**Edebiyat çalışmaları ve sanatlararasılık**

*Ömer Solak*[[1]](#footnote-1)\*

**Giriş: Sanatlararasılık ve Sanatların Homojenliği-Heterojenliği Tartışmaları**

*Sanatlararasılık* kavramı sanatlar arasında üslup, teknik, tema alışverişi gibi etkileşimleri tanımlayan bir kavramdır (Carroll, 1986: 57-59). Buna göre sanatların ifade araçları her ne kadar ilk bakışta birbirinden çok ayrı gibi görünse de; özünde birtakım ortaklıklar barındırır. Sanatlar birbirinin üslup araçlarını, tekniklerini, temalarını ödünçler. Bu benzeşme, aynı döneme ait farklı sanat dallarında, özellikle de aynı akıma mensup ama farklı sanatlar icra eden sanatçıların eserlerinde çok daha yakından görülür. Örneğin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan Sürrealizmin resim ve edebiyata yansımalarında bu türden benzeşimler mevcuttur.

Esasen sanatlararasılığa dair devam edegelen tartışmaların kökleri, antik sanat ve edebiyat bilgisine uzanır. Öyle ki bu tartışmalar, antik dönemin *sanatların ayrışıklığı-birleşikliği* tartışmalarına; diğer bir deyişle heterojen sanat-homojen sanat ayrımına dayanır (Sakallı, 2006: 221). Şimdi bu tartışmalara biraz yakından bakalım.

*Homojen sanat görüşü*ne göre tüm sanatları yapan ögeler ortaktır. Tüm sanatlar, tema, üslup, biçim bakımından birbiriyle büyük benzerlikler taşırlar. Şu halde bunları belli bir sistematik ile ortaya koymak ve sanatları yapan ortak doğayı ortaya çıkarmak mümkündür. Bunun bir alt türevi olan *kısmen homojen sanat grupları görüşü* ise bir grup sanatın diğer sanatlardan ayrı olarak kendi içinde benzeşik olduğunu varsayar. Örneğin plastik sanatlar, görsel doğalarından dolayı birtakım ortak biçimselliklere sahip olabilir. Buna göre malzemesi dil olan sanatlar da plastik sanatlardan varoluşsal olarak ayrışacaklardır.

*Heterojen sanat görüşü*ne göre ise sanatlar birbirlerine hiçbir açıdan benzemez, doğaları itibariyle birbirinden ayrıdırlar. Bunun sebebi bir sanat dalına ait üslup ve ifade aracının başka bir sanata uyarlandığında dönüşüme uğraması ve artık o araç olmaktan çıkmasıdır. Şu halde her bir sanat dalı için geliştirilen eleştiri yöntemi de o sanata özgü olmak zorundadır. Onu anlamak için salt ona özgü bir bakış geliştirmek gerekir.

Öte yandan bu tartışmalar tarih boyunca tıpkı bir sarkaç gibi farklı kutuplar arasında gidip gelmiştir. *Klasik yaklaşımlar*ın kökeni Antikiteye ve Rönesans estetiğine dayanır. Bu yaklaşımlar normatif (kural koyucu) bir tavırla her sanatın kendine has imkânları ve estetik deneyimleri olduğunu iddia ederler. Her sanat kendi içinde estetik bir saflığa sahiptir. Şiir resimsi veya müzikal olmaya, müzik bir hikâye anlatmaya veya bir sahneyi tasvire çalışmamalı, kendi içinde bir saflığa erişmelidir. Söz konusu saflık, sanatların kendi iç türleri için gereklidir. Mesela bir senfoni, sadece birkaç enstrüman kullanıldığı için hem koro hem de orkestrayı kullanan operaya göre daha saftır.

Sanatlar arasındaki ortak yönler bulma tartışmaları 19. yüzyıl başları kıta Avrupa’sında Romantizmin yükselişi ile artmıştır. Neredeyse bütün güzel sanatları etkisi altına almış Romantizmin belli bir kültüre ait sanatlar arasında ortak bir *milli ruh* bulma çabası, bu ruhun farklı sanatlarda hangi ortak biçimselliklerle belirdiğini bulma çabasına dönüşmüştür. *Batının düşüşü* (1918) kitabında Oswald Spengler, 18. yüzyıl Avrupa sanatında bu milli bir ruhun farklı sanatlara yansımasını titizlikle tartışır. Ona göre, resimden müziğe, tiyatrodan edebiyata tüm sanat dalları bu ruhtan nasibini almıştır.

Öte yandan Zoran Konstantinoviç ise *Karşılaştırmalı edebiyat: envanter ve süreç* (1988) adlı kitabında 19. yüzyılda ortaya çıkan uluslaşmanın edebiyatının kozmopolitliğini kesintiye uğrattığını ve edebiyat incelemesini ulusal filolojilerin eline bıraktığını iddia eder. Şimdi yapılması gereken edebi fenomenleri uluslar üstü bağlamda tanımaktır. Bu da ancak karşılaştırmalı çalışmalarla mümkündür. Bu disiplin, tutarlı bir araştırma olarak sadece edebiyatlar arasındaki ortak fenomenlere değil; edebiyat sanatının diğer sanatlarla arasındaki ortak yönlere de odaklanmalıdır. Ona göre edebiyat *ötesi bağıntılar* edebiyat-felsefe, edebiyat-din, edebiyat-sosyal yapı, edebiyat-edebiyat bilimi ve nihayet edebiyat-diğer sanatlar olarak gruplanır (akt. Sakallı, 2006: 116).

