**Yayın Geliş Tarihi:** 08.09.2025
**Yayına Kabul Tarihi:** 04.02.2026
**Online Yayın Tarihi:** 15.06.2026
http://dx.doi.org/10.16953/deusosbil.1779961

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Cilt: 28, Sayı: 2, Yıl: 2026, Sayfa: 717-740
E-ISSN: 1308-0911

*Araştırma Makalesi*

# MODERNLİĞE DAİR ELEŞTİREL BİR BAKIŞ: DAVİD CRONENBERG'İN "MÜSTAKBEL SUÇLAR" FİLM AFİŞİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

*Hasan AYDIN*[*]

***Öz***[1]

*Bu çalışma, David Cronenberg'in 2022 yılında vizyona giren Müstakbel Suçlar (Crimes of the Future) filmine ait seçili bir afişi modernlik bağlamında incelemektedir. Filmin bir mikrokozmosu olarak ele alınan afişin merkezinde, deformasyona uğratılmış bir insan yüzü yer almakta ve bu imge, modernliğin akıl merkezli söylemlerine yönelik eleştirel bir bakışın simgesi haline gelmektedir. Araştırmanın temel amacı, afişin görsel kodlarını modern Batı düşüncesinin akıl/beden, kültür/doğa, düşünce/duygu, erkek/kadın, güzel/çirkin gibi kurucu ikilikleri çerçevesinde ortaya koymaktır. Bu doğrultuda çalışmada Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak; afişteki göstergeler, düz anlam ve yan anlam düzeylerinde analiz edilmiştir. Afişin ürettiği anlam katmanları Emmanuel Levinas'ın etik felsefesi ve Mikhail Bakhtin'in grotesk beden anlayışıyla tartışmaya açılmaktadır. Çalışmanın sonucunda, seçili afişin bir tanıtım aracı olmasının ötesinde, modernliğin aklı, düzeni ve hiyerarşiyi merkeze alan düşünsel yapısına karşı eleştirel bir temsil sunduğu ortaya konulmuştur. Afiş, bedeni merkeze alarak modernliğin dışlayıcı ve nesneleştirici söylemlerini sorgulayarak, grotesk estetiğin yardımıyla modernliğin beden üzerinden idealize ettiği insan modelini yıkıma uğratmaktadır.*

***Anahtar Kelimeler:*** *David Cronenberg, Modernlik, Göstergebilim, Beden, Akıl, Öteki.*

---

*Bu makale için önerilen kaynak gösterimi (APA 7. Sürüm):*

Aydın, H., (2026). Modernliğe dair eleştirel bir bakış: David Cronenberg'in "Müstakbel Suçlar" film afişinin göstergebilimsel analizi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 28* (2), 717-740.

[*]Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, ORCID: 0009-0008-4820-5095, aydinhasann1@gmail.com

[1]Çalışma için etik kurul onayına gerek yoktur.

# A CRITICAL LOOK AT MODERNITY: A SEMIOTIC ANALYSIS OF DAVID CRONENBERG'S FILM POSTER FOR "CRIMES OF THE FUTURE"

***Abstract***

*This study examines a selected poster from David Cronenberg's 2022 film Crimes of the Future within the context of modernity. The poster, treated as a microcosm of the film, features a deformed human face at its centre, an image that has become a symbol of critical scrutiny towards modernity's rational discourse. The primary aim of the research is to analyse the poster's visual codes within the framework of the foundational dualities of modern Western thought, such as mind/body, culture/nature, thought/emotion, male/female, and beautiful/ugly. In this vein, the study employs Roland Barthes' semiotic analysis method, evaluating the signs on the poster at the levels of denotation and connotation. Literal meaning refers to the sign's clear and direct meaning that can be understood by everyone; connotative meaning refers to the deeper layers of meaning that the sign acquires through cultural and contextual associations. At the connotative level, according to Barthes, the sign is not only examined in terms of its literal meaning but is also intended to be analysed in terms of the meanings it carries implicitly or covertly. From this perspective, the layers of meaning produced by the poster have been analysed within the framework of Emmanuel Levinas' ethical philosophy and Mikhail Bakhtin's understanding of the grotesque body. The study concludes that the selected poster is not merely a promotional tool; it offers a critical representation against the intellectual structure of modernity, which centres reason, order and hierarchy. By focusing on the body, the poster questions modernity's exclusionary and objectifying discourse and, with the help of grotesque aesthetics, destroys the idealised human model that modernity has constructed through the body.*

***Keywords:*** *David Cronenberg, Modernity, Semiotic, Body, Reason, Other.*

## GİRİŞ

Modernlik, Batı düşüncesinde aklın merkezileşmesi, bilimin otoritesi ve toplumsal yaşamın rasyonel ilkeler doğrultusunda yeniden düzenlenmesiyle şekillenen bir süreçtir. Bu süreç, doğa/kültür, akıl/beden, erkek/kadın, güzel/çirkin gibi kurucu ikilikler üzerine inşa edilmiştir. Söz konusu ikilikler yalnızca felsefi bir kavramsallaştırma olarak kalmamış, sanat ve görsel kültür aracılığıyla imgesel olarak da sürekli yeniden üretilmiştir. Bunula birlikte modernlik yoğun bir eleştiriye de maruz kalarak, özellikle 20. yüzyılda yaşanan savaşlar, ekolojik krizler ve kültürel dönüşümler, modernliğin rasyonalist olduğu iddiasının sınırlılığını görünür kılmıştır.

Sanat, bu bağlamda hem modernliğin ideallerini yansıtan hem de onları sorgulayan bir alan olarak öne çıkar. Sanat, aklın yüceltilmesine dayalı Batı geleneğine karşı bedeni merkezine alarak, alternatif bir estetik ve düşünsel alan yaratma potansiyeline sahiptir. Performans sanatı, grotesk estetik ve posthümanist tartışmalar, bedenin doğa ile ilişkisini yeniden düşünmeye imkan tanır. David

Cronenberg'in *Müstakbel Suçlar* filminin afişi bu sorgulamayı görsel düzlemde gerçekleştiren örneklerden biridir. Afişteki göstergeler, modernliğin akıl merkezli söylemlerini bozan ve insanın kendi varlığı üzerindeki egemenliğini tartışmaya açan bir yapıdadır. Filmin afişinde yer alan deformasyona uğramış yüz imgesi, modern öznenin dağılmış bütünlüğünü simgelerken; görme, konuşma ve duyma organlarının yeniden düzenlenişi, bilgi, temsil ve iktidar arasındaki ilişkilerin sorgulanmasına zemin hazırlar.

Filmin genel düzlemi bağlamında düşünüldüğünde iktidar ilişkilerinin tartışılması, iktidarın öne çıkardığı değerlerin altüst edilmesiyle görünür hale gelmektedir. Bu bağlamda filmin sanatı bir haz nesnesine, bedene, kan ve ameliyat düzeyine indirgeme biçimi, performans ve beden sanatçılarının anlatı merkezine yerleştirilmesi, bedeni tanımlayan bir performans sanatçısının imgesinin afişte merkezi konumda sunulması, bu argümanı güçlendirmektedir. Film, ilham aldığı performans sanatçısı Orlan'ın yaşamı ve yapıtları aracılığıyla bedenin sanat için bir nesneye dönüştürülmesi ve canlı bir sanat nesnesi olarak sanatın soyut ideallerini ve klasikleşmiş estetik değerlerini sarsması üzerinden güçlü bir metinlerarasılık kurmaktadır. Bu metinlerarasılık, filmdeki performans sanatçısının kendi yüzünü sanatsal bir tasarım nesnesi haline getirmesiyle mikro düzlemde somutlaşmakta ve ayrıntılı biçimde işlenmektedir.

**Görsel 1.** Müstakbel Suçlar (The Crimes of The Future) Filminin Afişi



Cronenberg'in filmi de bu çerçevede bedenin dönüşümünü, sanatla kesişimini ve modernliğin dışlayıcı kabullerini görünür kılan önemli bir yapımdır. Bu kapsamda filmin afişi tanıtıcı bir görsel olmaktan çıkarak, modernliğin kurucu ikiliklerine yönelik eleştirel bir söylem haline gelmektedir. Bu bağlamda makale, söz konusu afişi Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümlemesi çerçevesinde ele alarak, modernliğin akıl merkezli yapısının nasıl tersyüz edildiğini tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında afişin görsel kodları, akıl/beden, doğa/kültür, erkek/kadın, güzel/çirkin gibi modern Batı düşüncesine özgü kurucu ikilikler çerçevesinde ortaya koyulacaktır. Afişteki göstergelerin ürettiği anlamlar Emmanuel Levinas'ın etik felsefesi ve Mikhail Bahtin'in grotesk beden anlayışıyla yorumlanacaktır. Sonuç olarak afiş, Cronenberg'in sinemasına da özgü olan beden estetiği, modernliğin disipline edici, nesneleştirici ve totalleştirici söylemlerine karşı bir direnç imgesi olarak değerlendirilmektedir.

## MODERNİTENİN İKTİDARI: AKLIN TAHAKKÜMÜ/BEDENİN DİSİPLİNİ

Modernlik, bir zihniyet biçimi olarak dünyaya bakışı ve bu bakışın yöntemlerini şekillendiren epistemolojik araçlarıyla belirginleşir. Bu zihniyet kendisini evrenselci ve akılcı olarak tanımlar. Söz konusu tanımlamanın dayanaklarını ise bilim ve önemli ölçüde felsefe oluşturur (Bumin, 2016, s. 7). Özellikle modernliğin temeli olarak siyasal ve felsefi gelişimlerin dayanağı olan Aydınlanma düşüncesi ve 17. yüzyılda yaşanan bilimsel devrimden önce Rene Descartes'ın felsefi ilkeleri önemli bir dönüm noktası olarak ortaya çıkar.

Descartes'ın "düşünüyorum, öyleyse varım" cümlesi onun felsefesinin temel niteliğini ortaya koymaktadır. Çünkü ona göre duyular insanı yanıltabilen ve eksik bilme araçlarıdır. Bu çerçevede duyulardan elde edilen her şeyden kuşku duyulsa bile Descartes için asla kuşku edilmeyecek olan tek şey, düşünen bir zihindir. Bu zihin, kendinden kuşku duymaz ve kendi varlığının yegane kanıtı olarak kabul edilebilir bir dayanak noktası oluşturmaktadır. Bu çerçevede varlık, dış dünya yani duyular ve beden tarafından değil, düşünen özne yani benlik tarafından kanıtlanır (Descartes, 1942, s. 34-35). Descartes, felsefesinde temel olan bu aksiyomlar üzerinden özne-nesne ayrımını inşa ettiği gibi zihin-beden ayrımını da ortaya koymaktadır.

