HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANATTA UYKU TEMASI VE İŞİTSEL RÜYA İMGELERİ

Gözde AKINCI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANATTA UYKU TEMASI VE İŞİTSEL RÜYA İMGELERİ

Gözde AKINCI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

SANATTA UYKU TEMASI VE İŞİTSEL RÜYA İMGELERİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Engin ESEN
Yazar: Gözde AKINCI

ÖZ

Uyku, rüya ve işitsel imgeler arasındaki ilişki; biyolojik temellerden başlayarak sanat tarihi ve plastik sanatlar bağlamında incelenmektedir. İnsanın zihinsel ve bedensel dengesini sürdürebilmesi için temel bir gereksinim olan uykunun biyolojik yapısı ile REM ve Non-REM evrelerinde şekillenen rüya deneyimi, araştırmanın kavramsal zeminini oluşturmaktadır.

Tez kapsamında ilk olarak uykusuzluk, algı, imge ve mekân kurulumu üzerinden rüya deneyimi ele alınmaktadır. İkinci bölümde sanat tarihinde uyku ve rüyanın izleri sürülerek modernizm, Odilon Redon'un kabus imgeleri, sürrealizm ve resim sanatındaki ses-müzik ilişkisi incelenmektedir. Çalışmanın son bölümünde ise ninni, bir eşik deneyimi ve işitsel imge olarak değerlendirilmekte; kolektif bellek ile görsel imge arasındaki bağ üzerinden sesin ve ninninin plastik sanatlarda bir medyum olarak kullanımı çözümlemektedir.

Bu çalışmanın amacı; uykudan uyanıklığa geçişte işitsel bir unsur olan ninninin ve sesin, plastik sanatlarda görsel imgeyle bütünleşerek çağdaş bir sanat yapıtına dönüşme sürecini ve bu sürecin getirdiği kavramsal açılımları ortaya koymaktır.

Anahtar sözcükler: Sanat, resim, plastik sanatlar, uyku, rüya, imge, ses sanatı, ninni.

THE THEME OF SLEEP IN ART AND AUDITORY DREAM IMAGES

Supervisor: Asst. Prof. Engin ESEN
Author: Gözde AKINCI

ABSTRACT

The relationship between sleep, dreams, and auditory imagery is examined within the context of art history and the visual arts, beginning with its biological foundations. The biological structure of sleep—a fundamental necessity for maintaining human mental and physical balance—and the dream experience that takes shape during REM and non-REM stages form the conceptual foundation of this research.

Within the scope of this thesis, the dream experience is first examined through the lens of insomnia, perception, imagery, and the construction of space. In the second chapter, by tracing the traces of sleep and dreams in art history, the thesis explores modernism, Odilon Redon's images of nightmares, surrealism, and the relationship between sound and music in painting. In the final section of the study, the lullaby is evaluated as a threshold experience and an auditory image; it analyzes the use of sound and the lullaby as a medium in the visual arts through the connection between collective memory and the visual image.

The purpose of this study is to examine the process by which lullabies and sound—as auditory elements in the transition from sleep to wakefulness—merge with visual imagery in the plastic arts to become a contemporary work of art, and to highlight the conceptual insights this process yields.

Keywords: Art, painting, visual arts, sleep, dreams, image, sound art, lullaby.

TEŞEKKÜR

Lisansüstü eğitimim ve tez çalışmam boyunca yol göstericiliği için danışman hocam Engin Esen’e teşekkür ederim. Süreç boyunca beni her daim anlayışla ve sabırla dinleyen, ihtiyaç duyduğum her an yardımıma koşan GMK'ya, Selin Sıla Yıldız’a,Ece Diliüze’e, Selin Erdoğan’a, Adil Erdoğan’a ve sağladığı manevi destekten ötürü İlayda Oymak’a içtenlikle teşekkür ederim. Araştırma sürecimdeki gelişmeleri ilgiyle takip ederek motivasyonumu artıran ve beni müzik ile besleyen Maryam Nagizade ile Rıza Kurbanov’a; ayrıca uzun yıllar boyunca ses eğitimi ve müzik alanında gelişimime katkı sunarak bana rehberlik eden değerli şan hocam Fulya Keskin’e içten teşekkürlerimi sunarım. Son olarak, bu yolda benimle birlikte yürüyen, her adımımda bana inanan ve güvenen, inancımı kaybettiğim anlarda dahi yanımda durup beni dinleyen ve teselli eden en yakın arkadaşım Lambly’ye sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....i

ABSTRACT.....ii

TEŞEKKÜR.....iii

İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....ivi

GÖRSELLER DİZİNİ.....vi

GİRİŞ.....1

1. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE BİYOLOJİK BOYUTLARIYLA UYKU VE RÜYANIN MİMARİSİ.....6

1.1. Uykuya Dair: Biyolojik Temeller ve Bedensel Süreçler.....6

1.2. Rüya Deneyimi: Algı, İmge ve Mekan.....7

1.2.1. Deneyim Olarak Rüya: Gecenin Eşiği, Şafağın Kıyısı.....7

1.2.2. İmge ve Bilinçdışı.....9

1.2.3. Rüyada Mekanın Kurulumu.....10

2. BÖLÜM: TEMSİLDEN DENEYİME: SANAT TARİHİNDE UYKU VE RÜYANIN İZLERİ.....13

2.1. Uyuyan İmgeler: Modernizm ve Redon'un Kabusları.....14

2.2. Sürrealizm ve Rasyonel Sınırların Aşılması.....17

2.3. Ses, Renk ve Müziğin Akışkan Sınırları.....22

3. BÖLÜM: BİR EŞİK DENEYİMİ OLARAK NİNNİ VE İŞİTSEL İMGE.....27

3.1 Sesin Taşındığı Yer: Kolektif Bellek, Ses ve Görsel İmge İlişkisi.....27

3.2 Plastik Sanatlarda Medyum Olarak Ses ve Ninni.....28

4. BÖLÜM: UYGULAMALAR.....40

SONUÇ.....47

KAYNAKÇA.....49

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....55

ETİK BEYANI.....57

YÜKSEK LİSANS ORİJİNALLİK RAPORU.....57

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT.....58

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Karşılaştırmalı İmgeler: (a) Redon, O. (1879). *Éclosion* [Litografi]; (b) Goya, F. (1799). *El sueño de la razón produce monstruos* [Gravür].....16

Görsel 2. Dalí, S. *La persistencia de la memoria* (Belleğin Azmi). 1931, (Tablo).....19

Görsel 3. Dalí, S. *Metamorphosis of Narcissus*. 1937, (Tablo) Tate Modern, Londra……20

Görsel 4. Jung, C. G. (2009). *The Red Book: Liber Novus* (S. Shamdasani, Ed.) (Kitap kapağı)……..…..22

Görsel 5. Schoenberg, A. (1910). *Drei Klavierstücke, Op. 11* (Nota).....25

Görsel 6. Kandinsky, W. (1911). *Impression III (Konzert)* (Tablo)….....26

Görsel 7. Russolo, L. (1986). *The art of noises* (Kitap Sayfası).……..……29

Görsel 8. Cage, J. (1952). 4'33'' (Nota Sayfası)..……..……...30

Görsel 9. Neuhaus, M. (1977). *Times Square* (Ses enstalasyonu)…….....32

Görsel 10. Bašić, N. (2005). Deniz Organı (*Morske Orgulje*) (Mimari ses enstalasyonu)…….....32

Görsel 11. Young, L. M. ve Zazeela, M. (1998/2012). *Lyon Rüya Evi* (Kinetik ses ve ışık enstalasyonu)…….…33

Görsel 12. Kim, C. S. (2018). *Roux'ya Bir Haftalık Ninniler (One Week of Lullabies for Roux)* (Ses enstalasyonu).....34

Görsel 13. Norment, C. (2016). *Lull* (Kinetik ses enstalasyonu).....35

Görsel 14. Studio Weave. (2012). *Lullaby Factory* (Mimari ses enstalasyonu).....36

Görsel 15. Philipsz, S. (2020). *Sleep Close and Fast* (Ses enstalasyonu).....37

Görsel 16. Gözde Akıncı, *Uyku serisi*, 2026, Kağıt üzerine suluboya, 29.7×21 cm ……..39

Görsel 17. Gözde Akıncı, *Uyku serisi*, 2026, Kağıt üzerine suluboya, 29.7×21 cm ……..41

Görsel 18. Gözde Akıncı, *Ay dansçısı*, 2026, ninni, 02.19 dk.……..…....42

Görsel 19. Gözde Akıncı, *Sevgili Lambly*, 2026, ninni, 02.06 dk..…….....43

Görsel 20. Gözde Akıncı, *Yusufçuk*, 2026, ninni, 02.00 dk…..…….…….....44

Görsel 21. Gözde Akıncı, *Lambly'nin Yuvası*, 2026, 3d animasyon içinde ses yerleştirmeleri, 03.00 dk.……...…....45

GİRİŞ

İnsan, dünyaya geldiği andan itibaren çeşitli eylemleri gerçekleştirebilmek için enerji harcar; bu süreçte yorulur ve dinlenme ihtiyacı duyar. Koştuğunda durup soluklanmak, yoğun konuşmanın ardından susmak ya da uzun süre dinledikten sonra sessizlik istemek, bu ihtiyacın doğal yansımalarıdır. Pek çok canlıda olduğu gibi insanın da dış uyaranlara karşı bir tolerans sınırı bulunmaktadır ve bireyin bu yükü belirli aralıklarla dengelemesi gerekmektedir. Bu noktada uyku, temel bir düzenleyici süreç olarak devreye girer.

Şahin ve Aşçıoğlu (2013), uykuyu kişinin ses ve ışık gibi dış uyaranlarla uyanabileceği bir bilinçsizlik durumu olarak tanımlamaktadır. Uyku, tüm memelilerde görülen ortak bir yaşam faaliyeti olarak kabul edilirken, bu sürece duyulan ihtiyaçlar da benzerlik göstermektedir. Ertuğrul ve Rezaki (2004) ise bu durumu şöyle açıklamaktadır: Uyku, genlerden ve hücre içi mekanizmalardan, hareketi, uyarılmışlığı ve otomatik işlevleri kontrol eden sinir ağlarına kadar biyolojik yapıyı her düzeyde etkileyen bir durumdur.

Uyku, tüm insanlar için temel biyolojik gereksinimlerin başında gelen hayati bir süreçtir; gün boyunca aktif olan beden ile zihnin dinlenmesini sağlayan bir mekanizma işlevi görür. Gün içinde çeşitli bilişsel ve fizyolojik faaliyetler yürüten zihnin, işlevini sağlıklı bir biçimde sürdürebilmesi için uykuya ihtiyaç duyduğu bilinmektedir. En basit tanımıyla uyku, bireyin bedeninin ve zihninin kısmen bilinç dışı bir duruma geçtiği süreçtir. Keskin ve Tamam (2018) uyku evrelerini ikiye ayırmıştır: REM (Rapid Eye Movement) ve Non-REM. REM uykusunda beyin oldukça aktif olup rüyalar yoğun biçimde deneyimlenir. Non-REM uykusunda ise beyin dalgaları, solunum, kalp atış hızı ve hormon düzeyleri gibi biyolojik işlevlerde belirgin değişimler gözlemlenmektedir. Uygun koşullar sağlandığında uyku kalitesi artış göstermektedir. İyigün vd. (2017) yaptıkları araştırmada bu konuyla ilgili şunları saptamışlardır:

> Yaşam kalitesi açısından ise fiziksel fonksiyon, genel sağlık, vücut ağrısı, vitalite ve mental sağlık alt parametreleri arasında anlamlı bir ilişki saptanmıştır. Buna göre, uyku kalitesi iyi olan bireylerin beden algısı, özsaygı, fiziksel aktivite düzeyleri ile yaşam kalitesini belirleyen fiziksel fonksiyon ve mental sağlık parametrelerinin daha yüksek olduğu; depresif

> belirtiler, anksiyete bozukluğu ve stres düzeyi yüksek olan bireylerin ise uyku kalitelerinin daha düşük olduğu tespit edilmiştir. (s. 129)

İnsanlar uyku güçlüğü çektikleri durumlarda uykuya dalabilmek için çeşitli seslerden veya müzikten faydalanabilmektedir. Günümüzde beyaz gürültü, pembe gürültü, elektrikli süpürge sesi ve yağmur sesi eşliğinde uyuma eğilimi oldukça yaygındır; bu durumun temel nedeni söz konusu seslerin yaydığı sürekli dalga formlarıdır. Benzer şekilde, uyku sürecinde müziği tercih eden bireylerin sayısı da oldukça yüksektir. Yavaş tempolu, sakin ve minimal modülasyona sahip müziklerin, diğer türlere oranla uykuya geçişi kolaylaştırmada daha etkili olduğu ve *new age* gibi türlerin bu özellikleri daha fazla barındırdığı görülmektedir (Trahan vd., 2018). Yalnızca bizim coğrafyamızda değil neredeyse evrensel olarak bebeklerin uyuması için kullanılan başka ses formu da ninnidir. Bu bağlamda, bebeklerin ninni ile uyutulması geleneği, müziğin uyku üzerindeki tarihsel ve kültürel etkisinin bir yansıması olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Ninniler, yalnızca bebeklerin uykuya dalma sürecini kolaylaştırmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel mirasın kuşaklararası aktarımında kritik bir işlev görmektedir. Bu eserler; ebeveynlerin beklentilerini, arzularını ve çocuklarının geleceğine dair taşıdıkları kaygıları somutlaştıran hem psikolojik hem de sosyolojik birer veri alanı sunmaktadır. Farklı medeniyetlerde ninnilerin ortak bir fenomen olarak varlığı, insan doğasının temel evrenselliğini yansıtmaktadır. Anzak vd. (2019) *Folk Traditions of Lullabies: Functional Analysis (Ninnilerin Halk Gelenekleri: İşlevsel Analiz)* başlıklı çalışmasında ifade ettikleri gibi, "uyku, anne ve çocuğa dünyevi günlük telaşlı rutinlerden kaçış sağlar. Sözlerle, periler ve parıldayan yıldızların fantezileriyle mutlu rüyalar görmeleri dilenir"(s. 15) şeklinde ifade ederek ninnilerin sağladığı psikolojik sığınağa dikkat çekmişlerdir.

Uyku, rüyalar ve sanat arasında güçlü bir ilişki bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda, tarihsel süreç içerisinde sanatta uyku ve rüyalarla ilişkili imgelerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Psikanalizin öncü isimlerinden Sigmund Freud ve Carl Jung'un rüyalar üzerine geliştirdikleri kuramlar, başta sürrealistler olmak üzere pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Özellikle sürrealist sanatçılar, rüyaların ve bilinçaltının sanatsal üretimdeki yansımalarını önemli bir tema olarak ele almışlardır. Salvador Dali ve René Magritte gibi sanatçılar, rüyaların mantık dışı ve fantastik

doğasını eserlerine yansıtmışlardır. Bunun yanı sıra, Vincent van Gogh'un *La Chambre à Arles (Arles'daki Yatak Odası)* ve Edvard Munch'un *Dagen derpå (Ertesi Gün)* adlı eserleri, yalnızca rüya gerçekliğini değil, aynı zamanda uyku mekânlarını ve uyuma eylemini de konu edinmeleri bakımından önemli örnekler arasında yer almaktadır.

Rüyalar, plastik sanatların yalnızca geleneksel üretim biçimlerinde değil, aynı zamanda çağdaş ve disiplinlerarası ifade alanlarında da karşılık bulmuştur. Amerikalı sanatçılar La Monte Young ve Marian Zazeela'nın *Dream House* adlı uzamsal ses yerleştirmesi, işitsel rüya imgelerine örnek gösterilebilecek öncü çalışmalardan biridir. Oslo'da çalışmalarını sürdüren Amerikalı multimedya ve ses sanatçısı Camille Norment, *Lull* isimli enstalasyonunda ninnilerin etimolojik ve mitolojik kökenlerine odaklanarak uyku ve rüya temasını deneysel bir yaklaşımla ele almıştır.

Sanat yapıtları, bireylerin duygu ve zihin dünyasını yansıtan estetik fenomenlerdendir. Gombrich'in (2017) de vurguladığı üzere; Mısırlılar çoğunlukla var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar gördükleri şeyi, Orta Çağ sanatı ise dinin yanında hissettiği şeyi de yapıtında anlatmasını öğrenmiştir (s. 165). Tarihsel süreçteki bu dönüşüm, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren ivme kazanan kavramsal sanat akımıyla birlikte köklü bir paradigma değişimine uğramıştır. Bu dönemle birlikte, sanatsal üretimin odağı fiziksel formdan uzaklaşarak fikirlerin ve kavramların entelektüel aktarımına evrilmiştir (Farthing, 2014, s. 500). İnsan duygularının varlığı yadsınamaz bir gerçekliktir; nitekim bu hisler olmasaydı günümüze ulaşan sanatsal birikimin büyük bir kısmı varlık gösteremezdi. Dışavurumculuk, bağımsız bir sanat akımı olmasının ötesinde, sanatın özünde barınan bir fenomen olarak kabul edilir. Birey, iç dünyasını sanatsal bir forma dönüştürmek amacıyla çeşitli mecralardan faydalanır; bu mecralardan biri de sestir.

