



Mukaddime

Beden Hasarından Beden Pazarına Toplumsalın Aynası: “The Elephant Man” Filminin Deleuzeyen Analizi

Zehra Ağırman

ORCID: [0000-0001-8529-2820](https://orcid.org/0000-0001-8529-2820) | E-Mail: zehra.agirman3@ogr.sakarya.edu.tr

Doktora Adayı, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü

ROR ID: <https://ror.org/04ttnw109>

Öz

Modern toplumlarda beden; kapitalizm, sermayeye dayalı aktör ve endüstriler aracılığıyla bir tüketim alanı şeklinde yer edinmiştir. Tüketim öğelerinin neredeyse tamamı bedene yönelik olmakta ve beden tarafından tüketilmektedir. Yerel ve uluslararası ilişkilerde; gösterişte, eğlencede, yemede, içmede sağlıkta vs. her zaman beden üzerine hesaplar yapılmakta, beden dikkate alınmaktadır. Bu makale, David Lynch'in "The Elephant Man" filmi aracılığıyla Deleuzeyen felsefenin perspektifinden ötekileştirme, toplumsal ahlak, eşitsizlik ve kapitalizm temalarını söylem analizi yöntemini kullanarak ele almayı amaçlamaktadır. Film, Viktorya dönemi İngiltere'sinde gezici bir kumpanyada sergilenen Joseph Merrick'in yaşam öyküsünü anlatarak kapitalizmin bedeni nasıl kodladığını ve ucubeleştirdiğini gösterir. Film, bunu gösterirken, aynı zamanda insan ve diğer varlıklar arasındaki ontolojik eşitliği de vurgular. Merrick'in bedeni, insan ve hayvan arasındaki sınırın bulanıklaştığı bir noktada yer alır. Deformasyona uğramış bedeni, insanın doğasına dair temel soruları gündeme getirir. Bu çalışma, Deleuze'un felsefi perspektifinden faydalanıp, insan ve hayvan arasındaki sınırları sorgulayarak kapitalist sömürüye dair eleştirel bir bakış sunması bakımından önem arz etmektedir. Merrick'in kimlik arayışı ve kodları çözme çabası ve metin içerisindeki söylemin toplumsal yapılar, ideolojik unsurlara ve güç ilişkilerine nasıl yansıdığına dair derinlemesine bir analiz yapılmıştır. Sonuç olarak film, insanın ve diğer varlıkların ontolojik eşitliğine vurgu yaparken, kapitalist kodların bedeni nasıl şekillendirdiği ve toplumsal ahlakın da bu durumu nasıl etkilediği konularında düşündürücü bir perspektif sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Deleuze, Kapitalizm, Ucube Beden, Ötekileştirme, Eşitsizlik.

Atıf Bilgisi (APA 6):

Ağırman, Z. (2026). Beden Hasarından Beden Pazarına Toplumsalın Aynası: “The Elephant Man” Filminin Deleuzeyen Analizi. *Mukaddime*, 17(1), 226-246.
<https://doi.org/10.19059/mukaddime.1711048>

Makale Geliş Tarihi: 31.05.2025

Makale Kabul Tarihi: 02.03.2026

Mirror of Social from Body Damage to Body Market: A Deleuzian Analysis of the Movie "The Elephant Man"

Zehra Ağırman

ORCID: [0000-0001-8529-2820](https://orcid.org/0000-0001-8529-2820) | E-Mail: zehra.agirman3@ogr.sakarya.edu.tr

PhD Candidate, Sakarya University, Faculty, Institute of Social Sciences, Department of Sociology

ROR ID: <https://ror.org/04ttnw109>

Abstract

In modern societies, the body has become a space for consumption through capitalism, capital-based actors, and industries. Almost all consumer goods are directed at and consumed by the body. In local and international relations, in ostentation, entertainment, eating, drinking, health, and so on, the body is constantly considered and considered. This article uses discourse analysis to explore themes of othering, social morality, inequality, and capitalism from the perspective of Deleuzian philosophy through David Lynch's film "The Elephant Man." The film tells the life story of Joseph Merrick, who performed in a traveling troupe in Victorian England, demonstrating how capitalism codifies and monstrosifies the body. While demonstrating this, the film also emphasizes the ontological equality between humans and other beings. Merrick's body lies at a point where the boundary between human and animal blurs. His deformed body raises fundamental questions about human nature. This study is significant because it utilizes Deleuze's philosophical perspective to question the boundaries between humans and animals, offering a critical view of capitalist exploitation. An in-depth analysis is provided of Merrick's search for identity and his efforts to decode it, as well as how the discourse within the text reflects social structures, ideological elements, and power relations. Ultimately, while emphasizing the ontological equality of humans and other beings, the film offers a thought-provoking perspective on how capitalist codes shape the body and how social morality impacts this situation.

Keywords: Deleuze, Capitalism, Freak Body, Otherization, Inequality.

Citation (APA 6):

Ağırman, Z. (2026). Beden Hasarından Beden Pazarına Toplumsalın Aynası: "The Elephant Man" Filminin Deleuzeyen Analizi. *Mukaddime*, 17(1), 226-246.
<https://doi.org/10.19059/mukaddime.1711048>

Article Date of Submission: 31.05.2025

Article Date of Acceptance: 02.03.2026

Giriş

Yazmaya başlamak ve başlangıç noktası bulmak son derece can sıkıcıdır; çünkü başlangıç cümlesi/cümleri sanki ortaya çıkarılacak ürünün tüm derdini üzerinde taşıyıcı gibi görünür. Ne anlatacağımı bilmek yetmez; o ilk cümleyi bulmak gerekir ve sonrasında metin sanki kendi bağlamı içinde kendisini oluşturacaktır. İşte tam da bu noktada Deleuze'ü dinlemekte yarar vardır: Ortadan başlamak... Hiçbir zaman ortaklaşa kabul edilen, bütün olguların, oluşların içerisinden taşıdığı bir başlangıç noktası yoktur. Her başlangıç görecelidir, kendinden önce başlamışları sürdürür, sürekliliklerin içerisinde kendine bir yer edinir. Asıl olup biten ortadadır, bunlar belli noktalar oluşturur ve bu noktalar birbirine bağlanarak hatları meydana getirir. Deleuze ve Guattari' de bu hatlar üzerinden giderek hayata dokunmanın mümkün hale geldiği bir felsefenin keşfine çıkar ve felsefeyi geleneksel düşünce imgesinden kurtararak özgür hale getirecek bir kaçış stratejisine varır. Durağan haldeki özne-nesne ilişkilerini yerle bir edip orta bir yerden başlayarak yepyeni bir düşünebilme olanağı üzerinde dolanırlar (Sünter, 2014, ss. 27-28). Bu çalışma, elindeki teorik malzeme üzerinden filmi analiz etmeye çalışırken yer yer yazanı sınırlayan tekniklerin, belli yazım kalıplarının sınırlarında dolanıp en sonunda oradan taşıp özgürleşen, yeni düşünme olanaklarını geçerli hale getirecek bir *kaçış çizgisi*¹ oluşturmayı deneyecektir.

Düşünsel faaliyetin en önemli temsillerinden biri hiç şüphesiz sinemadır. Sinema salt bir araç olarak eğlence üretmez bununla birlikte aynı zamanda düşünsel bir eylemdir. Bu anlamda geçmişten günümüze çağdaş düşünürlerin pek çoğunun dikkatini çekmiş ve kendilerine sinema üzerine düşünme olanağı vermiştir (Çetin, 2019, s. 57). Bu anlamda Gilles Deleuze, sinema filozofu olarak anılan ilk düşünürdür. O, sinemayı felsefi bir uğraş, bir düşünme faaliyeti olarak görür. Bu perspektifte felsefe ve sinema, farklı üretim biçimlerine sahip iki disiplin olarak yan yana gelmektedir. Felsefe, kavramlar üretilen “kavramlar” la düşünürken sinema ise görüntüler üretilen “görüntüler” le düşünür. Sinema hakkında düşünmekse, sinemadan ziyade sinemanın yarattığı “kavramlar” hakkında düşünmektir. Deleuze, verili kodlara hapsolmuş bir sinema anlayışı yerine, düşünceye yeni geçiş alanları yaratan yaratıcı bir hareketi savunur. O, felsefe yapma ve sinemanın kavramlarıyla uğraşma pratiklerini yan yana koyarak anlamının gerekliliğini vurgular. Kavramlar, düşüncenin imajları olarak algılanır. Yani burada mesele, sinema üzerine düşünmek değil, bunun yerine sinemayla “birlikte” düşünmektir (Deleuze, 1989, s. 280). Sinema, yenilikçi bir imge ve işaretler pratiğini temsil eder; bu pratiğin teorisini oluşturmak ise felsefenin görevidir. Çünkü ne uygulamaya dayalı (psikanaliz, dilbilim) ne de soyutlama temellere dayalı hiçbir teknik belirleme, sinemanın kavramsal çerçevesini oluşturmak adına yeterli olmamaktadır (Deleuze, 1989). Buna ek olarak Deleuze, belirli kodlar içine hapsolmuş düşünceye tâbi olan bir sinemadan ziyade, yaratıcı bir hareket olarak düşünceye yeni geçiş alanları yaratan bir sinemayı dile getirir.

¹ Kaçış çizgisi, tamamına ermemesi kurucu olan çokluk figürü olarak, öznenin yeniden yerliyuurtlulaşmayı başaramadığı bir durumda kısmi nesnelere art ardalığını ima eder. Yersizyurtsuzlaştırıcı olan ve “kopuş çizgisi” olarak da adlandırılan bu çizgi, “Dışarı figürü”nün akın etmesini temsil eder (Sasso ve Villani, 2023, s. 155).