Descartes, hayvanları bedensel olanla özdeşleştirerek insan/hayvan ikiciliğini zihin/beden ayrımı üzerine kurar. Dolayısıyla insanı, akıl üzerinden hayvanın üzerine yerleştiren bir hiyerarşi inşa eder. Bu bağlamda Descartes şöyle der: "Hayvanların bizden ne denli farklı olduğunu böylece öğrendiğimize göre, ruhun bedenden tümüyle bağımsız bir doğası olduğunu kanıtlayan nedenleri çok daha iyi kavrayabiliriz." (Descartes, 1952 ; Plumwood, 2020, s. 150). Descartes, zihne hem üstün hem de kutsala yakın bir alan açarak Platon'un yaptığı gibi

görüngüler dünyası ve idealar dünyası ayrımını takip eder. Platon'da idealar dünyası, kusursuz ideaların bulunduğu bir dünyayı iken; görüngüler dünyası ise bu kusursuz dünyadaki ideaların bozulmuş modellerinin bulunduğu maddi dünyayı temsil eder (Platon, 2017, s. 231-265).

İnsan/doğa ikiciliğinin evrimindeki ilk adım, zihne tanınacak bir üstünlük için tüm diğer insani ve insan dışı özelliklerin dışlanmasını, aşağılanmasını ya da önemsizleştirilmesini gerektirmektedir. Böylece ideal insan kimliğinin yalnızca zihin ya da akıl üzerinden tanımlanmasıdır. İkinci adım, zihnin ya da aklın doğayı dışlayıcı ve doğaya karşıt bir konumda kurgulanmasıdır. Üçüncü adım ise doğanın "zihinsiz" ve dolayısıyla irrasyonel ve edilgen bir alan olarak tanımlanmasıdır. Bu aşama, önemli bir süreklilik yaratarak insanlar, hayvanlar ve insan dışı doğa arasındaki ayrımı derinleştirerek hem karşıtlığı güçlendirir hem de doğayı kaçınılmaz biçimde yabancı ve ötekileştirilmiş bir varlık alanına dönüştürür. Bu süreç, Descartes ile belirginleşmiş, Aydınlanma döneminde ise yoğunlaşarak sistematik bir ideolojiye dönüşmüştür. Descartes'ın düşüncesi, insanı aklın öznesi olarak konumlandırırken, doğayı mekanik, öngörülebilir ve denetlenebilir bir nesneye indirger. Bu düşünsel çizginin ilk biçimi ise Platon'da açıkça görülür. Platon, maddeyi rasyonel olanın üzerine inşa edileceği, hatta ona dayatılacağı bir kaos, zihinsiz madde ve dünyanın ilkel formu olarak görür. Descartes, Platon'un açtığı bu yolu derinleştirir ve modern düşünceye taşır. Platoncu idealar dünyasının metafizik ayrımı, Descartes'ta zihin/beden ve insan/doğa ikilikleri biçiminde yeniden üretilir (Plumwood, 2020, s. 149).

Platoncu, Aristotelesçi, Hristiyan akılcı ve Kartezyen akılcı geleneklerde zihin/beden ve akıl/doğa ilişkilerine dair değerlendirmeler, yalnızca ikili karşıtlıklara dayanmakla kalmaz, aynı zamanda radikal bir dışlamayı da içerir. Platon'un yaklaşımında beden ve tutkular kesin sınırlarla ayrıştırılmış, aşağı bir alana ait olarak konumlandırılır. Bu alan, dışlama yoluyla homojenleştirilmiş ve tanımlanmış olarak üstün aklın tahakkümü ve denetimi altında ona hizmet etmesi gereken bir düzey olarak görülür (Plumwood, 2020, s. 102).

Friedrich Nietzsche bu tahakküm durumunu oluşturması nedeniyle Platon'a ve modern felsefenin önemli temsilcilerinden biri olan Descartes'a önemli eleştiriler yöneltir. Ona göre Descartes'ın ünlü "Düşünüyorum, öyleyse varım" önermesi, özneyi değişmez ve kalıcı bir töz olarak varsayar. Bu kabul, insanın gerçeklik duygusunu kuran en güçlü dayanaklardan biri haline gelir. Ancak Nietzsche'ye göre özneye böyle bir töz atfetmek, hakikatin yanılmazlığını güvence altına aldığı düşünülen kurmaca bir inançtan ibarettir. "Düşünüyorum" ifadesi, zorunlu olarak bir "ben"in varlığını ima eder çünkü düşünme eylemi, dilin mantığında her zaman bir fail gerektirir. Böylece özne, dilin gramer alışkanlıkları tarafından inşa edilmiş bir varsayıma dönüşür. Nietzsche, Descartes'ın mutlak ve değişmez bir özneye ulaşmadığını; aksine yaptığı şeyin sadece bu özneye dair güçlü bir inancı

pekiştirdiğini ileri sürer (2002, s. 252-253). Martin Heidegger de Nietzsche gibi modernliğin Descartes ile başladığını ileri sürerek, Descartes'ın felsefesinde "düşünen ben" ayrımıyla özne ve nesnenin birbirinden ayrıldığını vurgular. Heidegger açısından bu durum, doğanın ve insanın teknik bir sömürüye tabii tutulması bağlamında totaliter deneyimlere yol açan bir olgu haline gelir (Bumin, 2016, s. 7-10). Modernlik, otoriter bir despot aydınlanmasının, bir halk devriminin ya da yönetici bir grubun eseri değil, bizzat aklın ürünüdür. Aydınlanma felsefesini kendisinden önceki düşünce biçimlerinden ayıran şey, yalnızca birkaç seçkinin alanına ait olan akla uygun yaşamın, herkes tarafından uygulanabilir ve erişilebilir kılınması iddiasıdır (Touraine, 2018, s.27-28). Buna göre keşfedilmek istenen yasalar sadece bilimsel olanlarla sınırlı değildir. Bunlara koşut olarak ahlak yasaları da keşfedilmelidir. Bu yasalar evrensel standartlara dayanan ve herkes tarafından kabul edilebilir nitelikte olmalıdırlar. Bu kabul edilebilirliği sağlayan şey ise söz konusu yasaların nesnel akıl tarafından ortaya konmuş olmasıdır. Bu bağlamda nesnel olarak konumlanan akıl, bilim aracılığıyla evrenin yasalarını bulup keşfetmesi ve tarafsız hakikati ortaya çıkarması gibi nesnel olarak bulunan ahlak yasalarını da keşfetmek de için çabalar ve bu sorumluluğu alır.

Aydınlanma Çağı'nın önemli filozoflarından olan Immanuel Kant, ahlak yasalarının bile insan ile evren arasındaki iletişimi sağlayan akıl tarafından temellendirilmesi gerektiğini vurgular. Ona göre ahlak, dışarıdan gelen idealler ve emirlerle değil, iradenin akılla birleşmesiyle yoluyla oluşmaktadır. Bu bakışıyla modern düşünce ile bağlantı kuran Kant, insanların aklın keşfettiği ve bizzat aklın da tabi olduğu doğal yasalarca yönetilen bir dünyaya ait olduğunu vurgular. Bu anlayış, halkı ve ulusu oluşturan toplumsal kümeyi doğal yasalara uygun biçimde işleyen bir yapı olarak görür ve kendini insanüstü bir vahye ya da keyfi bir karara dayandırarak meşrulaştırmaya çalışan akıldışı örgütlenme ve egemenlik biçimlerinden kurtarılması gereken bir toplumsal oluşumla özdeşleştirir. İnsanı dünya içinde konumlandıran bu düşünce, toplumsal insan ilişkilerini dinsel düşüncenin etkisinden arındırmaya yönelir (Touraine, 2018, s. 42, 54).

Aklın bu işlevi yerine getirmesi ölçüsünde, bütün batıl inançların karşısında aldığı konum, Adorno ve Horkheimer'e göre onu kendi özelliklerini tartışılmaz ilkeler olarak benimseyen bir mit haline getirir. Böylece akıl, hakikati ortaya çıkarmada yegane ölçüt olarak konumlandırılır (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 16). Adorno ve Horkheimer'e göre Aydınlanma, başlangıçta mitlerden kurtuluş olarak ortaya çıkmışken zamanla kendi mitini üretir. Akıl, özgürleştirici potansiyelini yitirerek araçsallaşmış, toplumsal yaşamı rasyonelleştirme iddiası altında yeni bir tahakküm biçimine dönüşmüştür. Bu bağlamda modern akıl, doğayı nesneleştirdiği gibi insanı da kontrol edilebilir, ölçülebilir ve yönetilebilir bir varlığa indirger. Böylece Aydınlanma'nın özgürlük ideali yerini, iktidarın ve tahakkümün meşrulaştırılmasına bırakır. Bu hakikati ortaya çıkarma gücü ise her şeyin nesneleştirilmesini ve onlar hakkında söylem oluşturma yetkisini beraberinde

getirerek, modernliğin dayanak noktası olarak bilime ve bu bilimi işleten Batılı erkek bireye ayrıcalıklı bir konum bağışlar.

Touraine için modern topum modeli, Marquis de Sade'ın "Juliette" romanının modeline benzer. Doğayı simgeleyen kadın, kendini tatmin uğruna aşkı unutmuş olan ve araçsal olamayan hiçbir amacı olmayan kültürü temsil eden erkeğin tahakkümün altındadır (Touraine, 2018, s. 198). Batı düşüncesinin merkezinde yer alan ikilikler, çoğu zaman aklın dışlamalarıyla oluşturulmuş bir alan olarak görülmelidir. Kadın kavramının karşısında erkek, köle kavramının karşısında efendi, doğa kavramının karşısında ise akıl kavramı tanımlayıcı bir karşıtlık oluşturur. Kurulan bu mantık çerçevesinde Batı geleneğinde akla ayrıcalıklı bir efendilik konumu verilir. Aklın doğa alanını sürekli ve tedrici biçimde alt etmesi, Batı'nın ilerleme ve gelişme anlayışını yansıtır. Bu bağlamda akıl, doğayı kendisinden ayrı ve aşağıda konumlandırarak, maddesel olanı, yaşamın sürdürülmesini ve dişil olanı içeren alanı "öteki" olarak tasarlar (Plumwood, 2020, s. 14). Batı düşüncesi, kültür/doğa, akıl/doğa, erkek/kadın, zihin/beden, efendi/köle, akıl/madde, rasyonalite/hayvanlık, akıl/duygu (doğa) ve zihin/tin/doğa gibi birçok ikili karşıtlıklar üzerinden inşa edilir (Plumwood, 2020, s. 67). Batı düşüncesi inşa ettiği ikilikler üzerinden bir hiyerarşi oluşturmaktadır. Ancak bu hiyerarşiyi oluşturma sürecinin modernliğin temeli olarak savunulan tarafsız akıl vurgusundan dolayı bu ikilikler de doğal durumlar olarak kabul edilmektedir. Doğal durumlar olmasından kaynaklı olarak ikiliklerin olumsuz olarak ima edilen yönü her daim tahakküm ve iktidarın şiddetine layık görülmektedir.