Günlük hayatın olağan akışı içerisinde işitme eylemi aktif bir farkındalıkla gerçekleştirilmese dahi sinyallerin iletimi süreklilik arz etmektedir. Bu bağlamda mutlak sessizlik durumuna erişmek oldukça güçtür. Gerçeker vd. (2000), sesi tabiatta yer alan esnek cisimlerin titreşiminden kaynaklanan fiziksel bir enerji olarak tanımlamakta; bu enerjinin insanda konuşma ya da şarkı söyleme gibi kompleks fonksiyonlar aracılığıyla dışavurulduğunu belirtmektedir (s. 71). Bu tanım

doğrultusunda, sesin titreşimlerden oluşan bir olgu olduğu ve bireyin bu titreşimlerle kendini ifade edebildiği kabul edildiğinde; gürültünün de duyguların aktarılabileceği bir medyum olduğu söylenebilir. Hatta söz konusu doğrudan titreşimler kullanılarak sanatsal üretimler gerçekleştirebilmektir. Nobert Lynton'ın *Modern Sanatın Öyküsü'nde* ifade ettiği üzere, "insana özgü her eylem bir dışavurumdur" (aktaran Antmen, 2022, s. 33).

Irmak'a (2015) göre, sanat medyumunun (ortamının) köklü bir dönüşüme uğramasıyla birlikte; tuval, heykel, performans, video ve grafik animasyon gibi farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı disiplinlerarası bir döneme girilmiştir (s. 38). Sanatın bu dışavurum araçları; taş, boya ve çamur gibi geleneksel malzemelerin ötesine geçerek kan veya dışkı gibi biyolojik materyalleri de kapsar hale gelmiştir. Özellikle Marcel Duchamp'ın 1917 yılında sergilediği *Çeşme* (*Fountain*) adlı eseriyle sanatta yapısal bir devrim yaşanmış ve "hazır-nesne" (ready-made), meşru bir sanat medyumu olarak kabul görmeye başlamıştır. Bu süreçten daha geriye, 1913 yılına gidildiğinde ise Luigi Russolo'nun *Gürültülerin Sanatı* (*L'arte dei Rumori*) manifestosuyla gürültünün de bir sanat medyumu olarak kuramsallaştırıldığı görülmektedir (Antmen, 2022, ss. 69-127).

Özellikle 1960'lı yılların karşı kültür hareketleriyle birlikte sanat pratiklerinde deneysel ve bireysel bir paradigma değişimi yaşanmış; teknolojik gelişmelerin etkisiyle video sanatı ve animasyon gibi yeni türler literatüre eklenmiştir. Bu devrim niteliğindeki süreçte; kan, çamur, sanatçının bedeni ve hatta doğanın bizzat kendisi sanatsal bir ifade aracı olarak konumlandırılmıştır. Bu gelişim hatlarından biri de ses üzerine kurulmuş; ses, plastik sanatların temel medyumlarından biri haline gelmiştir. Licht'in (2007) aktarımına göre, kavramsal temelleri 1970'lerin son çeyreğine dayanan "Ses Sanatı" (Sound Art) terimi, William Hellermann'ın kurucusu olduğu SoundArt Vakfı tarafından 1983 yılında New York'ta düzenlenen *Sound/Art* sergisi aracılığıyla kurumsallaşarak yaygınlık kazanmıştır (s. 3). Sesin çağdaş sanat içerisinde plastik bir medyum olarak değerlendirilmesiyle birlikte ninniler de salt folklorik bir öğe olmanın ötesine geçerek çağdaş bir sanat ürünü niteliği kazanmaktadır.

Sanatta Uyku Teması ve İşitsel Rüya İmgeleri başlıklı bu araştırma üç ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, uykunun biyolojik

katmanlarının yanı sıra rüya olgusunun bireysel ve algısal düzeyde nasıl deneyimlendiği incelenmektedir. İkinci bölümde; uyku ve rüyaların sanat tarihindeki izi sürülerek tarihsel bir arka plan oluşturulmakta, rüya imgesinin bilinçdışındaki sembolik yapılarını açığa çıkaran sanatçılar ve yapıtları çözümlemeye tabi tutulmaktadır. Üçüncü bölümde ise uyku, ritim ve ses kavramları birbiriyle ilişkilendirilerek ninni olgusu odağa alınmakta; uykunun işitsel unsurlarla kurduğu duyusal bağ üzerinden teorik çerçeveyi destekleyen özgün plastik sanat yapıtları üretilmektedir.

1. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE BİYOLOJİK BOYUTLARIYLA UYKU VE RÜYANIN MİMARİSİ

Türkçe kökenli bir sözcük olan “uyku”, Eski Türkçe’deki *udı-* fiilinden evrilmiştir. Sözcük, bu fiil köküne fiilden isim türeten *+gU* ekinin eklenmesiyle (*udı-gu*) oluşmuştur. Tarihsel süreçte, kökteki “d” sesinin “y” sesine dönüşmesiyle kelime günümüzdeki “uyku” formuna ulaşmıştır. Eyüboğlu (1988), bu dönüşümü ses değişimleri üzerinden açıklarken; *udık* (uyku) sözcüğünün *udımak/uyumak* eylemine dönüştüğünü, bu süreçte “k” sesinin düştüğünü, “d” ve “y” seslerinin ise birbirine dönüştüğünü belirtmiştir. Yazara göre uyumak eyleminin köken anlamı; katılaşmak, geçici bir süre için duyarlılığını yitirmek ve durgunlaşmaktır (s. 356).

1.1. Uykuya Dair: Biyolojik Temeller ve Bedensel Süreçler

Uyku, tüm insanlar için temel biyolojik gereksinimlerin başında gelen hayati bir süreçtir; gün boyunca aktif olan beden ile zihnin dinlenmesini sağlayan bir mekanizma işlevi görür. Gün içinde çeşitli bilişsel ve fizyolojik faaliyetler yürüten zihnin, işlevini sağlıklı bir biçimde sürdürebilmesi için uykuya ihtiyaç duyduğu bilinmektedir. En basit tanımıyla uyku, bireyin bedeninin ve zihninin kısmen bilinç dışı bir duruma geçtiği süreçtir. Keskin ve Tamam (2018) uyku evrelerini ikiye ayırmıştır: REM (Rapid Eye Movement) ve Non-REM. REM uykusunda beyin oldukça aktif olup rüyalar yoğun biçimde deneyimlenir. Non-REM uykusunda ise beyin dalgaları, solunum, kalp atış hızı ve hormon düzeyleri gibi biyolojik işlevlerde belirgin değişimler gözlemlenmektedir (s. 242).

Biyolojik açıdan uyku, tüm memeliler için hayati bir zorunluluk ve doğal bir gereksinimdir. Güzel Erdoğan ve Cingöz (2021), uykunun temel bir fizyolojik ihtiyaç olduğunu; organizmadaki pek çok sistemin koordinasyonuyla günlük bir döngü içerisinde gerçekleştiğini ifade etmişlerdir. Yazarlar ayrıca bu sürecin, vücudun restorasyonu ve dinlenmesinden sorumlu olduğunu; uyku yoksunluğunun ise ciddi fiziksel ve psikolojik patolojilere zemin hazırlayabileceğini vurgulamışlardır. Yürdem ve Tengiz (2021) ise uyku mekanizmasını sirkadiyen ve homeostatik olmak üzere iki temel sürece dayandırmaktadır. Homeostatik süreç, uyanık kalınan süreyle doğru orantılı olarak uyku baskısının birikmesini ve bu ihtiyacın uyku esnasında giderilmesini temsil ederken; sirkadiyen süreç, uyku ve uyanıklık döngülerini

düzenleyen biyolojik ritmi ifade etmektedir (s. 327).

Fizyolojik bir zorunluluk olan uyku; öğrenme süreçleri, bellek gelişimi ve duygusal dengenin korunmasında kritik bir rol oynamaktadır. Literatürdeki yoksunluk çalışmaları; toplam uyku eksikliğinin bilişsel ve fizyolojik yıkıma, REM uykusu eksikliğinin ise bilişsel fonksiyonlar ile duygu durumunda bozulmalara yol açtığını kanıtlamıştır. Derin uyku (delta) evresinin yetersizliği ise fiziksel yorgunluk ve dinlenememe hissiyle doğrudan ilişkilidir. Özellikle REM veya delta uykusu kısıtlandığında, canlının sonraki uyku döngülerinde bu eksikliği telafi etmek amacıyla ilgili evrelerin süresini artırdığı gözlemlenmektedir. *"Rebound (Geri Tepme) Fenomeni"* olarak literatüre geçen bu telafi mekanizmasının sadece bu iki evreye özgü olması, REM ve delta uykusunun insan biyolojisi ve sağlığı için taşıdığı hayati önemi somut bir şekilde ortaya koymaktadır (Keskin ve Tamam, 2018, s. 243).

1.2. Rüya Deneyimi: Algı, İmge ve Mekan

Kökleri Arapça görmek eylemini barındıran *ra''* (رأى) fiiline ve oradan türeyen *ru''ā* (رؤيا) sözcüğüne dayanan rüya; insanlık tarihi boyunca zihnin, ruhun ve duyulara sığmayan alemlerin bir imgeleşme biçimi olmuştur. Kendilik Hali (2025) tarafından yayımlanan podcast bölümünde vurgulandığı üzere, zamanın akışı içinde rüyalar, başta sanat olmak üzere insan deneyimini anlamlandırmaya çalışan pek çok disiplinin ilham ve araştırma odağında yer almıştır. Özellikle Salvador Dali''nin zihinsel sınırları zorlayan, görünür olanın ötesine taşan yapıtlarında, rüyaların o muğlak ve sınırsız evreninden beslendiği açıkça hissedilmektedir. Şüphesiz, bilincin uykunun derinliklerine süzüldüğü o gecenin eşiğinde -yani hipnagojik evrede- yaratım gücünü keşfeden tek figür Dali değildir; edebiyatın karanlık romantizmini şekillendiren Mary Shelley'den bilimin sınırlarını genişleten Thomas Edison'a kadar pek çok zihin, ilhamın kıvılcımlarını uykunun bu ilk eşiğinde yakalamıştır.

1.2.1. Deneyim Olarak Rüya: Gecenin Eşiği, Şafağın Kıyısı

Uyanıklığın aydınlığından uykunun alacakaranlığına geçiş fazı olan hipnagoji; hipnagojik halüsinasyonlar, berrak düşünce, berrak rüya görme ve uyku felci gibi zihnin kendi iç sesleriyle yankılandığı pek çok duruma ev sahipliği yapar. Havelock

Ellis (1897), bu benzersiz zihinsel durumu hipnagojik paramnezi kavramıyla biçimlendirir (s. 284). Bu yaklaşıma göre söz konusu rüyalar, imkan dahilinde olan fakat gerçekleşme olasılığı neredeyse bulunmayan tecrübeleri zihne sunar. Yarı uyanık haldeki hipnagojik bilinç, bu sarsıcı gerçeklik illüzyonunun büyüsüne kapılır. Neticede, dışsal bir uyaranın hatalı algılanmasıyla beliren tipik yanılsamalardan (illüzyon) farklı bir algı kayması açığa çıkar: Standart bir yanılsamada dış dünyadan gelen uyarılmış bir duyum, bir başka dışsal duyumla karıştırılırken; bu özel fenomende, merkezden uyarılmış bir imge (rüya imgesi) yine merkezden uyarılmış bir hafıza iziyle (bellek) harmanlanır. Dolayısıyla bu süreç, zihnin kendi iç mekanında ürettiği bir algı kırılması ve yanlış anılar kategorisinde değerlendirilen büyüleyici bir hipnagojik paramnezi deneyimidir (Ellis, 1897, s. 284).

Söz konusu durum sanatsal yaratım düzlemine taşındığında hipnagojik evre, sanatçının imge dünyasını çok daha özgün ve yaratıcı biçimlerde dışavurmasının estetik bir aracına dönüşmektedir. Nitekim imge üretiminin uykunun bu ilk sarmalındaki izlerini süren yalnızca resim camiasının dehası Salvador Dali değildir; müziğin felsefi katmanlarında Richard Wagner de benzer bir eşik deneyimi yaşamıştır. Wagner, ünlü *Das Rheingold (Ren Altını)* operasının başlangıcındaki o mistik, akışkan ve derin deniz tınılarını tam uykuya dalacağı sırada, bilincin hipnagojik evresinde yankılanan işitsel birer imge olarak işitmiştir. Yarı uykulu halin loşluğunda zihnine sızan bu büyülü ezgiyi uyanıklık bilincine pürüzsüzce taşımayı başaran besteci, rüyanın bu ilk tınılarını notalara dökerek ölümsüzleştirmiştir (Wagner, 1911, s. 603).

Şafağın kıyısına doğru yanaştığımızda ise bizi uykudan uyanıklığa, geceden gündüze geçişin eşiği olan hipnopompik dönem karşılar. Nathaniel Kleitman (1963), “Saat kaç olursa olsun, kişi uyandıktan hemen sonra en iyi durumunda değildir” diyerek uyanışın o puslu anını tarif etmiştir (aktaran Bootzin vd., 1990, s. 159). Uykunun loş evreninden ayrılış anında, uykuya daldığımız o ilk anlara kıyasla zihinsel ve fiziksel bir yetersizlik içinde bulunmamız, insan davranışının paradoksal bir boyutudur. Zihinde beliren bu geçici gölgelenme; uyanışın zamana yayıldığı tatlı bir arafta hafif ve kısa sürelidir. Ancak uykudan uyanış ani ve sarsıcı olduğunda — gecenin ortasında ya da gündüz uykusunda olması fark etmeksizin— bu eşiğin yarattığı etki çok daha derin yaşanabilmektedir. Bilişsel yetilerdeki bu bulanıklık;

özellikle gecenin ilk yarısındaki bir uyanışta veya uzun süreli bir uykusuzluğun ardından sığınılan kısa bir dinlenme uykusunun sonrasında en baskın halini alır. Bireyin hissettiği bu hipnopompik uyuşukluk, hiç uyumamış bir zihnin sergilediği kayıptan çok daha ağır bir performans kırılmasına yol açabilmektedir (Bootzin vd., 1990, s. 159).

1.2.2. İmge ve Bilinçdışı

Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde imge; "zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey; hayal" olarak anlamlandırılmaktadır. Batı dillerindeki köklerinin izi sürüldüğünde, İngilizce ve Fransızca karşılıkları *image* ile imaj olan bu sözcüğün, Latince *imago* kökeninden beslendiği; özünde ise taklit, kopya ve öykünme gibi anlam evrenlerine işaret ettiği görülmektedir. Sözcüğün bu tarihsel kökeni, "aman içinde yaşanan estetik ve anlamsal genişlemeyle bireyin zihninde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir ya da derin bir izlenim gibi katmanlar kazanmış; nihayetinde yazınsal ve sanatsal bağlamda bir söz sanatı, özellikle de eğretileme ya da benzetme pınarı olarak kullanılmaya başlanmıştır"(Karabulut, 2015, s. 3). İmgenin zihinsel ve sanatsal alandaki bu geniş yankısı, şüphesiz rüyaları da kendi sınırları içine dahil eder. Nitekim geceleri insanın uykusuna sızan ve bilincin perdesinde dönen birer kısa film olarak betimlenebilecek rüyalar, özünde zihnin uykuda tasarladığı en saf, en özgür hayaller ve rüyalar da bu bağlamda somut birer işitsel-görsel imgedir.

Rüyalar, en genel tanımıyla gece uyku hali esnasında zihinde beliren imge dizgeleri olarak ifade edilebilir. Bu imgelerin varlığı, kaçınılmaz olarak bilinçdışının sembolik anlatım dilini gündeme getirmektedir. Oldukça karmaşık bir yapıya sahip olan insanoğlunun zihinsel süreçlerinde bilinçdışı; bireyin bastırdığı, yüzleşmekten kaçındığı veya fark edemediği dinamikleri sembolik bir dille açığa çıkarmayı tercih etmektedir. Bilinçdışı, bu sembolik mekanizma aracılığıyla bireyi uyarma, teselli etme ve hatta ona telkinlerde bulunma işlevini üstlenmektedir.

