

-Araştırma Makalesi-

Medusa'ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve The Substance Filmi

Abdurrahman Aydın*

Özet

Bu makale, Coralie Fargeat'ın *The Substance* (2024) filmini, Medusa mitinin çağdaş ve ters çevrilmiş bir yeniden anlatımı olarak ele almakta ve filmi Lacancı psikanaliz, feminist mit eleştirisi ve bakışın iktidarı bağlamında yorumlamaktadır. Filmin, modern kültür endüstrisinin dayattığı bakış rejiminin mitsel altyapılarını görünür kılan bir meydan okuma olduğu ileri sürülmektedir. Filmin başkarakteri Elisabeth Sparkle'ın bedeninden üretilen Sue figürü, ideal ego ile ego ideali arasındaki Lacancı çatışmanın simgesel ve imgesel düzeylerde nasıl bedenleştirdiğini gösteren bir yabancılaştırma anlatısı olarak okunmaktadır. Makale, patriyarkal kültürün Medusa mitini nasıl tahrif ettiğini, bakışı nasıl bir tahakküm aracına dönüştürdüğünü ve kadının kendi bedeni üzerindeki tasarrufunu nasıl kısıtladığını tartışmaktadır. Perseus'un Medusa'ya doğrudan bakamayışı ve bakışı dolayım yoluyla ehlileştirmesi, *The Substance* filminde kültür endüstrisinin özneye dayattığı bakış rejiminin alegorik bir karşılığı olarak yorumlanmaktadır. Bu bakış rejimi, kadın özneye anlamın oluşturunucusu olamayacağı bir konumu dayatır; bu konumu üstlenmek yoluyla asla gerçek anlamda bir özne olunamayacaktır. Bu bakımdan aşırı özdeşleşme ve öznenin imkansızlığı konusunu açıklığa kavuşturmak için Papin Kardeşler cinayeti ve Jean Genet'nin Hizmetçiler oyunu bir karşılaştırma için makaleye dahil edilmiştir. Ayrıca makale, Medusa figürünün arkaik anlamının, patriyarkal yeniden inşalara rağmen modern kültürün görünür yüzeyine nasıl sızdığını ve bu sızmanın kadın bedeninin metalaştırılmasına karşı direniş potansiyelini nasıl barındırdığını savunmaktadır. *The Substance* filmi, mit, psikanaliz ve feminist teori kesişiminde, öznenin kendi imgesiyle hesaplaşmasının trajik sahnesi olarak yorumlanmaktadır. Bu bakımdan felsefe, özellikle de dil felsefesi, sinemanın yoğunlaştırılmış imgelerinin bir gösterenler düzlemine taşınarak çözümlenebileceği, imgelerin sezgisel yoğunluğunun kavramsal ve tarihsel bir arkeolojisinin yapılabileceği bir konum sunarken, film de arzusun, bakışın ve benliğin bölünmüş doğasına, özellikle de dil tarafından bölünmüşlüğüne temas etmenin olanaklarını sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Medusa miti, patriyarkal bakış, Lacancı psikoanaliz, İmgesel özdeşleşme, Simgesel özdeşleşme, bölünmüş özne

*Arş. Gör. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: abdurrahmanaydin@adiyaman.edu.tr

ORCID : 0000-0001-9443-4536

DOI: 10.31122/sine ilozo i.1757806

Aydın, A. (2025). Medusa'ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve The Substance Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 162-176. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757806>

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 01.09.2025



-Research Article-

Looking at Medusa: Patriarchal Gaze, the Division of the Subject and *The Substance*

Abdurrahman Aydın*

Abstract

This article examines Coralie Fargeat's *The Substance* (2024) as a contemporary and inverted retelling of the Medusa myth, interpreting the film through the lenses of Lacanian psychoanalysis, feminist myth critique, and the politics of the gaze. It argues that the film challenges the visual regimes imposed by the modern culture industry by making visible the mythical infrastructures underlying these regimes. The character of Sue, generated from Elisabeth Sparkle's body, is read as an allegory of alienation, embodying the Lacanian conflict between the ideal ego and the ego-ideal on both symbolic and imaginary levels. The article explores how patriarchal culture has distorted the Medusa myth, transforming the gaze into an instrument of domination and restricting women's agency over their own bodies. Perseus's inability to look directly at Medusa and his taming of her gaze through mediation is interpreted in the film as an allegorical counterpart to the gaze regimes enforced by the culture industry upon the subject. This regime imposes a position on the female subject where she can never become the constitutor of meaning; by assuming this position, she is forever prevented from achieving true subjectivity. To clarify the themes of excessive identification and the impossibility of subjectivity, the article includes a comparative analysis of the Papin Sisters murder case and Jean Genet's play *The Maids*. Furthermore, it argues that the archaic matriarchal significance of the Medusa figure, despite patriarchal reconstructions, continues to seep through to the visible surface of modern culture, harboring a latent potential for resistance against the commodification of the female body. *The Substance* is interpreted as a tragic stage for the subject's confrontation with its own image at the intersection of myth, psychoanalysis, and feminist theory. In this sense, philosophy—especially the philosophy of language—offers a space where cinema's condensed images can be translated into a plane of signifiers, allowing for a conceptual and historical archaeology of these images. Conversely, the film provides avenues for engaging with the divided nature of desire, the gaze, and selfhood—particularly the division introduced by language.

Keywords: Medusa myth, patriarchal gaze, Lacanian psychoanalysis, Imaginary identification, Symbolic identification, divided subject

*Res. Assist. Dr., Adıyaman University Faculty of Arts and Sciences, Türkiye.

E-mail: abdurrahmanaydin@adiyaman.edu.tr

ORCID : 0000-0001-9443-4536

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1757806

Aydın, A. (2025). Medusa'ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve *The Substance* Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 162-176. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757806>

Received: 04.08.2025

Accepted: 01.09.2025



Extended Abstract

*This article explores Coralie Fargeat's 2024 film *The Substance* as a contemporary re-imagining of the Medusa myth, examining its intersection with Lacanian psychoanalysis, feminist myth critique, and the visual economies of patriarchal power. By interweaving classical mythology with Hollywood's commodification of the female body, Fargeat crafts a narrative that brings the inner division of modern subjectivity to the forefront, exposing how desire, gaze, and alienation coalesce within the culture industry.*

The analysis begins by framing the film within Baudelaire's and Walter Benjamin's theories of "modern beauty," where the essence of modernity lies in its inherent fate of becoming ancient, bearing within itself a temporal dislocation. The Medusa's gaze, for the Greeks, epitomized this unsettling temporality: a petrifying force that freezes not only the body but also the gaze that seeks to dominate it. The Substance revitalizes this mythic structure by situating its heroine, Elisabeth Sparkle, within a consumerist society where beauty, youth, and desirability are endlessly commodified and objectified through the patriarchal gaze.

The film's central conflict between Elisabeth Sparkle and her "younger, more perfect version" Sue allegorizes the Lacanian distinction between the ideal ego (ideal-Ich) and the ego-ideal (Ich-Ideal). Elisabeth's desire to reclaim her fading celebrity image initiates a process of self-duplication, yet the result is not a harmonious reintegration but a schism, revealing the subject's fundamental division. In Lacan's theory, the ideal ego emerges during the mirror stage as a misrecognition of one's fragmented body-image, while the ego-ideal serves as an internalized gaze that judges and dictates normative standards. Elisabeth's confrontation with Sue thus dramatizes the structural impossibility of aligning the self with its ideal image, where every act of identification is also an act of alienation.

*Furthermore, the article delves into the film's visual economy, arguing that *The Substance* exposes the patriarchal regime of the gaze as a mechanism of both empowerment and destruction. Drawing on Susan Bowers' feminist critique of the Medusa myth, the film is read as a commentary on how patriarchal culture simultaneously fetishizes and demonizes female visibility. The recurring motif of mirrors, screens, and reflective surfaces in the film recalls Perseus' use of Athena's shield to decapitate Medusa without confronting her directly. Here, the act of seeing is always mediated, distorted, and weaponized, by the structures of patriarchal culture.*

*To situate *The Substance* within a broader cultural and psychoanalytic framework, the article examines the infamous Papin Sisters murder case (1933) and Jean Genet's *The Maids*, both of which serve as critical intertexts. The pathological symbiosis of the Papin sisters, who murdered their employer in a violent outburst of repressed desires and social resentment, is paralleled with the destructive dyad of Elisabeth and Sue. Jean Genet's theatrical adaptation further emphasizes the fluidity and instability of identity in relationships structured by domination and servitude. In both cases, the impossibility of establishing a stable subject position outside the Other's gaze leads to a collapse into violence and madness.*

The film's climactic sequence, where Elisabeth, disfigured and alienated from her own image, defiantly exclaims "This is still me," epitomizes the paradox of subjectivity under the patriarchal gaze. Her grotesque appearance, the result of conforming to the gaze's demands, ironically liberates her from its control, mirroring the Medusa's transformation from a symbol of beauty to a figure of terror. Just as Perseus could only conquer Medusa through a mediated reflection, patriarchal culture can only control female subjectivity by distorting and externalizing it.