Horkheimer, "*Araçsal Aklın Eleştirisi*" adlı eserinde, akıl kavramının tarihsel dönüşümüne dikkat çeker. Ona göre akıl, uzun süre insanlar için erek işlevi gören ebedi fikirlerin bilinmesi ve özümsenmesiyle ilişkili bir etkinlik anlamı taşımıştır. Ancak bu anlam yavaş yavaş tersine dönerek, akıl artık yalnızca araçsal bir rol üstlenmekle kalmamış, aynı zamanda bireylerin belirli bir zamanda benimsediği ereklere hizmet edecek yöntemleri bulma işlevine indirgenmiştir (Touraine, 2018, s. 196). Benzer şekilde Adorno için de araçsallaşan bu akıl, korkunç bir silahlanma ve dehşet yaratma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle şöyle ifade eder: "Evrensel tarih yabanilikten insanlığa doğru değil, sapandan megaton bombasına doğru ilerlemiştir. Örgütlü insanlığın örgütlü insanlar açısından tam bir tehdit oluşturduğu, süreksizlik kavramına uygun düşen bir ortamda nihayet bulur" (Adorno, 2016, s. 290). Adorno'ya göre Batı rasyonalizminin somutlaşmasını sosyalizm değil, faşizm temsil eder. Çünkü akıl, bütünleştirme ve birleştirme yoluyla tahakküm kurmayı sağlar. Bu yaklaşım, faşizme dair bütünüyle ikna edici bir analiz sunmasa da Adorno bu çerçevede liberal kapitalizmin yerini araçsal aklın hükümranlığı altında daha fazla şeyleşmiş bir toplumsal düzene bırakacağını öngörür (Bernstein, 2014, s. 13). Modernlik bağlamında demokrasi ve özgürlükler önemli nitelikler olsa da Adorno bu bağlamda modernliğin sert bir düzenleme ve dışarıda bırakma potansiyeli taşıdığını görür.

Modernliğin dışlayıcı niteliği, onun totaliter ruhundan ve yapısından kaynaklanmaktadır. Modernlik, özünde totaliterlik eğilimleri içerir (Bauman & Tester, 2017, s. 105). Modernlik hakikati bilebilme niteliğiyle müphemlikle karşılaştığında çaresiz kalarak despotlaşır. Bir nesne ya da olayın birden fazla kategoriye yerleştirilebilmesi anlamına gelen müphemlik, dile özgü bir düzensizliktir. Yani dilin yerine getirdiği adlandırma (sınıflandırma) işlevinin iflasıdır. Bu düzensizliğin temel belirtisi, bir durumu doğru biçimde okuyamadığımız ve alternatif eylemler arasında seçim yapamadığımız anlarda duyulan keskin rahatsızlıktır. Sınıflandırmak, bölmek ve ayırmak anlamına gelir. Sınıflandırma, öncelikle dünyanın ayrı ve farklılaşmış varlıklardan oluştuğunu varsayar. Ardından her bir varlığın belirli bir gruba ait olduğunu ve bu grubun toplu olarak başka bir grubun karşıtı olduğunu kabul eder. Son aşamada ise, farklı eylem kalıplarını belirli varlık kategorileriyle ilişkilendirerek -örneğin özgül bir davranış kalıbının bir kategorinin tanımı olduğunu varsayarak- bu varsayımları gerçeğe dönüştürür. Bu bağlamda sınıflandırmak, dünyaya bir yapı atfetmek demektir. Olabilirlikleri manipüle etmek, bazı olayları diğerlerine kıyasla daha olası kılmak, olayların rastlantısallığını sınırlandırmak ya da tamamen ortadan kaldırmak anlamına gelir (Bauman, 2003, s. 9-10).

Modern çağ boyunca felsefecilerin yasayıcı aklı, devletin maddi uygulamalarıyla uyum içinde işler. Modern devlet, egemenliği altındaki insanları aklın yasalarıyla uyumlu ve düzenli bir topluma dönüştürmeyi misyon edinir. Adeta bu kutsal görev bilinciyle doğar. Rasyonel bir biçimde tasarlanan toplum, modern devletin amaçsal nedenidir. Bu bağlamda modern devlet, bir bahçıvan devlet olarak konumlanır ve bu açıdan benimsediği tutum, bahçıvanlık tutumudur. Nüfusun mevcut -"yabani" ve "terbiye edilmemiş"- durumunu gayrimeşru sayarak, var olan yeniden üretim ve öz dengeleme mekanizmalarını tasfiye eder. Onların yerine, değişimi rasyonel tasarımın öngördüğü istikamete yönlendirmeyi amaçlayan mekanizmalar kurarak, aklın yüksek ve sorgulanamaz otoritesine dayanan bu tasarım aracılığıyla gerçekliği değerlendirme ölçütlerini de sunar. Bu ölçütlere göre nüfus ikiye ayrılır: Beslenip özenle çoğaltılacak faydalı bitkiler ve kökünden sökülüp yok edilecek yabani otlar. Faydalı sayılanların gereksinimleri el üstünde tutulurken, zararlı görülenler yok sayılır. Bu yaklaşım, her iki kategoriyi de devletin eyleminin nesnesi haline getirerek, her ikisinin de kendilerini belirleme haklarını reddeder (Bauman, 2003, s. 34). Yani Bauman'a göre modern devlet, doğayı kendi haline bırakmayan, toplumu sürekli budayan, eleyen ve tasarlayan bir "bahçıvan" gibi davranır. Düzen arayışı bu yüzden her zaman dışlama, yok etme ve homojenleştirme stratejileriyle iç içe geçer.

Michel Foucault'ya göre Avrupa tarihinde bu iktidar biçimine geçiş, 18. yüzyıldan itibaren gerçekleşir. Bundan önce iktidar, hükümdarın tebaası üzerindeki doğrudan egemenliğine dayanır. Ancak modern döneme geçişle birlikte, bireyin yaşamını doğrudan tehdit eden, öldürme ya da cezalandırma gücüyle tanımlanan iktidar anlayışı, yerini yaşamı düzenleyen ve yöneten bir iktidar biçimine ve

tekniklerine bırakır. Bu yeni iktidar, bireyin bedenini disipline etmeyi, nüfusu ise yönetilebilir ve verimli bir toplumsal organizma haline getirmeyi amaçlar. Foucault bu dönüşümü iki düzeyde açıklar: Beden üzerinde işleyen anatomo-iktidar ve nüfus üzerinde işleyen biyo-iktidar. Böylece yaşam, bilgi ve iktidar tekniklerinin kesişiminde yönetimin doğrudan bir nesnesi haline gelir (Foucault, 2014, s. 152). Foucault'ya göre bilgi ya da hakikat, evrensel olarak geçerli bir normlar dizisi ya da zamandan bağımsız önermeler bütünü değildir. Hakikat, belirli söylemlerin doğru olarak kabul edilmesini mümkün kılan, bunların sürekli yeniden üretilmesini sağlayan çeşitli prosedürlerin ve pratiklerin toplamıdır. Söylemleri biçimlendiren iktidar ilişkileri, merkezi bir otoriteye ya da hiyerarşik bir tepe noktasına dayanmaz; tersine, çoklu güç ağları içinde dağınık biçimde işler. Hakikatin söylem biçiminde üretildiği bu alanlar, Foucault açısından özellikle bilimsel bilgi alanlarıdır. Burada hakikat, belli kurumsal düzenlemeler ve iktidar ilişkileri aracılığıyla tanımlanır ve meşrulaştırılır (Foucault, 2012, s. 177). Foucult'nun bilgi veya hakikat ağlarına yaptığı vurgu, aklın tarafsız doğasının bir yanılsama oluşturma temeline karşı yaptığı bir eleştiridir. Çünkü kapatma ve iktidar mekanizmaları delilik, suç, sapkınlık, anormal ile normal olan arasındaki bir ilişki üzerinden baskı mekanizmalarını normalleştirmektedir. Bu yüzden modernliğin ikili mantık kuralları her yerde bir iktidar alanı kurmayı ve bunu yönetmeyi sağlamaktadır.

## SANAT VE MUHALİF BEDEN

*Müstakbel Suçlar* filminde bedenin bir sanat eseri olarak sanatçı tarafından tasarlanması ve özne ile nesnenin birbirinden ayrılmaması, sanat eserine eleştirel bir içerik kazandırmaktadır. Bu yönüyle film hem soyut ve estetik değerleri öne çıkararak hem de bedenin zayıflığından kurtulmanın bir yolu olarak rasyonel aklın sanat anlayışını tersyüz edip bedene yeniden yönelerek eleştirel bir farkındalık yaratma potansiyeli taşımaktadır. Bu çerçevede sanatın ilgi alanını kana, bedene ve geçiciliğe çevirmesi, iktidarın idealize ettiği kalıcılık, saflık ve soyutluk gibi değerlere karşı muhalif ve eleştirel bir tutumun ifadesi olarak okunabilir. Dolayısıyla, sanatta bedenin öne çıktığı anları ve bu anların eleştirel düşünceyi görünür kılma gücünü değerlendirmek, afiş üzerinden kurulmak istenen estetik ve politik söylemin çözümlenmesi açısından önem kazanmaktadır.

Beden kavramı, Antik Yunan'dan bu yana üzerine düşünülen ve tartışılan temel kavramlardan biridir. Antik Yunan felsefesinin ilk dönemlerinde beden, ruh ve akıl kavramlarının karşısında daha olumsuz bir biçimde değerlendirilmiştir. Platon'a göre beden, kökleri göğe değil yere bağlı olan insanlığın bir kusurudur. Bu nedenle Platon, insan ruhunun bedende hapsolduğunu ileri sürer (Breton, 2019, s. 9). Bu bağlamda beden, insanın ruhundan kaynaklanan sınırsızlığı ve mükemmelliği bozan bir unsur olarak görülmektedir. Aynı şekilde ruhta temellen süreksizlik ve ölümsüzlük beden nedeniyle kesintiye uğrar. Bu nedenle beden, aklın karşıtı olarak ikincil bir konumda yer almıştır. Akıl tarafından rasyonalize edilen ve ulvi bir

noktaya taşınan sanat, yüce ve soyut değerleri kendisine konu edinmiştir. Antik Yunan sanatında özellikle heykel alanında bedenin zayıf ve geçici yönüne karşı biçimin kusursuzluğunu, zamansızlığını ve bedenin gücünü öne çıkaran formlar kullanılmıştır.