Rüyaların günlük yaşamla olan bu girift ilişkisine dair Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu* adlı kült eserinde farklı kuramcıların görüşlerine yer vermiştir (aktaran Evginer, 2025, s. 175). Örneğin Burdach; rüyaların günlük yaşamı, bireyin deneyimlediği zahmet ve hazları, mutluluk ve acıları doğrudan yinelemediği

görüşünü savunmaktadır. Bu yaklaşıma göre rüyaların temel işlevi, bireyi söz konusu yoğun duygulardan arındırmaktır. Öyle ki, kişinin zihni belirli meselelerle aşırı meşgul olduğunda, derin bir teessür içinde bulunduğunda ya da tüm entelektüel gücü bir problemin çözümüne odaklandığında dahi rüya, bireyin mevcut duygu durumuna bürünerek gerçekliği sadece semboller vasıtasıyla temsil etme eğilimi gösterecektir. Benzer şekilde Strümpell de rüyaların doğası ve kökeni üzerine yürüttüğü çalışmalarda bu etkileşime değinerek, rüya gören bireyin uyanıklık bilincinin inşa ettiği dünyadan tamamen uzaklaştırıldığını ileri sürmektedir. Strümpell'e göre rüya esnasında, uyanıklık bilincinin düzenli içeriklerine dair insan belleği ve zihnin olağan işleyiş mekanizmaları neredeyse bütünüyle işlevsiz kalmaktadır; bir başka ifadeyle rüyada akıl, uyanıklık yaşamının normal pratiklerinden ve olgularından belleksiz bir ayrışma sergilemektedir (Freud, 2001, ss. 65-73)

Bir rüyanın içeriğini oluşturan tüm materyaller, bireyin yaşantısı ile bağlantılı olarak türemektedir; bir başka ifadeyle düş içinde yeniden üretilmekte ya da anımsanmaktadır. Dolayısıyla rüya, sahibinin uyanıkken sahip olduğunun farkında olmadığı bilgi ve anıların kanıtlarını sağlayabilmektedir. Rüyaların yeniden üretmek için kullandıkları, materyal türettikleri, yani beslendikleri en temel kaynaklardan biri çocukluk yaşantılarıdır. Hildebrandt; rüyaların, bazı zamanlar bireyin en erken yaşlarının çok uzak, hatta silik kalmış olaylarını hem de olağanüstü bir yeniden üretme yetisiyle kişinin aklına getirdiğini savunmaktadır. Rüyaların çocukluktan kalma, depolanmış malzemeyi hazır bulundurmalarının yanında; söz konusu içeriğin çoğunlukla belleğin bilinçli yeteneğindeki boşluklarla örtülmüş olması sebebiyle ilginç rüyalar ortaya çıkmaktadır. Rüyalardaki belleğin en çarpıcı ve en az kavranabilir özelliklerinden biri de yeniden oluşturulan malzemenin seçiminde ortaya çıkmaktadır (Freud, 2001, ss. 65-73).

1.2.3. Rüyada Mekanın Kurulumu

Türk Dil Kurumu (TDK) tarafından "bulunulan yer" olarak tanımlanan mekân, insan deneyimlerine göre değişkenlik gösteren dinamik bir kavramdır. Fiziksel mekân nesneldir; tuğlalardan, sınırlardan ve ölçülebilir metrekarelerden oluşur. Ancak insanın deneyimlediği mekân bütünüyle özneldir. Örneğin loş bir oda, yalnızca karanlık bir fiziksel alan olmaktan ötedir; o esnada korku duyan bir çocuk için

"tekinsiz bir sığınak" yaratım sancısı çeken bir sanatçı içinse "ilham verici bir kozmik boşluk" haline gelebilir. Dolayısıyla bir alanın nasıl bir mekâna dönüşeceği, doğrudan bireyin kendisine bağlıdır; mekânı inşa eden şey dışarıdaki nesneler değil, içerideki algısal bilincimizdir.

Bu algısal inşa süreci, hipnagojik ve hipnopompik evrelerde fiziksel mekân algısının tamamen çözülmesiyle daha belirgin hale gelir. Örneğin Richard Wagner yatakta uzanırken (fiziksel mekân), algısal bilincinin değişmesiyle kendisini derin suların içinde batan bir nehir yatağında (algısal ve düşsel mekân) hissetmiştir. Bu deneyimde fiziksel mekânın katı sınırları, algısal bilincin akışkanlığıyla yıkılmıştır (Wagner, 1911, s. 603). Özellikle rüyalarla birlikte zaman ve mekân ikiye bölünür: Bir tarafta bireyin uyuduğu somut yer ve karanlık gece vakti, diğer tarafta ise rüyanın kendi içindeki özgül mekân ve rüyanın geçtiği düşsel vakit yer alır. Bu doğrultuda ev gibi geometrik yapılar lokasyon belirleyen somut mekânlarken; rüya mekânı gibi soyut alanda kalan deneyimler çok daha akışkan ve sınırsızdır. Düş görmek için bulunulan geometrik mekânın bir önemi yoktur; kişinin nerede uyuduğu fark etmeksizin uykunun eşiğini geçmesi, rüyalar mekânına doğru yapacağı yolculuk için yeterlidir.

İnsanın kafasının içi de fiziksel sınırları aşan, kendine has derin bir mekân olarak düşünülebilir. Bu noktada akla gelen "rüya tam olarak nerede gerçekleşir?" sorusu, mekânın fiziksel ve zihinsel boyutları arasındaki o ince sınırı görünür kılar. Biyolojik açıdan bakıldığında rüya; beynin belirli bölgelerinde gerçekleşen elektro-kimyasal bir hareketliliktir, yani fiziksel bir alana tabidir. Ancak rüyayı deneyimleyen kişi için bu süreç, tamamen zihinde inşa edilen, sınırları olmayan soyut bir dünyadır. Bu yönüyle rüya görme eylemi; beden ile bilincin, somut ile soyutun tam ortasında duran o benzersiz "ara mekânda" gerçekleşir.

Bu doğrultuda bilinçdışı da fiziki ölçülerle haritalandırılamayan, ancak psikolojik ve felsefi düzlemde sürekli hareket halinde olan bir iç mekândır. Uyanık olduğumuz anlarda mantığımızın kilit altında tuttuğu bu "ruhsal mahzen" uykuya daldığımızda kapılarını aralar. Böylece bilinçdışı, sadece teorik bir kavram olmaktan çıkar; rüya esnasında işitsel ve görsel imgelerle bizzat içinde gezindiğimiz, tınılarını duyduğumuz akışkan bir düşsel mekâna dönüşür. Kısacası rüya; dış dünyadaki

somut koordinatlarda değil, insanın kendi zihinsel coğrafyasında, yani bilincin derinliklerinde kurduğu o sınırsız tiyatro sahnesinde sahnelenir.

Rüya âleminin bu mekânsallığı, insan psikolojisiyle doğrudan ilişkilidir. Bilinçdışı, fiziksel dünyanın geometrik ve lokasyon kurucu sınırlarına tabi nesnel bir alan olmasa da psikanalitik ve felsefi düzlemde dinamik, topografik bir iç mekândır. Uyanıklık bilincinin rasyonel duvarları ardında kilitli tutulan bu ruhsal mahzen, uykunun ve hipnagojik eşiğin sunduğu serbestlikle birlikte sınırlarını aşar. Bu eşikte bilinçdışı, soyut bir derinlik olmaktan sıyrılarak bireyin rüyalar ve işitsel-görsel imgeler aracılığıyla bizzat deneyimlediği, tınılarını duyduğu ve içinde devindiği akışkan, tekinsiz bir düşsel mekâna dönüşmektedir.

Mekan ile insan psikolojisi arasındaki bu köklü bağ, rüyaların ve anıların mekânsal olarak nerede depolandığı sorusunu da beraberinde getirir. Gaston Bachelard (2021), *Mekanın Poetikası* adlı eserinde bu durumu, "Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşlem olarak yeniden yaşarız" (s. 36) diyerek ifade etmiştir. Bu bağlamda ev, sadece fiziksel bir korunak değil; geçmişin, anıların ve rüyaların içinde yeniden üretildiği dinamik bir imge deposudur. Tüm bu kuramsal zemin doğrultusunda söylenebilir ki, tıpkı geçmişin anılarını saklayan ev gibi rüyalar da kendine has birer mekândır; ancak bu rüya mekânları katı koordinatlara sahip geometrik yapılar değil, bilincin sınırlarını aşan bütünüyle akışkan ve sınırsız deneyim alanlarıdır.

2.BÖLÜM: TEMSİLDEN DENEYİME: SANAT TARİHİNDE UYKU VE RÜYANIN İZLERİ

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru sabit ve monoton bir seyir izleyen sanat ortamı, geri dönülmez bir dönüşümün eşiğindeydi. Sanat tarihinde hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı devrim niteliğinde bir sürece girilmişti. Dönemin Avrupa'ya egemen sanat anlayışı, birçok sanatçıya göre son derece monotonlaşmış ve sınırlayıcı bir hal almıştı; zira sanatın konusu, dış dünyayı birebir taklit etmekten (*mimesis*) öteye gidemeyen dar bir alana sıkışmıştı.

Örneğin Paris'teki sanat sergileri uzun süre merkezi bir yapıda düzenlenmiş; bu süreçte iktidardaki hükümetin denetiminde olan tek bir Salon öne çıkmıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde sanatçılar eserlerini bu Salon'a sunmakta, ancak yapıtlar üyeleri mevcut rejim, muhafazakâr Akademi ve kısıtlı bir çevre tarafından belirlenen jürinin kabul ya da red kararıyla karşı karşıya kalmaktaydı. Jürinin temel amacı, hükümet ideolojisini destekleyecek tarihsel resimleri teşvik etmek ve akademik ressamların klasik geleneğini korumaktı. Her ne kadar farklı tür ve üsluptaki eserler sanat piyasasında alıcı bulabilse de talep büyük oranda Salon'a kabul edilen ressamlarla sınırlı kalmış; burada sergilenmeyen sanatçıların eserlerine yönelik satın alma isteği oldukça düşük seyretmiştir. Bu nedenle Salon'a kabul edilmek, Empresyonistler gibi sistem dışında bırakılan ressamlar için hayati bir önem taşırken; sistemin içindeki aktörler yüksek giriş engelleriyle korunan bu pazarda mevcut talep için rekabet edebilmişlerdir. Dolayısıyla Salon, halka ulaşmanın tek kanalı olduğu ve Empresyonistler defalarca reddedildiği sürece, bu sanatçıların ne eleştirel ne de maddi bir tanınırlık elde etmesi mümkün olmamıştır (Etro vd., 2018).

Bu monoton yapıyı kırmayı hedefleyen yenilikçi sanatçılar, Paris'te sert eleştirilerin hedefi olacak nitelikte çalışmalara imza attılar. Resmi salondan defalarca ret almaları üzerine III. Napolyon'un kararıyla Reddedilenler Sergisi (*Salon des Refusés*) kurulmuş ve bu sanatçıların eserleri ilk kez burada izleyiciyle buluşmuştur. Takvimler 1874 yılını gösterdiğinde ise sanat tarihinde yeni bir devrin temelleri

atılmıştır. Paris'te fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosunda bağımsız bir sergi düzenlenmiş; bu oluşum "İsimsiz Sanatçılar, Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Oyma Sanatçıları Birlikteliği" (*Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs*) adını almıştır. Yaklaşık otuz sanatçı, burada daha önce örneğine rastlanmamış bir üsluptaki yapıtlarını sergilemiş; ancak dönem otoritelerinin ve basının alaycı eleştirileriyle karşılaşmışlardır. Claude Monet'nin *İzlenim: Gün Doğumu* (*Impression, soleil levant*) tablosunu hedef alan eleştirmen Louis Leroy, bu eserle alay ettiği yazısında ressamları küçümseme amacıyla "izlenimciler" olarak nitelendirmiştir. Ne var ki bu isim, sanat tarihine yön verecek olan İzlenimcilik (Empresyonizm) akımının resmi başlangıcı olmuştur (Antmen, 2022, s. 21).

Böylece akademi tarafından dışlanan düşsel içerikli sanat yapıtları, kendilerini ancak sistemin dışında var edebilmiştir. Sanatçılar, ancak bu kurumsal yapının dışında kaldıklarında rüya imgeleri üzerine özgürce çalışabilmişlerdir. Bu durumun en somut ve güçlü örneklerinden biri de Odilon Redon olmuştur.

2.1. Uyuyan İmgeler: Modernizm ve Redon'un Kabusları

İzlenimciler, resim dünyasındaki kalıplaşmış ve ezberlenmiş akademizm anlayışının dışına çıkarak sanatçının iç dünyasıyla ve anlık algısıyla şekillenen bir yönelim başlatmışlardır. Sanatçılar açık havada çalışma tekniğini benimseyerek tuvallerini doğanın kalbine kurmuş; hızlı fırça darbeleriyle gün ışığı değişmeden anlık izlenimlerini ve kendi deneyimlerini resmetmeye odaklanmışlardır.

Yine aynı yıllarda şekillenen Sembolizm akımı da Empresyonizm'in nesnel ve anlık doğasına bir tepki olarak doğduğu kabul edilmektedir. Sembolizm, 1880'li yıllarda 19. yüzyılın materyalist anlayışına ve teknolojik dönüşümüne karşıt bir duruş sergilemiştir. Terim, Fransız şair ve eleştirmen Jean Moréas'nın 1886'da *Le Figaro* gazetesinde yayımladığı "*Le Symbolisme*" başlıklı makalesi ile ortaya çıkmıştır. Sembolist şairler, şiirlerinde Moréas'nın "fikirleri duygularla giydirmek" şeklinde tanımladığı kişisel ve derin duyarlılıkları ifade etmişlerdir. Kavram kısa sürede nesnellikten ve natüralizmden uzak duran, düşsel ve sezgisel her türlü resimsel ifade için de kullanılır hale gelmiştir. Sembolist ressamlar, yüzyılın başında Eugène

Delacroix'nın ileri sürdüğü; renklerin betimleyici olduğu kadar dışavurumcu da olabileceğini öne süren yaklaşımı geliştirmişlerdir. Birçok sanatçı, çizgiler ve formlar üzerinde bu düşüncenin öngördüğü biçimde çalışmıştır. Sembolist ressamlar ayrıca Romantizm'in önem verdiği hayal gücünü yeniden gündeme getirerek Natüralizm'i ve Realizm'i yadsımışlardır. İçe dönmek, duyguları ve fikirleri sanatın başlangıç noktası kılmak amacıyla somut dış dünyadan uzaklaşmışlardır (Farthing, 2014, s. 338).

Nesnellikten ve natüralizmden uzak durarak adeta kâbusları ve rüyaları resmeden Odilon Redon, bu bağlamda gösterilebilecek bir sanatçıdır. Fransa'da aristokrat bir ailede dünyaya gelmiştir. Babasının mimar olması yönündeki beklentisini karşılayamayan Redon, bu süreçte resme yönelmiş; yalnızca resimle sınırlı kalmayarak çeşitli hikâyeler ve şiirler kaleme almayı da denemiştir. Yine de kendisini en iyi ifade ettiği alan olan resim sanatı sayesinde adını duyurmuş ve kendine özgü ilginç rüya imgelerini biçimlendirmeye başlamıştır.

Chicago Sanat Enstitüsünde düzenlenen retrospektif sergide "Odilon Redon: Düşler Prensi, 1840–1916" biçiminde anılan sanatçının ilk dönem eserleri, kendi hayal gücünden beslenen karanlık ve fantastik figürler içermesi sebebiyle "kâbusların ve hayallerin bir sentezi" olarak tanımlanmaktadır. Redon, tıpkı edebi meslektaşları gibi ruh hâlini kilit bir unsur olarak görmüş; rüya temalı eserlerinde yoğun soyutlama girişimlerine yönelmiştir. Sanatçı, bu yönüyle Dadaizm ve Sürrealizm'in öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir (Koç, 2020, s. 955).

Rodolphe Bresdin'in gravürlerinden etkilenerek erken dönem çalışmalarında kendini yalnızca siyah ve beyazla sınırlayan Redon, kâbusların ve fantastik imgelerin karanlık dünyasına odaklanmıştır. Bilinçaltından izleyiciye aktardığı bu görseller arasında özellikle göz, iskelet ve tepegöz motifleri önemli bir yer tutmakta; düş, ölüm ve yeniden doğuş kavramları sıklıkla işlenmektedir. Sanatçı, gravürlerinde Francisco de Goya'nın karamsar dönem eserlerinden ilham alarak onunla sanatsal bir bağ kurmayı hedeflemiştir. Görsel 1'de görüldüğü üzere Redon, Goya'nin tekinsiz dünyasından belirgin biçimde etkilenmiştir. Buna karşın Redon, Goya'dan farklı olarak yapıtlarında iri gözler, vücutsuz kafalar ve deforme olmuş yaratık figürlerine sıklıkla yer vermektedir.



