

# Kültürel Perde ve “Çirkin Ördek Yavrusu” Filmleri

**Gamze Hakverdi**

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

• • •

## Özet

Bu çalışmada Hollywood sinemasının sıkça kullandığı bir anlatı arketipi olan “çirkin ördek yavrusu” filmleri psikanalizin sunduğu kuramsal çerçeveden okunmaya çalışılmıştır. Bu filmlerin tipik bir örneği olduğu için seçilen Seksi ve Çılgın filmi, Lacan’ın perde kategorisinin kültürel bir okumasını yapan Silverman’ın açtığı kuramsal yoldan ilerlenerek değerlendirilmiş ve sinema perdesinin kültürel perdeye nasıl ve hangi açılardan bağlandığı tartışılmıştır. “Çirkin ördek yavrusu” filmleri olarak bilinen ve bedensele “çirkinliği” anlatının çözülmesi gereken ana çatışması olarak konumlayan anlatılarda, genellikle bu çatışma çeşitli bedensel müdahaleler yoluyla “çirkin” beden “güzelleştirilerek” sonlandırılır. Bu filmlerde sinema perdesi ile Lacan’ın tanımladığı “kültürel perde” arasındaki özdeşlik neredeyse kesintisiz olarak kurulur. Bu çalışma bu özdeşliği nasıl kurulduğuna daha yakından bakmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Çirkinlik, “çirkin ördek yavrusu” filmleri, kültürel perde

## *Cultural Screen and “Ugly Duckling” Films*

### Abstract

This essay focuses on “ugly duckling” films which can be thought as a narration archetype especially in Hollywood through Lacanian “screen” and Silverman’s cultural comprehension of this term. In “ugly duckling” films, generally, the main conflict reveals through the existence of “ugly body” and resolves by “beautifying” it via physical interventions. It is very possible to observe in these films, the identification of cinematic screen and as what Silverman states “cultural screen”. This study examines constructing dynamics of identification of cultural screen and cinema screen.

**Keywords:** Ugliness, “ugly duckling” films, cultural screen

## Kültürel Perde ve “Çirkin rdek Yavrusu” Filmleri

Gz, kem boyutundaysa uzanıp yayılır, yakalar ve korkutur; aynen Picasso’nun figrlerinin gzlerini resmederken kili içeri itmek yerine dışarı çekerek oluşturduğu çıkık yuvarlaklar gibi (Leader, 2004: 44).

### Giriş

Hollywood romantik komedilerinde ve gençlik filmlerinde sıklıkla kullanılan arketipik anlatılardan biri, *ugly duckling* olarak da bilinen “irkin ördek yavrusu” anlatıdır. Bazı filmlere kip olarak da eklenen bu anlatıların ana atışması, filmlerde “irkin” olarak işaretlenen ve çoğunlukla kadın olan ana karakterin çeşitli müdahalelerle “gzleşmesidir”. Fox-Kales, ağdaş Hollywood sinemasının bireyin hızla başarı, zenginlik ya da sosyal statü elde etme arzusunu bedene yansıttığını ve bedenın dönüşümünün bu sosyal düşün katalizörü olarak görülmesini sağladığını söyler. Fox-Kales’e göre, Hollywood romantik komedileri, filmi izleyen izleyiciye bedenlerini her türlü ekonomik, fiziksel ve duygusal bedele rağmen yeniden şekillendirmelerini telkin eder. Yeniden şekillendirilmiş beden daha fazla kadınlık, romantizm, çekicilik ve sosyal mobilizasyon vaat eder (2011: 73). “irkin ördek yavrusu” filmlerinde bedene ilişkin bu telkin karakterler üzerinden oldukça açık bir biçimde işler hale getirilir; bedeni dönüştürmeyi amaçlayan tüm müdahaleler doğal ve meşru gösterilerek izleyiciye aktarılır.

“irkin ördek yavrusu” arketipinin filmin ana atışması olduğu *Seksi ve ılgın (The Hottie and The Nottie, Tom Putnam, 2007)* adlı filmde güzel bir kadın olan Christabel’i (Paris Hilton) elde etmek isteyen Nate (Joel David Moore), önce onun açıkça “irkin” olarak işaretlenen en

yakın arkadaşı June (Christine Lakin) ile arkadaş olmak durumundadır. Christabel tüm zamanını en yakın arkadaşı June ile geçirmektedir ve Nate için Christabel’e yaklaşmanın tek yolu June’a bir erkek arkadaş bulup ondan kurtulmaktır. Güzel kadının “çirkin” arkadaşı filmde açıkça bertaraf edilmesi gereken kötücül bir engel olarak sunulmuştur. Böylelikle filmin iki kadın karakteri yalnızca bedensel özellikleri üzerinden “güzel ve çirkin” olarak işaretlenmekle kalmamış, bu bedenlere “iyi ve kötü” karakterler olarak içerikler de atfedilmiştir. Filmin isminden itibaren bu karşıtlığın altı çizilir. Sentetik bir bağıntıyla bir araya getirilmiş bu iki beden arasındaki karşıtlıklardan biri her fırsatta yüceltilirken diğeri ise “arzulanamaz” olarak gösterilir. Diğer benzer anlatılarda da olduğu gibi “çirkin” olarak işaretlenen bedenin doğal varlığı yadsınır ve çirkin bedene ancak müdahale edilip, güzelleştirildiğinde “arzulanır hale geleceği” vurgulanır. Bedenin doğal varlığını elde etmesi ancak bu müdahaleden sonra gerçekleşebilecektir.

### **Kültürel İdeale Yakın Olmak ya Olmamak: İşte Tüm Mesele Bu!**

Freud, “benlik ile ilgili tüm deneyimlerimizin her zaman bedenden geldiğini ve bedenle sınırlandığını” söyler. Freud’a göre ego, bedensel duyulardan türeyerek, beden yüzeyinin zihinsel bir yansıması haline gelir (2001: 86). Benliğin bedenle böyle ilişkilendirilmesi, daha çok psişik bir biçimlenme olarak kabul edilen egonun bedensel boyutunu açık bir biçimde vurgular.