An essential dimension of the article's argument revolves around the film's interrogation of "substance" itself. Philosophically, the notion of substance (ousia) refers to that which underlies and

constitutes reality. In *The Substance*, this concept is both literalized in the form of a genetic material that generates Sue and metaphorized as the irreducible core of subjectivity that resists total assimilation into the symbolic order. The split between Elisabeth and Sue dramatizes the inherent failure of the symbolic to fully encapsulate the real of desire, a central tenet of Lacanian theory.

The article concludes by situating Fargeat's film within a lineage of feminist reinterpretations of the Medusa myth, which seek to reclaim the figure from patriarchal demonization and reveal its subversive potential. Medusa's gaze, traditionally seen as a lethal threat, becomes in *The Substance* a metaphor for the disorienting power of feminine subjectivity confronting a gaze that seeks to fix, objectify, and consume. The ultimate tragedy of Elisabeth and Sue lies not in their failed individuation, but in the impossibility of escaping a cultural order that demands perpetual visibility while denying autonomous subjecthood.

Through its synthesis of myth, psychoanalysis, and feminist critique, *The Substance* is revealed as more than a body-horror narrative; it is a meditation on the violence of the gaze, the impossibility of unmediated identity, and the residual haunting of matriarchal figures beneath the edifice of patriarchal modernity.

Keywords: Medusa myth, patriarchal gaze, Lacanian psychoanalysis, Imaginary identification, Symbolic identification, divided subject

Baudelaire'in bütün sanat teorisi 'modern güzellik'tir ve ona göre modernliğin kanıtı şudur: bir gün antik bir şeye dönüşme yazgısını şimdiden içinde taşımaktadır ve modernliğin doğuşuna tanıklık eden herkese bu veçhesini gösterir. Burada öngörülemedenin tam da özüne temas ederiz ki Baudelaire'e göre bu, güzelin ondan ayrılamaz bir niteliğidir. Bizzat modernliğin yüzü, bizleri, kadim zamanlardan kalma bir bakışla sarsar. Medusa'nın bakışı da Yunanlılar için tam olarak böyle bir şeydi (Benjamin, 1999, pp. 22-23).

Giriş: Klişeleri Tersyüz Etmek:

Fargeat'in Sinemasında Erkek Narsisizmi ve Şiddet

2024 yılında Cannes'da en iyi senaryo ödülünü alan ve Demi Moore'a da en iyi kadın oyuncu dalında Altın Küre ödülünü kazandıran *The Substance* (Cevher, Coralie Fargeat, 2024) filmi Coralie Fargeat'in ikinci uzun metraj filmiydi. İlk filmi olan ve 2017'de gösterime giren *The Revenge*'ı (İntikam, Coralie Fargeat, 2017) seyretmiş olanlar Fargeat'in, hikâye anlatıcılığı işinde, sözcüğün teknik anlamında klişelerle yol almaktan, ama aynı zamanda çok kritik uğraklarda beliren küçük müdahalelerle bizzat bu klişeleri ters yüz etmekten hoşlandığını biliyorlardı. Klişelerin alışageldik örüntüleri -haksızlığa uğrayan, hakkını ararken güçlüler tarafından bir başış gibi sunulan pey akçesini reddeden, onuru kırılmış bir kahraman ve bu kahramanın ölümün kıyısından dönüp intikamını alması vb.- bu filmde de iş başındaydı; ama üç erkek karakterin ikisinin öldürüldüğü sahnelerde, erkekler tam boğuşmayı kazanmışlarken, Lacancı bir ifadeyle "ötekini baştan çıkarma girişiminin belirsiz boşluğu üzerine kendi narsistik anıtlarını" (Lacan, 2006, p. 206) dikme arayışına girdikleri, yani "Kendini benden daha zeki sanıyordun, öyle mi?" diyerek, dövüşü kazanmakla yetinemedikleri, bunu bir de Jen'e kabul ettirmek istedikleri için, tam bunu yapmaya çalıştıkları anlarda Jen tarafından alt edilirler. Erkeklerin ikisinin ölüm anlarında, diğerinin de Jen'e tecavüz ettiği sırada giriştikleri bu "kendisinin gördüğü haliyle gerçekliği" Jen'e de kabul ettirme girişimi, bu erkeklerin simgesel dünyalarının tamamlanmış olmadığını ortaya koyuyor. Neredeyse mutlak tahakkümleri altına aldıkları bir kadının kendi benlik-imgeleriyle ilgili olarak sunacağı döngüsel desteğin arayışına girmeleri, "daima artakalan bir şeylerin olduğu, Simgeselden taşan bir şeylerin, bir

fazlanın olduğu” (Homer, 2005, p. 65) anlamına geliyor. Yine bu arayışın kendisi, Huddart’ın kolonyal ilişkilerdeki eşitsiz karşılaşmalar konusundaki bir belirlemesinin, bu filmdeki eşitsiz karşılaşmaya da uygulanabilir olduğu bir durumu görünür kılıyor: “Görünüştaki başarısını biraz kazıyınca, bu söylem kendi amaçları, iddiaları ve başarıları konusunda radikal bir anksiyeteye damgalanmış olarak belirmektedir” (Huddart, 2006, p. 3). Fargeat ‘aptal sarışın’ klişesiyle başlattığı filmin devinimi içerisinde Jen’i tam da bu anksiyeteyi açığa çıkaran ve kırılğan erkek narsisizminin agresyonuna karşı durabilen, direnebilen bir savaşçıya dönüştürür.

Aradan geçen yedi senede Fargeat’ın düşüncesinde epik dönüşüm fikrinden trajik bilince, poetik adaletin naifliğinden olan biten işlerdeki kendi suç ortaklığımız fikrine bir kayma yaşanmış gibidir. *The Substance* filminde de yine teknik klişelerin ve yine ters yüz edilmek üzere ya da ters anlam bükülmelerine yol açacak şekilde kullanıldığını görürüz. Örneğin Vogue’a verdiği röportajda, filmdeki renk kullanımıyla ilgili konuşurken, Elisabeth’in sarı kıyafeti hakkında şunları söylemektedir: “Sarı rengin onun için doğru olduğu yönünde bir his vardı içimde. Sarının onu yaşadığı dönüşümden önceki Elisabeth Sparkle olarak temsil etmek suretiyle süper-kahraman gibi bir konuma yerleştirmesini istedim” (Fargeat, 2024). Doğrusu, filme bir tür hafiflik veren şey de bu sinematik klişelerin yoğun kullanımıdır. Bunun, filmin derinlerdeki anlamının ıskalanmasına yol açması riski de mevcut. Ama Fargeat bu yoğun klişe kullanımı fikriyle, aşırı tanıdık gelen bir dünyada (hem sinematik klişeler nedeniyle sinema seyircisine bir hayli tanıdık gelen bir anlatı dünyası söz konusudur, hem de kültür endüstrisinin bir temsili söz konusu olduğu için, bu endüstrinin hem öznesi hem de nesnesi durumundaki bizlere, hepimize bir hayli tanıdık gelen bir dünya söz konusudur) o kadar da tanıdık olmayan bir şeylerin söz konusu olduğunu anlatmaya çalışıyor gibidir. Zaten aynı röportajda şunu da söylemektedir: “En başından beri gerçek Hollywood’u betimlemekle ilgilenmediğimi, daha ziyade Hollywood’un neyle ilgili olduğunu betimlemekle ilgili olduğumu biliyordum. Hollywood güzellikle alakalıdır. Başarıyla alakalıdır.” Bu bakımdan, yarattığı ‘alışılmışı yabancılaştırma’ [defamiliarization] efektiyle Rus biçimcilerine, özellikle de Viktor Shklovsky’ye de bir selam veriyor gibidir – Rus biçimcilerine göre sanatın temel işlevi, algıyı otomatikleştiren alışkanlığı ve gündelik deneyimi bozmak, böylelikle de tanıdık olanı yabancı hale getirerek dünyayı yeniden fark edilir kılmaktır. “Alışkanlığı kırmak yönündeki bu sürecin sonucu, dünyayı bütün parlaklığı ya da bazı durumlarda olabileceği gibi bütün korkunçluğu içinde bir kere daha görmemize olanak tanımasıdır” (Bertens, 2020, p. 40).