20. yüzyıl başlarında sanatlararasılık tartışmaları yeni bir ivme kazanır. İsviçreli sanat tarihçisi ve estet Heinrich Wölfflin, bir çeşit estetik formlar tarihi olan *Sanat tarihinin temel kavramları* (1915) adlı kitabında farklı sanat stillerini edebiyata aktaran bir denemeye girişir. Onun yapısal temelli *zıtlıklar şeması*na göre tüm sanatlarda *kapalı*/*tektonik* ve *açık*/*atektonik* olarak birbirine karşıt iki önemli üslûp anlayışı hâkimdir. *Kapalı biçim*, tektonik araçlarla anlamı sanat eserinin içine gömer. *Açık biçim* ise kendi dışındaki dünyaya yönelik güçlü referanslarla doludur. Wöfflin’e göre Rönesans sanatı nesnelerin hatlarını *çizgisel*, simetrik ve çok parçalı sunarken; Barok sanat asimetrik ışık ve renk oyunları ile bulanık bir gölgeselliğe, sık örgülü ve bütünlüklü bir kompozisyona ve perspektife sahiptir. Kuşkusuz bu geçişin nedeni, görme tarzındaki değişmedir.

Ne var ki yüzyılın bir diğer kuramcısı Rene Wellek, bu görüşlere itiraz eder. Ona göre sık örgülü-gevşek örgülü ayrımı; aslında plastik sanatlar ile pitoresk sanatlar arasındaki bilinen zıtlıktan başka bir şey değildir. Wellek ayrıca sanatlararasılık kavramına da karşı çıkar. Bu kavram aslında sanatkârın bireysel yetkinleşme denemesinin biçeme yansımasından başka bir şey değildir.

Tüm bu tartışmaların sonunda yüzyılın ikinci yarısına doğru Wellek’in itirazları edebiyat kuramının dışına taşamaz ve sanat tarihinde Wölfflin’in kategorileri kalıcı olur. Nihayet onun Gotik, Rokoko veya Barok gibi üsluplara dair tanımlamaları ve kategoriler kısa zamanda edebiyat tarihçilerince de kabul görür.

Tartışmaya katkı sunan bir diğer isim olan Thedore M. Greene *Sanat ve sanat eleştirisi* (1965) adlı kitabında sanatlar arasında evrensel karşılaştırmalara imkân verecek müşterekleri her sanatın kendi estetik araçları ile sağladığını iddia eder. Bu estetik araçlar ise *karmaşıklık*/*çeşitlilik*, *bütünlük*/*birlik* ve *ritim*’dir. Ne var ki Greene, kitabında bu unsurların sanatlardaki görünümlerinin nasıl olduğuna ve nasıl somutlaştığına bir açıklık getirmez (Sakallı, 2006: 211).

Neomarksist düşünür Thedor W. Adorno, Hegel’in *olumsuz diyalektik* kavramından hareket eden kültür endüstrisi kavramıyla meseleye yaklaşır. Adorno’ya göre modern sanat, daha önceki kült işlevini terk ettiğinde eleştirel ve özerk bir yapı kazanmıştır. Özerk yapı ile sanatın çağdaş toplum ve özgürlük için sorumluluğu artmıştır. Modern sanatı sanat yapan şey, *özgürlük idea*sına sahip olmasıdır. Sanat, ancak özgürlük ideasını dile getirerek kültür endüstrisine meydan okur. Bu meydan okuma da, salt sanat ve sanatların özdeşliği ilkesine dayalı düşünceleri olumsuzlayarak mümkün olur. Kültür endüstrisinin öğeleri aklın dayattığı özdeşlik ilkesine dayanırken; sanat bu özdeşliği askıya alarak “özdeş olmayanı” dile getirir. İşte bu yüzdendir ki sanat, özdeşlik ilkesinin baskısına rağmen özne ile nesne arasındaki uyumsuzluğa tanıklık eder (Sütçü, 2015: 271).

**Sanatlararasılık Tartışmalarında Yeni Bir Boyut: Medyalararasılık**

*Medyalararasılık* ya da Alman estetik teorisindeki adıyla *intermedialität*, sanatlararasılık kavramının 20. yüzyılın ikinci yarıyılında aldığı yeni şekildir. Bu kavram, belli bir medyaya özgü teknikler, konular, anlatım biçimleri veya söylemlerin başka bir medyada taklit ya da konu edilmesi olarak tanımlanabilir. Bu aslında edebiyatta ve diğer sanatlarda estetik bir yöntem olarak eskiden beri uygulanmaktadır. Terim, bilinen anlamıyla ilkin 1966’da Fluxus sanatçısı Dick Higgins (1938-98) tarafından melez sanat eserleri için kullanılmış; ardından 1983’te Alman eleştirmen Aage A. Hansen-Löve tarafından edebiyat çalışmalarına uyarlanmıştır (Kayaoğlu, 2015: 585).

2000’li yıllardan itibaren sanatlar da dâhil her türlü medyanın ilişkisi, Kültürel Çalışmalar, Medya Çalışmaları ve sanat eleştirisi gibi alanlarda öne çıkan bir çalışma alanı olmuştur. Keza sanatlar veya zanaatların farklı medya ortamlarında (basılı, analog, dijital vs.) aldığı yeni biçimlerin incelenmesi de buna dâhildir (Eicher ve Bleckmann, 1994).

