



*Araştırma Makalesi / Research Article*

## KANONİK BAĞLAMDA *THE GİVER* FİLMİNİN OKUNMASI VE BİR ÇÖZÜM ÖNERİSİ OLARAK POSTMODERNİZM

Enes Buğra TÖKEL<sup>1\*</sup>  
Şahmurat ARIK<sup>2</sup>

### Öz

Felsefe ve bilim, sanatın tüm dallarıyla sürekli iletişim hâlinindedir. Bunun yanı sıra sanat akımlarının temelinde her daim bir felsefenin bulunması, bu birlikteliği perçinleyen unsur olarak görünür. Bu bağlamda *The Giver* adlı sinema filmi söz konusu ilişkiler ağının bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde kullanılan tekniklerde, işlenen konu ve temada ‘felsefe ve sanat ilişkisi’ başlığı altında pek çok ortak nokta mevcuttur. Ayrıca filmin daha önce yazılmış bir romandan uyarlanması, ele alınan konu için oldukça uygun bir zemin oluşturmaktadır.

Edebiyatın kendine has bir şekilde kullanılmayıp, kanonik bir boyut kazanması, onun değerinde bir eksilmeye sebebiyet verir. Edebiyat kanonları bu açıdan oldukça dikkat edilmesi gereken bir konudur. Belli bir zümrenin kendi niyetleri doğrultusunda bir sanat kanonu oluşturmaya çalışması bazı dönemlerde rastlanılan bir davranıştır. Filmde de toplumun bir kanona maruz bırakılması durumu işlenmektedir. Bu çalışmada, filmdeki kanonik unsurlar ortaya çıkartılmaya ve söz konusu kanonik unsurlara bir çözüm önerisi olarak postmodern düşüncenin savları ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *The Giver*, Kanon, Edebiyat, Postmodernizm, Sinema.

## READING *THE GİVER* MOVİE IN A CANONIC CONTEXT AND POSTMODERNISM AS A SOLUTION PROPOSAL

### Abstract

Philosophy and science are in constant communication with all branches of art. Besides, the fact that there is always a philosophy at the basis of art movements seems to be a factor that reinforces this unity. In this context, the movie named *The Giver* appears as a product of the network in question. In the techniques used in the film, there are many common points in the subject and theme under the title of ‘philosophy and art relationship’. In addition, the adaptation of the film from a novel written earlier provides a very suitable basis for the subject.

The fact that literature is not used in its own way and that it is instrumental in malicious purposes causes a decrease in its value. Literary canons are an issue to be considered in this respect. It is a behavior encountered in certain periods to try to form an art canon in line with the intentions of a certain group. In the film, the situation of the society being exposed to a canon is covered. In this study, the canonical elements in the film will be revealed and the arguments of postmodern thought as a solution proposal for these canonical elements will be tried to be revealed.

**Keywords:** *The Giver*, Canon, Literature, Postmodernism, Cinema.

<sup>1</sup> Ondokuz Mayıs Üniversitesi, SBE, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ORCID 0000-0002-5893-7504

\* Sorumlu yazar (Corresponding Author): ebtokel@gmail.com

<sup>2</sup> Prof.Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ORCID 0000-0002-1525-5984

**Başvuru Tarihi** (Received): 16.03.2021 **Kabul Tarihi** (Accepted): 28.04.2021

## Giriş

İnsan, topluluk hâlinde yaşayan bir varlıktır. Fakat her ne kadar toplum adı verdiğimiz bu kitlelerin içerisinde varlığını sürdürüyor olsa da bireysel bir hayata da sahiptir. Bu bireysellikten dolayı içerisinde yaşanılan toplum, belli başlı kurallara ve düzenlemelere tâbidir. Bu düzenlemeler bağlamında hayatın devamı için söz konusu bu kurallar mecburidir. Çünkü eğer bir otorite ya da bir kural koyucu olmazsa yukarıda bahsedilen öznellik, bazı sorunları da beraberinde getirecektir. Rekabet, beğenilme arzusu, insanlar arasındaki sınıfsal ya da ekonomik farklılıkların bir süre sonra istenmeyen olaylar doğurması muhtemeldir. Dünya üzerindeki tüm coğrafyalarda ceza ve kurallar olmasına rağmen hâlen istenmeyen davranışlar (cinayet, hırsızlık, tecavüz, darp vb.) yaşanmaktadır. Bu sorunların çıkma olasılığını en aza indirmek için her insanın bağlı olduğu, hangi şartlar altında olursa olsun kabul etmek zorunda kaldığı bazı kurallar vardır. Bu kurallar ise devletler tarafından belirlenir. Belirlenen bu düzenlemelerin adı “yasa”dır. Kelimenin Türk Dil Kurumu güncel sözlüğündeki karşılığı: “Devletin yasama organları tarafından konulan ve uyulması gereken kurallar bütünü, kanun”dur. Kelimenin sözlük anlamı, yukarıda bahsedilen otorite ve toplum ilişkisini göstermektedir.

İnsan bilincine, bir fikri ya da bir davranışı doğrudan aşılacak oldukça zordur. Fakat dolaylı yollardan (sezdirme, hissettirme) kurulan temaslar daha etkileyici olmaktadır. Bir toplumdaki ahlâki kuralları, âdetleri, gelenek ve görenekleri, vb. doğrudan temaslarla şekillendirmeye çalışmak, başarısızlıkla sonuçlanabileceken hayatın içerisine yerleştirilmiş kurgu/yönlendirmelerle bu yolda ilerlemek daha başarılı sonuçlar verebilecektir. Örneğin bir televizyon dizisi bu bağlamda son derece etkili olacaktır. Televizyona dizi vasıtasıyla yansıtılan “kurgu/yönlendirme” izleyici kitleye “ideal olanın” ekranda gösterilen olduğuna ikna edecektir. Özellikle genç bireyler bu konuda asıl hedef olacaktır. Yalnızca TV dizileri değil, edebiyat, müzik, tiyatro, sinema gibi sanatın neredeyse tüm dalları bu bağlamda sıklıkla kullanılmaktadır.

### 1. Kanon ve Kanonik Eser

Kanon, “XVI. yüzyıldan önce din kaynaklı bir sözcük olarak ‘kilisenin kurallarına göre yaşamayı seçmiş din adamı... Kilisenin çıkardığı kural, kanun ve yönetmelikler...’ anlamına gelir. XVI. yüzyıldan itibaren de bir taraftan seküler kullanım alanına sahip olarak ‘Ferman, kural, kanun, temel ilke, aforizma, bir konunun sistematik ve bilimsel sunuluşuna ilişkin prosedür, konunun otoritelerinin belirlediği kıstas ve kriterlere ilişkin yargılar’ gibi anlamlara gelmiştir. Bir taraftan da dine ilişkin kullanımını sürdürmüş ve kilisenin özgün kabul ettiği İncil metinleriyle yine kilisenin “aziz” kabul ettiği yeni isimlerin eklenmesiyle oluşan kutsal metin ve kişilerin listesi olmuştur. Bugün ‘edebi kanon’ derken kastedilen anlam da buradan türemiş olmalı: Herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onay.” (Çıkla, 2005: 45)

“Kelimenin belki de hemen hemen hiç değişmeyen temel anlamı, ‘ölçü, kural, norm, örnek, kriter’ manalarıdır. Bu anlamlar hem somut anlamda ölçmek fiilinin bütün nüanslarına sahiptir hem de mecaz anlama geçmeleri sayesinde belli bir ‘ölçü, norm, kural’ anlamını da ihtiva eder.” (Anar, 2013: 42)

Tanımlarından da görüleceği gibi kanon kavramı, iki temel etki alanına sahiptir. Bunlardan birincisi kanonu oluşturanlar; ikincisi ise kanon etkisinde olanlardır. Buradaki etkileşim devamında bir alt-üst ilişkisini de meydana getirmektedir: Bunlar, metnin değerini (kanon bağlamında) belirleyenler ve belirlenen bu eserleri verilen değer çerçevesinde kabul edenlerdir. Fakat genel ortalama bu yönde olsa da kanonun oluşturulduğu tek biçim bu değildir. Kanon, daha farklı şekillerde de elbette oluşturulabilir.

Murat Belge’ye göre kanonun üç farklı şekli mevcuttur:

“1) Her çeşitten yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler, dergiler vb. –aralarında eleştirmen, edebiyat tarihçisi, akademisyen olanlar da vardır- neyin kanon olacağına, neyin olmayacağına önce bunlar karar verir.

2) Siyaset, devlet, parti, ideoloji, rejim; üst adı her ne olursa olsun, bu üç merci kalkıp kendi beğenilerini, tekliflerini topluma veya sanatçılara çeşitli yollarla dayatarak kanonu belirlemeye çalışır.

3) Halk veya toplum diyebileceğimiz bu üçüncü kesim uzun vadede kanona kimlerin gireceğini belirleme işini belirli bir yazar ve şairlere ilgi göstererek veya göstermeyerek üstlenmiş olur” (aktaran Çıkla, 2005: 49).

Burada kanon oluşturan üç ana unsur; aydın, devlet ve halk olarak özetlenebilir.

Bir ülkenin aydınları, entelektüel kimliğe sahip insanları, bir milletin kanon tarzını belirleyebilirler. Bu durum üniversitelerde ve diğer eğitim kurumlarında ya da daha çok gençlerin bulunduğu ve entelektüel faaliyetlerin gerçekleştirildiği yerlerde gelişir. Bir devlet ideolojisinin yaptığı baskı tarzında olmasa da yine de hâkim bir düşünce burada da gözlemlenebilmektedir.

İkinci tip kanonlaştırma faaliyetleri ise en sık rastlanan cinstendir. Bu noktada bir devlet ya da siyasi erk etkisi görülmektedir. Her hükümetin ideal olarak belirleyip istediği birey/halk tipi/modeli mevcuttur. İstenilen tipin ortaya çıkması için de sanat eserleri kullanılmaktadır. Bu duruma örnek olarak milli eğitim bakanlığının belirlediği ‘100 temel eser’ gibi projeler, belli dönemlerde devlet tarafından verilen sanat ödülleri vb. gösterilebilir.