Bu perspektiften bakınca Fargeat, bütün o klişelerin bir tür ayna işlevi gördüğünü, ‘kendimiz’ (*The Substance* olarak, bir töz ya da bir cevher olarak kendimiz) dediğimiz şeye dair bir ‘imge’ tesis eden ve bu imgeyi gerisin geri bizlere fırlatan bir ilişkiler ağının bakışıyla ve bu bakışın gördüğü yahut görmek istediği yahut görmek istediğini ‘varsaydığımız’ imgeyle bizleri bir bakıma tutsak ettiğini söylemiş olmaktadır. Bütün o klişeler bir imge üretim süreci makinesinin çalışma prensiplerini görünür kılmak için oradadırlar. Bu nedenle bu klişelerin işaret ettiği ve kendisini zaten bu klişelerle açığa vuran toplam simgesel alan kendi kategorik buyruğuyla kurbanının üzerine yığılır. Başarısızlık büyük ‘günahtır’. Yeni dinin yeni tanrılarının buyruğu budur. Bu simgesel yapı, özneye sunduğu imgeyle öznenin kendisini tanımasını talep eder; fakat bu imgenin özneyi aynı anda yabancılaştırması ve potansiyel olarak kendi kendisiyle karşı karşıya getirmesi biçimindeki bir paradoks söz konusudur.

Lacancı Bölünmüşlük: İdeal Ego, Ego İdeali ve Arzunun Zamansızlığı

Özne “Ben buyum” ya da “Bu benim” dediği her seferinde ‘ben’ diye tasarladığı şeyle karşı karşıya gelmekte; teolojinin terimlerine başvurulursa, daimî ve geçmez, telafi edilemez, kefarete kabul etmez bir günahla damgalanmış olarak bulmaktadır kendisini – çünkü hiçbir zaman tam olarak ‘bu’ değildir. Öznenin suç ortaklığı, bu bütünlük arayışının manipüle edilmesine izin vermesinden, ya da Freudcu terimlere başvursak, onun ‘ideal ben’i olarak ona dışarıdan sunulan şeyi bir ‘benlik’ idealiymiş gibi benimsemesinden kaynaklanmaktadır. *The Substance* filminde Elisabeth Sparkle’ın bir zamanlar olduğu şey ile şimdi olmak istediği

şeyin çakıştığına, üst üste bindiğine tanıklık ederiz. Elisabeth'in arzusu 'zamanını' ve zaman içindeki yörüngesini kaybetmiş bir arzu olarak belirir. "Bu hâlâ benim, beni sevin" haykırışıyla tekrar kendi zamanına yerleştiğinde ise artık ölüm gelmiş, eşikte beklemektedir. Bir bakıma *Hamlet*'çi bir jesttir bu; özne kendi arzusunu ölüme doğruluğu içinde, ölümle randevusu içinde yeniden keşfetmektedir.

İdeal ben ile benlik ideali arasındaki örtüşmeye açıklık getirmemiz gerekiyor. Freud 1914'te yazdığı "Narsisizm Üzerine: Bir Giriş" başlıklı yazısında bir insanın, narsistik anlamda dört şeyi sevebilir olduğunu söylüyordu:

- a) Her ne ise o,
- b) Her ne idiyse o,
- c) Her ne olmak istiyorsa o,
- d) Bir zamanlar kendisinin bir parçası olan biri. (Freud, 1984, p. 84)

Bunların her biri birer narsistik nesne seçimi olarak da adlandırılabilir. Freud'un bu makalesi, sonradan gelişecek olan topografik modelin (id, ego, süper-ego) temeli durumunda bulunan 'ben ideali' fikrini geliştirdiği yazısıdır. "Süper-ego, benlikteki kusurları tanımadan önce, bir insanın gerçek benini bir ben idealinin, en erken narsistik öz-sevgi temelinde gelişen ideal bir ben imgesinin ölçüsüne vurur" (Thurschwell, 2009, p. 89).

Burada, elinizdeki metin açısından önemli olan ideal ben ile benlik ideali arasındaki ayrımdır. İdeal ego, çocuğun erken dönemde geliştirdiği narsistik bütünlük fantezisinden türeyen bir imgedir. Bu imge, çocuğun kendisini tüm-güçlü, eksiksiz ve yetkin hissettiği bir benlik tasavvurudur. Bu nedenle ideal ego, Lacan'ın teorisinde kadir-i mutlaklık (omnipotence) hayaline bağlıdır ve çocukluk narsisizminin bir yansımasıdır. Öznenin bu aşamadaki ideal benlik tasarımı, esasen ayna evresi olarak tanımlanan gelişimsel dönemde şekillenir.

Ayna evresi, kendi iç baskısıyla yetersizlikten beklentiye ve en nihayetinde, bütün katı yapısıyla öznenin bütün zihinsel gelişimine damgasını vuracak olan yabancılaştırıcı bir kimliğin giyiniş zırhına doğru ani bir itim yaratan bir dramadır - ve uzamsal özdeşleşmenin cazibesine kapılan özne için, bedeninin parçalanmış bir imgesinden kendi bütünlüğünün 'ortopedik' bir formu adını verdiği şeyeye doğru ilerleyen fanteziler biçiminde sonuçlanır (Lacan, 2006, p. 78).

Çocuk, kendi beden bütünlüğünü dışsal bir imge (aynadaki yansıması gibi) aracılığıyla kurar ve bu imgeyle özdeşleşir. İşte bu noktada ideal ego, çocuğun "her ne idiyse o" olarak tarif edilen, geçmişte kendisini eksiksiz hayal ettiği o yansıtılmış imgede karşılık bulur. Hastanede bir görevlinin Elisabeth Sparkle'a verdiği notun vaadi tam olarak budur: "Kendinizin daha genç, daha güzel, daha mükemmel bir versiyonu."

Buna karşılık ego ideali, daha karmaşık ve ikincil bir yapılanmadır. Ego ideali, yalnızca narsisizme dayanmaz; aynı zamanda ebeveynlerle ya da onların yerini alan otorite figürleriyle özdeşleşmenin sonucunda şekillenir. Ego ideali, öznenin "her ne olmak istiyorsa o" biçiminde formüle edilen geleceğe dönük yöneliminin, kendi üzerine yansıtılmış bir biçimidir. Bu yönüyle ego ideali, Lacan'a göre ikincil bir içe-yansıtma (introjection) süreciyle oluşur; yalnızca imgesel değil, aynı zamanda simgesel düzene bağlıdır. Ego ideali, özneye toplumun değerlerini ve yasasını temsil eden, yön veren bir içsel ölçüt işlevi görür. Elisabeth Sparkle'ın 'her ne idiyse o'su olan Sue ise kendi ego idealinin önündeki engel olarak görecektir Elisabeth'in kendisini. Elisabeth'in ideal egosu olarak Sue, Sue'nun ego idealinin önündeki engel olarak Elisabeth... Oysa tedarikçi "Asla unutmanız gereken şey şu: Siz birsiniz" diyordu. Oysa bir ikiye bölünmüştür; bu bölünmenin sonucunda da her bir özne, yani Elisabeth ile Sue'nun her biri, kendi tözselliği içinde varlık bulmaktadır. Filmin adı (*The Substance: Töz ya da Cevher*) burada başka bir anlam kazanıyor. Töz ya da cevher artık sadece filmdeki genetik kopyalanma olayını mümkün kılan ve karaborsada satılan maddeye değil, aynı zamanda bir özerk varoluş

biçimine de gönderim yapan felsefi bir anlam ediniyor.

Stanford Felsefe Ansiklopedisi ‘töz’ ya da ‘cevher’ terimini tanımlarken, felsefenin, pek çok kavramı (algı, bilgi, nedensellik vs.) gündelik dilden alıp felsefi bir bağlama oturtmasına karşılık ‘töz’ teriminin temelde felsefi bir terim olup da gündelik dile bir biçimde tahrif edilerek taşınmış olduğunu belirtir. Terimin kökeninde ise Yunanca ‘ousia’ sözcüğünün tercümelemleri bulunmaktadır.

“Ousia, *einai* (var olmak) fillinden türetilmiş bir isimdir ve haliyle de ‘varlık’ olarak çevrilmektedir. Türeyimsel anlam bakımından tözler (cevherler) ‘varlıklar’ adına en layık şeylerdirler. Bu, genellikle, belirli felsefi sistemlerin temel niteliğindeki öğeleri anlamına gelecek şekilde yorumlanmaktadır. Böylelikle bir atomcu için atomlar tözler durumundadırlar, çünkü atomlar geri kalan her şeyin onlardan yapıldığı temel şeylerdirler. David Hume’un sisteminde, yine aynı nedenle, izlenimler ve ideler tözlerdirler. Çok az bir farklılıkla İdealar da Platon’un tözleridirler, çünkü her şey kendi varoluşunu İdealardan türetmektedir” (Robinson & Weir, 2024).