Bu çalışma, David Lynch’in “The Elephant Man (Fil Adam)” (1980) filmi üzerinden ötekileştirme, damgalama, toplumsal ahlak, eşitsizlik ve kapitalizm arasındaki ilişkisellikleri Deleuzeyen felsefenin olanakları çerçevesinde bir beden sosyolojisi çalışması olarak tartışmaya açacaktır. Deleuzeyen felsefede kapitalizm, tanımladığı bedeni kodlarken tanımlayamadığı bedeni ise *ucube*leştirir (Kara ve Bal, 2020, s. 142). Bu çalışmada, toplumsal ahlâkın kapitalizm vasıtasıyla belirlediği ucube bedenin nasıl etiketlendiğini, hasarlı bedene sahip olanların yaşadığı kimlik krizini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu analiz, izleyicilerde toplumsal farkındalık ve empati gelişimi sağlaması açısından ayrıca izleyicilerine derinlemesine düşünce ve toplumsal konular üzerine refleksiyon imkânı sunması bakımından önem taşımaktadır. *The Elephant Man* filmi üzerine yapılan çalışmalar genellikle engellilik temsili, medikal söylem ve freak show kültürü ekseninde şekillenmiştir (Boyd, 2016; Bugaj, 2019; Darke, 1995). Bu metinlerde beden ya etik bir bakışın nesnesi ya da tarihsel teşhirin ürünü olarak ele alınır. Ancak bu çalışma, mevcut literatürden farklı olarak filmi Deleuzecü bir çerçevede değerlendirerek, hasarlı bedenden bedenin pazara sürülüşüne uzanan süreci toplumsalın aynasında okumayı amaçlamaktadır. Böylece bedenin yalnızca temsil edilen değil, aynı zamanda üretime dahil edilen bir varlık olarak nasıl kodlandığı sorgulanır.

Bu film yöntem olarak söylem analizi yöntemiyle tartışılacaktır. Söylem analizi, düşünürselliğe bağlı bir biçimde eleştiri ve özeleştiriye açık bir analiz türüdür. Söylem analizinin nesnesi; sözlü, sözsüz ve yazılı metinler olmaktadır. Söylem analizi, çok boyutları olan, çok işlevselliği olan tarihsel ve eleştirel bir analiz biçimidir. Bir sosyal araştırma yöntemi olan söylem analizi, var olan bir söylemi yeniden üretme, değiştirme, dönüştürme veyahut söz konusu söylemin özelliklerini ortaya koyma ilişkisine dayanır. Söylem analizi, belirgin bir biçimde söylem üretme yolları sayılmaktadır. Her araştırmada olduğu gibi söylem analizinde de veriler, analiz ve sonuçlar vardır (Sözen, 1999, ss. 82-83).

Sözen’e (1999, ss. 85-86) göre söylem analizi, “kim nasıl konuşuyor, kim nasıl dinliyor, kim nasıl susuyor, kim nasıl yazıyor veya kim nasıl okuyor” gibi sorularla başlamaktadır ve bu anlamda varsayımlardan değil belirsizlikleri önüne koyarak yürür. Diğer analiz türlerine nazaran ayrıntılarla ilgilenir, detaylar üzerine çözümlemeler yapar. Söylem analizi, üç ayrı boyutta tanımlanmaktadır. İlk olarak analiz, dil kullanımı ile hemhâldir, dil bir eylem ve etkileşim biçimi olmaktadır. İkinci olarak analiz, dilin açıklama, anlama ve anlamlandırmaya yönelik işleviyle ilgilenir. Son olarak analiz, pragmatik olmaktadır. Yani “dili kullanan kişilerin dil ile ne yaptıkları” sorusuna yönelik olarak, bir söylemdeki linguistik özellikler onların ne yaptıklarını algılamak, anlamlandırmak hedefiyle incelenir.

Söylem analizi, film değerlendirmelerinde sıklıkla başvurulan etkili bir yöntemdir. Bu yöntem, filmler aracılığıyla iletilen mesajları, ideolojileri ve toplumsal yapıları anlamaya yönelik kullanılır. Söylem analizi, film incelemelerinde filmlerin dil ve iletişim tarzlarını, ideolojik ve politik içeriklerini, toplumsal cinsiyet ve kimlik temsillerini, kültürel ve sosyal normlarını, görsel ve sembolik anlamlarını, güç ve egemenlik ilişkilerini ve sosyal sorunları nasıl ele aldığını değerlendirmek için kullanılır. Bu çalışmada, söylem analizinin bir türü olan eleştirel söylem analizi yöntemi uygulanmıştır. Eleştirel söylem analizinde, yeniden üretim, kurumlar, sosyal yapı ve sosyal düzen gibi bilinen kavramların yanı sıra öğretici, güç, egemenlik, hâkimiyet, statü, toplumsal cinsiyet, ırk, ayrımcılık ve çıkar gibi geniş bir kavram yelpazesi de incelenmektedir (van Dijk, 2001, ss. 352-354). Söz konusu filmin temaları, güç,

hakimiyet, dışlanma ve ayrımcılık üzerine kurulu olduğu için bu yöntem çalışma için uygun görülmüştür.

1. Film Hakkında

Elephant Man (Fil Adam) filmi gerçek bir yaşam öyküsünden esinlenilip beyaz perdeye uyarlanan Joseph Merrick'in hayat hikayesidir. Viktorya dönemi İngiltere'sinde yaşayan Merrick, hamile olan annesinin fil tarafından sarsılmasıyla birlikte ağır bir beden ve yüz hasarı ile doğmuştur. Gezici bir kumpanyada "Fil Adam" lakabıyla izleyiciye sergilenip bir kafes hayvanı muamelesi görmektedir. Merrick, bedeninde ve yüzünde meydana gelen bozukluklar nedeniyle Bay Bytes tarafından Fil Adam lakabıyla kullanılarak ucube gösterilerinde istismar edilmektedir. Dr. Frederick Treves adındaki genç bir cerrah, deformasyonunu incelemek için onu hastaneye getirir. Merrick'i içerisine hapsediği o korkunç hayattan kurtarmaya çalışır, çalıştığı hastanede düzenli bakım ve ziyaretler ile daha önce karşılaşmadığı kadar iyi bir muamele gösterir. Merrick'in bu süreçte geceleri, -gece nöbetçisinin insanlara para karşılığı tanıştırdığı "Fil Adam"ı, insanların onu hayatlarında bir kez görme şansıyla- korku dolu bir rüyaya dönüşür. Merrick, toplum içine çok nadir çıkar ve insanların görüntüsünü rahatsız edici bulduklarını dile getirir. En nihayetinde Merrick'in vücudunun sadece bir merak nesnesi olarak kullanılmasında ya da bu beden Dr. Frederick Treves'in çalışmalarının merak unsuru olması sebebiyle Dr. Treves tarafından hastanede bulunmasının asıl sebebi içsel bir muhakeme aracılığıyla ahlaki olarak sorgulanır.

John Merrick'in hayata bakış açısı hayatının ve toplumun ona dayattığı koşullar çerçevesinde gelişir. Hastanede kaldığı süre zarfında başlangıçta güçlüğüle konuşan Merrick, ilerleyen zamanlarda kendisini Londra'nın elit kesimine kabul ettirecek kadar sosyal ve sanatsal yeteneklerini ortaya koyar. Sosyeteye entegrasyonu, ünlü oyuncu Bayan Kendal'in ziyareti ve kraliçenin Merrick hakkında hastane heyetine yolladığı teşekkür notu sayesinde hızla gerçekleşir; ancak tamamlanması zaman alacaktır. Bu anlamda bu film yalnızca kötü şartlar altında eziyet gören ve sonrasında refaha kavuşan bir kişinin, "Fil Adam"ın hikayesi olmaktan ziyade cisimleşen bedenlerimizin, iletişim kurmadaki deneyimlerimizde nasıl etkili olduğunun da hikayesidir. Empati, itimat, zor kullanma ve baskı gibi çeşitli etik problemlerin de sorgulandığı bir hikayedir.

Bu filmin temel mesajı, salt görsel algının ötesine geçerek bireyin içsel niteliklerini ve insanî özünü kavrayabilmektir. Film, toplumsal ön yargıların ve stigmatizasyonun (damgalama) en uç noktalarını çarpıcı bir şekilde sergilemektedir. Bireyin yalnızca fiziksel deformasyonu üzerinden marjinalize edilmesi ve insanî kimliğinden soyutlanarak yargılanması eleştirel bir perspektifle sunulmaktadır. Merrick'in korkunç bedeninin ardında son derece duyarlı, inançlı ve insancıl bir karakter yatmaktadır. Hastanede bakım gördüğü sırada kendisinden ilk bakışta korkan ve onu her gördüklerinde çılgınlıkla karşılayan hemşireler ve diğer kadınlar korkunç görüntüsünün ötesindeki içsel erdemlerine ve insanî hassasiyetlerine tanıklık ettikten sonra ona alıacaklardır. En sonunda varoluşsal özünü ve öz kimliğini sorgulayan Merrick, toplumsal bir nesne olmanın ötesinde bir birey ve insan olma bilincine erişir. Bu ontolojik farkındalıkla Merrick, artık seyirciye veda edecektir.

