

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Atatürk University Journal of Faculty of Letters
Sayı / Number 64, Haziran / June 2020, 337-353

AGNES ROMANI VE FİLMİNDE MEDYALARARASILIK

The Intermediality in the Novel and the Film *Agnes*

(Makale Geliş Tarihi: 06.03.2020 / Kabul Tarihi: 25.05.2020)

Emre Bekir GÜVEN*

Öz

Edebiyat ve film (sinema) hem birer disiplin hem de birer medya olarak birbirlerini karşılıklı olarak desteklemektedirler. Ortaya çıktığı 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başından itibaren filmin, en büyük destekçisi edebiyat olmuştur. Edebiyat, binlerce yıllık birikimiyle filmi desteklemiş ve ona hazır materyal sunmuştur. Almanca edebiyatın (Almanca: Deutschsprachige Literatur) ve İsviçre edebiyatının temsilcilerinden Peter Stamm'ın 1998 yılında yayımlanan postmodern romanı *Agnes*, yönetmen Johannes Schmid tarafından 2016 yılında aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. Bu çalışma ile *Agnes* romanı ile filmi arasındaki disiplinlerarası, medyalararası ilişkilerin yanı sıra çatıştıkları noktalar, teknik ve tematik farklılıklar incelenecektir. "Giriş" bölümünde disiplinlerarasılık, medyalararasılık, postmodern roman ve filme dair genel bilgilendirme sunulacak; daha sonra iki kısa bölüm halinde roman ve filme dair bilgiler verilecek ve son olarak "Medyalararası İlişkiler" bölümünde söz konusu roman ve filme dair medyalararası öğeler irdelenecektir.

Anahtar kelimeler: Peter Stamm, *Agnes*, Medyalararasılık, Roman, Film.

* Doktora öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü; *PhD Student, Atatürk University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, emrebekirguven@gmail.com*. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1789-1730>.

Abstract

Literature and film (cinema) support each other, both as disciplines and as mediums. Since the end of 19th century and the beginning of the 20th century the literature has been the biggest supporter of the film. The literature supported the film with its thousands of years of accumulation and provided it with ready-made materials. The postmodern novel *Agnes*, published in 1998 by Peter Stamm, one of the representatives of German literature (German: Deutschsprachige Literatur) and Swiss literature, was adapted to the cinema with the same name in 2016 by director Johannes Schmid. Beside interdisciplinary and intermedial relations; conflicting points, technical and thematic differences between the film and the novel *Agnes* will also be analysed through this paper. In the “Introduction” chapter, general information about interdisciplinarity, intermediality, postmodern novel and film will be presented; after that, information about the novel and the film will be given in two short chapters and finally the intermedial elements of the novel and film will be examined in the “Intermedial Relations” chapter.

Keywords: Peter Stamm, Agnes, Intermediality, Novel, Film.

I. Giriş

Belirli disiplinler doğaları itibarıyla birbirlerine yakınken, bazı disiplinlerin de birbirlerini karşılıklı olarak beslemeleri bilim adına fayda sağlamaktadır. Tarih ve edebiyat, matematik ve fizik gibi edebiyat ve sinema disiplinleri de birbirlerine uzak disiplinler değillerdir. Birbirleriyle yakın bağlantıları mevcuttur. Postmodern dönemde disiplinler ayrımlara gitmek zaten çok da mümkün değildir. Bakıldığında, bir psikanalistin yazar, bir ressamın aynı zamanda kimyager olduğu ve bunun yanında tarihle de ilgilendiği görülebilir. Böyle bir durum veya anlayış olmasaydı bile, hem birer disiplin, hem de birer medya olarak edebiyat ve sinemayı birbirlerinden ayrı tutmak doğaları gereği doğru olmazdı. Ortaya çıkmaya başladığı 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başından itibaren edebiyat, sinemayı doğrudan desteklemiştir. Bunun sistematik bir çaba sonucu mu, yoksa rastlantı sonucu mu olduğu tartışılabilir. Fakat şu bir gerçek ki, edebiyatın farklı dönemlerden ve farklı coğrafyalardan edindiği binlerce yıllık birikimi (Sarı, 2014: s. 124) sinema için adeta bir hazine niteliğindedir. Homeros’un *Ilyada*’sından, Jules Verne’in *Aya Yolculuk*’una kadar bütün eserler sinema için kullanılabilir; nitekim ciddi bir kısmı kullanıldı da. Bunlar için edebiyat yüzyıllara, milenyumlara ihtiyaç duymuştu. Sinemanın ise bu noktada en azından tematik olarak malzemesi edebiyat sayesinde hazırды. Biraz daha ileri gidersek, aslında sadece tematik olarak değil, teknik boyutun bir ayağı olan anlatım teknikleri açısından da malzemenin hazır olduğunu söyleyebiliriz. Yani, edebiyat sinemaya bir

camera obscura sunmamıştır, fakat söz konusu kameranın neyi, nasıl anlatması gerektiğine dair bilgiyi sunmuştur. Filmin gideceği veya gitmesi gereken yol hakkında ona bir fikir vermiştir (Paech, 1997: s. IX)¹.

Edebiyatın sinemaya sadece bu açıdan fikir verdiğini iddia etmek edebiyata karşı haksızlık olur. İşin mekanik-teknik² boyutu edebiyatla elbette doğrudan bağlantılı değildir. Fakat işin tematik-teknik boyutuna odaklanıldığında edebiyatın rolü reddedilemez. Temelde edebiyatla özdeşleşmiş anlatım teknikleri bütün yönleriyle sinema için de kullanılabilir. Bunun yanı sıra, basit bir örnek olarak, Aristoteles'in drama ve dolayısıyla edebiyat için ortaya koyduğu "Üç Birlik Kuralı"³ yine sinematografiye uzak değildi, hatta uzun metrajlı filmlerle birlikte gereklilik halini aldı. Kısaca edebiyatın bütün bir birikimi sinemanın emrine amadeydi. Öte yandan hem romanın hem de filmin temelinde anlatma, gösterme, göz önünde tutma amaçlarının olduğu kabul edilirse ana konu insan ve onun etkileşim kurduğu nesnelere dir. Edebiyatın konu olarak temelinde hayvanı anlatırken dahi insan varsa, filmin de temelinde bunun olduğu söylenebilir. Geçmişinden, içerisinde bulunduğu zamana kadar insanlığın kaygılarını doğrudan veya dolaylı olarak dillendiren edebiyat bir yanda iken, ortaya çıktığı henüz ilk zamanlarda fabrikadan çıkan işçileri anlatan film diğer bir yanda yer almaktadır. Temelde insanı konu alan her iki medyanın da ek olarak bu noktada buluşmaları doğaldır (Albersmeier, 2018: s. 97).

Birer medya olarak birbirleriyle uyuşmaları ve çatışmaları çerçevesinde medyalararası incelenebilecekleri gibi roman ve film disiplinlerarası da incelenebilir. Yalnız disiplinlerarası incelenirken dikkat edilmesi gereken gerçek aslında birbirlerinden tamamen bağımsız iki disiplin veya tamamen tek bir disiplin olmadıklarıdır. Aksi takdirde birbirinden tamamen bağımsız iki alanın disiplinlerarası incelemesi veya zaten aynı olan iki alanın disiplinlerarası incelemesi ortaya çıkar. Her ikisi de doğru bir inceleme olmaz. Aynı disipline ait iki alan zaten disiplinlerarası incelenemez. Diğerinde ise tamamen ayrı iki disiplin oldukları düşünüldüğünde, ki böyle bir durum postmodernitede çok mümkün değil, bir araya gelmeleri veya ortak bir disiplinlerarası çalışma alanı sunmaları mümkün değildir. Bu yüzden roman ve film (edebiyat ve sinema) incelenirken çizilen çerçeveye, inşa edilen sınırlara ve başvuru alanı ya da metotlara özen gösterilmelidir.