Üçüncü tip bir kanonlaştırma ise diğer ikisine göre daha yavaş ilerlemektedir ve örneklerini sıklıkla bulmak oldukça zordur. Çünkü burada tanımın dışında bir durum söz konusudur. Dolayısıyla da başarısızlık oranının yüksekliği anlaşılabilir. Bu durum, halkın belirlediği bir tutumdan doğmaktadır. Diğer kanonik unsurlardan farklı olarak, yukarıdan aşağıya doğru bir hareketin söz konusu olmadığı, insanların zaman içerisinde kendi doğrularından ve estetik zevklerinden hareketle oluşturdukları kanon tarzıdır. Söz konusu bu harekete örnek olarak da Türk edebiyatında Necip Fazıl, Mehmet Âkif ya da Nazım Hikmet’in eserleri örnek gösterilebilir. Kendileri dönemin Türkiye’inde kanonun dışında kalsa da eserleri halkın gönlünde/hafızasında yer etmeyi başarmıştır.

Sanat eserlerinin en temel özelliklerinden biri, insan bilincine olan tesiridir. Çünkü sanat eserleri, insanların mantığından çok duygularına hitap ederler. Kuşkusuz ki mantığın kalın duvarlarına oranla duyguların savunması daha zayıftır. Kaldı ki eğer okur/izleyici, kurmaca bir eserin anlattıklarına inanıp güvenmezse, zaten kitabı baştan sona okuyamaz. Çünkü kurmaca bir yapıtta okuyucu, karşılaştığı olayları ve yazarın anlatımını kabul etmesi gerekir. (Booth, 2010: 15) Hiçbir roman kahramanını, okuyucu kendisi tasarlamaz ya da başkisinin karşılaştığı olayları kendisi seçemez. Kahramanın geçmişine de geleceğine de karar veren daima yazardır. Kanon ile sanatın ilişkisi burada başlamaktadır.

Kanonik metinler genelde bir niyet doğrultusunda kaleme alınırlar. Anlatının sınırlarını belirleyen kişi de bir yazar yani insan olduğundan, bazı ideolojik durumların metne karışması son derece normaldir. Fakat bu karışmanın dozajı oldukça önemlidir. Bugün, kanonik metinlere olumsuz bir gözle bakılmasının sebebi de buradaki ideolojik -ya da fikrî- dozun ayarlanamamasıdır. Bu bağlamda genellikle yeni bir ideoloji ışığında kurulmak üzere olan devletlerin başvurduğu kanonlaştırma, sanatın araçsal boyutuyla ilgilidir. Bu kanonlaştırma bazı desteklerle sağlanmaktadır. Örneğin bir eserin satışının desteklenmesi, yazarına belli ödül ve teşviklerin verilmesi gibi yollarla toplumun esere dikkat kesilmesi sağlanır. Böylelikle daha çok kişiye ulaşmayı başaran eserin fikrî alt yapısı elden ele toplumun kodlarına işlemeye başlar. Bu yalnızca erk sahibi zümre için geçerli olan bir yöntem değildir. Bir toplumun içindeki azınlıklar veya muhalif çevreler de sanat eserini kendi kanonlarını oluşturmak için kullanabilirler.

Kanon her ne kadar genelde olumsuz anlamlar içerse de bir milletin inşasında ve eğitim sürecinde kurucu role sahiptir. “Kanon aynı zamanda eğitimi mümkün kılan şeydir. Müfredatsız kanon, kanonsuz müfredat olmaz. Hocanın okulda adını andığı referansları öğrenciler hiç duymamışsa eğitim nasıl mümkün olabilir? Özellikle beşerî bilimler alanında en temel derslerden bir tanesi mutlaka o disiplinin tarihinin, kurucularının anlatıldığı derstir.” (Dellaloğlu, 2020: 88)

Diğer bir yandan T.S. Eliot da kanonik unsuru vücutta dolaşan kana benzetir. Ona göre “bir vücutta aynı kan dolaşmazsa, o vücudun üyeleri gelişemezler.” (Eliot, 1983: 187)

## 2. *The Giver* Filminin Konusu

Phillip Noyce’un yönettiği 2014 yapımı film, Lois Lowry’in aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. Konusu bakımından pek çok farklı yönden ele alınmaya müsait olan eserin en derinlikli ve geniş bağlamda incelenmesine olanak sağlayan başlıklardan birisi de ‘kanon’dur.

*The Giver* filmi başlangıcı itibari ile bir ütopyadır. Filmdeki olaylar, teknolojik açıdan son derece gelişmiş bir toplumda geçmektedir. Başkahraman Jonas’ın yaşadıklarını konu edinmektedir. Günümüz toplumsal yapılanmasından oldukça farklılık gösteren bu topluluk, “başyaşlılar” olarak isimlendirilen bir heyet tarafından yönetilir. Bu toplulukta herkesin görev tanımı belirlenmiştir. Halk, birbirinin aynı olan konutlarda yaşamaktadır. Meslekler ise insanların kendi tercihleriyle belirlenmez. Başyaşlılar, herkes için en doğru mesleği onlar adına tercih eder. Çünkü sokaklar, caddeler, evler daima kameralarla izlenmekte ve kayıt altına alınmaktadır. Dolayısıyla insanların bütün yaşamları gözlemlenerek toplum ve bireylerin geleceği buna göre düzenlenmektedir.

Film, Jonas ve en yakın arkadaşları olan Fiona ile Asher’in bisiklet sürmeleriyle başlamaktadır. Üç genç de heyecanlıdır çünkü yarın hayatları boyunca yapacakları mesleklerin açıklanacağı gündür. Filme dair ilk önemli replik de bu sahnede gelmektedir. Jonas: “*Farklılığın yasak olduğu bir dünyada yaşıyorduk...*” diyerek adeta filmin genel bir özetini yapmış olur.

Filmin başlangıcından itibaren sahneler, renksizdir. Bu, dikkatlerden kaçmaz. Jonas’ın algı ve zihinsel gelişimi, filmi de dönüşümlere uğratmaktadır. Başkahramanın dönüşümüyle birlikte film de renklere kavuşur. Belli bir zamana kadar sahnelerde görülen renksizliğin sebebi, herkesin her sabah vurulduğu iğnelerdir. Bu, otoritenin istediği en kesin ve katı kurallardan biridir. Bu iğneler, insanların duygu ve hislerinin yanında renkleri görmesini de engellemektedir. Buradaki renksizlik, metaforik olarak ‘kanon’ düşüncesine bir temel oluşturmaktadır. İğneler, dayatılan ideolojileri, renksizlik ise bu ideolojinin dışına çıkamayan halkı işaret etmektedir.

Jonas’ın babası, çocuk “büyütme merkezinde” çalışmaktadır. Bu merkezde yeni doğan bebekler fizyolojik özelliklerine göre sınıflandırılır ve yeter şartları sağlayamayanlar, yani sağlıklı olmayanlar, “salıverilir”. Salıvermekten kasıt, bebeklerin öldürülmesidir fakat kimse “ölüm” kelimesini ve anlamını bilmemektedir. Bu işlem, kanonik söylemin dil üzerinde kurduğu hâkimiyetin bir örneğidir. Burada amaç, kelimelerin anlamlarını değiştirerek, içlerini boşaltarak “fenalığın yumuşatılması”dır.

Filmde konu edilen halk da böylesi bir masumiyet içerisindedir. Bebeklerin gönderildikleri yerde başka bir hayat sürdürdüklerini düşünmektedirler. Jonas ve arkadaşları, büyütme merkezine geldiklerinde ağlayan bir bebekle karşılaşır, durumu belirsiz olan bu bebeğe Jonas’ın babası, Gebrail ismini koymuştur. Fakat bu da yasaktır. Sahiplenilmemiş bir bebeğe isim verilmemektedir. İsimsizlik, filmdeki ‘kimliksizleştirme’nin örneğidir. Jonas, babasına neden yasak olan bir şeyi yaptığını sorduğunda ise ona isimle seslenmenin bebeğe iyi geleceğini düşündüğünü söyler. Evet, bebekler doğduğunda sahipsiz olarak dünyaya gelirler. Çünkü kurulan bu evrende taşıyıcı annelik durumu söz konusudur. Çocuklar doğduktan sonra otorite tarafından uygun görülen ailelere verilmektedir.

Filmde belirli bir vakitten sonra mesleklerin belirlendiği toplantı sonuçlanır. Toplantıda Asher dron pilotu, Fiona çocuk bakıcısı olarak ilan edilir. Jonas ise *anı toplayıcısı* görevine seçilmiştir. Anı toplayıcılığı, “seçilmiş” olan kişinin geçmişte olanları aklında tutması görevidir. Yeniden tasarlanmış bu dünyada geçmişle alâkalı her şey silinmiştir. Gelenekler, inançlar, kültürler, milletler, muhafazakârlık vb. insanlığa dair ne varsa hepsi yok edilmiştir. Bunları hatırlayan ve bilen tek kişi *Giver*’dır. Onun görevi bunları bilmek ve eğer bir gün başyaşlıların ihtiyacı olursa bildiklerini onlara aktarmaktır. Jonas’ın yeni görevi, akıllara C. G. Jung’un *kolektif bilinçaltı* kavramını akıllara getirmektedir. Jacobi’ye göre “kolektif bilinçaltı, insanlığın ortak tecrübelerinin yer aldığı ve çağdan çağa devredilebilen değerlerin, sembollerin/arketiplerin (Jacobi, 2002: 70-73) depolandığı yerdir.” (Aktaran, Fedai, 2018: 291) Yani Jonas, bu bağlamda kültürel bilincin taşıyıcısı rolünü üstlenmektedir.

Jonas, bu bilgileri kendinden önceki anı toplayıcısından öğrenecektir ve eski anı toplayıcısının görevi böylelikle “anı aktarıcılığı” olur. Şehrin en uzak bölgelerinden birinde yaşayan anı aktarıcısı ve Jonas buluşurlar. Yaşlı adam, genç çocuğa görevlerini ve kuralları aktarır. Artık Jonas’ın hakları diğerlerinden farklıdır. O, bundan böyle yalan söyleme hakkına sahiptir. Çünkü öğrendiği şeyleri herhangi bir kimseye anlatması yasaklanmıştır.