Bu film sirk panayırılarından Londra'nın aristokratik tabakasının kalbine doğru bir yolculuk gerçekleştiren John Merrick'in hikayesidir. Bu film salt sirk ve hastane mekânlarıyla kurulu bir olay örgüsü sunmak yerine, karakteri reel toplumsal ilişkiler ağı ve sınıfsal dinamikler içerisine yerleştirmektedir. Tarihsel bir hakikatle etik bir yüzleşme zemini sunarken, yerleşik toplumsal hiyerarşiyi ve normatif değer yargılarını da

sorunsallaştırmaktadır. Marjinalize edilen ve “öteki” olarak konumlandırılan birey, bu hiyerarşik yapıya karşı yıkıcı bir intikam arayışından ziyade, öz kimliğini inşa ederek ve insani onurunu koruyarak toplumsal ön yargılara karşı etik bir duruş sergilemektedir.

Filmin açılış sahnesinde bir hayvan muamelesi görüp sergilenen ve sonrasında hastanede bakım altında tutulan Merrick, her türlü özen ve ilgiye rağmen türlü zorluklarla karşı karşıya kalmaya devam etmiş ve bedeni istismar edilmiştir. Merrick’in bedeni korkunç bir tiksinti nesnesidir, karşısına çıkan insanları korkutup endişelendirmektedir. İnsanlara korku getiren görüntüsünün ardında masum bir kalbi olan Merrick ve yaşantısı bu çalışmaya konu olmuştur.

2. Ucube Beden

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Avrupa kentleri, özellikle Paris ve Londra, “ucube ticareti”nin merkezleri haline gelmiştir. Bu dönemde fiziksel farklılıklar yalnızca merak nesnesi değil, aynı zamanda önemli bir ekonomik sermaye olarak da dolaşıma girmiştir. Panayırlar, geçici barakalar ve eğlence mekânları, “canlı garabetlerin” sergilendiği ticari alanlara dönüşmüş; sakallı kadınlardan yapışık ikizlere, cücelerden “fil adam”a (John Merrick) kadar pek çok beden formu, modern eğlence kültürünün düzenli bir parçası haline gelmiştir. Paris’te 1850–1890 yılları arasında bu tür gösterilerin sayısı hızla artmış, kentin çevresindeki panayırlar kısa sürede binleri bulan barakalarla dolmuştur. Zamanla bu teşhir biçimi kamusal alanlardan özel salonlara, hatta tiyatro sahnelerine taşınarak bedenin ekonomik değeriyle sanatsal temsilin iç içe geçtiği hibrit bir form üretmiştir. Bu dönemde ucube, yalnızca tıbbi ya da ahlaki bir merak konusu değil, aynı zamanda kapitalist pazarın bir ürünü olarak metalaşmıştır. Benzer biçimde İngiltere’de de “penny show”lar, panayır eğlenceleri ve sirk gösterileri aracılığıyla bedensel farklılıklar ticarileştirilmiştir. Barnum’un (1844) “Parmak Çocuk” Tom Thumb, Siyam ikizleri Chang ve Eng Bunker (1829) ya da Julia Pastrana gibi figürler, modern seyir ekonomisinin uluslararası ikonlarına dönüşmüştür. Pastrana’nın ölümünden sonra bedeninin tahnitlenerek sergilenmeye devam etmesi, ucube bedenin yalnızca yaşarken değil, öldükten sonra da dolaşımda kalan bir metaya dönüştüğünü çarpıcı biçimde göstermektedir. Courtine, bu tarihsel bağlamda ucube ticaretini modernliğin hem epistemolojik hem de ekonomik bir göstergesi olarak yorumlar: Bedensel anormallik, bir yandan bilimsel sınıflandırmaların nesnesi olurken, öte yandan seyir ve tüketim ekonomisinin merkezinde yeniden üretilmiştir. Böylece ucube bedene yönelen bakış, merakla metalaşma, tiksintiyle haz arasındaki gerilimli bir modern görsellik rejimini yansıtmaktadır (Courtine, 2022, ss. 276-278).

19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa’da “anormal” olarak tanımlanan bedenler hem bilimsel merakın hem de popüler eğlencenin merkezinde yer almıştır. Mikrosefal bireyler, yapışık ikizler ve çeşitli fiziksel deformasyonlara sahip kişiler, panayır alanlarında, geçici barakalarda ve “egzotik müzeler”de teşhir edilerek kamusal seyir nesnelere dönüştürülmüştür. Bu teşhir pratikleri, dönemin tıbbi söylemleri ile gösteri kültürü arasındaki geçirgen sınırları görünür kılmış; “hilkat garibesi” olarak sunulan bedenler, modern toplumun normallik, ahlâk ve insan-doğa ilişkisine dair algılarının sınındığı bir sahne işlevi görmüştür.

Ucube bedenin tarihi, yalnızca bedensel farklılıkların değil, aynı zamanda bu bedenlere yönelen bakışın tarihidir. Bu bağlamda, 19. yüzyılda sergilenme ve teşhir yoluyla toplumsal dolaşıma sokulan anormal beden, 20. yüzyıla gelindiğinde tıbbileştirilmiş bir gözlem nesnesine dönüşmüştür. Böylece kamusal teşhirin yerini

linik inceleme almış; ucube bedenın seyirlik statüsü, modern bilginin disiplinler mekanizmaları içinde yeniden tanımlanmıştır (Courtine, 2022, ss. 265-268).

Bu tarihsel süreç, “anormal” bedenın yalnızca sergilenen bir tuhaflık değil, modernliğin kendi görsellik rejimini kurduğu bir alan olduğunu göstermektedir. Avrupa’daki ucube gösterileri, bilimin nesnelleştirici bakışıyla popüler kültürün teşhirci estetiğini bir araya getirerek, modern toplumun bedeni nasıl gördüğünü ve yönettiğini biçimlendirmiştir. Böylece beden; bilgi, iktidar ve haz arasındaki ilişkilerin keşiştiği bir dolaşım nesnesine dönüşmüştür. Avrupa’daki bu kültürel formasyon, Amerika’da daha kurumsal, ticarileşmiş ve kitlesel bir nitelik kazanacak; Barnum’un girişimleriyle birlikte modern eğlence endüstrisinin temelini oluşturacaktır.

Phineas Taylor Barnum’un 1841’de kurduğu American Museum, 19. yüzyıl Amerika’sında modern eğlence ve gösteri ekonomisinin temelini atmıştır. Barnum, “gerçek” ile “gösteri” arasındaki sınırları bulanıklaştırarak merakın ve illüzyonun kapitalist bir estetiğe dönüşmesini sağlamıştır. Onun elinde freak show’lar, yalnızca bedensel anomalilerin sergilendiği panayır eğlenceleri olmaktan çıkıp, anormalliğin kültürel olarak inşa edildiği sahnelere dönüşmüştür. Ucube bedeni, doğanın bir istisnası değil, izleyici bakışını yönlendiren bir gösteri nesnesi haline gelmiştir. Barnum’un sahne düzenleri, dekorları ve hileli kurguları, seyircinin algısını hazırlayarak “olağanüstü”nün estetiğini yaratmıştır. Böylece freak show, hem bilimsel merakın hem de modern kitle eğlencesinin keşişiminde yer almış; bedenın teşhirine dayalı yeni bir görsellik rejiminin öncüsü olmuştur (Courtine, 2022, ss. 278-282).

Barnum’un sahneye koyduğu bu görsellik rejimi, yalnızca eğlence kültürüne özgü bir strateji değil, aynı zamanda modern iktidarın bedeni tanımlama ve yönetme biçimlerinin erken bir örneğidir. Teşhir edilen beden, seyirlik bir nesne olmanın ötesinde, normal ve anormalin sınırlarını belirleyen sembolik bir araca dönüşmüştür. Böylece kapitalist gösteri mantığı, biyopolitik denetim biçimlerinin toplumsal zeminde işlerlik kazanmasına da zemin hazırlamıştır.

Siyasi yönetim teknolojilerinin akıllı, yarattığı iktidar ağları aracılığıyla bedenleri kontrol altına alır. Foucault (1995), iktidarın bedene sızıp onda kök salmasını biyo-iktidar kavramıyla açıklayarak bedenın kuşatılıp denetlendiğini dile getirir. İnsan bedeni siyasi sistemin içerisinde var olur ve siyasi iktidar da bireye içerisinde hareket edebileceği, özel bir beden durumunu benimseyebileceği, devamlı olarak çalışabileceği belli bir alan tanımlar. Sonuçta da bu alan içerisinde kendisini disipline eder (Foucault, 2011, s. 185). Tüm büyük kontrol araçları (askeri üsler, eğitim kurumları, iş atölyeleri ve cezaevleri) bireyi çevreleyerek kim olduklarını, ne yaptıklarını, onunla ne yapılabileceğini ve onu nereye yerleştirmek gerektiğini bilmeye olanak sağlayan makinelerdir. Bu anlamda insan bilimleri de bireylerin kim olduklarını, normal olanın kim olup kimin olmadığını, kimin ne konuda yeteneği bulunduğunu kimin bulunmadığını, kimin akıllı yerinde olup kimin olmadığını, bireylerin davranış biçimlerinin neler olduğunu ve ek olarak hangi davranış biçimlerinin ortadan kaldırılması gerektiğini belirleyen bilgilerdir (Foucault, 2011, ss. 211-212). Sonuç itibarıyla bilgi alanları ve idealizasyon stratejileri, bedenlerin kendini gerçekleştirmesine katkıda bulunurken, toplumda normal ve anormal arasında ayrımlar yaparak ayrışmaları artırır ve idealleştirilen bedenlerin gücünü artırırken, idealleştirilmeyen bedenleri de dışlar. Ne de olsa kapitalizm, dünyayı her yönden ve en ince detayına kadar pürüklendiren yeni yerleşik normlar, kategoriler ve disiplinlerle yapılandırıcı ve

yapılandırılmış bir fenomen olan iktidar makinesine göbekten bağlıdır (Sasso ve Villani, 2023, s. 272).