Disiplinlerarası açıdan bakıldığında edebiyat ve sinemanın, aynı zamanda transdisipliner bir alan oluşturdukları söylenebilir. Elbette disiplinler kökenleri

¹ Yabancı dillerden çeviriler tarafınca yapılmıştır.

² "Teknik" ile kastedilen aslında mekaniktir. "Teknik" ile aynı zamanda anlatım ve gösterim tekniği de kastedilebilir, ki ilerleyen aşamalarda edilecektir de. Anlatım veya gösterim teknikleri bir tarafta iken, işin diğer tarafında mekanik (makina) boyut vardır. Dolayısıyla belki sadece "mekanik" demek daha doğru olabilir, fakat bu da anlam olarak eksik kalabilir. Bunlardan dolayı, bu durumu "mekanik-teknik" olarak adlandırmak en doğrusu olacaktır.

³ Yer, zaman, olay.

(aidiyetleri) genelgeçer kabul görmüştür, fakat yine de her birini bir diğerinden tamamen ayrı görmek de doğru değildir. Her halükarda bu çalışma kapsamında ve genelde ikisinin interdisipliner bir alan oluşturduklarını söylemek daha doğru olacaktır. Edebiyat ve sinema özelinde disiplinlerarası veya medyalararası çalışmalar her ne kadar Almanya’da üniversitelerin filoloji bölümlerinin alanına dahil edilse de bu durum Türkiye’de çok yaygın değildir (Kayaoğlu, 2016: s. 6). Geçmişte daha çok iletişim fakültelerinin çalışma alanına dahil edilen film medyası, son yıllarda edebiyat fakültelerinin filoloji bölümlerinde de çalışılmaktadır. Buna dair yüksek lisans ve doktora tezleri bulmak mümkündür (Bkz.: Ulusal Tez Merkezi, 2019). Bilimde bir tabunun yıkılması çerçevesinde, olumlu görülebilecek bu gelişmeler sevindirici olsa da kalıcı çözüm için mekanik-teknik boyutunun iletişim fakültelerine, tematik-teknik ve tematik boyutunun da edebiyat fakültelerine taşınması olabilir.

Alan karmaşasından uzaklaşıp işin arka boyutuna odaklanıldığında, edebiyat ve sinema arasında çok fazla metod farklılıkları olmadığı görülür. Esas itibarıyla ortaya konulacak eser, yaratı, ürün her iki disiplinde de çok benzerdir, hatta biraz abartılırsa belirli açılardan belki aynı oldukları bile iddia edilebilir. Yaratıcının ürünü oluşturma aşamasından, okurun ürünü analiz etme aşamasına kadar birçok açıdan benzerlik gösterirler. Analiz aşamasına bakıldığında, bir roman ele alınacağı zaman hangi açılardan incelenip irdeleniyorsa, bir film de benzer açılardan incelenip irdelenir. Bu nedenle edebiyatın filme neyi, nasıl anlatacağının bilgisini verdiğini iddia etmek tutarsız bir tez olmaz. Edebiyat ve film disiplinlerini bağlayan çalışmasıyla bilinen ve eseri bugün dahi önemli birincil kaynaklar arasında görülen medya bilimci Joachim Paech, ki bu konuda otorite olarak görülebilir, edebiyat tarihini filmin “*ön tarihi*”⁴ olarak görür ve şöyle der: “*Edebiyat sayesinde film ‘anlatmayı’ öğrendi.*” (Paech, 1997: s. 45-63). Belki de bu yüzden, ancak güçlü kalemlerin ardından iyi filmler ortaya çıkar. Küçük bir inceleme ile kült filmlerin, özellikle de senaryosu kuvvetli olanların, güçlü bir edebiyat geçmişi olan coğrafyalardan, milletlerden çıktığı görülebilir.

Kendisine bir bakıma en temel tekniği öğreten edebiyata karşı sinema, sadece bu kadarını borçlu değildir. Medyalararasılık teorisi üzerine bilinen en kapsamlı çalışmayı yapan akademisyen Irina O. Rajewsky’ye göre edebiyat ve sinema arasındaki dayanışmanın kapsam ve kalitesi film medyasıyla neredeyse aynı yaştadır (Rajewsky, 2002: s. 29). Başka bir ifade ile film medyasının ve dolayısıyla film tarihinin, edebiyat uyarlamaları üzerinden, edebiyatla tanışması ile başladığı söylenebilir. Aynı zamanda Türkiye’de medyalararası çalışmalarıyla bilinen akademisyen Ersel Kayaoğlu da bu durumu şöyle destekler: “*Film medyasında edebiyat uyarlamalarının film medyasının tarihiyle neredeyse eşzamanlı olarak başlamış olmasından dolayı film tarihinin edebiyat yapıtlarının filme uyarlanmasının tarihiyle koşut olduğunu söylemek de mümkündür.*” (Kayaoğlu, 2016: s. 43). Filmin ortaya çıktığı

⁴ Almanca: “Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films”. Bkz.: Paech, Joachim (1997). *Literatur und Film*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

dönemde, üretilen filmlerin içerisindeki uyarılama oranlarına bakıldığında uyarlamaların hiç de azımsanmayacak bir miktara ulaştığı görülebilir. *Sherlock Holmes Bafled* (1900) ve *Aya Yolculuk* (1902) gibi uyarlamalar, neredeyse filmin ortaya çıkmasından hemen sonra çekilmiştir. Sonraları Alman sineması özelinde *Nibelunglar* (1924) ve *Mavi Melek* (1930) gibi uyarlamalar çekilmiştir. Bütün bunlar edebiyatın hem bir disiplin olarak hem de bir medya olarak, en başından beri filmin yanında olduğunu göstermektedir.

Edebiyat ve sinemanın birlikte yürümelerinin tek nedenleri elbette sadece anlatma yöntemi ve hazır malzeme ile sınırlandırılmaz. Teori ve uygulamalarının uyumu ile de kısıtlanamaz. Sinemanın henüz mekanik-teknik gelişiminin çok başında olduğu düşünüldüğünde diğer konulara çok da odaklanmaması normaldir. Bir yapımcı veya yönetmenin tematik-teknik ve konudan çok, montaja, sese, görüntüye yönelir ve bu yönelme normal görülmelidir. Hatta bunlar bir kenara, henüz en temel aparat olan kameranın gelişimi bile tamamlanmış değildir. İşte tam bu noktada edebiyat, sinemayı ortaya çıkabilecek, fakat hiç çıkmamış birçok muhtemel yükten kurtarmıştır ve bu durum bir geçiş süreciyle kısıtlı kalmamıştır. 21. yüzyılda dahi, teknolojinin artık inovasyon çılgınlığı yaşadığı bugün bile sinema, edebiyattan kopmamakta ve beslenmeye devam etmektedir. En başarılı yapımlar arasında edebiyat uyarlamaları da yer almaktadır.