Jonas, aktarıcıdan geçmişe dair sahneleri görerek insanlık tarihinin öğrenmeye başlar. Öğrenme, aktarıcı ile seçilmiş kişinin bilek bileğe tutuşmasıyla gerçekleşir. Kahramanın ilk gördüğü sahne, kızakla karda kaymaktır ve içerisinde ilahi okunan bir “ev”dir. Jonas bu vesileyle ilk kez kar ve ev görmüş olur. Aktarıcıya bunun neden yasak olduğunu sorar. Böylelikle görüp öğrendiği hayat sahnelerine durdurulamaz bir istekle ulaşmayı ve bunları yaşamayı ister. Bu durum onda içten içe bir isyan başlatır. Diğer bir deyişle onda bir “farkındalık” oluşur. Psikolojik olarak kendi içerisinde; sosyolojik olarak da yaşadığı toplumdaki tuhaflikleri bir bir fark eder. Zamanla her gün maruz kaldığı iğneleri vurulmamaya; bunun neticesinde de renkleri yeniden görmeye, dumura uğramış duyguları hissetmeye başlar. Film bu noktadan itibaren renkli bir şekilde devam eder. Kanonik bağlamda ideolojinin (iğnelerin) tesiri azaldıkça renklenen dünya da metaforik açıdan dikkate sunulur.

Jonas, görüp hissettiği güzellikleri herkesle paylaşmak ister; bunun tek yolu ise bir seçilmişin *anı sınırmını* geçmesidir. Aktarıcının evinde şehrin bir haritasını bulur ve o haritanın yardımı ile sınırı aşmak için yolculuğa çıkmaya karar verir. *Harita* kahramanın yolculuğunda ona yardımcı olan nesne olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bunu öğrenen başyaşlılar ona engel olmaya çalışır. Jonas, filmin açılış sahnesinde izleyicinin karşısına çıkan Gebrail’i de yanına alarak sınıra gitmeye çalışır. Yol boyunca pek çok engelle karşılaşır. Yolculuk sırasında sanki tüm dünyayı kateder ve dört mevsimi de yaşar, aynı zamanda onu arayan askerlerden de kaçmaktadır. Dron pilotu olan arkadaşı Asher, Jonas’ı yakalar ve ona zarar vermeyecek şekilde nehre atarak onu öldürdüğünü söyler. Yüzerek nehirden çıkan Jonas, sınıra ulaşır ve anı sınırmını geçer. Böylelikle şehrin etrafındaki “kalkan” ortadan kalkar. Herkes yeniden renkleri görmeye ve duyguları hissetmeye başlar.

J. Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında “kahramanın ilk görevi kozmogonik çevrimin önceki aşamalarını bilinçli olarak deneyimlemektir; dışavurum çağları boyunca geri sürüklenmek. İkincisi ise o uçurumdan çağdaş yaşam düzlemine dönmek, orada yarı tanrısal gizillerin bir insan dönüştürücüsü olarak hizmet etmektir.” (Campbell, 2013:352) der. Filmin sonunda Jonas’ın yaptığı, esasında bir “yarı-tanrısal” işlev olarak ele alınabilir. Nihayetinde kâinatın kaderini (yeniden yaratılan ve yaşanılan dünya) kendisi belirlemektedir. Geçmişe yaptığı yolculuk, orada elde ettiği tecrübe ve sonrasında ortaya koyduklarıyla filmin başından sonuna kadar kahramanlık evrelerinden geçerek ilerler. Kahramanın aştığı evrelerin en sonuncusu *anı-sınırmıdır*. Jonas, “ancak bu sınırların ötesine geçerek, aynı gücün yıkıcı diğer yönünü kışkırtarak, [...] deneyimin yeni bir alanına geçer.” (Campbell, 2013: 99) Onun “aştığı” bu alan, yeni bir dünyanın başlangıcı olarak izleyiciye sunulur.

Film, Jonas'ın kızakla kayarak bir eve ulaşmasıyla sonlanır. Jonas, burada bacası tüten bir ev ve içeride ilahi okuyan bir aile görür.

### 3. Kanonik Yönüyle *The Giver* Filmi

Filmde daha ilk saniyede göze çarpan şey sahnelerin siyah-beyaz olmasıdır. Buradaki renksiz dünya, kurgunun amacını oldukça net bir şekilde göstermektedir. Bilindiği üzere kanon düşüncesi, çok renkliliğe yer vermeyen bir yapıya sahiptir. Kanonik bir fikrin uygulandığı toplumlarda yalnızca belirlenen özellikler varlıklarını sürdürebilirler. Burada tercih edilen renksizliğin yanı sıra film boyunca birçok replik, sahne ve karakterde kanonlaştırmaya dair gönderimler mevcuttur.

Film; teknolojik hayatların sürüldüğü, tasarlanmış bir dünyada geçmektedir. İnsanlar son derece temiz giyimli ve mutludurlar. İzleyici, kurgulanmış bir toplumla karşı karşıyadır. Yaşanılan bu ülkede her şey önceden belirlenmiştir. Gidilecek olan okullar, yapılacak işler ve meslekler, insanların yaşayacakları konutlar tamamıyla bir üst akıl tarafından belirlenmiştir. Filmde kanonlaştırma ögesi burada da izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Elbette gerçek dünyada da ülkeler belli bir siyasi grup tarafından yönetilmektedir. Pek çok ülkede de tıpkı filmde olduğu gibi bir heyet (parlamento) ve heyetin başında bir başkışı (başkan) bulunmaktadır. Fakat kurgulanan bu dünyada kurumlar benzer olsa da şartlar aynı değildir. İnsanlara fikirleri sorulmamaktadır. Bu duruma heyet tarafından yapılan açıklama ise “*küçüklüğünüzden beri takip ediliyorsunuz ve sizin için en ideal olan budur.*” şeklindedir.

Heyetin söz konusu bu tavrı oldukça önemlidir. Çünkü kanon fikrinin amacını da ortaya koymaktadır. Kanon, temelinde bir sınırlar belirleme projesidir. Otorite, yapılması ve yapılmaması gerekenleri topluma göstermek ister. Sevilecek olanı, övgüye layık olanı ya da yerilmesi gerekenleri kendisi belirlemek ister. Diğerlerinin isyanı ise böyle düşünmemekten kaynaklanır. Çünkü doğru-yanlış, ahlaklı-ahlaksız, iyi-kötü, güzel-çirkin, değerli-değersiz gibi kavramlar son derece şahsi kavramlardır. Herkesin beğendiği bir durumun yaratılması imkânsızdır. Hal böyle iken sahip olduklarını düşündükleri hakların ellerinden alınması yahut baştan verilmemesi toplumun belli kesimlerinde sorunlar çıkaracaktır. “Devletin idare etme hakkın vardır, fakat nihayetinde bu hüküm ve idare insan dediğimiz mahlûkun üzerinde kurulur... İnsanları idare etmek için onları ve tabii olan haklarını tanımak lazımdır... [Aksi takdirde] halkın göstereceği sessiz bir mukavemet veyahut isyan bir devlet için korkunç tehlikelidir” (Tanpınar, 2018: 131).

Filmde yapılması gerekenler de heyet tarafından belirlenmiş durumdadır. İnsanların kullanması gereken kelimeler, bireylerden beklenen davranışlar bellidir. Aksi durumda kişiler uyarılmaktadır.

Her toplumda düzene karşı eleştirileri olan insanlar mevcuttur. Daha önce de denildiği gibi topyekûn bir memnuniyet imkânsızdır. Fakat kurgulanan bu dünyada yaşayanlar için böyle bir itiraz durumu söz konusu değildir. Çünkü halka her sabah evlerinden çıkarken belirli ilaçları alma mecburiyeti getirilmiştir. Alınan bu ilaçlar onları hastalıklardan, metabolizmadaki aksaklıklardan korumak gibi ‘iyi’ etkiler barındırmaktadır. Ama ilaçlar bunların yanı sıra duygu ve hisleri uyuşturmak gibi bir özelliğe de sahiptir. Filmin siyah-beyaz yapısı bu sahne ile birlikte anlaşılmaktadır: İnsanların duygularının yanı sıra renkleri görmeleri de bu ilaçlar yüzünden engellenmiştir. Bu durum filmin siyah-beyaz tonlarıyla izleyiciye fark ettirilmektedir. Özetle, yöneticiler tarafından hiçbir ayrılıkçı durumun gerçekleşmediği kusursuz tekdüze bir dünya tasarlanmıştır. Fakat bu durum, “duyguların ve renklerin olmadığı bir dünya düşünülebilir mi?” ya da “bunların olmadığı bir dünya şimdikinden daha mı güzel olurdu?” gibi soruları akla getirmektedir.

Filmde gösterilen bir detay bu soruların cevabı olabilecek niteliktedir. Kahramanlar, bu işneleri “eksiltici” işlevlerinin farkında olmadan kullanmaktadırlar. Yani insanlar kendi istekleriyle aş olurlar fakat etkilerinden habersizlerdir. Zaten böyle bir durumun aksi şartlarda gerçekleşmesi oldukça zordur. Örneğin 1933-1945 yılları arasında Nazi Almanyası ya da 1917-1991 yılları

arasında yaşayan Sovyet yönetimi bu tarz bir düşünce yapısına sahiptiler. Fakat devletlerin otoriter bir şekilde insanlara bu yaptırımları uygulaması başlangıçta kendileri için olumlu sonuçlar veriyormuş gibi gözükse de uzun vadede elde edilecek tek sonuç yıkım olacaktır ki her iki yönetim de varlığını devam ettirememiştir. Günümüzde ise Kuzey Kore ve Çin gibi ülkeler buna benzer bir siyasi erk tarafından yönetilmektedir. Tüm bunlar sanatsal kanonun ideolojik kullanılışıdır. Bu "... tümüyle siyasi ve doktrinerdir. Ne var ki kaba siyasi müdahaleyle oluşturulmaya çalışılan kanonların da uzun ömrü de olmaz; Zhdanov'un oluşturmaya çalıştığı Sovyet gerçekçiliği kanonu, Mao'nun kültür devrimi adı altında oluşturmaya çalıştığı kanon, Hitlerin sanat ve edebiyat üzerinde kurduğu baskıyla oluşturmaya çalıştığı kanonlar gibi. Bu tür kanonlarda siyasi ve doktriner baskı çok açıktır." (Parla, 2004: 51)

Bu şekildeki yönetim biçimlerinin *kâğıt üzerinde* yok olduğunu ya da iyiden iyiye azaldığını söylemek mümkündür. Fakat filmdeki iğnelerin varlığı, bugünün dünyasında belli değişimlerle yaşamlarına devam ediyor olamazlar mı? Filmdeki uyuşturucu/dumura uğraticı ilaçlar, farklı yöntemlerle günümüz insanına veriliyor olabilir mi? Bu sorular sorulduğu anda herkesin aklına birkaç örnek gelecektir. Özellikle de dönemin şartları düşünüldüğünde gerçekler kendini daha net ortaya koyacaktır.