Toplum için riskli ve uyuşmaz kabul edilen bireylerin dışlanması ve düzeltme amaçlı kurum ve tesislerde rehabilite edilmesi, tamamen toplumun belirlediği normlara ve işlevsellik ölçütlerine uyumlu, üretken ve düzenli bir nüfus oluşturmayı amaçlıyordu. Çünkü dönemin ekonomik ve sosyal düzeni, norm dışı gruplara hoşgörü gösteremezdi. Bu biyopolitik akıl, yönetim teknikleri aracılığıyla geçmişten bugüne toplumsal sahada idealleştirilmiş ve dışlanmış bedenler yaratarak toplumda hiyerarşik bir yapının oluşmasına zemin oluşturmuş ve toplumsal norm üzerinde kendine bir yer kazanmış, geçmişten günümüze kendisini sürekli meşrulaştırmaya çalışmıştır. Bu anlamda iktidar, tutumlar üzerinde belirleyici olurken ilişkisel ağlarda bireyi dönüştürüp şekillendirmiştir. Toplum tarafından kabul edilmeyen bedenler dışlanır. Bu dışlama süreci, hukuka ve tıbbı dayandırarak toplumsal olarak meşrulaştırılır. Sonuç olarak, anormal bedenlerin kaderi toplum içinde bir tür yabancılaşmış nesneye ya da "ucube" nesnesine dönüşür. Bu düşünce zamanla yayılarak güçlü bir şekilde egemenlik kurar.

Modernite; güzellik-çirkinlik, mutluluk-mutsuzluk, sağlık-hastalık, normal-anormal ve ahlaki-ahlaksız gibi dikotomiler üzerinden beden üzerinde hegemonik söylemler inşa ederek bu karşıtlıkları toplumsal normların temeline yerleştirir (Çabuklu, 2007, s. 134). Her ne kadar Deleuzeyen perspektif bu tür ikili yapıları reddeden düalizm karşıtı bir zemin sunsa da modern iktidar mekanizmaları bu felsefi eleştirinin aksine ikili kod sistemlerini (normal/anormal) bedeni sınıflandırmak ve denetlemek için birincil araç olarak kullanılır. Bu bağlamda, "ideal" ve "kabul edilebilir" olanın tanımı çeşitli disiplinler yöntemlerle bireye içselleştirilirken, bu sınırları ihlal eden her beden "ucube" olarak damgalanır; dolayısıyla "ucube" terimi, modernitenin normalleştirme pratikleri içerisinde yapısal bir işlev kazanarak, iktidarın dışlama mekanizmalarını meşru kılan bir kodlamaya dönüşür.

3. Film Çözümlemesi

The Elephant Man (Fil Adam) filmi ile tartışmaya açılan beden kavramı; ucube beden, toplumsal ahlak, eşitsizlik, öteki ve kapitalizm kavramlarıyla bağlantılı ilişki ağları kurabilmektedir. Sinema, imge ve imajlar ile izleyicisine göstermek istediğini gösterip vermek istediği mesajları belli kodlar ya da düşünme aracıyla keşfetmesine olanak tanımaktadır. *Fil Adam* filminde, yönetmen anlatmak istenileni deformasyona uğramış bir beden üzerinden sunmuştur. Deforme beden, bu filmde aynı zamanda bir anlatı aracı olarak izleyiciye sunulmuştur. Kapitalist düzlemde *ucube* beden bu filmde, sirklerin parlak çadırında sahne sanatına dönüşmüş bir metadır. Kapitalizmin vitrininde insan, ticari bir nesneye indirgenmiştir, bir vitrin ürünü gibi sergilenip izleyicilerin duygularını harekete geçiren ticari bir meta olarak sunulmaktadır.

Modern toplumlarda beden; kapitalizm, sermayeye dayalı aktör ve endüstriler aracılığıyla bir tüketim alanı şeklinde yer edinmiştir. Tüketim öğelerinin neredeyse tamamı bedene yönelik olmakta ve beden tarafından tüketilmektedir. Yerel ve uluslararası ilişkilerde; gösterişte, eğlencede, yemede, içmede sağlıkta vs. her zaman beden üzerine hesaplar yapılmakta, beden dikkate alınmaktadır. Sonuçta, Kapitalizmin tüketim hesabını beden aracılığıyla yapıp yürütmesi, bedenin tüketilmesine tekabül etmektedir (Okumuş, 2015, ss. 54-55).

Viktorya dönemi İngiltere'sinde bedensel anomalisi olan bireyler, kendilerini seyirciye teşhir ederek bu aşağılanma üzerinden kazanç sağlamaktaydı. Söz konusu film

bu pratiğin en başarılı örneklerinden birini ortaya koysa da önemli bir fark barındırır. Nitekim filmde hasarlı beden, eylemi gerçekleştiren bir özne olarak kendi teşhirini yönetmez. Aksine bu beden, başka bir özne tarafından sahiplenilerek tıpkı bir kafes hayvanı gibi bir “nesne” olarak sergilenir. Ucube bir bedene sahip olan Merrick, bedeninin sahibi değildir; o artık alım satım/ticari değeri olan bir metadır. Bu bedeni sahiplenen ve sergileyen Bytes için Merrick, yalnızca kumpanyada izleyiciyi şaşırtacak bir gösteri nesnesidir; nitekim Bytes’ın ona “*Hazinem!*” diye seslenmesi, bu “ucube” bedenin tamamen ekonomik bir geçim kaynağına dönüştüğünü doğrudan kanıtlamaktadır.

Viktorya döneminde cinsellik büyük bir suç sayılmaktaydı. Kraliçe Viktorya’ya göre bunun en büyük sebebi Adem’i Havva’nın baştan çıkarması idi. Bu sebeple cinselliği hiç yokmuş gibi varsayan Kraliçe Viktorya, bu konuya ilişkin her durumu bir suç olarak nitelendirirdi. Cinsel güdülerini harekete geçirecek her şey kamufle edilirdi. Hayvanat bahçesi, sirk ve diğer benzer mekânlarda hayvanlara dahi cinselliği hatırlatmaması adına kıyafetler giydirilirdi. Ancak Michel Foucault, bu döneme ilişkin farklı bir perspektif sunar. Ona göre Viktorya Çağı’nda cinsellik bastırılmaktan ziyade, ayrıntılı biçimde ele alınan, sürekli konuşulan ve çeşitli kurumlar aracılığıyla denetlenip yönlendirilen bir alan hâline gelmiştir. Cinsellik, yalnızca yasaklanan bir alan değil, aynı zamanda bireylerin bedenleri ve hazları üzerinden iktidarın işlediği, bilgiyle şekillenen tarihsel bir yapı hâline gelmiştir. Foucault’nun “biyoiktidar” adını verdiği bu süreç, yaşamı düzenleyen bir iktidar formunu temsil eder; bu bağlamda cinsellik, yalnızca bastırılan değil, aynı zamanda disiplin altına alınarak üretilen bir söylemle şekillenmiştir (Mills, 2021, ss. 27-28). Foucault’nun biyoiktidar analizinde cinselliğin söylem yoluyla düzenlenmesi, yalnızca cinsel davranışların değil, aynı zamanda bedene ve norma uymayan bedenlere yönelik tüm toplumsal müdahalelerin bir parçasıdır. Bu müdahale, yalnızca haz ve ahlak ekseninde değil, “çalışmayan” ya da “verimsiz” addedilen bedenleri de kapsayan daha geniş bir iktidar-rasyonalite çerçevesinde işler.

Görsel 1: İlk Günahın Meyvesi



Bu anlamda filmin açılış sahnesinde sirkte, *ucubeler* etiketiyle perde ardında sergilenmeyi bekleyen bedenlerden biri olan Merrick’in bedeni Dr. Frederick Treves tarafından görülmeden önce bu beden, kavanoz içinde teratoloji örnekleri eşliğinde “ilk günahın meyvesi” olarak izleyiciye sunulmaktadır. İnsanlık tarihinde Hıristiyan inançlarında, yaratılış hikayesinde yer alan ilk günahın sembolü şeklinde tezahür eden Âdem ve Havva’nın hikayesine atıfta bulunmaktadır. Âdem ve Havva, cennette yaşarken yasaklanmış bir meyveyi yemeleri sebebiyle Tanrı tarafından cezaya çarptırılmış ve cennetten kovulmuşlardır. Bu olay insanlık tarihindeki günahın başlangıcı

olarak görülür. Bu minvalde “ilk günahın meyvesi” ifadesi de insanlık tarihindeki ilk hata veya günahın sembolü olarak kullanılır. İnsanların masumiyetlerini kaybetmeleri, doğru ile yanlış arasında bir tercih yapmaları ve sonuçlarına katlanmaları olarak yorumlanır. Foucault (2003, ss. 150-151; 2011, ss. 79-80), “*Büyük Kapatılma*” deneyiminin modern toplumun bir yansıması olduğunu ve bunun uygulamasının nedeninin de toplumda çalışmayan kimseler (deliler, serseriler, dilenciler vd.) olduğunu söyler. Foucault, söz konusu kapatılmanın nedenlerini açıklarken, nedenlerden birinin Âdem’den beri kendilerine ait olmayı isteyen delilere bunun hatırlatılması olduğunu dile getirir. Deliler önemli bir şeyi ihmal etmektedirler, bu da Âdem’in yasak meyveyi yemesiyle birlikte yeryüzüne indirilmesi ve geçimini artık çalışarak sağlamak zorunda kalmasıyla ilişkilidir. İlk günah anlayışının ifade ettiği şey aynı zamanda, cennette çalışmadan birçok nimete nail olan insanın, yeryüzüne indirilmesiyle birlikte artık bu keyifli hayattan uzaklaşması ve hayatta kalıp yaşam koşullarına uyum sağlayabilmesi için çok çalışmak zorunda kalmasıdır.