Alman filozof G. W. Friedrich Hegel'e göre doğal olan, kendi özüne tam olarak karşılık gelemediği için eksik kalmaktadır. Bu eksiklik, onun sonluluğunun bir parçası olarak ortaya çıkar. Ancak onun için kavram ve onun en yüksek biçimi olarak ortaya çıkan idea, kendi için sonsuz ve özgürdür. Hayvan yaşamı gibi bir varoluş, ideanın yalnızca bir görünümü olarak sonsuzluğu ve özgürlüğü tam anlamıyla gerçekleştiremez. Sanatın varlığı, gerçekliğin eksikliğine karşı zorunlu olarak gerçekleşen bir ortaya çıkıştır. Bu bağlamda görünüşü, mükemmel olan kavrama uygun hale getirmek dışsal olanı içsel anlamına kavuşturmaktır. Sanat tinin kendi sonsuzluğunu, sonlu biçimlerden yeniden kurma hareketi olarak güzelliği sadece duyumsal bir şekilde sunmaktan çok, onu hakikatin özgürleşmiş bir biçimi olarak sunar (Hegel, 2020, s. 56-57). Hegel'in düşünceleri, Platon'un görünüş ve idea üzerine olan ayrımlarına benzer şekilde bir ikilikten hareketle hiyerarşik bir süreç inşa eder. Bu bağlamda insan aklının ve tininin katkıda bulunmadığı her nesne temelde eksik ve özgürlükten yoksundur. Bu anlayış kusursuz güzellik anlayışının ve sanatta klasikleşmiş yapıların kurduğu otoriter yapıların siyasal hayattaki baskıcı durumları olarak algılanmıştır. Bu çerçevede 20. yüzyıl hem klasik sanata hem de modern sanata karşı devrimci nitelikte pek çok sanat akımının ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Sanayileşmenin hız kazanması, kentlerin kalabalıklaşması ve Avrupa'da I. Dünya Savaşı'na doğru giden süreçte aklın kuracağı medeniyete duyulan inancın sarsılmasıyla birlikte, sanatta bilinçdışını öne çıkaran Sürrealizm ya da aklın düzenleyici otoritesine karşı çıkan, estetik ideallerini reddeden, saçmayı ve anlamsızlığı öne çıkaran Dadaizm gibi akımlar doğmuştur. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşları'nın ardından sanat, anlamsızlık ve nihilizm duygularıyla beslenerek konusunu hiçlikten, umutsuzluktan ve aklın düzenlediği soyut ve yüce değerlere yöneltilen eleştirilerden almaya başlamıştır.

20.yüzyılın ilk yarısında içerik ve biçim olarak anlamsızın ve saçmanın sanatın konusu haline getirilmesine rağmen 1960'lı yıllardan itibaren doğrudan sanatın nesnesi olarak bedeni kullanan performatif sanatın temelleri atılmaya başlanır. Performatif sanatın gelişimi, 20. yüzyılın ilk yarısında gelişen Fütürizm, Dada ve Sürrealizm gibi çeşitli avangart akımlara kadar uzanır. Bu akımlar içinde etkin olan bazı sanatçılar, performans kapsamında değerlendirilebilecek çeşitli etkinlikler gerçekleştirmiştir. Örneğin 1915'te yayımlanan "Fütürist Sentetik Tiyatro" manifestosu, bedenini sanatsal bir anlatım aracı olarak kullanmak isteyen sanatçılar için çeşitli durumları, duyuşları, fikirleri, olguları ve simgeleri birkaç sözcük ya da harekete sığdırarak aktarmayı önermiştir. Bu tür performanslar, genellikle tek bir fikre odaklanmaları bakımından, 1960'lardan itibaren gelişen performanslara yakınlık gösterir. Aynı dönemde Rusya'da bir grup Fütürist sanatçı, yüzlerini boyayarak ve sıra dışı kostümler giyerek çeşitli performanslar sergilemiştir.

1916'da Zürih'te açılan "Cabaret Voltaire" ise Dadacı resim ve heynerer eşliğinde gerçekleştirilen şiir okumaları, dans ve kukla oyunları gibi etkinliklerle, resim ve heykelin sınırlarını aşan sanatsal dışavurumlara sahne olmuş ve Performans Sanatı'nın tarihsel süreçteki öncülerinden biri haline gelmiştir. Benzer biçimde Berlin'deki Dadacılar da dönemin sanatına alternatif olarak sundukları Dada hareketi kapsamında farklı gösteriler gerçekleştirmiştir (Antmen, 2008, s. 219-221).

Performans sanatçılarının kendi bedenleri üzerinde gerçekleştirdikleri sınırları zorlama eylemleri, performans sanatını anlamak açısından oldukça ufuk açıcıdır. Bu performanslarda "üreten sanatçı" ile "üretilen eser"in birbirinden ayrıştırılamaz oluşu, sanatçı-beden ilişkisini yeniden düşünmek için temel bir zemin sunar. Sanatçı, eserini tamamen kendine özgü ve kendine ait bir maddeden, yani kendi bedeninden yaratır. Ayrılamaz bu birliktelik, sanat eserinin artık bir "olay" haline gelmesine neden olur. Estetik deneyim bu bağlamda algılayıcıyı bir "arada olma" durumunun içine yerleştirir (Fischer-Lichte, 2016; Derin, 2021, s. 157-158). Özellikle modern sanatın soyut ve ideal öğelerine karşı geliştirilen yaklaşımlar, bu öğeleri yapıbozuma uğratarak onların yücelik, güzellik ve ideal durumlarından alaşağı etmeyi amaçlar. Böylece sanatın konusunun değişimi gibi var olan düşünsel değerlerin de önünün açılması istenir. Var olan değerleri kutsallaştıran ve ikilikler üzerinden aklın klasikleşmiş ve tamamlanmış modelini sürdüren anlayışa karşı beden, bir karşıt öğe olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda sanatçı ile sanat yapıtı arasındaki ayrım ortadan kaldırılır ve sanatçı, sanat yapıtının kendisi haline gelir.

Sanatçının performatif bedeni, kendiliği üzerine yoğunlaşması nedeniyle hem bedenin hem de aklın sınırlarını zorlayan, gerilimli ve dışarıdan bakıldığında anlamlandırılması güç bir yapı haline gelmektedir. Bu bağlamda performatif beden, "yontulmuş beden" anlayışı için anlamsız ve tedirginlik uyandıran bir unsur olarak ortaya çıkar. Beden sanatçıları, performanslarını gündelik hayatta kaçınılan acı ve tehlikeler üzerinden kurgularlar. Bunun yanı sıra gündelik yaşamda görülmesi istenmeyen, bakılması ya da dokunulması uygun görülmeyen unsurlar da bu performanslara dahil edilir. İdrar, dışkı, çıplaklık, erotik yapılanmalar, ölü bedenler, kadavralar, kan, kemik, irin ve vücut salgıları gibi "normal-dışı" ögeler özellikle kullanılır. Bu tür gösterimler, izleyicilere tedirginlik verme amacı taşır. Performans esnasında toplumsal normlardan sıyrılmış olan beden, kendine özgü bir mekan ve zaman anlayışı yarattığından oldukça doğal bir yapı sergiler. Böylelikle toplumsal ya da gündelik düzlemde görülen akıl-beden ya da düşünce-haz çatışması ortadan kalkar. Beden, sanatın esas malzemesi olarak kendini gösterir. Böylece hem bir nesne hem de bir direniş noktası haline gelir. Nitekim beden, değişen sanat algısıyla birlikte bir direniş formuna dönüşür (Derin, 2021, s. 152).

Foucault, iktidardan söz ederken, onun öznelere bedenleri üzerinden eriştiğini, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenim süreçlerine ve gündelik yaşamlarına en ince ayrıntısına kadar nüfuz eden bir var olma biçimi olduğunu ifade eder. Bu bağlamda Foucault, iktidarın beden üzerinde işleyen bir olgu olduğunu ileri

sürer. Özne, toplum, kültür ve doğa arasındaki gerilim tam da burada ortaya çıkar. Foucault, 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar geçen süreçte iktidarın bedeni her yerde kuşattığı düşüncesindedir. Ona göre okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, sitelerde, konutlarda ve ailelerde rastlanan disipline edici rejimler bu iktidar anlayışının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Foucault, 2014, s. 71-74). Performans sanatçılarının bedenlerini bir nesne olarak kullanarak gerçekleştirdikleri çalışmalar, bedeni sürekli denetleme, ıslah etme ve normalleştirme edimi içinde olan iktidara karşı bir başkaldırı niteliği taşır. Bu sanatçılar, kapitalist sistemin araçlarını salt tüketim amacıyla değil, bedeni iktidarın egemenliğinden kurtarmak ve öznenin ona yeniden hükmetmesini sağlamak yönündeki sanatsal sorunsallarını görünür kılmak için kullanırlar. Böylece egemen mekanizmaları değiştirme ya da dönüştürme imkanı sunmaları açısından önem kazanırlar (Kılınç, 2007, s. 15).

Fransız performans sanatçısı Orlan, özellikle 1990'larda gerçekleştirdiği estetik ameliyat performanslarıyla gündeme gelmiştir. Lokal anestezi altında geçirdiği bu ameliyatları videoya kaydettiren sanatçı hem canlı yayınlarla hem de sonrasında gösterimlerle izleyiciyle buluşturduğu için aynı zamanda bir video sanatçısı olarak da değerlendirilmektedir. Orlan'ın bedenini ve tenini doğrudan kullanması nedeniyle sanatı kendisinin de tercih ettiği biçimiyle "beden sanatı" (Carnal Art) olarak adlandırılmaktadır (Güçhan, 2013, s. 62). Performanslarına ait video kayıtlarının yanı sıra bedeninden kopan ya da akan her şeyi sergileyen ve satışa çıkaran Orlan, bu satışlarla performanslarının tüm masraflarını karşılamaktadır. Özenilen estetik görünümlerin çok uzağındaki bedeniyle gündelik yaşamda dolaşan sanatçı, verdiği bir röportajda şu ifadeleri kullanmıştır: "Sonuçta dahi ya da aptal, kadın ya da erkek, siyah ya da beyaz, azize ya da fahişe, çirkin ya da güzel; derimizin altında hepimiz aynıyız. Eğer sanatı evinizi güzelleştirmek için istiyorsanız gidin akvaryum satın alın. Sanat pis bir iştir..." (Sabahat & İnam Karahan, 2021, s. 238).