Lacan’ın ayna evresi olarak tanımladığı süreç egoyu yapılandırıcı bir süreç olarak işlev görür ve bedenin imgesinin aynada tanınarak

benlik tarafından üstlenilmesiyle başlar. Ayna evresinde bedensel koordinasyon yeteneği henüz gelişmemiş olan 6-18 aylık bebek, kendi bedenini bütünlüklü olarak duyumsayamaz. Bebeğin beden koordinasyonuna görece gelişmiş olan görsel duyusu, aynada kendi imgesiyle karşılaştığı anda devreye girerek bebeğin gördüğü imgeyi kendine ait bütünlüklü bir benlik olarak üstlenmesini sağlar. Lacan'a göre bebeğin kendi imgesiyle aynada karşılaşması sevinçli bir kendini kucaklama anıdır. Aynadaki imgesine bakan bebek kendini coşkuyla tanır ve bir bütünlük olarak ilk kez kendini kavrar. Bebek kendini aynada görürken kendisini aynaya tutan annesinin de orada olduğu varsayılır. Dolayısıyla bebeğin aynada gördüğü ve kendi olarak kavradığı, annesinin bedeninin devamı gibi görünen kurgusal bir imgedir. Aynadan yansıyan imge bir yandan kendiyi aynı olmakla birlikte, öte yandan bir başkasını da içerir. Dolayısıyla ayna evresinde kurulan özdeşlik, Lacan'ın deyimiyle bir "yanlış tanıma"dan [*méconnaissance*<sup>1</sup>] başka bir şey değildir. Bebeğin egosunu kuran ilk özdeşleşmenin bağlı olduğu dışsal imge paradoksal olarak hem kendiyi aynı, hem de kısmi ve kurgusaldır<sup>2</sup> (Lacan, 1977: 1-9).

Lacan'ın ayna evresi insanın kendini ilk kez aynadan geri yansıyan bir imge üzerinden (ki bu yansıtıcı anne de olabilir) dolayımlyarak ele geçirmesini açıklaması açısından önemli bir kuramsal temel oluşturur. Lacan, egoyu harekete geçiren bu psişik süreci birçok yapılandırıcı özdeşleşmenin ilki olarak tarif eder. "İmgesel ilişki Ayna Evresi'nin temel karakteristiği olmakla birlikte, bu ilişki biçimi tüm yaşam boyunca sürer. Lacan'a göre Ben'in esas işlevi bir imge ile

1 *Méconnaissance* "yanlış tanıma" olarak Türkçe'ye çevrilir. Fransızca olan *méconnaissance* kavramı İngilizce'ye *misrecognition* olarak çevrilir. *Méconnaissance*'da tanıma imgeyle kendini ilişkilendirerek gerçekleşir fakat bu ilişkilendirmenin yapıldığı imge her zaman öznenin kendi imgesi değildir. *Méconnaissance* imgenin kurgusalılığına vurgu yapar (Evans, 2006: 112).

2 Leader, bu özdeşleşmenin yalnızca aynadan geri yansıyan imge üzerinden değil, başka biri üzerinden de yaşanabileceğini söyler: "Böyle bir bedensel koordinasyonsuzluk durumu ile karşı karşıya kalan çocuk, bir bütünlük ve eksiksizlik vaadi sunan görsel imgelerle özdeşleşecekti. Bu, bir ayna imgesi, başka bir çocuğun ya da çocuğun çevresindeki başka birinin imgesi şeklini alabilirdi" (Leader, 2004: 31).

özdeşleşmek, bir kültürel imge halinde kendini görmektir” (Tura, 2007:184).

Lacan, bir başka çalışmasında tartıştığı “perde” [*screen*] kategorisiyle öznenin kendi görsel özdeşliği için bir dış temsile güvendiğini bir kez daha iddia eder Ancak bu temsilden bir ayna yansıması olarak değil, opak bir yüzey olarak düşündüğü “perde” olarak söz eder. Perde ile ayna arasında fark vardır. Perde ile perde aracılığıyla tanımlanan özne arasında benzeşikliğe dayalı bir ilişkinin olması gerekmez. Perde her zaman diğer bir kategori olan nazar [*gaze*] ile ilişkilendirir<sup>3</sup>. Lacan’a göre görsel [*scopic*] alanda ortaya çıkmak için bir dış nazar dolayımıyla öznenin üzerine ışık düşmelidir. Böylelikle bakılan öznenin imgesi perde üzerinden geçerek “fotoğraflanacak” ve tüm öznelere yansıtma işlevi gören perde tarafından varlığı onaylanacaktır. Lacan yalnızca insanın –türle özdeşlik kuran hayvanlardan farklı olarak– imgesel özdeşlik tarafından yakalandığını söyler. Lacan’a göre insan kendini bu imgesel özdeşlik içinde haritalandırır. Bu süreç doğrudan yapılandırıcı bir süreçtir. Özne görüş alanı içinde var olabilmek için perdede temsil edilmeli, ötekinin bakışı olan nazar tarafından da görülüp, varlığı onaylanmalıdır (1979: 105-106).

Silverman, Lacan’ın perde kategorisine kültür odaklı bir yaklaşım getirerek Lacan’ın metninin kendisinin sağladığından daha politik bir çözümlemeye kapı açar. Silverman, perdeyi “bir temsiller repertuarı” olarak düşünmeyi önerir ve belirli bir kültürde “kültürel idealin” karşısı olarak görülen ve “fark” olarak konumlanan her özelliğin bu temsiller repertuarında betimlendiğini savunur (2006: 36-38). Kültürel perdenin nazarı ayrıcalıklı olarak “kültürel perdenin idealine” aittir. “Lacan görsel otoriteyi bakış yerine nazara vererek, nazarı öznenin bakışından kesin şekilde ayırır. Böylelikle her birimiz için belirleyici olanın kendimizi nasıl gördüğümüz veya görmek istediğimiz değil, kültürel nazar tarafından nasıl algılandığımız olduğunu iddia eder” (Silverman, 2006: 37). Kültürel perdenin ideali, yapılandırıcı yansımayı öznenin üzerine bindiren nazarın ayrıcalıklı sahibi haline gelir.