Deleuze’e (2023) göre, genel anlamda “insan” denilen şey bir varsayım olarak görülür, insanı hayvandan farklı kılan metafizik argümanların neredeyse hepsi ona göre çürütülebilir olmaktadır. Bu bağlamda insanı hayvandan ayıran geleneksel ayırımın reddedilmesi, hayvanın ontolojik statüsünün insanınkinden aşağı görülmediği, tüm varlık formlarını kapsayan bir “ontoloji-ötesi” düzleme kapı aralar. Bu düşünsel dönüşüm, hayvanın sadece “akıl yürütebilen” bir özne değil, “acı çekebilen” bir canlı olarak etik düzleme taşınmasıyla daha da somutlaşır.

Jeremy Bentham’ın (1948, s. 311) hayvan hakları tartışmalarının merkezine yerleştirdiği acı duyma kapasitesi, hayvanın sömürülmesini (örneğin sirklerde çalıştırılmasını) tıpkı bir insanın sömürülmesi gibi etik ve hukuki açıdan kabul edilemez kılan bir eşitlik anlayışını zorunlu kılar. Ancak bu etik eşitlik arayışı, sadece hukuksal bir düzenleme değil, aynı zamanda varlıkların iç içe geçtiği bir “ayırt-edilemezlik bölgesi” olarak okunmalıdır (Deleuze, 2013, s. 241). Bu bölge, insan ve hayvan arasındaki sınırların silindiği, her iki varlığın da statülerinden arınarak bir nevi “et” paydasında bulunduğu bir etkileşim alanıdır. Bu alan, yalnızca bir karşılaşma noktası değil; özne ve nesne diyalektiğini sarsan, sınırın ötesinde yeni oluşların ve ilişkisel süreçlerin ortaya çıktığı dinamik bir eşiktir (Parr, 2010, s. 25).

Platon’da insan ruhu üç bölümden oluşur: Arzu eden, öfkelenen ve akıl yürüten. Bitkilerde sadece ilk bölüm (birinci ruh) bulunur. Hayvanlarda birinci ve ikinci bölüm, insandaysa üçü birden yer alır. Böylece diğer canlı var olanlardan ontolojik olarak ayrılan ve en yüksek kademede bulunan insan (hakiki ruh da bu üçüncü türden ruhtur), beden hapisanesinden sıyrılma imkânına da erişmiş olur. Diğer hiçbir var olanın bu imkânı yoktur (Batukan, 2023, s. 217). İnsan, diğer canlı varlıklarda olmayan bu imkânla görünürde sahipken kapitalist kodlar ve sınırlar bu filmde insanı tekrar bir hapisaneye/kafese ya da hayvanla aynı ruha hapsedmiş, onun ruhunun üçüncü kısmını - akıl yürütme kısmını- sıyırmıştır. İnsan, kapitalist yüzeyde hayvan ile eş değer konumdadır, araç olarak duygusuz bir sömürü nesnesidir. Merrick, bakıcısı olan sahibinin öfkesi ile şempanzeler ile aynı kafese tıkmıştır. Tıpkı insanların kendilerine benzemeyeni *öteki* sayıp dışladıkları gibi bu sahnede de şempanzeler kendi kafeslerine konulan Merrick’ i kendi ontolojilerine aykırı olduğu hissine kapılarak ruhun ikinci kısmı sayılan öfkelenen kısmını harekete koyup saldırı hâline geçmişlerdir. Sonuçta, her canlı kendisine benzemeyeni bir tehdit olarak görür. Bu tehdide karşı tıpkı insanlarda olduğu gibi diğer hayvanlar da kendisine benzeyenler üzerinden sosyal çevresini oluşturur. Benzemeyenler, “*öteki*”dir, tıpkı sirkte sergilenen Merrick’in beden hasarı ile

karşı karşıya kalan küçük bir çocuğun ağzından süzülen “*Ne koku!*” söylemi gibi... Farklı olan pistir, yabancıdır, dışlanandır. Tıpkı gündelik yaşantılarımızdaki gibi:

- Senin rengin...
- Senin cinsiyetin...
- Senin engelin...
- Senin dilin...
- Senin dinin...
- Senin... İıııı! (...).

Courtine’e (2022, s. 268) göre ucubelerin tarihi, aynı zamanda onlara yöneltilen bakışların tarihini de oluşturur. Bu çerçevede ucube bedenleri belirli bir görme rejimi içerisinde konumlandırılan maddi zeminler, onları temsil eden göstergeler ve anlatılar ile bedensel farklılıkların izleyicilerde uyandırdığı duygular açığa çıkar. Gözün bu bedenlere nasıl yöneldiğini tarihsel bir mesele olarak incelediğimizde 20. yüzyılda bu tür beden gösterilerine ilişkin duyarlılığın köklü bir değişime uğradığı görülmektedir.

Goffman’a göre (2014) kapitalizm bedenleri aynileştirmeye çalışırken istenilenden farklı bir bedenle karşı karşıya kalındığında “özürlü, hasta, ucube beden” gibi etiketleri kullanmaktadır. Çünkü hasta olan beden normal olandan farklı olan bedendir. Bu etiketleme sadece bireyin bedeni üzerinden değil karakteri üzerinden dahi olmaktadır; hasta bir beden yalnızca hasta bir beden olarak görülmez, o ayrıca kişilik bozukluklarına da sahip bir bedendir. Böyle bir damgalama biçimi aynı zamanda hasarlı bedene sahip olanı o kimliğin bir parçası hâline getirip zorunlu olarak kendisini o kimliğe mahkûm eder.

Görsel 2: Kodların Kısıtladığı Varoluş: Aynı Kafese Hapsolmek



İnsanlar da hayvanlar da emekleri için kullanılmıştır, bedenleri geçmişten günümüze sömürülmüştür. Marx’ın Aristotelesçi okuması bize bunu göstermelidir: İnsanlığın kendini yıkıma uğratmasıyla bir bütün olarak Doğa’yı ve hayvanları yıkıma uğratmasıyla hiçbir fark olmadığını (Deleuze, 2021’den aktaran Batukan, 2023). Deleuze’ün metafiziğinde insan ne derecede önemliyse hayvan da bitki de o derece önemli olmaktadır. Ona göre en basitten karmaşığa canlı varlıkları üstünlük bakımından sıralamak anlamsızdır. Her canlı varlık bir dünya içerisindedir ve bu dünya da aynı şekilde bu varlıklar içerisindedir. Her bir bitkinin, hayvanın, insanın varlığı ayrı ayrı anlam üretir, onların monadları da çoklu-öznelliğe dayalı bir anlayışı ortaya çıkarır. Bu

bağlantılar ise Deleuze ve Guattari’de “*hayvan-oluş*” kavramını ortaya çıkarır. Herakleitos ve Nietzsche’ye göre, oluşlar varlığı kateden ve koşullandıran saf hareketlerdir, uzanımlarıyla varlığı etkilerler. Bu iki felsefede, etkileşim içindeki iki nesne, yani varlık ve oluşlar, koşulları zor ayırt edilebilir olsa da iki nesne olarak kalır. Gilles Deleuze ve Felix Guattari ise bu iki nesneyi, varlıkla oluşları iç içe geçirir. Onlar için, oluşlar artık varlığı değiştirmek ya da metamorfoza uğratmak için varlığı kateden bir hareket değildir. Oluş, varlığın koşulunun ta kendisidir. Saf bir ontolojik koşula dönüşmüştür. Varlık, bir oluşlar yekûnudur. Bu yekûn her zaman açıktır ve varlığı heterojen ve kaotik değişimlere tabi kılar, böylece işler haldeki özneleşme ilkelerinin tamamını çökertir. Demek ki varlığın bütünü çizen, oluşlar yoluyla edim halindeki bir çokluktur. Oluşlar kesişir ve açık bir çizgiler topluluğu öngörür (Deleuze ve Guattari, 1988, s. 293). Artık varlık, onu vücuda getiren ve tanımını veren bir imaja indirgenemez.

"Bu “oluş” sürecinde beden, kaçıp kurtulmak arzusundadır. Bu özgürleşme, sadece kendini bir hayvan gibi görmek değil, aynı zamanda insan bedeninin yapılandırmasını bozarak, kendisi-olmayanla bir oluş sürecine girmekle gerçekleşir. Deleuze ve Guattari’ye göre hayvan-oluş, hayvanın eylemlerine, algılarına ve oluşlarına yönelik bir duygulanımı yansıtır: Kişi, dünyayı sanki bir köpek, bir böcek veya bir köstebek olarak algılayabiliyor gibi düşünülebilir. Bu süreçle, insan kendisinden daha fazla bir şey olur veya olmadığıyla, kendisi-olmayanla bütünleşir en üst gücüne kadar genişler. Hayvan-oluş, kişinin kendi varlığının ötesinde bir şey olma durumunu ifade eder; hayvana dönüşmek, sürekli olarak bu duruma dönüşmektir: 'Hayvanın da bir başka şey haline gelmesi için hayvan-haline gelinir.' (Demirtaş, 2017, s. 87).

“Hayvan-oluş” kavramı ne insanları ne de hayvanları birbirinden ayrı kılacaktır. İnsanın insandan farkı, hayvanın hayvandan farkı bir anlamda yoktur. Deleuze ek olarak Anti-Ödipus’ta evcil hayvan-yabani hayvan karşılaştırmasını da yapar.² Deleuze’e göre evcil ve yabani hayvanlar arasında bir fark yoktur, varsa bile bu farkın insanın ödipalleştirici bakışı sebebiyle oluştuğu söylenebilir. Evcil hayvanlar, -kendilerine aile rolleri yüklendiği için- tıpkı kendi kurucu özneliği tarafından tahakküm altında olan insan gibi onlar da tahakküm altındadır, bu sebeple hayvan-oluşa ulaşım boyunduruk altından kurtulmaları gerekmektedir.

İnsan suç-lu-dur!³

Ne yapmak gerekir?

Hayvanlarla Yeryüzü’nün bütünü içerisinde (sınırsız mekân ya da yüzey) bir bağ kurabilmek... Bu hem mülkiyeti hem de insanın hayvanlar üzerindeki tahakkümünü de ortadan kaldıracaktır. Deleuzecü “*göçebelik*” bunu gerektirir. Deleuze ve Guattari (2012), tabiat ve insan arasında bir fark kurmayı reddedip insanı, “varlığın tüm biçimlerinin ve tüm tiplerinin derin yaşamıyla sıkı fıkı (intimate) temas halinde olan ve yıldızlardan ve hayvanların hayatından bile sorumlu olan varlık” olarak tanımlarlar. İnsan yanlış konulmuş kodların, sorgulanması yasak olan yasaların boyunduruğu

² Bu ayrım için bkz. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Anti-Ödipus*, çev. F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, Ankara: BS, 2012.

³ Çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği üzere, bu kısımda gramerin kurucu iktidarından kaçış olarak dilin yersiz-yurtsuzlaştırılması (dil sınırlayıcı, belli kurallarının dışına çıkıp hareket ve dağılma halinde oluşu) yolu denenmiştir. Burada insan denilen varlığın kozmos üzerinde kapladığı alanın o kadar da büyük olmadığını fark ettirebilmek amaçlanmıştır. Ayrıca bkz. Deleuze ve Guattari de Nietzsche’nin gramerde fark ettiği politik yönü benzer biçimde vurgular: “*Gramer açısından doğru cümleler kurmak normal birey için toplumsal yasalara herhangi bir boyun eğmenin önkoşuludur. Birtakım kurumlara ait olan herkesin grameri bilmesi beklenir. Dilin birliği kökensel olarak politiktir*” (Deleuze ve Guattari, 1988, s. 101).

altından kurtulabilirse ilk olarak kendini, sonrasında hayvanları da ve en nihayetinde Doğa'nın bütünü de kurtarmış olacaktır. Bu anlamda insanın kendimiz dediği şeyi kutsamaktan, aileyi kutsamaktan vazgeçmesi ve *hayvan-oluşa* yönelmesi gerekir, Doğa'daki öznesiz, nesnesiz akışkan hâline geri dönebilmesi gerekir, bu yol da sonuç olarak “*yersizyurtsuzlaşma*”⁴ yoludur, sahip olunan tüm kök salıcı şeylerden vazgeçerek “*göçebe*” haline gelme yoludur (Batukan, 2023, s. 236).

Beden, ancak kendi tabii oluşuyla yüzleşebilirse toplumsal dışlanma ve toplumsal kodlardan sıyrılabilir, dolayısıyla iyileşme sürecine adım atabilir. Kara ve Bal (2020, ss. 154-155), bu durumu en yalın haliyle özetlemektedir:

“Aramızdaki “hasta” kim? Kendi bütünlüğünü koruma adına her türlü toplumsal baskıya direnmeye çalışan şizofren/ucube mi yoksa kendi özerkliğini yok sayıp dolayısıyla kendi bedenine ihanet etmiş sağlıklı ya da normal olarak adlandırılan ve sözde toplumsal uzlaşma adı altında iktidarın her türlü baskısına boyun eğen kişi mi? Tedavi edilebilir bir hasar türü olarak beden, ancak kendi tabii oluşuyla yüzleşebilirse bir iyileşme sürecine girebilir. Yani toplumsal hasarın bireyin iç dünyasında oluşturduğu yıkımla yüzleşen kişi, özerkliğini tekrardan kazanabilir. Çünkü bireyin özerk güçlerini sakatlayan ve onu ruhsal deformasyona uğratan bu boyun eğiştir”

Merrick'in kaba kuvvetle aynada ilk kez kendi yüzüyle karşılaştığı sahne, Deleuze'ün *Sinema 1: Hareket-İmge* (2022, s. 92) eserinde tanımladığı “algılanım-imge” kavramı ile açıklanabilir. Deleuze'e göre algılanım-imge, bir öznenin dünyayı nasıl gördüğünü değil, aynı zamanda dünyanın özneyi nasıl gördüğünü de açığa çıkarır; bakışın düzeni tersine döner. Görülen özneleşir, gören de nesneleşir. Merrick'in kendi yüzüne bakışı, yalnızca bedenine değil, toplumsal bakışın ona yüklediği tüm anlamlara da yönelir. Aynadaki yansıma, onun için bir “kendini görme” anından çok, “nasıl görülmekte olduğunu fark etme” anıdır. Kamera bu sahnede Merrick'in bakışını seyircininkiyle çakıştırarak izleyiciyi de kendi bakışını sorgulamaya davet eder. Böylece Lynch, hareket-ingenin sınırları içinde saf bir “algılanım-imge” üretir; bakış, temsil edilen nesneden öznenin kendisine geri döner (bkz. Görsel 3).

Görsel 3: Bakışın Dönüşü: Kendiyle Karşılaşma — Algılanım-İmge



⁴ “*Yersiz Yurtsuzlaş(tur)ma (deterritorialisation): Düzenin, sınırların ve biçimin dağılarak hareket ve gelişme sağlamasıdır, özellikle yeni yaşamın hayatta kalmasını veya yaratılmasını (örneğin doğada) ya da baskı için kullanılan keyfi veya toplumsal kuralların bozulmasını içerdiğinde geçerlidir*” (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 161).

İktidar basitçe birilerinin sahip olduğu ve bize rağmen üzerimizde uyguladığı bir şey olmak zorunda değildir; iktidar mekanizmaları bazen de bizim sayemizde, bizim davetimizle, bizim isteğimizle, bizim yakarışımızla, bizim rızamızla, bizim iş birliğimizle gelir ve bizi kendisine entegre eder (Foucault, 2021, s. 9).

Film bağlamında, Merrick sahibi tarafından gördüğü şiddet ve insanlık dışı muameleden sonra kapatıldığı kafesten kendine benzeyen *öteki ucubeler* tarafından kurtarılır. Sirkte bedenlerini pazara sunan ötekiler, Merrick’i bu ızdıraptan kurtarmak için kaçmasına yardımcı olurlar. Bu esnada sirkte bulunduğu süre boyunca kendisiyle benzer bir kaderi paylaşan arkadaşlarından biri; “*Bol şans dostum. Bol şans! Bizden başka kimin şansa ihtiyacı var ki?*” şeklinde sözler söyler. Bu örnekte ötekilerin ancak kendileri gibi ötekiler üzerinden dayanışma sağlayabildiği, “öteki dayanışması”nı kurduklarını ve bu ızdıraptan kurtulabilmek için sadece şansa ihtiyacı olduklarını göstermektedir. Merrick tahakküm altında olduğu sirkten kurtulur, şehre karışır fakat mekân değiştirse dahi, belirli özellikleri üzerinde barındırdığından öteki hâlâ ötekidir, ucubedir, mahkûmdur, şaşkın gözlerle karşılaşılır. Le Breton’a (2019, s. 90) göre; “*Yolda gördükleri tuhaf bir bedene gözünü diken insanların patavatsızlığı, herkesin payını aldığı hastalıklı bir tutkunun popüler bir çeşididir yalnızca*”. Merrick, demir parmaklıklardan kurtulamaz, yine köşeye sıkışmıştır. Şehirde yürürken peşinden gelen meraklı gözlerle engel olamayıp en sonunda sıkıştığı köşeden varlığını, kimliğini fark eder ve bağürmeye başlar: “*Hayır! Ben bir fil değilim! Ben bir hayvan değilim! Ben bir insanım! İnsanım!*” diyerek bu dünyadaki varlığını ilan eder. Deleuze’ün *Ampirizm ve Öznellik*’te (2021, s. 101) vurguladığı gibi, özne deneyimden önce değil, deneyim içinde oluşur. Merrick’in haykırışı, ampirik özneleşmenin doruk noktasıdır; dışlanma deneyimi, onun benliğini kuran olay haline gelir. Ancak bu sahne, *Fark ve Tekrar*’ın merkezindeki bir başka boyutu da görünür kılar: Farkın, temsil ve özdeşlik rejimine karşı kendi adına konuşmaya başlaması. Deleuze’ün ifadesiyle, “*fark özdeşliğe göre değil, kendi başına düşünülmelidir*” (2015, s. 86). Merrick’in çılgılığı, insana benzemediği için dışlanan bedenin özdeşliğe değil, farkına tanıklığıdır; bu anlamda özneleşme ile farkın olumlu biçimde doğrulanması aynı anda gerçekleşir. O artık temsilin nesnesi değil, farkın kendi sözünü söyleyebildiği bir oluş alanıdır.

Görsel 4: Farklı Mekân Aynı Beden: Tahakkümün Kuşatması ve Kurtuluş Arayışı



Merrick'in öz kimliği ile yüzleştiği sahnelerden bir diğeri de sanattır. Sanat, bireylerin iç dünyalarını dışa vurma, kimliklerini keşfetme ve başkalarıyla paylaşma aracı olarak önemli bir rol oynar. Kendi kimliklerini anlamaya ve tanımlamaya çalışan bireyler, sanat aracılığıyla bu süreci somut hale getirirler. Sanat kişinin içsel dünyasını, duygularını, düşüncelerini ve deneyimlerini dışa vurmasına olanak tanır; bu da kimlik arayışının önemli bir parçasıdır. Özellikle, yaratıcı süreç, bireylerin kimliklerini yeniden inşa etmelerine, toplumun dayattığı kalıplardan ve kodlardan sıyrılmalarına yardımcı olur. Sanatın sunduğu özgürlük alanı, bireylerin kendilerini ifade etmelerine ve kimliklerini sorgulamalarına imkân tanır. Şüphesiz Deleuze'ün (2013, s. 183) ifadesiyle, “*Sanat direndir: Ölüme, köleliğe, alçaklığa, utanca direnir.*”

Merrick, hastanede kendisine tahsis edilen odada kaldığı süre zarfında penceresinden görülen katedralin maketini yapmaya başlar fakat katedralin sadece üst kısmı görünmektedir, alt kısmının önünde başka bir yapı vardır. Merrick hayal gücünü kullanarak görünmeyenin ardındakini inşa etmeye başlar. Bu durum, yalnızca bir estetik uğraş değil, Deleuze'ün (2021, ss. 99-101) Hume yorumunda belirttiği türden bir özneleşme sürecidir. Ona göre özne hareket yoluyla, hareket olarak tanımlanır; kendi kendine gelişme hareketi. Gelişen şey öznedir. Öznenin “özne” olarak yaptığı şey inanmak ve icat etmektir. Deleuze'e göre özne, yalnızca dünyayı algılayan bir bilinç değil; onu sürekli olarak yeniden kuran, yapaylaştıran ve icat eden bir güçtür. İnanmak, doğada hazır bulunmayan bir anlamı mevcut olandan çıkarsama edimidir; icat etmek ise doğadaki güçleri birbirinden ayırarak yeni işlevsel bütünlükler kurma sürecidir. Buradaki temel sorun şudur: Verili olanın içinden, onun sınırlarını aşarak bir özne nasıl doğar? Çünkü öznenin kendisi de verili olanın bir parçasıdır; ama aynı zamanda verili olanı aşan bir düzen yaratma kapasitesine sahiptir. Bu yaratıcı özne, deneyimin içinde, verilmiş olanı bir senteze dönüştürme etkinliğiyle ortaya çıkar. Dolayısıyla artık veri özneye sunulmuş bir şey değil; tam tersine, özne, verinin kendi akışı içinde -izlenimlerin, imgelerin, algıların sürekliliğinde- biçimlenir. Hume'un felsefesinin Deleuze açısından önemi de burada yatar: O, bu saf ampirik problemi aşkın bir zemine ya da psikolojik bir açıklamaya indirgemen, kendi iç tutarlığı içinde kavramlaştırabilmiştir.

Deleuze'e göre özne, yalnızca dünyayı algılayan bir bilinç değil; onu sürekli olarak yeniden kuran, yapaylaştıran ve icat eden bir güçtür. İcat etmek, doğada hazır bulunmayan bütünlükleri kurmak, verilmiş olanın sınırlarını aşmaktır. Bu anlamda özne, verinin içinde doğar ama aynı zamanda o veriyi dönüştürerek yeni bir anlam ufku yaratır. Bu yaratıcı süreç, öznenin kendisini deneyim aracılığıyla kurduğu ampirik bir oluş halidir. Bu bağlamda Merrick'in katedral maketini yapması, Deleuze'ün tanımladığı bu yaratıcı özneleşme sürecinin sinemasal bir örneğidir.

Söz konusu katedralin sadece görünen kısmından geriye kalan görünmeyen kısmı icat etme düşüncesi, Merrick'in film boyunca aradığı kimliğini bulmaya çalıştığı bir süreçle eşdeğerdir. Bu sahne Merrick'in bedeninin görünen kısmı dışında içerisindeki masumiyete de karşılık gelir. Nasıl ki katedrali gölgeleyen bir yapı bulunuyorsa Merrick'in de masum kişiliğini gölgeleyen toplumsal bir mekanizma, toplumsal bir kod vardır ve bu kodlar, kendisine aynı zamanda bir kişilik de biçmiştir. Bu bağlamda görünenin ardındakine vurgu yapılmaktadır. Merrick'in bedeni Merrick'e ilişkin ne kadar şey anlatıyorsa, katedralin görünen kısmı da katedralin görünmeyen kısmı hakkında o kadar şey anlatmaktadır. Merrick'in karakterini görebilmek için görülen bedeninin ardındakine bakmak, kodlardan sıyrılıp kodsuzlaşma sürecine geçiş yapmak gerekir.

Bu bağlamda Lynch'in final sahnesi, Deleuze ve Carmelo Bene'nin tiyatrodan sinemaya taşınabilecek radikal bir kopuş fikrinin görsel yankısıdır. Merrick en sonunda katedrali tamamlar, imzasını atar ve "Başardım!" der. Bu an, yalnızca bireysel bir kurtuluşun değil, temsilin sona erişinin de işaretidir. Deleuze ve Bene'nin *Bindirmeler*'de belirttiği üzere (2017, s. 85):

"O halde tarihi kesip alacaksınız, çünkü Tarih iktidarın zamansal işaretleyicisidir... Metni kesip alacaksınız, çünkü metin, dilin söz üzerindeki egemenliğidir. Diyalogu kesip alacaksınız, çünkü diyalog iktidar öğelerini söze aktarır ve dolaşıma sokar."

Merrick'in son sahnesi, bu "kesip alma" jestinin sinemadaki yankısı gibidir. Bedenindeki hasardan ötürü oturarak uyuyan Merrick, bu kez normal insanlar gibi uzanır ve sessizlik içinde bizlere veda eder. Artık Tarih'in, metnin, yapının ve diyalogun iktidar biçimlerinden çekilmiştir. Lynch burada, Deleuze ve Bene'nin sözünü ettiği gibi, temsilin zamansal ve dilsel göstergelerini budayarak yalnızca bedensel bir yoğunluk alanı bırakır. Merrick'in sessiz ölümü, dilin ve iktidarın kesildiği o son eşiği imler. Filmin sonunda duyulan şu birkaç cümle, bu kopuşun yankısıdır:

"Hiç ama hiçbir şey ölmeyecek. Nehir akar, rüzgâr eser, bulut süzülür, kalp çarpar. Hiçbir şey ölmeyecek."

Böylece ölüm, Deleuzeyen anlamda bir son değil, temsilin ve iktidarın biçimlerinden arındırılmış, saf bir süreklilik hâline gelir.

Sonuç

Bu çalışma, David Lynch'in "The Elephant Man" filmini Deleuzeyen felsefenin sunduğu kavramsal araçlarla analiz ederek bedenin yalnızca biyolojik bir hasar nesnesi olmadığını, aynı zamanda kapitalist kodlar, toplumsal ahlak ve iktidar mekanizmaları tarafından şekillendirilen bir "pazar ürünü" olduğunu ortaya koymuştur. Viktorya dönemi İngiltere'sinin tarihsel ve toplumsal zemininde Joseph Merrick'in yaşam öyküsü, bedensel anormalliğin nasıl ekonomik bir sermayeye dönüştürüldüğünü ve "ucube" kavramının modernite tarafından nasıl yapısal bir işlevle kodlandığını göstermektedir. Analiz boyunca görülmüştür ki, Merrick'in bedeni insan ve hayvan arasındaki ontolojik sınırların bulanıklaştığı bir eşikte yer almakta; bu durum ise geleneksel insan tanımının sarsıldığı bir "oluş" sürecini tetiklemektedir.

Tartışma düzleminde Merrick'in yaşadığı süreç, sadece bir mağduriyet anlatısı değil, aynı zamanda iktidarın "normal" ve "anormal" arasındaki dikotomileri kullanarak bedeni nasıl disipline ettiğinin bir kanıtıdır. Foucault'nun biyo-iktidar kavramıyla paralel olarak, Merrick'in bedeni önce sirklerde bir "meta" olarak pazarlanmış, ardından hastane ortamında klinik bir "gözlem nesnesine" dönüşmüştür. Ancak Deleuzeyen bir okuma, Merrick'in bu kuşatılmışlık içinden sanat ve hayal gücü aracılığıyla bir "kaçış çizgisi" oluşturduğunu gösterir. Özellikle katedral maketini inşa etme süreci, verili olanın sınırlarını aşan bir özneleşme pratiği olarak, Merrick'in, toplumsal kodların ona biçtiği "ucube" kimliğinden sıyrılarak kendi öz hakikatini inşa etme çabasıdır. Filmin finalindeki sessiz veda ise Deleuze ve Bene'nin vurguladığı gibi, iktidarın zamansal işaretleyicisi olan "Tarih"ten ve dilin egemenliğinden bir kopuşu simgeleyerek Merrick'i temsilin ötesinde saf bir süreklilik hâline taşımaktadır.

Bu araştırmanın açtığı teorik yol, gelecekteki çalışmalar için çeşitli yönelimler ve yeni araştırma soruları sunmaktadır. İlk olarak, 19. yüzyıldaki ucube ticaretinin günümüz dijital çağındaki "görsel tüketim" pratikleriyle karşılaştırılması, bedenin modern

metalaşma biçimlerini anlamak açısından kritik bir potansiyel taşımaktadır. Modern toplumun sosyal medya ve ekranlar aracılığıyla hangi yeni "ucubeleştirme" kodlarını ürettiği ve bu yeni teşhir rejimlerinin biyo-politik yansımaları, sosyolojik açıdan incelenmeye muhtaçtır. İkinci olarak, bu çalışmada odaklanılan "hayvan-oluş" kavramı, farklı sinema eserlerindeki marjinal karakterler üzerinden genişletilerek Deleuze'ün "algılanamaz-oluş" veya "kadın-oluş" gibi diğer ontolojik süreçleriyle ilişkilendirilebilir. Ayrıca tıbbi bakışın merhamet ile iktidar arasındaki ince çizgisinin modern sağlık politikaları ve sinematografik temsiller üzerindeki etkisi, Foucault ve Deleuze ekseninde daha derinlemesine sorgulanabilir.