Bireyin kendisi ile medya, sanat tarihi ve ileri tıp teknolojisinin dayattığı imaj arasındaki ilişkiler ve sınırlar, Orlan'ın sanatının merkezindeki sorunsalı oluşturur. Sanatçının 1990'da başlayan ve günümüze kadar süren performansları bir dizi halinde "The Reincarnation of Saint Orlan" başlığını taşır. Bu performanslar aracılığıyla Orlan, kadın doğasının bir parçası haline getirilmeye çalışılan estetik ameliyat olgusunu sorgular. Performansların bir diğer amacı ise Antik Yunan'dan bu yana ideal güzellik kavramının ölçütlerini belirleyen, kurallarını koyan ve dikte eden Batı sanatını eleştirel bir bakışla irdelemektir. Zira estetik ameliyatlarda da Batı sanatının koyduğu güzellik ölçütleri temel alınmakta ve ameliyatlar aslında Batı sanatının kuralları doğrultusunda işlemektedir. Batı sanatının idealleri arasında yer alan yüz güzelliğinde uyum ve simetri, güzellik kavramının zihinsel hatta büyüsel bir ögesi haline getirilir (Güçhan, 2013, s. 62). Orlan'ın çalışmaları, bedeni mükemmelleştirilmiş bir formda değil, kanayan, moraran ve dağılan yönleriyle ortaya koyması bakımından kadın bedeni üzerindeki disipline karşı bir başkaldırı olarak okunabilir. Erkek aklının bakış açısına göre belirlenen idealleştirmelere ve konumlandırmalara meydan okur.

Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık içinde sunulmasıdır. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayışı içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya ve akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir (Antmen, 2008, s. 222). Performans sanatında sanatçı ve eser birbirinden ayrılamaz, bunun yerine sanatçı kendi bedenini doğrudan sanatsal olanın malzemesi olarak kullanır ve böylece sanatçı üzerinden özne-nesne ayrımı ortadan kalkar. Bu da totaliterliğin ve şiddetin temel araçlarından birinin geçersizleşmesine işaret eder.

## YÖNTEM

Bu çalışmada, modern düşüncenin yarattığı ikiliklerin ve bunlara bağlı olarak oluşturulan hiyerarşik yapılanmaların insan bedeni ve duyuları üzerinden simgeleştirilen yapıları göstergebilimsel olarak analiz edilecektir. Bu çerçevede insan bedeninin ve erkek cinsiyetinin modern düşüncenin yapılanmasındaki simgesel yönleri ortaya konacak hem de Cronenberg'in Müstakbel Suçlar filminin afişi bu bağlamda bir eleştiri kompozisyonu olarak göstergeler üzerinden incelenecektir. Bu çerçevede öncelikle göstergelerin birer anlam dizgesi olarak nasıl bir anlam yapılanmasını içerdiğine ve işlediğine bakılmalıdır.

İnsanların anlaşmak için kullandıkları diller, davranışlar, jestler, görüntüler, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri gibi bildirim amacı taşıyan yani bir iletişim sürecini gerçekleştiren anlamlı bir bütünü oluşturacak birimlerde oluşan yapıya "dizge" denir. Bu dizgelerin içerisinde farklı şekillerde işleyen birimler de göstergedir (Rıfat, 2020, s. 113). Gösterge, temel olarak kendisinden başka bir şeye göndermede bulunan ve fiziksel olarak duyularımızla kavranabilecek fiziksel bir birimdir (Fiske, 2019, s. 123). Göstergebilim, anlamlı bütünlükler oluşturan dizgeleri inceleyerek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları ilişkileri, anlamların birbirine eklemlenerek oluşma biçimlerini ve insanın hem diğer insanlarla hem de dünyayla kurduğu ilişkileri ortaya koymayı amaçlayan bir yöntemdir (Rıfat, 2020, s. 113-114).

Çağdaş göstergebilimin Avrupa'daki öncüsü olan dilbilimci Ferdinand Saussure'ün doğal dilleri dilbilimin inceleme konusu olarak görürken, bunların dışındaki gösterge dizgelerini araştıracak bir bilim alanının kurulmasını tasarlar ve bunu göstergebilim (semiologie) olarak isimlendirir (Rıfat, 2020, s. 120). Saussure için gösterge bir anlama sahip olan fiziksel bir nesnedir. Fakat gösterge sadece fiziksel olarak duyu organlarıyla algılanabilen bir şeyden daha fazlasıdır. Gösterge iki kısımdan oluşur: Gösteren ve gösterilen. Gösteren, göstergenin algılanan imgesidir. Kağıt üzerine çizilen işaretler veya havada yankılanan seslerdir.

Gösterilen ise gösterenin gönderme yaptığı ortak bir kültürün içinde anlam ve sabitlik kazanan zihinsel kavramıdır (Fiske, 2019, s. 127).

Saussure'e göre göstergebilimin başta amacı, göstergelerin toplum içindeki kullanımını incelemek ve dolayısıyla nesnelerin (giysiler, yiyecekler, görüntüler, toplumsal kural ve alışkanlıklar, protokoller, müzikler vb.) anlamsal dizgelerini yeniden oluşturmaktı. Ama daha sonra bu geniş planlama içerisinde devam ederken yeni bir anlam arayışına girilmiştir. O da belli başlı bir söylemin ikincil, ideolojik yanını ortaya koyan yan anlamı çözümlemektir (Barthes, 1993, s. 154-155).

Barthes, anlamlandırma düzeyini düz anlam ve yan anlam olmak üzere ikiye ayırır. Düz anlam, anlamlandırmanın ilk aşaması olarak Saussure'ün de üzerinde çalıştığı göstergenin, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi ve onun dış gerçeklikle olan ilişkisini betimler. Düz anlam, göstergenin herkese açık ve berrak olan anlamına işaret eder. Yan anlam ise anlamlandırmanın ikinci düzeyidir. Bu aşamada gösterge, onu okuyan okurların duygu ve kültürel değerleriyle etkileşime girdiğinde ortaya çıkan anlamı ifade eder. Burada anlamın oluşumu öznelliğe doğru kayar. Ortaya çıkan yorum, onun yorumlayandan olduğu kadar göstergeden de etkilenir. Barthes için yan anlam düzeyindeki önemli nokta, düz anlam düzeyindeki gösterendir. Çünkü ilk düzeydeki gösteren yan anlamın göstergesidir. Barthes bu düzeylerin en iyi şekilde fotoğrafçılıkta belirgin hale geldiğini ifade eder. Düz anlam, fotoğraf makinesinin yöneldiği nesnenin film üzerindeki optik işlemidir. Yan anlam ise bu sürecin insani boyutudur. Temelde düz anlam objektifin neye baktığıdır; yan anlam ise nasıl baktığıdır (Fiske, 2019, s. 181-183). Barthes, esasen ideolojileri incelemek amacıyla göstergebilimi bu şekilde yeniden teorize eder, ancak bu yaklaşım aynı zamanda imgelerin ardında yatan anlamların derinliğini ortaya çıkarmak açısından da son derece yetkin bir analiz alanı sağlamaktadır.

## MÜSTAKBEL SUÇLAR FİLM AFİŞİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Film ile film afişi arasındaki ilişki, afişin filmin temel temalarını, atmosferini ve düşünsel noktalarını tek bir çerçevede bütünlüklü bir şekilde sunulabilme gücünden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda afiş, izleyiciye karşı filmin ilk anlamlandırma aşamasını ve odağına aldığı sorunu doğrudan bir şekilde ortaya koymasını sağlamaktadır. Renkler, figürlerin konumlanışı, bakış yönleri ve seçilen her türlü imge aracılığıyla filmin anlatısal ve düşünsel kodları açığa çıkmaktadır. Böylece afiş, sadece bir tanıtım aracı olmaktan öte, filmin söylemsel dünyasının bir uzantısı ve görsel bir proloğu olarak işlev görür. İzleyici afiş üzerinden filme dair bir beklenti kurar. Bu beklenti, filmin izlenmesiyle birlikte ya doğrulanır ya da tersyüz edilerek yeniden anlam kazanır.

**Filmin Konusu**

2022 yılında vizyona giren Müstakbel Suçlar, Kanadalı yönetmen David Cronenberg'in yazıp yönettiği, bilimkurgu ve body-horror türünde yer alan bir yapımdır. Başrollerinde Viggo Mortensen, Léa Seydoux ve Kristen Stewart'ın yer aldığı yapım, organ üretiminin evrimsel bir dönüşümle mümkün hale geldiği yakın bir gelecekte geçer.

Film, insan bedeninin gelecekteki evrimine dair karanlık bir tahayyül sunar. Acı duyusunun giderek zayıfladığı, bedensel sınırların eridiği bu distopik dünyada insanlar evrim geçirerek yeni organlar üretmeye başlamıştır. Bu gelişme hem bir tehdit hem de sanatın yeni bir ifade biçimi olarak ortaya çıkar. Filmin merkezinde yer alan Saul Tenser (Viggo Mortensen), vücudunda beliren yeni organları bir tür performans gösterisine dönüştüren bir sanatçıdır. Partneri Caprice (Léa Seydoux) ile sahnelediği cerrahi operasyonlarda, bedenin iç mekaniği izleyiciye estetik bir şova dönüşerek sunulur. Ancak bu organlar işlevsel değil, işlevsiz biçimde ortaya çıkmakta ve Saul'u içeriden boğmaktadır. Bu nedenle alınmaları gerekir ve bu alınma ameliyatları şifa sağlamaktan çok sanatsal bir gösteriye dönüşür.

Devletin denetim organı olarak kurulan Ulusal Organ Tescil Bürosu, yeni organların kaydını tutarak evrimi kontrol altına almaya çalışır. Bürokrat Timlin (Kristen Stewart), Saul'un gösterilerine hayranlık duysa da bu biyolojik dönüşümün tehlikeli sonuçlar doğurabileceğini fark eder. Buna karşın, bedenin değişimini bir uyum ve özgürleşme biçimi olarak gören gruplar da vardır. Lang (Scott Speedman) liderliğindeki bu örgüt, insanın ekolojik yıkımla baş edebilmesi için yeni organların korunması gerektiğini savunur. Evrimleşerek plastik gibi sentetik atıkları sindirebilen bir biyolojik yapıya sahip olurlar. Bu evrimin genetik olarak aktarılabileceğinin kanıtı, doğuştan plastik sindirebilen organlara sahip olan Lang'in oğlu Brecken'dir (Sotiris Siozos). Ancak annesi bu farklılığı bir tehdit olarak görür, oğlunu öldürür ve film bu trajik açılışla izleyiciyi hikayenin içine çeker. Cronenberg film boyunca sanat, tıp, siyaset ve teknolojiyi aynı düzlemde buluşturur. "Ameliyat yeni sekstir" mottosunun ifadesini bulduğu bu yeni dünyada haz, acının ve mutilasyonun yerini almıştır. Estetik ile dehşet arasındaki sınırlar bulanıklaşırken beden, yalnızca bireysel bir varlık değil, aynı zamanda iktidar ve özgürleşme arasındaki mücadelenin sahnesi haline gelir.