3 Lacan, bu kavramları bir diyagramla açıklar. Bu diyagram için *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* adlı çalışmasına bakılabilir.

Dolayısıyla bakan özne hiyerarşisinin en üstünde kültürel perdenin idealleştirdiği özelliklere sahip olan –beyaz, heteroseksüel, erkek, Batılı, üst sınıf, kentli vb. – özne vardır. Bakılan ise kültürel perdenin yansıttığı tüm “fark” –siyah, kadın, queer, alt sınıf, Doğulu, vb.– gruplarıdır. Silverman, idealden uzak öznenin yaşadığı narsistik yarılmayı Franz Fanon’un *Siyah Deri, Beyaz Maske* adlı çalışmasından yaptığı alıntılarla örnekler. Silverman’ın alıntıları siyah erkeğin üzerine düşen beyaz nazarın öznedeki yarattığı dehşeti görünür kılar:

Kendimi beklerim. Arada, film başlamadan önce, kendimi beklerim. Çevremdeki insanlar beni süzerler, bakışlarıyla didik didik ederler beni, beni beklerler. Bir zenci güvey, zenci bir uşak boy gösterecek şimdi, yüreğimin vuruşları başımı döndürür<sup>4</sup> (Silverman, 2006:51; Fanon, 2009:134).

Bu alıntı, beyaz kültürel nazar tarafından Fanon’un siyah bir erkek olarak “zenci” imgesinin içine nasıl çekildiğini, başka bir deyişle nasıl “zenciliğe” çağrıldığını bize gösterir. “Ama bir imgenin içine çekilmek yabancılaştırıcıdır. Bedensel bütünlüğümüzü, kimliğimizde bir çatlak, bir uyumsuzluk gibi yüksek bir bedel karşılığında bize verir” (Leader, 2004: 31). “Çirkin ördek yavrusu” filmlerinde de çirkin olarak işaretlenen beden “çirkinliğe” çağrılır. Genellikle bu filmlerin ilk yarısında karşımıza çıkan yapay olarak üretilmiş ve aşırılıklarla dolu plastik çirkinlik, filmlerin ikinci yarısında bir maske gibi sökülüp atılır. Filmlerin ilk yarısında çirkin olduğu için kendisine her türlü kötücül içerik atfedilen bedene özgü karakter özellikleri, güzelleştikten hemen sonra büyük bir tesadüf eseri keşfedilip, anlatıya dahil edilir. Filmlerin ilk yarısı boyunca aşağılanan karakterin yabancılaştırılmış, kötücül bir içerik atfedilerek korkutucu hale getirilmiş varlığı ancak güzelleştikten sonra doğallaşır ve anlatının içinde bir karakter olarak farklı yanlarını ortaya sermesine izin verilir.

İdealleştirme, kültürel perde tarafından belli özneleri sevgiye layık olarak konumlayarak öz sevgiye dayalı bir bedensel ego üretimini kolaylaştırırken, kültürel idealden uzak olan aynı şekilde görülmez. İdeal öznelerin varlığı doğallaştırılırken, kültürel idealden uzak olanın

4 Silverman’ın ve Fanon’un çalışmalarının Türkçe’ye çevirilerinde küçük farklılıklar vardır. Burada Silverman’ın metninde yer alan çeviri kullanılmıştır.

varlığı ise marjinalleştirilir ve örtük olarak mümkün olduğunca kültürel ideale yaklaşmaya teşvik edilir. Dolayısıyla kültürel ideale yakın imgeler için öz sevgiyle gelişen bir bedensel egonun oluşması kolaylaşırken, kültürel idealden uzak öznenin kendi bedensel imgesine karşı öz sevgi duyması zorlaşır. "Kültürel nazar özneyi ideallikten uzaklaştıran bir imgeyle özdeşleşmeye mecbur ettiğinde, özne bunu çoğu kez dışarıdan bir dayatma olarak yaşıntılar. En azından, imgeye narsistik yatırım yapmayı (imge bir şekilde karşı koyularak "kurtarılmadığı" takdirde) reddeder ve imgeye mesafesini korumak için her türlü yolu dener" (Silverman, 2006: 40). Kültürel perdenin ideali, idealden uzak özne ona ulaşmaya çalıştıkça uzaklaşır ve uzaklaştıkça idealden uzak olan öznenin bedensel egosunda daha derin yarılmalara neden olur. Bu noktada Silverman'ın de değindiği gibi, kültürel idealden uzak özneler için öz sevginin kaynağı olan bir bedensel ego yaratmak hemen hemen imkânsızlaşır.

Silverman kültürel idealin erkek olduğu bir perde yansıması içinde kadın öznenin kendi bedensel egosuna yönelik endişesini de tartışmaya açarak kadın öznenin birden fazla alanda kültürel perdeyle çarpışmakta olduğunu söyler:

Normatif kadın özne eşzamanlı olarak hem anatomik hem de söylemsel yetersizlikle özdeşleşmeye mecbur edilir ve abartılı fiziksel güzelliğiyle iğdişliğin tüm izlerini silen 'mükemmel kadın' idealine özlem duymaya tekrar tekrar teşvik edilir. Bu yüzden hem eksiği hem de karşıtı kapsamalıdır: Erkek öznenin fallik öznitelikleri karşıtı üzerinden ifade edilebilirsin diye eksik; erkek öznenin arzusuna yetebilirsin diye tam olmalıdır. Bu, klasik bir "çifte-çıkılmaz" a neden olur; kadın özne ne ise o olma buyruğu altındadır, aynı zamanda da hem ontolojik hem de yapısal olarak [buna] yaklaşımdan alıkoyulmaktadır (2006: 60).

Silverman kadın özneye dayatılan mutlak güzellik arayışının öz sevgiyle hiç ilgisinin bulunmadığını söyler. Çünkü bu mutlak güzellik arayışı benliğe yönelik sürekli bir endişe yaratır ve kadın özne için benliği sevmeyi olanaksızlaştırır. "Sevinçli" bir kendini ayırmsamayı sadece, arzulanmış imgeyle imgesel bir birleşme mümkün kılacaktır, ancak bu imge azaltılamaz bir uzaklıkta kalır" (Silverman, 2006: 60-61).