Bu durumda ‘the substance’ filmde genetik bir mucize yaratan ilaç mıdır? Yoksa Sue’nun kendi varoluşunu borçlu olduğu Elisabeth midir? Elisabeth’ten ayrı bir varoluş ve ayrı bir anlam dünyası kuran, üstelik bunu Elisabeth’in yıkımı pahasına kuran Sue, tam da bu ‘otonom’ varlığıyla kendisi de bir töz olarak belirmiş değil midir? Lacancı yabancılaşma fikri tam da burada imdadımıza yetişiyor. İnsan dünyasında hiçbir varlık kendisiyle özdeş değildir, olamaz. Elisabeth’in ego-ideali ile ideal egosu üst üste binip çakıştığı anda iki benlik arasındaki uzlaşmaz çatışma da sahneye çıkmaktadır. Ya da dilerseniz İmgesel ile Simgesel arasındaki çatışma...

‘İmgesel’, öznenin, ayna evresinde kendisinin dışında bir imgeyi üstlenmesi ve bu imgenin ona etrafındaki nesneleri bir dizi denklikler, kimlikler, aynılıklar olarak görme imkanını vermesi sırasında yaşanan dönüşümdür. “Ancak bu konumlanma bir sorunsal içerir, çünkü özne aynı anda hem yabancılaştıran hem de özneyi kendi içinde potansiyel bakımdan bir tür cepheleşmeye sürükleyen bir imge aracılığıyla kendisini bulmakta ve tanımaktadır. Bu, İmgeselle suç ortaklığı içinde bulunan iki özdeşleşme biçimi olan narsisizm ile agresyon arasındaki yakın ilişkinin de temelidir” (Bhabha, 2004, pp. 109-110). Bir Kimlik olarak bu imge daima eksiğin tehdidi altındadır. Sue, Elisabeth’in uyku halindeki bedeninden stabilize edici sıvıyı alması gerekenden çok daha fazla aldığı bir sırada hem kendisini ondan ayırır hem de onunla özdeşleşir: “Şans kapıyı çaldığında kapıyı açmazsan başka bir şans bulamazsın. Bunu en iyi sen bilirsin.” Hem tözsel bir ayırımın hem de başka olanla o başkaya yapılanı meşrulaştırma arayışı içindeki bir özdeşleşmenin üst üste binip çakıştığı enteresan bir sahnedir bu. Üstelik Sue bu sahnede deyim yerindeyse elindeki fallik bir nesneyle Elisabeth’in bedenine bir istilacı gibi yönelmiş durumdadır.

Lacan’ın düşüncesinde ideal ego, egonun taklit etmeye hevesle yöneldiği bir mükemmellik idealidir. Özneyi ilk kez etkisi altına aldığı uğrak ise ayna evresidir. Bu evrede birey, aynadaki idealize edici imgesiyle yüzleşir; bu imge, öznenin kendi parçalı ve dağınık beden algısını geçici bir bütünlük yanılsamasıyla dengeleyen bir yapı sunar. Ayna evresi, aynı zamanda İmgesel düzeyde fantezi üretiminin mantığını da şekillendirir ve bu yapı öznenin sonraki tüm psikolojik ve toplumsal yaşamını belirleyen temel bir işleyiş halini alır. Lacan’a göre “ego-ideali ise öznenin kendisine ideal bir noktadan baktığı anda ortaya çıkan şeydir; bir kimsenin kendisine mükemmellik noktasından bakması, kendi hayatını beyhude ve faydasız olarak görmesi anlamına gelmektedir. Bunun sonucu ise bir kimsenin ‘normal’ hayatını tersine çevirmesi, onu birdenbire itici ve tiksindirici bir şey olarak görmesidir” (Felluga, 2011). Ya da Madan Sarup’un ifadeleriyle, “İmgesel özdeşleşme, kendimiz tarafından sevilabilir olarak belirlediğimiz bir imgeyle özdeşleşmedir; burada imge “ne olmak istiyorsak onu” temsil eder. Simgesel özdeşleşme ise tam olarak gözetlendiğimiz yerle, kendimiz tarafından sevilabilir olarak, seilmeye değer olarak belirebileceğimiz biçimde kendimize baktığımız yer ile bir özdeşleşmedir” (Sarup, 1992, p. 103).

Bakışın İktidarı ve Yıkımı: *The Substance* ve Medusa Mitinin Kesişim Noktası

Dönüp dolaşıp kendimizi yine bakış meselesinin içinde bulmamız tesadüf değil. *The Substance* filminin her katmanında, bakışın kurucu ve yok edici gücü adım adım işleniyor. Zira filmde hem doğrudan hem de örtük biçimde, bakışın iktidarı ve bedensel varoluş üzerindeki belirleyiciliği sahneye taşınıyor. Bu noktada Medusa mitiyle olan bağlantılar da su yüzüne çıkıyor. Fargeat'ın anlatısı, yalnızca modern kültür endüstrisinin bakışı değil, aynı zamanda mitik olanın, çok daha eski bir zamanın bakışını da çağırıyor. Çünkü tıpkı Medusa gibi, *The Substance*'ın dünyasında da bakış hem bedeni dönüştüren hem de onu yok eden bir kudrete sahip. Kadın bedeni, sürekli bir bakışın nesnesi haline getiriliyor; güzelliğiyle, gençliğiyle, arzulanabilirliğiyle ölçülen ve her seferinde bakışa sunulan bir varlık olarak yeniden ve yeniden inşa ediliyor. Elisabeth Sparkle'ın genç, güzel ve mükemmel bir versiyonunu vaat eden karanlık teknoloji, tam anlamıyla bu bakışın taleplerine göre işleyen bir sistemin ürünüdür. Bu sistemde, kadının kendi bedeni üzerindeki tasarrufu bile, başkalarının gözü önünde sürekli yeniden biçimlenmek zorunda kalır. Bu da bedeni bir performans nesnesi haline getirir; varoluş, yalnızca görünüş düzeyine, imgesel temsile indirgenir. Bu da patriyarkal kültürde bir bakışın nesnesi olarak inşa edilen 'kadın' göstereninin, patriyarkal anlam sisteminde kendi başına ve kendi hesabına bir anlam taşımasını önler. "Patriyarkal kültürde kadın, erkek öteki için bir gösteren olarak belirir; anlamın oluşturucusu olarak değil anlamın taşıyıcısı olarak ona ayrılmış yere bağlı sessiz bir kadın imgesini kadınlara dayatmak suretiyle çalışan linguistik buyruk aracılığıyla erkeğin kendi fantezilerini ve saplantılarını içerisinde yaşayabileceği bir simgesel sistem tarafından kuşatılmıştır kadınlar" (Mulvey, 1989, p. 15).

Bu noktada, bakışın hem tanımlayıcı hem de öldürücü oluşu, bizi doğrudan Medusa'nın mitik figürüne götürür. Medusa, bakışıyla karşısındakini taşa çeviren, felç eden bir figürdür; onun bakışı, canlı olanı sabitleyen, hareketi ve değişimi imkânsız hale getiren bir bakıştır. Ama aynı zamanda, Medusa'nın başı da bir iktidar aracına dönüşür: Onu kesen Perseus, başı bir silah gibi kullanarak düşmanlarını dondurur. Böylece Medusa'nın bakışı, bir felaket ve güç kaynağı olarak iki yönlü bir işlev kazanır. Tıpkı filmde olduğu gibi: Bakış hem arzusun yöneldiği, güzelliğin ölçütü olan bir nesneyi yaratır, hem de bu nesnenin ölümüyle sonuçlanır. Elisabeth ve Sue'nun ilişkisi, bu bakışın çift anlamlı doğasını açığa çıkarır: Elisabeth'in gençliğine, ideal imgede donmuş bedenine yönelik bakış, aynı zamanda onu tüketen ve yok eden bakıştır. Bakışın iktidarı, burada öznenin bedenini sabitleyip nesneleştirirken, aynı anda o bedeni bir performansın zorunlu nesnesine dönüştürür.