XXI. yüzyıl dünyası ekonomi ve teknoloji üzerine kuruludur (Filmdeki teknolojik öğelere yapılan vurgular bu bağlamda da oldukça önemlidir). Dolayısıyla ekonomisi iyi olan toplumlar, diğerlerini yönetme gücüne de sahip oluyorlar. İşte bu yönetme tarzı, bugünlerde kitle kültürü başlığı altında da adını sıkça duyuran *algı yönetimidir*. Bu duruma pek çok örnek verilebilir. Söz gelimi futbol organizasyonları, filmde insanların alması zorunlu olan uyuşturuculara bu çağdaki en büyük örneklerden biridir. Televizyon programları, sürekli gündemde tutulan ve daima körüklenen siyasi tartışmalar, konserler, bilgisayar oyunları ya da her gün milyonlarca insanın "kendi isteğiyle" girdiği sosyal medya sayfaları da aynı uyuşturucu etkiyi yapmaktadır.

Bugünlerde masum bir şekilde kullanılan sosyal medya mecralarının dünyada pek çok insan üzerinde etkiler bıraktığı görülmektedir. Filmde gerçekleşen uyuşturucu etkiler her gün belirli sosyal ağlarda tekrar tekrar yaşanmaktadır. Sosyal medyada bir anda ortaya çıkan bir 'fenomen', YouTube'da kısa sürede milyonlarca izlenme ve beğeni alan bir video, dünyanın pek çok yerinde kitleleri etkilemeye, dolayısıyla da olaylar karşısında onları tesiri altına alarak uyuşturmaya devam etmektedir ve bunu yaparken de hiçbir olumsuz tavırla karşılaşmamaktadır. Tıpkı kanonik düşüncede olduğu gibi gerekli mecraların onayıyla hareket etmektedir. Muhatabı oldukları topluluklara, ödüller alarak, takdir görerek girerler. Başta da söylendiği gibi kanonun kitle kültüründeki en büyük özelliği, insanların söz konusu tavra kendi istekleri ile dâhil olmalarıdır ve bu durum tıpkı modern insanın seçimleri gibidir. Bugünün insanları da kendi istekleriyle bu "dumura uğrama" işlemini yaşıyorlar. TV kanalları, yenilen yemekler, izlenen filmler, ya da bir toplanma alanı olarak AVM'leri tercih etmek, modern insanın sözde kendi iradesi ile yaptığı davranışlardır.

Filmde yine kanonik açıdan ele alınabilecek tektipleştirme unsurlarından birisi de insanların yaşam tarzlarındadır. Tüm sahnelerde gerek konut içerisinde gerekse sokaklarda insanların üzerindeki kıyafetler ya da kullanılan eşyalar dikkat çekmektedir. Gençlerin, hayatları boyunca yapacakları işlerin belirlendiği toplantıda hepsi aynı kıyafeti giymektedir. Belirli bir yaşa gelindiğinde kullanım iznini kazandıkları bisikletler yine tek tiptir. Kullanılan eşyalarda genellikle beyaz renk tercih edilmiştir. Beyaz renk, sadeliğin ve saflığın temsilidir. Filmin geri kalanında modeller değişse de beyaz renk yoğun olarak kullanılmıştır. İzleyiciye, düzenlenen dünyanın kötü olmadığı, yaratılan dünyanın saf ve temiz düşüncelerle oluşturulduğu algısı verilmek istenmiştir.

Filmde tasarlanmış yeni dünyada herkesin giydiği elbiseler gibi yediği yemekler de aynıdır. İnsanlar, yaşadıkları konutlarda yedikleri yemekleri tıpkı bir yemekhanede yer gibi geniş tablotta ve aynı miktarda tüketmektedir.

Filmde diğer bir kanonik unsur, dilde gerçekleşmektedir. Dil, insanların iletişim aracıdır. Dolayısıyla varlığı tartışmasızdır. Dünyada bu kadar farklı biçimi olduğu hâlde bu kadar temel özellikleri içerisinde barındıran başka bir canlı varlık yoktur. Canlıdır, çünkü gelişimine ve değişimine devam etmektedir. Dil, diğer dillerle etkileşim hâlinindedir. Kelime hazneleri, cümle kurulumları, deyimler, atasözleri, çeviri metinler yoluyla milletlerin ortak malları hâline gelebilir. Dolayısıyla her dil, zaman içerisinde kendi kendini değiştirip dönüştürebilmektedir. Dil, her ne kadar bu derece bir canlılığa sahip olsa da yaratılışı gereği aynı zamanda kurgusaldır da. Muharrem Ergin, dili şu sözlerle tanımlamaktadır: “Dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan tabii bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli antlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş içtimai bir müessesedir.”(Ergin, 1989: 3) Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere hiçbir dil, onu kullanan insandan bağımsız gelişip büyüyemez. Yani nihayetinde dil bir kurmaca eserdir, antlaşmadır. Bu da onun değişebilen, eklenip genişleyebilen yapısını ortaya koymaktadır. Kanon için dilin önemi de burada başlamaktadır. Eğer bir kültürün temellerine ulaşmak istenilirse, o kültürün diline ulaşılması ve orada değişiklikler yapılması gerekir.

Filmde belli bir dilsel düzen mevcuttur. Kelime yasakları vardır. Bazı kelimeler bilinse bile eğer yasaksa kullanılmamaktadır. Örneğin “ev” kelimesini insanlar kullanmamaktadır. Aksi gerçekleştiğinde ise her an topluluğu izleyen sistem onları uarmaktadır. Burada ev-konut ikilemi de son derece önemlidir. Filmde ailelerin yaşadıkları mekânlara konut denmektedir. Fakat yaşlı aktarıcı ile Jonas’ın arasında geçen şu diyalog bu açıdan çok önemlidir ve altı özellikle çizilir:

“- *Orada kızakla kaydıktan sonra bir yer gördüm. Ev... Bir konut gibi.*

-*Hayır, orası farklıdır. Bir konut, ev değildir. Ev bir konuttan fazlasıdır.*”

Bilindiği üzere konut, sanayi devrimi sonrası üretimi artan ve apartman kültüründe kullanılan bir terimdir. Ev kelimesi ise tabiri caiz ise daha sıcaktır. İçinde aileyi, akrabalık ilişkilerini, duyguları ve aidiyeti barındırır. Samimi ve duygusal bir yapıya sahiptir. Kanonik bir düzende bu gibi duygu ve düşüncelere yer yoktur. Başkahraman Jonas, bu tip kelime kullanımlarına başvurduğunda ailesi (ya da ailesi zannettiği kişiler) tarafından uyarılır. Bugünün dünyasında da dilsel değişimler mevcuttur. Taşdığı anlam yönüyle insanlara çok önemli mesaj verebilecek veya çağrışımlara kapı aralayabilecek kelimeler, bilinçli bir şekilde anlam değişikliğine uğrattılır. “Faiz” kelimesi yerine “gecikme bedeli”, “öldürmek” yerine “kürtaj”, “zina” yerine “dost hayatı” veya “aldatmak” kelimelerinin kullanımı gibi.

İnsan, varlığını dil ile belirleyen bir canlıdır. Çünkü Doğan Aksan’ın da vurguladığı gibi “Dil olmadan insanların birlikte yaşamaları, anlaşabilmeleri, dolayısıyla bir toplumu oluşturmaları söz konusu olamayacağından, [dil] bir topluluğu topluma dönüştürür.” (aktaran Barın, 2004:19) Bu yönüyle hayatın temeline yerleşen dil kavramı negatif anlamda da bütün saldırıların hedefinde olur. İnsan hiç kullanmadığı bir kelimeyi kendi dünyasında anlamlandıramaz, bilmediği bir kelimenin duygu dünyasında yeri yoktur. Bu durumun en belirgin olduğu nokta sanatsal metin çevirileridir. Örneğin bir şiir çevirisi diğer tüm eserlere göre daha hassas davranılması gereken bir iştir. Çünkü duygular, kelimelerle ortaya koyulmaktadır. Yapılacak en ufak bir hata duygunun eksikliğine yol açabilir ve şiirden alınacak estetik hazzı azaltabilir.

Edebi eserin dil üzerindeki hassaslığı toplumlar için de geçerlidir. Daha önce de söylendiği gibi duygu ve düşünceler dilde ortaya çıkar ve kelimenin eksikliği o duygu ve düşüncenin de yok olmasına sebep olur. Sömürge ve baskı rejimlerinde de bu durum rahatlıkla göze batmaktadır. Örneğin Rusya, Türk Cumhuriyetlerine böyle bir baskıda bulunmuştur ve bulunmaya da devam etmektedir. O coğrafyada bazı kelimelerin kullanımı yasaklanmıştır. Çünkü dil demek bir milletin kendisini ayakta tutması demektir. Bir fikrin vücut bulup gelişmesi demektir. Cengiz Aytmatov romanlarında bu duruma dair pek çok örneğe rastlanılabilir.