Öte yandan alanın genişlemesi, yeni kavramlar da doğurmaya başlar. *Medya kombinasyonu* birden çok medyanın katkısıyla bir eser oluşumudur. Bu tür eserlere *bütünleşik eser* denir. Bu tür eserler her *çoklu medya* (multimedia) ortamlarında oluşurlar. Birden fazla medyanın kendi doğasını koruyarak bir araya gelmesiyle oluşan ortamlar, sanatsal açıdan oldukça yaratıcı alanlardır. Zira bu şekilde ayrı ayrı taşıdıkları anlamın ve estetik imkânın çok üstünde bir potansiyele sahiptirler. Örneğin bir opera eseri veya bir sinema filmi tipik bir medya kombinasyonu ve bütünleşik eser örneğidir. Çünkü bunlarda edebiyat, müzik, tiyatro, dans, resim, heykel, dekor, koreografi vs. bir araya gelerek bütünsel bir anlam yaratır. Edebi metinlerde ise medya kombinasyonuna en yaygın örnek, metin ile fotoğraf veya resmin bir arada kullanılmasıdır (Kayaoğlu, 2015: 586).

*Medyalararasılık araştırmaları*, belli bir medya aracına özgü ifade araçlarının bir başka medya aracına taşındığında görülen kırılmalar ve bozumlara ve bunların alımlayıcıya yaşattığı yeni deneyimlere odaklanır. Diğer bir deyişle bir medyalararası temas noktalarından yaşanan zenginlik ve çoğul deneyim önemsenir. Örneğin edebi metinlerde değişik medyalardan ödünç alınan biçimlerin ve içerikler, edebiyatın medyalararasılığına bir örnektir. Farklı medyalar arasındaki geçişler, birleşmeler ve *interferans*lar modern kültürel iletişimin temel özelliklerinden biri haline geldiğinden, edebiyat çalışmalarında artık geleneksel sınırlandırmaları ötesine geçerek bu olguların incelenmesi bir gerekliliktir (Kayaoğlu, 2015: 584).

Şu halde medyalararası ilişkileri çözümlemek için bir araştırmacının simüle edilen medyanın biçim, biçem, teknik ve söylemini iyi bilinmesi gerekir. Örneğin edebi bir metinde medyalararası biçemleri, teknikleri ve söylemleri fark etmek; anlatımda ve dilde görülen değişimin metne neler kazandırdığını görebilmek için her iki medyaya/sanata aynı anda hâkim olabilmek gerekir. Keza medyalararasılık ilişkilerinin en sık rastlanan ve metinde görünürde herhangi bir farklılaşmaya yol açmayan biçimi olan betimleme dahi ilk bakışta fark edilemeyecek, medyalararasılık ilişkilerini arayan bir bakışla ortaya çıkartılabilecek anlam katmanları oluşturabilir (Kayaoğlu, 2015: 588).

**Sanatlararası İlişki Şekilleri**

Esasen bir *sanatlararası ilişki araştırması*, özünde bir medyalararasılık araştırmasıdır. Belli bir medyaya özgü biçim, biçem, teknik, konu, söylem ve göstergelerin başka bir medyada taklit ya da konu edilmesidir. Diğer bir deyişle “*bir medyanın, genel kabul görmüş, kendine özgü konusal ve içeriksel sınırlarını aşarak, başka bir ya da birden fazla medyaya özgü olduğu kabul edilen içerikleri ve/ya da aktarım biçimlerini içine alması*”dır (Kayaoglu, 2009: 12). Metinlerarasılıktan farklı olarak medyalararası ilişkilerde yalnızca içerik değil; diğer medyaya özgü biçim, biçem, teknik ve söylem de simüle edilir. Bu yolla, bir medya başka bir medyaya öykünme yoluyla kendi anlatım sınırlarını genişletir ve ek anlamlar üretir. Edebiyat özelinde ise medyalararası ilişkiler betimleme, öykünme (simülasyon) ve montaj yoluyla kurulur.

Toparlanacak olur ise bu satırların yazarına göre sanatlararası ilişkiler, şu maddelere indirgenebilir:

1) **Sanatların birbirini ilham etmeleri**, sanatlararası ilişkinin en yoğun olduğu alandır Özünde bu durum, bir sanat eserinin diğerine tema olması şeklinde de kendini gösterir. Bir şairin bir heykel, bir resim veya bir fotoğraftan etkilemesi bu ilişkinin bariz örneğidir. Nitekim 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan resim altı şiirleri, bu etkileşimin bir türe dönüşmüş halidir. Keza müzikal bir parçanın bir öyküyü ilham etmesi de mümkündür.

2) **Sanatların işbirliği halinde bütüncül sanat eserleri ortaya çıkarması** bir başka etkileşim alanıdır. Bütüncül sanat, birden fazla sanat şubesinin işbirliği ile oluşturulan yeni sanatı tanımlar. Karışık biçimler olarak nitelenen opera, sinema, film gibi *bütüncül sanatlar* (total work of art), edebiyat, mimari, resim, fotoğraf, müzik gibi pek çok sanatın imkânlarından yararlanırlar. Bun sanatların estetik araçları kendi dalında bir sanat eserinin değil de başka pek çok sanatsal aracın katkısıyla oluşacak bütüncül sanat eserini inşa edecektir. Bir opera eseri sadece librettosu temelinde ele alındığında diyaloglardan oluşan dram türünde bir edebiyat eseri metni, müziksiz sahnelendiğinde tiyatro, müzikle birleştirilerek oynandığında ise opera olur.