**Afişin Analizi**

Antik Yunan'da başlayan felsefi hareketler, insanın ideal bir varlık olarak konumlandırılmasına yol açan Apolloncu temelleri atmıştır. Modernite ile insan, sanatın ideal konusu haline gelerek, klasikleşmiş, tamamlanmış ve nihai bir form olarak sanatın merkezine yerleşmiştir. Nasıl ki tarihin sonu modern Batılı devletler ve toplumlarla özdeşleştiriliyorsa, aynı biçimde merkeze alınan insan da tarihin sona ermiş ve tamamlanmış bir varlığı olarak ortaya çıkar. Ancak sanat, özellikle performatif ve bedensel sanat aracılığıyla insanı bu yüce konumundan indirir. Dolayısıyla bu düşünceye bağlı metafiziksel kabulleri de yerinden eder.

Cronenberg'in filmi, insanların dünyayı tahrip ettiği ve bu bağlamda yeni türden evrimsel süreçlerin insanın repertuvarına girdiği bir dönemde eleştirel bir anlatı sunar. Bu evrende ağrı ve hastalıklar ortadan kalkarak, insan bedeninde işlevsiz biçimde büyüyen, kişiyi içten boğan organlar ameliyatlarla çıkarılarak Ulusal Organ Tescil Bürosu tarafından kayda geçirilmektedir. Böylece insanın belirsiz evrimi bürokratik bir çerçeveye alınarak denetim altına alınmaya çalışmaktadır.

**Tablo 1.** Afişin Gösterge Tablosu

| Gösterge (Sign) | Düz Anlam (Denotation) | Yan Anlam (Connotation) |
|---|---|---|
| Erkek başı | Bir erkeğin yüzü | Modern Batı kültüründe aklın ve öznenin temsili, rasyonalitenin merkeziliği |
| Dikilmiş gözler | Gözlerin kapatılması | Görme ediminin engellenmesi, Aydınlanma'nın ve Modernliğin nesneleştirme özelliğinin tersyüz edilmesi |
| Dikilmiş ağız | Ağzın kapatılması | Konuşmanın susturulması, öznenin tahakkümünün ve söylem üretme özelliğinin son bulması |
| Çoğaltılmış kulaklar | Birden fazla kulağın başa eklenmesi | Diyoloğa ve Ötekine açık olunması |
| Bedenin yokluğu | Yalnızca başın kullanılması | Akıl/beden ikiliğinin sona erdirilmesi, aklın bedenle sentezlenmesi |
| Karanlık arka plan | Işığın Yokluğu | Bilinmezlik, tehdit, modernliğin krizine işaret eden distopik atmosfer |

Filmin afişinde yalnızca tahrif edilmiş bir erkek başının yer alması, gözlerin ve ağzın dikilmesi ve buna karşılık birçok kulağın eklenmesi dikkat çekici bir göstergedir. Afişte bedenin bütünüyle kullanılmaması, modern Batı kültürünün merkezinde konumlanan akla yapılan bir göndermedir. Bu tercih, aklın tahakkümünü, öznenin her şeyi nesneleştirmesini, karşılaştığı her nesne, insan ve olgu hakkında söylem üretmesini ve bu söylemleri sürekli doğrulamaya tabi tutmasını temsil eder. Aydınlanma düşüncesi de modernliğin doğuşunu "göz" metaforu üzerinden kurgular: Karanlığın açılması ve ışığın yaşama dolması, insanın öğrenmesinin nesnel ve evrensel değerleri bulmasının yolunu açar. Ancak bu ilerleme insan için önemli olsa da arka planda görülen karanlık insanın yarattığı yıkımın izlerini göstermektedir. Bu bağlamda afişin merkezinde bir başın ve tahrif edilmiş bir yüzün bulunması modernliğe olan eleştirel bir durum dışa vurmaktadır.

Bakan kişi bir gözlemci olarak görendir ancak bundan öte olarak gördüğü şeyi belirlenmiş olanaklar ağı içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sitemi için yerleştiren kişidir (Crary, 2004, s.18). Bu bağlamda görme ile ışık ve tanımlama arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Yunan panteonunda Apollon, ışığı, dinginliği ve ölçülülüğü simgeleyen tanrıdır. Doğayı ve varlığı akıl yoluyla kavrama, yöntemsel olarak biçimlendirme gücü ve ışığın bir projektör gibi varlığın en gizli noktalarına kadar nüfuz ederek sınırlarını tanımlaması Apollon'un temsil ettiği temel ilkelerdendir (Erhat, 1972). Apollon aynı zamanda plastik ve görsel sanatların tanrısı

olarak da bilinir. Heykel sanatında olduğu gibi bu tür sanatların amacı, şeylerin sınırlarını çizerek mükemmel formlar ortaya çıkarmaktır. Apollon'un dünyasında biçimsizlik kaçınılması gereken bir durumdur. Apollonik olanın hedefi, her zaman biçimli ve güzel olanı açığa çıkarmaktır. Bunun gerçekleşebilmesi için ise sınırların kesin biçimde belirlenmesi gerekir. Bu nedenle Apollon, insana ölçü ve biçim kazandıran tanrı olarak kabul edilir (Kuçuradi, 2009, s. 26-27).

Görme eylemi, nesneleştirme ve tanımlama süreçleriyle birlikte işler. Nesneyi sabitleyerek onun hakkında bir söylem üretmenin önünü açar. John Locke, dış dünyanın kaydedilmesinin nesnel bir aracı olarak camera obscura üzerinden, öznenin dış dünyayı gözlemleyen pasif bir alıcı olmadığını, gördüklerini düzenleyen, sınıflandıran ve onlar hakkında hüküm veren bir konuma geldiğini ileri sürer. Dolayısıyla görme, salt bilgin edinme eyleminden öteye geçerek bir iktidar pratiğine dönüşür. Özne, kendi zihinsel alanında kurduğu bu disiplin rejimi aracılığıyla hem dış dünyanın temsilini güvence altına alır hem de bu düzenin dışında kalan unsurları dışlayarak kendi epistemik sınırlarını çizer (Crary, 2004, s. 56).Bu bağlamda afişte gözlerin kapatılması ve dikilmesi eylemi görmenin yarattığı baskının ve iktidarın kesintiye uğratılmasını ve erkeğin göz merkezli kurduğu egemenliğin kesintiye uğratılmasını göstermektedir. Bir anlamda bedeninden ayrılmış bir yüzde hem gözlerin hem ağzın kapatılması Freudyen bağlamda iğdiş edilmenin ve Oedipus kompleksinin bir temsili niteliğindedir. Oedipus'un kendini kör etmesi aracılığıyla kendi egemenliğine son vermesi gibi gözün kapatılması bir neden-sonuç ilişkisi içinde gördüğü üzerine söylem üreten ve bunu değişmez hakikatler olarak sunan dilin söylem gücünü kesintiye uğratmaktadır.

Fransız filozof Emmanuel Levinas, insanın nesneleştirme ve ötekileştirme tarihine karşı eleştirel felsefesini etik bağlamında ötekine karşı her türlü eyleme girişme özgürlüğünden çok, sorumluluk temelinde kurar (Levinas, 2003, s. 344). Batı felsefesinin Antik Yunan felsefesinin genel eğilimlerine uyarak temel ilkesinin, ötekiye ve yabancıya alan bırakmayarak "Başka" olarak kavramsallaştırdığı farklı olanı sürekli tanımladığını ve bu tanımlama içinde onu aynılaştırarak yok ettiğini ve tahakküm uyguladığını ifade eder (Direk, 2021, s. 124). Levinas için gerçek bir ilişki, ötekinin yüzünü görmenin nesnesi haline getirmeyecek bir şekilde ve kendini göstermeksizin sunmasını amaçlar (Levinas, 2003, s.121). Burada önemli nokta bir diyaloğun ortaya çıkma imkanı için benin, Başka'ya alan açması ve bunun için de diyaloğa hazır olması gerekir.

Bu diyaloğa yönelik bir imkan alanı sağlamak için afişteki yüzün hem nesneleştirmeyi sağlayacak gözleri hem de nesnesi hakkında bir söylem üretme gücü olan ağız aracılığıyla dili kapanmaktadır. Bu çerçevede böyle bir afiş insana ve daha temelde erkeğin egemenlik tarihine karşı eleştirel bir bakışı ifade etmektedir. Bu bağlamda gözün kapanması, araçsallaştırılan gücün iğdiş edilmesini ima ederken; ağzın dikilmesi ise sürekli nesne hakkında konuşan öznenin susturulması anlamına gelir. Böylelikle diyalog, öznenin tek yanlı söylemi yerine ötekinden yana açılır. Bu

açılma hem bedenin öne çıkarılması olarak hem de tahrif edilmesiyle sonsuzluğu simgeleyen bir merkezin dağılması olarak ötekinin konuşmasına ve maduniyetinin son bulmasına imkan tanır. Genel olarak diyaloğun ortak bir dil ve kavramlar sistemine sahip olmaya dayandığı söylenir. Fakat bu kısmen doğrudur. Diyalog, ben'in başkasına dil yoluyla açılma çabasıdır. Burada önceden var olan bir duygu ve düşünce ortaklığı bulunmak zorunda değildir. Diyalog yoluyla insanlar birbirini duyguda ve düşüncede anlamayı başarabilirler. Bunun için önce benin kendini başkasının eleştirmesine ve sorgulamasına açık olmak gerekir (Direk, 2021, s. 125). Özdeşleşmeye izin vermeyen Başka ile ilişkinin somutlaşması, Başkasıyla kurulan etik bir ilişkidir. Bu ilişkide Başkasının yüzü tarafından sorgulanan ben, kendinden çıkar ve bir daha geri dönmemecesine Başka'ya gider. Ne var ki Başkası karşısında kendini ifade etme ve açıklayarak hesap verme süreciyle ben kendisini tekrar toplayıp dile hakim olabilme potansiyelini taşımaktadır. Levinas için yüz yüze ilişkide aşkınlık hareketi radikal olan Başka'nın bütünlükte erimesiyle başarısızlığa uğrayabilir (Direk, 2021, s. 129). Levinas'a göre Avrupa'da ırkçılığın kaynağı, Avrupa kültürünün kendisinden farklı olanla karşılaştığında bu karşılaşmanın koşullarını yalnızca kendisinin belirlemek istemesidir. Batı, aklın tek olduğuna inanarak, başka bir akılla diyaloğa girmeye ya da ondan bir şey öğrenmeye yanaşmaz. Levinas, Ben'in başkada eridiği klasik mistik aşkınlık anlayışını reddederek aşkınlığı etik bağlamda, yani sorumluluk temelinde yeniden düşünür. Ona göre etiğin anlamı, evrenselliği kendi kavrayışını başkasına dayatmak değil, dünyayı başkasının diliyle yeniden anlamlandırmaya açık olmaktır (Direk, 2021, s. 146). Levinas, Başka'sını yok eden bu geleneği eleştirerek, Ben'in kendi özgürlüğünü sorgulayan, egosunu aşabilen ve başkası için sahip olduklarından vazgeçebilen, kısacası başkası için var olan bir özneye dönüşmesinin imkanını araştırır. Ona göre şiddeti önlemenin yolu, Ben'in Başkasının sorumluluğunu üstlenmesidir. Başkasının yüzü, bütün olguların ötesindedir ve ilişkisel bir nesne haline getirilemez ve kendisini doğrudan Ben'e sunar. Bu nedenle Başka'sı, Ben'e indirgenemez ve dönüştürülemez. Başkasıyla yüz yüze ilişkide "öldürmemek" temel ilkedir. Böylece aynılaştırmanın ve nesneleştirmenin şiddeti ortadan kaldırılmış olur (Çalışkan Akçetin, 2022, s. 107-108). Bu bağlamda Cronenberg'in öne çıkardığı kulak metaforları fazlalığıyla her sese kulak vermek için insan bedenine eklenir.