“Çirkin ördek yavrusu” anlatı arketipinin anlatının temel çatışmasını oluşturduğu Hollywood filmlerinde de benzer bir endişe işler hale getirilir. Bu filmlerde çoğu zaman biri “güzel” diğeri “çirkin” olmak üzere iki ayrı kadın bedeni ya da önce “çirkin” sonra “güzel” olan aynı beden filmin ana karakteridir. Genellikle bu karakterin “çirkinliği” plastik olarak kurulmuş ve aşırılıklarla bezenmiştir. Filmin sonuna doğru yapılan müdahalelerle kolayca bu plastik çirkinlik ve aşırılıklar ortadan kaldırılır. Bu filmlerde kolaylıkla gerçekleştirilen müdahalelere tanık olan izleyici, bedenın böylesine kolay değıştirilebilir olmadığını ve kültürel idealle arasındaki uzaklığın böylesine kolay kapatılamayacağını sezer. Filmde zaten kültürel ideali temsil edecek bir “güzelliğe” sahip olan aktris, filmin kurgusu gereği önce plastik olarak çirkinleştirilip kültürel idealden uzaklaştırıldığında, sonrasında bu plastik unsurlar sökülüp yeniden güzelleştirildiğinde izleyiciye birbirleriyle çelişen iki örtük mesaj verilir: “Kültürel ideale yaklaşmak için kendi bedenini her ne pahasına olursa olsun dönüştürmesi gerektiği ve film gereği kurulan çirkinliğin plastik oluşuna dayalı olarak gerçek hayatta bunu yapabilmenin imkânsızlığı”. Her ikisi de kültürel perdenin görüntüsel özdeşi haline gelmiş olan sinema perdesinde “çirkin” olan bedenın olduğu haliyle sevebilme olasılığını dışarıda bırakır. İzleyici, “çirkin” olarak işaretlenmiş bedenle özdeşleşmeyi ret edecektir. Bu haliyle sinema perdesi kültürel perde ile birebir örtüşür ve izleyicinin bakışı olan nazarı kültürel idealin nazarı ile çakıştırır.

*Seksi ve Çılgın* filminde çirkin karakter güzel olana ulaşmayı açıkça engelleyen ve uzaklaştırılması gereken kötü bir engel gibi görülür. Bedeni olduğu kadar davranışları da yapay bir şekilde kötü ve kaba olan bu karakter, güzelleştikten sonra sevimli ve iyilik dolu bir karaktere dönüşür. Çirkin olmak ile karakter olarak kötücül olmak arasında hiçbir rasyonel bağ olmamasına rağmen, böyle bir bağın bu filmler tarafından nasıl böylesine kolayca kurulduğu sorusu bu noktada gündeme gelir. Bu soruya bir cevap verebilmek için nazarın yapılandırıcı işlevini bir kez daha hatırlamamız gerekir. Kültürel idealden uzak olan ve özdeşleşmenin reddedildiği beden, kültürel idealin idealliğini tanıtlayacak bir karşıtlık olarak var olmalı ve idealden uzak olan her özellik bu bedende sabitlenmelidir. “Çirkin” olarak işaret edilen bedene



"kötülük" atfetmek tam da böyle bir söylemi çalışır hale getirir. Nazar bu yönüyle, cehennemi başkaları olarak tarif eden Sartre'ın cehenneminin en yakıcı yönüne dönüşür: Başkasının bakışı. Sartre başkasının bakışını köleleştirici olarak tarif eder: "Beni niteleyen ve bu nitelemeyi bilemediğim gibi üzerinde etkiye de bulunamadığım değerlerin nesnesi olan olarak, kölelik durumundayım" (2010: 361). Ele aldığımız filmlerdeki nazar da böyle çalışır. Önce film içinde ikili karşıtlıklar yoluyla kültürel ideali ve idealden uzak olanı kesin olarak işaret eder. Sonrasında idealden uzak olana "bakarak" ona cehennemi yaşatır. Bu cehennemden tek çıkış yolunun ideale mümkün olduğu kadar yaklaşmak olduğunu ise kesin olarak bildirir.

*Seksi ve Çılgın* filminde çirkin olarak işaret edilen June, güzelleştirici müdahalelerden önce çeşitli şekillerde nazarın kendisine cehennemi yaşatan yönünü yaşantılar. June'un çirkin halini görenler koşarak uzaklaşır; sıklıkla onu görmenin "mide bulandırıcı" olduğunu gösteren sahneler tekrarlanır. June'un değişiminin başladığı filmin ikinci yarısından hemen önceki sahnelerden birinde arkadaşları ile birlikte gittikleri bir karnavalda karikatür çizen bir sanatçı, June'un yüzünü bir hayvanın bedeni üzerine çizer ve herkese bu karikatürü göstererek küçük düşmesine neden olur. June'un plastik bir aşırılıkla çirkinleştirilmiş bedeninden sıklıkla "tikindirici, mide bulandırıcı" olarak söz edilir. Filmin tüm bu sahnelerinde nazar, kültürel perdedeki idealin lehine çalışır. Kültürel perdenin nazarı böylelikle filmdeki diğer karakterler üzerinden işletilir. İzleyiciden de bu nazarı aynı şekilde üstlenerek, çirkin olarak işaretlenen karakterle özdeşliği kesin olarak reddetmesi beklenir. İzleyicinin bu karakterle özdeşleşme olasılığının kesin diye uğratılabilmesi onu mümkün olduğu kadar yabancılaştırmakla mümkün olur. Çirkin olarak işaret edilen karakter hem görünüş olarak aşırılıklarla dolu bir plastik makyajla çirkinleştirilir, hem de davranışlarıyla ölçsüz ve normlara aykırı hale getirilir.