3) **Bir sanatın bir diğerinin estetik araçlarını ödünçlemesi** (sanatsal tedahül) üzerinde sıklıkla durulan bir etkileşim alanıdır. Ancak bu kullanımın dozu, kullananın mı kullanılanın mı estetik araçlarının baskın olduğu, bir sanat eserinin kısmen mi tamamen mi sanatlararasılık içerdiği de bu noktada önem arz etmektedir. Öte yandan tekrar, tezat gibi araç alışverişlerinin insanın duygu durumlarını anlatmak için bütün sanatların evrensel bir araç müşterekliği ile açıklama çabaları da vardır (Wellek ve Warren, 1993: 103, 104).

4) **Bir sanatın diğerinin üslubunu ya da anlatım tonunu ödünçlemesi** lirik, epik, pastoral, fantastik, ironik gibi anlatım tutumlarını kullanması ise sanatlara arası başka bir alandır

5) **Alımlama benzerliği**, farklı sanatlara ait eserlerin benzer duygular (mood) uyandırmasıdır. Ancak sanatlararası alımlama ve duygu paralellikleri gibi öznel açıklamalar, doğruluklarını denetleyecek tahlillere pek imkân vermez. Sanatların sahip oldukları özerk estetik yapılar ve biçemlerin alımlama süreçlerinde ne tür farklılıklara sebep olduğu, estetik araç alışverişi neticesinde bir başka sanata ait aracın alımlayıcı da ne tür bir etki bıraktığı araştırılmalıdır.

6) **Sanatlar üstü akımların etkisi**, bir başka önemli sanatlararası etki alanıdır. Romantizm, Empresyonizm veya Sürrealizm gibi ortaya çıktığı dönemde aynı anda pek çok sanatı etkilemiş akımlar vardır. Bunların farklı sanat dallarından hangi biçimsel araçlarla somutlaştığı, hangi tematik alanlarda örtüştüğü konusu, belki biraz da sanatlararası donanım gerektirdiği için üzerinde az durulmuş bir çalışma alanıdır.

Yukarıdaki maddelerde ortaya konan sanatlararası ilişki şekilleri ya da yolları sanatların birbiriyle alımlama açısından, tematik açıdan, teknik açıdan ve nesne-araç ilişkisi açısından etkileşime girdiğini ortaya koymaktadır. Sanatçının başka sanatlara ait araçları kendi sanatına nasıl uyguladığı, ödünçlemiş olduğu araçla kendi eserinde nasıl bir yabancılaşma sağladığı ve bu alanda deneysel çabalarla nasıl yetkinleştiği, son yıllarda yoğun bir şekilde eleştirel incelemelere konu olmaktadır.

**Edebiyat ve Diğer Sanatlar**

Sanatlararası ve medyalararası ilişkileri edebiyat özelince inceleyen çalışmalar, tüm dünyada 1990’lardan itibaren hızla artmıştır. Bu tür araştırmaların, özellikle Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışmalarının alanı içinde çokça yürütüldüğü gözlemlenmiştir.

Karşılaştırmalı edebiyatçılar, bir eserdeki sanatlararası ilişkileri incelerken; 20. yüzyılın ortalarına kadar yapıldığı şekliyle meseleyi bir etki araştırması şeklinde almayı bırakmışlardır. Meseleyi biçim, tema, biçem, motif, sembol, mit gibi içeriğe yönelik ayrışık veya benzeşik yapı avcılığı şeklinde kavrayamayacaklarını anlamışlar; araştırmalarını daha ziyade sanatlar arasındaki dönüşümün doğasını ve *yeni*nin mahiyetini aydınlatma şeklinde yürütmüşlerdir. Bu da karşılaştırmalı edebiyatı edebiyatın sınırlarından çıkaracak ve karşılaştırmalı Kültürbilime yaklaştıracak bir etkinliğe dönüştürecektir (Sakallı, 2006: 230).

Sanatların birbiriyle ilişkisine tarihsel bir süreçte bakılması ise edebiyat tarihinin konusudur. Örneğin sanatlar üstü bir biçem olarak Sembolizmin ortaya konması ve farklı sanatlarda sembolist etkilerin somut olarak belirlenmesi, sanat tarihi kadar edebiyat tarihinin alanına girer. Keza bir çağın tek tek eserlerinin incelenmesiyle biçime, biçeme, içeriğe dair sanatın genel karakteristiklerinin belirlenmesi, çağın alımlayıcı kitleleri ve alımlama süreçlerinin ortaya konması gerekir (Sakallı, 2006: 229).

Sanatların birbiriyle etkileşimini bir çeşit medyalar arası etkileşim olarak ele alan bakışta en önemli durak uluslararası bir sanat akımı olmuştur. *Fluxus Hareketi* 1960’larda içlerinde ressamlar, mimarlar, besteciler, tasarımcılar ve şairler bulunan uluslar arası bir sanat ağıdır. Kendilerini bir çeşit NeoDada olarak gören sanatçılar, başlarda Marsel Duchamp’ın izleyicinin sanat eserini anlamak için geçirdiği sürecin sanat eserine dahil olduğu fikri ile ilgilenmişlerdir. Tesadüf ve doğaçlama gibi Dadaist stratejileri benimseyen Fluxus kolektifi, radikal bir sanat hareketi olarak başlar. Kendilerini bir akımdan çok bir çeşit bir intermedya olarak da tanımlarlar. Nitekim *fluxus* Latince “akış” anlamına gelmektedir. Gerçekten de akımın resim, heykel, müzik ve tiyatroyu sentezleyerek kurdukları sokak enstalasyonları onun sanatlar arası doğasını ortaya koymaktadır.