Filmde de bu bağlamda ‘ev-konut’ kullanımını gibi pek çok öge mevcuttur. Jonas, gelecekte yapacağı mesleğin belirleneceği akşam eve geldiğinde heyecanlıdır. Ailesi ile birlikte ‘konutunda’ yemek yemektedir. Babası ona nasıl hissettiğini sorduğunda, “*Bilmiyorum... Dehşete düşmüş bir haldeyim!*” diye cevap verir. Annesi (sandığı kişi) anında onu, “*Dilimizi düzgün kullan lütfen!*” diyerek uyarır. O da tekrar, “*Endişeli bir haldeyim.*” şeklinde kendisini düzeltir. Burada rahatlıkla görülüyor ki dilsel değişimler genellikle aşırılıkları düzenlemek için yapılmaktadır. Toplumun bir noktaya kanalize olması için gerekli görülen ve dilde yapılan bu törpüleme, otoritenin amacına ulaşmasındaki en büyük etmenlerden birisi haline gelmektedir.

Filmdeki dilsel değişime başka bir örnek ise “oyuncak” kelimesi ile izleyicinin karşısındadır. Jonas’ın küçük kardeşinin, geceleri sarılmak için pelüş bir fil oyuncacı vardır. Fakat onun adı bu kurgulanan dünyada artık, *teselli nesnesi* olmuştur. Nesne varlığını sürdürmektedir. Ama onun ismi değiştirilmiştir ve bu dönüşüm, otorite tarafından belirlenmiştir. Oyuncak kelimesi özelinde anlamın dönüşümü ele alındığında ise tekrar otorite kavramı ile karşılaşılır. Fark edildiği üzere yalnızca kelimenin kendisi değiştirilmemiş, anlamı da daraltılmıştır. *Oyuncak*, çocukların her an oynadıkları bir kavramı nitelemektedir. Yani çocukların oyuncakla oynamaları için kötü bir durum olması gerekmez. Fakat *teselli nesnesi* ise daha farklı bir anlam taşımaktadır. Çocuklar yalnızca *teselli* olmaları yani üzgün oldukları anlarda onunla oynayabilirler. Kurgulanan bu dünyada yaşı ne olursa olsun kimsenin “öylesine” bir iş yapmasına müsaade edilmemektedir.

Yapımda diğer bir sınırlama ise Jonas’ın babası ile olan bir konuşmasında izleyicinin karşısına çıkar. Bir akşam evde beraber vakit geçirdikleri sırada ona “*Baba beni seviyor musun?*” diye sorar. Karşılığında ise babası ona, “*Nasıl yani, eğer seninle vakit geçirirken eğleniyor muyum diye soruyorsan, evet.*” şeklinde bir cevap verir. Devamındaysa küçük kardeşi, annesine “*sevmenin*” ne demek olduğunu sorar. Karşılık olarak da annesi ona “*Jonas, artık bizim kullanmadığımız ve kullanmamamız gereken bir kelime kullandı.*” der.

Jonas’ın sık sık bu tip sorular sormasının sebebi, onun seçilmiş kişi olmasından kaynaklanır. Filmin başlangıcında, daha önce de söylendiği gibi yaşı gelen gençlerin, ileride yapacakları mesleklerin belirlendiği bir toplantı yapılır. Yüzlerce genç hayatlarını devam ettirecekleri mesleklerini tek tek öğrenirken, Jonas sırası gelip geçtiği hâlde mesleğini öğrenmeden bekler. En sonunda yalnız o kaldığında, baş yaşlı tarafından kendisinin *seçilmiş* kişi olduğu ilan edilir. Yapacağı işin ne olduğunu bilmediğinden şaşkındır. *Seçilmişin* görevi ise “anı toplayıcısı” olmaktır. Kurulan bu dünyada, eski dünyadan geriye neredeyse hiçbir şey kalmamıştır. Fakat seçilmiş kişi insanlığın eski hayatı hakkında her şeyi öğrenerek hafızasında tutmakla görevlendirilmiştir. Yönetici yaşlılar, bazı sorunları çözemediklerinde *aktarıcı* denilen bu kişiye başvurumaktadırlar.

Burada karşılaşılan meslek belirleme toplantısı, otoritenin varlığına ve yaptıklarına güzel bir örnektir. Yönetici kişi işlerinin yoğunluğu sebebiyle toplantıya bir hologram aracılığı ile katılır. Topluluğa görev dağılımını yapmadan önce şu sözleri söyler: “*Aldığımız bütün eğitimler, ait olduğunuz yeri belirlemek içindi. Sizi diğerlerinden farklı gösterecek herhangi bir dürtünün önünü kesmek içindi.*” Bu iki cümle esasında filmdeki kanonik unsurun en belirgin şekilde meydana çıktığı yerdir. Kanonik bir düşünce “farkı” ortadan kaldırmayı amaçlar.

### 3.1. Filmde Kullanılan Simge ve Semboller

Sanatta imaj ve semboller oldukça önemlidir. Gerek izleyiciler gerekse okurlar karşılaştıkları bir simgeye anlamlar yükleyebilirler. Diğer bir yandan hikâyenin yazarları da bu sembolleri kullanabilirler. Sanat eserleri, gerçek hayattan örneklerle bağlantılar kurulduğunda daha dikkat çekici bir hâl alır. Örneğin sinema filminin “*olaylar gerçek bir yaşam öyküsüne dayanmaktadır*” gibi bir mesajla başlaması, izleyicinin dikkatini yüksek tutmasına sebep olacaktır. Bu nedenle kurmaca dünyanın içine, gerçekliği temsil eden parçalar yerleştirmek sıkça kullanılan yöntemlerden birisidir. *The Giver*’da ise bu yönüyle bir okuma yapmaya müsait sembol, film

boyunca izleyici karşısına sürekli çıkarılan “üçgen” olarak düşünülebilir ve söz konusu bu işaret akıllara illuminati kavramını getirebilir.

Bazı ülkelerin, şehirlerin kendilerine has sembolleri bulunur. Bunlar hatırlatıcı işaretlerdir. Fransa’da Eiffel, Roma’da Kolezyum, İstanbul’da Galata Kulesi bu tip sembollerin örneklerindedir. Filmde kurgulanan ülkede ise üçgen şekli sıklıkla kullanılmaktadır. Evlerde, şehrin belli bölgelerinde, dış sınırı simgeleyen dağlarda ya da Jonas’ın seçildikten sonra kullandığı bilgi dolu anahtarda, söz konusu bu üçgen izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Özellikle şehrin merkezinde fiskiye olarak kullanılan ve üçgen formunda inşa edilen yapı, pek çok farklı açıdan ele alınabilir durumdadır. İki beton plakanın birleşiminden oluşan, üst tarafına yerleştirilen mekanizma sayesinde de üçüncü kenarından su akan ve böylelikle üçgen şeklini alan bu fiskiye, başkahraman Jonas ve arkadaşlarının buluştukları mekândır. Çocukluklarından beri beraber büyüyen Jonas, Fiona ve Asher sürekli burada buluşmaktadırlar. Su ile oluşturulan taraftan içeri girerler. Bu durum Jonas açısından geçitten geçme metaforu bağlamında da ele alınabilir. Böylelikle üç genç, üç köşenin de bir temsili olarak görülebilir. İleride yaşayacakları olaylardan habersiz olan Fiona ve Asher taştan iki köşeyi temsil ederken, Jonas su ile oluşturulmuş diğer köşeyi temsil etmektedir. Suyun hayat ve arınmaya işaret etmesi, Jonas’ın saf ve temizliği yanında içinde yaşadığı topluma hayatın bütün güzelliklerini yeniden kazandıracağına da bir vurgu olarak okunabilir.

Geçitten geçme ya da eşikten geçme metaforları da kahramanın yolcuğunun başladığına dair önemli unsurlardır. Çünkü “eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler.” (Campbell, 2013: 113) Yolculuğun burada başlamasına diğer bir işaret ise Fiona ile olan bakışmalarıdır. Su akan aralıktan geçtikten sonra Jonas’ın kıza bakışları özellikle gösterilmektedir. Burada Fiona, kahramanın yolculuğunda onu her yerde destekleyen iyi kalpli güç olarak ortaya çıkmaktadır. (Campbell, 2013: 113)

Bu noktada üçgen, illuminati ve “izleyen göz” hatırlatıcılığı bağlamında da dikkatleri çekmektedir. Tarih boyunca üzerine en çok komplo teorisi üretilen kavramlardan birisi illuminati olmuştur. Kuruculuğunu Adam Weishaupt’ın yaptığı bu grup, 1776 yılında kurulmuştur. “Gizli bir şekilde örgütlenen İlluminati özellikle masonlar arasına yerleşir ve masonlarla etle tırnak gibi olurlar. Kurmak istedikleri yenedünya düzeni eski inançlara dayanmaktadır ve öncelikli hedefi Katolik kilisesidir. Bu nedenle örgüt 10 yıl sonra 1786 yılında dağıtılmış, ancak yeraltına inerek daha gizli ve güçlü şekilde örgütlenerek zaman içerisinde üyelerini arttırarak” (Yıldırım, 2018: 118-119), dünya ekonomisinde ve siyasetinde önemli bir güce ulaşmayı başarmıştır. Kavram, Latince "illuminatus" kelimesinden türemiştir ve anlamı "aydınlanmışlar-aydınlanmış olanlar" şeklindedir. Topluluk, sembol olarak pek çok işareti kullanmaktadır. Fakat içlerinde en bilineni piramidin en üst noktasında duran üçgen içindeki gözdür. Piramit birçok açıdan yorumlanabilecek bir yapıya sahiptir. Kadim Mısır geleneğinde önemli bir yere sahip olan yapılar, Mısır firavunlarının mezarlarının bulunduğu yerlerdir. Bu kültür, tanrılarının dünyaya en yakın oldukları yerler olarak yine bu yapıları kabul etmektedirler. İçyapısı katmanlar şeklinde hazırlanan piramidin en yüksek katı ise en önemli noktasıdır. Diğer bir açıdan piramitler, toplum seviyelerinin de birer sembolleri hâline gelmişlerdir. Halk tabakaları ve onların mensupları genelde bu üçgen içerisinde verilirler. En alt tabakada statüsüz normal vatandaşlar, sistemin tepe noktasında ise yönetici sınıf bulunmaktadır. İlluminati sembolündeki piramidin tepesindeki göz de işte örgütün bu gözetleyici ve olup biteni her daim izleyici tavrını ortaya koymaktadır. Filmde de bu tarz bir düzen söz konusudur. Teknolojik şartların iyileşmesi ile birlikte halkın güvenliği için her yere yerleştirilen kameralar sayesinde izinli ya da izinsiz, insanların bütün yaptıkları kayıt altına alınmaktadır. Diğer bir deyişle bu dünyada her şey baş yaşlılar tarafından gözetlenmektedir.