Edebiyat ve sinemanın yardımlaşması, filmlerin ses, montaj, kolaj, uzun metraj teknikleriyle bezeninceye kadar ve “*her şeyin plana göre yürümesi*” (Nesselhauf, 2015: s. 13) adına belirli bir aşamaya ulaşmalarına dek tek taraflı olsa da, günümüzde tek taraflı değildir. Bugün sinema da edebiyatı desteklemektedir. Edebiyat çerçevesinde belki ses getirmemiş romanlar sinemaya taşınarak daha büyük kitlelere ulaşabilmektedir. Başka bir açıdan da; ses getirmiş, “en çok satanlar” listesine girmiş romanları, modern hayatın getirdiği hızlı olma zorunluluğu yüzünden, okuyamayan insanlar bir uyarılama sayesinde söz konusu romanı iki saat içerisinde bir nevi “okumuş” olurlar. Bu noktada şöyle bir soru da akla gelebilir: “Romanlar ilgi çektikleri için mi uyarlanır, yoksa uyarlandıkları için mi ilgi çeker?” Duruma göre değişkenlik gösterebilir. *Harry Potter*’ın zaten ilgi çektiği için uyarlandığını, *Yüzüklerin Efendisi*’nin ise uyarlanıncaya kadar fazlaca ilgi çekmediğini söyleyebiliriz. Buna rağmen, sinemanın bugün 20. yüzyılın başındaki durumunda olmadığını ve günümüzde onun da romanı bir açıdan desteklediğini söyleyebiliriz. 2000’li yıllarda sinemanın önemini, ulaştığı kitleyi göz önünde bulduğumuzda, kaynağı bir roman olan filmin her halükarda o romanı desteklediğini düşünebiliriz. Toparlamak gerekirse, roman olmadan bazı filmlerin bugünkü anlamlarına kavuşamayacakları ve film olmadan da bazı romanların günümüzdeki konumlarında olamayacakları kabul edilebilir.

II. Agnes Romanı Üzerine

Agnes, 1963 yılı, İsviçre doğumlu Peter Stamm’ın ilk romanıdır. Türkçeye henüz çevrilmemiş olsa da, başka birçok dile çevrilmiş ve postmodern roman türünün önemli örnekleri arasında yerini almıştır. 1998 yılında yayımlanan *Agnes*

romanı bugün, Deutsche Welle'nin* Alman dili yazınına dair “Okunması Gereken 100 Eser”⁵ listesinde bulunmaktadır. Stamm'ın tanınırlığına büyük katkı sunan Roman kendisine başta Avusturya Edebiyat Ödülü olmak üzere, birçok ödül kazandırmıştır.

Romanda adı bilinmeyen, erkek bir ben-anlatıcı ve kadın Agnes'in ilişkisi konu edilmektedir. Tesadüfen tanışan bu ikili, hiç farkında olmadan kendilerini duygusal bir ilişkinin içerisinde bulurlar. Adını kadın figürden alan romanda ilk olarak ilişkinin geçmişi anlatılmakta, ilişkinin tarihçesi olayın bulunduğu zamana geldiğinde ise olayı geçmekte ve olay içinde olay ile yaşanacakları belirlemektedir. İlk bakışta klasik bir aşk hikayesi gibi görünse de roman bundan fazlasıdır. İçerdiği farklı katmanlar ve kodlamalar göz önünde bulundurulduğunda ise daha da fazlasıdır. Öznellik, mesafe ve yabancılaştırma, sorunlardan kaçınma, empati yoksunluğu, mutsuzluk gibi durum ve duygular romanda derinlemesine sunulmaktadır. Mutluluk barındıran anlar veya bir şeylerin yolunda gittiği yaşantılar sadece romanın bakış açısından kurmaca olan bölümlerde, hikaye içinde hikaye yazıldığı kısımlarda görülmektedir. Problemler gerçeklik⁶ ile olumlu kurmaca sürekli olarak çatışır. Olay; hikaye içinde hikayenin, yani kurmacanın gerçekliği belirlediği bir hal alır. Karakter Agnes ben-anlatıcının yazdığı hikayeye göre yaşar. Söz konusu hikayeye göre giyinir, sevişir, yaşar ve ölür. Daha net bir ifadeyle hikayenin içindeki hikaye, romanın hikayesini/olayını belirler. Romanın sonunda ise Agnes'in kurmaca ölümü ve gerçek ortadan kayboluşu anlatılmaktadır. Gerçek ve kurmaca arasındaki çizgi kaybolur. Üstkurmacanın tipik özelliklerini gösteren roman “*Agnes öldü. Bir hikaye onu öldürdü.*” (Stamm, 2017: s. 9) cümleleriyle başlar ve daha ilk andan itibaren postmodern bir roman olduğunu ve okurun dikkatli olması gerektiğinin sinyalini verir. Sade, sadece anlatılması gerekene odaklanan, boşlukları okura bırakan bir anlatım hakimdir. Diğer yandan, yoruma bağlı olarak, içerdiği leitmotivler dolayısıyla başka bir anlatım katmanı da barındırdığı söylenebilir.

Görünürdeki ilk katmanda, yazarlık yapan ve bu yazarlığını daha çok gerçek/öğretici metinler üzerine şekillendiren ben-anlatıcının aşık olması ve aşık olduğu kişiyle yaşadıkları anlatılır. Ben-anlatıcı kütüphanede kitabını yazarken kendisinden oldukça genç fizik öğrencisi Agnes'e aşık olur. Agnes bir süre sonra yazardan, bir portre yazmasını ister. Yazar, kız arkadaşı Agnes üzerine portre yazarken, olay kontrolden çıkar ve geleceği (yaşanacakları) belirlemeye başlar. Yani ikinci katmandaki anlatı birinci katmandaki anlatıyı belirler. Bazen de durum böyle olmaz. Gerçekte hamile olan Agnes ve portreye göre kız çocuğu doğuran Agnes, çocuğu düşürür. Bunu anlatırken de hekimin, kendisine “*çocuk materyali*” (Stamm,

* Almanya'nın otorite olarak görülen, 30 dilde yayın yapan haber ajansı.

⁵ Deutsche Welle, *100 Must-Reads*, www.dw.com (25.12.2019).

⁶ Anlatıcı veya okur perspektifinden: “Gerçeklik”. (Üstkurmaca, kurmaca içinde kurmaca sunduğundan kavramların karıştırılmaması gerekir. Romanın kendisi “kurmaca metin” olmasına rağmen, romanın ilk katmandaki olay akışını “gerçek”, olay içinde olay akışını “kurmaca” olarak adlandırmayı öneriyorum.)

2017: s. 111) attığını söyler. Bu yönde yaşanan dalgalanmalarla hayatları devam eder. Yazar, Agnes için yazdığı hikayenin sonuna bir türlü karar veremez. Yazarın Agnes'e bildirdiği son, hikayenin mutlu bittiği kitsch bir sonudur. Yazar böyle bir sonun edebi olarak yanlış olduğunu bilir, fakat Agnes'e (kurmaca) gerçek sonu, yani alternatif sonu söyleyemez. Fakat bir gün eve geldiğinde bilgisayar ekranının açık olduğunu ve hikayenin gizlice yazmış olduğu sonunun Agnes tarafından okunmuş olduğunu fark eder. Hikayenin gizli sonuna göre Agnes intihar eder. İntihar metodu olarak ormanda, karlar içinde donarak ölmeyi seçer. Agnes bunu okumuş, yanına bir palto almış ve ortadan kaybolmuştur. Romanın sonunda klasik okuru tatmin edecek net bir kapanış yoktur. Ben-anlatıcının, Agnes'le birlikte milli parka yaptıkları geziye dair video kaydını izlemesi ve anıları tazelemesiyle roman sonlanır.