Önemli Fluxus sanatçısı ve kuramcısı olan Amerikalı şair ve yayıncı Dick Higgins’e göre çağdaş sanat artık medyalar arası ortamda yol alacaktır. 1965 yılında çıkarmış olduğu *Something Else Newsletter*’ın ilk sayısında yayınlanan aynı adlı makalesinde, kendi sanatsal faaliyetlerini *intermedia* olarak tanımlar. Ona göre 20. yüzyılın ilk yarısında Dada, Fütürizm ve Sürrealizm gibi akımlar adını koymadan medyalararasılık yapmışlardır. Fluxus ise farklı sanat tekniklerini sentezlemeyi kendi çıkış noktası yapmıştır. Nitekim Higgins, bizzat kendi çizdiği ilişki şeması ile sanatların medyalararası etkileşim ağını görselleştirmeye çalışan ilk isimlerden olmuştur.

****

**Şekil 1.** Edebiyat ve diğer sanatların medyalararası ilişkileri (URL-1.)

**Edebiyat ve müzik ilişkisi** ya da edebiyatın müziğin ahenk ve ritim imkânlarından yararlanması edebiyat sanatının geçmişi kadar eskidir. Bu ilişki ritim, müzikaliteyle değil; dış gerçekliği betimlemeyle alakalıdır. Esasen tabiatı ve insanı yansıtan tüm plastik sanatlar, bu bakımlardan bir ilişki halindedir.

Bir görüşe göre edebiyat ve müzik -özellikle de sözlü müzik- dile dayanma ve dilsel birimleri sıralama bakımından bir ilişki içindedir. Özellikle şiir, müziğin doğasına uygun olan müzikal araçlarla, kendi kavranışını ve estetik imkânlarını yükseltmek ister. Ne var ki bu noktada hem bazı sorunlar çıkar; hem de bazı yeni imkânlar doğar: Müziğin araçları edebiyata taşındığında alımlayan açısından hem alışılmadık bir üslup gelişir; hem de yer yer anlam sorunları ortaya çıkar (Sakallı, 2006: 218).

Öte yandan *ses ressamlığı* kavramı müziğin doğayı resmetme çabasını anlatan bir müzik kavramıdır. Avusturyalı edebiyat bilimci Oskar Walzel’e göre edebiyat, resim ve müzikten estetik biçimler almıştır. Bir şiirin kelimelerle yapılmış bir resim olma çabası veya resim etkisi elde etme, şiire özgü ahenk araçları ile müziğe dönüşme isteği ve bunda kısmen başarılı da oldukları yadsınamaz. Ancak vezinle, ses sanatlarıyla ulaşılan şiirsel ritim ve müzikalite ile müzikteki melodi büsbütün aynı şeyler değildir. Leitmotiv, sonata, senfonik form gibi müzikal yapıların edebiyatta taklit edilmesi çok daha somuttur.

Kaldı ki edebiyatta müzikal olmak istenen bir şey de değildir. Bilinen bir bestenin melodi kalıplarına uyacak şekilde yazılmış şiirlerin edebi değerleri her zaman tartışılmış; sık örgülü ve yapıca bütünlüklü şiirlerin bestelenmeye elverişli olmadığı iddia edilmiştir. Şiirin edebi kalitesinin beste ile tanınmaz hale geldiği, büyük şiirlerin ahengin yardımına ihtiyaç duymadığı ifade edilegelmiştir.

**Edebiyat ve resim** ilişkisi Antik Yunan’dan beri vurgulana gelmiştir. Platon’a göre resim de şiir de mimetizme elverişlidir; ikisi de gerçeği taklit edebilir. Gerçeğe benzer, duygular, tınılar, dünyalar yaratırlar. Romalı şair Horatius’a göre “şiir de resme benzer” (ut pictura poesis). Rönesans ressamı da Vinci’nin *Paragone*’sine göre resim “dilsiz bir şiir”, şiir ise “kör bir resim”dir. Resim, doğayı yansıtmada, onu “insanın eseri olan sözler”le betimleyen şiirden daha avantajlıdır (akt. Uzundemir, 2009: 232). Ancak 18. yüzyılda Alman Neoklasik Lessing, ünlü *Laocoon*’unda resim ve şiiri karşılaştırır. Ona göre resim durağan bir görüntüyü tasvirden öte geçemez, oysa edebiyat eylemi anlatabilir. Biri eşzamanlı, diğeri artzamanlıdır. Bir edebî metni sayfa sayfa okuduktan sonra sonuna ulaşır ve bütünü ile ilgili bir fikre sahip olabiliriz. Oysa resim bütünüyle gözümüzün önünde durur.

Edebiyatta zaman zaman yükselen resimsellik eğilimi, Romantizmle zirveye ulaşır. Romantik dönemin resimleri ile edebî eserleri gerçekliği ifade edişleriyle birbirlerine çok benzerler. İlk Romantik resimler, doğaüstü mekânları betimler. Romantik müzik ise bir melodram estetiği içinde parlak ve doyurucu ses partileri, güçlü orkestraysan ile beklenti ufkunu sürekli yüksek tutar (Sakallı, 2006: 126). 1880’lerde Empresyonist resim de Empresyonist edebiyat da gerçekliği sanatçının duyarlılığından yansıyan haliyle betimlerler. Zira varlık sadece insan duyusunda var olur. Sanat tarihçi Maurice Sérullaz’a göre Marcel Poust’un doğa tasvirlerindeki titreşimler Empresyonist etkiden gelir (akt. Sakallı, 2006: 215). Bir başka avangart, Apolinaire *Calligrammes*’daki şiirlerinde şiir ve resmi birleştiren deneyler yapar.

20. yüzyılda resim ve edebiyat ilişkisi, eleştirmenlerce daha çok imgesellik bağlamında ele alınır. Bu aslında durağan görsel imge ile devingen sözlü anlatım arasındaki çekişmenin tarihidir. Bir kısım eleştirmene göre durağan ve sessiz resimsel imgenin aksine edebî imge devingendir. Bu durum, Heffernan ve W. T. Mitchell tarafından görsel bir sanat eserinin sözle temsili anlamındaki *ekphrasis* (resimbetim) kavramıyla anlatılır (Uzundemir, 2009: 231). Nitekim Kübizm ve Letrizm gibi akımlar, edebiyatla resmin almaşık ilişkisinden doğmuşlardır.

*Kitap resimleri*, edebiyat ve resim ilişkisinin bir başka boyutudur. Resimsel imgelerin sembolik anlamları ile uğraşan ikonoloji, kitap ilustrasyonların sembolik anlamlarını son yıllarda sıklıkla incelemiştir. Sanat tarihçisi Erwin Panofsky, kitaplarını bizzat kendileri resimleyen Thackeray gibi edipler üzerinden verimli *sanatlar-arasılık* incelemeleri yapar (Wellek ve Warren, 1993: 103).

**Edebiyat ve heykel ilişkisi**, plastik sanatların gerçekliği yansıtması bağlamında Platon tarafından ele alınmıştır. Platon *Devlet*’inde marangozu Tanrı’nın yarattığı ideaların “taklitçisi” olarak tanımlar. Yine de heykel, resim gibi gerçeğin üçüncü düzeyde bir taklidi değil ikincil bir taklididir. Ancak her ikisi de benzetmeci oldukları için gerçeği yakalamaları mümkün değildir. 19. yüzyıl Romantik şairi Shelley de şiiri “düş dünyasının ifadesi” olarak tanımlar, Şiir, nesneleri olduğu gibi taklit eden resim ve heykel gibi sanatlardan üstündür. Şiir, gerçekliği serin, sakin, kesin hatlı bir açıklıkla betimleyen heykele benzeyemez. Onun betimlemeleri çoğu zaman müphemdir (Wellek ve Warren, 1993: 103, 104).

**Edebiyat ve sinema**, sinemanın bir yükselişe geçtiği 20. yüzyıl boyunca yoğun bir etkileşim içine girmiştir. Bu etkileşimde her isi sanatın da anlatısallığa verdiği önem itici güçtür. Edebiyat edebî anlatım teknikleri, sinema ise kendi görsel (ikonografik) ve sessel anlatı araçlarıyla olay, nesneler, mekân ve kişileri anlatır. Sinema bir göstergeler sanatıdır. Onun göstermeye ve duyurmaya dayanan doğası, onda her ögenin bir göstergeye dönüşmesine ve bu göstergelerin zamanla kendi gösterge sistemini oluşturmasına sebep olmuştur (Aytaç, 2005). Dolayısıyla sinema eleştirisi genelde bir gösterge çözümlemesi şeklinde gelişmiştir. Öte yandan göstergelerin zamansal olarak dizilmeleri sinemanın bir metinselliği olduğunu da gösterir. Bu metinsel yapı, sinema eleştirisine de bir tür metin çözümlemesi olarak bakmayı gerektirecektir. Keza sinemanın metinle ilgisi, ilk çıkış noktası olan senaryodan başlar. Senaryonun da bir metin olması, sinemanın metinsel doğasını ve edebî statüsünü gösterecektir.

Öte yandan Klaus Kanzog, görsel göstergelerin anlam üretmek veya var olanı vurgulamak işlevlerini dörde ayırır: 1) Doğal-nedensel olarak vardır ve bir amaca matuf olarak yerleştirilmiştir. 2) Geleneksel olarak vardır ve açımlanarak uyumlulaştırılmıştır. 3) Nesnel göstergenin anlamsal ilişkisine veya onun gösterilenine işaret eder, 4) resimseldir veya değildir (akt. Sakallı, 2006: 227).

Sinema sıklıkla edebî eserleri kendi diline uyarlaması nedeniyle edebiyatla yoğun bir ilişki içindedir. Filmleştirme, aslında bir anlatı uyarlayımdır ve her yönetmenin uyarlayım dili farklıdır. 20. yüzyılda gelişen bu genç sanat, zamanla her ülkede millileşmiş, milli edebiyatlara ait edebî metinleri kendine uyarlamıştır. Aslında *sinemaya uyarlama* kurgu, figür ve sahneyi sinemanın görsel diline çevirmesidir. Bu çevirme işleminde sinema eserinin süresi, sınırları, alımlayıcıyla buluşma ortamı, amacı gibi nedenlere bağlı bir seçme ve yeniden düzenleme işlemi göze çarpar. Edebiyat ve sinema ilişkisi tam da bu uyarlama veya dönüştürmenin doğasında ve dönüştürümün her iki sanatta nasıl alımlandıkları noktasında araştırılmalıdır.

