzene gittiler. Ateş yaktılar. Işığı gören Püsküllü canlanır gibi oldu. Önce oğlanlara baktı sonra kızlara. Anlamli anlamli güldü. Kızlar çevresini sardı. Yalvardılar yakardılar. Avuçlarıyla su içirttiler.

-Ne istiyorsunuz benden? Diye sordu.

Kızlar kuşlar gibi uçuştular.

Püsküllü:

-Gül fidanından koptu, dedi.

Kızlarsa fikirdeşerek:

Kopmadı, yine gelecek o, dediler.

-Nasıl?

-Ateş yakmak ister. Sen yeniden ateş yakmalısın.

-Gelir mi?

Kızlar hep bir ağızdan:

-Gelir, dediler.

Kızlar İn Kayaları'nın önüne kadar Püsküllü'yü sırtlarında taşıdılar sonra sahile götürdüler. Deniz suyuyla yıkadılar. Ateş yaktı. Alevler yükseldikçe yükseldi. Deniz, ovalar ve kayalar ıık ıık aydınlandı. Denizden bir ses geliyordu. Bu başağın

acıklı deniz türküsüydü. Hıçkıra hıçkıra agramaları, kızlar ve oğlanlar dinlediler, Bu başak renkli kızın sesiydi.

Püsküllü denizin kenarına kadar yürüdü. Kızlar bacaklarından çekseler de Püsküllü'yü geri çeviremediler. Kaynaşma oldu. Deniz alabildiğine büyüdü. Dalgalar devleşti, Yükselen toz bulutu her yanı sardı. Bu ak bulut içinde Püsküllü kayboldu.

Oysa doğa aynı doğaydı. Püsküllü bahçeleri yerindeydi. Değişen bir şey yoktu. Girne'nin doğusundaki tarlalar ekilir, eskisi gibi biçilirdi. Yalnızca güller artık çiçek açıyordu (Gökçeoğlu, 2004).

EK 6

Tuz Gölüne Dair Efsane

İskele'de (Larnaka) Tuz Gölü bulunmaktadır. Vaktiyle bu gölün olduğu yerde cimri ve huysuz kocakarı yaşarmış. Bağ çok verimliymiş. Üzümlerine de diyecek yokmuş. Tadan bir daha yemek istermiş. Günlerden bir gün bir derviş denizden çıkmış. Doğru Hala Sultan türbesine yönelmiş. Bağın yanından geçerken, yanında pamuk yığını çıkırığında eğiren yaşlı kocakarıyı görmüş. Susuzluktan dili damak kuruyan derviş kocakarıya yaklaşmış. Allah rızası için bağdan bir salkım üzüm istemiş. Kocakarı dervişe dönmüş, gözlerinin içine baka baka yalan söylemiş: - Görmüyor musun? Bu yıl kurak geçti. Bağ kurudu. Asmalar hiç üzüm vermedi, demiş. Yaşlı derviş binlerce dönümlük bağa bakmış, sonra ellerini havaya açmış. - İnşallah sen de bağın da tuzla buz olasınız -Beyazlığınızı gelen geçen uzaklardan bile demiş. Bu sözden sonra derviş yoluna devam ettirmiş. Derviş Hala Sultana varmadan bağ tuz gölüne dönüşmüş. Kocakarıyla çıkırığı ve pamukları taş kesilmişler. Derviş; yara evi sürdürmüş. Yorgunluktan açlık ve susuzluktan dizilerinin bağları çözülmüş. Elindeki yere çakmış. Yere yatmış. Sıcak güneşin son nefesini vermiş. Derviş'i bulan çobanlar, yere gömmüşler. Çok geçmeden çatalı değneğin ucu yeşillenmeye başlamış. Günden güne büyümüş. Çok harap ağacı olmuş. Söylence bu ya, harap son kurumuş (Gökçeoğlu, 2004).

EK 7

Yılan Adası

Girne'nin batısında minnacık bir ada vardır. Burası eskiden adaymış, daha sonra yılanlar kara ile bağlantı kurmuş, yarımada haline getirmişler. Bu adaya Aşk Adası diyenler de vardır. Yasak aşklar yüzünden ölüm cezası yiyenler burada cezalandırıldıkları için bu adı almış.