III. Agnes Filmi Üzerine

Agnes romanının hatırı sayılır bir kitleye ulaşmasının ardından birçok romanda olduğu gibi uyarlaması çekilmiştir. Genelde karşılaşılan durum ses getiren bir romanın kısa zaman sonra filmleştirilmesidir. Fakat *Agnes*'de durum biraz farklıdır. 1998'de ortaya çıkan roman ancak 2016 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Öte yandan 1985-2006 gibi bir farkla Patrick Süskind'in *Koku: Bir Katilin Hikayesi* romanı gibi örnekler de yok değil. Hatta, yönetmen Fatih Akın'ın *Temmuz'da* filminin izleyiciyle buluşmasından hemen sonrasında yazar Selim Özdoğan'ın *Temmuz'da* romanını yazması gibi tam tersi örnekler de mevcuttur. Bu gerçekler ışığında değerlendirildiğinde, *Agnes*'in uyarlanma sürecinin "normal" olduğu söylenebilir.

Romanı aynı adla uyarlayan yönetmen daha çok çocuk filmleri çeken, pek tanınmamış bir yönetmen olan Johannes Schmid'dir. Schmid, senaryoyu Nora Lämmermann ile birlikte, Stamm'ın romanı rehberliğinde kendisi yazmıştır. Olayın zaten *Agnes* romanına dayandığı düşünüldüğünde senaristlere sadece olayın süslenmesi veya daha doğru tabiriyle filme uygun hale getirilmesi işinin kaldığı söylenebilir. Filmin, genel olarak romana sadık kaldığı görülmektedir. Dolayısıyla olayın akışı genel hatlarıyla romandaki gibidir. Olay, romanın aksine Walter⁷ ve Agnes'in kütüphanede tanışmalarıyla değil, Agnes'in ormanda palto ve ayakkabılarını çıkarıp karlar üzerinde yürümesiyle başlar. Hemen ardından bir "flashback" ile kahramanların kütüphanedeki tanışmalarına dönülür. Sonrası romandaki gibi, yazarlık yapan Walter, isteği üzerine Agnes'in portresini yazmaya başlamasıyla devam eder. Bu devam ederken kurmaca, gerçekliğin önüne geçer ve gerçekliği belirlemeye başlar. Walter'in birçok kez bilgisayar karşısında kurmacaya dair olayları yazdığı görülür. Bunlarla ilgili sahneler neredeyse diyalogsuz, sadece görüntü olarak çekilmiştir. Ek olarak bazen de o-anlatıcı (üçüncü kişi) tarafından ne olup bittiği anlatılmaktadır. Filmin son sekansında Agnes ormana gider, soyunur ve karın üzerine yatar. Yalnız bunun gerçek mi, yoksa Walter'in kurmacası mı olduğu arasında bir karar vermek

⁷ Walter: Romandaki isimsiz ben-anlatıcının filmdeki adı. Bkz.: Lieblingsfilm GmbH (Yapımcı), Lämmermann, N. – Schmid, J. (Senarist), Schmid, J. (Yönetmen). (2015). *Agnes* [Film]. Almanya: Lieblingsfilm GmbH.

güçtür. Anlatıcı veya okur perspektifinden gerçek ile kurmaca arasındaki çizgi ortadan kalkar. Kendisinden habersiz yazdığı sonu Agnes'in okuduğunu anlayan Walter camdan dışarıdaki karanlığı izler ve zihninde Agnes ile birlikte milli parka gidip gezdikleri o güne dair anılar vardır.

Filmin yapım ülkesi Almanya, yapım dili de Almancadır. Yapımcılığını filmin yönetmeni ve Münih merkezli Lieblingsfilm GmbH üstlenmiştir. 101 dakika süren filmin hitap ettiği izleyici kitlesi, diğer bir ifadeyle bu filmi izleyebilecek kitle olarak 12 yaş üzeri bireyler belirlenmiştir⁸. Film, izleyenlerce vasat düzeyde bulunmuştur. Filme IMDb üzerinden verilen ortalama puan 5,3/10'dur⁹.

IV. Medyalararası İlişkiler

Medyalararasılık, bu alanda otorite olarak kabul edilen Irina O. Rajewsky'ye göre, genelgeçer bir teori üzerine oturtulmamıştır (Rajewsky, 2002: s. 3). Bu durum global düzeyde böyleyken, Türk literatüründe daha da karmaşık bir konumdur. Henüz “intra-”, “inter-”, “trans-”, “multi-” gibi kavramların karşılıkları bile tam olarak oturtulamamıştır. Her birini teker teker tartışmak bu çalışmanın kapsamını ve çerçevesini aşmaktadır. Sadece kavram karmaşasını bertaraf etmek adına şunu ifade etmekte fayda görüyorum: Bu çalışmada “medyalararasılık” ile kastedilen *intermedialitedir* (Almanca: Intermedialität, İngilizce: Intermediality). Ele alınan roman ve film intermedial bir açıdan incelenmektedir. Yani konvansiyonel olarak farklı oldukları genel olarak kabul görmüş minimum iki fenomen, kendi medyasal alanını aşacak ve diğer bir alana dahil olacak şekilde irdelenmektedir. Bu açıdan “medyalararasılık” ile kastedilen, *Agnes* romanının bir medya olarak kendi alanını aşmak suretiyle farklı bir medya olan *Agnes* filminin alanına dahil olması ve bunun, tam tersi yönde gerçekleşmesi durumlarıdır. Daha da somutlaştırılırsa, köken olarak hangi medya türüne ait olduğu açık olan ve temelde birbirlerinden bağımsız bu iki medyanın kesiştikleri nokta bu çalışmanın medyalararası çerçevesini belirleyecektir.

Belki “medyalararasılık” kadar olmasa da “postmodern” kavramı da karmaşıktır. Fakat üzerine iki yüzyıla yakın zamandır (Best ve Kellner, 2016: s. 22) tartışılmasından olsa gerek, en azından bazı hatlar literatüre net olarak oturmuştur. En azından edebiyat özelinde hangi romanın postmodern roman türü özelliklerini gösterdiğini saptamak mümkündür. Film ile postmodernizmi yan yana getirmek kimilerine göre mümkün değilse de (Kayaoğlu, 2016: s. 100) kimilerine göre zaten var olan bir gerçektir (Hill, 2006: s. 121-132). Her halükarda, bu çalışmada ele alınan medyaların postmodern türün tipik özelliklerini yansıtmaları nedeniyle medyalararası ilişkilere postmodernizmi de dahil etmek gerekir. Aksi bir durumda *Agnes* romanının ana kolonunu oluşturan postmodern öğeler (Uyanık, 2011: s. 85-148) göz ardı edilmiş olacaktır.

⁸ Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK).

⁹ IMDb, *Agnes* (2016), www.imdb.com (10.01.2020).

Kendi türünün başarılı bir örneği olan *Agnes* postmodern roman türünün tipik özelliklerinin neredeyse tamamını taşımaktadır. Üstkurmaca, metinlerarasılık, farklı katmanlarda kodlamaların yanı sıra oyun, ironi, sürekli yeni bir şeyler yapma baskısı net olarak görülmektedir. Bir yanda gösterişsiz ve süssüz anlatım dururken, diğer yanda oldukça dolu, okuru yoran bir anlatım mevcuttur. Bırakılan boşluklar dahi, belirli bir planın sonucudur. Yazar kadar okurun da aktif olması beklenir. Kısacası postmodern yazar dehasını konuşturur ve tembel okura eserinin sadece bir kısmını sunar. Bir örnekle somutlaştırmak gerekirse kitapta 36 bölüm vardır. 1. bölüm 36. bölüm ile, 2. bölüm 35. bölüm ile, 3. bölüm 34. bölüm ile doğrudan bağlantılıdır ve bu 17. ve 18. bölümler birleşinceye kadar devam eder. Olayı bir sarmal halinde bir daha ve bu defa farklı açıdan sunar.

1. bölümün ilk cümlesi: “*Agnes öldü.*” (Stamm, 2017: s. 9).

36. bölümün ilk cümlesi: “*Agnes geri gelmedi.*” (Stamm, 2017: s. 153).

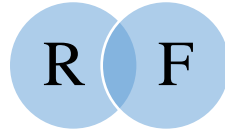
1. ve 36. bölümlerin ilk cümleleri, yukarıda görüldüğü üzere, birbirleriyle doğrudan bağlantılıdır. Aralarındaki bağlantı sadece bir anlatı bütünlüğü değildir, yani ölen birinin geri gelmemesi durumu değildir. Biri, ben-anlatıcı açısından gerçekte olandır; diğeri, ben-anlatıcının yazdığı kurmacada olandır. Bunun kadar somut olmasa da, diğer bölümler de birbirleriyle doğrudan ilişkilidir ve derin bir analiz ile bu sarmal zincirinden kuvvetle muhtemel oldukça farklı sonuçlar elde edilecektir. Bu sarmalı bir filme bu şekliyle uyarlamak ne kadar mümkün kılınabilir, bilinmez. Filmin DVD versiyonuna bakıldığında filmin 12 bölüm haline ayrıldığı görülmektedir (Lieblingsfilm GmbH, 2015: Kapitel 1-12). Bu bölümlemenin daha çok sekans geçişleri için yapıldığı söylenebilir. Kabaca her bir sekansın filmdeki bir bölümü, kitaptaki 3-4 bölümü oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir. Öte yandan, romandaki anlamlandırmayı, anlatı yoğunluğunu beklemek zaten doğru olmazdı. Fakat *Agnes* filminde olmasa da, modern sinematografik tekniklere bakıldığında filmlerde de bu tür “oyun”lara başvurunun mümkün olduğunu söyleyebiliriz ve nitekim nadiren de olsa başvurulduğu görülmektedir. Geçmişte Stanley Kubrick ve günümüzde Christopher Nolan öncülünde sinema, giderek edebiyat tekniklerine daha çok başvurmaktadır. Özellikle de postmodern edebiyatın o karmaşık olarak nitelendirilebilecek yapısına, sayıları az olsa da bazı yönetmenlerin başvurduklarını söyleyebiliriz.

Sinemanın, edebiyatın aksine bir sektör olduğu ve dolayısıyla gişe kaygısı güttüğü düşünüldüğünde teknik açıdan edebiyattan daha yaratıcı olması gerekirdi. Fakat bir romana baktığımızda gördüğümüz derinliği, bir filmde nadir olarak görürüz. Elbette ki bazen bir filmin, binlerce romana taş çıkardığını da görürüz. Hatta bir filmin bütün “genç”liğine rağmen, “yaşlı” romanlara ders verdiğine de rastlarız. Fakat genele baktığımızda binlerce yıllık birikiminden mi, yoksa başka nedenlerden mi olsa gerek, edebiyat, sinemanın hala en büyük besin kaynağıdır. Sinemaya hala “anlatma” işini öğretmektedir. İki yüzyılı bulmayan geçmişiyse sinemanın da edebiyatı belirli açılardan desteklediği de tabii ki reddedilemez. Modernitenin bireye

getirdiği hız, makineleşme ve zaman kısıtlılığından dolayı birey 153 sayfalık bir romanı okumak yerine, uyarlamasını izlemeyi tercih edebilir. Bu sayede dolaylı yoldan da olsa romanla tanışmış olur. Ayrıca görselliğin önem kazandığı, rengarenkliğin bireyde heyecan uyandırdığı ikinci milenyum sonrası dönemde film bireye daha cazip gelebilir. Sinemanın, bu avantajlarına rağmen edebiyatı bir kenara itmemesi, temelde edebiyata kıyasla “kısa geçmişi” ile belki açıklanabilir. Buna karşın, bu “kısa geçmiş”e rağmen kat ettiği yol elbette küçümsenemez. Bunu, filmlerin aynı zamanda birer kitap barındırmalarında görmekteyiz. Filmlerin artık bütünü transkripsiyon halinde de sunulmaktadır. Konuşmalar, iç sesler, yankılar, nidalar ve daha kulağın duyduğu nice ses ek bir dosya halinde transkripsiyon olarak sunulmaktadır. Bu da kapsamlı bir çalışmayla incelenmesi gereken bir başka medyalararası bağlantıya işaret etmektedir.

Filmin ek bir dosya olarak transkripsiyona dökülmesi, adeta kitaplaştırılmasının yanında tersi durum da söz konusudur. Kitapların başta engelli bireyler için olmak üzere, günümüz yaşam tarzında zaman sıkıntısı yaşayan bireyler için seslendirilmesi, hatta bazı versiyonlara görseller eklenmesi durumu da kitabın kısmen filmleştirilmesi olarak görülebilir. Elbette her ne kadar sesli bu versiyon bir “aşırı yorum” sonucu film medyasına dahil edilebilecek olsa da kabul gördüğü medya şekli hala kitaptır. *Agnes* romanının da sesli kitap versiyonu mevcuttur (Stamm ve Brückner, 1998). Aslında bu “intermedial” ve “transmedial” kavramlarını açıklamak için iyi bir örnek olabilir. *Agnes* sesli kitabının hem bir kitap hem de bir film, belki de müzik olduğu varsayıldığında, veya medyasal kökeni tam olarak belirlenemediğinde söz konusu sesli kitabın transmedial inceleme alanına dahil edilmesi gerekir. Çünkü medyasal kökeni her iki medya türüne de dahil edilebilir. Oysaki medyasal kökeni kesin olarak ortaya konulmuş olsa ve bu medyanın diğer medyalarla ilişkisi tartışılıyorsa bu intermedial inceleme alanına dahil edilmelidir (Dörr ve Kurwinkle, 2014: s. 6-153; Rajewsky, 2002: s. 13).

Roman ve filmin medyasal kökenlerinin kesin olarak ortaya konulmuş olduğu göz önünde bulundurulduğunda, medyalararası ilişkilere intermedial açıdan devam etmek gerekir. Bu noktada, roman ve filmin kesiştikleri alan olan intermedial alan ele alınmalıdır. “R” kümesinin roman, “F” kümesinin de film olduğu varsayılsa kesiştikleri alan onların ortak noktalarını, çatıştikleri noktaları barındırır.



Medyalararası ilişkiler kapsamında temeldeki bazı yakınlık ve farklılıklardan sonra ilk olarak göze çarpan, romanda adı olmayan ana karakterin filmde adının olmasıdır. Stephan Kampwirth’in canlandırdığı söz konusu karakter filmde Walter adını taşır. *Agnes* romanının karakterleri, Stamm gibi İsviçreli olan Max Frisch’in *Homo Faber* eserindeki karakterlerle benzerlikler gösterir. Ayrıca her iki eserde de

“ölüm” motifi benzer yönde işlenir. *Agnes* karakteri ben-anlatıcı tarafından yazılan hikaye sonucu kurmacada ölür, gerçeklikte ortadan kaybolur (Stamm, 2017: s. 9, 153). Suçlanabilecek olan karakter ben-anlatıcıdır, çünkü yazdığı hikayeye göre olay bu şekilde gerçekleştiği için Agnes ortadan kaybolur. Bunun yanı sıra Agnes’in dertlerden kaçıp ben-anlatıcıya tutunması ben-anlatıcının kendisi için bile tuhaf bir durumdur. Ben-anlatıcı bu durum için açıkça “*bula bula bana*” (Stamm, 2017: s. 12) demekte ve kendisinin güvenilir bir kişi olduğunu net olarak itiraf etmektedir. Frisch’in *Homo Faber*’inde de yine suçlu bir bakıma Walter Faber’dir. Walter’in sevgilisi Elisabeth bir yılan ısırığı sonucu hastaneye yatırılır. Fakat panzehir enjeksiyonuna rağmen ölür. Walter, sevgilisinin hastanede yattığı süre boyunca ekstra bir şey yapmaz ve Elisabeth’in yılan ısırığı sonucu yere düştüğü ve kafasının yaralandığı tespit edilemez. Elisabeth yılan ısırığından değil, bir açıdan Walter’in ilgisizliği sonucu tespit edilemeyen kafa yaralanmasından ölür (Frisch, 1991: s. 190-191). İki kadın karakterin de bağımsız olmaları, hayata dair mana aramalarının yanı sıra Agnes’in Chicago Üniversitesi’nde, Elisabeth’in Yale Üniversitesi’nde okuması da başka bir benzerliktir. Burada bir metinlerarasılıktan zaten söz edilebilir. Bunun yanı sıra romanda, Agatha Christie’nin *Murder on the Orient Express* ve Hermann Hesse’nin *Siddharta* eserlerine direkt göndermeler mevcuttur (Stamm, 2017: s. 97, 119). Postmodern bir roman olması nedeniyle bunlar zaten olacaktır. Fakat asıl göze çarpan nokta Frisch’in Walter karakterinin romanda değil, filmde yer bulmasıdır. Romanda adı olmayan ben-anlatıcının, filme uyarlanma sürecinde Walter adını alması sadece bir tesadüf de olabilir. Fakat yönetmen Johannes Schmid, filmin DVD versiyonundaki röportajında romanın ruhuna mümkün olduğunca sadık kaldıklarını, romanın yazarı Stamm ile beş yıl üzerine çalıştıklarını ifade eder (Lieblingsfilm GmbH, 2015: Extras-Interview mit Johannes Schmid). Dolayısıyla isim seçiminin bir tesadüf sonucu olduğunu söylemek filme haksızlık olabilir. Aynı röportajda Schmid karakterlerin mümkün olduğunca somutlaştırılması gerektiğini belirtir. Ek olarak şunları ifade eder: “*Okur, kitabı okurken kendi zihninde bir resim oluşturur ve sahneler bu resme göre devam eder. Fakat filmde ise izleyici, karakterleri sizin sunduğunuz şekli ile alımlar, kendisi bir resim oluşturmaz.*” (Lieblingsfilm GmbH, 2015: Extras-Interview mit Johannes Schmid). Stamm’ın, anlatı becerisini göz önünde bulundururken, ben-anlatıcıya isim vermemesinin bir tesadüf olamayacağını elbette biliyoruz. Postmodern edebiyatın bireyin bireyliğini kaybetmesini, arayış içerisinde olmasını, kalabalıkta kaybolmasını, kimliksizliğini ön plana çıkardığı göz önünde bulundurulduğunda tabii ki isimsizlik durumunun tesadüf olduğunu iddia edemeyiz. Stamm’ın bunu kasıtlı olarak yaptığı, bir postmodern öge olarak metne dahil ettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca romana adını veren karakteri ön plana çıkarmak adına da böyle bir şeyi yapmış olabilir. Asıl olanın Agnes olduğu ve geri kalanının silik olduğunu veya hiç olmadığını vurgulamak istemiş olabilir. “Yönetmen Schmid, ben-anlatıcıyı filme, romanda olduğu gibi, isimsiz alamaz mıydı?” sorusunun cevabını Schmid, kendi röportajında karakterlerin mümkün olduğunca somutlaştırılması gerektiğiyle vermiştir (Lieblingsfilm GmbH, 2015: Extras-Interview mit Johannes Schmid).

Romanda adı olmayan ben-anlatıcı karakterin somutlaştırılması adına filmde ona bir ad verilmesi ve bu adın Walter olması, *Agnes* ve *Homo Faber* romanları arasındaki metinlerarası bağlantı göz önünde bulundurulduğunda, büyük bir anlam ifade eder. Bu, filmin de metinlerarası bağlantıya dahil olduğunu gösterir; ki bu, *Homo Faber* romanı ile *Agnes* filmi arasında hem metinlerarası hem de medyalararası bağ oluşturmuş olur. Oysaki postmodern film türünün olup olmadığı tartışılırken (Kayaoğlu, 2016: s. 100), postmodern bir romanın uyarlaması¹⁰ başka bir filme metinlerarası veya göstergelerarası göndermeyi, hikayesini oluşturan romanın metinlerarası göndermede bulunduğu romana göndermede bulunmaktadır. Ayrıca filmin bire-bir uyarlandığı veya Ersel Kayaoğlu'nun ifadesiyle "*aslına uygun olmaya çalışan uyarlama*" (Kayaoğlu, 2016: s. 50) türüne dahil edilebilecek bir uyarlama olduğu göz önünde bulundurulduğunda, filmdeki muhtemel bir eklemenin önemi daha da artmaktadır. Ek olarak, film çözümlemesi alanındaki otoritelerden sayılan eleştirmen James Monaco'nun "*Bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü sinemada da aşağı yukarı anlatılabilir ya da görüntülenebilir.*" (Monaco, 2002: s. 48) ifadesi ışığında söz konusu ben-anlatıcının filme isimsiz de alınabileceğini söyleyebiliriz. Fakat bir isim verilerek filme geçirilmiştir. Dolayısıyla, filmdeki Walter karakterinin Frisch'in *Homo Faber* romanındaki Walter Faber olduğunu iddia etmek, bu bilgiler doğrultusunda, aşırı bir yorum olmayacaktır.

Agnes romanı ile *Agnes* filmi ve *Homo Faber* romanı ile *Agnes* filmi aralarındaki medyalararası ve metinlerarası ilişkiler mevcuttur. Bunun yanı sıra sadece *Agnes* romanı içerisinde/çerçevesinde de medyalararası göndermeler mevcuttur. Rajewsky'ye göre sadece bir medya içeren fenomenler "*intramedial*" (Rajewsky, 2002: s. 13, 19) bir inceleme alanı oluşturur. Fakat kitap tek başına bir medya olsa da, göndermede bulunduğu diğer medyalar ile birlikte düşünüldüğünde, *intermedial* bir çalışma alanı oluşturur. Daha açık bir ifadeyle, roman ve film bir intermedial alan oluştururken, romanın içerisindeki diğer medyalara yapılan göndermeler başka bir intermedial alan oluşturur. Bugüne kadar yapılan medyalararası çalışmaların, daha önce kümeler ile anlatmaya çalıştığım gibi, sadece roman ve filmin kesiştikleri noktalar üzerine yoğunlaştığı söylenebilir. Fakat *Agnes* romanının içerisinde yer alan ve kendilerine sistematik olarak göndermede bulunan medyalarla da *Agnes* romanının bir medyalararası bağının mevcut olduğunu söyleyebilirim. Genel olarak bakıldığında bu tür medyalar bazen bir film, bazen bir beste, bazen bir tablo olmaktadır. *Agnes*'de Ernst Ludwig Kirchner'den Oskar Kokoschka'ya kadar bir dizi ressamın tabloları üzerinden resim ve mimari ile medyalararası bağlantılar kurulmaktadır (Stamm, 2017: s. 39, 68, 100). Kısacası, romanda sadece metinlerarası gönder-

¹⁰ Filmin postmodern olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur. Postmodern bir romanın uyarlamasının da otomatik olarak postmodern olduğunu iddia etmek doğru olmaz. Postmodern romandan uyarlama olan bir filmi postmodern türe dahil etmek ancak belirli incelemeler sonucu mümkün olabilir.

meler değil, aynı zamanda *Agnes* filmi olmaksızın da medyalararası ilişki ve göndermeler mevcuttur. *Agnes*'in ben-anlatıcıya “*sen yazarsın, ben filme alırım.*” Stamm, 2017: s. 70) demesi bu tür ilişkilere tipik bir örnek olarak gösterilebilir.