Sonuç olarak Merrick'in "*Ben bir insanım!*" şeklindeki haykırışı, sadece bir türsel aidiyet talebi değil, farkın özdeşlik rejimine karşı kendi başına düşünerek kazandığı bir zaferdir. Bu çalışma, hasarlı bir bedenden yola çıkarak toplumsal aynanın bize yansıttığı canavarlığın aslında Merrick'te değil, onu kodlayan, etiketleyen ve seyirlik bir nesneye indirgeyen sistemin kendisinde olduğunu kanıtlamıştır. Merrick'in hikayesi, bedenin üzerindeki tüm toplumsal pürtüklerin (iktidarın dünyayı ve bedenleri belirli normlar, kategoriler ve disiplinlerle bölümlere ayırarak yapılandırması) ötesinde her canlının aynı ontolojik düzlemde nefes aldığı "yersiz-yurtsuz" bir özgürlük alanına duyulan özlemin sinematografik bir manifestosu niteliğindedir.

Kaynakça

- Batukan, C. (2023). Deleuze ve Guattari'nin Hayvan(lar) Meselesine Yaklaşımı. İçinde Ö. Faruk (Ed), *Dışarıdan Düşünmek: Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları* (ss. 213-241). Yeni İnsan Yayınevi.
- Bene, C., & Deleuze, G. (2019). *Bindirmeler*. (D. Yetkin, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Boyd, N. (2016). The Warped Mirror: The Reflection of the Ableist Stare in David Lynch's The Elephant Man. *Disability & Society*, 31(10), 1321-1332. Doi: <http://dx.doi.org/10.1080/09687599.2016.1257421>
- Bugaj, M. (2019). "We Understand Each Other, My Friend". The Freak Show and Victorian Medicine in The Elephant Man. *Panoptikum*, 21(28), 81-94.
- Courtine, J-J. (2022). Anormal Beden: Şekil Bozukluğunun Kültürel Tarihi ve Antropolojisi. İçinde H. Çakır (Ed.), (S. Özen, Çev.). *Bedenin Tarihi: Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl* (ss. 265-353). Alfa.
- Çabuklu, Y. (2007). *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik*. Kanat Yayınları.
- Çetin, A. (2019). "Kâğıdın Yok, Kimliğin Yok, Kaçıp Kaçıp Gidiyorsun": Kosmos Filminin Deleuze'ye Okuması. İçinde İ. Yücedağ (Ed.), *Arzu Üretimi: Yeni Sosyolojik Deneyimler* (ss. 57-76). Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Darke, P-A. (1994) *The Elephant Man* (David Lynch, EMI Films, 1980): An Analysis From a Disabled Perspective, *Disability & Society*, 9(3), 327-342. Doi: <http://dx.doi.org/10.1080/09687599466780371>
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time Image*. (H. Tomlinson, & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. (İ. Uysal, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Ampirizm ve Öznellik*. (E. Erbay, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2022). *Sinema I: Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *A Thousand Plateaus*. (B. Massumi, Trans.). The Athlone Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Anti-Odipus*. (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.). Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2023). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Bin Yayla*. (E. Sünter, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Demirtaş, M. (2017). *Arzu Politikası: Deleuze ve Guattari Etkisi*. Otonom Yayıncılık.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books.
- Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4* (2. baskı). (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). Analitik Siyaset Felsefesi. İçinde *Entelektüelin Siyasi İşlevi: Seçme Yazılar 1* (ss. 194-212) (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar 4* (3. baskı). (I. Ergüden, & F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). İktidar Üzerine Diyalog. İçinde *Entelektüelin Siyasi İşlevi: Seçme Yazılar 1, 3*, (ss.179-193). (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2021). *Rezil İnsanların Yaşamı* (1. baskı). (E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Goffman, E. (2014). *Damga*. (L. Ünsaldı, Çev.). Heretik Yayıncılık.
- Kara, Z., & Bal, S. (2020). Ucube Bedenden Toplumsal Ahlâka: "Joker" Filminin Deleuze'ye Analizi. İçinde A. Çetin (Ed.). *Sinema, Dijital Perde ve Ekran*

Deneyimleri Çizgi Kitabevi.

- Le Breton, D. (2019). *Bedene Veda*. (A.U. Kılıç, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1980). *The Elephant Man* [Film]. Brooksfilm, Incorporated
- Mills, C. (2021). *Biyopolitika: Düşünürler ve Temalar* (1. b.). (M. Karbay, Çev.). NotaBene Yayınları.
- Okumuş, E. (2015). *Bedene Müdahalenin Sosyolojisi*. İçinde K. Canatan (Ed.), *Bedensosyolojisi*. Açılımkitap.
- Parr, A. (2010). *The Deleuze Dictionary* (Rev. ed.). Edinburgh University Press.
- Sasso, R., & Villani, A. (2023). *Gilles Deleuze Sözlüğü*. Otonom Yayıncılık.
- Sözen, E. (1999). *Söylem Paradigma*.
- Sutton, D., & Martin-Jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (M. Özbek, & Y. Başkavak, Çev.). Kolektif Kitap.
- Sünter, E. (2014). *Felsefe ve Diğerleri*. İçinde A. M. Aytaç & M. Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek* (ss. 355-375). Metis Yayınları.
- Van Dijk, T. A. (2001). *Critical Discourse Analysis. The Handbook of Discourse Analysis*. İçinde D. Tannen, H. E. Hamilton, & D. Schiffrin (Eds.), Blackwell Publishers.

Extended Abstract

One of the most important representations of intellectual activity is undoubtedly cinema. Cinema does not produce entertainment as a mere tool, but it is also an intellectual act. In this sense, it has attracted the attention of many contemporary thinkers from past to present and given them the opportunity to think about cinema (Çetin, 2019, pp. 57).

David Lynch's film "The Elephant Man" makes a call for the ontological equality of humans and other beings while critically examining how capitalism codes and shapes the body. The film is about the life of Joseph Merrick, who lived in Victorian England. Merrick was born with extreme deformities from birth. His deformation was called "The Elephant Man" by the society at that time and was turned into an exhibition material. The film deals with Merrick's tragic story and themes such as social morality, inequality, the concept of the other and capitalism.

The Victorian era is a period when the industrial revolution reached its peak in England. During this period, capitalism strengthened along with social and economic transformations and significant changes took place in the social structure. The film "The Elephant Man" reflects the social and economic atmosphere of this period and critically examines how capitalism codes and shapes the body.

The film deals with issues such as social morality, inequality and marginalization by showing how capitalism turns the body into a commodity. Merrick's body is used and displayed as an exhibition material. The capitalist system turns Merrick's body into a commodity and uses it as an exhibition material. Merrick is excluded and marginalized by society due to the deformation in his body. This situation is treated as an indicator of social morality and inequality in the film.

While the film shows how capitalism codes the body, it also emphasizes the ontological equality between humans and other beings. Merrick's body is located at a point where the boundary between human and animal blurs. His deformed body raises fundamental questions about human nature. In the film, which is approached with Deleuze's philosophy, the ontological equality between humans and animals is emphasized. Only when the body faces its own subordination can it escape social exclusion and begin the healing process.

While the film critically examines how the capitalist system codes and shapes the body, social morality and inequality are also underlined. Merrick's body becomes a product of the capitalist system and is put on display. This situation shows how he is marginalized and excluded by society. However, the film also emphasizes the ontological equality between humans and other beings. Merrick's body is located at a point where the boundary between human and animal blurs. His deformed body raises fundamental questions about human nature.

Modernity creates discourses through pairwise oppositions such as beauty-ugliness, happiness-unhappiness, health-disease, normal-abnormal and moral-immoral (Çabuklu, 2007, pp. 134). In this context, the definition of what is normal and acceptable and how it should be are internalized through certain methods and the body is controlled. While the dominance of the ruling power over the body is built on the basis of the distinction between normal and abnormal, unaccepted bodies are branded as those who violate the boundaries of society. The term "freak" has been coded by modernity as abnormal.

While Deleuze's criticism of capitalism is carried out in the midst of very intense philosophical discussions, the body must be included in the sociological basis of this discussion. In fact, Deleuze considers the body as an active process that can change and renew, taking it from the dualist complex and establishing relationships with other forces and bodies. He states that capitalism codes the body it defines, and monstrously sizes the

body it cannot define. In defining the body as a machine of desire, Deleuze argues that capitalism triggers the fundamental crisis of social morality.

While the movie "The Elephant Man" makes a call for the ontological equality of humans and other beings, it offers a thought-provoking perspective on how capitalist codes shape the body and how social morality affects it. The film contributes to the development of social awareness and empathy in the audience and critically examines how capitalism codes and shapes the body. Under Lynch's direction, "The Elephant Man" not only tells the tragic story of an individual, but also questions social structures, moral concepts, and how the capitalist system controls the body.

This film was analyzed using discourse analysis as a method. Discourse analysis is a type of analysis that is open to criticism and self-criticism based on reflexivity. Since the themes of the movie in question are based on power, domination, exclusion and discrimination, this method was deemed appropriate for the study.