Dahası, bakışın bu ikircikli doğası sadece başkalarının değil, öznenin kendi üzerine yönelttiği bakışta da kendini gösterir. Elisabeth'in "Bu hâlâ benim, beni sevin" diye haykırdığı an, yalnızca başkalarının değil, kendisinin de kendi bedenine yönelttiği yıkıcı bakışın sahnesidir. Kendini sevebilir ve arzulanabilir görmek için başkalarının gözündeki imgesini taklit eden bir beden, o bakış ortadan kalktığında ya da tatmin edilmediğinde çöker, dağılır. Bakış yalnızca görme eylemi değil, bedeni yapılandıran, ona form veren ve aynı zamanda onu tehdit eden bir güçtür.

İşte tam da bu noktada, *The Substance*'ın dünyasında Medusa miti yeniden canlanıyor. Çünkü burada bakış, ölümcül ve sabitleyici bir güç olarak bedene yöneliyor, ama aynı zamanda o bakışa sahip olan da bir güç kazanıyor. Sue'nun Elisabeth'e tiksintiyle yönelttiği ve onun bedenini tüketen bakışı, aslında Medusa'nın bakışının tersine çevrilmiş bir versiyonu gibidir. Narcissos'un sudaki imgesine bakışı ile Medusa'nın taşlaştırmacı bakışı üst üste binmiş gibidir. Fargeat eril ve dişil bakışların birbirine karıştığı, aradaki ayrımların -en azından biyolojik düzeyde- o kadar da kesin olmadığı bir kaosu içinden geliştiriyor gibidir kendi sözünü. Artık kadın bedeninin kendisi değil, onu üreten ve yöneten teknolojik düzen bakışın hâkimi olur. Böylece film, modern güzellik ideallerinin ve tüketim kültürünün dayattığı bakış rejimini mitolojik bir çerçevede yeniden kurar. Bu nedenle Medusa'nın bakışına dönmek, yalnızca geçmiş bir mite değil, modern görme ve görünme rejimlerinin karanlık yüzüne bakmak anlamına gelir.

Dişil erosun “kadınlardaki yaşam gücünün ve yaratıcı enerjinin öne sürülmesi olduğunu ve eril bakışın devamlı saldırılarına maruz kaldığını” belirten Susan R. Bowers (1990, p. 217), John Berger’a referansla bunun nedeninin “erkeklerin basitçe bakmakla kalmaması; eril bakışın kendisiyle birlikte eylem ve sahiplenme erkini de taşıması” (1990, p. 217) olduğunu ileri sürüyordu. Ama mit bize Medusa’nın gözlerinin içine bakanın taşla dönüştüğünü söylüyor. Dolayısıyla mit, önümüze, bakışın eril iktidarının ya da eril bakışın iktidarının şu ya da bu biçimde çalışmaz durumda olduğu, bu iktidarın öyle ya da böyle Medusa’ya doğrudan tanıklık edemez durumda olduğu bir manzara koymaktadır. Öyle ki Perseus, Athena’nın hediyesi kalkanın iç yüzünü bir ayna gibi kullanarak bakar Medusa’ya ve onu, tanrısal dolayımın aracılığıyla görüp alt edebilir. Dolayısıyla Medusa mitinin eşitlikçi topluluklardan patriyarkal topluma geçişin momentlerinden birini, anlatının bütün patriyarkal kodlarına rağmen ele vermekte olduğu kesindir.

Medusa Mitinin Tarihsel Tahrifatı: Eşitlikçi Bir Güçten Patriyarkal Canavara

Medusa figürüyle ilk karşılaştığımız yer Homeros’un *İlyada*’sının beşinci kitabı. Burada Atena’nın kalkanı tarif edilirken, Medusa’nın adıyla değil de Gorgon niteliğiyle anıldığını görürüz: “o korkunç kalkanda çepeçevre diziliydi / Korku, Kavga, Savunma, adamı donduran Saldırış / bir de korkunç canavar Gorgo’nun başı / korku, yıldı salan azman” (5: 739-743). İkinci olarak yine *İlyada*’nın on birinci kitabında, yine Atena’nın kalkanı betimlenirken, yine adıyla değil, niteliğiyle rastlıyoruz Medusa’ya: “Korkunç suratu, acı bakışlarıyla Gorgo / bir taş gibi duruyordu kalkanda” (11: 36-37). Üçüncü karşılaşmamız yine bir kalkan betimlemesidir, ama bu defa Hesiodos’un *Herakles’in Kalkanı* adlı şiirinde, kalkan betimlenirken, yine adıyla değil, Gorgon niteliğiyle zikredilirken karşılaşıyoruz. Herakles’in kalkanındaki işlemelerden biri Perseus’u betimlemektedir: “Bütün sırtı korkunç canavarın, Gorgon’un başıyla kaplanmıştı” (Hesiod, 2017, p. 162). Medusa, Hesiodos’un *Teogoni*’sinde (2017, p. 49) nihayet adına kavuşur. *Teogoni*’deki anlatıya göre Gorgonlar üç kız kardeşler: Sthenno, Euryale ve Medusa. İçlerinden sadece Medusa ölümlüdür; bir çayırda Poseidon’la birlikte olmuştur ve Perseus Medusa’nın başını kestiğinde içinden kanatlı at Pegasus ve altın kılıçlı dev Hrisaor çıkmıştır.

Klasik dönemde ise Thebai şehrinden lirik şair Pindaros’un (M. Ö. 518-438) bir şiirinde Medusa’nın da yası tutulabilir bir varlık olduğu biçiminde bir eğilim belirir. Pindaros ‘Ptyhian 12’ (Pindar, 2007, pp. 87-88) adı verilen ve bir flüt çalma yarışmasının birincisine atfen yazılmış şiirinde, Medusa’nın ölümü üzerine kız kardeşlerinin feryatlarının dokunaklılığı sonrasında Atena’nın flütü icat etmiş olduğunu ileri sürer. Sözlü gelenekte ve egemen olmayan, diskalifiye edilmiş ya da marjinalleştirilmiş söz söyleme alanlarında Medusa’ya dair nasıl bir tasavvur söz konusuydu? Maalesef bilemiyoruz. Yazılı gelenekte ise Pindaros’la birlikte, korkunç bir varlık olarak, Perseus’un zaferinin ve şanının bir ögesi olarak Medusa fikrinden bir rahatsızlığın belirdiğini söyleyebiliyoruz. Pindaros kendi döneminin heterodoks söylemlerinden mi etkilenmişti? Bildiğimiz tek şey Pindaros’un Yunan mitolojisindeki gayri ahlaki tanrılar ve yine etik dışı meseller karşısında bir hayli eleştirel bir tutum almış olduğudur. Örneğin klasik Yunan mitolojisinde babası Tantalus tarafından kesilip pişirilip tanrılara ziyafet olarak sunulan Pelops hikayesine önerdiği kendi alternatif versiyonu, özellikle mitolojik dünya görüşünün, rasyonel bir biçimde değilse de ahlaki bir biçimde sorgulanmaya başlanmasının oldukça ünlü bir örneği olarak kabul edilir. Klasik mitolojiye göre Tanrıların hepsi yemekteki insan kokusunu alıp tiksintiyle uzaklaşırken, Persephone’yi kaybetmiş olmanın derin üzüntüsü içindeki Demeter fark etmeyip yemeği yer ve bu nedenle tanrılar Pelops’u tekrar birleştirip canlandırdıklarında omzu eksik kalır. Bunun üzerine Hephaistos ona fildişinden bir omuz yapar. Pindaros’un “Olympian 1” (Pindar, 2007, pp. 3-6) adlı şiirine göre ise Pelops’a âşık olan Poseidon onu alıp götürmüştür ve Tantalus’un zenginliğini kıskanan komşuları Pelops’un yokluğunu açıklamak üzere böyle bir hikâye uydurmuşlardır (ayrıca bkz. Griffith, 1989, pp. 171-173).