Postmodern edebiyatın olmazsa olmazlarından olan metinlerarasılık kendini postmodern sinemada da göstermektedir. Sinemadaki metinlerarasılığa Türkiye’den Cem Yılmaz filmleri başarılı örnekler sunmaktadır (Kalıpçı, 2016: s. 69-80). *Agnes* filmi, metinlerarasılık açısından, romandaki göndermeler dışında Walter örneğini sunmaktadır. Bunda, filmin bire-bir uyarılama (aslına yakın uyarılama) olmasının büyük payı vardır. Ayrıca Sovyet edebiyat bilimcisi Boris Eichenbaum uyarlamaları şöyle tanımlar: “*Başka bir medyaya tercüme*” (Eichenbaum, 1965: s. 72). Dolayısıyla gişe, ödül, siyasi amaç gibi ekstra bir kaygısı yoksa, edebi yapıt genel olarak bire-bir uyarlanır. Öteki türlü, kaynak metin ile ortaya çıkan film arasında farklar oluşur ve ortaya çıkan ürünün ne denli “uyarlama” olduğunu sorgulatabilir.

Agnes filmi ile *Agnes* romanı arasındaki medyalararası bağlantı oldukça yakındır. Romanı okuyan ve filmi izleyen bir kişi eserlerin isimlerini bilmeksizin veya eserlere dair bilgi sahibi olmaksızın ikisini eşleştirebilir. Bu, bire-bir uyarılama olmasının yanı sıra aralarında büyük teknolojik gelişmelerin olduğu, uzunca bir zaman geçmemesiyle de açıklanabilir. 1998’den 2016 yılına kadar uyarlanmayı beklese de arada elektriğin veya telefonun icadı gibi bir durum söz konusu değildir. Günümüz açısından bakarsak, Thomas Mann veya Robert Musil eserinin uyarlanması gibi bir zorluk söz konusu değildir. Teknolojiyi kameradan uzak tutma, karakterlere uygun kıyafet bulma gibi zorluklar yoktur. Roman içinde yazılan kurmaca hikaye bilgisayarda yazılıyorsa, filmde de bilgisayar kullanılmaktadır. Olay ve zaman filme olduğu gibi aktarılmıştır. Fakat yer konusu biraz farklıdır. Romanda yer Chicago’dur. Filmde de izleyiciye yerin Chicago olduğu belirli açılardan hissettirilmektedir, hatta dersler İngilizcedir (Lieblingsfilm GmbH, 2015: 0:27:43). Öte yandan filmdeki bir sahnede Almanca bir cadde tabelasına (Lieblingsfilm GmbH, 2015: 0:24:57) veya asansör talimatnamesine (Lieblingsfilm GmbH, 2015: 0:24:57) denk gelmek mümkündür. Öte yandan Walter ve Agnes’in taksiye bindikten sonra taksi şoförüne “*Berliner Allee*” (Lieblingsfilm GmbH, 2015: 0:08:48) diyerek gideceği yeri söylemesinden bu yerin Berlin’de olduğunu anlıyoruz. Ek olarak filmdeki birçok öge, olayın geçtiği yerin Berlin olduğu izlenimini oluşturmaktadır. Bunu kesin olarak söylemek güç olsa da filmin her halükarda isimsiz bir Alman şehrinde geçtiğini söyleyebiliriz. Fakat izleyicinin olayın geçtiği yer olarak nereyi düşünmesi gerektiğine dair net bir cevap bulmak güçtür.

İşin bu gibi sinematografik ve mekanik-teknik boyutlarına çözümler bulunmuş ve filmin çekimi başarıyla tamamlanmıştır. Sonucu izleyicilerce çok parlak olmasa da filmin çekimi tamamlanıp beyaz perdeyle buluşturulmuştur. Tematik-teknik açıdan bakıldığında ise film ile roman arasında küçük çaplı farklılıklar göze çarpmaktadır. Filme geçmeden önce romana bakarsak, romanda olayın büyük çoğunluğu ben-anlatıcı tarafından aktarılır. Nadiren biz-anlatıcıya rastlamak da mümkündür. Romanda diyalog ve iç monologlara sıkça rastlanmaktadır. Filme bakıldığında ise,

filmin doğası gereği, neredeyse sadece diyaloglarla karşılaşılır. Çok nadir iç monologlara rastlamak da mümkündür. Romandaki ben-anlatıcının anlatıcı konumu kişiseldir. Onun olaylara karşı yaklaşımı, bakış açısı büyük rol oynamaktadır. Okur, olayları ben-anlatıcının sunduğu şekilde alır. Anlatım tutumuna bakıldığında ise net bir tutum tespit etmek güçtür. Anlatıcı, bir yandan olaylara karşı onaylayıcı bir tavır takınırken, diğer yandan olanları reddeden bir tarafı da vardır. Öte yandan, okura anlatıcıya güvenmemesi gerektiğini, olaylara kısmen ironik yaklaştığını hissettiren bir tutum da mevcuttur.¹¹

“Anlatım” kavramının her medya için geçerli ortak noktaları vardır. Sadece edebiyata mal edilmiş bazı anlatım tekniklerini resim, müzik ve sinemaya da uyarlamak mümkündür. Anlatı kuramının sadece edebiyat için geçerli olduğunu düşünmek doğru olmazdı zaten. Daha önce adı geçmiş Joachim Paech’in ifadesiyle sinemanın edebiyat sayesinde “anlatma”yı öğrendiği (Paech, 1997: s. 45-67) düşünüldüğünde, “anlatma” işinin ayrıntılarının sinema için de geçerli olduğu söylenebilir. İletişim bilimci Özgür Yaren’in sinemadaki anlatı kuramına dair çalışmasına bakıldığında edebiyatın anlatı kuramıyla benzerlikler göze çarpmaktadır (Yaren, 2016: s. 167-192). Dolayısıyla, filmin türüne bağlı olmak kaydıyla, bir filmin anlatıcısı, anlatıcı konumu, anlatım tutumu olabilir. *Agnes* filmine bakıldığında bir anlatıcıya, belirli iç monolog sahneleri dışında, rastlanmamaktadır. Sadece çekilmesinde oyuncuya gerek görülmemiş ve sadece doğa veya şehir manzaralarıyla geçiştirilmiş, çekilmesi mümkün olmayan veya zaman atlatma sahneleri dışında bir anlatıcıya denk gelmeyiz. Bu tür noktalarda kamera sadece yaşananları aktarır ve yaşananlara çok fazla müdahil olmaz. Bu sahnelerdeki anlatıcı ben-anlatıcı, yani romandaki isimsiz karakterin aksine Walter’dır. Anlatıcı olarak Walter, olaylara bizzat müdahil olması ve olayların kendisiyle ilgili olması nedeniyle, yaşananları içeriden bir bakış açısıyla aktarmaktadır. Filmin, romanın aksine, çok daha fazla diyalog barındırması ve kitaptaki sayfalarca durum betimlemelerinin filmde bir-iki sahne ile anlatılabilmesi nedenleriyle anlatıcı konumu ve anlatım tutumuna dair izlere rastlamak güçtür. Fakat yine de, görülebildiği kadarıyla, anlatıcının konumu ve anlatım tutumu romanla paralellik gösterir.