Jonas’a, seçilmiş olduktan sonra içerisinde uyması gereken kuralların bulunduğu bir anahtar verilir. Üçgen şeklinde dizayn edilen bu anahtarın içerisinde aktarıcının ses kaydı bulunmaktadır.

Sesin yanı sıra üçgenden yansıtılan ışık sayesinde kurallar yazılı olarak da Jonas'a gösterilmektedir. Yaşlı aktarıcının, seçilmiş anı toplayıcısına söylediği 5 kural şöyledir:

“Kural 1: Eğitim raporunu direkt olarak Anı Toplayıcısı'na vereceksin. Eğitim sonrasında çabucak konutuna teslim edileceksin.

Kural 2: Şu andan itibaren, sana yol gösteren o ilkel kurallardan muafsin artık. *İstediğin şekilde sorular sorabilirsin.*

Kural 3: Günlük aldığın ilaçlar hariç, diğer ilaçları almayabilirsin.

Kural 4: Eğitimin hakkında kimseyle konuşamazsın. *Asla!*

Kural 5: *Yalan söyleyebilirsin!”*

Yeni aktarıcıya verilen bu beş kural, kendi içinde bir düzeni işaret etse de kurulu dünyada bir kaosu tetiklemektedir. Yönetici kadro tarafından ona verilen üçgen anahtarla birlikte düşünüldüğünde bu düzen içindeki karışıklık, “temel prensipleri *kaostan düzen çıkar!*” (Yıldırım, 2018: 119 ) olan illuminati topluluğuna dair bir iz olarak okunmaya daha müsait bir hale gelmektedir.

Filmde kullanılan diğer bir sembol, “elma”dır. Jonas öğrenme süreci ilerledikçe renklere dair detayları parça parça görmeye başlar. Gördüğü ilk renk kırmızıdır. Seçilmeden önce bir anlığına Fiona'nın saçlarında gördüğü kızılık sayılmazsa, belirgin olarak ilk renkle tanışması bu sahnede gerçekleşir.

Elma her tür sanat dalında son derece sık kullanılan bir semboldür. Çünkü bu meyve pek çok kültürde ilk günahın temsilidir. Şeytanın oyununa kanan Hz. Âdem ve Hz. Havva yasak meyve olan elmayı yemiş, böylelikle ilk günahlarını işleyerek yeryüzüne gönderilmişlerdir. Jonas'ın burada elmayı fark etmesi bu olaya açık bir göndermede bulunmaktadır. Çünkü o içinde yaşadığı dünyanın kurallarına aykırı biri olmaya başlamıştır. O, yaşlı aktarıcının önderliğinde bir mânâda “günah” işlemektedir. Ayrıca Jonas'ın elmayla olan tek ilişkisi bu sahneden ibaret değildir. Her sabah evden çıkarken vurulmak zorunda olduğu iğnelerin çalıştığı makineye kolu yerine bir elmayı uzatmaktadır. Böylece “sistem” onun iğnelerini vurulmadığını anlayamamaktadır. Anlaşıyor ki başkahraman, filmde suçlarını (günahlarını) bir elmaya yüklemektedir. Bu da izleyiciyi “ilk günah” hadisesine götürmektedir.

Eserde isimler üzerinde de önemli sembolik unsurlar söz konusudur. Başkahraman Jonas, Hz. Yunus'u; küçük bebek Gebrail, Cebrail'i; Fiona ise ismin anlamı itibariyle beyazlığı, saf ve temizliği hatırlatmaktadır.

Üstlendiği rol itibariyle de Jonas, içinde yaşadığı toplumda âdeta bir peygamber gibidir. Anı toplayıcı seçilmeden önce, yaşlı aktarıcından ders almaya başlamadan evvel diğer insanların hiç göremediği renkleri zaman zaman görebilmektedir. Bu peygamber olacak kişilerin peygamber olmadan önce diğer insanlardan farklı olan bazı yönlerine benzemektedir. Yaşlı aktarıcı ile Jonas'ın bileğinde doğuştan taşıdıkları işaretler, peygamberlik mührünü hatıra getirir. Yaşlı seçilmiş kişinin Jonas'u eğitip yetiştirmesi, peygamberler tarihinde Hz. İbrahim, Hz. Yakup, Hz. Şuayb vb. gibi bir peygamberin kendisinden sonraki peygamberi yetiştirmesine benzemektedir. Yine Jonas'ın içinde yaşadığı toplumdaki kaçtıktan sonra dronla yakalanarak nehre atılması, Hz. Yunus'un yaşadıklarına oldukça benzemektedir. Bu bağlamda mesleklerin belirlendiği büyük toplantıda “Başyaşlı”, Jonas'ın özelliklerini şöyle tanımlamaktadır: “*Jonas dört niteliğin dördüne de sahip: Akıl, doğruluk, cesaret ve ismini söyleyebildiğim ama ne olduğunu açıklayamadığım bir şeylerin ötesini görebilme kapasitesi.*” Bu yollu bir tanımlama gösteriyor ki Jonas, diğer herkesten farklıdır. Teolojik açıdan ele alındığında bu tanım âdeta bir peygamber tasvirini içermektedir. Bir şeylerin ötesini görebilme yetisi Tanrı'ya olan yakınlık ve vahiy almanın bir sembolü olarak okunabilir. Ayrıca filmde Jonas'ın şehirden ayrılmış olması da yine Yûnus peygamberin hayatına dair benzerlikler taşır. Öyle ki Kitâb-ı Mukaddes'te anlatılana göre “Ninevâ'ya gönderilen Yûnus,

halka yakında kendilerine ilâhî azabın geleceğini bildirmiş, azap günü gelince olacakları görmek için şehrin dışına çıkmış ve bir çardak yaparak orada oturmuştur.” (TDV İslam Ansiklopedisi / Yûnus) Tüm bunlardan hareketle Jonas’ın peygamber gibi bir misyona sahip olduğu açıkça görülebilmektedir.

Jonas ve Hz. Yûnus arasındaki bir başka benzerlik ise şöyledir: Ninevâ halkı hatalarından döner ve tövbe ederler. Allah onları affetmiştir ve helakten kurtulmuşlardır:

“Tanrı’nın bu iradesi Yûnus’un gücüne gitmiş, daha önce Tarşış’e gitmeye kalkıştığı, bu defa da yalancı çıktığı için ölmek istediğini bildirmiş ve canını alması için Tanrı’ya yalvarmıştır. Tanrı da Yûnus’u kötü durumdan kurtarıp yanında ona gölge olması için “kıkayon” bitkisi (Kur’an’da yaktîn ağacı) yeşertmiş, fakat ertesini sabah bitki kurumuştur. Bitkinin kurummasına üzülen ve güneşin etkisiyle bayılan Yûnus yine ölmek istemiş, Tanrı ona, “Sen emek verip büyütmediğin bir kıkayon otuna acıyorsun da ben Ninevâ’ya acımayayım mı?” (TDV İslam Ansiklopedisi / Yûnus)

İşte bu konu çerçevesinde önemli sembollerden birisi de tıpkı Hz. Yûnus’un hikâyesinde olduğu gibi ağaçtır. Jonas ilk kez “sınır”da gerçek bir ağaç görür. Film boyunca o ağaç tıpkı Hz. Yûnus’un sıcağın koruması hadisesindeki gibi her şeye rağmen hayatta kalmayı, vahyi, inancı ve umudu işaret eder.

Filmin sonunda halkın kurtarılışı Jonas’ın sınırı aşmasıyla olurken kahramanın yanında bebek Gebrail de ona eşlik etmektedir. Gebrail’in Cebrail meleğini temsil etmesi, bebeğin kurtuluştaki yardımcı rolü ile Vahiy-Peygamber-Allah ilişkisindeki Cebrail’in aracı rolü birbirleriyle sıkı bir bağlantı kurmaktadır ve Jonas’ın peygambervari kimliğini daha da belirginleştirmektedir.

#### 4. Sıkışmış Bir Dünya: Modernizm Merkeziliği

Tektipleşme, diğer bir açıdan bakıldığında ise modernizmin bir unsuru olarak görülebilir. Aydınlanma çağı sonrası akıl merkezli pozitivist düşüncenin Batı dünyasında hâkim olması ile birlikte oluşan yaşam tarzı toplumda büyük bir sıkışıklığa sebep olmuştur. Özellikle sanayileşmenin, fabrikada hıza dayalı seri üretime geçmiş olması insan ihtiyacını doğurmuştur. Hiç olmadığı kadar hızlı gelişmekte olan bu dünya düzeninde her zaman yeni olan öncelenmiştir. Bunun sebebi ise ilerlemeci bir anlayışın ortaya çıkmasıdır. Söz konusu bu tutum, devamında sınırlar belirlemeye ve toplumu şekillendirmeye başlamıştır. Çünkü modern anlayış; insanlık tarihinin ilkel toplumlarından başlayarak, beşeriyetin ulaşacağı en mükemmel ideal yapının modern-kapitalist dünya olduğunu iddia eder.

“Modern; İngilizce’ye Fransızca yakın kök moderne’den gelmiştir, o da geç Latince modernus’tan, Latin kök sözcük modo’dan -hemen şimdi- gelmektedir. En eski İngilizce anlamları; şimdi, ‘hemen şimdi var olan şey’ anlamında bugünkü contemporary’ye [çağdaş, dönemdaş] daha yakındır.” (Williams, 2012: 251) Kelimenin etimolojik kökeninden de anlaşıldığı üzere modern olan, hiçbir zaman geçmişle bağlantı kurmaya çalışmaz. Onun için asıl olan her daim yeni olmuştur.