Apollodorus'a (M. Ö. 180-120) geldiğimizde (1921, pp. 153-163), Perseus mitinin ana hatları bakımından pek değişmeden anlatıldığını, ama metnin Medusa'nın güzelliğine yapılan bir vurguyla sonlandığını görüyoruz. Bu hikâye özetle şu biçimdedir: Perseus'un büyükbabası Argos Kralı Akrisios, kızı Danaë'den doğacak torununun kendisini öldüreceği yönünde bir kehanet duyar. Bunun üzerine Danaë'yi yer altında kapalı bir odaya hapseder. Ancak tanrı Zeus, altın bir yağmur şeklinde odaya girerek Danaë ile birlikte olur ve Danaë, Perseus'u doğurur. Kral Akrisios, torununun doğduğunu öğrenince çok korkar. Bizzat kanlarına girmekten çekindiği Danaë ve Perseus'u bir sandığa koyup denize bırakır. İkili Seriphos adasına sürüklenir ve burada bir balıkçı olan Dictys tarafından kurtarılırlar. İlerleyen zamanlarda Seriphos kralı Polydectes, Danaë'yi eş olarak almak ister ama Perseus'u bunun önündeki engel olarak gördüğü için onu çok zor bir göreve gönderir: Medusa'nın başını getirmesini ister. Perseus'a tanrılar yardım eder. Hermes ona kanatlı sandaletler ve keskin bir orak verir; Athena ise Perseus'a parlak bir kalkan. Perseus, kalkanın yansımından Medusa'nın yüzüne bakmadan onu öldürür ve başını alır. Dönüş yolunda Perseus, Etiyopya kralı Kepheus'un kızı Andromeda'nın deniz canavarına kurban edilmek üzere olduğunu görür. Onu kurtarır ve evlenirler. Seriphos'a döndüğünde Perseus, annesine zarar vermek isteyen Polydectes'i Medusa'nın başıyla taşa çevirir. Sonunda Perseus, Medusa'nın başını tanrıça Athena'ya verir. Athena bu başı kalkanının ortasına yerleştirir. Apollodorus, bu konudaki sözlerini "Ama bazıları, Medusa'nın başının kesilmesinin Atena'nın hatırı için gerçekleşmiş bir şey olduğunu ileri sürerler ve derler ki Medusa kendisini güzellik bakımından bile tanrıçayla denk görmeye heves etmiştir" (1921, p. 161) biçiminde sonlandırır.

Erken dönem yazılı kaynaklarda sadece bir canavar olarak zikredilen Medusa, geç klasik dönem şairlerinin imgeleminde, Atena'nın tapınağında Poseidon'la birleştiği için Atena tarafından cezalandırılarak bir canavara dönüştürülmüş bir figür haline gelir (<https://www.theoi.com/Pontios/Gorgones.html>). Fakat geç klasik dönemden çok önce, M. Ö. 580'de Korfu'da (Thucydides'te Korkyra olarak geçer ve Peloponez savaşlarının ilk kıvılcımı burada ateşlenir) inşa edilmiş olan Artemis Tapınağının limana bakan batı alınlığında oğlu Hrisaor ile bir kabartma şeklinde betimlenmiş olan Medusa açıkça tapınağın, limanın ve şehrin koruyucusu olarak tasavvur edilmiştir. O halde bir algı değişimi mi yaşanmıştır, yoksa patriyarkal anlam sisteminin bütün müdahalelerine rağmen Medusa'ya dair arkaik bir şeyler sızıp gelmeye devam mı etmiştir? Bowers kendi yanıtını şu biçimde veriyor: "Ben, Medusa paradoksunun Medusa karakterinde hem Olimpos-öncesi hem Olimpos-sonrası tarihin birlikte var olmasını yansıttığı kanaatindeyim. Tanrıçaların güzelliklerinin hatırası, tutsak edilmiş ruhta, özellikle de tutsak edilmiş kadın ruhunda, sıkışıp yoğunlaşmış bir biçimde kalmıştır" (Bowers, 1990, p. 222). Eskinin (yani eşitlikçi toplumların) hatırasının sürmesi ve yeniye (yani patriyarkal yeniden inşalara) sızması diye açıklanabilecek bir durumdur bu. Medusa öyle kolay pes etmemektedir; üretilen yeni anlatıda, başının ele geçirilmesi suretiyle taş edici bakışları patriyarkanın silahlarından biri haline getirilmişken bile. Nitekim anlatının dönüp dolaşıp Medusa'nın bir Gorgon'a dönüştürülmesinden önceki haline referans vermek zorunda kalması da bu direncin bir ifadesidir: "Medusa, dökümlü saçlarıyla çok güzel bir ölümlü kadın olarak doğmuştu. Tanrılar onun karşısında baştan çıkıyorlardı ve Poseidon bu ölümlü kadını Atena tapınağında hamile bıraktı. Atena ölümlü Medusa'yı lanetledi ve yüzü korkunç bir hal alırken saçları da yılanlara dönüştü. Medusa bir mağaraya mahkûm edilecek ve onunla göz teması kuran herkes taşa dönüşecekti" (theoi.com, 2019).

Patriyarkal anlatıdaki bu dönüşüm Ovidius'ta da görülür. Ovidius da Apollodorus'un jestini tekrarlayarak, Perseus hikayesini Medusa'nın güzelliğine bir vurguyla sonlandırır:

Bir vakitler çok güzeldi,

Birbirine rakip pek çok talibin umuduydu

En göze çarpan yanı saçlarıydı

(bunu o sıralarda onu görmüş birinden öğrendim)
Ama söylendiğine göre Neptün [Poseidon] tecavüz etmiş ona
Hem de Minerva'nın [Atena] tapınağında
Jüpiter'in [Zeus] kızı öfkesinden dönüp gitmiş
Ve erdemli bir biçimde yüzünü örtmüş kalkanyla
Ki böylelikle bu eylem cezasız kalmasın diye
Gorgon'un saçlarını pis yılanlara çevirmiş
Ve düşmanlarını dehşetten şaşkına düşürmek için
Göğsünün üstünde taşır yarattığı yılanları (Ovid, 1983, p. 106).

Çarpıcı bir güzellik ve korkunç bir canavar; Louis Marin'in ifadesiyle, "iç içe geçmiş zıtlıklardan oluşan bir büyülenme hali" (Marin, 2003, p. 140). Üstelik tek bir paradoks da değil söz konusu olan: "Sağ yanından çıkan kan hayat vericidir ve Asclepius'un altı mitsel varlığı tekrar hayata döndürmesini sağlamıştır; buna karşılık sol yanından akan kan zehirli yılanlar üretmiştir" (Bowers, 1990, p. 222). Kutsal ile kutsal-dışı, kirlenmiş olan ile temiz olan, dışarı atılması gereken ile içeride tutulması gereken Medusa figüründe üst üste biner. Bunun tek bir açıklaması vardır; nispeten yeni bir simgesel sistem, eskiden kendi hesabına kutsal olanı zapturapt altına almaya çalışmıştır. Bu eski hale işaret eden bir örnek olarak Corfu'daki kabartmayı zikretmiştim. Bir başka örnek ise Mısır'dan, Sais'teki Medusa yazıtından gelmektedir. Bu yazıtta Medusa "bütün tanrıların anası, henüz doğurma diye bir şey yok iken bütün tanrıları doğurmuş olan ana" (Walker, 1996, p. 629) diye tarif edilmektedir. Corfu'daki koruyucu rolüyle birlikte düşünüldüğünde daha eşitlikçi bir dünyanın bir ögesi olması ve patriyarkal sistem tarafından yeniden 'kodlanmış' olması bir hayli mümkün görünmektedir. Yine Sais'teki yazıtta hem geçmiş hem şimdi hem de gelecek olduğu belirtilmektedir (Walker, 1996, p. 629). Aynı yazıttan: "Şimdiye kadar hiçbir ölümlü beni örten perdeyi kaldırmayı başaramadı" (Walker, 1996, p. 629). Bütün patriyarkal kodlamalara ve Perseus'un Medusa'nın başını bir silaha dönüştürmüş olmasına rağmen, Perseus'un da bu örtüyü kaldırmayı başaramayan bir konumda betimlenmesi belki de patriyarkanın Medusa'ya her şeye karşın son bir saygı jestinin ifadesidir. Bu örtüyü kaldırmaya gücü yetmeyen patriyarka, tam olarak kavrayamadığı bu bilme biçimini bir yandan diskalifiye ederken bir yandan da onun gücünü tanımaktadır.

Walker, Medusa'nın tehlikeli yüzünün ayrıca menstrüel tabuyla da ilgili olduğunu belirtmektedir. İlkel topluluklarda sık rastlanan bir inancı, regl dönemindeki bir kadının bakışlarıyla bir erkeği taş a çevirebilir olduğuna yönelik inancı hatırlatan Walker, Medusa'nın hem yaşam üretme hem de yaşamı ortadan kaldırma gücüne sahip olan kanıyla, 'ay' kutsallığına gönderim yaptığını belirtir (Walker, 1996, p. 629). Burada söz konusu olan "bilgelik kanıdır" ki kadınlara kutsal güçlerini veren öğelerden biri de budur. İşte Atena'nın kalkanında Medusa'nın başının neden yer aldığını açıklamak üzere icat edilmiş olan Perseus miti, bir bakıma, bu bilgeliğin patriyarkanın kendi bilme biçimi lehine ortadan kaldırılmasının hikayesidir.