**Sonuç**

Sanatlararasılık, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar sanatların birbirlerinin formları, üslup araçları; konuları, temaları, muhteva unsurları (motif, imaj, mit, sembol gibi) ve anlatım tutumlarından yararlanması olarak anlaşılmıştır. Bu bakışa göre sanatlar arası etkileşim pek çok sebeple gerçekleşebilir. Sanatçıların bireysel arayışları ve bu uğurda giriştikleri deneysel çabalar bundan çok etkilidir.

20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde sanatlararasılık tartışmları *medyalararasılık* kavramıyla yeni bir boyut kazanır. Bu bakışa göre sanatlararasılık aynı zamanda bir medyalararasılıktır. Bir medyanın iletişim imkânlarının bir başka medyaya transfer edilmesidir. Ne var ki tüm medyalar birer sanat değildir. Örneğin gazete bir medyadır, ama sanat değildir. Ancak bir romancı gazete imkân ve tekniklerinden, dili ve üslubundan kurguda yararlanabilir. Edebi metinde yeni anlam boyutları oluşturmak için gazetenin imkân ve tekniklerini estetik bir strateji veya bir yöntem olarak kullanabilir.

20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan Postmodern edebiyatta çokça uygulanan montaj, kolaj veya pastiş gibi teknikler; şimdiye kadar genelde metinlerarasılık kapsamında değerlendirilmiştir. Oysaki hangi medyadan alınırsa alınsın bunlar; aynı zamanda birer medyalararasılık ilişkisidir. Meseleyi sadece metinlerarası ilişkiler ve referanslar ağı olarak görmek; bu tür metinlerin bazı anlam katmanlarının gözden kaçmasına neden olabilmektedir. Bir medyanın ifade imkânları ve tekniklerinin neden başka bir medyaya/sanata transfer edildiğini bulmak burada en önemli soru olmalıdır. Bu soruya yanıt verirken bir medyanın kendine özgü yapılarının da mutlaka dikkate alınması gerekir.

Yazarlar/şairler sadece bir öz yansıtma ihtiyacından dolayı medyalararasılığa ihtiyaç duymamışlardır. Kurguya yeni imkânlar katmak ve bizzat kurguyu sorgulamak için de yapmışlardır. Nitekim Postmodern çağda yazma süreci ve bizatihi yazma edimi de kurgunun bir parçası haline gelmiştir. Tam da bu ihtiyaçtan dolayı yazarlar başka bir medyanın/sanatın imkânlarıyla bu süreci ifşa etmişler; okuru bunlarla da hesaplaşmaya davet etmişlerdir.

Şu halde sanatlararasılık ve ona çok daha genişletilmiş bir ilişkiler ağı anlamı katan medyalararasılık; özünde yazarlar/şairler için yeni ve çok boyutlu bir imkânlar ağıdır. Okuru başka medyaların veya sanatların teknikleri ve söylemleriyle donatmak; ona hem geniş bir simülasyonun kapılarını açacak; hem de edebi metin içindeki göndermeleri daha kolay fark etmesini ve peşine düşmesini sağlayacaktır.

**Kaynakça**

Carroll, Noël (1986). Art and Interaction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(45): 57-68.

Sakallı, Cemal (2006). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/ Sanatlararasılık Üzerine*, Ankara: Seçkin yay.

Sütçü, Özcan Y. (2015). Adorno’nun Felsefesinde Özgürlük İdesi Olarak Sanat. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. 1(20): 271-288.

Eicher, Thomas; Bleckmann, Ulf (1994). *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Aisthesis, Bielefeld.

Kayaoğlu, Ersel (2015). Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Olarak Medyalararasılık. *5.Uluslararası karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildirileri*. Mersin: Mersin Üniversitesi Yay.

Kayaoğlu, Flöda E. (2009). *Medyalararasılık. Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*. İstanbul: Selenge Yay.

URL-1. Higgins, Dick (e.t. 11.03.2021) “Intermedia Chart”: <https://archive.ica.art/whats-on/intermediality-exploring-relationships-art>

Sayfa Yapısı Normal Üst, alt, sağ ve sol 2,5

Ana başlıklar 22 punto bold

Ara başlıklar 12 punto bold

Yazı büyüklüğü 12 punto (times new roman) fontunda,



Dipnot: Times new roman font 9 punto

Tablo, şekil vs isimleri Times new.. 10 punto

**Kaynakça**

Kaynakça bölümünün oluşturulmasında yine APA 7 kuralları uygulanmalıdır. Bu bölümde de makalenin tamamında geçerli olan yazı tipi, punto ve satır aralığı kullanılmalıdır.

***Kaynakça yazımında dikkat edilmesi gereken hususlar***:

Kaynakçayı yazarların soy isimleri ile alfabetik sıralamak,

Kaynakların ikinci ve sonraki satırları 1.25cm içerden yazmak,

Kaynakları türlerine göre ayırmamak (Kitap, Makale, Arşiv belgesi gibi) ve bunlar için alt başlık oluşturmamak.

Kaynakçanın tamamında (Başlık hariç!) Kalın yazı tipinden kaçınmak,

Yazar isimlerinde tamamı büyük harf kullanmaktan kaçınmak,

Kitap, dergi, gazete ve tez isimlerini italik olarak yazmak.

Yayınevi isimlerinde geçen şirket türünü belirten ifadeleri: Ltd., Şti. gibi ifadeleri kullanmamak.

Çok yazarlı kaynaklarda sadece ilk yazarın değil tüm yazarların ismini belirtmek

**Kaynakça Yazım Örnekleri**

Kitap (Yayın yeri, şehir, ülke vs. belirtmeyiniz):

Akşit, N., ve Oktay, E. (1953). *Tarih I, ilkçağ*. Remzi Kitapevi.