Görsel 1. Karşılaştırmalı İmgeler: (a) Odilon Redon (1879). *Éclosion* [Litografi]; (b) Francisco Goya (1799). *El sueño de la razón produce monstruos* [Gravür] https://publicdomainreview.org/

1890 yılından itibaren üslubunda belirgin bir değişim yaşayan Redon, rengin olanaklarını keşfetmeye başlayarak portrelere ve çiçek kompozisyonlarına yönelmiş; renk ile form üzerine yoğunlaşmıştır. İradenin kontrol edemediği güçlerin egemen olduğu bir iç dünyaya teslim olan sanatçı, bu dünyanın ancak rüyalar aracılığıyla erişilebilir olduğuna işaret eder. Redon'un bu yaklaşımı, Sigmund Freud'un rüya ve bilinçaltı üzerine yürüttüğü çalışmalarla eş zamanlı bir nitelik taşır. Eserlerinde insanları doğa güçlerine boyun eğen, pasif figürler olarak tasvir eden Redon, 19. yüzyıl sonunda gözlemlenen doğadan uzaklaşmış insan tipolojisini vurgular. Klaus Berger, Redon'un "Doğa, hiç fark etmediğim sonsuz olasılıklarla doludur" ifadesinden hareketle doğa imgesinin onun resimlerinde temel bir gereklilik olduğunu belirtmektedir. Ritmik fırça sürüşleriyle elde ettiği dokular sayesinde spiritüel bir doğa sembolizmi oluşturan Redon, Sembolizm akımını 20. yüzyıl

sanatına, bilhassa Sürrealizm'e bağlayan bir köprü işlevi görmüştür (Yenigeldi, 2023, ss. 53–56).

2.2. Sürrealizm ve Rasyonel Sınırların Aşılması

Redon ile birlikte altyapıları hazırlanan sürrealizm, Antmen'in deyimi ile (2022) '' Dada'nın küllerinden doğan bir akımdır'' (s. 133). André Breton'un 1922 yılındaki kongre çağrısı ile 1924 yılında yayımladığı ilk *Gerçeküstücü Manifesto* arasındaki iki yıllık süreçte, ilerleyen dönemde grupla özdeşleşecek olan Paul Éluard, Robert Desnos, René Crevel ve Max Ernst gibi şair ve sanatçılar ruhsal otomatizm ile rüya mekanizmalarını incelemeye yönelmişlerdir. Bu süreçte hipnoz ve uyuşturucu maddeler aracılığıyla trans haline geçerek ürettikleri şiir ve resimlerin anlamsal boyutunu sorgulamışlardır. Ancak yaşanan bazı olumsuzluklar ve kazalar neticesinde bu tür dış uyarıcılardan vazgeçilmiştir. Nitekim Breton, akımın resmi nitelik kazandığı 1924 tarihli manifestoda Gerçeküstücülüğü, dış etkenlerden bağımsız ve tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlamıştır (Antmen, 2022, ss. 133-135).

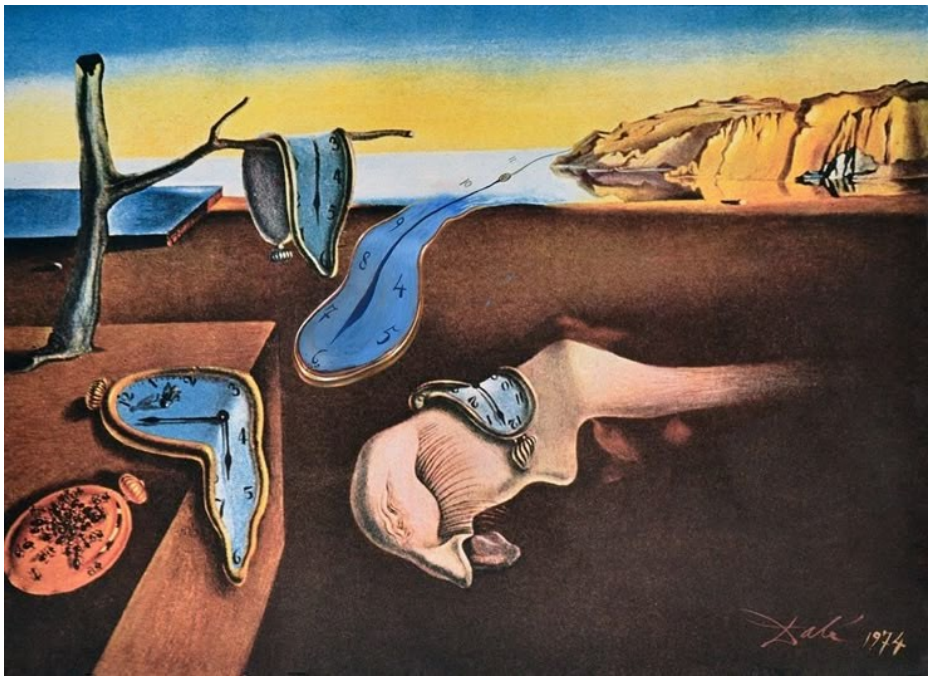
Sürrealistlerin bilinçdışı ve rüyalar âlemi gibi olgulardan beslendiği bilinmekle birlikte, sanatçılar rüyayı yalnızca tematik bir konu olarak ele almamış; rüya görme mekanizmasını doğrudan bir sanatsal üretim yöntemine dönüştürmüşlerdir. Nitekim André Breton, *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da insanın henüz mantığın egemenliğinden kurtulamadığını vurgulamıştır. Düşsel imgelerin rastlantısal gücüne ve önemine dikkat çeken Breton; yaratıcılık, özgürlük ve imgelemin ancak aklın denetiminden uzaklaşılarak gelişebileceğini savunmuştur. Bu doğrultuda uygarlık, modernleşme, ilerleme düşüncesi ve aklın insani duygular üzerindeki mutlak hâkimiyeti sert bir biçimde eleştirilmiştir. Gerçeküstücüler, bu eleştirel tutumla insanın zihninde karanlıkta kalmış yönleri açığa çıkarmayı ve böylece yeni bir gerçeklik algısı inşa etmeyi hedeflemişlerdir.

Söz konusu ilk manifestoda akım genel hatlarıyla tanımlanmış ve felsefi temeli "ruhsal otomatizm" kavramı üzerinden açıklanmıştır. Ruhsal otomatizm; düşüncenin mantıksal, estetik ya da ahlaki her türlü denetimden sıyrılarak en saf hâliyle dışa

vurulmasını sağlayan temel bir yöntem olarak geliştirilmiştir (Aktaran İlata ve Görenek, 2022, s. 57). Salvador Dali, söz konusu durumu açıklama noktasında öne çıkan en önemli ressamlardan biridir. Dali; rüyalarını, kâbuslarını ve hatta halüsinasyonlarını sanatsal üretim sürecinde bir araç olarak kullanmıştır. Bilinçdışının ve rüya mekânının sanatsal üretim üzerindeki eşik işlevi, Salvador Dalí'nin oto-biyografik metinlerinde belirgin bir psikanalitik katman kazanır. Dalí, rüyayı yalnızca pasif bir imge deposu olarak değil, doğrudan imge üretiminin gerçekleştiği aktif bir "yaratıcı eşik" olarak tanımlar. Günlüğünde aktardığı "Göğe Yükseliş" rüyası, bilincin askıda olduğu uykusal durumun sanatsal fikrin somutlaşmasındaki rolünü ortaya koyar (Dalí, 1964/1991, s.40). Bu durum, rüya ile uyanıklık arasındaki geçiş alanının—yani uyku eşiğinin—fantezi nesnelerinin inşa edildiği psikotopografik bir zemin sunduğunu ileri sürer. Önceki bölümlerde değinilen hipnagojik evre bağlamında Dali, uyku ile uyanıklık arasındaki bu eşikten doğrudan faydalanmış ve zihinsel imajları yapılandırarak eserlerine yön vermiştir. Ressamın en popüler çalışmalarından *Belleğin Azmi* (Görsel 2), söz konusu yöntemle deneyimlenen rüya evreninin tuvale aktarılmış somut bir kanıtıdır.

Dali, *Mantıksızın Fethi* (1935) başlıklı metninde bu süreci şu sözlerle ifade eder:

> Dikkatini paranoyak olguların içsel mekanizmasına tam da 1929 yılında yöneltmiş ve paranoyaya özgü sistematik çağrışımların anilik gücüne dayanan deneysel bir yöntem olasılığını tasarlamıştır; bu yöntem daha sonra 'paranoyak-eleştirel etkinlik' adını taşıyan hezeyanlı-eleştirel senteze dönüşmüştür. (s. 15)



Görsel 2. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria* (Belleğin Azmi). 1931, (Tablo).https://tinyurl.com/mwf7r4yy

Dali'nin hipnagojik durumlar ve imgesel halüsinasyonlar üzerinden geliştirdiği bu pratik yöntemlerin teorik zemininde, şüphesiz ki Freud'un psikanaliz kuramı yer almaktadır. Psikanalizin ortaya koyduğu yöntemsel olanaklar sayesindedir ki dönemin sürrealistleri, rüyaların gizemli ve tekinsiz evrenini sanatsal üretimin merkezine yerleştirmişlerdir. Nitekim bu durumun en somut örneklerinden biri, Dali'nin *Narkissos'un Dönüşümü* (*Metamorphosis of Narcissus*) (Görsel 3) tablosudur. Nitekim Sevdiye Kosovalı Damyan (2026), sürrealistlerin rüyayı bilinçdışının temel dili olarak kavradıklarını; otomatizm, serbest çağrışım ve imge bileşimleri aracılığıyla bu zihinsel içeriği doğrudan sanatsal forma dönüştürmeyi amaçladıklarını belirtir. Bu estetik yaklaşım, yapıtın bilinçli denetimden tümüyle arındırılmasını ve bilinçdışının dolaysızca ifade edilmesini hedefler (s. 129).



Görsel 3. Salvador Dalí, *Metamorphosis of Narcissus*. 1937, (Tablo) Tate Modern, Londra. https://tinyurl.com/38zs4j2z

Freud'un bireysel psişeye ilişkin geliştirdiği kuramsal çerçevenin yaygınlaşması, sanatçıların bu teorilerden beslenerek kendi yaratım süreçlerini çözümlemelerine ve içsel dünyalarını bir tür "öz-analiz" mantığıyla yapıtlarına aktarmalarına zemin hazırlamıştır. Ancak belirtmek gerekir ki Freud öncesi sanat tarihinde de düşsel fanteziler; mitoloji, din ya da gündelik olanın araçsallaştırılmasıyla ele alınmıştır. Hieronymus Bosch'tan Grünewald'a, Bruegel'den Goya ve Füseli'ye uzanan geniş bir hatta, sanatın öteden beri düşe, fanteziye ve bilinçdışı katmanlara belirgin bir eğilimi mevcuttur. Benzer şekilde Sembolistlerin biçim ve rengin ötesindeki örtük anlamı arayan yaklaşımı ile psikanalizin iç dünyayı yorumlama yöntemi arasında da güçlü bir paralellik kurulabilir. Buradaki kırılma noktası, Freud sonrasında sanatçıların bu psikanalitik yöntemi artık rastlantısal değil, bilinçli bir eylemle sanatsal stratejilerine dâhil etmiş olmalarıdır (Aliçavuşoğlu, 2012, s. 2-3).

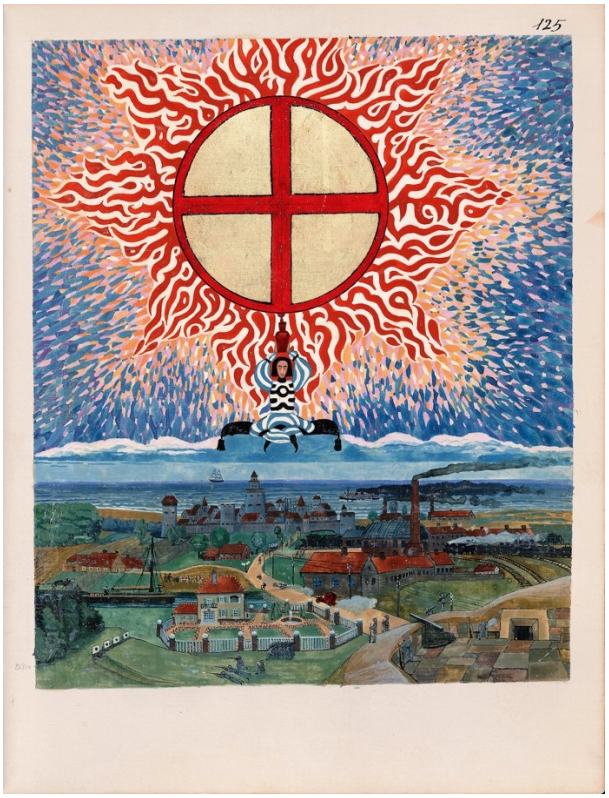
Freud'un bu etkisi yalnızca görsel sanatlarla sınırlı kalmamış, müziğin ekspresyonist öncülerinden Schonberg gibi isimlerin estetik yönelimlerinde de belirleyici olmuştur. Schonberg'in 1909 tarihli *Erwartung* monodraması, muhtelif gerekçelerle psikanalitik bir yapıt olarak değerlendirilmektedir. Bu gerekçelerden ilki, eserin librettisti Marie Pappenheim ile Freud'un ilk vakalarından biri olan Berta Pappenheim arasındaki olası akrabalık bağıdır. İkincisi, Adorno'nun da vurguladığı üzere *Erwartung*'un atonalite ve atematizm üzerine kurulu muğlak yapısıdır ki bu durum, yapıtın kendi içsel dinamiğini psikanalitik bir sürece dönüştürür. Son gerekçe

ise bu monodramanın bestelenme sürecinin, Schonberg'in sanat ile bilinçdışı arasındaki ilişki üzerine metinler kaleme aldığı döneme denk gelmesidir. Söz konusu yazılar, dönemin psikanalitik literatürü ve teorisiyle belirgin bir paralellik gösterir (Küçük, 2015, s. 128).

Schonberg, 1911 yılında ekspresyonist ressam Kandinsky'ye gönderdiği mektupta da sanatsal tavrını netleştirmek adına sanat ile bilinçdışı arasındaki bağı vurgulamıştır. Kandinsky'nin "mantıkdışı" şeklinde kavramsallaştırdığı tutum ile kendi "bilincin sanattan soyutlanması" düşüncesinin özdeş olduğunu belirten Schonberg; geleneksel biçimsel yöntemlerin bilinçli güdülerden tamamen sıyrılamayacağını savunur. Sanatçının dışsal zevkleri, öğrenilmiş birikimleri ya da zihinsel kalıpları değil; tamamen doğuştan gelen içgüdüleri ve bilinçdışı dışavurumu esas alması gerektiğini ifade eder. Nitekim ona göre hakiki biçimsel ifade, ancak bilinçdışının dolaysızca aktarılmasıyla mümkündür (Hahl-Koch, 1984, s. 23).

Bununla birlikte rüyaların gizemli dünyasını araştıran ve bu alandan etkilenen tek isim Freud olmamıştır; bir dönem yakın dostu olan C. G. Jung da bu alana odaklanmıştır. Rüya; yaygın kanının aksine rastgele ya da anlamsız çağrışımlardan ibaret olmadığı gibi, pek çok yazarın öne sürdüğü şekilde uyku sırasında meydana gelen fiziksel duygulanımların basit bir sonucu da değildir. Aksine rüyalar, ruhsal etkinliğin özerk ve anlamlı birer ürünüdür; dolayısıyla diğer tüm ruhsal işlevler gibi sistemli biçimde incelenebilirler. Rüyaların temel kaynağı uyku esnasında hissedilen organik duyular değildir; bu tür bedensel uyaranlar rüyanın oluşumunda ikincil bir öneme sahiptir ve yalnızca zihnin işlediği hammaddeyi oluştururlar (Jung, 2015, s. 11). Jung yalnızca teorik araştırmalarla yetinmemiş, *Kırmızı Kitap* (*The Red Book*) adlı eserinde rüyalarından ve imgelemlerinden esinlendiği görselleri de resmetmiştir (Görsel 4).

Jung'un Soyut Dışavurumcular üzerindeki etkisine değinen Turan ve diğerleri (2022, s. 203); bu sanatçıların özellikle Sürrealizm'in otomatizm tekniğinden esinlenerek yaratıcılıklarını yönlendirdiklerini, dinamik ve enerjik bir sanat ortaya koyarak eserlerinin "aksiyon resmi" (action painting) olarak tanınmasına zemin hazırladıklarını belirtmektedir. Soyut Dışavurumcular, Sürrealizm'de belirleyici olan bilinçdışının görünür kılınmasından ve Jung'un mitler ile arketiplere dair çözümlemelerinden derinden etkilenmişlerdir.