Başın üstüne eklenen kulaklar, insanı bir hayvana dönüştürerek aynı durumu insana geri yansıtır. Böylece insan da tıpkı bir yırtıcı hayvan ya da doğada her an saldırıya uğrayacak bir hayvan gibi gözlerinden çok kulaklarına ve koklama duyusuna gönderme yapılarak temsil edilir. Bu imge, insanın doğadan geldiğini hatırlatır ve onun kendini en üstün varlık olarak konumlandırmasını sağlayan metafizik kabullere bir göndermede bulunur. Afiş, bu kabullerin nesnel olmayan fakat nesnelmiş gibi doğallaştırılıp normalleştirilmesini sorgular. Böylece modernliğin standartlaştırıcı ve totaliter karakterine, ayrıca nesneleştirici söylemleri aracılığıyla insanlar arasında kurduğu ilişki biçimlerine eleştirel bir gönderme yapılır. Filmde plastik sindirebilen bedenler korkunç varlıklar olarak sunularak,

onların sürekli izlenmesi ve takip edilmesi gerektiği ima edilir. Bu durum, evrimin bile doğal bir süreç olmaktan çıkarılıp iktidarın müdahalesine açıldığını gösterir. Nitekim her çıkarılan organın Ulusal Organ Tescil Bürosu tarafından incelenmesi, tanımlanması ve kayıt altına alınması zorunluluğu, bedensel evrimin ancak bürokratik denetim altında tanınabilir bir hale getirildiğini ortaya koyar.

Modernlik sürecinde tek tipleşme, toplumdaki belirsizliği karşıt görüşleri, itirazları ve isyanların gerçekleşme ihtimalini yok ederek, bir güven ve bilinirlik ortamı sağlamaktadır. Bauman biyolojik bir terim olan asimilasyon kavramının yeni modern ulus devletlerindeki karşılığının, tek tiplilik ve standartlaştırma güdüsü olduğunu düşünür. Bu güdü, yakında ortaya çıkabilecek olan farklılığa karşı tahammülsüzlüğün ayak sesleri olarak görülür (Bauman, 2003, s. 139). Farklılığa duyulan korku, insanlık tarihi boyunca her zaman var olmuştur. Antik Yunan'da bile bu korku, mitlerin ve tragedyalardaki temel temalardan biri olarak ortaya çıkar.

Apolloncu Yunanlılar niçin Dionysos'tan bu kadar korkmuştur sorusuna, Nietzsche bu durumu kendi bakışıyla Apolloncu kültürün temellerine inerek açıklamaya çalışır. Olymposlu varlıklar toplumunu doğuran Apollon, Olympos dünyasının babası olarak kabul edilebilir. Nietzsche Olymposlu tanrılarla Dionysos'un hocası bilge Silenos arasında bir bağ kurar. Bilge Silenos insanlar için en iyi ve mükemmel şeyin ne olduğunu soran Kral Midas'a, "en iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise ...en kısa zamanda ölmektir" der. Örneğin Apolloncu naif bir sanatçı olan Homeros'ta, en büyük kahramanların sırf var olma arzusu sebebiyle adeta gündelikçi olarak yaşamlarını sürdürmesi uygunsuz bir davranış olarak görülmemiştir. Apolloncu olan için "en kötü şey hemen ölmektir, ikinci en kötü şey ise ölmektir" (Nietzsche, 2005, s. 36-37). Buradaki "ölüm" durumu temelde bir metafor olarak ortaya çıkar. Ölüm, bedeni hatırlattığından, Nietzsche'ye göre Yunan sanatı ve düşüncesinin bu noktadaki zaafı, aklın yüceltilmesi ve bedenin geri plana itilmesiyle ilgilidir. Sanatta ve felsefede "mermer gibi" klasikleşmiş ve tamamlanmış insanın öne çıkması, kültürün doğa ve bedenle olan bağını koparmasından kaynaklanır. Böylesi bir şizofreni yaşayan kültür, varlığını sürdürebilmek için kendisini tehdit eden her türlü belirsizliğe karşı yanılmaz olduğunu iddia ettiği nesnel aklın gücüyle mücadele eder. Ancak bu mücadele, farklı seslere ve görüşlere karşı duyarsızlaşmaya ve empati yeteneğini yitirmeye yol açar. Sonuçta kültür totaliter ve baskıcı bir nitelik kazanarak, Levinas'ın ifade ettiği "Başka" ile etik karşılaşma potansiyelini kaybeder. Bu durumda özne, yalnızca kendi doğruları üzerinden Başka'yı görür ve onun hakkında sürekli hakikatler üreterek bilinebilirliği artırır. Fakat aynı süreçte karşısındakini aynılaştırarak yok eden bir şiddet üretir.

Silenos'un bilgeliği karşısında Apollon principium individuationis'in (bireyselleşme ilkesi) kutsanması olarak ortaya çıkar. Bireyselleşme ilkesinin tek yasası Helenik anlamda ölçüyle bağlantılı olan bireyin sınırlarının korunmasıdır. Bu doğrultuda etik bir Tanrı olan Apollon'un temel istemi "kendinin tanı" ve "ölçüyü

kaçırma"dır. Bu sebeple Apolloncu olmayan her dönem, örneğin Apollon öncesi dönem, Titanlar çağının barbarlar dünyasına ait olduğu düşünülüp hor görülmüştür. Nietzsche'ye göre Dionysosçu olan, Apolloncu Yunanlılar tarafından "titanca" ve "barbarca" görülse de Apollon Dionysos olmadan var olamazdı (Nietzsche, 2005, s. 41). Kültürün krizi bu iki tarafın birbirinden ayrılarak saf bir şekilde Apollonikleşmesinden kaynaklanır.

Erasmus'un mermer insanı karşılığını mitolojideki Lynceus ile bulur. Lynceus'un her şeyi ve ötesine görebilme ve ölçebilme yetenekleriyle donatılmıştır. Görme oldukça önemlidir. Çünkü Aydınlanmış olan kişiyi simgeler. Lynceus doğal olan her şeyden sıyrılmış ve karanlıktan ışığa çıkan Platon'un mağara alegorisindeki kişi veya Kant'ın kendine güvenmeye cesaret etmiş kişisi olabilir: "O insan ki ne aşk ne de merhamet bilen Marpessa gibi kulakları doğal hareket ve eğilimleri duyma yetisini tamamen yitirmiş ve ruhtan sıyrılmıştır. Her şeyin farkına varır, her şeyi tanır, Lynceus gibi her şeyi deler geçer bakışlarıyla, elinde gönyesiyle her şeyi ölçer ve hiçbir şeyin peşini bırakmaz. Sadece odur kendine yeten, sadece o zengindir, onun aklı başındadır, odur sadece kral, o hürdür, kısaca: O sadece yalnız başına her şeydir, ancak kendince böyledir bu. Arkadaşla işi olmaz -kimsenin de arkadaşı değildir zaten. Sözünü esirgemeden kendilerini asmalarını salık verir tanrılara." (Erasmus, 2020, s. 38-39).

Erasmus, daha kültürün aşırı rasyonelleşmediği bir dönemde Aydınlanmanın ön eleştirisini ortaya koyar. Aydınlanma düşüncesi insanın aklını öne çıkartması ve aklın tutucu öğelerini temizlemesi gibi olumlu değerleri barındırsa da diyalektik olarak son derece olumsuz unsurları da beraberinde getirmiştir. Aklın yolunu ve hakikati bire indirgemesi ve evrenselleştirmesi ile totaliter süreçlere neden olmuştur. İnsanın hem kendisine hem de doğaya karşı tahakkümün önünü açmıştır. Bu insan tipi, her şeyin suyunu çıkıp yararı için kullanan ve sonunda insan olmanın gereklerine kendini kapamış bir insan tipidir: "…abartılmış bilgelik ne kadar sersemce ise zıvanadan çıkmış akıl da bir o kadar tehlike arz eder. Aşırı gerilmiş bir zeka gerçeklerle yüz yüze olmadığı gibi ne yol yordam sorar ne de en eski alemci adabı olan "ya zıkkımlan ya da yaylan" kuralına riayet eder." (Erasmus, 2020, s. 37)

Bu bağlamda diyaloğun en basit şeması, bir kişinin diğeriyle kurduğu söylemsel karşıtlık, yani Ben ile Öteki arasındaki karşıtlıktır. Bahtin için tek başına bir bilinçten söz etmek çelişkili bir ifadedir, çünkü doğrudan bir muhatapla ya da kendi kendine kurulan diyalog son bulduğunda her şey sona erer. Bu nedenle Bahtin'e göre yaşam, kişinin ömür süresince kayıtsız kalmadığı, sürekli olarak karşılık vermeye yöneldiği açık uçlu bir diyalogdur (İlim, 2017, s. 50-51). Bahtin bu durumu şöyle betimlemektedir: "Özbilinci oluşturan en önemli edimler, bir başka bilince (bir 'sen'e) yönelik bir ilişkiyle belirlenir […] [İ]çsel olan her şey kendisinin çekimine girmez, kendisine yönelmez ama dışarı döner ve diyalojikleşir. […] Olmak iletişimde bulunmak demektir. Mutlak ölüm (var olmama) işitilememe, fark edilmeme, hatırlanmama halidir (İppolit). Olmak, bir başkası için olmak ve öteki

aracılığıyla kişinin kendisi için olması demektir. Kişinin kendisine ait içsel özerklik alanı yoktur; bütünüyle ve daima sınırdadır; kendi içine bakarken bir başkasının gözüne veya bir başkasının gözü ile bakar." (Bahtin, 2004, s. 375).