Güzel kadının bedeninin kültürel ideale yakınlığını onamak için ise ona iyicil, sevimli ve arzu edilir bir içerik atfetmek gerekmektedir. Güzel kadın bu nedenle arkadaşı June'u çok seven, her zaman onun iyiliğini düşünen ve onun yalnız kalmasını istemediğinden ken-

disini de romantik bir ilişkiden alıkoyan karakter sahiptir. Böylelikle güzel kadın bedeninin “güzelliği” iyi karakter özellikleriyle de biçimlendirilmiş olur. Başka bir deyişle kültürel perdenin “güzel bedeni” aynı zamanda iyi karakter özellikleriyle bezeli bir içerikten dolayı da “ideal”dir. Bu idealliği iyi bir şekilde ortaya koyabilmek için “çirkin beden” nazar tarafından kötücülleştirilir. Bu noktada June karakterinin yaptıkları ya da söyledikleri artık önemli değildir. June kendisine bakan diğer karakterler tarafından içeriği doldurulan ve filmin ikinci yarısına kadar neredeyse boş bir beden olmak dışında hikayenin gelişimi açısından bir etkisi olmayan bir karakterdir. Dolayısıyla insanların gördükleri anda kendisinden kaçtığı, onların midelerini bulandıran, tikslenme duygusu yaratan ve ne yaparsa yapsın tüm bunlara engel olamayan ve güzel olana karşıtlık yaratmak dışında bir işlevi olmayan boş bir beden kalıbından başka bir şey değildir. Varlığı güzel olanın güzelliğini yeniden üretmek dışında bir işe yaramaz. Nate’in arkadaşının June ve Christabel’in fotoğraflarını Nate’e gösterirken söyledikleri de bu durumun iyice görünür olmasına neden olur: Önce Christabel’in fotoğraflarını gösteren arkadaşı Nate’e onun her geçen yıl daha da güzelleştiğini söyler. Sonra June’un fotoğraflarını işaret ederek “June Phigg. Çirkin. İyi bilinen bir fizik yasasıdır. Bir kızın güzelliği en iyi arkadaşının çirkinliği ile doğru orantılıdır” diye ekler. Bu noktada Silverman’ın okumasına geri dönersek, bedenin kendi doğal varoluşundan öte, öncelikle başkası için var olduğu öne sürmemiz mümkün olur. Silverman’ın de altını ısrarla çizdiği gibi “beden, kültür tarafından inşa edilmeden önce mevcut değildir ve bu yüzden, ister erkek ister dişi olsun, öznenin doğrudan ‘mevcut’ olduğu asla söylenemez” (2006: 57). June’un beden kalıbının ötesindeki karakteri filmin diğer karakterleri tarafından ancak güzelleştikten sonra keşfedilebilecektir. Arzulanabilir hale getirilen bedenin içeriği bu kez tersine bir işleyişle tüm önceki kötücüllüğünden arındırılacak ve iyilik dolu bir içerikle yeniden sunulacaktır.

Bedenin kültürel bir inşa olduğu argümanını kabul ettiğimizde, kültürün bedenin görünüşüne ilişkin neredeyse üzerinde uzlaşmış bir anlam evrenini de devreye soktuğunu kabul etmemiz gerekir. Eco, çirkinliğin bir şekilde eş anlamlı görüldüğü uzunca bir sözcük listesi-

le bize bu anlam evreninin kapısını aralar<sup>5</sup>. Nietzsche de benzer bir noktaya dikkat çekerek çirkinliğin rasyonel bir gerçeklik olmaktan çok, belirli bir anlam evreni tarafından ele geçirilmiş bir üretim olduğuna işaret eder: “[Çirkinlik] çürümeyi, tehlikeyi, yetersizliği anımsatır ve insan bunun karşısında enerji kaybeder” (2005: 73). Bu noktadan bakıldığında çirkinlik, insanın kendi güzelliğine dair ürettiği her tezin anti-tezi, her anlatının karşı-anlatısıdır. Kültürel idealin onanması için gerekli bir karşıtlıktır. Çirkin kahraman aşırılıklarıyla ve çirkinliğiyle yıkan, bozguna uğratan bir anti-kahramandır dolayısıyla uysallaştırılmalı ya da gözden uzaklaştırılmalıdır.

“Çirkin ördek yavrusu” filmlerinde, çirkinliğe atfedilen bu anlamlar filmdeki “çirkin” karakterin bedenine sabitlenir. Kültürel idealden uzak olmanın utancını yaşaması beklenen çirkin karakter kendi bedenine yönelen bakışın yarattığı utanç ile karşı karşıya bırakılır. Çirkin karakterin yaşaması beklenen ve eninde sonunda güzelleşmesi için bir itki olacak utancın üretimi film boyunca makyaj, küçük düşürücü sahneler ve sözler ile yapılır. Böylelikle izleyicinin çirkin bedene sahip karaktere yönelik algısı da sabitlenmiş olur. Çirkin karakter izleyicinin özdeşleşmeyi kesin olarak reddedeceği kötü, gülünç, kaba saba, herkesin alay ettiği bir karakter olarak tasvir edildiğinde, kültürel olarak “ideal beden” yeniden güzellenmiş, bir iktidar olarak arkasına aldığı olumlu anlam evreniyle kendini yeniden kur-

5 Eco güzellik ve çirkinliğe ilişkin anlam evreniyle ilgili şunları söyler: “Güzellik ve çirkinliğin eşanlamlılarını incelersek, güzel olarak kabul edilenlerin, hoş, şirin, latif, çekici, uygun, sevimli, enfes, büyüleyici, uyumlu, mükemmel, hassas, zarif, sihirli, harika, etkileyici, muhteşem, fevkalade, muazzam, harikulade, müthiş, olağanüstü, takdire şayan, nefis, görkemli, göz alıcı ve şahane olmasına karşın; çirkin olanların uzaklaştırıcı, dehşet verici, korkunç, tiksindirici, hoş olmayan, çok garip, iğrenç, iğrendirici, yakışsız, bozuk, kirli, açık saçık, çok itici, korkutucu, aşağılık, canavarca, berbat, sarsıcı, kaba saba, pek kötü, çok fena, ürkütücü, kâbuslu, hasta edici, mide bulandırıcı, kokuşmuş, korkutan, yüz kızartıcı, hantal, gücendirici, yorucu, saldırganca, şekilsiz, biçimi bozulmuş (...) gibi anlamları olduğunu görürüz. Müşterek bir konuşmacının duyarlılığı *güzelin* tüm eşanlamlılarının tarafsız bir değer takdirinin tepkisi olarak kavranabilmesine karşılık, neredeyse *çirkinin* tüm eş anlamlılarının şiddetli bir püskürtme, dehşet ya da korkunun değilse bile, iğrenmenin tepkisini verdiğini ortaya koymuştur (2009: 16-19).

muş olur. Böylece Nietzsche'in deyimiyle "insanın alacakaranlığı" olan çirkinlik alt edilecek ve kültürel idealin kendi idealliğini onaması mümkün olacaktır.