Ayrıca bu adaya Küskünler Adası diyenler de olmuştur. Küskünler bu adla kendilerini ölümle pençeleşmeye iter, balık avıyla yaşamlarını sürdürürler, pişmanlık duyduktan sonra evlerine dönerlermiş. Ama zamanla bütün adlar unutulmuş. Yalnızca Yılan Adası adıyla anılmış. Ada hep bu adla kalmıştır. Bu adla pekçok destanlaştırılan olaylar olmuş ama en önemlisi ihtiyar balıkçı ile kızının öyküsüdür. Bir gün kral çok sinirlenmiş ve balıkçı ile kızının yanına getirilmesini istemiş. Kralın adamları da türlü çareye başvurdıklarını ama balıkçının bir türlü teslim olmadığını anlatmışlar. Bunun üzerine kral adamın üstüne yürümeye karar verip denize açılmış. Balıkçı, kızı ve kral dâhil hepsi adadaymış.

Fakat balıkçı, kralı görünce ona aldırmamış ve sandalıyla denize açılmış. Kral da onu takip etmiş. Daha sonra balıkçı, kızı ve karısı gözden kaybolmuş. Kralın da başına bir balık vurmuş. Kral baygın bir hal almış. Sonra kendine gelir gibi olmuş. Doğayla dövüşmenin kolay olmadığını söylemiş. Kral hemen gitmeye karar vermiş. Bunun üzerine askerler balıkçı ve güzel karısını sormuşlar. Kral da onların ölmüş olacağını söylemiş. Eğer bulunurlarsa kral kadına anıt yaptırmayı düşünüyormuş.

Ateşler yakılmış. Sahil ışıklandırılmış. Ama balıkçı, kızı ve karısı bulunamamış. Kral günden güne erimeye başlamış. Hekimler bile derdine çare bulamamışlar. Bir gün minnacık adada bir ışık görünmüş. Bu ışığın balıkçının karısına ait olduğu düşünülmüş. Kral hemen hazırlanıp adaya gitmeye karar vermiş. Askerler onu engellemeye kalktılsa da kralı inadından vazgeçirememişler.

Adaya çıkmış ama kimsenin izine rastlamamış. Tam gitmeye karar verdikleri sırada denizde bir ışık belirmiş. Kral tekrar ümitlenmiş ama daha sonra yanıldığını anlamış. Adayı daha sonra kara bir bulut kaplamış. Bir uğultu kopmuş. Ada sulara

gömülmüş. İnsan vücutları kumsala yığılmış. İnsanlar uzun zaman balık ve insan kokusundan sahilden geçememişler. Bütün aramalara rağmen kral bulunamamış. Daha sonra kral bir yılanın ağzından çıkarılmış. Bu olaydan sonra adanın adı Yılan Adası olarak kalmış (Gökçeoğlu, 2004).

EK 8

Sarnıç Kızlarının Ölümü

Girne' de Yüzbir evler Kalesi yakınlarında bir Belen Tarlası vardır. Burada saraylar, köşkler yakılıp yıkılmıştı. Tek yıkılmayan yer Belen Tarlasındaki sarnıçtı. Sarnıcın yanı başında bir evcik vardı. Bu evcikte adaklar adanır, kurbanlar kesilirdi. Sarnıçtan geçenler burayı uğursuz bir yer olarak görürlerdi. Çoban Vakua da günahkâr karısını Tanrı ve melekler adına sarnıçta kurban etmiştir. Bu olaydan sonra uzun süre kimse buraya girememiş, burası cinayetler yatağı olmuştur. İnsanlar Lambusa yangınından sonra buraya göç etmeye başlamışlardı. Kıtılıktan sonra burada kuraklık olmuş, açlık savaşı başlamıştı. Genç kızlar bir dilim ekmeğe bekaretlerini satmış. Ancak bu şekilde karınlarını doyurabilmişler. Sonraları Sarnıç'ta bolluk ve bereket başlamış, bir cennete dönüşmüş. Kör bir kızla delikanlının gözyaşları bu kuraklığı sona erdirmişti. Aynı yörede bulunan Yüzbir Evler Kalesi'ndeki tutsak kızlarla erkeklerin yılda bir gece izinleri vardı ve bu izin günü panayır ve şenlikler düzenlenirdi. Erkekler ne kadar kız istiyorlarsa o kadar bol ateş yakarlardı. Bir şölen günü yine ateşler yakıldı, kurbanlar kesildi. Kebaplar hazırlandı. Kızlar ve erkekler kendilerini şölene kaptırmışken hazin bir ses duyuldu. Erkekler de geliyorlar diye bağırıldılar. Kızlar kimlerin geldiğini sorunca erkekler bu gelenlerin dostları olan körler olduğunu söylediler. Bu gelenler Lambusalı iki göçmendi. Karı - koca mı yoksa iki sevgili mi olduğunu kimse bilmiyordu. Körler geldi ve eğlencenin devam etmesini söylediler. Daha sonra bu iki genç sulara atladı ve denizin köpükleri arasında kayboldular. Körlerin özlemi bu olayın sonu oldu (Gökçeoğlu, 2004).