Böylelikle, bir vakitler güçlü bir matriarkal simge durumunda olan Medusa'nın, patriyarkal kültür tarafından bir dehşet ve canavarlık imgesi biçimini alacak şekilde tahrif edilmiş olduğunu ileri sürme imkanına kavuşuyoruz. Üstelik patriyarkal kültür Medusa'ya doğrudan bakmayı yasaklamıştır; çünkü Medusa'ya bakmak, öyle ya da böyle patriyarkal kültürün kendi kuruluş temellerinin açığa çıkması riskini taşımaktadır. "Medusa'ya bakmayın, taş olursunuz" buyruğu bu hakikatin üzerini örtmek üzere seferber edilmiş bir ideoloji olarak işlev görür. Oraya bakış ancak aynaların, kalkanların, çeşitli yansıtıcı aletlerin dolayımıyla

mümkündür. Ama bu dolayım, bakılan ögeyi hem nesneleştirmekte hem de bu ögeye dair çarpıtılmış, çirkinleştirilmiş bir imge üreterek gerisin geri ona fırlatmaktadır. Bu dolayım patriyarkal kültürün dolayımıdır. Bir zamanlar güzelliği ve bilgeliği dolayısıyla bütün gözlerin ona çevrilmiş olduğu bir 'ana' figürü, patriyarkal kültürün dolayımı olmaksızın kendisine bakılamaz bir figür olarak inşa edilmiştir. *The Substance* filmi bir Medusa anlatısı haline getiren şey de Elisabeth Sparkle'ın kendine yönelttiği bakışın, başkalarının -özellikle de patriyarkal kültürün- bakışıyla aynı düzlemde işlemesidir. Yani başkaları tarafından sevilir olduğunu, sevilir olabileceğini var saydığı bir 'yerin' bakışıyla bakmaktadır kendisine. Bu bakış öznenin içine işler; onu yarıp ikiye böler ve kendi kendisiyle karşı karşıya getirir. Elisabeth'in kendi bedeninden ürettiği, "daha genç, daha mükemmel bir versiyon" olarak inşa edilen Sue, tam da bu bölünmenin ve yabancılaşmanın alegorik anlatısıdır.

İkilenme ve Kimlik Krizi: Elisabeth-Sue Çatışması

Yukarıda sözü edilen bölünmeyi kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle tarif ediyordu Fargeat:

Her ne kadar film kendinizin bir kopyasını üretmenizle ilgili olsa da gerçekte şu fikirler ilgilidir: Eğer başka bir bedeniniz varsa, aynı kişi bile olsanız tamamen farklı düşünmeye başlayacaksınız. Şeylere dair yaşama tecrübeniz bütünüyle farklılaşacaktır. Bir önceki gün bir başka bedende olsanız bile bir başka bedende uyandığınızda dünya deneyiminiz aynı kalmaz. Bu, bir olarak kalsak bile, 'biz' olsak bile içimizde bulunan farklı seslerin son derece güçlü ve çatışmalı olabileceği fikridir (*A Rabbit's Foot*, 2024).

Bu, kopya bile olsalar Sue ile Elisabeth arasındaki tözsel bir ayrıma işaret eder, fakat bir yandan da tözün kendisinin o kadar da tözsel olmadığına, en nihayetinde size nasıl bakıldığının da kimliğinizin oluşumunda son derece hayati bir rol oynadığına işaret eder. Yine aynı röportajda bakılma ve görülme konusunda şunları söyler Fargeat: "*Revenge* filminde feminizmle, bir kadın olmanın ne demek olduğuyla, nasıl görüldüğünüzle, kamusal alandaki güçlü tesirinle, hangi gözlerin sizin üzerinizde olduğuyla, nasıl görüldüğünüzle, nasıl değerlendirildiğinizle ilgili olarak geliştirmeye başladığım temaları, çocukluğumdan beri beni etkisi altına alan bu temaları ele almak istedim." Burada "nasıl görüldüğünüz" ifadesinin iki kere tekrar etmesi de bir ironi gibidir. Birini Elisabeth'in, diğerini Sue'nun nasıl görüldüğüne işaret eden iki ifade olarak da tahayyül edebiliriz bu ikilenmeyi. İkilenme, birliğin bölünmesine işaret eder.

Birliğin ya da benliğin bölünmesi olarak ikilenme Lacancı özne teorisinin de merkezinde durmaktadır (bkz. Lacan, 2006, pp. 75-81; Sarup, 1992, pp. 59-79). Özne, ayna evresi adı verilen durum içinde, gerçekte kendisi olmayıp da kendisinin dışsal bir imgesi olan bir yansımayla özdeşleşmek suretiyle kendi ayrımını ya da farkını edinir. Bir İmgesel özdeşleşme içerisinde özne, zaten bölünmüş olarak, kendisi olmayan bir bütünlüğü kendi 'Ben'i olarak selamlamak suretiyle varlığa gelir. Bu biçimde kurulan özne, hiçbir zaman tam anlamıyla "kendisi" olamayacaktır. Aynada gördüğü imge, ters çevrilmiş, yabancılaştırıcı bir imgedir. Kimlik dediğimiz şey, insanın başkalarıyla ilişkisini sürekli olarak çarpıtan, yüzeysel bir dış kabuktan ibarettir. Bu ilk kimlik oluşumu -yani özdeşleşme anı- öznenin yapısal eksikliğini örten bir kurgu üretir. Ve bu an, bireyin yaşam boyu peşinden sürükleneceği bir eğilimi de başlatır: ömür boyu, 'ideal bir egonun' İmgesel bütünlüğünün arayışında olma, ömür boyu bunu geliştirmeye çabalama. Hem bu ilk bütünlük duygusu hem de onun izinden gelen diğer kimlik kurguları, eksikliği telafi etmeye çalışan sahte çözümlerdir. Bu ego yapıları, insan yaşamındaki eksiklik, yoksunluk ve tamamlanmamışlık gibi asla ortadan kaldırılamayan yapısal koşulların çevresinden dolanma çabalarıdır.

The Substance filminde Sue'nun tek bir tözsel gerçeklik içinde kendi ayrımının ve farkının, kendi özerk varoluşunun arayışına girmesi, ikisinin de yıkımını beraberinde getirir. Sue'nun bu ayrımı kalıcı kılmaya, yani aslında kendi arzusunu ayırmaya yönelik girişimi içinde kendi

konumunu yine de Elisabeth'in arzusunun ne olduğuna dair bir ifadeyle meşrulaştırdığını görürüz: "Şans kapıyı çaldığında kapıyı açmazsan başka bir şans bulamazsın. Bunu en iyi sen bilirsin." Tek bir arzu nesnesi üzerine bir iki ayrı öznenin çatışması değildir burada söz konusu olan. İmgesel özdeşlemenin uzamsal ve mekânsal doğası nedeniyle kendisiyle özdeşleşilebilecek tek bir 'yer' vardır ve o yeri ancak bir kişi işgal edebilir. Kavga, öznenin lokasyonunda kimin duracağını kavgasıdır.

Papin Kardeşlerin Aşırı-Özdeşleşmesinden *The Substance*'ın Ayrışamayan Benliklerine

Bu kendi ayrımını bulma, bulamama, bir tür ayrımsızlık içerisinde kendiliğin sınırlarını belirleme ya da belirleyememe meselesi ister istemez insanın aklına Jean Genet'nin *Hizmetçiler* (1962) adlı oyununu düşürüyor. 1933'te Fransa'nın Le Mans kasabasında Christine ve Léa Papin kardeşlerin hizmetçisi oldukları evin hanımı Madame Lancelin'i ve kızı Geneviève'i öldürmeleri olayından esinlenen bu oyun tam da ötekiyle aşırı özdeşleşme içerisinde ötekinin içinde kaybolup gitmeyi sahneleyen bir oyundur. Genet kendi arzularında kalamayan kız kardeşlerin durumunun muhtemelen sınıfsal niteliğiyle anlaşılır olabilmesinin üzerine gölge düşmesin diye oyunda ev sahibesini öldürtmez. Böylelikle kız kardeşlerin katil olmadan önce kurban oldukları durumunu görünür kılmaya çalışır. Genet'nin betimlediği hizmetçiler -Claire ile Solange- arzuları yok sayılmış değil, bizzatihi kendi arzularının öznesi olmalarına izin verilmemiş figürlerdirler. Genet bunu özellikle de kimin kim olduğunu belirleyen sınırların geçişkenliği temasını sürekli canlı tutarak işletir. Öyle ki Claire sürekli Madam'mış gibi davranırken Solange da Claire'miş gibi davranır.

Her iki hizmetçinin de bir başkası olmaktan, -öteki için- bir başkası olarak kendisi olmaktan başka bir işlevi yoktur. Her biri, ötekine göre konumlanmış bir kimlik içinde, kendisinin başkası olarak sunumunu temsil eder. Bu ikilik üzerine çöken tehdit ise, onların farklılığını askıya alarak tekil bir özdeşliğe indirgeme eğilimidir. Her biri, ötekinde, kendisinden biraz ötede, biraz yabancılaşmış bir benlik görmektedir. Bu karşılıklı yansıtma hem kendi kendilerine erişimin imkânsızlığını hem de ötekinin kendisi olma ihtimalinin sürekli ertelenişini gözler önüne serer. Böylece her biri, ötekinin kendisi olamayacağını, yani tam anlamıyla özdeşleşmenin olanaksızlığının tanığına dönüşür. Öyle ki Claire rolüne bürünmüş olan Solange, Madam rolüne bürünmüş olan Claire'e "Limitler, sınırlar, Madam. Hudutlar uzlaşım değil kanundur. Burada benim topraklarım, orada senin kıyıların" der ve Claire de Claire ile konuşan Madam'mış gibi şu yanıtı verir: "Bu nasıl bir dil, canım benim? Çoktan denizleri aşmış olduğun mu söylüyorsun? Bana senin hayal gücünün kasvetli sürgününü mü öneriyorsun? İntikam alıyorsun, değil mi? O zamanın geldiğini hissediyorsun, bir hizmetçinin artık..." (Genet, 1962, pp. 42-43). Ama sınırlar o kadar belirsizleşmiş durumdadır ki Solange biraz sonra şunu diyecektir: "Yeniden kendin ol. Hadi ama Claire, tekrar kız kardeşim ol" (Genet, 1962, p. 48). Bir süre sonra Claire "Ve ben korktum. Korktum Solange. Madam aracılığıyla beni hedef alıyordun. Tehlikede olan benim" (Genet, 1962, p. 55) diyerek hem bu ayrımsızlık halinin içerdiği tehlikeye, hem de bir ayırma arzusunun belli belirsiz varlığına işaret eder. Lacancı bir ifadeyle, arzunun varlığı karmaşık bir yoldan ötekinin arzusuna bağlıdır.

Lacan, *Hizmetçiler* oyununa esin kaynağı olan Papin Kardeşler cinayetini *Minotaure* dergisinde yayımladığı uzun bir makalede ele almıştır. Lacan'a göre cinayetin nedeni kız kardeşler arasındaki aşırı yakın ilişkidir (Sarup, 1992, p. 61). İki kız kardeş hazlarını tek bir özneymişlercesine birlikte deneyimlemektedirler (doğrusu, Genet de bu ayrımsızlığı iyi görmüştür). Kardeşlerin birbirlerinden ayrışamamışlıkları gerçekten radikal bir düzeydedir. İki ayrı benlik haline gelememiş, birbirlerinin dışına çıkamamışlardır. Ayrışma mümkün olmadıkça kimlik de kurulamaz ve "bu koşullar bir kimlik kaybı ve delilikle sonuçlanır" (Sarup, 1992, p. 61). Elisabeth ile Sue'nun durumundaysa bunun bir bakıma ters çevrilmiş bir hali söz konusudur; arzuları aynılaşamadığı gibi bir müzakerenin de söz konusu olamayacağı kadar ayrı varoluşlara sahiptirler. Her ne kadar aynı tözden çıkıp gelmiş de olsalar tek bir öznellik lokasyonunu arzulayan iki ayrı özne durumundadırlar.

Ancak Papin kardeşlerin cinayetinde ek bir şey daha vardır: bakış. “Kız kardeşlerin kendi patronlarının gözlerini çıplak elleriyle çıkarmak suretiyle onların bakışına ve gözetlemeciliğine de şiddet dolu bir meydan okuma içinde” (Boyle, 2002, p. 108) olduklarını hatırlatır Karen Boyle. Elisabeth Sparkle’ın yüzünde kendi kendisinin bir maskesiyle, korkunç bir ucubeye dönüşmüş, kopyanın da kopyası haliyle sahnenin ortasında dikilerek “Bu hala benim” haykırışıyla meydan okuduğu bakışı hatırlatıyor bu durum. Ama elbette önemli bir farkla: Elisabeth’in bu bakışın talepleri doğrultusunda kendisini yeniden yapılandırma arayışı biçiminde tanımlanabilecek kendi suç ortaklığı, kendi varoluşunu bu bakışlara meydan okuyarak talep etmesi sonucunun, ancak bu bakışlar açısından bakılamayacak kadar çirkin bir varlık haline geldiğinde ortaya çıkmasına yol açar. Bu bakılamazlık hali onu tam da bakışın tahakkümünden özgürleştirir ve tıpkı Medusa’nın Athena’nın kalkanına nakşedilmesi gibi, o da geriye kalmış tek organıyla ve bu tek organ olarak gidip kendi adının yazılı olduğu yıldız yerleşir. Kültür endüstrisinin varlıktaki bu lekeye elbette tahammülü yoktur; bu leke varlıktan silinmelidir. Böylelikle film, bütün bir kültür endüstrisinin bakış üzerinde ve bakışla elde ettiği iktidarın bir betimlemesi olarak kendi kendisinin sonunu getirir. Sonuç olarak, *The Substance*, kadim mitolojik motifleri, Hollywood’un simgesel şiddet düzeni ve bireysel arzusun bölünmüş doğasıyla birleştirerek, modern öznenin içsel bölünmüşlüğü bir kez daha sahneye çıkarır. Elisabeth ve Sue arasındaki çatışma, ideal ego ve ego ideali arasındaki çatışmanın simgesel ve imgesel düzeylerde nasıl bedenleştiğini gösterirken, töz fikri de öznenin kendi kendisiyle olan uzlaşmaz mesafesinin adıdır.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Apollodorus. (1921). *The Library I* (J. Frazer, trans.). The Loeb Classical Library.
- A Rabbit’s Foot. (2024, September 23). Coralie Fargeat: “I give birth through my art”. <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/confessions/coralie-fargeat-the-substance/>
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project* (H. Eiland & K. McLaughlin, trans.). Harvard University Press.
- Bertens, H. (2020). *Edebi Teori* (A. Aydın, Çev.). Sel.
- Bhabha, H. K. (2004). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bowers S. R. (1990). Medusa and the Female Gaze. *NWSA Journal*, 2(2), 217–235. <http://www.jstor.org/stable/4316018>
- Boyle, K. (2002). Revisiting the Papin Case: Gender, Sexuality and Violence in “Sister My Sister.” *South Central Review*, 19/20, 103–118. <https://doi.org/10.2307/3190138>
- Felluga, D. Terms Used by Psychoanalysis. (2011, January 31). Introductory Guide to Critical Theory. <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/psychterms.html>
- Freud, S. (1984). *On Metapsychology: The theory of psychoanalysis* (J. Strachey, trans.). Penguin.
- Genet, J. (1962). *The Maids & Deathwatch – Two Plays* (B. Frechtman, trans.). Grove Press.
- Griffith, R. D. (1989). Pelops and Sicily: The Myth of Pindar Ol. 1. *The Journal of Hellenic Studies*, 109, 171–173. <https://doi.org/10.2307/632044>
- Hesiodos. (2017). *The Poems of Hesiod* (B. Powell, trans.). University of California Press.
- Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*, Routledge.

- Homerus. (2008). *İlyada* (A. Erhat & A. Kadir, Çev.). Can Yayınları.
- Huddart, D. (2006). *Homi K. Bhabha*, Routledge.
- Lacan, J. (2006). *Écrits* (B. Fink, trans.). W W Norton & Company.
- Marin, L. (2003). Caravaggio's "Head of Medusa": A Theoretical Perspective (M. Hjort, trans.), in Garber, M. & Vickers, N. (eds.). (2003). *The Medusa Reader*. Routledge.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave.
- Ovid. (1983). *Metamorphoses* (R. Humphries, trans.). Indiana University Press.
- Pindar. (2007). *The Complete Odes* (A. Verity, trans.). Oxford University Press.
- Robinson, H. & Weir, R. Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive. (2024, May 6). Substance. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/substance/>
- Sarup, M. (1992). *Jacques Lacan*. Harvester Wheatsheaf.
- Theoi.com. (2019, September 13). The Myth of Perseus and Medusa Explained. <https://www.theoi.com/articles/the-myth-of-perseus-and-medusa-explained/>.
- Thurschwell, P. (2009). *Sigmund Freud*. (2. Basım). Routledge.
- Vogue. (2024, September 18). 'The Movie Is Fundamentally About the Violence of Control': Writer-Director Coralie Fargeat Talks *The Substance*. <https://www.vogue.com/article/coralie-fargeat-the-substance-interview>
- Walker, B. (1996). *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. Castle Books.