### **"Çirkin Ördek Yavrusu" Filmleri ve Dil Kullanımı**

Patzer, fiziksel görünüşün önemini tartıştığı çalışmasının giriş kısmında bir Amerikan televizyon kanalında yayınlanan çöpçatanlık [*video-dating*] programına değinir. Bu program, fiziksel görünüşün ve dil ilişkisini açıkça kurması açısından ilginçtir. Amerika'da güzellik yarışmalarına katılmış ve çeşitli başarılar kazanmış Melana Scantlin hayatının aşkını bulmak üzere programa davet edilir. Haftalarca süren programda on altı genç erkekle tanıştırılır. Kurallara göre birbirlerinden oldukça farklı görünümlere sahip olan erkeklerin hepsiyle en az bir kez buluşmak zorundadır. Birkaç hafta sonra, Melana gerçek aşkı bulduğunu söyleyerek Adam Mesh'i seçer. Program yapımcıları onu son bir dönemece sokarlar ve yarışmaya son olarak ideal güzellik normlarına birebir uyan üç erkeği<sup>6</sup> daha dahil ederler. Melana, bu üç genç erkekten herhangi birini Adam'a tercih edecek midir? Kısa bir tereddütten sonra Melana, Jason adlı genç erkeği gerçek aşkı olarak tanımladığı Adam'a tercih eder. Melana'nın açıklaması şöyledir: "O gözler, o yüz, o gülümseme. Nasıl reddedebilirsiniz ki?" (2008:1-2).

Kuşkusuz Patzer'ın verdiği örnek gerçekliği sorgulanabilir olan ve kurmaca yanı oldukça ortada olan bir televizyon programıdır. Ancak bu örneğin ilginç yanı, bu televizyon programının tüm kurmaca içeriğine rağmen, fiziksel çekiciliğe ilişkin yargıları belirli bedenlere sabitleyerek sözel olarak ortaya koymasındadır. Bu örnekte aynı bedene uygulanan fiziksel bir müdahale yoktur fakat bedenler arası karşılaşırma tüm şiddetiyle hissedilir. Söze dökülen bilgi, sabitleyici bir işleve sahip olur. Bedenlerin hangisinin daha arzulanabilir olduğu açıkça ifade edilirken, diğerine bedenini dönüştürmesi için örtük bir talimat verilir. Hangi bedenin cinsel olarak arzulanmayı hak ettiği konusundaki muğlaklık giderilir. Güzel olan bedenin reddedilemezliği dilin sınırları içerisinde anlaşılabilir bir zemine oturtulur. Böylelikle, reddedilenin neden reddedildiği de "anlaşılabilir" kılınır.

6 Orijinal metinde "Yunan tanrılarına benzeyen üç erkek" olarak tarif edilir.

Televizyon programlarının kendi varoluşlarını destekleyecek ekonomik getiriye sürekli yeniden üretmek durumunda olmaları bilinen bir piyasa gerçeğidir. Televizyon programlarının dili sürekli tahrik ederek, sansasyona zemin hazırlamalarının en temelindeki güdülerden biri budur. Sözü edilen program ve ona benzer formatlarda, stüdyo konuğu ya da izleyicisine söz verilerek dil sürekli kışkırtılır. Benzer içerikli stüdyo programlarında sinemada olduğu gibi imgenin görsel gücünden söz etmek mümkün değildir. Bu programlarda ikincil olarak işlev gören imgenin yerine dil geçer, anlamlar söz ile sabitletir<sup>7</sup>. Muğlaklık televizyonda yer alan bu formatların ötekisidir ve mümkün olduğunca zapt edilmelidir.

“Çirkin ördek yavrusu” filmleri, bu açıdan televizyon programlarına benzer bir içerik üreterek imgenin çoğul anlamlılığı yerine dilin sabitleyiciliğine başvururlar. Bu filmlerde dil, kültürel perdenin tahakkümü altındadır. Bu tahakküm filmin isminden başlayarak kurulmaya başlanır. Filmin sinopsisinde karakterlerden hangisinin güzel, hangisinin çirkin olduğundan hiçbir şüpheye ya da farklı okumaya meydan vermeyecek şekilde söz edilir. Film içindeki diyaloglar, yine karakterlere yönelik sabitleyici anlamlar üretir. DVD kapaklarında yer alan yönetmen değerlendirmeleri, yorumlar, varsa filmin mottosu gibi filme ilişkin her sözel üretim, benzer mesajı tekrarlayan mecralara dönüşür. Bu noktada “çirkin ördek yavrusu” filmlerinin “kapalı” metinler olduğunu söyleyebiliriz. Dilin böylesine devreye girmesi bir sinema filminde olması beklenen çok-katmanlı anlamlandırma süreçlerini sekteye uğratar ve kültürel perdenin idealinin lehine çalışan kapalı ve indirgenmiş bir anlamlandırma süreciyle sonuçlanır.