Görsel 4. Carl Gustav Jung. (2009). *The Red Book: Liber Novus* (S. Shamdasani, Ed.) (Kitap kapağı) https://tinyurl.com/jungian-coach-11

2.3. Ses, Renk ve Müziğin Akışkan Sınırları

Salvador Dali “paranoyak-eleştirel yöntem” aracılığıyla eserlerini biçimlendirirken, pek çok sanatçı da sanatsal üretim süreçlerinde sıra dışı algısal durumlara ve zihinsel deneyimlere başvurmuştur. Bu doğrultuda özellikle Wassily Kandinsky ile özdeşleşen sinestezi olgusu; sanatçıyı disiplinlerarası bir boyuta taşıyarak duyduğu seslerin görsel karşılıklarını tuvale aktarmasına zemin hazırlamıştır. Sinestezi, en genel anlamıyla farklı duyusal modların birbirini eş zamanlı tetiklemesiyle gelişen algısal bir deneyimdir ve sanatçıların yapıtlarındaki izleyici deneyimini derinleştiren kritik bir kaynak niteliği taşır (Yorulmaz, 2025, s. 75). Bu sinestetik deneyim türlerinin beş duyu organıyla ilişkilendirilmesi, çok sayıda algısal kombinasyon yaratarak her bireyin içsel tecrübesini özgünleştirmektedir (Esen, 2010). Tüm bu kombinasyonlar arasında en yaygın karşılaşılan biçim ise seslerin görsellerle eş zamanlı algılanması

durumudur. Söz konusu deneyimde birey; duyduğu sesleri bakış alanında beliren renk kümeleri ve parlak ışıklar şeklinde tecrübe eder. Nitekim kurgulanmış bir müzik kompozisyonunda bu görseller belirli bir düzen kazanarak adeta psikodelik bir yapıya bürünmektedir (Esen, 2010, s. 9).

Kandinsky, sanatsal üretimine başlamadan önce oldukça başarılı bir akademik geçmişe sahip olmuştur. Moskova'da ekonomi ve hukuk eğitimi alan, mezuniyetinin ardından hukuk alanında öğretim elemanı olarak görev yapan Kandinsky, kendisine sunulan profesörlük kadrosunu dahi sanat eğitimi alma arzusuyla geri çevirmiştir. Ardından sanat eğitimi almak amacıyla Münih'e gitmesi, onun yaşamında radikal bir dönüm noktası oluşturmuştur. Burada çok sayıda sanatçının yapıtını derinlemesine inceleme imkânı bulan Kandinsky, bu zihinsel ve sanatsal dönüşümü doğrudan eserlerine yansıtmıştır (Pekdemir Peker, 2024, s. 791). Ressam kimliğinin yanı sıra çocukluk yıllarından itibaren müzikle de yakından ilgilenen Kandinsky, lise yıllarında piyano ve keman eğitimi almıştır. Sanatçı, müziği ve sanatsal icrayı şu sözlerle ifade etmektedir:
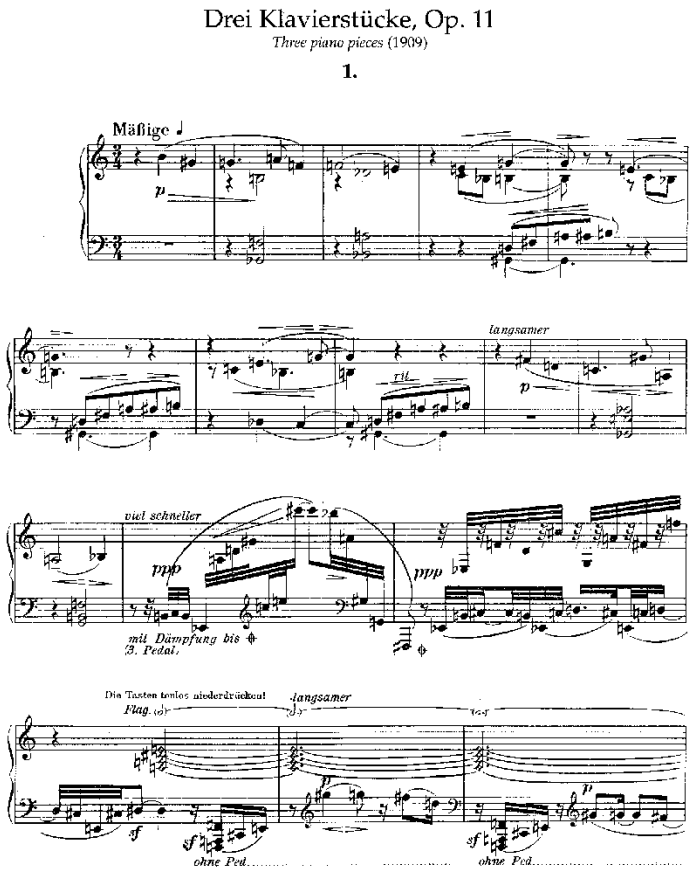
> "Renk tuş takımı, gözler armoniler, ruh ise birçok teli olan bir piyanodur. Sanatçı ise doğru tuşlara dokunarak ruhta titreşimler yaratan eldir" (Music, 2020, aktaran Varlık Şentürk vd., 2020, s. 1524).

Zihninde beliren her renkte farklı melodiler işiten Kandinsky; renkleri seslerle, renklerin skalanın içindeki konumlarını ise notaların frekanslarıyla ilişkilendirmiştir. Renkleri duyabilmek ve sesleri görebilmek, Kandinsky'nin üretim pratiğinin en belirleyici özelliklerinden biridir. Bireyler arasında nadiren rastlanan bu sinestezik yeti, sanatçının yapıtlarının biçimlenmesinde son derece önemli bir rol oynamış; aynı zamanda onun çağdaşlarından farklılaşarak özgün bir kulvar açmasına katkı sağlamıştır (Varlık Şentürk vd., 2020, s. 1524).
Kuşkusuz sinestezik algıdan yararlanarak disiplinler arası köprüler kuran tek isim Kandinsky olmamıştır. Nitekim Kandinsky ile benzer bir yaklaşımı benimseyen ve onunla yakın bir dostluk kuran Avusturyalı besteci Arnold Schoenberg de bu etkileşim ağının merkezinde yer alan kilit figürlerdendir (Pekdemir Peker, 2024).

Kandinsky, farklı sanat disiplinlerinin bir araya gelerek yeni bir içerik bütünlüğü oluşturabileceğine ve bu disiplinlerarası çeşitliliğin sanatçının içsel anlatımını zenginleştireceğine inanmıştır. Örneğin sanatçının *Sarı Tını* (*Der gelbe Klang*)

başlıklı sahne yapıtı, belirli bir hikâye ya da somut bir konu sunmaktan ziyade; renklerin, müziğin ve soyut grafik formların senteziyle gerçeküstü ve şiirsel bir kompozisyon ortaya koymaktadır. Benzer biçimde Arnold Schoenberg'in *Kaderin Eli* (*Die glückliche Hand*) adlı eserinde yararlandığı renkli ışık efektleri, Kandinsky'nin *Sarı Tını* yapıtındaki renk ve soyutlama anlayışıyla büyük bir paralellik göstermektedir (Pamir, 1989, s. 261, aktaran Pekdemir Peker, 2024, s. 791). Dikkat çekici olan husus, Kandinsky'nin Schoenberg'in bu eserinden henüz haberdar olmadığı bir dönemde dahi her iki sanatçının sanatın farklı unsurlarını birleştirerek sinestezik bir deneyim yaratma noktasında ortak bir anlayış benimsemiş olmalarıdır. Bu estetik yakınlık, her iki figürün de sanatı duygusal ve duyusal bir bütünlük içinde ifade etme arzusunu ve ortak vizyonlarını açıkça yansıtmaktadır (Pekdemir Peker, 2024, s. 791).

Kandinsky ve Schoenberg bizzat tanıştıklarında ise birbirlerinin sanatsal üretimlerinden etkilenmeleri kaçınılmaz hale gelmiştir. Kandinsky'nin Schoenberg'in müziğiyle ilk karşılaşması, 1911 yılının Ocak ayında Franz Marc ile birlikte katıldıkları bir konserde gerçekleşmiştir. Bu dinletide Schoenberg'in *Op. 7* ve *Op. 10 Yaylı Çalgılar Dörtlüleri* ile *Op. 11 Üç Piyano Parçası* (Nota 1) seslendirilmiştir. Schoenberg'in atonal müziği dönemin bazı muhafazakâr çevrelerinden olumsuz tepkiler alsa da bu konser Kandinsky üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Sanatçı, kendi resminde yakalamak istediği özgün ve özgür ifade gücünü Schoenberg'in müziğinde bulmuştur. Nitekim ikilinin mektuplaşmaları ve yoğun gelişen dostluk süreci de bu konserin hemen ardından başlamıştır. Kandinsky, dinletinin zihninde bıraktığı sinestezik etkiyle *İmpresyon III (Konser)* (Görsel 5) başlıklı ikonik yapıtını üretmiştir. Bu resimde kompozisyona baskın olan unsur; hakim sarı renk tonu ve merkezde yer alan, kuyruklu piyanoyu simgeleyen büyük siyah lekedir. Sarı renk Kandinsky'nin kuramında ruhsal gücü ve sıcak bir iletişimi simgelerken; siyah renk umutsuz bir yokluğu, ölümü ve tını diliyle derin bir suskunluğu temsil etmektedir (Pamir, 1989, ss. 254–255).



Görsel 5. Arnold Franz Walter Schoenberg, A. (1910). *Drei Klavierstücke, Op. 11* [Nota]

https://tinyurl.com/59kdza9a



Görsel 6. Wassily Kandinsky, W. (1911). *Impression III (Konzert)* (Tablo)

https://tinyurl.com/45pybwyy

Ses ve rengin birbiri içindeki bu akışkanlığı sinestezi olarak açıklanabilir. Benzer şekilde, bilincin uyanıklıktan bilinçdışına ve imgelerle örülü rüya âlemine geçişini kolaylaştıran işitsel eşikler bulunmaktadır. Bu seslerin başında gelen ninni, uyanıklık ile uyku arasındaki sınırı bağlayarak zihnin imgeler dünyasına geçişini sağlayan akustik bir eşik niteliğindedir.

3.BÖLÜM: BİR EŞİK DENEYİMİ OLARAK NİNNİ VE İŞİTSEL İMGE

Ninni kelimesinin çeşitli kaynaklarda farklı köken ve biçimlerde karşımıza çıkması, sözcüğün menşei hakkında tarihsel düzlemde kesin bir uzlaşmanın bulunmadığına işaret etmektedir. Nitekim Türkçenin bilinen ilk sözlüğü olan *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te de bu kavram "balu balu" ifadesiyle yer almaktadır (Kaşgarlı Mahmud, 2007). Ninniler, yalnızca Türk coğrafyasında değil, neredeyse evrensel bir ölçekte bebeklerin uykuya geçişini sağlamak amacıyla başvurulan ilksel bir işitsel form niteliğindedir. Bireyin uyanıklıktan uykuya geçtiği, rüya ile gerçeklik arasındaki sınırların muğlaklaştığı ve hatta halüsinatif deneyimlerin yaşanabildiği evre ise hipnagojik evre olarak tanımlanmaktadır. Bu iki bağlam bir arada değerlendirildiğinde; insanlığın ortak coğrafyasında annelerin, çocuklarını zihinsel bir eşik olan bu hipnagojik evreye taşımak ve o belirsiz alanda onlarla güvenli bir bağ kurabilmek için oluşturduğu yegâne iletişim dili ve işitsel köprünün ninni olduğu düşünülmektedir. Öyle ki bebek, ninni aracılığıyla işitsel deneyimle—yani sesle—görsel imgeden çok daha önce tanışır. Bu bağlamda ses, yalnızca fiziksel bir hava titreşiminden ibaret değildir; zamanı ve mekânı aşarak bireysel ve kolektif hafızaya, kültüre ve geçmişe uzanan işitsel bir köprü niteliği taşır.

3.1 Sesin Taşındığı Yer: Kolektif Bellek, Ses ve Görsel İmge İlişkisi

Ninniler, sözlü kültürün en erken dönem ürünleri olmalarının yanı sıra ulusal ve uluslararası kültürel miras çalışmaları kapsamında da kendilerine önemli bir yer bulmaktadır. İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü (t.y.) tarafından yayımlanan resmi verilere göre ninniler; mitler, destanlar, efsaneler ve ağıtlarla birlikte "Sözlü Gelenekler ve Anlatımlar" başlığı altında Somut Olmayan Kültürel Miras'ın (SOKÜM) temel bir unsuru olarak tanımlanmakta ve koruma altına alınmaktadır.

Ses ve görsel imge ilk bakışta bir birinden bağımsız görünse de esasen birbirleriyle sıkı bir bağ içerisindedir; keza görsel imge, işitsel algıyı doğrudan şekillendirebilmektedir. Örneğin McGurk illüzyonunda konuşan bir insanın dudak hareketleri (görsel imge) değiştiğinde, kulak aynı sesi almaya devam etse bile zihin o sesi farklı bir fonem ya da kelime olarak algılamaktadır. Benzer şekilde sinema veya video sanatında, sabit bir rüzgar uğultusu sesine bomboş bir çöl imgesi eşlik ettiğinde izleyicide "yalnızlık ve çaresizlik" hissi uyanırken; aynı ses frekansı dalgalı

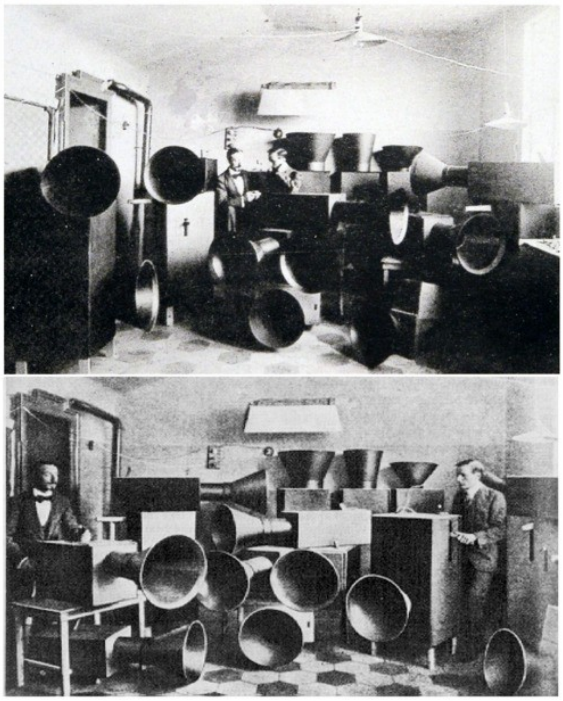
bir deniz imgesiyle birleştirildiğinde zihin tarafından doğrudan "dalga sesi" şeklinde kodlanmaktadır (Sezer, 2024, s. 9). Önceki bölümlerde ele alınan sinestezi olgusu bu etkileşimin en belirgin örneğidir. Benzer biçimde, birey uykuya dalarak rüya görme evresine (görsel imge dünyasına) geçene kadar söylenen ninniler ve çevreden işitilen sesler, rüya içeriğini doğrudan etkiler.

Bu doğrultuda ninnilerin, anne ile çocuk arasında kurulan evrensel bir iletişim dili olduğu söylenebilir. Yüzyıllar boyunca farklı coğrafyalarda üretilmiş olan ninniler, yalnızca basit birer aktarım aracı değil; bebeğin uyanıklık hâlinden uyku evresine geçişini sağlayan eşik bir mekândır. Çelik'e (2025) göre ninnilerin ritmik ve tekrarlayıcı yapısı nöral senkronizasyonu güçlendirmekte; bireyin henüz dilsel kavramları gelişmeden (anne karnında ve bebeklikte) tanıştığı ilk ritmik ses yapısını oluşturmaktadır (ss. 63-68). Bu işitsel yapı, zihinde ilk "imge" birikimlerini oluştururken rüya mekânının ilk işitsel duvarlarını örmektedir. Dolayısıyla bebek, görsel dünyadan çok daha önce sesin rüya ve imge dünyasıyla tanışmaktadır.