Diğer bir yandan teknoloji ve sanayileşmedeki aşırı hızlanma sonucunda şehir yapılarında büyüme ve kırsal bölgelerde yaşam azalmaya ve modern kentler, toplumlar meydana gelmeye başlamıştır. Bu da toplumsal hayatın değişmesine neden olmuştur. Teknolojide yaşanan ani gelişmeler hayatlara etki etmiş ve bireylerden geniş ailelere kadar halkın her katmanında dönüşümlere sebep olmuştur. Filmde de bu durum bariz bir şekilde görülmektedir. Oluşturulan yeni düzende geçmişe dair ne varsa silinmiştir.

Yaşlı aktarıcının Jonas’a söylediği şu sözler de bunun açık bir delilidir:

*“İnsanlarımız, bunların hepsini ortadan kaldırmayı seçti: renk, ırk, din... Aynılığı yarattılar. Eğer farklı olsaydık; kıskanabilir, sinirlenebilir, kırılabilir, nefret tarafından tüketilebilirdik.”*

Filmdeki şehir son derece teknolojiktir. Kameralar, akıllı arabalar, konuşan akıllı ev sistemleri hayatın her noktasında kullanılabilir olmuştur. Modernliğin getirdiği aşırı teknolojik hayat filmde bu şekilde izleyiciye gösterilmektedir. Bu durum o kadar ileri gitmiştir ki şehrin yöneticileri hava olaylarını dahi kontrol altına almıştır. Tabii ki onlara göre kontrol, insanlığın iyiliği için yapılmaktadır. Eğer tabiat olayları kontrol altına alınmazsa doğal yollardan kuraklık ya da sel gibi afetler olacaktır. Dolayısıyla, “Bu durum ekinlere hasar verebilir ve sonucunda kıtlık başlayabilir” düşüncesi hâkimdir. İnsanlığın geldiği gayri tabii teknolojik nokta bu şekilde savunulur. Aktarıcı olan baş yaşlı, Jonas’a durumu bu sözlerle anlatmaktadır. Şehri yönetenlerde, tıpkı bugünün modern dünyasında inanılan, “insanlığın geleceği en iyi nokta budur” düşüncesine benzer bir anlayış vardır.(Calinescu, 2017: 28)

Modern dünyanın temelleri, Descartes felsefesi ile birlikte atılmıştır. Her şeyden şüphe eden bu anlayış, tek şüphe duyulmayacak olan ‘ben’i yani insanı, dolayısıyla ‘aklı’ merkeze koymuştur. “Bu bağlamda modern insan, kendisini doğanın düzenleyicisi olarak görür. Modern özne; hakikatin kurucusudur, kendi oluşunun bilincinde olandır, doğanın karşısında ve onu yönetendir.” (Ceran, 2002: 10) Filmdeki iklim düzenlemeleri ve kararların bir üst akıl olarak yaşlılar heyetinden çıkması, modern öznenin bu hâkim bakış açısının bir tezahürü gibidir.

Filmde de sonuç tıpkı gerçek dünyada gerçekleştiği gibi olmuştur. Sözde iyi niyetlerle oluşturulan bu ‘üst düzey dünya’ toplumdaki farklılığı almıştır. Tek amacı üremek, üretmek ve güçlü olmak olan insanları vücuda getirmiştir.

XIX. yüzyıl ile birlikte insanlarda bir anlamlandırılmama ve bunun sonucunda da içerisinde buldukları durumlara isyan etmeme tavrı ortaya çıkmıştır. Çünkü şehre gelen halkın yaşaması için yeni apartman *konutları* inşa edilmiştir ve kalabalıklar hâlinde hayatını devam ettiren insanlardan, üretim dışında hiçbir şey beklenmemektedir. Sanayileşmenin etkisi ile işçi sınıfı ortaya çıkmış -işçilerin giydiği tulumlar da tektip bir giyim tarzı olarak görülebilir- ve bu insanlar âdeta sıkıştırılmış bir hayat yaşamak zorunda bırakılmıştır. Modernizm ile apartman kavramı arasında sarsılmaz bir bağ vardır. Hatta “15 Temmuz 1972’de modern mimarinin bir örneği olan, *Prutti-Igoe* konutlarının dinamitlenerek yıkılması, postmodernlere göre modernizmin öldüğü gün olarak kabul edilmiştir.” (Zekâ, 1994: 14)

Apartmentlar, az alanda çok insanın yaşaması amacıyla ortaya çıkmıştır. Onlar, eski anlamda bir ev sıcaklığının olmadığı yapılarıdır. Yaşlı aktarıcının Jonas’a evin sıcaklığından ve *konutun* anlamsızlığından bahsedışı, filmde geçen modern-kapitalist dünya düzenine dair önemli bir eleştiridir.

Baş yaşlı, filmde âdeta bir kurtarıcı gururuna sahiptir. İnsanlığın makûs talihinin, onun başını çektiği bu sistem sayesinde güzelliğe evrildiği düşüncesindedir. O, kendinden önceki dönemi karanlık bir çağ olarak nitelendirir. Karakterin tavrı, Matei Calinescu’nun modernlik düşüncesi tanımıyla birebir örtüşmektedir: “Klasik antiklik parlak ışıkla ilişkilendirildi, Orta çağ gece benzeri, cahil ‘karanlık çağlar’ oldu, ama modernlik karanlıktan çıkış zamanı, uyanma ve ‘yeniden doğma’ zamanı olarak, aydınlık geleceği müjdeleyen bir zaman olarak kavranıyordu.” (Calinescu, 2013: 28)

Filmdeki şehrin sınırları da modernliğin sınırlarıyla eşdeğer kabul edilebilir. Başta da söylendiği gibi bu düşünce yeniliği ve ileriye gidilecek tek yol olarak görür. Ona göre geriye yani tarihe dönüş yoktur. Her şey akıl sınırları içerisinde olmalıdır. Kentin sınırları geniş düzlükler ve yüksek dağlarla çevrelenmiştir. İnsanların yaşayabilecekleri tek alan, bu kurgulanan yerdir.

## 5. Bir Çözüm Önerisi Olarak Postmodernizm:

Postmodernizm kavramı, modernizm kelimesinin önüne ‘post’ ön eki olarak oluşturulmuştur. Türk Dil Kurumu’nun güncel sözlüğüne bakıldığında tanım olarak şu ifade görülür: “Modernist arayışın, canlılığını kaybetmesinden sonra XX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup

ve yönelişlerin adı.” Terry Eagleton ise postmodernizmin tanımını şu şekilde yapar: “Postmodernizm sözcüğü genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunur, buna karşılık postmodernlik terimi özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırır. Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerinden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.” (Eagleton, 2011:9)

Postmodernizm fikri ilk olarak 1930’ların başında Hispanik dünyasında, İngiltere ile Amerika’da ortaya çıkışından bir kuşak önce belirmeye başlamıştır. (Anderson, 2016: 10) Her ne kadar bu tarihlerde Federico de Onis tarafından ortaya atılsa da postmodernizm kendisi için net bir başlangıç tarihi belirlemekten kaçınır. Bu çekincenin nedenini, postmodern edebiyatın önemli isimlerinden olan Ihab Hassan şu sözlerle ifade eder: “Biz postmodernizm için ciddi bir ‘açılış’ tarihi itirazında bulunmayacağız (...) biz onun öncüllerini keşfediyoruz.” ve devamında bundan kastının ne olduğunu dile getirir: “Esasen bunun kastettiği şey, zihnimizde bir postmodernizm modeli yarattığımız ve çeşitli yazarların alâkalarını ve bu modelde farklı anları ‘yeniden keşfetmeyi’ sürdürdük.” (Hassan, 2019: 245) Buradaki keşif kısmı oldukça önemlidir. Çünkü “postmodern eskide zaten şu ya da bu biçimde bulunmayan yeninin mümkün olduğundan şüphe duyar.” (Butler, 2009: 49)

Bu şüphe postmodernizm için edebiyat tarihindeki sınırları ortadan kaldırmıştır. Postmodern edebiyatta her tür bir arada bulunabilir ve her eser bir arada yaşamaya devam eder. Hatta karşı çıktığı modernizm ve onun çizgisinde ortaya koyulan metinler, o metinlerin yazarları da postmodernizmde yok sayılmaz. Başka bir deyişle postmodernizm ile modernizm arasında keskin sınırlar, çelik duvarlar yoktur, son derece geçişken yapıları birliktelik içerisindedirler. (Hassan, 2019: 245-246) Postmodern edebiyat ile birlikte bütün sınırlar ortadan kalkmıştır. Her daim çoğulculuğu doğrulayan bir anlayış içerisinde olan bu dönemde hayat ve ölüm, gerçek ve hayal, fantastik ve bilim kurgu yan yana gelmektedir. Öyle ki, artık birbirleriyle alâkası olmayanlar bundan böyle bir aradadır. Postmodern dünyada gerçek ve gerçeküstü iç içe geçmiştir. Bu durumun sebeplerinden bir tanesi, postmodern edebiyat düşüncesinin bir oyun ve oyunsuluk olduğu savıdır.

Buradaki oyunsu durum, merkez kavramının kökten reddedilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Çünkü postmodern edebiyat, biraz da Bakhtin’in “karnaval” kavramına benzemektedir. Eski zamanlarda halkın eğlenmesi için düzenlenen karnavallardaki karmaşadan yola çıkarak görüşüne bu adı veren M. Bakhtin, metnin de tıpkı bu eğlencelik seyirde olduğu gibi bir kültürel karmaşa içerisinde olduğunu savunur. Ona göre “Dilde katmanlaşmaya yol açan tüm bu güçlerin etkinliklerinin bir sonucu olarak, hiçbir ‘nötr’ sözcük ve biçim yoktur (...) Tüm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapının, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin *tadına* sahiptir.” (Bakhtin, 2020 :69) Film de postmodern edebiyat bağlamında karnavaleks öğelere bu yolla başvurur.

Filmdeki renklendirme tekniği, başlı başına buna bir örnek olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Filmin siyah beyaz yapısı, Jonas’ın fikir dünyasının değişimiyle birlikte renklenmeye başlamaktadır. Tektipleşme sonrası geçilen renkli dünya, tıpkı postmodern edebiyatın savunduğu çok renklilik/çok seslilik gibidir.

Renklerden sonra yine bariz bir ilinti olarak filmin genel senaryosu izleyiciye postmodern öğeler sunmaktadır. Çünkü söz konusu bu anlayış, modernizmden farklı olarak tarihsel olana geri dönüşü incelemektedir. Yapımda ise Jonas yani “anı toplayıcısı” aktarıcından *geçmişe* dair bilgiler almaktadır ve dünyanın renklenişi de tarihten aldığı bu bilgiler sonrasında gerçekleşir. Başkahraman, sadece yaşlı aktarıcının bildiği gerçekleri öğrenir ve yeni kurulan bu dünyada geçmişten gelen güzelliklerin neden herkesten saklandığını anlayamaz. O kendince bir orta yol bulmak ister. Yine herkes burada beraber yaşamalı fakat tarihten de korkarcasına kaçmamalıdır. Bu durumu filmde “kızak” sahnesiyle ile görmek mümkündür. Jonas geçmişe dair ilk nesne olarak bir

kızak görür. Karda onunla kayarken bundan büyük bir zevk duyar. Aldığı bu zevkten hangi gerekçe ile diğerlerinin mahrum bırakıldığını anlayamaz. Yaşlı aktarıcı ona ‘yenidünya kurucularının’ bunu neden yasakladığını anlatır. Kızak için kar yağması gerektiği karın ise mahsullere zarar vereceğini ve kıtlık çıkacağını, kıtlığın ise toplumda sorunlara yol açacağını anlatır. Fakat Jonas bütün risklere rağmen yine de şu anki durumu kabul etmek istemez.

Modernizm, kendisini -aklını- evrenin merkezine koyduğu için pozitif bilimlere dört elle sarılır.(Calinescu,2013 :36) Bilimin reddettiği ya da açıklayamadığı -bir mânâda metafiziksel olayları- konuları göz ardı etmek zorunda kalır. Çünkü bu görüşe göre, varlık âleminde neden-sonuç ilişkisi içerisinde açıklanamayan durumlar kabul görmez. Filmde de yine bu yolda bir düşünce hâkimiyeti mevcuttur. Gerek renkler gerekse tarihe ve kutsal olana geri dönüş bu bağlamda filmde merkeziyetçi -tektip- ve ilerlemeci -pozitivist- düşüncelerin karşısına birer eleştiri olarak çıkmaktadır.

Yönetmen de filmin genel yapısına hazırladığı final ile bu yönde bir çözüm önerisi getirmektedir. Jonas, tarihe yolculuk yaptığı rüyalarında (Jonas bunları rüyalarında görüp öğrenir ve bu rüya durumu da postmodernliğe dair önemli bir işaret olarak rahatlıkla görülebilir.) bütün kültürlerden parçalar görür. Bir Hindu ayinine katılır, ardından namaz kılan bir cemaate şahit olur. Sonrasında bir İskoç düğünü ve özel günlerini kutlayan Almanların mutluluklarını görür. Bütün bir dünyayı yine onlarla beraber öğrenir. Bu da postmodern durumun karnaval yapısına, çok kültürlülüğüne ve merkezsizliğine dair önemli bir örnektir.

Filmde kötü durumun sonu da yine sınırların aşımıyla gelmektedir. Herkesi, içinde bulunduğu kötü durumdan kurtarmak isteyen genç aktarıcı bunu gerçekleştirmek için elinden geleni yapar. Söz konusu istenmeyen durumun ortadan kalkması için yapılması gereken şey ise “anı sınırının” bir seçilmiş tarafından geçilmesidir. Jonas, yanına bebeği de alarak -ki bu geleceği yanında taşımak anlamında görülebilir- görevini yerine getirmek için yola çıkar. Bu çetin yolda tüm hava şartlarını aşmak zorunda kalır. Fırtınalar, çöller, buzullar, yağmurlar yol boyu Jonas’ın önüne engel olarak çıkar. Yine buradaki çok merkezlilik dikkatleri çekmektedir. Kahraman, yolculuk boyunca tek bir derdi değil, pek çok farklı sıkıntıyı aşmak durumunda kalır. Jonas’ın içinde yaşadığı toplumu kurtarma çabası, verdiği mücadele, şehri terk etmesi ve nehre atılması vb. metinlerarasılık bağlamında peygamberler tarihine, Hz. Yunus’a kadar uzanmaktadır.

Jonas’ın yolculuğu bittiğinde film başladığı yere geri döner. Böylelikle kahramanın döngüsü tamamlanmış olur. Yapımın açılış sahnesinde Jonas’ın kızakla kaydığı sahne tekrar seyircinin karşısına çıkar. Pek çok badireler atlattığı bu yolda, kucağındaki bebekle beraber karlar içerisinde bir evin önünde durur. Jonas, burada bacası tüten bir ev ve içeride ilahi okuyan bir aile görür. Bu sahne ile izleyicilere, mutlu ve huzurlu bir aile ve toplum için ulaşılması gereken nihai noktanın tektipleştirilmiş bireylerin içinde barındığı “konut” yerine, içerisinde inançların yaşandığı “ev” ve bütün bunların farkında olan ailenin tercih edilmesi gerektiği mesajı verilir. Bu durum da yine postmodern bir öge olarak rahatlıkla okunabilir. Çünkü içeride çocukların ilahi söylüyor olması akıllara dini getirir. Böylelikle modernizmin karşısında postmodern düşüncenin dini metinlere olan geri dönüşü gözler önüne serilmektedir.

## 6. Sonuç

Her ne kadar gençler için üretilmiş bir metinden doğmuş olsa da *The Giver* filmi gerek senaryosu gerekse metinlerarası göndermelerde bulunduğu eserlerle oldukça derin bir yapıya sahiptir. Filmde renklerin kullanımından objelere, müziklerden karakter isimlerine kadar neredeyse hepsi birer amaç için yerleştirilmiş durumdadır.

Sinema özellikle XX. yüzyılın başlarından günümüze dek diğer sanat dallarını içine almayı başarmıştır. Sanatsal olandan felsefi olana bütün metinler, sahnelemenin avantajları kullanılarak insanlara aktarılmıştır. Söz konusu yapımda da yönetmen, değişen toplumu modern gelişmelerin

sancılarını ortaya koymaya çalışmanın yanı sıra kendince bir çözüm önerisini de filmine yerleştirmiştir.

Bilimdeki ilerlemeler sonrasında yeniden inşa edilen dünyada, kendini merkeze alan insanoğlunun kendince en başarılı projesi olan modernizmin aksaklıkları, her ne kadar iyi niyetlerle (?) ortaya konulduğu düşünülse de insanca yaşamının sınırlarını zorladığı fark edilmiştir. Filmde de doğrudan doğruya bunlar ekran önüne gelmese de yeniden inşa edilen evrende bu duruma muadil bir dünya tasarlanmıştır. Başkahraman Jonas ise gereklilikleri yerine getirerek insanlığı, içine sıkışmış olduğu zor durumdan kurtarmıştır. Bu bağlamda Jonas'ın çözüm yöntemi, akıllara postmodern durumu getirmektedir.

**Yazarlık Katkıları (Authorship Contributions):** Enes Buğra Tökel, Şahmurat Arık.

### **Kaynakça**

- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarasılık ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Anar, T. (2013). Türk Edebiyatında edebiyat kanonu: kanon, kanona girmek ve kanona müdahale. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 1, s.40-78.
- Anderson, P. (2016). *Postmodernitenin kökenleri* (E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bakhtin, M. (2020). *Karnavalda Romana: edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barın, E. (2004). Yabancılara Türkçe öğretiminde ilkeler. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, (1) , 19-30.
- Benhadidi, S., Butler, J., Cornell, D. ve Fraser, N. (2006). *Çatışan feminizimler* (F. E. Sezer, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Booth, W. C. (2010) *Kurmacanın retoriği* (B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin beş yüzü* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Canatak, A. M. ve Bulduk, N. (2019). *Dijital çağ Türk Edebiyatı ve medyalararasılık tartışmaları*. İstanbul: Hiperyayın.
- Ceran, Y. (2002). *Modern öznenin yapısı ve eleştirisi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çıkla, S. (2005). *Cumhuriyet düşüncesinin kökleşmesinde Yusuf Ziya Ortaç'ın yapıtlarının yeri ve önemi*. Yayımlanmamış doktora tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun.
- Dellaloğlu, B. F. (2020), *Poetik ve politik*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin yanılsamaları* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliot, T.S. (1983). *Edebiyat üzerine düşünceler* (S. Kantarcıoğlu, Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eren, B. (2018). Modern sosyal mühendislik 'cambridge analytica' skandalından çıkan sonuçlar. *Digitalage*, Mart 2018. Erişim Linki: <https://digitalage.com.tr/modern-sosyal-muhendislik-cambridge-analytica-skandalindan-cikan-sonuclar/>.
- Ergin, M. (1989). *Türk dil bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.



- Fedai, Ö. (2018). “Endülüste Raks” ve “Mohaç Türküsü” örneğinde Yahya Kemal’in şiirlerinde kişisel ve kolektif bilinçaltı. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 3 (1), 290-303.
- Harman, Ö. F. (2013), “Yûnus”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt. 43, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, s.597-599.
- Hassan, I. (2019). *Orpheus'un parçalanışı* (E. Aras, Çev.). İstanbul: Hece Yayınları.
- Parla, J. (2004). Edebiyat kanonları. *Kitap-lık*, 68, s. 51-53.
- Sakallı, C. ve Akemoğlu, A. (2019). Bir medyalararasılık kategorisi olarak medya değişimi: gölgesizler romanındaki üst kurmaca düzleminin filme aktarımı, *Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7 (1) , 63-81.
- Tanpınar, A. H. (2018). *19. Asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Williams, R. (2012). *Anahtar sözcükler* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım Y. (2018). Bilgi sosyolojisi açısından dünya egemenlik ilişkileri ve gizli-ezoterik cemaatler, *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, Bartın. 112-127.
- Zekâ, N. (Ed.) (1994). *Jameson-Lyotard-Habermas: Postmodernizm* (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu ve D. Erksan, Çev.). İstanbul: K1Y1 Yayınları.