Bahtin'in diyalog üzerinden ötekine yönelik olumlu düşünceleriyle Levinas'ın düşünceleri arasında bir ortaklık kurulmaktadır. Bu bağlamda afiş üzerinden ötekinin Antikiteden beri devam eden ve modernlikle birlikte totaliter yapılara bürünen güzelliğin, estetiğin ve aklın temel değeri olarak görülen yüzün ve bütün bu değerleri algılayabilen aklın yeri olan başın grotesk olarak doğaya indirgenmesi bir ters yüz etme hareketi olarak görülebilir. Bu durum, onu grotesk bir öğe haline getirerek var olan değerleri sorgulayan bir noktaya taşır. Bahtin'e göre groteskin en önemli özelliği, klasik kanona karşıtlığıdır. Groteskin temel kategorisi "güzel" değildir ve bu açıdan groteskte inceltilmiş ve zarif bir üslup kullanılmaz. Grotesk gerçekliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmadır. Soyut olanı somutun, uhrevi olanı dünyevi ve bedensel olanın seviyesine çekmektir. Temelde yüksekte olanı aşağıya indirerek eşitlik zeminini sağlar. Hiyerarşik olarak yukarıda olan, aşağıda olanla çatışmaktan kaçınır ve kendini monolojik bir tarzda dokunulmaz biçimde sunar. Grotesk ise bunu tersine çevirir. Yukarıda olan, bedenin alt kısımlarıyla -yeme, içme, cinsellik ve boşaltımın gerçekleştiği bölgelerle- birlikte temsil edilir (İlim, 2017, s. 171, 176-177).

Cronenberg'in *Müstakbel Suçlar* filmine ait afiş, modernliğin akıl merkezli ve hiyerarşik düşünce sistemini tersyüz eden çok katmanlı bir göstergeler dizgesidir. Afişte yer alan dikilmiş gözler ve ağız, modern öznenin görme ve konuşma üzerinden kurduğu tahakkümün kesintiye uğratılmasına; çoğaltılmış kulaklar ise bu tahakkümün yerini ötekine açıklık ve etik bir dinleme edimine bırakmasına işaret eder. Böylece afişin yan anlam düzeylerinde açığa çıkan anlamlar, modern öznenin iktidar ilişkisini sorgulayan bir söylem üretir. Afiş, gözün iktidarını ve dilin hükümranlığını askıya alarak Levinas'ın "ötekinin yüzü"ne yönelen bir etik ilişki imkanı doğurur. Grotesk estetiğin yardımıyla beden, aklın nesnesi olmaktan çıkarak hem direnişin hem de yeniden doğuşun alanı haline gelir. Bu bağlamda afiş, modernliğin özne, bilgi ve temsil anlayışına karşı bedensel bir karşı-söylem üretir. Bedenin tahrifi, düzenin ihlali ve biçimin bozulması yoluyla modernliğin sınırlarını sorgulayan, anlamın kapanmasını reddeden ve ötekiyle karşılaşmanın imkanını arayan bir etik-estetik alan açar.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, David Cronenberg'in Müstakbel Suçlar filmine ait seçili bir afişi modernlik eleştirisi bağlamında incelemiştir. Analiz afişin, sadece tanıtıcı bir görsel değil, filmle beraber işleyen bir anlatım tekniğine dönüştüğünü göstermiştir. Afiş, modern Batı düşüncesinin kurucu ikilikleri olan akıl/doğa, kültür/beden, erkek/kadın, güzel/çirkin gibi ayrımlara yönelik bir sorgulamanın görsel düzlemdeki ifadesi olarak ortaya çıkar. Gözlerin ve ağzın dikilmesi, kulakların

çoğaltılması ya da bedenin tamamen dışarıda bırakılması gibi imgeler, modernliğin akıl merkezli tahakkümünü ve insanı standartlaştırma eğilimini görünür kılar.

Levinas'ın etik yaklaşımı bağlamında değerlendirildiğinde, afiş, ötekiyle diyalog imkanını kapatan, farklılığı bastıran ve bireyi nesneleştiren modern söylemlere eleştirel bir karşı çıkış niteliği taşımaktadır. Barthes'ın göstergebilimsel yöntemiyle yapılan çözümleme, afişin yalnızca yüzeydeki görsel kodları değil, aynı zamanda altında yatan ideolojik söylemleri de açığa çıkarmıştır. Bahtin'in grotesk beden kavramı aracılığıyla değerlerin altüst edildiğini öne çıkaran imge düzenin yeniden sorgulanmasını ve yabancılaştırıcı unsurlarıyla yeni bir düşünme alanı açar.

Bu çalışmanın bulguları, Müstakbel Suçlar afişinin modernliğin kurucu ikiliklerini tersyüz ederek, insanın idealize edilmiş konumuna yönelik eleştirel bir temsil sunduğunu göstermektedir. Antik Yunan'dan itibaren Apolloncu düşünceyle temellenen "ideal insan" anlayışı, modernitede sanatın merkezine yerleştirilmiş, tamamlanmış ve nihai bir form olarak kurgulanmıştır. Ancak afiş, bu anlayışı kırarak yalnızca tahrif edilmiş bir erkek başını öne çıkarır. Bu açıdan gözlerin ve ağzın dikilmesi, aklın tahakkümünün ve söylemin susturulmasını ima ediyorken; kulakların çoğaltılmasıyla diyaloğa açık olan ve her sese kulak vermeye hazırlanan bir kültüre geçiş sürecini ima etmektedir.

Afişte bedenin yokluğu, Batı kültürünün akıl/beden hiyerarşisine yapılan bir gönderme iken; aynı zamanda modernliğin tek yönlü söylemine eleştiri olarak da okunabilir. Bu bağlamda afiş, Aydınlanma düşüncesinin "göz" metaforu üzerinden kurduğu hakikat iddiası sorgulanır. Gözlerin kapatılması, karanlığın açılmasıyla vaat edilen evrensel değerlerin aslında yıkımla iç içe geçtiğini ima eder. Nietzsche'nin belirttiği gibi, aklın yüceltilmesi karşısında bedenin geri plana itilmesi, kültürün doğa ve bedenle bağını koparmasına yol açmıştır. Bu kopuş, modern kültürü şizofrenik bir hale getirerek belirsizlikten duyulan korku nedeniyle nesnel aklın mutlakiyetine sarılmaya yöneltmiştir. Fakat bu çaba, farklı seslere ve görüşlere karşı duyarsızlaşmayı ve empati kaybını beraberinde getirmiştir. Böylelikle modernlik, Levinas'ın vurguladığı "Başka" ile etik karşılaşma imkanını kaybederek totaliter ve baskıcı bir karaktere bürünmüştür.

Sonuç olarak, Müstakbel Suçlar afişi, modernliğin kurucu ikiliklerini tersyüz eden, rasyonalitenin tahakkümünü sorgulayan ve bedenin yeniden düşünülmesine kapı aralayan bir metindir. Afişteki imgeler, modern kültürün farklılığı bastırma, ötekini aynılaştırma ve hakikat üretimi üzerinden şiddet uygulama eğilimini görünür kılar. İmgeler, yalnızca filmi temsil etmekle kalmaz, modernliğin ideal özne modelini kırılgan, parçalı ve grotesk bir beden anlayışıyla karşı karşıya getirir. Bu yönüyle çalışma, Cronenberg'in sinemasının beden-iktidar ikileminde açığa çıkan eleştirel potansiyelini modernlik eleştirisi bağlamında görünür kılmıştır.

**Yazar Katkı Oranı ve Çıkar Çatışması Beyanı:** Çalışma tek yazarlı olup katkı oranı %100'dür ve herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**KAYNAKÇA**

Adorno, T. W. (2016). *Negatif diyalektik* (Ş. Öztürk, Çev.). Metis Yayınları.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği* (M. Ülner & E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla*. Sel Yayıncılık.

Bahtin, M. M. (2004). *Dostoyevski poetikasının sorunları* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z., & Tester, K. (2017). *Zygmunt Bauman ile söyleşiler* (M. Hazır, Çev.). Heretik Yayıncılık.

Bernstein, J. M. (2014). Sunuş. T. W. Adorno içinde, *Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi* (s. 9-43). İletişim Yayınları.

Breton, D. L. (2019). *Bedene veda* (A. U. Kılıç, Çev.). Sel Yayıncılık.

Bumin, T. (2016). *Tartışılan modernlik: Descartes ve Spinoza*. Yapı Kredi Yayınları.

Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine* (E. Daldeniz, Çev.). Metis Yayınları.

Çalışkan Akçetin, N. (2022). Emmanuel Levinas: Başka(sı) kavramında şiddetin imkanı sorunu. I. Bayar Bravo & H. Bravo (Ed.), *Başkası ve şiddet* içinde (s. 106-136). Fol Yayınları.

Derin, Ö. (2021). Yontulmuş bedenden performatif bedene: Sanat ve iktidar gerilimi. *ViraVerita E-Dergi*, (13), 142-164. https://doi.org/10.47124/viraverita.872072

Descartes, R. (1942). *Metafizik düşünceler* (M. Karasan, Çev.). Maarif Matbaası.

Direk, Z. (2021). *Çağdaş kıta felsefesi: Bergson'dan Derrida'ya*. Fol Yayınları.

Erasmus, D. (2020). *Deliliğe övgü* (Y. Sivri, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.

Erhat, A. (1972). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Fiske, J. (2019). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Çev.). Pharmakon.

Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü* (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar* (I. Ergüden & O. Akınhay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Güçhan, A. (2013). Frankenstein ve Orlan: Sinema ve performans sanatında teknofobi. *Selçuk İletişim*, *3*(3), 58-65. https://doi.org/10.18094/si.45325

Hegel, G. W. F. (2020). *Estetik* (T. Altuğ & H. Hünler, Çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi.

İlim, F. (2017). *Bahtin: Diyaloji, karnaval ve politika*. Ayrıntı Yayınları.

Kılınç, G. M. (2007). *Bedenin, iktidar kavramına karşıt bir öğe olarak vücut ve performans sanatı'ında kullanılması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mustafa Kemal Üniversitesi.

Kuçuradi, İ. (2009). *Sanata felsefeyle bakmak*. Türkiye Felsefe Kurumu.

Levinas, E. (2003). *Sonsuza tanıklık* (Z. Direk & E. Gökyaran, Haz.). Metis Yayınları.

Nietzsche, F. (2002). *Güç istenci: Bütün değerleri değiştiriş denemesi* (S. Umran, Çev.). Birey Yayıncılık.

Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). İthaki Yayınları.

Platon. (2017). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.

Plumwood, V. (2020). *Feminizm ve doğaya hükmetmek* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.

Rifat, M. (2020). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları: 1. Tarihçe ve eleştirel düşünceler*. Yapı Kredi Yayınları.

Sabahat, H., & İnam Karahan, Ç. (2021). Performans sanatında malzeme-yapıt-beden olarak Orlan örneği. *Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde (s. 228-240).

Touraine, A. (2018). *Modernliğin eleştirisi* (H. Uğur Tanrıöver, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.