ABSTRACT

Doctoral Thesis

Doctor of Philosophy (PhD)

VISUALISATION OF TURKISH CYPRIOT LEGENDS BY USING DIGITAL COLLAGE TECHNIQUE

Gürkan GÖKAŞAN

Near East University

Graduate School of Social Sciences

Faculty of Fine Arts and Design

Arts and Design Program

Within the general context, this study focuses on the artistic transformation of *legends*, as one of the fields under the ethnology and intangible culture products. The study is structured on the aim of contributing the indelibility of Turkish Cypriot culture through transforming the Turkish Cypriot legends, which are in the form of literary texts, with digital collage technique. Therefore, the aim is to bring direct artistic contribution on the Cypriot Ethnology by the *legends* visualised by the digital collage technique.

Within the scope of research and application, the work of Gökçeoğlu (2004) called '*Turkish Cypriot Oral Culture Assets: Legends*' was taken as a basis and out of a total number of 94 Turkish Cypriot Legends categorised in 24, 8 legends out of 12 categorised as *the legends related with Mountain/Well/Plain* and *Sea/Lake/Shore* were taken as basis for the case studies.

Firstly, the textual analyses of legends that would be visualised were performed, and then the signs (signifier/signified) used in the text, and internal/external realities that they refer were identified. The narrations in the legends were developed and the scenes in the legends with clarified plots, in relation with woman, climax and denouements were visualised through digital collage technique.

In the beginning of research, the researcher, who had taken a specific characteristic of Surrealism, Dada and Pop Art among the art movements as the basis for the research question of transforming the literary cultural texts into visual texts forms, and additionally the researcher introduced a mixed technique with his own “ripped paper texture”.

Since the observation regarding the assessments and analyses within the scope of the study indicated that the concept of woman was represented as ‘passive’, ‘oppressed’, ‘victim’, ‘commodity’ in general and ‘sinner’ even rarely; the woman was visualised by “woman body” referring to rather the internal reality while the ascribed meanings for woman were symbolised by different colours. The circumstances that woman is subordinated and passivized were given in purple colour and in parallel, the hegemonic attitude of man in the legend was represented by blue (dark or light). The wrath of God was symbolised with various natural events and the human bodies were opted to be naked in order to distinguish the “purity” of legends from the reality, and at times the petrified bodies were used to support this basis.

Moreover, “ripped paper texture” that can be defined as the external reality was used at “the climax” of each theme (woman, general climax of legend and denouement) under the scripted legends. While the red colour was mainly used for the climax of legends, the ‘ripped’ paper texture was applied to visualise the issues such as ‘death/murder’, ‘commoditization of woman’, ‘betrayal’, and ‘religious exploitation’.

Lastly, the external reality namely the event itself was visualised for the “denouement” parts of legends that might be grouped as ‘turning into mountain/stone’, ‘end of life’, ‘disappearance/death’; the internal “climax” was again supported by “the ripped paper texture”, hence the integrity of visuals was ensured. The purpose of using mainly red and blue colours was that blue colour refers to the hegemony of men and their ‘active’ attitude whereas red colour refers to the wrath of God.

Key words: Digital collage; Turkish Cypriot Legends; Visual Text; Culture; and Digital Illustration

ÖZ

Yapılan çalışma genel bağlamda manevi kültür ürünlerinden halk bilimi alanlardan biri olan *efsanelerin* sanatsal dönüşümünü konu almaktadır. Yazınsal metin biçimindeki Kıbrıs Türk efsanelerinin dijital kolaj tekniği ile görsel metinlere dönüştürülmesi suretiyle, Kıbrıs Türk kültürünün kalıcılığına katkı sağlamak amacı üzerine yapılandırılmıştır. Bu kapsamda, dijital kolaj tekniği ile görselleştirilen *efsanelerin*, sanatsal olarak Kıbrıs Türk Halk Bilimine doğrudan katkıda bulunması amaçlanmıştır.