Newton, I. (1998). *Doğal felsefenin matematiksel ilkeleri* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Basım Yayın.

Meadows, D. H. (2008). *Thinking in systems: A primer* (D. Wright, Ed.). American Library Association.

Kitap Bölümü (bölüm sayfa aralığını veriniz):

Ata, B. (2009). Sosyal bilgiler ünitesi kavramı üzerine bazı düşünceler. R. Turan, A. M. Sünbül ve H. Akdağ (Edt.), *Sosyal bilgiler öğretiminde yeni yaklaşımlar* (ss. 45-56). Pegem Akademi.

Makale (Erişim, erişim tarihi, DOI ifadelerini kullanmayınız):

Alkan, N. (2014). Tarihin çağlara ayrılmasında “üçlü sistem” ve Türk-İslâm tarihinin çağ taksimi meselesi. *Turkish History Education Journal*, *3*(2), ss. 43-64. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tuhed/issue/81589/1329347>

Herbst-Damm, K. L., & Kulik, J. A. (2005). Volunteer support, marital status, and the survival times of terminally ill patients. *Health Psychology, 24*(2), ss. 225–229. <https://doi.org/10.1037/0278-6133.24.2.225>

McDaniel, S. H., Salas, E., & Kazak, A. E. (2018). The science of teamwork [Special issue]. *American Psychologist, 73*(4), 51-104.

Lisansüstü Tezler:

Bozgöz, A. (2017). *Ortaokul 6. sınıf sosyal bilgiler dersinde ilkçağ tarihi konularından Kadeş antlaşmasının barış eğitimi kapsamında ve öğrenci görüşlerine göre değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.

ProQuest veya YÖK Tez Merkezi üzerinden erişilen tezler:

Bozgöz, A. (2017). *Ortaokul 6. sınıf sosyal bilgiler dersinde ilkçağ tarihi konularından Kadeş antlaşmasının barış eğitimi kapsamında ve öğrenci görüşlerine göre değerlendirilmesi* [Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Internet Kaynakları (html adresinden önce sitenin adına yer veriniz)

Schaeffer, K. (2021, October 1). *What we know about online learning and the homework gap amid the pandemic.* Pew Research Center. <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2021/10/01/what-we-know-about-online-learning-and-the-homework-gap-amid-the-pandemic/>

Battershill, C. N. (1986). *The marine benthos of caves, archways and vertical reef walls of the Poor Knights Islands.* University of Auckland Research Repository. ResearchSpace. [https://researchspace.auckland.ac.nz/handle /2292/36608](https://researchspace.auckland.ac.nz/handle%20/2292/36608)

Raporlar, İstatistikler, Kılavuzlar, Öğretim Programları:

Ölçme, Seçme ve Yerleştirme Merkezi. (2018). *2024 Yükseköğretim Kurumları Sınavı (YKS) kılavuzu.* <https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2024/YKS/kilavuzyks2024.pdf>

National Cancer Institute. (2019). *Taking time: Support for people with cancer* (NIH Publication No. 18-2059). U.S. Department of Health and Human Services, National Institutes of Health. <https://www.cancer.gov/publications/patient-education/takingtime.pdf>

Millî Eğitim Bakanlığı. (2023). *Ortaöğretim tarih dersi (9, 10 ve 11. sınıflar) öğretim programı.* <https://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=1265>

Bildiri kitapları: (gün, ay ve yıl olarak tarih bilgisi giriniz)

Çınar, M., Doğan, D., ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat 6-8). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Sözlü bildiri]. Akademik Bilişim Konferansı, Eskişehir, Türkiye.

Davidson, R. J. (2019, August 8–11). *Well-being is a skill* [Conference session]. APA 2019 Convention, Chicago, IL, United States. [https://irp-cdn.multiscreensite.com/a5ea5d51/files/uploaded/APA2019\_ Program\_190708.pdf](https://irp-cdn.multiscreensite.com/a5ea5d51/files/uploaded/APA2019_%20Program_190708.pdf)

Gazete:

Schwartz, J. (1993, September 30). Obesity affects economic, social status. *The Washington Post*, pp. A 1, A4.

Roberts, S. (2020, April 9). Early string ties us to Neanderthals. The New York Times.

https://www.nytimes.com/2020/04/09/science/neanderthals-fiber-string-math.html

Yazarı olmayan gazete yazısı (yazı başlığının ilk üç kelimesini yazar ismi yerine kullanınız)

a) Metin içinde;

(Darülmuallimat Sultanahmette Açıldı, 1217).

b) Kaynakçada;

Darülmuallimat Sultanahmette Açıldı. (1217, Mart 25). *Takvim-i Vekayi*, s. 4.

Yazarı olmayan internet kaynakları:

 a) Metin içinde;

(World Health Organization, 2018)

1. Kaynakçada

World Health Organization. (2018, May 24). *The top 10 causes of death*. <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/the-top-10-causes-of-death>

Online Sözlük ve Ansiklopediler (Erşim tarihi veriniz)

1. Metin içinde

(Merriam-Webster, t.y.)

1. Kaynakçada

Merriam-Webster. (t.y.). Merriam-Webster.com sözlük. Erişim Mayıs 5, 2019, https://www.merriamwebster.com/

1. \* Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, omersolak@yahoo.com, ORCİD: https://orcid.org/ 0000-0001-5816-4241 [↑](#footnote-ref-1)