3.2 Plastik Sanatlarda Medyum Olarak Ses ve Ninni

Ses, tarih boyunca farklı yüzyıllarda sanatçıların ilgisini çekmişse de bir medyum olarak asıl ivmesini Fütürizm akımıyla kazanmıştır. İnsanın adım attığı her yerde göz ardı ettiği en az bir ses bulunmakta ve istem dışı meydana gelen bu düzensiz sesler genel olarak "gürültü" olarak tanımlanmaktadır. Özellikle Sanayi Devrimi ile birlikte makine seslerine alışılmış ve bu sesler gündelik yaşamın kanıksanan bir parçası haline gelmiştir. Tam da bu noktada Fütürizmin öncülerinden Luigi Russolo, ilgisini tuval resminden kentin gürültüsüne yöneltmiştir. Günlük hayatın seslerinden besteler yapan Russolo, 1913 yılında yayımladığı *Gürültü Sanatı* (*L'arte dei Rumori*) adlı manifestosuyla doğrudan kentsel gürültülere odaklanmıştır. Bu manifesto doğrultusunda deneysel ses çalışmaları gerçekleştiren sanatçı; Batı müziğinin dışladığı, geleneksel anlamda ahenkli sayılmayan gürültüleri üretebilen enstrümanlar icat etmiştir. Bu aygıtlara *Intonarumori* (Görsel 6) adını veren Russolo, 1914 yılında Fütürist manifestonun kurucusu F. T. Marinetti ile birlikte söz konusu makinelerle Londra'da 12 ayrı performans sergilemiştir. Russolo'nun bu yenilikçi adımı, başta Fluxus olmak üzere sonraki pek çok sanat akımında sesin temel bir

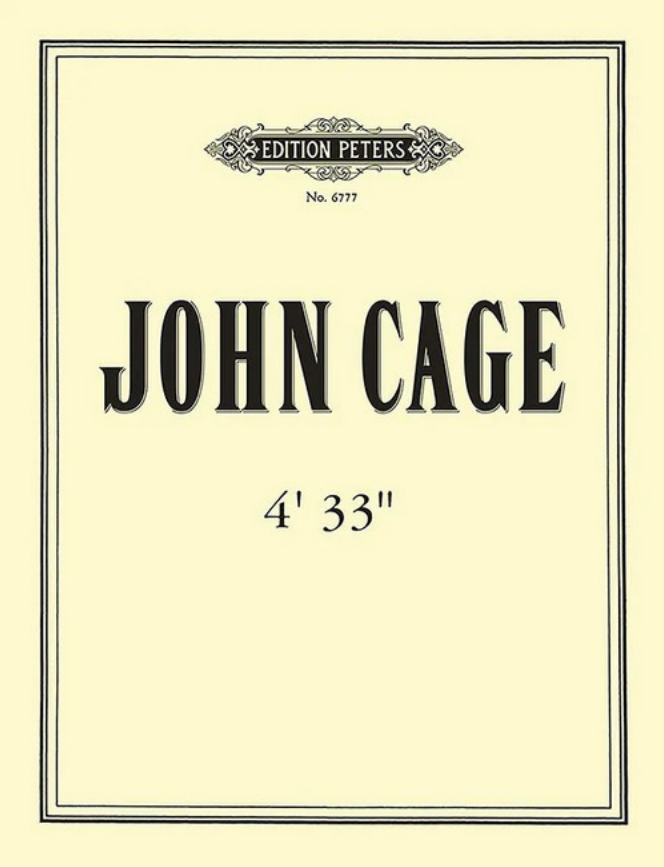
malzemeye dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Nitekim "Ses, 20. yy'ın ilk yarısında avangard hareketlerin performans ve sokak gösterilerinde öne çıkan bir ifade aracı olarak, sanatın kent sokaklarına taşan gösteriminde belirgin bir rol elde eder" (Karaçalı, 2018, s. 57).



Görsel 7. Luigi Russolo, (1986). *The art of noises* (Kitap sayfası)
https://tinyurl.com/ybpe28a3

Yıllar sonra ses, Fluxus hareketinin öncülerinden ve akademisyen olan John Cage'in çalışma alanının merkezine yerleşmiştir. Sesi bağımsız bir form olarak ele alan Cage, Marcel Duchamp'ın "hazır-nesne" (*ready-made*) kavramından esinlenerek "hazır-ses" tanımını ortaya koymuştur. Ses üzerine pek çok deneysel çalışma gerçekleştirse de Cage, asıl kırılmayı ses ile sessizlik arasındaki karşıtlığa odaklanarak yaşamıştır. Russolo'nun gürültü odaklı pratiklerinin aksine sessizlik kavramı üzerine araştırmalar yürüten sanatçı, salt sessizliğin varlığını sorgulamıştır. İlk kez 1952 yılında *4'33"* (Görsel 7) adlı yapıtını izleyiciye sunan Cage, üç bölümden oluşan bu performansta sahnede piyano başında hiçbir nota çalmadan durmuştur.

Performans sırasında salondaki dinleyicilerin fısıltıları, huzursuzlukları ve tepkileri mekândaki çevresel seslerle birleşerek yapıtın temel işitsel katmanını oluşturmuş; böylece Cage'in mutlak sessizliğin imkânsızlığına dair düşüncesi somutlaşmıştır (Karaçalı, 2018, s. 57).



Görsel 8. John Cage. (1952). 4'33'' (Nota Sayfası)
https://tinyurl.com/4tyvvdyu

1970'lere gelindiğinde sesi merkeze alan ve ifade alanı olarak sesi kavramsal yapıdan ayırmayan, farklı sanat disiplinlerini bir arada düşünmeye başlayan sanatçılar, sesi sanat düşüncelerini yansıtan bir medyum olarak çeşitli biçimlerde kullanmayı sürdürmüşlerdir. Cage'in öğrencisi ve çağdaş sanatta sesin bağımsız bir form olarak kullanılmasında öncü isimlerden biri olan Amerikalı sanatçı Max Neuhaus'un *Times Square* (*Times Meydanı*) isimli kalıcı ses enstalasyonu bu düşünce doğrultusunda şekillenmiştir (Görsel 8). Neuhaus, sesi kullanarak yaşamın akışına katılır; kamusal mekâna sesi bırakarak mekâna doğrudan müdahale eder. Günlük hayatın karmaşası içinden alıntıladığı ve metropole ait sesleri yeniden

üreterek sunar. New York Broadway 45 ve 46. sokakların kesişiminde yer alan bu ses yerleştirmesi, New York metro ağından ses kayıt cihazıyla toplanan seslerin efektlerden geçirilip yeniden üretilmesiyle 1977-1992 yılları arasında kesintisiz biçimde duyurulmuştur. Neuhaus'un bu kalıcı yerleştirmesi, ilk sunumunun ardından 2002 yılından itibaren tekrar faal hale getirilmiş; toplamda 30 yıla yakın bir zaman diliminde izleyici/dinleyiciyle buluşarak sesi, görsel imgeyle eş değer bir konumda konumlandırmıştır. Neuhaus, New York'un güncel görüntüsüne sesi eklemiş, görüntü ve ses ile yeni bir düşünce formu üreterek eleştirel bir alan yaratmıştır. Mimar Nikola Bašić ise sanat ve tasarım fikirlerini iç içe geçirerek kamusal alanda görünür kıldığı üretim alanı, görüntü ve sesin yeni formlarını çağdaş sanat içinde bir araya getirir. *The Sea Organ* (*Deniz Orgu*) projesi, kamusal mekânda rüzgârın ve dalgaların müziğini duyurmayı amaçlar (Görsel 9) Hırvatistan'ın Zadar kıyılarında, kamusal alanda 10 metrelik bir hatta inşa edilen 7 ayrı bölmenin alt yüzeyi, Bašić'in tasarım fikrinin odağında yer alan sesleri taşıyan farklı boyutlardaki polietilen tüplerden oluşmaktadır. Dalgaların sesini ve doğanın ritmini duyulur kılan proje, denizin sesini deneysel bir müziğe dönüştürür. Doğanın dili, Bašić'in tasarladığı org aracılığıyla yeni bir ifade biçimi kazanır. Denizin ve rüzgârın sürekli değişen iç dinamikleri, kesintisiz ve yeni melodiler üretir. Ses, bir kez daha izleyiciyı/dinleyiciyi içine alarak kuşatır ve çevresiyle yeni bir bağ kurmasını sağlar. Böylece izleyici; çevresini, kendisini, konumunu ve mekânla olan ilişkisini yeniden tanımlar. "Sanki doğanın kendisi mucizevi şekilde konuşmaya başlamıştır, mırıltılarının karışık ve karmaşık senfonisi hiç belli etmeden hakiki bir müzik hâline gelmiştir" (Žižek, 2014, s. 117, aktaran Karaçalı, 2018, ss. 60-63).



Görsel 9. Max Neuhaus. (1977). *Times Square* (Ses enstalasyonu) https://tinyurl.com/bdhsrwph



Görsel 10. Nikola Bašić. (2005). Deniz Organı (*Morske Orgulje*) (Mimari ses enstalasyonu) https://tinyurl.com/46sevxmy

Mekan ve ses ilişkisini rüya kavramı üzerinden ele alarak izleyicide trans etkisi yaratmayı hedefleyen besteci La Monte Young ve multimedya sanatçısı Marian Zazeela, *Dream House* adlı yapıtı üretmiştir (Görsel 10). Bu çalışma; ses dalgaları ile ışık frekanslarının eş zamanlı kullanımına dayanan sürekli bir çevre enstalasyonudur. Eser, pencereleri tamamen kapatılarak dış dünyadan yalıtılmış kapalı bir mimari mekanda sergilenir. Mekanın aydınlatması; Zazeela tarafından yerleştirilen alüminyum heykeller ve bu heykeller üzerine yansıtılan zıt renkli ışık filtreleriyle oluşturulan eflatun ve neon mor tonlarındaki optik alanlardan meydana

gelir. İşitsel katmanda ise Young tarafından özel elektronik ses jeneratörleri vasıtasıyla üretilen, birbirleriyle tam akort (just intonation) sistemine göre matematiksel olarak ilişkilendirilmiş, sürekli ve kesintisiz frekanslar yer alır. Frekans dalgaları odanın fiziksel sınırlarına çarpıp yansıdıkça mekan içinde üst üste biner ve homojen olmayan ses basınç alanları oluşturur. Bu yapı sebebiyle ziyaretçinin mekan içindeki fiziksel konumu, hareket yönü ve baş açısı değiştikçe kulak zarına ulaşan frekans kombinasyonları da doğrudan değişir. Başlangıcı, gelişme bölümü veya sonu bulunmayan bu enstalasyon; zaman ve mekan bileşenlerini saf dalga boylarına indirgeyerek mimari alanı duyusal bir deneyim merkezine dönüştürmeyi amaçlar (macLYON, 2012).



Görsel 11. Young, L. M. ve Zazeela, M. (1998/2012). *Lyon Rüya Evi* (Kinetik ses ve ışık enstalasyonu) https://www.mac-lyon.com

Dream House'un yarattığı işitsel evrenin yanı sıra, ses sanatında dinleyiciyi benzer bir duyusal duruma yaklaştıran unsurlardan biri de ninni formudur. Ses sanatının

ninni ve işitsel bellek boyutuna bakıldığında, işitme engelli ses sanatçısı Christine Sun Kim (2018), işitme yetisine sahip olarak doğan bebeği Roux için özel bir proje tasarlamıştır. Sanatçı; kelimeler ve şarkı sözleri içermeyen, yalnızca düşük frekanstaki (bebeğin güvende hissedeceği bas sesler) mırıltılardan oluşan bir "ses diyeti" partisyonu hazırlamıştır (Görsel 11). Yedi farklı sanatçı arkadaşına bu kurallar çerçevesinde ninniler besteleten Kim, ortaya çıkan işitsel yapıyı bir hap kutusunu andıran renkli ve tasarımal bir bank enstalasyonuyla birleştirmiştir. Söz konusu eser, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi koleksiyonuna dahil edilen ilk ses sanatı yapıtı olması bakımından önem taşımaktadır.



Görsel 12. Christine Sun Kim. Kim, C. S. (2018). *Roux'ya Bir Haftalık Ninniler (One Week of Lullabies for Roux)* (Ses enstalasyonu) https://tinyurl.com/587ah2j6

Oslo'da çalışmalarını sürdüren Amerikalı multimedya ve ses sanatçısı Camille Norment, *Lull* (2016) başlıklı enstalasyonunda ninnilerin etimolojik ve mitolojik kökenlerine odaklanır. Kelimenin kökeninde yer alan *"Lillith-abi"* ("Lilith, git / uzaklaş") ifadesinden hareketle ninninin geleneksel olarak gece korkularına ve tekinsiz olgulara karşı bir koruma tılsımı işlevi gördüğünü vurgular. Yapıtta, kadın sesinden kaydedilmiş ninni vokalleri manipüle edilerek bozulmaya uğratılır ve mekândaki metal nesneler aracılığıyla yankılandırılır. Sanatçı, ninni melodisini bozan bu akustik katmanlaşma ile dinleyiciyi yatıştırıcı bir ninni tonu ile tekinsiz bir gürültü arasında salınan psikotopografik bir işitsel deneyim alanında konumlandırır (SFMOMA, 2018).



Görsel 13. Camille Norment. (2016). *Lull* (Kinetik ses enstalasyonu) https://www.sfmoma.org

Studio Weave ve besteci Jessica Curry iş birliğiyle gerçekleştirilen *The Lullaby Factory* (2012), Londra'daki Great Ormond Street Çocuk Hastanesi'nin avlusunda yer alan ölçekli bir kamusal ses enstalasyonudur. Yapıtta, bina dış cephesindeki eski drenaj boruları, borazanlar ve endüstriyel metal unsurlar işitsel birer enstrüman olarak yeniden kurgulanmıştır. Besteci Jessica Curry, hastanede tedavi gören çocukların kaygılarını hafifletmek ve uykusal eşiğe geçişlerini kolaylaştırmak amacıyla bu mimari strüktür içerisinden hastane odalarındaki radyolara kadar uzanan, sürekli dinlenebilir ninni kompozisyonları üretmiştir. Böylece yapıt, ninninin iyileştirici ve yatıştırıcı etkisini mimari bir forma büründürerek mekânsal bir işitsel deneyim alanı inşa eder (Frearson, 2013).



Görsel 14. Studio Weave. (2012). *Lullaby Factory* (Mimari ses enstalasyonu) https://www.sfmoma.org

Turner Ödülü sahibi İskoç sanatçı Susan Philipsz, insan sesini ve nefesini doğrudan bir heykel medyumu gibi işleyerek galeri mekânlarında yankılandırmasıyla tanınır. Sanatçı, *Sleep Close and Fast* (2020) başlıklı yerleştirmesinde geleneksel çocuk şarkılarını ve eski ninnileri herhangi bir enstrüman eşliği olmaksızın, yalnızca kendi sesinin ham, işlenmemiş ve pürüzlü tınısıyla kaydetmiştir. Bu vokal kayıtları galeri mekânına yayarak dinleyici üzerinde yalnızlık, tecrit ve çocukluk dönemine ait güven hissi arasında salınan psikolojik bir gerilim inşa eder. Böylece Philipsz, ninninin yatıştırıcı işlevini parçalayarak sesi, bilinç ile uyku arasındaki tekinsiz eşikte duran psikotopografik bir deneyim alanına dönüştürür (Tanya Bonakdar Gallery, 2020).



Görsel 15. Susan Philipsz. (2020). *Sleep Close and Fast* (Ses enstalasyonu) https://www.tanyabonakdargallery.com

4. BÖLÜM: UYGULAMALAR

Tezin bu bölümü, araştırmada ele alınan konularla kavramsal bütünlük taşıyan uygulamalardan ve ilgili sanat eserlerinden oluşmaktadır. Önceki bölümlerde uyku, rüya ve ninni kavramlarının birbiriyle olan ilişkileri üzerinde durulmuş, bu kavramların sanat tarihindeki yeri incelenmiştir. Bu bağlamda ninninin bir sanat medyumu olarak kullanılabileceği savunulmuş ve ninniyi bir sanat medyumu olarak değerlendiren eserler sunulmuştur.

Bu bölümde yer alan yapıtlar; uyku temasının işlendiği, bireyin kendi iç dünyasından ilham alarak ürettiği ve bir anlamda alter egosu olan “Lambly” ile iletişim kurduğu suluboya resimlerine, ayrıca ninnilerin kesintisiz yankılandığı üç boyutlu mekânlara odaklanmaktadır. Çalışma, Nara’nın eserlerinden ilham alarak başlayan “Uyku Serisi”nin devamı niteliğindedir ve ninniyi bir sanat medyumu olarak kullanma fikri üzerine yoğunlaşmaktadır. Uyku tulumuyla tekinsiz mekânlarda dolaşan Lambly, bu resimlerde kendi yaşamından ve bilinçdışından imgelerle bir anlatı sunmaktadır. Sonrasında mekân ve ses ögeleriyle güçlendirilen Lambly’nin dünyası, durağan bir görsel olmanın ötesine geçerek zamana ve mekâna yayılan, sesle desteklenen üç boyutlu bir hikâyeye dönüşmüştür.



Görsel 16. Gözde Akıncı, *Uyku Serisi*, 2026, kağıt üstüne sulu boya, 29.7 × 21 cm

Yoshitomo Nara'dan ilhamla başlanan "Uyku Serisi"nin üretim süreci, pandemi dönemi ve bu dönemin getirdiği izolasyon koşullarıyla eş zamanlı olarak gelişmiştir. Eve kapanılan bu süreçte sınırlı malzemelerle sürdürülen üretimde, A4 boyutundaki bir deftere çizilen ilk eskizler; zamanla seriyle ve sanatçıyla bütünleşen birer hafıza nesnesine dönüşmüştür. Bellek, anılar, büyüme sancıları, yalnızlık ve kadın olma deneyimi gibi sanatçının kendi varoluşunu tanımlayan kavramlar üzerine odaklanılması, bu defterin ve üretim sürecinde kullanılan suluboya serisinin çalışmanın merkezine yerleşmesini sağlamıştır.

Kısıtlı mekânlarda uygulama kolaylığı sunması ve sanatçının kendisini en rahat ifade edebildiği gereç olması nedeniyle suluboya ana medyum olarak seçilmiştir. Suluboya, tıpkı bahsedilen defter gibi serinin bellek katmanlarından biri hâline gelmiştir. Yapıtlarda sürekli tekrar eden uyurgezer hâlindeki "ben" imgesine giydirilen uyku tulumu ise sanatçının günlük yaşamında da kullandığı; çocukluk, büyüme ve kadınlık kavramlarına atıfta bulunan kişisel bir nesne niteliğindedir.
İlgili yapıtta, sanatçının kişisel deneyimlerinden beslenen sembolik bir anlatı yer almaktadır. Kafada beliren sarı mantar ve elde taşınan albenili kırmızı bitki,

doğadaki parazitik ilişkilere bir gönderme taşımaktadır. Sanatçının kendi yaşamında bu canlıların temsil ettiği olumsuz/çıkarcı kişilerce kuşatılmışlık hissi işlense de figürün yüzü aydınlığa ve “eşiğe” dönüktür. Eşik kavramı; çalışmadaki ninnilerde, tezin kuramsal yapısında ve resimlerde sıklıkla beliren anahtar kavramlardan biridir. Eşiği geçmek ve o ara mekândan sıyrılmak, hem “Lambly” karakterinin varoluş mücadelesinde hem de sanatçının zihinsel ve sanatsal yolculuğunda belirleyici bir dönüm noktasını temsil etmektedir.

Resimde figürün tam merkezde konumlandırılması, izleyici dikkatinin doğrudan odağa yönlendirilmesi amacını taşımaktadır. Çiçekte kırmızı, mantarda ise sarı rengin tercih edilmesi; doğadaki tehlike ve toksik ögelerin temsiline dayanmaktadır. Çalışmanın alt bölümünde yer alan yatay dikdörtgen alan, figürü taşıyan sağlam bir zemin izlenimi sunsa da bu alanın sert bir yüzey mi yoksa duvarın devamı mı olduğu yönündeki çelişki kasıtlı olarak belirsiz bırakılmıştır. Yüzeyin dikey dikdörtgen formda tasarlanması ise kompozisyondaki görsel harmoniyi desteklemektedir. Kasıtlı olarak geometrik biçimlerle çevrelenen resimde; özellikle eşiklerden uzanan çizgiler ve zemindeki çapraz ışığın oluşturduğu üçgen hatlar vasıtasıyla figürün vurgusu artırılmıştır. Dış mekânda sıcak renklerin kullanılmasının nedeni, iç mekândaki soğuk tonlarla tezatlık oluşturmak ve Lambly’nin dünyasında eşiğin ötesinin aydınlık olduğu düşüncesini simgelemektir.



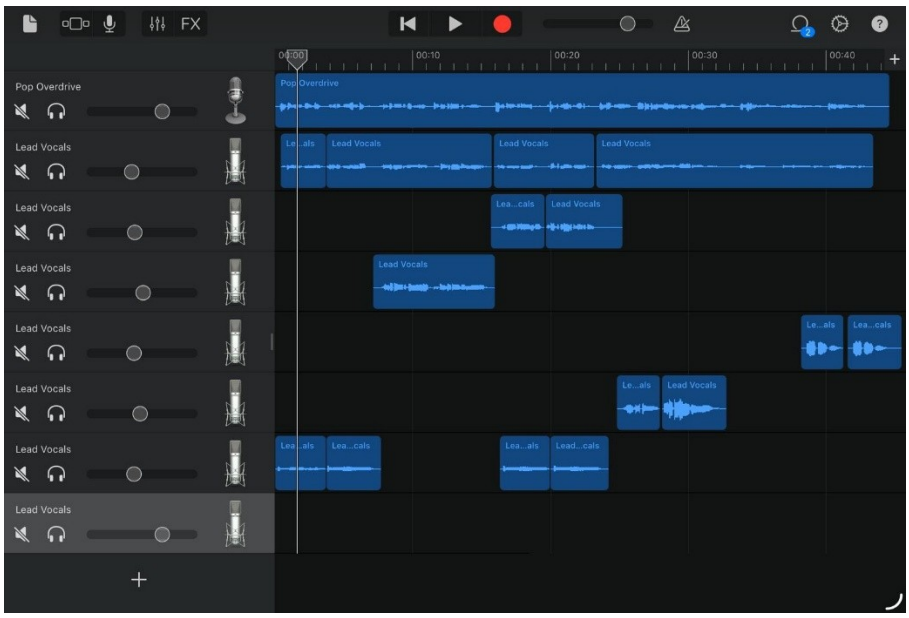
Görsel 17. Gözde Akıncı, *Uyku Serisi*, 2026, kağıt üstüne sulu boya, 29.7 × 21 cm

Başlangıçta Nara'nın asi ve yaramaz çocuk figürlerinden hareketle tekinsiz mekânlardaki uyku hâllerine odaklanılırken, son çalışmalarda bu kurgu daha psikolojik, sembolik ve kişisel bir alana evrilmiştir. İlgili yapıtta kullanılan üzeri tül örtülü vazo imgesi, sanatçının endometriozis -rahim iç tabakasına benzeyen dokunun rahim dışında büyümesiyle ortaya çıkan kronik bir jinekolojik hastalık- nedeniyle geçirdiği operasyonlara ve bedensel deneyimlerine bir gönderme taşımaktadır. Jung'un anne ve rahim arketipiyle özdeşleştirdiği vazo, böylelikle kişinin anlatısının ve kadınlık deneyiminin belirleyici bir ögesine dönüşmektedir.

Resimlerde öne çıkan pastel tonlar ve yaldızlı boyalar, üretim sürecine eşlik eden ve ninnileri kaleme alan yakın arkadaşı "Lambly"ye bir atıftır. Büyümekle mücadele eden Lambly'nin benimsediği renkler ve yaldızlar, eserlerin duygusal ve görsel atmosferini şekillendirmektedir. Hâlihazırda on adet yapıttan oluşan bu seri, katmanlaşarak gelişmeye devam etmektedir.

Yapıttaki derin boşluk, mekânın aidiyetine dair bir belirsizlik yaratarak figür ile mekân arasında derin bir espas oluşturmaktadır. Diğer resimlerde de hâkim olan sarı renk, kompozisyona sıcak ve aydınlık bir hissiyat kazandırmak amacıyla bilinçli olarak

tercih edilmiştir. Kompozisyonun yatay dikey dengesi ve figürün yatış pozisyonu birbirini tamamlamaktadır. Öte yandan vazonun dikey ve uzun formu, ona yaslanan figürün dik duruşunu görsel açıdan desteklemektedir. Kompozisyondaki yatay-dikey çizgiler ile sıcak-soğuk renk karşıtlıkları, müzikteki üçlü ve beşli akor yapılarına benzer şekilde görsel bir harmoni inşa etmektedir.

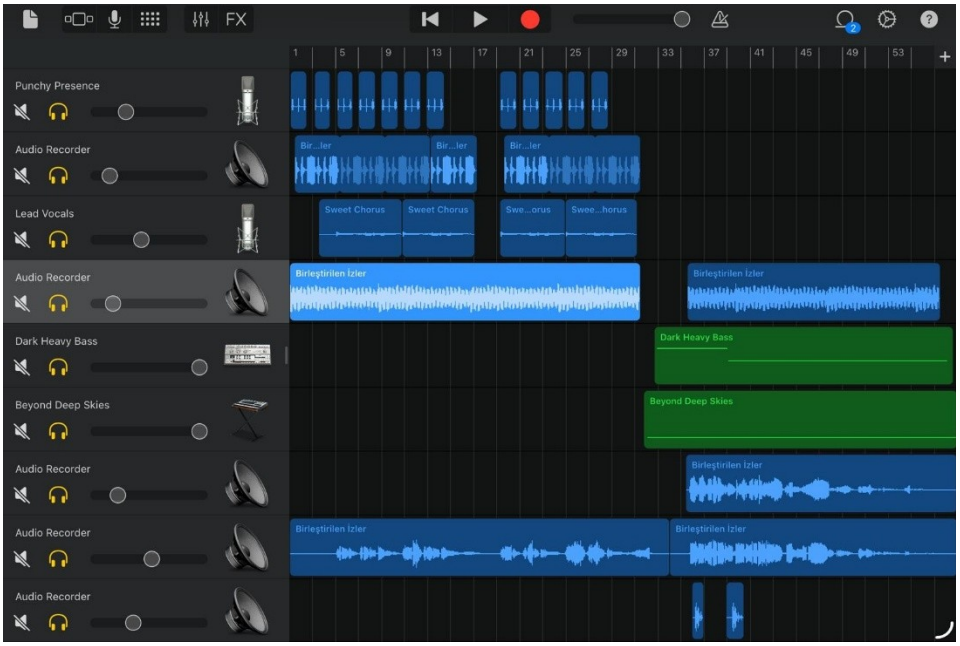


Görsel 18. Gözde Akıncı, *Ay dansçısı*, 2026, ninni, 02.19 dk.
https://youtu.be/Ir-RUjTQJdg?si=UcGMtNWUYXgctej7

Görsel olarak yürütülen “Uyku Serisi”nin ardından, söz konusu sürecin teze konu edilen ikinci ifade biçimi olan müzik ile birleştirilmesi fikri ortaya çıkmıştır. İlk aşamada, sanatçının kendi varoluşsal deneyimlerini ve odağındaki konuları aktardığı bir tür “yetişkin ninnileri” biçimlenmiştir. Bu ninniler; büyümeyi, rüyaları büyüten Ay dansçılarını, kuzucukları ve yusufçukları içeren özgün bir semboller dünyasına dönüşmüştür. Üretilen ses parçalarının “ninni” olarak adlandırılması, bu çalışmaların Uyku Serisi’nden bağımsız olmadığını, aksine serinin işitsel katmanını oluşturduğunu göstermektedir.

Bu imgesel evrende yer alan “Ay Dansçısı”, gece uykuya dalan çocukları ziyaret eden sembolik bir karakterdir. Çocuk rüya görüyorsa rüyasını, kâbus görüyorsa kâbusunu büyüterek etkisini artırmaktadır. Karakterin bunu yapmaktaki amacı; çocukların büyümeden önce tatlı rüyaların tadını doyasıya çıkarmalarını sağlamak ve korkunç kâbuslarıyla yüzleştirerek olgunlaşma süreçlerini hızlandırmaktır.

Söz konusu çalışmada, söz yazımı ile melodik yapısı eş zamanlı olarak kurgulanan “Ay Dansçısı” ninnisi garrageband programı aracılığıyla kaydedilmiştir. Ardından alınan solfej dersleri ve koro çalışmaları doğrultusunda esere bir alto partisyonu eklenmiştir. Ayrıca alınan şan eğitimi sürecinde sıklıkla uygulanan *staccato* tekniğinden yararlanılarak, “ha” seslerinden oluşan arka vokal (back vokal) katmanları dâhil edilmiştir.

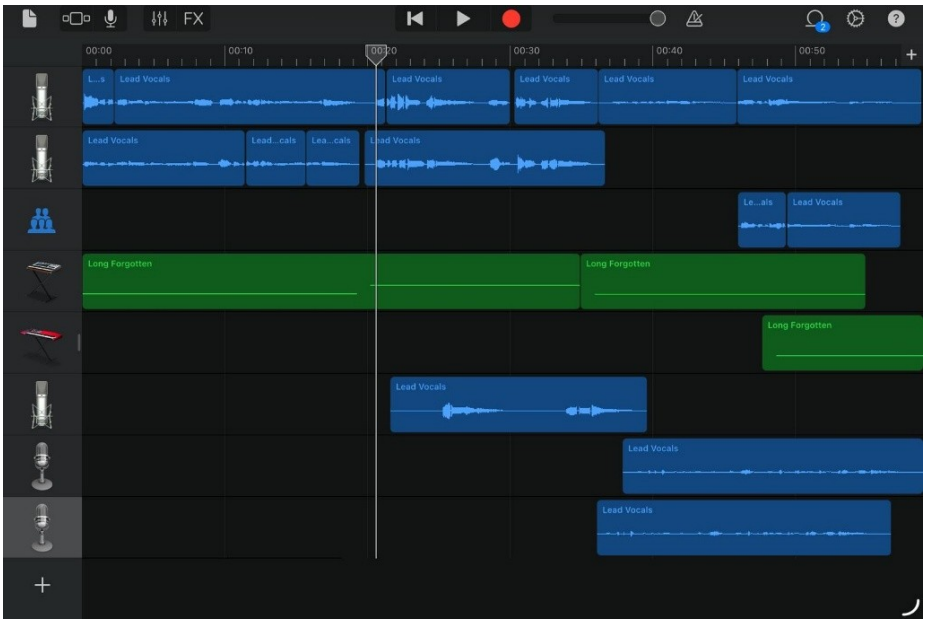


Görsel 19. Gözde Akıncı, *Sevgili Lambly*, 2026, ninni, 02,06 dk.
https://youtu.be/HE_Iebelxfs?si=WFa_d4P1WKpdX7gc

Sevgili Lambly, Ay Dansçısı’ndan nitelikçe ayrılan özgün bir personadır. Bir anlatı kurgusu içerisinde Lambly’ye yöneltilen “Ay Dansçısı’nı hiç gördün mü? Griye dokundun mu? Güneşe dokundun mu? Ateşi gördün mü?” soruları; sanatçının geçmiş suluboya pratiklerine, renk hafızasına ve büyüme sancılarına yapılan simgesel göndermelerdir. İmgelerin ardındaki gizli ses, Lambly’ye kaçmasını öğütlemektedir; zira kaçmazsa büyüyecek, dönüştükçe kırılacaktır. Ancak zamanın akışına direnemeyen bu küçük kuzucuk imgesi, kaçınılmaz olarak zamanın ve büyümenin eşiğinde durmaktadır.

Söz konusu çalışmada da “Ay Dansçısı” ninnisinde olduğu gibi benzer bir üretim pratiğiyle hareket edilmiş; öncelikle söz ve beste kurgulanmıştır. Ardından,

melodinin bir oktav altından pes sesli (bas) bir katman eklenmiş ve böylelikle daha derin ve tekinsiz bir ninni atmosferi hedeflenmiştir. Çalışmada yine *staccato* tekniğinden yararlanılarak "ha" seslerinden oluşan arka vokal (back vokal) katmanları dâhil edilmiş; diğer ninniden farklı olarak bir synthesizer yardımıyla alfa dalgaları sürece eklenmiştir. Buradaki amaç, Lambly'nin inmeye çekindiği geçmişi ve gölgeleriyle yüzleşeceği bodrum katının tekinsiz atmosferini yansıtmaktır.



Görsel 20. Gözde Akıncı, *Yusufçuk*, 2026, ninni, 02,00 dk.
https://youtu.be/49oxQNldFTA

Bu çalışma, yaşanmış bir olaydan ilham alınarak üretilmiştir. Büyüme sancıları çeken Lambly, can çekişen yeşil bir yusufçuk bulmuş ve onu hayata döndürmek için çaba göstermiştir. Yusufçuğun avucunda can vermesi üzerine bu durumu kendi varoluşsal süreciyle ilişkilendirmiştir. Sanatçı; yusufçuk imgesini tıpkı kelebekte olduğu gibi değişim, dönüşüm ve başkalaşım kavramlarıyla bağdaştırmaktadır.

Bu olayın ardından eserin söz ve bestesi kurgulanmış, GarageBand uygulaması aracılığıyla melodinin kaydı alınmıştır. Süreçte, koro deneyiminden edinilen ve müzik literatüründe "şeytan aralığı" şeklinde tanımlanan triton (artmış dördüncü / eksilmiş beşli) tekniği bu ninniye uygulanmıştır. Triton; majör ve minör ölçeklerin dördüncü ve yedinci derecelerine denk gelen fa-si frekanslarının bileşimidir. Tam üç

tonluk bir mesafeyi kapsayan bu armonik yapı, tınlayışındaki gerilim nedeniyle dinleyicide tamamlanmamışlık algısı yaratmaktadır (Gülmez vd., 2023, s. 533).

Söz konusu teknik vasıtasıyla hem huzursuz hem de hüzünlü bir melodiye ulaşılması hedeflenmiştir. Akabinde synthesizer yardımıyla yapıya alfa dalgaları eklenmiş; eserin son bölümü, ninninin sözlerini fısıldayan ve bunları tekrar tekrar hatırlatan ses katmanlarıyla desteklenmiştir. Buradaki temel amaç; çatı katında bilinci açık bir şekilde çalışmalarını sürdüren Lambly'nin, bu süreçte her şeyin farkında olmasından kaynaklanan varoluşsal hüznünü ninni aracılığıyla aktarmaktır.



Görsel 21. Gözde Akıncı, *Lambly'nin Yuvası*, 2026, 3d animasyon içerisinde ses yerleştirmeleri, 04.00 dk.
https://youtu.be/E_NdWvLagcY

Bu proje; tüm bu fikirlerin, tezin, eskizlerin ve uygulamaların bütüncül bir çıktısı niteliğindedir. Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı eserinde ele aldığı ve üç katmana ayırdığı ev imgesinden esinlenerek kurgulanan yapıt, uyku teması ekseninde üretilen tüm çalışmaları tek bir çatı altında toplamaktadır. Bachelard'a göre ara katlar gündelik yaşamın rutin akışını, çatı katı rasyonellik, bilinç ve akılsal süreçleri, bodrum katı ise bilinçdışını ve insanın gölgeleri ile bastırılan duygularını simgelemektedir. Sanatçının kendi kurguladığı evrende ise çatı katı büyümeyi, ara kat gündelik yaşamı, bodrum katı ise büyümekten kaçışı temsil etmektedir.

Hazır üç boyutlu (3D) modellerin çıktıları üzerinden suluboyayla renklendirilen nesneler, Lambly'nin evindeki bodrum ve çatı katlarını doldurmaktadır. Lambly kendi evinin odalarında gezinirken, ona mesajlar ileten ninniler mekânın içinde kesintisiz biçimde yankılanmaktadır. Bu çalışmada hem suluboya pratiklerinin 3D yüzeylerle bağdaştırılması hem de ninnilerin Bachelard'ın mekân anlayışına uyarlanmasıyla disiplinlerarası bir dil yakalanması hedeflenmiştir.

Suluboya otoportrelerle başlayan bu seri; mekân oluşturulurken suluboya tekniğinin kullanılması, resimlerin mekândaki duvarlarda yer alması ve 3D animasyonun sürece dâhil edilmesiyle genişletilmiştir. Eşiklerden geçerek evin farklı odalarıyla ve duygusal katmanlarıyla yüzleşen Lambly, büyümek ile büyümekten kaçmak arasındaki o ince çizgide gezinmeyi sürdürmektedir. Çalışma kapsamında üretilen ses parçaları ve ninniler de mekânların içine yerleştirilerek tüm bu anlatıya hizmet eden çok boyutlu, disiplinlerarası bir proje elde edilmiştir.

SONUÇ

Sanatta Uyku Teması ve İşitsel Rüya İmgeleri başlıklı bu tez çalışması; uyku, rüya ve işitsel imgeler arasındaki ilişkiyi biyolojik temellerinden başlayarak sanat tarihi ve plastik sanatlar bağlamında tartışmaya açmıştır. İnsanın zihinsel ve bedensel dengesini sürdürebilmesi için temel bir biyolojik gereksinim olan uyku ve uykunun evrelerinde beliren rüya olgusu, tez boyunca işitsel ve görsel imgelerin çıkış noktası olarak ele alınmıştır. Çalışma, günlük yaşamın ve bilincin sınırlarında yer alan rüya deneyimini, ses ve özellikle ninni olgusu üzerinden görünür ve işitilir kılmayı amaçlamıştır.

Tez çalışmasının ilk bölümünde uykunun bedensel ve zihinsel süreçleri ile uykusuzluğun insan algısı üzerindeki etkileri incelenmiştir. Uykunun REM ve Non-REM evrelerindeki nörolojik ve zihinsel değişimler; rüya deneyiminin algı, imge ve mekân kurulumu üzerindeki rolünü ortaya koymuştur. Uykudan uyanıklığa veya uyanıklıktan uykuya geçiş anlarındaki duyusal değişimlerin, zihinde rüya mekânını nasıl inşa ettiği biyolojik ve kavramsal boyutlarıyla açıklanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sanat tarihi boyunca uyku ve rüya imgesinin izleri sürülmüştür. Modernizm dönemiyle birlikte görünür kılan zihinsel kırılmalar, Odilon Redon'un kabus imgelerinde belirginleşen tekinsiz atmosfer ve Sürrealizm'in rasyonel sınırları aşan yaklaşımı analiz edilmiştir. Ayrıca resim sanatında ses, renk ve müziğin akışkan sınırları incelenmiş; görsel sanatların işitsel unsurlarla kurduğu tarihsel ve kavramsal bağ ortaya konmuştur.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise ninni; kolektif bellek, işitsel imge ve uykudan önceki o belirsiz geçiş anını temsil eden bir eşik deneyimi olarak ele alınmıştır. Ninni, yalnızca folklorik bir öge olarak değil; anne sesinin ritmik döngüsünden beslenen,

insan zihninde güven, kaygı, bellek ve tekinsizlik gibi duyguları tetikleyen bir olgu şeklinde çözümlenmiştir. Bu bağlamda ninni ve ses; plastik sanatlarda mekânı dokuyan, biçimlendirilebilen ve disiplinlerarası bir medyum niteliği kazanan bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

Uyku teması etrafında şekillenen sanat üretimi süreci, işitsel boyutun ve müziğin dâhil edilmesiyle yeni bir evreye taşınmış; bu doğrultuda disiplinlerarası bir proje üretimine başlanmıştır. Araştırma ve üretim sürecinde şan eğitimi alınmış; piyano, gitar ve temel düzeyde müzik teorisi bilgisi edinilmiştir. Dijital ve mekânsal kurguları hayata geçirebilmek adına Procreate, Audacity, GarageBand, Blender ve Pepakura Designer gibi dijital tasarım ve ses işleme yazılımları öğrenilerek üretim sürecine entegre edilmiştir. Üretim kalitesini artırmak amacıyla elektronik piyano, ses kartı ve mikrofon setinden oluşan profesyonel ekipman yatırımı yapılmıştır. Solfej ve işitsel pratikleri pekiştirmek adına iki yıl boyunca bir koro bünyesinde yer alınmış ve çeşitli konserlerde performans sergilenmiştir. Bu süreçte sanat, müzik ve psikoloji alanlarında kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiş; edinilen tüm teorik ve pratik birikim sanatçının ilerideki çalışmaları için de temel bir ilham kaynağı oluşturmuştur.

Sonuç olarak bu çalışma; sesin ve ninninin plastik sanatlarda bir medyum haline gelmesiyle birlikte, görsel imgeyle bütünleşen çağdaş bir sanat yapıtına dönüşebileceğini göstermiştir. Doğrudan duyulara ve bilinçdışına temas eden işitsel imgeler, izleyicide sadece görsel değil, varoluşsal ve duygusal bir deneyim alanı açmıştır. Bu tez, uyku ve rüya olgusunu işitsel boyutlarıyla ele alarak plastik sanatlar alanında yeni bir bakış açısı ve kavramsal bir zemin sunmaktadır. Ayrıca yapılan teorik araştırmalar ve dijital yazılımlar aracılığıyla edinilen pratik kazanımlar, araştırmacının gelecekte gerçekleştireceği disiplinlerarası sanatsal çalışmalara ve kavramsal sorgulamalara güçlü bir zemin hazırlamıştır.

KAYNAKÇA

Aliçavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, Freud ve sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (20), 1-16. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/article/383068

Antmen, A. (2022). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (12. Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.

Anzak, S., 2018/25). Scuola Superiore Sant'Anna, Laboratory of Economics and Management (LEM). https://hdl.handle.net/10419/203078

Bachelard, G. (2021). *Mekânın poetikası* (A. Derman, Çev.). İthaki Yayınları.

Bootzin, R. R., Kihlstrom, J. F., & Schacter, D. L. (Eds.). (1990). *Sleep and cognition*. American Psychological Association.

Breton, A. (1924). Manifeste du surréalisme. Éditions du Sagittaire.

Burdach, K. F. (1838). Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft (Cilt 3). Voss.

Çelik, V. (2025). Bebeğin ilişkisel nörobilimi bağlamında ninnilerin dil ve bilişsel etkileşimleri ve duygu düzenlemesindeki rolü. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, *8*(15), 30-68. https://doi.org/10.56955/tpd.1637158

Dalí, S. (1935). Conquest of the irrational [Akla aykırılığın fethi]. Julien Levy.

Dali, S. (1991). *Bir dahinin güncesi* (S. Aközlü, Çev.; 2. bs.). Ara Yayıncılık. (Orijinal eser 1964 yılında yayımlanmıştır).

Ellis, H. (1897). A note on hypnagogic paramnesia. *Mind*, *6*(22), s. boo284. https://doi.org/10.1093/mind/VI.22.283

Ertuğrul, A. ve Rezaki, M. (2004). Uykunun nörobiyolojisi ve bellek üzerine etkileri. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 15(4).

Esen, E. (2010). *Sinestetik imgeler* [Yüksek lisans sanat eseri raporu, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Etro, F., Marchesi, S. ve Stepanova, E. (2018). *Liberalizing art: Evidence on the impressionists at the end of the Paris Salon* (LEM Working Paper Series, No.

Evginer, N. (2025). Psikolojik bağlamda rüya ve insan ilişkisi. V. Atmaca, Ö. Çetin, M. Atak, & M. Deri (Ed.), *İnterdisipliner açıdan rüya - 3* (ss. 175–190) içinde. Kitâbî Yayınları. http://www.jstor.org/stable/2247720

Eyüboğlu, İ. Z. (1988). *Türk dilinin etimoloji sözlüğü*. Sosyal Yayınlar.

Farthing, S. (Ed.). (2014). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldanmaz, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Frearson, A. (2013). Studio Weave attaches Lullaby Factory to London hospital. Dezeen. https://www.dezeen.com/2013/01/29/lullaby-factory-by-studio-weave/

Freud, S. (2001). Düşlerin yorumu (E. Kapkın, Çev.). Payel Yayınevi. (Orijinal eser 1900 tarihlidir)

Gerçeker, M., Yorulmaz, İ. ve Ural, A. (2000). Ses ve konuşma. *K.B.B. ve Baş Boyun Cerrahisi Dergisi*, 8(1), s.71.

Gombrich, E. H. (2017). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.

Gülmez, S., De Thorpe Millard, E., & Çerezcioğlu, A. B. (2023). Popüler müziğin azımsanmış müzik türü black metal: Medya ve farklı müzik türleri seslendiricilerinin stereotipleri. *Yegah Musicology Journal*, *6*(3), 529-549. https://doi.org/10.51576/ymj.1401421

Güzel Erdoğan, D., & Cingöz, F. (2021). Uykunun fizyolojisi ve stresle ilişkisi. M. Erdem (Ed.), *Academic developments on health sciences* içinde (ss. 55-62). INSAC.

Hahl-Koch, J. (Ed.). (1984). Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, pictures and documents (J. C. Crawford, Çev.). Faber and Faber. (Orijinal eser 1980 tarihlidir)

Hildebrandt, F. W. (1875). *Der Traum und seine Verwerthung für's Leben*. Verlag von Paul Frohberg.

Irmak, E. (2015). Güncel sanatta medyum: Kuramsal bir değerlendirme. *Aydın Sanat*, *1*(1), s.38.

İlata, D., & Görenek, G. (2022). Biyomorfik sürrealizmde otomatik imge. *Akademik Sanat*, (17), s.57. https://doi.org/10.34189/asd.2022.17.004

İyigün, G., Angın, E., Kırmızıgil, B., Öksüz, S., Özdil, A., & Malkoç, M. (2017). Üniversite öğrencilerinde uyku kalitesinin mental sağlık, fiziksel sağlık ve yaşam kalitesi ile ilişkisi. *Journal of Exercise Therapy and Rehabilitation*, *4*(3), s.129

Jung, C. G. (2015). *Rüyalar* (Çev. A. Kayapalı). Pinhan Yayıncılık.

Jung, C. G. (2015). Kırmızı kitap: Liber novus (S. Shamdasani, Ed.; M. Çırpan, Çev.). Kaknüs Yayınları.

Karabulut, M. (2015). *İmgenin psikanalitik boyutu*. II. Adıyaman Üniversitesi Bilim, Kültür ve Sanat Sempozyumu, Adıyaman, Türkiye.

Karaçalı, B. (2018). Sesin görüntüsü / görüntünün sesi. *MSGŞÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, *2*(17), 57.

Kaşgarlı Mahmud. (2007). *Dîvânu Lugâti't-Türk* (S. T. Yurtsever, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Kendilik Hali. (2025, Ekim). *Hipnagojik evre: Yarı uyku, tam ilham | Kendilik Hali Podcast | S1B10* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5ETSMTwL4Jo

Keskin, N., & Tamam, L. (2018). Uyku bozuklukları: Sınıflama ve tedavi. *Arşiv Kaynak Tarama Dergisi*, *27*(2), s. 243. https://doi.org/10.17827/aktd.346010

Kim, C. S. (2018). One week of lullabies for Roux (Sanat eseri). Smithsonian American Art Museum. https://americanart.si.edu

Koç, D. C. (2020). Bir rüya dalgası: Plastik sanatlarda rüya kaynaklı resimler.

ulakbilge, 8(51), s.955. https://doi.org/10.7816/ulakbilge-08-51-07

Kosovalı Damyan, S. (2026). Sigmund Freud'un bilinçdışı kavramı ile sürrealist sanat arasında bir okuma: Salvador Dalí, René Magritte ve Frida Kahlo. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 12(1), 126-143. https://doi.org/10.46442/intjcss.1895587

Küçük, D. (2015). *20. yüzyıl başı moFdernizmi kapsamında Arnold Schönberg'in Op. 17 Erwartung operasının incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Licht, A. (2007). *Sound art: Beyond music, between media*. Rizzoli International Publications.

Lynton, N. (2004). Modern sanatın öyküsü (C. Çapan & S. Öziş, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal eser 1980 tarihlidir).

Moréas, J. (1886). Le Symbolisme. Le Figaro (Supplément Littéraire), 1–2.

Musée d'art contemporain de Lyon. (2012). La Monte Young & Marian Zazeela: Lyon Dream House [Sergi görseli]. macLYON Arşivi. https://www.mac-lyon.com

Pamir, L. (1989). Müzikte geniş soluklar. Ada Yayınları, ss. 254-255.

Pekdemir Peker, R. (2024). Sanatta disiplinlerarası etkileşimler: Arnold Schoenberg ve Wassily Kandinsky. *Yegah Musicology Journal*, *7*(4), 791–799. https://doi.org/10.51576/ymd.1563920

San Francisco Museum of Modern Art. (2018). Camille Norment: Lull [Eser koleksiyon kaydı]. SFMOMA. https://www.sfmoma.org

Sezer, B. (2024). *Anadili Türkçe olan sağlıklı yetişkin bireylerde McGurk*

llüzyonu'nun incelenmesi [Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Sultana, A., & Zulfiqar, S. (2019). *Folk traditions of lullabies: Functional analysis*. *Global Sociological Review*, *4*(1), 10–17. http://dx.doi.org/10.31703/gsr.2019(IV-I).02

Strümpell, L. (1877). *Die Natur und Entstehung der Träume*. Veit & Company.

Şahin, L., & Aşçıoğlu, M. (2013). Uyku ve uykunun düzenlenmesi. *Sağlık Bilimleri Dergisi (Journal of Health Sciences)*, *22*(1).

Tanya Bonakdar Gallery. (2020). Susan Philipsz: Sleep close and fast. https://www.tanyabonakdargallery.com

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (t.y.). *UNESCO somut olmayan kültürel miras*. Erişim tarihi: 16 Ağustos 2026, ktb.gov.tr

Trahan, T., Durrant, S. J., Müllensiefen, D., & Williamson, V. J. (2018). The music that helps people sleep and the reasons they believe it works: A mixed methods analysis of online survey reports. *PLOS ONE*, *13*(11), Article e0206531. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0206531

Turan Liman, S., & Yiğit, F. Z. (2022). Soyut Dışavurumculuk'ta Carl Gustav Jung etkisi. *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 4(8), 200-216. https://doi.org/10.47994/usbad.1035715

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Güncel Türkçe sözlük*. Erişim tarihi [3 Eylül 2026], https://sozluk.gov.tr/

Varlık Şentürk, L., & Marmara, T. (2020). Kandinsky'nin resimli porselenlerine analitik bir bakış. *İdil*, *9*(74), 1524. https://doi.org/10.7816/idil-09-74-02

Yenigeldi, M. (2023). *19. yüzyıl Batı resim sanatında doğa ve sembolizm* (Yüksek lisans eseri metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Yetkin, S. ve Aydın, H. (2014). Bir semptom ve bir hastalık olarak uykusuzluk. Türk Uyku Tıbbı Dergisi, 1(1), 1–8. https://doi.org/10.4274/jtsm.01

Yorulmaz, M. Y. (2025). Sinestezi ışığında duyular arası etkileşim ve çağdaş sanat paradigmaları. *Sanat ve Yorum*, (45), 72-81. https://doi.org/10.47571/sanatyorum.1483242

Yürdem, T., & Tengiz, F. İ. (2021). Interaction of REM and non-REM sleep with memory. *D J Med Sci*, *7*(3), s. 327. https://doi.org/10.105606/fng.btd.2021.86

Wagner, R. (1911). My life (Cilt 2). Dodd, Mead and Company.

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.
Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.
Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

03/11/2026

Gözde AKINCI

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

03/11/2026

Gözde Akıncı

YÜKSEK LİSANS ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
03/11/2026	58	69.227	09/10/2026	%9	3699822594

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (03/11/2026)

Gözde Akıncı

Öğrenci No.: N23135006

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Engin ESEN

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

The Theme Of Sleep In Art And Auditory Dream Images

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
03/11/2026	58	69.227	09/10/2026	%9	3699822594

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (03/11/2026)

Gözde Akıncı

Student No.: N23135006
Department: Painting
Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
Asst. Prof. Engin ESEN