Araştırma ve uygulama kapsamında, Gökçeoğlu'nun (2004) '*Kıbrıs Türk Halkbilimi Sözel Kültür Değerlerimiz: Efsanelerimiz*' adlı eseri baz alınmış olup 24 kategori altında sınıflandırılan toplam 94 Kıbrıs Türk Efsanesi içerisinde *dağ/kuyu/ovayla ilgili efsaneler* ve *deniz/göl/sahille ilgili efsaneler* olarak kategorize edilen 12 efsaneden 8'i durum çalışması olarak temel alınmıştır.

Öncelikle görsele dönüştürülecek efsanelerin metin çözümlemeleri yapılmış, metinlerin içerisinde kullanılan göstergeler (gösteren/gösterilen) ve gönderme yaptıkları içsel/dışsal gerçeklikler ortaya çıkarılmıştır. Efsanelerdeki öyküler geliştirilmiş ve olay örüngüsü netleştirilen söylencelerin kadın, doruk noktası ve akıbet ile ilgili sahneleri dijital kolaj tekniği ile görsele dönüştürülmüştür.

Araştırmada yazılı kültürel metinlerin görsel metin biçimine dönüştürülmesi sorunsalında, Sürrealizm, Dada, ve Pop Art'ın belirgin karakteristik özellikleri temel alınmış, "yırtık kağıt dokusu" bağlayıcı bir eleman olarak kullanılarak karma bir kolaj tekniği uygulanmıştır.

Çalışma kapsamında yapılan inceleme ve analizlerde kadın ögesinin genel çerçevede 'pasif', 'mazlum', 'kurban', 'meta' ve ender de olsa 'günahkar' olarak temsil edildiği gözlemlendiğinden; kadın daha ziyade içsel gerçekliğine gönderme yapan "kadın bedeni" ile görselleştirilirken, kadına yüklenen anlamlar farklı renklerle sembolize edilmiştir. Kadının ikincilleştirilip pasivize edildiği durumlarda tercihen mor renk kullanılmış buna paralel olarak efsanede yer alan erkeğin hegomonik duruşu mavi (koyu veya açık) ile temsil edilmiştir. Tanrının gazabı çeşitli tabiat olayları ile sembolize edilmiş anlatılanların efsanelerdeki "ari"liğin gerçeklikten ayrıştırılabilmesi adına insan bedenlerinin çıplak kullanılması tercih edilmiş olup kimi zamansa heykelleştirilen bedenlerle bu temel desteklenmeye çalışılmıştır.

Buna ilaveten senaryolaştırılan efsanelerin herbir temasının (kadın, efsanenin genel doruk noktası ve akıbet) "dorum nokta"sında dışsal gerçeklik olarak nitelendirilebilecek "yırtık kağıt dokusu" kullanılmıştır. Efsanelerin doruk noktalarında ağırlıklı olarak kırmızı rengin kullanıldığı 'yırtık' kağıt dokusu, 'ölüm/cinayet', 'kadını metalaştırma', 'ihanet', 'dini istismar' gibi noktaları görselleştirilmede kullanılmıştır.

Son olarak ise efsanelerin 'dağa/taşa dönme', 'yaşamın son bulması', 'yok olma/ölüm' olarak gruplanabilecek "akıbet" kısımlarında ise "kadın" ögesinde de olduğu gibi dışsal gerçeklik yani olayın kendisi görselleştirilirken,

kendi içindeki “doruk” yine “yırtık kağıt dokusu” ile desteklenmiş böylece görsellerin kendi içerisindeki bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Ağırlıklı olarak kırmızı ve mavi renk kullanılmasının temel amacı ise mavi rengin erkek egemenliği ve ‘aktif’ duruşuna, kırmızı rengin ise Tanrı’nın gazabına gönderme yapmasıdır.

Anahtar kelimeler: Dijital kolaj; Kıbrıs Türk Efsaneleri; Görsel Metin; Kültür; ve Dijital Resimleme