Tematik-teknik açıdan belirli noktalarda ortaklık gösterecek de mekanik-teknik boyutta ortak nokta yok denecek kadar azdır. Her ne kadar uyarlama filmler için “*edebi metinlerin filmsel adaptasyonu*” (Albersmeier, 1989: s. 15) tanımlaması kullanılsa da mesele sadece bu kadarla kısıtlı değildir. “Transformasyon” veya “adaptasyon” gibi kavramlar da tartışılabilir. Kaynak metnin form değiştirip başka bir medyaya dönüştüğü veya var olan metnin başka bir medyaya adapte edildiği gibi farklı görüşler de benimsenebilir. Her ikisi de belirli açılardan geçerlidir. Tematik-

¹¹ Paragrafta geçen kavramların, Türkçeleştirmede yaşanan sıkıntıları bertaraf etmek adına, Almancalarını vermekte fayda vardır. Türkçe-Almanca: “Diyalog-Dialog”, “(iç) monolog-(innerer) Monolog”, “ben-anlatıcı-Ich-Erzähler”, “anlatıcı konumu-Erzählverhalten”, “anlatım tutumu-Erzählhaltung”.

teknik açıdan bakıldığında “adaptasyon”, mekanik-teknik açıdan bakıldığında ise “transformasyon” kavramı daha uygun düşecektir. Ayrıca roman (kitap) bir medya olarak film medyasına dönüşmesi ve dolayısıyla kendi özgün medyasından vazgeçerek medya değişikliğine (Alm.: Medienwechsel) tabi tutulduğu da eklenebilir. Bu çalışmada ele alınan medyaların, oluşturulma teknikleri açısından, farklı türlerden olması nedeniyle tabii ki bazı temel farklılıklar mevcuttur. Kamera ile kalemin ortaya çıkardığı medyalar elbette farklı türlere dahil olacaktır, fakat belirli ortak noktaları şu kısma kadar ortaya koyuldu. Kalemin kameraya yön vermesi, kameranın kalemi görünür kılması gibi benzerlikler tartışıldı. *Agnes* özelinde romanın filme sunduğu katkı en başta hikayenin kendisidir. Filmin romanın tanınırlığına katkı sağladığına dair somut bir veri bulunmamaktadır. Film, daha önce ifade ettiğim gibi, izleyicilerce zaten vasat bulunmuştur. Ayrıca uyarlama kararı, *Agnes* romanının yayımlanmasından ve belirli bir okur kitlesine ulaşmasından sonra alınmıştır.

Agnes'den ayrılıp genel duruma baktığımızda bazı romanların, uyarlamaları sayesinde tanındığı, hatta filmin romanın önüne geçtiği gibi örneklere denk gelebiliriz. Bazen de romanın, birden fazla uyarlamasının çekilmesine rağmen, filmlerce geçilemediği, kitabın hep daha üst bir konumda kaldığını görebiliriz. *Agnes* filminin, şu an itibarıyla *Agnes* romanının gölgesinde kaldığını rahatlıkla ifade edebiliriz. Okur ve izleyicilerin hatırı sayılır bir kısmının filminden haberdar dahi olmadıklarını iddia edebiliriz.

V. Sonuç

Peter Stamm'ın *Agnes* romanı ile Johannes Schmid'in *Agnes* filmi arasında medyalararası ilişkiler mevcuttur. Roman ve filmin medyalararası bağlantılarından bağımsız olarak, romanda resim ve mimari gibi diğer medyalara göndermeler bulunmaktadır. *Agnes* romanı, *Agnes* filminin ana malzemesini oluşturmaktadır. Film, romanı görselleştirmiş, karakterleri bedene bürümüştür. Romanı asıl anlamına kavuşturan postmodern öğelerin bazıları filme aktarılamamıştır. Romanda pasif durumdaki karakterler filmde aktif bir hale bürünmüştür. Filmdeki eklemelerin bir kısmı romanda olmayan, uyarlama esnasında yaratılan öğelerdir. Uyarlanma sürecinde romandan bazı kısımlar çıkarılmıştır. Romanın dili ile filmin dili arasındaki doğal farklılıklar sonucu, romandan filme geçiş arasında ekleme ve eksiltmeler yapılmıştır.

Farklılıklar olsa da yönetmen Schmid, mümkün olduğunca romanın ruhuna sadık kalmıştır. Fakat yine de doğası gereği ve medyasal kökenlerin farklı olması nedeniyle aynı olduklarını söyleyemeyiz. Sadece romanın yazı, filmin görüntü olması bile belirli farklılıkları doğurmaktadır. İki medyanın konvansiyonel farklılıkları nedeniyle zaten, bu eserleri intermedial bir açıdan incelemeyi doğru buldum. İnter-medialite, Türk literatüründe nadiren çalışılmış olsa da son yıllarda bu durum giderek değişmektedir. Filoloji bölümlerinde de edebiyat ve sinema kapsamında medyalararası çalışmalara rastlamak mümkündür.

Bu çalışmanın, söz konusu eserler açısından bir öncü olması ve kapsamının dar olması nedeniyle eksiklikleri elbette mevcuttur. Çalışmanın *Agnes* eserlerinde medyalararasılığa dair bir boşluğu doldurması tabii ki beklenemez. Sadece, kendisinden sonraki kapsamlı çalışmalara önyak olması umulabilir. Daha kapsamlı çalışmalara teşvik olması bu çalışmayı amacına ulaştıracaktır.

Kaynakça

- Albersmeier, Franz-Joseph. (1989). *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Albersmeier, Franz-Joseph. (2018). *Texte zur Theorie des Films*. Ditzingen: Reclams Universal-Bibliothek.
- Best, Steven; Kellner, Douglas. (2016). *Postmodern Teori*. Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Orijinali 1991’de yayımlanmıştır).
- Deutsche Welle, 100 Must-Reads, www.dw.com, (25.12.2019).
- Dörr, Volker C.; Kurwinkel, Tobias. (2014). *Intertextualität Intermedialität Transmedialität*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- Eichenbaum, Boris. (1965). *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Frisch, Max. (1991). *Homo Faber*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Hill, Val. (2006). “Postmodernizm ve Sinema”, Stuart Sim (Ed.), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* (ss. 121-132) içinde. Ankara: eabil Yayıncılık.
- IMDb, Agnes (2016), www.imdb.com, (10.01.2020).
- Kalıpçı, Muge. (2016). “Metinlerarasılık Kapsamında G.O.R.A. ve A.R.O.G. Filmlerinin İncelenmesi”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 7, s. 69-80.
- Kayaoğlu, Ersel. (2016). *Edebiyat ve Film*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Lieblingsfilm GmbH (Yapımcı), Lämmermann, N. – Schmid, J. (Senarist), Schmid, J. (Yönetmen). (2015). *Agnes* [Film]. Almanya: Lieblingsfilm GmbH.
- Monaco, James. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları (Orijinali 1977’de yayımlanmıştır).
- Nesselhauf, Jonas. (2015). “The Same Old Song“. Blood Simple zwischen Spielfilm und postmodernem Filmspiel, Dominik Schmitt-Stephanie Blum (Eds.), *Das postmoderne Kino der Coen Brothers* (ss. 13-22) içinde. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Paech, Joachim. (1997). *Literatur und Film*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Franke Verlag.

Sarı, Ahmet. (2014). *Edebiyat Nefreti*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Stamm, Peter. (2017). *Agnes* (26. Auflage). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Stamm, Peter. (1998). *Agnes* Audible Hörbuch [Christian Brückner]. Berlin: parlando Verlag.

Uyanık, Gürsel. (2011). *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Yaren, Özgür. (2016). "Sinemada Anlatı Kuramı", Zeynep Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 2* (ss. 167-192) içinde. İstanbul: Su Yayınevi.

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı. (2019). Ulusal Tez Merkezi. tez.yok.gov.tr.