*Seksi ve Çılgın* filminde dil kullanımının bu sabitleyici özelliği filmin ilk dakikalarından itibaren kendini gösterir. Nate’in arkadaşı Arno (Greg Wilson), Christabel ile ilgili konuşurken onu “prenses” olarak tanımlar, June’u ise “prenses kaçmasın diye başına dikilen ejderhaya” benzetir. “Christabel’in hala bekar olmasının nedeni June mu diyor-

7 Televizyonda imgesel çoğulluğun bulunmadığı görüşüyle kastedilen, TV draması ve ya da TV filmi gibi kurmaca yapımlar değildir. Burada temel alınan yalnızca TV için hazırlanmış olan yarışma, *reality show*, haber programları gibi TV yapımlarıdır.

sun?” diye soran Nate’e arkadaşı şu cevabı verir: “Elbette, işte bu çirkinin var oluşu nedenidir. Christabel Abbott, Los Angeles’ın en güzel kadını ama hiçbir erkek bu yaratığı geçmeden ona ulaşamıyor ve bu kız seni kesinlikle yok eder dostum”. Bu sözler filmde plastik olarak çirkinleştirilmiş karaktere kötücül anlamlar ilâştirilme sürecini başlatır.

Kendisinden yaratık olarak söz edilen June karakterini de kendi bedensel kusurlarından sıklıkla söz ederken izleriz. June, kendi kusurlarından söz eden bir karakter olarak bedenine yönelik başkalarının düşüncelerini kendisi de onaylayan bir pozisyon alır. Böylelikle güzel kadının güzelliğini ortaya çıkartacak bir karşıtlık üretmesi kolaylaştırılır. Film bu yönüyle dil üzerinden anlatının işlevini yerine getirmesini sağlayacak heteropatik özdeşleşmeyi de kurmuş olur.

Scheler, idiyopatik ve heteropatik olmak üzere iki özdeşleşme tanımı yapar. İdiyopatik özdeşleşmede ötekini öteki yapan bilinçli varlığı ve karakteristik özellikleri bir başkası tarafından ele geçirilir. Ötekinin “ötekiliği” kelimenin tam anlamıyla yutulur ve yok edilir. Heteropatik özdeşleşme ise tam tersine işler. “Ben” ötekine hipnotize olmuşçasına kendi varlığını gönüllü olarak sunar. “Ben var olurum, ama kendimde değil, tamamen ötekinin varlığı içinde var olurum” (Scheler 1970: 18-19). Scheler, Schopenhauer’dan aldığı bir hikayeyi bu iki özdeşleşmeyi örneklemek için kullanır:

Bir yılan tarafından iştahla gözlenen bir beyaz sincap bir dalda sallanmaktadır. Beyaz sincap kendisini iştahla gözleyen yilandan öylesine korkar ki ondan yavaşça uzaklaşmak yerine kendisini yılanın açık ağzından içeri atar. Sincabın kendisini koruma güdüsü, yılanın iştahını doyurma gayretinin nesnesi olmasıyla sonuçlanır. Sincap duygusal olarak yılanla özdeşleşir. Bunun üzerine kendini onun boğazından aşağıya bırakarak onunla bedensel özdeşlik kurar (1970: 21-22).

Bu hikayede sincap yılanla özdeşleşip onun bedeninin parçası olan heteropatın, yılan ise öteki yutmaya hazır olan idiyopatın metaforik karşılığıdır. “Çirkin ördek yavrusu” filmlerinde hem heteropatik özdeşleşme hem de idiyopatik özdeşleşme birlikte görülür. Filmin “çirkin” karakterinin ötekiliği kültürel perdenin ideali tarafından

yutulmaya ve ele geçirilip, sindirilmeye çalışılır. Dolayısıyla filmin çirkin karakterinin olduğu gibi var olmasına izin verilmez. Bedensel müdahale, onu yeniden kültürel idealin nazarı tarafından arzulanabilir kılmak için şart koşular. Çirkin karakterin filmin sonuna kadar çirkin kaldığı filmlerde ise karaktere yönelik “kötülük” vurgusu ortadan kaldırılamaz. Karakterin kültürel ideal tarafından kabul edilebilir olması kültürel ideal ile arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmasına ve bunun için idealden uzaklığını ortadan kaldıracak bedensel müdahalelere izin vermesine bağlıdır.

Öte yandan filmin “çirkin” karakteri kültürel perdenin idealiyle koşulsuz olarak özdeşleşir. Sincabın kendisini yılanın boğazından içeri attığı gibi, kendi bedenini kültürel idealinin normlarının işleyebileceği bir alana dönüştürmeye rıza gösterir. Tüm bedensel müdahalelere bilinçli ve istekli olarak katılır. Kültürel ideale yaklaşmak için elinden gelen çabayı gösterir. Tüm bu özdeşleşmeler kültürel perdenin idealini güçlendirir. Karşıtlıkları, norma aykırı görünüşleri yok etmeyi ya da dönüştürmeyi meşru kılar. Filmde June da benzer şekilde davranır. Bedenine yapılacak tüm müdahalelere rıza gösterir. Tüm bu müdahaleleri olumlayacak sözler söyler ve büyük bir hevesle arkadaşlarına anlatır. Dil böylelikle bir kez daha kültürel perdenin lehine çalışarak, ideale ulaşmak için geçilen yolu büyük bir heves ve rızayla geçme gerekliliğini olumlamak için kullanılır.

June karakteri kendisine yapılan bedensel müdahalelerden sonra giderek “sevilebilir, arzulanabilir” bir karaktere dönüştürüldüğünde, Nate’in aslında Christabel’e değil de, June’a aşık olduğunu anlamasıyla bedensel müdahalelere rıza gösteren karakter, erkeğin arzusuyla ödüllendirilmiş olur. Kültürel perdenin idealine yaklaşmış olmak ötekinin sevgisini de hak etmek demektir. Böylelikle daha önce defalarca küçük düşürülmüş olan çirkin karakter üzerine düşen nazarin niteliği değişir. Nazar, yargılayıcı içeriğinden arınır ve kültürel ideale yaklaşmış olan bedeni “sevilebilir” olarak yeniden sunar. Bu bir bakıma öz sevgi geliştirme iznidir. Öteki tarafından sevilen özne, kültürel perde tarafından reddedilen önceki imgesiyle barışacak ve yenilenen imgesiyle gurur duyacaktır.

## Sonuç

“Çirkin ördek yavrusu” filmleri, sinema perdesini kültürel perde ile özdeşleştirir. Kültürel perdenin işlemesi için dışsal olarak sürece katılan nazarı da izleyicinin bakışıyla çakıştırır. İzleyicinin nazarı, her zaman kültürel idealin nazarı olarak işler çünkü bu filmler “çirkin” karaktere kötülük atfederken, iyilik kültürel idealin tekeline aldığı bir özellik haline gelir. Sinemada izleyiciyi iyi karakterle özdeşleştiren nazar, bunu yapabilmek için çirkin ve kötü olarak sunulan karakterin bedenine yönelik yapay olarak üretilmiş utancı öncelikli olarak işletir. Utanç üreten nazarın nesnesi olan deforme bedenle özdeşlik reddedilir ve bu beden çeşitli müdahalelerle güzelleştirilene kadar psişik olarak dışarıda bırakılır. Beden dönüştürülüp güzelleştirildiğinde, izleyici tarafından mümkün olan bir dönüşümün simgesi olarak görülerek yeniden psişik olarak içe alınır.

“Güzelde nesnel bir nitelik vardır ama bu niteliğin göstergesi bizim bakışımızla verdiğimiz onaydır” sözleriyle Eco, sinemanın kültürel güzellik yaratıp ve nesnel bir norm olarak sunduğu filmlerde nazarın önemini açık eder (1998: 118). Bakış, tüm ağırlığıyla bakılan idealden uzak bedeni tehdit eder. “Psikanalist Otto Fenichel, bir zamanlar, Kırmızı Başlıklı Kız’ın kurda, ‘ne kadar büyük bir ağzın var’ demeden önce ‘ne kadar büyük gözlerin var’ dediğine dikkat çekmiştir. Gözlerin tehditkâr özelliği belki de yiyip, mideye indiren ağzından önce gelmektedir” (Leader, 2004: 22). “Çirkin ördek yavrusu” filmlerinde de “çirkin” beden kültürel ideal tarafından yutulup sindirilmeyen önce dikkatle bakılır. Yapay olarak deforme edilmiş bedeninin utancını yaşaması ve bedensel müdahaleye izin vermesi beklenir. “Çirkin” karakter filmin bir yerinde mutlaka bir heteropat olarak kültürel ideal ile özdeşleşecek ve kendi benliğini kültürel idealin nazarına göre biçimlendirmeye rıza gösterecektir.

Dil de bu süreçte film karakterlerini, farklı okumaları mutlak olarak engelleyecek şekilde sabitler. İdealliği sömürgeleştiren kültürel perde böylelikle idealliği kuracak olan tüm simgesel araçları da sömürgeleştirmiş olur. Simgesel düzenin başat araçlarından biri olan



dil kültürel perdenin idealine doğrudan hizmet eder. Böylelikle izleyici “çirkin ördek yavrusu” filmlerinin ürettiği imgelere ilişkin anlam üretimine etkin olarak katılmaktan alıkonulur; verili anlamların alımlayıcısına dönüşür.

Silverman, kültürel perdenin yerine kolaylıkla bir yenisini getiremeyeceğimizi ama kolektif düzeyde mevcut olan perdeyi dönüştürmek için çaba harçayabileceğimizi söyler. “Bireysel düzeyde, sırasıyla, uzlaşımsal olarak görülmemizi sağlayan imgeyi ikame etmeye veya normatif imgenin biçimini bozmaya ya da imgeyi yeniden anlamlandırmaya çalışabiliriz. Bu seçeneklerin üçü de, görsel bir özdeşliğin özne tarafından üstlenilmesini sağlayan imgenin hem dışsallığının hem de kültür tarafından inşa edilmişliğinin ilk kabulüne işaret eder” (2006: 37-38).

“Çirkin ördek yavrusu” filmlerinin de hem yapım sürecinde hem de izleyici tarafından alımlanması sürecinde filmin yansıttığı bedenlerin kültürel perdenin normları tarafından nasıl işaretlendiği hususunda eleştirel bir mesafe alınmalıdır. “Çirkin ördek yavrusu” filmleri söz konusu olduğunda kültürel perde ile tam bir özdeşlik ilişkisi içinde çalışan sinema perdesinin bedene yönelik inşa edici etkisi ancak böyle bir mesafeden bakıldığında azaltılabilir.

### Kaynakça

- Eco, Umberto (1998). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çev., Kemal Atakay, İstanbul: Can.
- Eco, Umberto (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. Çev., Anaca Uysal, Arıcan Uysal, Berna Yılmazcan, Duygu Arslan, Elif Nihan Akbaş, Kültegin Kağan Akbulut, Özgü Çelik. İstanbul: Doğan.
- Evans, Dylan (1996). *An Introductory Dictionary Of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Fanon, Franz (2009). *Siyah Deri Beyaz Maske*. Çev., Cahit Koytak. İstanbul: Versus.
- Freud, Sigmund (2001). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Çev., Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Metis.

- Fox-Kales, Emily (2011). *Body Shots: Hollywood and the Culture of Eating Disorders*. Albany: State University of New York.
- Lacan, Jacques (1977). *crits: A Selection*. ev., Alan Sheridan. London: Routledge.
- Lacan, Jacques (1979). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. ev., Alan Sheridan. New York: Norton.
- Leader, Darian (2004). *Mona Lisa Kaırıldı*. ev., Handan Akdemir. İstanbul: Ayrıntı.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2005). *Putların Alacakaranlığı*. ev., Orhan Tuncay. İstanbul: Gn.
- Patzer, Gordon (2008). *Looks: Why They Matter More Than You Ever Imagined*. New York: Amacom.
- Putnam, Tony (Ynetmen) (2007). *The Hottie and The Nottie* [Film]. ABD, Purple Pictures.
- Sartre, Jean Paul (2010). *Varlık ve Hilik: Fenomonolojik Ontoloji Denemesi*. ev., Turhan Ilgaz, Gaye ankaya Eksen. İstanbul: İthaki.
- Scheler, Max (1970). *The Nature Of Sympathy*. ev., Peter Heath, Hamden: Archon.
- Silverman, Kaja (2006). *Grnr Dnyanın Eşiği*. ev., Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı.
- Tura, Saffet Murat (2007). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat.