www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article /Araştırma Makalesi

The Proliferating Violence of Sameness: An Analysis of *The Substance* (2024) Through Byung-Chul Han's Concepts and Lacanian Psychoanalysis

Çoğalan 'Aynı'nın Şiddeti: Substance (2024) Filmi Üzerine Byung Chul-Han'ın Kavramlaştırmaları ile Lacancı Psikanalizin Işığında Bir Çözümleme

Şefik Özcan*

Abstract: Centered on Elisabeth Sparkle's grotesque corporeal transformation, Coralie Fargeat's The Substance (2024) critically explores contemporary society's pathological obsessions with youth, beauty, and absolute visibility. Utilizing the body horror genre as a potent socio-philosophical medium, the film delves into the severe psychological and physical collapse triggered by the neoliberal imperative to continuously optimize and maintain an idealized self-image. Sparkle's desperate quest to produce a younger, flawless iteration of herself leads her to undergo a black-market medical procedure known as "The Substance." This process allegorizes Jacques Lacan's concept of objet petit a the inherently unattainable object-cause of desire that, rather than providing ontological fulfillment, progressively fragments the subject and deforms the body into a monstrous, grotesque anomaly. This article interprets Sparkle's self-destructive trajectory through Byung-Chul Han's cultural diagnostics, specifically employing his formulations of 'the violence of sameness,' 'the ideology of transparency,' and the self-exploitative 'achievement-subject.' Under the relentless systemic pressure for hyper-visibility and commercial relevance, Sparkle aggressively commodifies and cannibalizes her own body, emerging as both the active executor and the ultimate victim of neoliberal violence. Her motivation transcends mere physical rejuvenation; it represents a desperate drive to embody the desire of the Other nternalizing society's panoptic gaze and normative expectations. In Lacanian terms, this dynamic exposes the subject's tragic struggle to mirror the Other's demand. The emergence of Sue an entity expelled directly from Sparkle's physical organism symbolizes the destructive manifestation of the imaginary ideal rooted in Lacan's mirror stage. Ultimately, instead of saturating desire, the procedure triggers a self-replicating structural lack that endlessly perpetuates itself. The Substance thus operates as a highly stylized, bleak allegory of the contemporary subject's systemic tragedy offering not a narrative of realized ambition, but a profound exposure of the proliferating absence and alienation residing at the core of human desire.

Keywords: *The Substance*, Performance Subject, Violence of Sameness, The Other, Desire

* Assoc. Prof. Dr., Mardin Artuklu University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting
Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
ORCİD https://orcid.org/0000-0001-9913-804X
mysozcan@gmail.com

Cite as/ Atıf: Özcan, Ş. (2026). The proliferating violence of sameness: An analysis of *The Substance* (2024) through Byung-Chul Han's concepts and Lacanian Psychoanalysis / Çoğalan 'Aynı'nın şiddeti: Substance (2024) filmi üzerine Byung Chul-Han'ın kavramlaştırmaları ile Lacancı psikanalizin ışığında bir çözümleme. *Turkish Studies - Language and Literature*, *21*(Ö1), 1787-1836. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer], Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.94375
Received/Geliş: 12 May/Mayıs 2026
Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2026
Published/Yayın: 20 September/Eylül 2026
Checked by plagiarism software

Öz: Elisabeth Sparkle'ın grotesk bedensel dönüşümünü odağına alan Coralie Fargeat imzalı *The Substance* (2024), çağdaş toplumun gençlik, estetik kusursuzluk ve mutlak görünürlük saplantılarını felsefi ve psikanalitik bir perspektiften tartışmaya açmaktadır. Beden korkusu (*body horror*) estetiğini toplumsal eleştirinin aracı olarak kullanan film, neoliberal düzenin bireye dayattığı benliği sürekli optimize etme zorunluluğunun yol açtığı ruhsal ve bedensel çöküşü görünür kılmaktadır. Sparkle'ın kendisinin daha genç ve kusursuz bir versiyonuna ulaşma isteği, onu "The Substance" adlı yeraltı prosedürüne yönlendirmektedir. Bu süreç, Jacques Lacan'ın *objet petit a* kavramı bağlamında, özneye vaat edilen ontolojik bütünlüğü hiçbir zaman sağlayamayan; aksine özneyi giderek parçalayan ve bedenini grotesk bir varlığa dönüştüren imkânsız arzu nesnesinin alegorik bir temsilini oluşturmaktadır. Bu çalışma, Sparkle'ın öz-yıkıcı dönüşümünü Byung-Chul Han'ın "aynının şiddeti", "şeffaflık ideolojisi" ve "performans öznesi" kavramları ekseninde çözümlemektedir. Sürekli görünür olma, hiper-görünürlük ve piyasa açısından değerini koruma baskısı altında Sparkle, kendi bedenini metalaştıran, sömüren ve tüketen bir özneye dönüşerek neoliberal şiddetin hem faili hem de mağduru hâline gelmektedir. Onun yöneldiği hedef yalnızca biyolojik bir gençleşme değil, Öteki'nin arzusunu bedeninde cisimleştirerek toplumun panoptik bakışını ve normatif beklentilerini içselleştirmektir. Lacancı açıdan bu durum, öznenin Öteki'nin talebini kendi arzusu olarak benimsemesi sonucunda varoluşunu feda edişini ortaya koymaktadır. Sparkle'ın bedeninden doğan Sue karakteri ise Lacan'ın ayna evresi bağlamında imgesel benlik idealinin tekinsiz ve yıkıcı bir dışavurumu olarak değerlendirilmektedir. Müdahale, arzuyu doyuma ulaştırmak yerine sürekli kendini yeniden üreten yapısal bir eksikliği görünür kılmaktadır. Sonuç olarak çalışma, *The Substance* filminin günümüz öznesinin sistemik varoluşsal trajedisini stilize bir alegori aracılığıyla görünür kıldığını; insan arzusunun merkezinde yer alan eksiklik, yabancılaşma ve yıkıcı boşluğu eleştirel bir bakışla ortaya koyduğunu ileri sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Cevher Filmi, Performans Öznesi, Aynı'nın Şiddeti, Öteki, Arzu.

Structured Abstract:

Written and directed by Coralie Fargeat, *The Substance* (2024) offers a powerful critique of the socio-cultural imperatives shaping contemporary neoliberal society through the aesthetics of body horror. Centered on Elisabeth Sparkle, an aging television celebrity whose social value declines with age, the film examines contemporary obsessions with youth, beauty, visibility, and bodily perfection. Rather than presenting bodily transformation merely as a source of horror, it constructs the body as a site where ideological, psychological, and cultural conflicts become materially visible. Elisabeth's decision to obtain a younger and more desirable version of herself through the illegal procedure known as "The Substance" exposes the destructive consequences of a social order that equates personal value with perpetual self-renewal. Consequently, the film functions not only as a critique of beauty culture and ageism but also as an allegory of neoliberal subjectivity and the impossibility of achieving a complete and stable identity.

This study analyzes *The Substance* through an interdisciplinary framework combining Byung-Chul Han's critique of neoliberal society with Jacques Lacan's psychoanalytic theory. It argues that the film visualizes the structural violence experienced by subjects who are governed less by external authority than by internalized demands for performance, transparency, productivity, and continuous self-optimization. Han's concepts of the violence of sameness, the achievement-subject, the society of transparency, the expulsion of the Other, and psychopolitical self-exploitation provide the principal theoretical framework for explaining how neoliberal ideology transforms individuals into both the agents and victims of their own domination. These concepts are examined alongside Lacan's formulations of the mirror stage, the Other, *objet petit a*, desire, and structural lack to demonstrate that the pursuit of an ideal self inevitably intensifies alienation instead of producing fulfillment.

Methodologically, the study employs qualitative interpretive film analysis. Narrative structure, character development, cinematography, mise-en-scène, visual symbolism, body imagery, and grotesque aesthetics are examined through the complementary perspectives of cultural criticism and psychoanalytic film theory. Elisabeth Sparkle's decision to undergo the experimental procedure, the emergence of Sue as her younger double, and the progressive disintegration of her body constitute the principal focus of analysis. The film's corporeal mutations are interpreted not simply as conventions of body horror but as visual metaphors for the psychological and existential consequences of neoliberal subject formation.

The analysis demonstrates that Elisabeth Sparkle embodies Han's achievement-subject, whose identity is organized around endless productivity and self-improvement. Her attempt to create a younger and more desirable version of herself reflects the neoliberal expectation that individuals must continuously reinvent and optimize both their bodies and social identities. Instead of attaining freedom, however, Sparkle internalizes mechanisms of domination and willingly participates in her own exploitation. Her body gradually becomes a commodity governed by market logic, transforming self-care into self-consumption. The film therefore illustrates how neoliberal ideology relocates violence from external institutions to the subject's relationship with the self.

From a Lacanian perspective, Sue represents the imaginary ideal generated through the mirror stage. She appears to embody the perfect self capable of eliminating lack and achieving wholeness. Yet, as the embodiment of *objet petit a*, Sue remains fundamentally unattainable because desire is structured by lack rather than satisfaction. Elisabeth's increasingly destructive relationship with Sue reveals that every attempt to possess the ideal image only reproduces a deeper sense of incompleteness. The emergence of the hybrid body "ElisaSue" materializes both Han's violence of sameness and Lacan's structural lack. The grotesque body ultimately symbolizes the collapse of identity under the pressure of conformity, uninterrupted performance, and impossible ideals of perfection.

The findings further indicate that *The Substance* extends beyond a critique of beauty standards by exposing the psychopolitical mechanisms through which neoliberal ideology governs contemporary existence. Aging, vulnerability, failure, and difference are systematically excluded, whereas youth, visibility, positivity, and productivity become unquestioned cultural imperatives. Violence consequently emerges not from external repression but from the subject's internalized obligation to become permanently successful, attractive, and visible. The film demonstrates that the pursuit of limitless optimization ultimately produces alienation, fragmentation, and self-annihilation rather than emancipation.

In conclusion, this study argues that *The Substance* presents a sophisticated cinematic representation of the existential crisis of neoliberal subjectivity. By bringing Byung-Chul Han's philosophy into dialogue with Lacanian psychoanalysis, the article offers an interdisciplinary interpretation of the film's grotesque aesthetics and demonstrates that body horror functions as a critical language for exposing the contradictions of contemporary culture. It concludes that the pursuit of perfect visibility and bodily completeness inevitably reinforces structural lack, resulting in the fragmentation of identity and the collapse of the subject. Accordingly, the study contributes to film studies, psychoanalytic criticism, cultural studies, and contemporary philosophy by proposing an integrated framework for understanding the relationship between body horror, neoliberal ideology, and the dynamics of desire.

Keywords: The Substance, Byung-Chul Han, Lacanian Psychoanalysis, Violence of Sameness, Performance Subject, Other, Desire.

ملخص منظم:

فيلم *The Substance* (2024)، الذي كتبته وأخرجته كورالي فارجيه، يقدم نقدًا قويًّا للضرورات الاجتماعية والثقافية التي تشكل المجتمع النيوليبرالي المعاصر من خلال جماليات «رعب الجسد». ويركز الفيلم على إليزابيث سباركل، وهي نجمة تلفزيونية متقدمة في السن تتضاءل قيمتها الاجتماعية مع تقدمها في العمر، ويستكشف الهوس المعاصر بالشباب والجمال والظهور العلني والكمال الجسدي. وبدلاً من تقديم التحول الجسدي كمجرد مصدر للرعب، فإن الفيلم يصور الجسد كموقع تتجلى فيه الصراعات الأيديولوجية والنفسية والثقافية بشكل ملموس. ويكشف قرار إليزابيث بالحصول على نسخة أصغر سناً وأكثر جاذبية من نفسها من خلال الإجراء غير القانوني المعروف باسم «The Substance» عن العواقب المدمرة لنظام اجتماعي يساوي بين القيمة الشخصية والتجديد الذاتي الدائم. وبالتالي، لا يقتصر دور الفيلم على كونه نقدًا لثقافة الجمال والتمييز على أساس العمر فحسب، بل هو أيضًا رمز مجازي للذاتية النيوليبرالية واستحالة تحقيق هوية كاملة ومستقرة.

من خلال إطار عمل متعدد التخصصات يجمع بين نقد بيونغ-تشول هان للمجتمع *The Substance* تحلل هذه الدراسة فيلم النيوليبرالي ونظرية جاك لاكان التحليلية النفسية. وتدفع الدراسة بأن الفيلم يجسد العنف الهيكلي الذي يتعرض له الأفراد الذين لا تخضعهم سلطة خارجية بقدر ما تخضعهم متطلبات داخلية متأصلة تتعلق بالأداء والشفافية والإنتاجية والتحسين الذاتي المستمر. وتوفر مفاهيم هان المتعلقة بعنف التماثل، و«الذات الإنجازية»، و«مجتمع الشفافية»، و«طرد الآخر»، و«الاستغلال الذاتي النفسي-السياسي» الإطار النظري الرئيسي لشرح كيفية قيام الأيديولوجية النيوليبرالية بتحويل الأفراد إلى وكلاء وضحايا لسيطرتهم على أنفسهم في آن واحد. يتم فحص هذه المفاهيم جنبًا إلى جنب مع صياغات لاكان لـ«مرحلة المرآة»، و«الآخر»، و *objet petit a*، والرغبة، والافتقار الهيكلي، لإثبات أن السعي وراء الذات المثالية يؤدي حتمًا إلى تفاقم الاغتراب بدلاً من تحقيق الإشباع.

من الناحية المنهجية، تستخدم الدراسة التحليل التفسيري النوعي للأفلام. ويتم فحص البنية السردية، وتطور الشخصيات، والتصوير السينمائي، والميزانسين، والرمزية البصرية، وصور الجسد، وجماليات الغرابة من خلال المنظورات التكميلية للنقد الثقافي ونظرية السينما التحليلية النفسية. ويشكل قرار إليزابيث سباركل الخضوع للإجراء التجريبي، وظهور سو كنظيرتها الأصغر سناً، والتفكك التدريجي لجسدها المحور الرئيسي للتحليل. لا تُفسر التحولات الجسدية في الفيلم كمجرد تقاليد من أفلام رعب الجسد فحسب، بل كاستعارات بصرية للعواقب النفسية والوجودية لتشكيل الذات النيوليبرالية.

يُظهر التحليل أن إليزابيث سباركل تجسد «الذات الإنجازية» التي تحدث عنها هان، والتي تنظم هويتها حول الإنتاجية اللامتناهية والتحسين الذاتي. تعكس محاولتها لخلق نسخة أصغر سناً وأكثر جاذبية من نفسها التوقعات النيوليبرالية التي تقتضي من الأفراد إعادة ابتكار وتحسين أجسادهم وهوياتهم الاجتماعية باستمرار. ولكن بدلاً من بلوغ الحرية، تستوعب سباركل آليات الهيمنة وتشارك طواعية في استغلال نفسها. يتحول جسدها تدريجيًا إلى سلعة تحكمها منطق السوق، مما يحول العناية بالذات إلى استهلاك للذات. وبالتالي، يوضح الفيلم كيف تنقل الأيديولوجية النيوليبرالية العنف من المؤسسات الخارجية إلى علاقة الذات بنفسها.

من منظور لاكاني، تمثل «سو» المثال التخيلي الناتج عن مرحلة المرآة. فهي تبدو وكأنها تجسد الذات المثالية القادرة على القضاء على النقص، *objet petit a*، تظل «سو» في الأساس بعيدة المنال لأن الرغبة تُبنى على النقص وليس على الإشباع. وتكشف علاقة إليزابيث المتزايدة التدمير مع «سو» أن كل محاولة لامتلاك الصورة المثالية لا تؤدي إلا إلى إعادة إنتاج إحساس أعمق بعدم الاكتمال. إن ظهور الجسد الهجين «إليسا سو» يجسد كلاً من «عنف التماثل» عند هان و«النقص الهيكلي» عند لاكان. ويرمز هذا الجسد البشع في نهاية المطاف إلى انهيار الهوية تحت ضغط التوافق، والأداء المتواصل، ومُثُل الكمال المستحيلة.

يتجاوز مجرد نقد معايير الجمال من خلال كشف الآليات النفسية-السياسية التي *The Substance* تشير النتائج كذلك إلى أن فيلم تحكم بها الأيديولوجية النيوليبرالية الوجود المعاصر. يتم استبعاد الشيخوخة والضعف والفشل والاختلاف بشكل منهجي، في حين تصبح الشباب والظهور والإيجابية والإنتاجية متطلبات ثقافية لا جدال فيها. وبالتالي، فإن العنف لا ينبع من القمع الخارجي، بل من الالتزام الداخلي الذي يستوعبه الفرد بأن يصبح ناجحًا وجذابًا ومرئيًا بشكل دائم. ويوضح الفيلم أن السعي وراء التحسين اللامحدود يؤدي في نهاية المطاف إلى الاغتراب والتشرذم وإبادة الذات بدلاً من التحرر.

وفي الختام، ترى هذه الدراسة أن فيلم *The Substance* يقدم تمثيلاً سينمائيًا متطورًا للأزمة الوجودية للذاتية النيوليبرالية. من خلال إقامة حوار بين فلسفة بيونغ-تشول هان والتحليل النفسي اللاكاني، تقدم هذه المقالة تفسيرًا متعدد التخصصات لجماليات الفيلم الغريبة، وتُبيّن أن رعب الجسد يعمل كلغة نقدية لكشف تناقضات الثقافة المعاصرة. وتخلص الدراسة إلى أن السعي وراء الظهور المثالي والكمال الجسدي يعزز حتمًا النقص الهيكلي، مما يؤدي إلى تجزئة الهوية وانهيار الذات. وبناءً على ذلك، تساهم هذه الدراسة في مجالات دراسات الأفلام، والنقد التحليلي

،النفسي، والدراسات الثقافية، والفلسفة المعاصرة من خلال اقتراح إطار متكامل لفهم العلاقة بين رعب الجسد، والأيديولوجية النيوليبرالية
.وديناميات الرغبة

:الكلمات المفتاحية

.بيونغ-تشول هان، التحليل النفسي اللاكاني، عنف التماثل، الذات الأدائية، الآخر، الرغبة ،The Substance

Résumé Structuré:

Écrit et réalisé par Coralie Fargeat, *The Substance* (2024) propose une critique percutante des impératifs socioculturels qui façonnent la société néolibérale contemporaine à travers l'esthétique de l'horreur corporelle. Centré sur Elisabeth Sparkle, une célébrité de la télévision vieillissante dont la valeur sociale décline avec l'âge, le film examine les obsessions contemporaines liées à la jeunesse, à la beauté, à la visibilité et à la perfection corporelle. Plutôt que de présenter la transformation corporelle comme une simple source d'horreur, le film construit le corps comme un lieu où les conflits idéologiques, psychologiques et culturels deviennent matériellement visibles. La décision d'Elisabeth d'obtenir une version plus jeune et plus désirable d'elle-même grâce à la procédure illégale connue sous le nom de « The Substance » met à nu les conséquences destructrices d'un ordre social qui assimile la valeur personnelle à un renouvellement perpétuel de soi. Par conséquent, le film fonctionne non seulement comme une critique de la culture de la beauté et de l'âgisme, mais aussi comme une allégorie de la subjectivité néolibérale et de l'impossibilité d'atteindre une identité complète et stable.

Cette étude analyse *The Substance* à travers un cadre interdisciplinaire combinant la critique de la société néolibérale de Byung-Chul Han et la théorie psychanalytique de Jacques Lacan. Elle soutient que le film met en images la violence structurelle subie par des sujets régis moins par une autorité extérieure que par des exigences intériorisées de performance, de transparence, de productivité et d'auto-optimisation continue. Les concepts de Han – violence de l'identité, sujet de la réussite, société de la transparence, expulsion de l'Autre et auto-exploitation psychopolitique – constituent le cadre théorique principal permettant d'expliquer comment l'idéologie néolibérale transforme les individus à la fois en agents et en victimes de leur propre domination. Ces concepts sont examinés à la lumière des formulations lacaniennes du stade du miroir, de l'Autre, de l'*objet petit a*, du désir et du manque structurel afin de démontrer que la poursuite d'un moi idéal intensifie inévitablement l'aliénation au lieu d'apporter l'épanouissement.

Sur le plan méthodologique, cette étude recourt à une analyse cinématographique qualitative et interprétative. La structure narrative, le développement des personnages, la cinématographie, la mise en scène, le symbolisme visuel, l'imagerie corporelle et l'esthétique grotesque sont examinés à travers les perspectives complémentaires de la critique culturelle et de la théorie cinématographique psychanalytique. La décision d'Elisabeth Sparkle de se soumettre à la procédure expérimentale, l'émergence de Sue en tant que son double plus jeune, ainsi que la désintégration progressive de son corps constituent le principal objet d'analyse. Les mutations corporelles du film sont interprétées non pas simplement comme des conventions du cinéma d'horreur corporelle, mais comme des métaphores visuelles des conséquences psychologiques et existentielles de la formation néolibérale du sujet.

L'analyse démontre qu'Elisabeth Sparkle incarne le « sujet de la réussite » de Han, dont l'identité s'articule autour d'une productivité et d'un perfectionnement de soi sans fin. Sa tentative de créer une version plus jeune et plus désirable d'elle-même reflète l'attente néolibérale selon laquelle les individus doivent continuellement réinventer et optimiser à la fois leur corps et leur identité sociale. Au lieu d'accéder à la liberté, cependant, Sparkle intériorise les mécanismes de domination et participe volontairement à sa propre exploitation. Son corps devient progressivement une marchandise régie par la logique du marché, transformant les soins de soi en autoconsommation. Le film illustre ainsi comment l'idéologie néolibérale déplace la violence des institutions externes vers la relation du sujet avec lui-même.

Dans une perspective lacanienne, Sue représente l'idéal imaginaire généré par le stade du miroir. Elle semble incarner le moi parfait, capable d'éliminer le manque et d'atteindre la plénitude. Pourtant, en tant qu'incarnation de l'*objet petit a*, Sue reste fondamentalement inaccessible, car le désir est structuré par le manque plutôt que par la satisfaction. La relation de plus en plus destructrice qu'entretient Elisabeth avec Sue révèle que toute tentative de posséder l'image idéale ne fait que reproduire un sentiment plus profond d'incomplétude. L'émergence du corps hybride « ElisaSue » matérialise à la fois la violence de l'identité de Han et le manque structurel de Lacan. Ce corps grotesque symbolise en fin de compte l'effondrement de

l'identité sous la pression de la conformité, d'une performance ininterrompue et d'idéaux impossibles de perfection.

Ces résultats indiquent en outre que *The Substance* va au-delà d'une simple critique des normes de beauté en mettant à nu les mécanismes psychopolitiques par lesquels l'idéologie néolibérale régit l'existence contemporaine. Le vieillissement, la vulnérabilité, l'échec et la différence sont systématiquement exclus, tandis que la jeunesse, la visibilité, la positivité et la productivité deviennent des impératifs culturels incontestés. La violence ne découle donc pas d'une répression externe, mais de l'obligation intériorisée par le sujet de devenir définitivement performant, séduisant et visible. Le film démontre que la poursuite d'une optimisation sans limites engendre en fin de compte l'aliénation, la fragmentation et l'autodestruction plutôt que l'émancipation.

En conclusion, cette étude soutient que *The Substance* présente une représentation cinématographique sophistiquée de la crise existentielle de la subjectivité néolibérale. En mettant en dialogue la philosophie de Byung-Chul Han avec la psychanalyse lacanienne, cet article propose une interprétation interdisciplinaire de l'esthétique grotesque du film et démontre que l'horreur corporelle fonctionne comme un langage critique permettant de mettre à nu les contradictions de la culture contemporaine. Il conclut que la quête d'une visibilité parfaite et d'une plénitude corporelle renforce inévitablement le manque structurel, entraînant la fragmentation de l'identité et l'effondrement du sujet. En conséquence, cette étude apporte une contribution aux études cinématographiques, à la critique psychanalytique, aux études culturelles et à la philosophie contemporaine en proposant un cadre intégré permettant de comprendre la relation entre l'horreur corporelle, l'idéologie néolibérale et la dynamique du désir.

Mots-clés: The Substance, Byung-Chul Han, psychanalyse lacanienne, violence de l'identité, sujet performatif, Autre, désir.

Resumen Estructurado:

Escrita y dirigida por Coralie Fargeat, *The Substance* (2024) ofrece una contundente crítica de los imperativos socioculturales que configuran la sociedad neoliberal contemporánea a través de la estética del «horror corporal». Centrada en Elisabeth Sparkle, una estrella de televisión que envejece y cuyo valor social disminuye con la edad, la película examina las obsesiones contemporáneas por la juventud, la belleza, la visibilidad y la perfección corporal. En lugar de presentar la transformación corporal meramente como una fuente de horror, la película construye el cuerpo como un espacio en el que los conflictos ideológicos, psicológicos y culturales se hacen materialmente visibles. La decisión de Elisabeth de conseguir una versión más joven y deseable de sí misma mediante el procedimiento ilegal conocido como «The Substance» pone de manifiesto las consecuencias destructivas de un orden social que equipara el valor personal con la autorrenovación perpetua. En consecuencia, la película funciona no solo como una crítica a la cultura de la belleza y a la discriminación por edad, sino también como una alegoría de la subjetividad neoliberal y de la imposibilidad de alcanzar una identidad completa y estable.

Este estudio analiza *La Sustancia* a través de un marco interdisciplinar que combina la crítica de Byung-Chul Han a la sociedad neoliberal con la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan. Sostiene que la película visualiza la violencia estructural que sufren los sujetos, regidos no tanto por una autoridad externa como por exigencias interiorizadas de rendimiento, transparencia, productividad y autooptimización continua. Los conceptos de Han sobre la violencia de la igualdad, el sujeto del logro, la sociedad de la transparencia, la expulsión del Otro y la autoexplotación psicopolítica proporcionan el marco teórico principal para explicar cómo la ideología neoliberal transforma a los individuos tanto en agentes como en víctimas de su propia dominación. Estos conceptos se examinan junto con las formulaciones de Lacan sobre la fase del espejo, el Otro, el *objet petit a*, el deseo y la falta estructural, para demostrar que la búsqueda de un yo ideal intensifica inevitablemente la alienación en lugar de producir plenitud.

Desde el punto de vista metodológico, el estudio emplea un análisis cinematográfico interpretativo cualitativo. La estructura narrativa, el desarrollo de los personajes, la cinematografía, la puesta en escena, el simbolismo visual, las imágenes corporales y la estética grotesca se examinan a través de las perspectivas complementarias de la crítica cultural y la teoría psicoanalítica del cine. La decisión de Elisabeth Sparkle de someterse al procedimiento experimental, la aparición de Sue como su doble más joven y la progresiva desintegración de su cuerpo constituyen el foco principal del análisis. Las mutaciones corporales de la película

se interpretan no solo como convenciones del cine de terror corporal, sino como metáforas visuales de las consecuencias psicológicas y existenciales de la formación del sujeto neoliberal.

El análisis demuestra que Elisabeth Sparkle encarna al «sujeto del logro» de Han, cuya identidad se organiza en torno a la productividad y la superación personal sin fin. Su intento de crear una versión más joven y deseable de sí misma refleja la expectativa neoliberal de que los individuos deben reinventarse y optimizar continuamente tanto sus cuerpos como sus identidades sociales. Sin embargo, en lugar de alcanzar la libertad, Sparkle interioriza los mecanismos de dominación y participa voluntariamente en su propia explotación. Su cuerpo se convierte gradualmente en una mercancía regida por la lógica del mercado, transformando el cuidado de sí misma en autoconsumo. La película ilustra, por tanto, cómo la ideología neoliberal traslada la violencia de las instituciones externas a la relación del sujeto consigo mismo.

Desde una perspectiva lacaniana, Sue representa el ideal imaginario generado a través de la fase del espejo. Parece encarnar el yo perfecto, capaz de eliminar la falta y alcanzar la plenitud. Sin embargo, como encarnación del *objet petit a*, Sue sigue siendo fundamentalmente inalcanzable, ya que el deseo se estructura en torno a la falta y no a la satisfacción. La relación cada vez más destructiva de Elisabeth con Sue revela que todo intento de poseer la imagen ideal solo reproduce una sensación más profunda de incompletitud. La aparición del cuerpo híbrido «ElisaSue» materializa tanto la violencia de la identidad de Han como la carencia estructural de Lacan. El cuerpo grotesco simboliza, en última instancia, el colapso de la identidad bajo la presión de la conformidad, el rendimiento ininterrumpido y los ideales imposibles de perfección.

Los resultados indican además que *The Substance* va más allá de una crítica a los cánones de belleza al poner al descubierto los mecanismos psicopolíticos a través de los cuales la ideología neoliberal gobierna la existencia contemporánea. El envejecimiento, la vulnerabilidad, el fracaso y la diferencia quedan sistemáticamente excluidos, mientras que la juventud, la visibilidad, la positividad y la productividad se convierten en imperativos culturales incuestionables. En consecuencia, la violencia no surge de la represión externa, sino de la obligación interiorizada del sujeto de convertirse de forma permanente en alguien exitoso, atractivo y visible. La película demuestra que la búsqueda de una optimización ilimitada produce, en última instancia, alienación, fragmentación y autodestrucción, en lugar de emancipación.

En conclusión, este estudio sostiene que *The Substance* presenta una sofisticada representación cinematográfica de la crisis existencial de la subjetividad neoliberal. Al establecer un diálogo entre la filosofía de Byung-Chul Han y el psicoanálisis lacaniano, el artículo ofrece una interpretación interdisciplinar de la estética grotesca de la película y demuestra que el «horror corporal» funciona como un lenguaje crítico para poner de manifiesto las contradicciones de la cultura contemporánea. Concluye que la búsqueda de la visibilidad perfecta y la plenitud corporal refuerza inevitablemente la carencia estructural, lo que da lugar a la fragmentación de la identidad y al colapso del sujeto. En consecuencia, el estudio contribuye a los estudios cinematográficos, la crítica psicoanalítica, los estudios culturales y la filosofía contemporánea al proponer un marco integrado para comprender la relación entre el «horror corporal», la ideología neoliberal y las dinámicas del deseo.

Palabras clave: The Substance, Byung-Chul Han, psicoanálisis lacaniano, violencia de la identidad, sujeto performativo, Otro, deseo.

结构化摘要：

由科拉莉·法尔热（Coralie Fargeat）编剧并执导的电影《The Substance》（2024）通过身体恐怖的美学手法，对塑造当代新自由主义社会的社会文化规范进行了有力批判。影片以伊丽莎白·斯帕克尔（Elisabeth Sparkle）为中心——这位随着年龄增长而社会价值不断下滑的年迈电视明星——探讨了当代社会对青春、美貌、曝光度及身体完美的痴迷。影片并未将身体的转变单纯呈现为恐怖的来源，而是将身体建构为一个让意识形态、心理及文化冲突得以物质化显现的场域。伊丽莎白决定通过名为“The Substance”的非法手术获得一个更年轻、更受追捧的自己，这一行为揭露了将个人价值等同于永恒自我更新的社会秩序所带来的破坏性后果。因此，该片不仅是对美容文化和年龄歧视的批判，更是对新自由主义主体性以及无法实现完整而稳定身份的寓言。

本研究通过将韩炳哲对新自由主义社会的批判与雅克·拉康的精神分析理论相结合的跨学科框架，对*《物质》*进行了分析。本文认为，该片将主体所经历的结构性暴力具象化呈现出来——这些主体所受的支配，与其说是来自外部权威，不如说是源于内化了的对表现、透明度、生产力以及持续自我优化的要求。韩炳哲关于“同一性暴力”、“成就主体”、“透明社会”、“他者的驱逐”以及“心理政治性自我剥削”等概念，为阐释新自由主义意识形态如何将个体转变为自身统治的施加者与受害者提供了主要理论框架。本文将这些概念与拉康关于“镜像阶段”、“他者”、*objet petit a*、欲望及结构性缺失的理论相结合，以证明对理想自我的追求必然会加剧异化，而非带来满足。

在方法论上，本研究采用定性解释性电影分析。通过文化批评与精神分析电影理论的互补视角，对叙事结构、人物塑造、摄影技术、场景布置、视觉象征、身体意象以及怪诞美学进行了考察。伊丽莎白·斯帕克尔决定接受实验性手术、苏作为其年轻分身的出现，以及她身体的逐步瓦解，构成了分析的主要焦点。影片中身体的变异不仅被解读为身体恐怖片的惯用手法，更是新自由主义主体建构所引发的心理与存在主义后果的视觉隐喻。

分析表明，伊丽莎白·斯帕克尔体现了韩（Han）所提出的“成就主体”，其身份围绕着无止境的生产力和自我完善而构建。她试图创造一个更年轻、更令人向往的自我，这反映了新自由主义的期望：个人必须不断重塑和优化自己的身体与社会身份。然而，斯帕克尔非但未能获得自由，反而内化了支配机制，并自愿参与了对自身的剥削。她的身体逐渐成为受市场逻辑支配的商品，将自我关怀转化为自我消耗。因此，该片揭示了新自由主义意识形态如何将暴力从外部机构转移到主体与自我的关系之中。

从拉康的视角来看，苏代表了通过镜像阶段产生的想象性理想。她似乎体现了能够消除缺失并实现完满的完美自我。然而，作为*objet petit a*的化身，苏从根本上仍是无法企及的，因为欲望是由缺失而非满足所构成的。伊丽莎白与苏之间日益破坏性的关系揭示出，任何试图占有理想形象的尝试，只会再生产出更深层次的不完整感。“ElisaSue”这一混合躯体的出现，既具象化了韩的“同一性暴力”，也体现了拉康的结构性缺失。这一怪诞的躯体最终象征着身份在顺从压力、无休止的表演以及不可能实现的完美理想之下所遭遇的崩塌。

研究结果进一步表明，《The Substance》不仅批判了美学标准，更揭露了新自由主义意识形态通过哪些心理政治机制来支配当代存在。衰老、脆弱、失败与差异被系统性地排除在外，而青春、可见性、积极性和生产力则成为毋庸置疑的文化准则。因此，暴力并非源于外部压迫，而是源于主体内化了必须永久保持成功、吸引力和可见性的义务。该片表明，对无限优化的追求最终带来的不是解放，而是异化、碎片化和自我毁灭。

综上所述，本研究认为*《The Substance》*以精妙的电影表现形式呈现了新自由主义主体性的存在主义危机。通过将韩炳哲的哲学与拉康精神分析学进行对话，本文对影片的怪诞美学进行了跨学科解读，并论证了身体恐怖作为一种批判性语言，能够揭露当代文化的矛盾。研究结论指出，对完美可见性与身体完整性的追求不可避免地强化了结构性缺失，导致身份的碎片化和主体的崩塌。因此，本研究通过提出一个整合性框架，用于理解身体恐怖、新自由主义意识形态与欲望动态之间的关系，为电影研究、精神分析批评、文化研究及当代哲学做出了贡献。

关键词：《The Substance》，韩炳哲，拉康精神分析，同一性的暴力，表演主体，他者，欲望。

Структурированное Резюме:

Фильм *«Субстанция»* (2024), сценарист и режиссёр Корали Фарже, представляет собой мощную критику социокультурных императивов, формирующих современное неолиберальное общество, через призму эстетики «хоррора тела». В центре сюжета — Элизабет Спаркл, стареющая телезвезда, чья социальная ценность снижается с возрастом; фильм исследует современную одержимость молодостью, красотой, публичностью и физическим совершенством. Вместо того чтобы представлять трансформацию тела лишь как источник ужаса, фильм конструирует тело как

пространство, в котором идеологические, психологические и культурные конфликты становятся материально видимыми. Решение Элизабет обрести более молодую и привлекательную версию себя с помощью незаконной процедуры, известной как «Субстанция», обнажает разрушительные последствия социального порядка, который приравнивает личную ценность к постоянному самообновлению. Следовательно, фильм выступает не только как критика культуры красоты и дискриминации по возрасту, но и как аллегория неолиберальной субъективности и невозможности достижения полной и стабильной идентичности.

В данном исследовании проводится анализ фильма *«Субстанция»* через призму междисциплинарного подхода, сочетающего критику неолиберального общества Бюнг-Чула Хана с психоаналитической теорией Жака Лакана. В нём утверждается, что фильм визуализирует структурное насилие, испытываемое субъектами, которые подчиняются не столько внешней власти, сколько интернализованным требованиям эффективности, прозрачности, продуктивности и непрерывной самооптимизации. Концепции Хана — «насилие тождества», «субъект достижения», «общество прозрачности», «изгнание Другого» и «психополитическая самоэксплуатация» — служат основной теоретической основой для объяснения того, как неолиберальная идеология превращает индивидуумов одновременно в агентов и жертв собственного господства. Эти концепции рассматриваются в сопоставлении с формулировками Лакана о стадии зеркала, Другом, *objet petit a*, желании и структурном недостатке, чтобы продемонстрировать, что стремление к идеальному «я» неизбежно усиливает отчуждение, а не приводит к самореализации.

С методологической точки зрения в исследовании используется качественный интерпретативный анализ фильма. Нарративная структура, развитие персонажей, кинематография, мизансцена, визуальный символизм, образы тела и эстетика гротеска исследуются через взаимодополняющие перспективы культурной критики и психоаналитической теории кино. Решение Элизабет Спаркл подвергнуться экспериментальной процедуре, появление Сью в качестве её младшего двойника и постепенная дезинтеграция её тела составляют основной фокус анализа. Телесные мутации, показанные в фильме, интерпретируются не просто как клише жанра «хоррор тела», а как визуальные метафоры психологических и экзистенциальных последствий формирования неолиберального субъекта.

Анализ демонстрирует, что Элизабет Спаркл воплощает «субъекта достижений» по Хан, чья идентичность построена вокруг бесконечной продуктивности и самосовершенствования. Ее попытка создать более молодую и привлекательную версию самой себя отражает неолиберальное ожидание, согласно которому индивидуумы должны постоянно переосмысливать и оптимизировать как свои тела, так и социальные идентичности. Однако вместо обретения свободы Спаркл усваивает механизмы господства и добровольно участвует в собственной эксплуатации. Ее тело постепенно превращается в товар, подчиненный рыночной логике, а забота о себе — в самопотребление. Таким образом, фильм иллюстрирует, как неолиберальная идеология переносит насилие из внешних институтов в отношения субъекта с самим собой.

С лакановской точки зрения Сью представляет собой воображаемый идеал, сформированный на стадии зеркала. Она, казалось бы, воплощает идеальное «я», способное устранить недостаток и достичь целостности. Однако, будучи воплощением *objet petit a*, Сью остается в принципе недостижимой, поскольку желание структурируется недостатком, а не удовлетворением. Все более деструктивные отношения Элизабет с Сью показывают, что каждая попытка завладеть идеальным образом лишь воспроизводит более глубокое чувство неполноты. Появление гибридного тела «ЭлизаСью» материализует как «насилие тождества» Хана, так и «структурный недостаток» Лакана. Гротескное тело в конечном итоге символизирует крах идентичности под давлением конформизма, непрерывного самовыражения и недостижимых идеалов совершенства.

Полученные результаты также указывают на то, что фильм *«Субстанция»* выходит за рамки критики стандартов красоты, раскрывая психополитические механизмы, с помощью которых неолиберальная идеология управляет современным бытием. Старение, уязвимость, неудачи и инаковость систематически исключаются, в то время как молодость, видимость, позитивность и продуктивность становятся неоспоримыми культурными императивами. Следовательно, насилие проистекает не из внешнего подавления, а из внутренне усвоенного субъектом обязательства постоянно оставаться успешным, привлекательным и заметным. Фильм демонстрирует, что

стремление к безграничной оптимизации в конечном итоге приводит не к эмансипации, а к отчуждению, фрагментации и самоуничтожению.

В заключение в данном исследовании утверждается, что фильм *«Субстанция»* представляет собой сложную кинематографическую репрезентацию экзистенциального кризиса неолиберальной субъективности. Устанавливая диалог между философией Бюнг-Чула Хана и лакановским психоанализом, статья предлагает междисциплинарную интерпретацию гротескной эстетики фильма и демонстрирует, что «хоррор тела» функционирует как критический язык, раскрывающий противоречия современной культуры. В заключение делается вывод, что стремление к идеальной заметности и телесной целостности неизбежно усугубляет структурный дефицит, приводя к фрагментации идентичности и краху субъекта. Соответственно, данное исследование вносит вклад в киноведение, психоаналитическую критику, культурологию и современную философию, предлагая интегрированную концептуальную основу для понимания взаимосвязи между хоррором тела, неолиберальной идеологией и динамикой желания.

Ключевые слова: «Субстанция», Бюнг-Чхоль Хан, лакановский психоанализ, насилие тождества, субъект-перформанс, Другой, желание.

संरचित सारांश:

कोराली फर्गेट द्वारा लिखित और निर्देशित, द सब्स्टेंस (2024) बॉडी हॉरर की सौंदर्य-दृष्टि के माध्यम से समकालीन नवउदारवादी समाज को आकार देने वाले सामाजिक-सांस्कृतिक अनिवार्यों की एक शक्तिशाली आलोचना प्रस्तुत करती है। एलिसाबेथ स्पार्कल पर केंद्रित, जो एक बूढ़ी होती टेलीविजन हस्ती है जिसकी उम्र बढ़ने के साथ सामाजिक कीमत घटती जाती है, यह फिल्म युवा, सुंदरता, दृश्यता और शारीरिक पूर्णता के प्रति समकालीन जुनून की पड़ताल करती है।

शारीरिक परिवर्तन को केवल भय का स्रोत प्रस्तुत करने के बजाय, यह शरीर को एक ऐसी जगह के रूप में बनाता है जहाँ वैचारिक, मनोवैज्ञानिक और सांस्कृतिक संघर्ष मूर्त रूप से दिखाई देते हैं। एलिसाबेथ का "द सबस्टेंस" नामक अवैध प्रक्रिया के माध्यम से अपने आप का एक युवा और अधिक आकर्षक संस्करण प्राप्त करने का निर्णय, एक ऐसे सामाजिक व्यवस्था के विनाशकारी परिणामों को उजागर करता है जो व्यक्तिगत मूल्य को निरंतर आत्म-नवीनीकरण के साथ समान मानती है।

परिणामस्वरूप, यह फिल्म न केवल सौंदर्य संस्कृति और आयुवाद की आलोचना के रूप में, बल्कि नवउदारवादी विषयगतता और एक पूर्ण और स्थिर पहचान प्राप्त करने की असंभवता के रूपक के रूप में भी कार्य करती है।

यह अध्ययन ब्योंग-चुल हान की नवउदारवादी समाज की आलोचना और जैक्स लाकान के मनोविश्लेषणात्मक सिद्धांत को संयोजित करने वाले एक अंतःविषय ढांचे के माध्यम से 'द सबस्टेंस' का विश्लेषण करता है।

यह तर्क देती है कि फिल्म उस संरचनात्मक हिंसा को दृश्य रूप देती है जिसका अनुभव उन विषयों द्वारा किया जाता है जो बाहरी प्राधिकरण की तुलना में प्रदर्शन, पारदर्शिता, उत्पादकता और निरंतर आत्म-सुधार की आंतरिक मांगों से अधिक शासित होते हैं। समानता की हिंसा, उपलब्धि-विषय, पारदर्शिता का समाज, अन्य के बहिष्कार, और मनो-राजनीतिक आत्म-शोषण की हान की अवधारणाएं यह समझाने के लिए मुख्य सैद्धांतिक ढांचा प्रदान करती हैं कि कैसे नवउदारवादी विचारधारा व्यक्तियों को उनके अपने दमन के एजेंट और पीड़ित दोनों में बदल देती है। इन अवधारणाओं की जाँच लाकान के मिरर स्टेज, द अदर, ऑब्जे पिट ए, इच्छा, और संरचनात्मक कमी के सूत्रीकरण के साथ यह प्रदर्शित करने के लिए की जाती है कि एक आदर्श स्वयं की खोज पूर्ति पैदा करने के बजाय अनिवार्य रूप से अलगाव को तीव्र करती है।

पद्धतिगत रूप से, यह अध्ययन गुणात्मक व्याख्यात्मक फिल्म विश्लेषण का उपयोग करता है। सांस्कृतिक आलोचना और मनोविश्लेषणात्मक फिल्म सिद्धांत के पूरक दृष्टिकोणों के माध्यम से कथा संरचना, चरित्र विकास, सिनेमैटोग्राफी, मिस-एन-सीन, दृश्य प्रतीकवाद, शरीर की छवि और विकृत सौंदर्यशास्त्र की जांच की जाती है। एलिजाबेथ स्पार्कल का प्रयोगात्मक प्रक्रिया से गुजरने का निर्णय, सू का उसकी छोटी प्रतिरूप के रूप में उभरना, और उसके शरीर का प्रगतिशील विघटन विश्लेषण का मुख्य केंद्र बिंदु हैं।

फिल्म के शारीरिक परिवर्तनों की व्याख्या केवल बॉडी हॉरर की परंपराओं के रूप में नहीं, बल्कि नवउदारवादी विषय निर्माण के मनोवैज्ञानिक और अस्तित्वगत परिणामों के लिए दृश्य रूपक के रूप में की गई है।

विश्लेषण यह दर्शाता है कि एलिजाबेथ स्पार्कल हान के उपलब्धि-विषय (achievement-subject) का प्रतीक है, जिसकी पहचान अनंत उत्पादकता और आत्म-सुधार के इर्द-गिर्द संगठित है। अपने आप का एक युवा और अधिक वांछनीय संस्करण बनाने का उसका प्रयास इस नवउदारवादी अपेक्षा को दर्शाता है कि व्यक्तियों को अपने शरीर और सामाजिक पहचानों, दोनों को लगातार फिर से गढ़ने और अनुकूलित करने की आवश्यकता है।

हालाँकि, स्वतंत्रता प्राप्त करने के बजाय, स्पार्कल प्रभुत्व के तंत्रों को आत्मसात कर लेती है और स्वेच्छा से अपने ही शोषण में भाग लेती है। उसका शरीर धीरे-धीरे बाज़ार की तर्क-व्यवस्था द्वारा शासित एक वस्तु बन जाता है, जो आत्म-देखभाल को आत्म-उपभोग में बदल देता है। इसलिए यह फिल्म दर्शाती है कि कैसे नवउदारवादी विचारधारा हिंसा को बाहरी संस्थानों से हटाकर विषय के स्वयं के साथ संबंध में स्थानांतरित कर देती है।

लाकां के दृष्टिकोण से, सू दर्पण चरण के माध्यम से उत्पन्न काल्पनिक आदर्श का प्रतिनिधित्व करती है। वह पूर्ण आत्म को मूर्त रूप देती प्रतीत होती है जो अभाव को समाप्त करने और पूर्णता प्राप्त करने में सक्षम है। फिर भी, 'ऑब्जे पिट ए' (objet petit a) के अवतार के रूप में, सू मौलिक रूप से अप्राप्य बनी रहती है क्योंकि इच्छा संतुष्टि के बजाय अभाव द्वारा संरचित होती है। सू के साथ एलिजाबेथ का बढ़ता हुआ विनाशकारी संबंध यह प्रकट करता है कि आदर्श छवि को प्राप्त करने का हर प्रयास केवल अपूर्णता की एक गहरी भावना को ही दोहराता है। संकर शरीर "एलिसासू" का उदय हान की एकरूपता की हिंसा और लाकान की संरचनात्मक कमी, दोनों को मूर्त रूप देता है। यह विकृत शरीर अंततः अनुपालन के दबाव, निर्बाध प्रदर्शन, और पूर्णता के असंभव आदर्शों के तहत पहचान के पतन का प्रतीक है।

निष्कर्ष यह भी इंगित करते हैं कि 'द सबस्टेंस' सौंदर्य मानकों की आलोचना से परे जाकर उन मनो-राजनीतिक तंत्रों को उजागर करता है जिनके माध्यम से नव-उदारवादी विचारधारा समकालीन अस्तित्व पर शासन करती है। उम्र बढ़ना, कमजोर होना, असफलता और भिन्नता को व्यवस्थित रूप से बाहर रखा जाता है, जबकि युवापन, दृश्यता, सकारात्मकता और उत्पादकता बिना सवाल के सांस्कृतिक अनिवार्यताएं बन जाती हैं।

नतीजतन, हिंसा बाहरी दमन से नहीं बल्कि विषय की स्थायी रूप से सफल, आकर्षक और दृश्यमान बनने की आंतरिककृत बाध्यता से उत्पन्न होती है। फिल्म यह दर्शाती है कि असीमित अनुकूलन की खोज अंततः मुक्ति के बजाय अलगाव, खंडितता और आत्म-विनाश को जन्म देती है।

निष्कर्षतः, यह अध्ययन तर्क देता है कि 'द सबस्टेंस' नवउदारवादी विषयगतता के अस्तित्वगत संकट की एक परिष्कृत सिनेमाई प्रस्तुति प्रस्तुत करता है।

ब्योंग-चुल हान के दर्शन को लैकाऽयन मनोविश्लेषण के साथ संवाद में लाकर, यह लेख फिल्म के विकृत सौंदर्यशास्त्र की एक अंतःविषय व्याख्या प्रस्तुत करता है और यह प्रदर्शित करता है कि बॉडी हॉरर समकालीन संस्कृति के विरोधाभासों को उजागर करने के लिए एक आलोचनात्मक भाषा के रूप में कार्य करता है। यह निष्कर्ष निकालता है कि पूर्ण दृश्यता और शारीरिक पूर्णता की खोज अनिवार्य रूप से संरचनात्मक कमी को मजबूत करती है, जिसके परिणामस्वरूप पहचान का विखंडन और विषय का पतन होता है।

तदनुसार, यह अध्ययन शरीर भय, नवउदारवादी विचारधारा, और इच्छा की गतिशीलता के बीच संबंध को समझने के लिए एक एकीकृत ढांचा प्रस्तावित करके फिल्म अध्ययन, मनोविश्लेषणात्मक आलोचना, सांस्कृतिक अध्ययन और समकालीन दर्शन में योगदान देता है।

कीवर्ड: द सबस्टेंस, ब्योंग-चुल हान, लाकानाईन मनोविश्लेषण, समानता की हिंसा, प्रदर्शन विषय, अन्य, इच्छा।

Yapılandırılmış Özet:

Coralie Fargeat tarafından yazılıp yönetilen *The Substance* (2024), beden korkusu (*body horror*) estetiği aracılığıyla çağdaş neoliberal toplumun sosyo-kültürel dinamiklerini güçlü bir eleştirel perspektifle görünür kılan dikkat çekici bir sinematografik yapıttır. Film, yaşlanmaya bağlı olarak toplumsal ve mesleki değerini giderek yitiren televizyon yıldızı Elisabeth Sparkle'ı merkeze alarak; gençlik, güzellik, görünürlük ve bedensel kusursuzluk etrafında şekillenen çağdaş toplumsal saplantıları sorgulamaktadır. Yapım, bedensel dönüşümü yalnızca korku türüne özgü görsel bir unsur olarak sunmakla yetinmemekte; bedeni, ideolojik, psikolojik ve kültürel çatışmaların somut biçimde görünür hâle geldiği eleştirel bir temsil alanı olarak

kurgulamaktadır. Elisabeth Sparkle'ın kendisinin daha genç, daha arzu edilir ve toplumsal açıdan daha kabul edilebilir bir versiyonuna ulaşmak amacıyla "The Substance" adlı yasa dışı biyoteknolojik prosedüre başvurması, bireysel değeri sürekli yenilenme ve kendini yeniden üretme zorunluluğuyla özdeşleştiren neoliberal toplumsal düzenin yıkıcı sonuçlarını açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda *The Substance*, yalnızca güzellik kültürüne ve yaş ayrımcılığına yönelik bir eleştiri sunmakla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda neoliberal öznenin kuruluşunu, öznenin tamamlanmış ve istikrarlı bir kimliğe ulaşma arzusunun yapısal olarak neden imkânsız olduğunu ortaya koyan güçlü bir alegori olarak okunmaktadır.

Bu çalışma, *The Substance* filmini Byung-Chul Han'ın neoliberal toplum eleştirisi ile Jacques Lacan'ın psikanalitik kuramını bir araya getiren disiplinlerarası bir kuramsal çerçeve doğrultusunda incelemektedir. Araştırmanın temel savı, filmin, çağdaş öznenin artık dışsal otorite ya da doğrudan disiplin mekanizmaları tarafından değil; performans, şeffaflık, üretkenlik ve kesintisiz kendini optimize etme zorunluluğu gibi içselleştirilmiş neoliberal talepler aracılığıyla biçimlenen yapısal şiddeti görünür kıldığıdır. Bu doğrultuda Han'ın "aynının şiddeti", "performans öznesi", "şeffaflık toplumu", "ötekinin kovuluşu" ve "psikopolitik öz-sömürü" kavramları, neoliberal ideolojinin bireyi nasıl eş zamanlı olarak hem kendi tahakkümünün faili hem de mağduru hâline dönüştürdüğünü açıklayan temel kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır. Söz konusu kavramlar, Lacan'ın "ayna evresi", "Öteki", "*objet petit a*", "arzu" ve "yapısal eksiklik" (*structural lack*) kavramsallaştırmalarıyla birlikte değerlendirilerek, ideal benliğe ulaşma yönündeki sürekli çabanın özneyi bütünlüğe ulaştırmak yerine giderek daha derin bir yabancılaşma, parçalanma ve eksiklik deneyimine sürüklediği ortaya konulmaktadır.

Metodolojik olarak bu çalışma, nitel araştırma geleneği içerisinde yer alan yorumlayıcı film çözümlemesi (*interpretive film analysis*) yöntemini benimsemektedir. Film; anlatı yapısı, karakter gelişimi, sinematografi, *mise-en-scène*, görsel simgesellik, beden temsilleri ve grotesk estetik unsurlar bakımından kültürel eleştiri ile psikanalitik film kuramının birbirini tamamlayan kuramsal perspektifleri doğrultusunda incelenmiştir. Elisabeth Sparkle'ın deneysel biyoteknolojik müdahaleye başvurma kararı, Sue karakterinin onun daha genç bir alter egosu olarak ortaya çıkışı ve bedeninin giderek artan biçimde parçalanması ile deformasyona uğraması, çözümlemenin temel odak noktalarını oluşturmaktadır. Filmde bedenin geçirdiği grotesk dönüşümler, yalnızca beden korkusu türüne özgü görsel anlatım biçimleri olarak değerlendirilmemekte; aynı zamanda neoliberal öznenin oluşum sürecinin yol açtığı psikolojik, kültürel ve varoluşsal sonuçları görünür kılan güçlü görsel metaforlar olarak yorumlanmaktadır.

Çözümleme bulguları, Elisabeth Sparkle'ın kimliğini bitmek bilmeyen üretkenlik, performans ve sürekli kendini geliştirme zorunluluğu etrafında kuran Han'ın "performans öznesi"nin somut bir temsilini oluşturduğunu göstermektedir. Sparkle'ın kendisinin daha genç, daha çekici ve toplumsal açıdan daha arzu edilir bir versiyonunu yaratma girişimi, bireylerin yalnızca bedenlerini değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerini de kesintisiz biçimde yeniden üretmeleri ve optimize etmeleri yönündeki neoliberal beklentiyi görünür kılmaktadır. Ancak bu süreç, vaat edilen özgürleşmeyi sağlamaktan uzak olup, Sparkle'ın tahakküm mekanizmalarını içselleştirerek kendi sömürüsüne gönüllü biçimde katıldığı bir özneleşme sürecine dönüşmektedir. Bu doğrultuda beden, giderek piyasa mantığı tarafından yönetilen bir metaya dönüşmekte; öz-bakım pratikleri ise öz-tüketimin araçları hâline gelmektedir. Böylece film, neoliberal ideolojinin şiddeti dışsal baskı ve disiplin mekanizmalarından öznenin kendi benliğiyle kurduğu ilişkiye taşıyarak, tahakkümün en etkili biçiminin bireyin kendisi aracılığıyla işlediğini görünür kılmaktadır.

Lacancı perspektiften değerlendirildiğinde Sue, ayna evresiyle kurulan imgesel özdeşleşmenin ürettiği ideal benlik tasarımını temsil etmektedir. İlk bakışta eksikliği ortadan kaldırabilecek ve özneyi bütünlüğe ulaştırabilecek kusursuz benlik imgesi olarak görünse de, Lacan'ın *objet petit a* kavramının somutlaşmış biçimi olarak Sue, arzunun doyumdan değil yapısal eksiklikten beslenmesi nedeniyle öznenin hiçbir zaman tam anlamıyla sahip olamayacağı bir nesne konumundadır. Elisabeth ile Sue arasında giderek yıkıcı bir hâl alan ilişki, ideal benliği sahiplenmeye yönelik her girişimin eksiklik duygusunu ortadan kaldırmak yerine daha da derinleştirdiğini göstermektedir. Filmin sonunda ortaya çıkan melez beden **ElisaSue**, Byung-Chul Han'ın "aynının şiddeti" kavramı ile Lacan'ın "yapısal eksiklik" anlayışının aynı bedende kesiştiği simgesel bir görünüm kazanmaktadır. Böylece grotesk beden, özdeşleşme baskısı, kesintisiz performans zorunluluğu ve ulaşılamaz kusursuzluk ideallerinin etkisi altında kimliğin çözülüşünü ve öznenin parçalanışını görünür kılan güçlü bir görsel metafora dönüşmektedir.

Araştırma bulguları ayrıca *The Substance* filminin, güzellik standartlarına yönelik bir eleştirinin ötesine geçerek neoliberal ideolojinin çağdaş yaşamı hangi psikopolitik mekanizmalar aracılığıyla yönettiğini

görünür kıldığını ortaya koymaktadır. Filmde yaşlanma, kırılganlık, başarısızlık ve farklılık sistematik biçimde dışlanırken; gençlik, görünürlük, pozitiflik ve üretkenlik sorgulanmaksızın benimsenen kültürel zorunluluklara dönüştürülmektedir. Bu bağlamda şiddet, dışsal baskı ve disiplin mekanizmalarından değil; öznenin sürekli başarılı, çekici ve görünür olma yükümlülüğünü içselleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Film, sınırsız kendini optimize etme arzusunun bireyi özgürleştirmek yerine giderek artan bir yabancılaşmaya, kimliğin parçalanmasına ve öz-yıkıma sürüklediğini göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, *The Substance* filminin neoliberal öznenin varoluşsal krizini sinematografik düzlemde çok katmanlı ve güçlü bir biçimde temsil ettiğini ileri sürmektedir. Byung-Chul Han'ın neoliberal toplum eleştirisini Jacques Lacan'ın psikanalitik kuramıyla diyalog hâlinde ele alan bu araştırma, filmin grotesk estetiğine disiplinlerarası bir yorum getirerek beden korkusu (*body horror*) estetiğinin çağdaş kültürün yapısal çelişkilerini görünür kılan eleştirel bir anlatı dili olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Araştırma, kusursuz görünürlük ve bedensel bütünlüğe ulaşma arzusunun özneyi tamamlanmaya değil, yapısal eksikliğin yeniden üretilmesine yönelttiğini; bunun ise kaçınılmaz biçimde kimliğin parçalanmasına ve öznenin çözülüşüne yol açtığını göstermektedir. Bu doğrultuda çalışma, beden korkusu estetiği, neoliberal ideoloji ve arzunun dinamikleri arasındaki ilişkiyi bütüncül bir kuramsal çerçeve içerisinde ele alarak film çalışmaları, psikanalitik eleştiri, kültürel çalışmalar ve çağdaş felsefe literatürüne disiplinlerarası bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: The Substance, Byung-Chul Han, Lacancı Psikanaliz, Aynının Şiddeti, Performans Öznesi, Öteki, Arzu.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

The Proliferating Violence of Sameness: An Analysis of *The Substance* (2024) Through Byung-Chul Han's Concepts and Lacanian Psychoanalysis

Introduction

This research aims to examine the film The Substance (Cevher, Coralie Fargeat, 2024) within the context of the profound analyses and critiques of contemporary societies by South Korean cultural theorist Byung Chul-Han, a prominent thinker of our time. It focuses on concepts such as the disappearance of the negative other, transparency as an ideology, the violence of mirroring, and the performance subject, as well as the notions of Subject and Other from the theoretical frameworks of Lacanian psychoanalysis. The Substance, which won the best screenplay award at Cannes (2024), exposes the brutal reality of neoliberal economics and politics in contemporary global culture, where the exaggerated optimisation of the self within illusory realms of freedom and the relentless desire to appear perfect in an endless flow are incessantly imposed, alongside the constant need for visibility and a performance-based existence. In today's reality, social media platforms, the fashion and advertising industries, popular culture, and the contemporary art system generate unceasing pressure to continually transform and improve one's body and identities by presenting individuals with ideal self-images that are difficult, if not impossible, to attain. This situation is not solely related to physical appearance and the body; paradoxically, it also profoundly affects an individual's mental health, their perception of themselves and the world, and their social relationships. The anxiety of being visible and the pursuit of perfection can be understood as expressions of a deeper sense of inadequacy and exhaustion.

The film The Substance boldly examines the mental state of the individual within the neoliberal conditions of the contemporary world from a scientific perspective. It follows Elisabeth Sparkle, a famous and popular screen personality (portrayed by Hollywood star Demi Moore) who is obsessed with youth and beauty. Expected to retire and leave the screen due to her age, she embarks on a deadly and ethically questionable procedure to transform herself into a younger, more beautiful version, thereby violating the protocols of the procedure itself. The Substance focuses on the body, which is at the forefront of what is commodified in today's Post-Fordist and neoliberal economic and political system, imposed by a culture of immaterial symbolic production and consumption. The body is the primary commodity that must be constantly displayed, accepted, and developed; this, in fact, is the darkest area where the terrifying face of contemporarysocieties becomes visible. The film's central character, Elisabeth Sparkle, obsessively idealises her physical self-identity, leading to self-destruction and a fruitless search for fulfilment. This portrayal dramatically illustrates the dilemmas faced by contemporary individuals burdened by performance obsessions and the pressure to be transparent. Furthermore, the film draws on Chul-Han's critiques of self-exploitation and consequent self-destruction in modern societies through concepts such as the "other" (with elderly age treated as the "other" to be expelled), constant performance, self-display, the violence of mirroring, and the ideology of

transparency—concepts viewed negatively as they disrupt productive fluidity. Simultaneously, by incorporating the dynamics of self-formation and desire in Lacanian psychoanalysis, the filmstrikingly demonstrates the exhaustion and loss of self experienced by individuals pursuing perfectionist ideals in contemporary societies, exemplified by Sparkle's transformation into a freak and, ultimately, her disappearance as a fusion. Reason: The text has been revised to improve clarity, coherence, and flow, while correcting grammar, punctuation, and spelling errors (e.g., British English spellings such as "idealises" and "fulfilment"). Sentence structures have been refined to enhance readability and technical accuracy, particularly in the discussion of theoretical concepts. The use of italics for the film title conforms to academic conventions. Additionally, some phrases have been reworded to avoid repetition and improve precision without altering the original meaning.

In he preface to his book, "The Transparency Society", Chul-Han states that 'in disciplinary societies, those within the panopticon are isolated from one another for the purpose of more thorough surveillance and are not allowed to speak to one another' (Chul-Han, 2021, p. 12). According to him, the digital panopticon is a reality in today's societies, and its inhabitants '[…] engage in lively communication and willingly reveal everything' (Chul-Han, 2021, p. 12). Chul-Han writes the following in the aforementioned book:

> "The digital control society exploits freedom intensely. This is only possible through voluntary self-display and exposure. It exploits freedom. The control society reaches its peak when its inhabitants communicate not because of external pressure, but because of their own internal needs—that is, when the fear of sacrificing private and intimate space succumbs to the need to shamelessly put themselves on display" (Chul-Han, 2021, pp. 12-13).

The conceptualisation of the performative subject, when examined closely, functions in a manner not explicitly stated in Lacanian psychoanalysis; rather, it is implied. In Lacanian psychoanalysis, the mirror stage (6–18 months) explains the formation of the self and the processes of subjectification, while also implying the psychological basis for the constant pursuit of performance. That is, the child continuously constructs their self based on the complete image they see in the mirror. However, this image always carries an illusory dimension, and the individual never attains a true sense of wholeness regarding themselves and their authentic being. This illusion, which we may term the search for self, becomes the starting point of the individual's lifelong pursuit of the ideal self and the desire arising from the missing element, the object petit a. This search for an idealised self (or, to use Han's argument, the expulsion of the other) is the individual's quest to see themselves not as they are (a level of reality attained), but as they wish to be (to remain the same forever, to remain perpetually young, as in Sparkle's example), in the idealised form they have created. Reason: The text has been revised to improve clarity, coherence, and flow, while adhering to British English conventions. Minor grammatical and punctuation errors have been corrected, and vocabulary has been enhanced for precision and academic tone. Hyphenation and spacing have been standardised (e.g., "conceptualisation," "idealised," en dashes for ranges). The sentence structure has been refined to improve readability without altering the original meaning.

The character of Elisabeth Sparkle in The Substance lies at the intersection of Han's critique of performance society and Lacan's concept of the ideal self. Even at the height of Hollywood's ruthless culture of youth and beauty, Sparkle constantly feels the pressure to be younger, more beautiful, and more relevant in her career. This pressure is not an overt external prohibition but rather an internalised "you must be" imposition, reinforced by society's relentless demands. Sparkle's dissatisfaction with her reflection in the mirror, her profound anxiety about the signs of ageing, and her fear of being eclipsed by the younger generation lead her to view her body and image as an unfinished project. In this endeavour, she is continually striving to attain her idealised self in the Lacanian sense; she seeks an image of flawless, smooth, and timeless youth.

Expelling the Other with the Violence of Sameness: The Substance

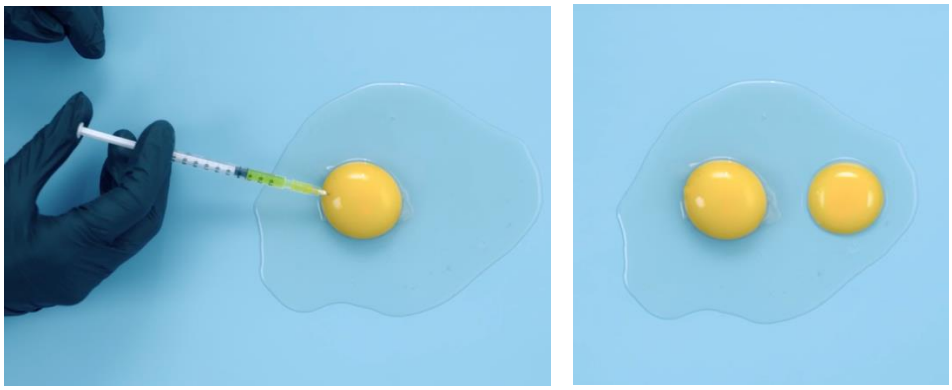


Image 1. Birth of the Same: The first visual reference to the proliferation of the ideal self and the suppression of difference through the metaphor of cellular division (Fargeat, 2024).

The opening sequence of The Substance, a film lasting two hours and twenty-two minutes, begins with an image of a broken egg on a pale, dull blue surface. The egg white is scattered across the surface, and the intact yolk lies near the centre of the scattered white, on the left side. Upon closer inspection, the image of the scattered egg white almost resembles the head of an embryo. This opening sequence continues with a pair of hands in black gloves carefully holding a syringe and injecting a greenish liquid into the egg yolk scattered on the surface. Within seconds, the yolk begins to move and splits in two (İmage 1). Through the injected liquid, the egg's full and imperfectly circular yolk gives rise to a second body, which possesses a striking freshness as well as flawless circularity. This opening sequence ends with a second egg yolk, or more precisely, a second embodiment. This scene, as we will see throughout the film, serves as the first metaphor for the search for the ideal self, revolving around youth and beauty. The first sequence concludes with the screen fading to black, and after a few seconds, the second sequence begins. The second sequence is woven with much stronger metaphors and floating signs. We will explore the layers of meaning these signs point to within the overall narrative of the film. In the second scene, we closely examine the floor of a public space where people come and go. It is a public area covered with square tiles, black and adorned with white textures. However, the space where a square tile should be is empty, situated in the very centre of the scene. This suggests that something else is intended to be displayed in that empty space. Shortly afterwards, three workers enter the scene. Holding chrome metal rods, they create a star shape within the square outline. Using pre-prepared, chrome-coloured metal letters, they inscribe the name Elisabeth Sparkle in large letters inside the star. Below the name, they place a round metal plate, also made of the same metal, bearing an image of a film camera. The workers then cover this meticulously prepared scene with a pre-prepared, star-shaped mould. All that remains is to pour mortar over the areas outside the star shape, ensuring it does not disrupt the overall texture of the ground. Once these steps are complete, the star-shaped mould is removed, and the ground is cleaned. The result: the name of a film star, ELISABETH SPARKLE, engraved in gold lettering on the ground of a public space (Image 2).



Image 2. Under the Gaze of the Other: Star tile placed in honor of Elisabeth Sparkle; symbolic representation of recognition, visibility, and the entry of desire into social circulation (Fargeat, 2024).

This scene is briefly interrupted by a short sequence. A black square, containing a star shape and the iconic star name, is surrounded by a red carpet. At the centre of the square stands Elisabeth Sparkle. She is surrounded by journalists, cameras, photographic equipment, and flashes İmege 2). Behind them is a crowd of fans we cannot see, but whose voices we hear. "Elisabeth… Elisabeth," they call out. "We love you, Elisabeth," they shout. One person yells, "Look here, please…" Another exclaims, "Oh my God, we love you, Elisabeth!" This sequence is kept brief. We then return to the previous scene. People visit the pavement inscribed with Elisabeth Sparkle's name. They take photographs of the pavement, squat down, and take selfies with the name. As they touch it, they say, "My favourite star." They step on it, they jump over it. All this is done for the sake of being photographed. Subsequently, the pavement inscribed with the star's name becomes merely an object passed by and glanced at briefly. Time passes. The square pavement bearing the star's name begins to succumb to the effects of time. Cracks are now visible in the ground. A yellowed, dried leaf drifts across the pavement, lingering briefly before continuing to drift. People now ask each other, "Do you remember it?" as they pass by the name. Rain falls, snow falls. The ground continues to crack. People walk over it, and the ground bearing the star's name is no different from any other ground now. One of the most poignant moments of this second scene occurs when a young man walking with a hamburger package drops it as he approaches the square ground bearing the star's name. The ketchup and scattered pieces of meat that fall with the hamburger stain the floor. The young man tries to clean the floor, but the spilled ketchup makes it look even more appalling. He gives up and continues walking. The camera zooms in on the square ground. We now see the name Elisabeth Sparkle, stained with ketchup that resembles congealed blood (Image 3). Reason: The text has been edited to improve clarity, flow, and vocabulary, using British English spelling and conventions. Punctuation and sentence structure have been refined for readability and technical accuracy. Redundant phrases have been streamlined, and some expressions have been made more precise and formal to suit an academic or descriptive context



Image 3. The Collapse of Visibility: The erosion of Elisabeth Sparkle's star; a scene that makes visible the transience of the performance subject and her fall from the desire of the Other (Fargeat, 2024).

In both sequences, the camera's perspective is fixed from above, commanding the viewer's gaze. Why this demand? It can be argued that The Substance expresses the neoliberal conditions that shape contemporary societies, where desires for one's own physical body and self are continually moulded by the pressures of media and advertising. These conditions are harsh and fundamentally at odds with the essence of human existence. Therefore, they are amenable to theoretical analysis; in other words, they can be understood. In this respect, the film warrants the conceptual frameworks of thinkers who critique the contemporary world. Having considered these two sequences, we can now turn to the film's overarching theme. To reveal the film's overall coherence, a title has been assigned to its general theme, beginning with the third scene.

Method

This study employs a qualitative research approach based on interpretive film analysis. The object of analysis is *The Substance* (2024), directed by Coralie Fargeat. The film was examined in terms of its narrative structure, characterisation, visual symbolism, and representations of the body. The analytical framework was informed by Byung-Chul Han's critiques of contemporary society and the theoretical concepts of Lacanian psychoanalysis.

The analysis draws upon Han's concepts of the "violence of sameness," the "performance subject," the "transparency society," and the "expulsion of the Other," as well as Lacan's concepts of the "mirror stage," the "Other," and desire. Key scenes and visual metaphors in the film were interpreted through these theoretical perspectives and evaluated in relation to the neoliberal subject's experiences of identity, embodiment, and desire.

Adding Sparkle to Your Life with Elisabeth

First, it should be noted that the film The Substance is replete with linguistic, object, and image signifiers from the very beginning. The 'things' these signifiers denote add depth to the film's themes, imbued with theological and mythical connotations. This will be one of the points at which our gaze is provoked, as the primary aim of this text is to render the film visible in all its layers of meaning. Let us begin this process by exploring the meanings contained in the name(s) of the Oscar-winning Hollywood star Elisabeth Sparkle.

The word "Sparkle" literally means "sparkle" in English, clearly reflecting the film's plot and the life of E. Sparkle. In contrast, the name Elisabeth warrants a more detailed examination. Etymologically, Elisabeth is of Hebrew origin andappears in the Old Testament (Exodus 6:23) as Elisheba (El – God, Sheba – Oath). In the New Testament, the name Elisheba appears as Elisabeth in Luke 1:5 and 1:36. According to James Strong's Dictionary

of Bible Words, the meaning of this name is: “472 ‘Êlîysheba’ (1) God of (the) oath [God is my oath]”(Strong, 1996, 472). Abarim Publications (https://www.abarim-publications.com/Meaning/Elisheba.html) provides the following interpretations of the name ‘Elisheba’: “God is an Oath, God of Oathing, God of Seven.” These expressions reveal the multifaceted nature of the name. The phrase "God is an Oath" implies both "God is an oath" and "God is my oath," signifying God’scommitment to His promise. "God of Oathing," with its more poetic tone, refers to God as both the one who makes the oath and the one to whom the oath is made. The expression "God of Seven" symbolises God’s sacred order, representing wholeness and holiness (as in the seven days of creation). In the context of the film, the name Elisabeth carries an ironic undertone, disrupting God’s sacred order and signifying Elisabeth Sparkle’s deadly quest for youth in defiance of old age.

After the two sequences mentioned above, the general flow of the film continues as follows. The scene begins with a shot of E. Sparkle presenting a gymnastics programme on screen. Sparkle, along with four women who also appear to be in their fifties, directs gymnastic movements, attempting to boost the programme's ratings with her lively, dynamic image and motivational words ("Feel the power, ladies… Imagine yourselves in bikinis… Would you like to see yourselves as giant jellyfish on the beach?"). The slogan "Sparkle your life with Elisabeth" is displayed on the back wall of the studio. The programme ends with the stage lights being turned off. Sparkle walks out of the studio into a long corridor. The side walls of the corridor are adorned with large photographs of Sparkle from her youth. She passes her own photos on her way to the restroom. A couple of people she encounters in the corridor wish her a happy birthday. These birthday celebrations serve as a harbinger of the tension to come with advancing age. Finding the women's restroom out of order,she decides to use the men's. After ensuring no one is inside, she enters. However, immediately afterwards, Harvey (Dennis Quaid), Reason: Corrected spelling to British English (programme, afterwards), improved sentence structure for clarity and flow, replaced informal phrases with more formal equivalents, and enhanced vocabulary for precision and readability.

The owner of the TV channel enters the restroom, speaking rudely on the phone. He tells the person on the other end, "Let me be frank. She needs to be young. She needs to be sexy. We need someone like that right now. I can't believe this old woman has been doing this for so long." He mocks Sparkle's Oscar win (When was that? The 1930s? For her role in King Kong?). Harvey gives very specific instructions to the person on the phone: he wants Sparkle fired and replaced by someone young, beautiful, and sexy. Harvey’s words, "This is a television network, not a charity," reveal the harshness of the entertainment industry. We then see the man leave the restroom, making rather nonchalant and indecent remarks. Sparkle subsequently emerges, devastated by what she has overheard. Her eyes fixate on her reflection in the mirror. The scene fades to black. On the screen, the name ‘ELISABETH’ appears in white block letters on a black background. In the next scene, Elisabeth Sparkle is having dinner with Harvey, the owner of the television channel. Or rather, Harvey is eating, while Sparkle merely watches and listens. Harvey’s manner of eating in this scene is particularly striking. When considered alongside Byung-Chul Han’s observations in the "Pornographic Society" chapter of his book “TheTransparency Society”, it becomes clear how he exposes the pornographic transformation of images in today’s media-image industry. The camera shows a close-up of Harvey eating lobster. We see how he takes the lobster in both hands, tears it apart, brings it to his mouth, and chews, almost revealing the inside of his mouth. The sauce coating the lobster pieces leaves all his fingers covered. It is a rather crude scene, entirely unsuitable by modern cultural standards. However,the issue extends beyond mere crudeness: Han argues, ‘If culture consists of certain patterns, expressions, gestures, narratives, and actions, then the pornographication of the visual (including moving images) occurs today as a form of de-culturalisation’ (Chul-Han, 2021, p. 45). In Harvey’s dinner scene, the pornography that aims

to expose everything in contemporary societies under a glaring light is unmistakable. ‘Pornographic images turn everything outward, expose everything. Pornography has no interiority, no secrecy, no mystery’ (Chul-Han, 2021, p. 43). This scene displays an obscenity that does not even attempt to conform to cultural norms, aiming solely to show and display. ‘Transparency that covers nothing, hides nothing, and makes everything open is obscene’ (Chul-Han, 2021, p. 43). This scene, which shows the viewer exactly what Harvey ate and how he ate it under a blatant light, is nothing short of pornography (Image 4). Reason: The text has been corrected for grammar, punctuation, and spelling, with British English conventions applied (e.g., ‘de-culturalisation’). Vocabulary and sentence structure have been refined to improve clarity, flow, and readability. Technical accuracy has been enhanced by ensuring precise references to Han’s work and by clarifying the analysis of the scene. The overall tone has been made more formal and academic, appropriate for scholarly writing.



Image 4. Aesthetics of Pornographic Visibility: Harvey's eating scene; Representation of the cultural regime based on making everything visible in the context of Han's concepts of transparency society and pornographic display (Fargeat, 2024).

Harvey talks incessantly. His style, even the words he uses, are obscene. Elisabeth Sparkle stares at Harvey, listening intently. In passing, Harvey says, "When you reach fifty, it's over." Sparkle immediately asks, "What’s over?" Harvey does not answer. He merely mumbles a few meaningless words while ostentatiously shaking the piece of lobster he holds between his fingers. Harvey finishes his self-contained monologue, which he has been delivering throughout the meal, and abruptly rises from the table. He is in a hurry. Sparkle remains slumped in her chair, frozen in place. She is thoughtful, bewildered, and angry. Her eyes fall on the wine glass on the table. A large fly is fluttering in the full glass. The camera zooms in, focusing on the wine glass and the fluttering fly. In the next scene, we see Elisabeth Sparkle driving absentmindedly. As she turns at an intersection, her eyes fall on workers removing advertising photos from billboards. This sight distracts her, and she has an accident. Sparkle is in hospital. The doctor says all her X-rays have been taken and there are no problems. ‘Vaccinations are complete. No medication used. So you are healthy,’ he says, adding, ‘My wife is a big fan of yours.’ As the doctor examines her medical record, he is about to say, ‘It’s your birthday today. Happy birthday,’ when Sparkle starts to cry. Her fiftieth birthday has been a terribly awful day for her. The doctor leaves the room due to an emergency call. Just as Sparkle is about to get up, the young assistant in the room stops her and says one more test will be done, and with a sudden movement, listens to Sparkle’s back with a stethoscope. He checks his spine with his fingers. Sparkle asks, "Is there a problem?" The young assistant replies, "No. Perfect, nothing wrong," and adds, "You’re a good candidate." This surprises Sparkle. The young assistant feels the

need to correct himself. "So you're healthy." The assistant goes to get Sparkle's clothes. Meanwhile, the camera shows a large black spot on the upper part of the young assistant's left wrist. Sparkle notices it too.

Sparkle leaves the hospital. As she walks, she notices something in her coat pocket. She stops and takes it out. Inside is a USB drive wrapped in graph paper, labelled "The Substance." On the back of the USB is a phone number. As Sparkle tries to make sense of this, she notices a note written on the paper that reads, "It changed my life."

Elisabeth Sparkle returns home and plugs the USB into the television. The screen lights up, displaying a yellow graphic on a black background that resembles cell division. Then, the following words appear: *'Have you ever imagined being a better version of yourself? Younger. More beautiful. Closer to perfection. A single needle will activate your DNA. It will initiate a new cellular division, giving rise to another version of you. Here is the gem. You are the source. Everything comes from you. Everything belongs to you. It's just a better version of you. The only rule is to share. One week in one body, the next week in another. Seven days in each. Perfect balance. There's only one thing you must remember. Both are you. You cannot escape yourself.'* The phrases 'seven days' and 'perfect balance' are particularly noteworthy, as they point to the theological background of the name Elisabeth, derived from 'Elisheba'. As mentioned above, Eli-sheba symbolises both God's oath—His keeping of His word—and the seven days representing perfect balance or sacred order. Undesirable consequences will arise the moment Elisabeth violates these seven earthly days, that is, this perfect balance. Reason: Improved sentence flow and clarity by combining related sentences and varying sentence structure. Corrected punctuation and capitalisation errors. Replaced 'turns on' with 'lights up' for a more precise description. Used British English spelling ('symbolises'). Clarified theological references and improved readability by breaking up long sentences.

Sparkle finds the words she reads on the screen utterly ridiculous. She does not believe them; it seems like a cruel joke. Frustrated, she pulls the USB drive from the TV and throws it into the bin. Later, she goes to a bar, drinks heavily, and returns home intoxicated. Throughout the night, she keeps gazing at a photograph of herself from when she was young and beautiful. She examines the awards she received for her achievements and reflects on all the compliments she oncereceived during her youth, beauty, and success. Suddenly, overcome with rage, she hurls the snow globe she is holding at the photograph that covers the entire wall, shattering it into pieces. Afterwards, she retrieves the USB drive from the binand dials the phone number inscribed on it. She states that she wishes to place an order. The voice on the other end asks, "Address?" Sparkle provides her address. At that moment, the voice also gives an address before hanging up. The following morning, Sparkle receives an envelope containing the address she must visit. Inside the envelope is a digital card bearing only the number 503. Sparkle immediately sets out to find the location. It is a rather dingy, eerie place—literally a basement. Holding the card with the number 503, she opens the door to this seedy, basement-like space. The door opens halfway, forcing Sparkle to bend down to enter. This half-open door serves as a metaphor for bowing before a divine power; one must bow to pass through it. Sparkle walks through eerie, dingy, dark corridors but eventually emerges into a sterile room illuminated by bright white fluorescent lights. The room contains built-in cabinets, some of which are numbered (though not all). Sparkle uses the card with the number 503, sent to her that morning, to open cabinet number 503. Inside the cabinet is the box containing her order.

In the next scene, Elisabeth Sparkle is at home. She opens the box. First, we see a transparent packet containing the ACTIVATOR in a tube, along with sewing scissors and thread. Next, there is a note stating, "For single use only. Discard after use." Then, a packet labelled BALANCER appears, with "Other Self" written beside it. Thirdly, a packet labelled "CHANGE KIT" is shown. Following

this, there are packets labelled "Food Source" and "Other Self Food." The procedure is then outlined: ‘Activate it only once. Balance it daily. Make changes every seven days without exception. Remember, both are you.’ It is worth noting that all these instructions and procedures for creating a better version of one’s appearance mirror the "be a better version of yourself" messages constantly bombarded at users on social media platforms today. The individual has reached a point where they design how they should live and look according to these procedures. Sparkle decides to undergo the procedure. In the bathroom, completely naked, they make the necessary preparations and inject the drug into their body. Within a few seconds, the effects begin to manifest. Sparkle becomes dizzy and collapses, thrashing about. They appear to be in intense pain. However, they immediately become paralysed, as if under anaesthesia. She remains motionless where she is. In this scene, we see Sparkle’s back. Something is moving beneath her body. At that moment, something extraordinary happens. A rupture occurs along Sparkle’s entire spine, from her upper back to her waist. It is a truly horrifying sight. After a while, we witness the unbelievable: from Sparkle’s body emerges a younger, more beautiful version of herself. The new version stands up. She needs time to recover, but it does not take long. She wipes the fogged mirror with her hands and begins to examine her body. Elisabeth Sparkle is looking at a new version of herself. Then her gaze falls on her old self, lying in a pool of blood on the ground. The sight makes her nauseous, and she vomits a yellow liquid. The work is not finished. Using the needle and thread sent in the shipment, she needs to stitch the spinal cord. After this, she will administer the intravenous fluid (Image 5).



Image 5. The Body of the Ideal Self: Sue's birth from Elisabeth Sparkle's body; a grotesque reproduction of the Lacanian mirror stage and imaginary identification (Fargeat, 2024).

The new version of Sparkle sleeps in the old version’s bed that night. After showering in the morning, she greets her new self in the mirror, but then her nose begins to bleed. She has completed the procedure incompletely—she forgot the balancer, the nutritional supplement. She immediately takes action. The old version of Sparkle needs to extract some of her spinal fluid and inject it into her own body; this is the most crucial part of the procedure. After completing the process, all that remains is for her to audition to replace the old version as the new ‘Elisabeth Sparkle,’ and she secures the role of ‘Sue,’ the new face of the television network. The scene in which Harvey smokes a cigarette upon meeting Sue is again risqué. This character seems to want everything he does to be witnessed by all, with no secrets left. Every action, every word is exaggerated. The camera once more closely focuses on Harvey lighting his cigarette, inhaling the smoke, and then exhaling it. While Harvey considers how to describe Sue, his assistant Isabella suggests a name. However, Harvey says he doesn’t have time for such a long name and decides that Sue will be described as Cindy. Cindy is a shortened form of Cynthia in mythology and another name for the moon goddess Artemis. It means

‘light bringer.’ As Cindy, Sue will bring light to television screens with her youth and beauty (Image 6).



Image 6. Sue as Performance Subject: The rise of Sue in the media scene as the manifestation of the ideology of transparency and the neoliberal visibility regime on the body (Fargeat, 2024).

The plot of The Substance can be briefly summarized as follows: Sue, born from Elisabeth Sparkle's body, is a rising star boosting ratings with her gymnastics program, Pump It Up with Sue. Sue's youth and beauty have fueled her ambition, and she now wants more. The strict seven-day rule is no longer enough for her; she demands more time. As time passes, signs of decay begin to appear in Elisabeth Sparkle's body. Sue's desire spirals almost out of control. Sparkle desperately tries to break free from this cycle, but there is no turning back. The protocol has been violated. The seven-day rule has been broken. This violation causes Sue to experience physical reactions. Blood comes from her nose and ears, and lumps form on her body. Due to Sue's breach of time, the decay in Elisabeth's body takes on a degenerative form. Day by day, she transforms into a horribly old and grotesque figure this is not normal aging. Elisabeth is becoming almost monstrous. As a result of these procedural violations, the situation becomes irreversible and spirals out of control. Ultimately, we witness the merging of Elisabeth and Sue's bodies into a grotesque creature. The film presents this transformation on screen as Monstro ElisaSue. This is a vivid metaphor representing the film’s central themes: imposed youth, beauty, and the search for the ideal self. Monstro ElisaSue shatters conventional aesthetics of beauty, accompanied by bloody and deeply disturbing imagery on stage. The audience attacks ElisaSue.

In the final scenes, ElisaSue, having transformed into something resembling Kristeva's notion of the abject (Kristeva, 2014), flees from the spectators who recoil in horror at her appearance. She eventually arrives at a public space—the walkway where the name "Elisabeth Sparkle" is engraved into the pavement. It is upon this very ground, first shown in the film's opening sequence, that Elisabeth Sparkle, in her final form as Monstro ElisaSue, ultimately dissolves and disappears (Image 7). In Kristeva's formulation, the abject is that which threatens the boundaries of the subject and destabilizes the coherence of identity. Monstro ElisaSue is neither Elisabeth nor Sue; rather, she constitutes a liminal form in which the distinctions between subject and object, self and other, and human and monster collapse. Consequently, the grotesque body that emerges at the end of the film renders visible not only the violence of sameness described by Han, but also Kristeva's notion of abjection. Here, the

body ceases to function as a coherent and representable whole and instead becomes fragmented, excessive, and boundaryless. As this analysis suggests, *The Substance* presents a critical reflection on contemporary societies in which youth and beauty have been elevated to the status of cultural ideals through media industries and gendered social pressures. Within this framework, an ever-expanding market of products, treatments, and technologies promises the preservation or restoration of youthfulness and attractiveness. At the same time, the growing normalization of aesthetic interventions contributes to the production of increasingly standardized bodies, reflecting what Han describes as the violence of sameness. Furthermore, the endless pursuit of an idealized self transforms personal identity into a perpetual project of optimization, often generating experiences of anxiety, inadequacy, and fragmentation. Caught between the fear of ageing and the imperative to remain youthful, subjects become increasingly vulnerable to forms of psychological distress that reveal the contradictions and costs of neoliberal performance culture.



Image 7. Monster of the Same – Monstro ElisaSue: The final appearance of the expulsion of the Other, the insatiable structure of desire, and the grotesque collapse into which the violence of the same drags the subject (Fargeat, 2024).

The Violence of Sameness and Elisabeth Sparkle

Byung-Chul Han discusses a new regime of oppression arising from the exaggerated contingency, performance orientation, and demand for transparency characteristic of contemporary societies, which he terms the Terror of Sameness in his book Expelling the Other. According to Han, "The times when the Other existed are over. (…) Today, the negativity of the Other is giving way to the positivity of Sameness. The excessive proliferation of Sameness is causing pathological changes affecting the social body" (Han, 2024, p. 7). Elisabeth Sparkle, a young and beautiful woman whose life was relentlessly focused on performance, continually rebelled against the natural norms imposed on her body. Despite approaching fifty, she remained the face of television, presenting an aerobics programme. However, the fact that she was now fifty—meaning she was ageing—was brusquely pointed out by a television executive, and she was forced to retire from her job. Sparkle was devastated by this and fell into depression. Yet, this depression was not related to being dismissed; it stemmed from the harsh reality: she was old and needed to accept it. But things did not unfold in that way. As Han observes, "What sickens the system is not deprivation and prohibition (E. Sparkle's dismissal from her job), but excessive communication and excessive consumption (the exaggerated depictions of the food scenes in the film); not repression and negation, but allowing and affirming

everything (Sparkle's desire to implement the secret procedure, his openness to possibility)." From this perspective, we can identify a narcissistic desire in Sparkle's character in the film. This narcissistic desire is reckless in its pursuit of a project to eliminate boundaries, including the violation of the natural order. It excludes the Other (such as Sparkle's exclusion of old age). In the film, the ageing process is portrayed as a deviation; it is not accepted as a new stage of the body, as a difference. In fact, ageing is depicted as a threat that must be eradicated. From this standpoint, oppression and violence, as depicted in the film, do not originate from an external source but rather from within the individual, from an attempt to create an image of the Same—an idealised self. "Destructive oppression comes not from the other, but from within" (Han, 2024, p. 7).

It can be argued that, under the neoliberal conditions of late capitalism, violence—like mechanisms of control and surveillance—is no longer overtly visible but is instead inflicted upon individuals in a more subtle manner, through internal repression, by compelling them to become objects of exploitation. Pathological changes affecting the social body give rise to pathological changes within the individual's own body. This is particularly evident today in the internal pressure to continually transform oneself into an improved version. Concerning this depression associated with 'self-reformation' and 'self-reinvention', Chul-Han writes:

> "Depression, as an internal pressure, develops characteristics that manifest as self-aggression. The individual experiencing diminished achievement or performance is, as it were, worn down or overwhelmed by the self. It is not only the violence of the other that is destructive. The expulsion of the other triggers a fundamentally different process of destruction: self-destruction. The dialectic of violence, in general, applies: a system that rejects the negativity of the other develops characteristics that ultimately lead to self-destruction" (Chul-Han, 2024, p. 7).

Elisabeth Sparkle, in Han's words, is worn down by her own depressive pursuit of success and by herself as a performer. Her suffering does not stem merely from ageing as an 'other' and from confronting the reality of being old. Being old is indeed destructive, but Sparkle seeks to banish it. Her desire and passion for youth and beauty trigger a different process of destruction: her own self-destruction. In the film, Sparkle's transformation into a monstro becomes a central indicator, a metaphorical representation of this self-destructive process. Sue's desire to replicate herself as Elisabeth's 'identical' (the Seven Days violation) initially presents itself as growth and development, but beyond a certain point, this desire for self-replication becomes deformative. As a monstro, Elisabeth-Sue, devoid of her dialectical opposite, transforms into a formless mass. In this sense, the grotesque, formless mass image of Elisabeth and Sue in the film stems from the rejection of the negativity of the other; that is, Elisabeth and Sue's rejection of old age (ageing as the other). Monstro ElisaSue resembles ginger as a single body: similar stems and tubers sprouting from the main stem, identical ones that seem destined to repeat themselves endlessly. Therefore, in Monstro ElisaSue, "a juxtaposition of indistinguishables, a growing mass of indistinguishability emerges" (Chul-Han, 2024, p. 9).

"The Other is constitutive in terms of the formation of a stable self" (Chul-Han, 2024, p. 31). In this respect, the negativity of the oppositethat is, the Other belongs to the earthly order, as opposed to today's digital order. For example, old age and ugliness, positioned as the opposite poles of youth and beauty and regarded as negative elements, represent the Other as a particular stage within the earthly order. However, the 'world' is increasingly losing the negativity of the opposite in the digital age. Digital media accelerates this development. Elisabeth, now a fifty-year-old woman, cannot accept the reality of ageing (the Other) as a mere stage in the order of the world. She experiences internal hardship as a performative subject condemned to depressive success. Elisabeth's situation is already saturated with stimuli that drive her towards self-destruction: the subject's unconscious search for the ideal self and the constant mantras of becoming, creating, and reinventing herself, incessantly bombarded upon her by the digital world. This provides a stabilising effect on the

negative, opposing body. In this context, we can contrast youth and old age, thereby creating a narrative about the self in relation to the order of time and the earth. That is to say, youth and old age can exist as opposing bodies within their own temporalities. However, “The digital order is causing the world to become increasingly disembodied” (Chul-Han, 2024, p. 31). Within homogenised social and individual bodies, we can no longer speak meaningfully of the body. Elisabeth’s inability to accept old age as an opposite, as a negative negativity, leads her to turn inward—a sign that she is not in an ideal state. “Because when a person has no opposite, they turn harshly inward. This leads to self-erosion” (Chul-Han, 2024, p. 51). Elisabeth’s fatal procedure serves as a powerful metaphor in the film, exemplifying this process of self-erosion. Elisabeth is, in fact, under the pressure of an internal need for visibility, which constantly pushes her to perceive herself through the gaze of the Other. Visibility is the absolute value and new form of domination in our digital age. This drive towards visibility compels individuals to display themselves continually, seeking validation in their most optimised and latest versions. This entails the blatant exhibition of everything, the explicit revealing of details. Throughout The Substance, in every scene, we witness this drive for visibility and the pornographic imagery. In this respect, the film strikingly encapsulates Chul-Han’s words:

> “What is important for today’s society is the elimination of all negativity. Everything is corrected and smoothed out. (…) Negative emotions such as grief (…) are deprived of any expression (Elisabeth’s expressionless face). Any harm that others might inflict is avoided (the other represented as ageing in the film). However, this avoidance is resurrected as self-harm. Here, the general logic that eliminating the negativity of others leads to a process of self-destruction is confirmed” (Chul-Han, 2024, p. 31).

For Elisabeth Sparkle, ageing is a heavy burden, experienced as a form of depressive achievement or performance. “She is actually tired of herself, but instead of stepping outside herself and accepting her otherness, she stubbornly clings to herself, which paradoxically […] leads to her inner self being hollowed out” (Chul-Han, 2024, p. 31). As she gives birth to herself from her own body, with her entire back split open along her spine and a new version emerging from within, we realise that Sparkle is empty inside. We even doubt she has any internal organs, as she is hollowed out and emptied. Consequently, the food Elisabeth consumes circulates within Sue's body. While Sue is rehearsing her programme, a lump suddenly appears on her hip. This lump seems to be forcing its way out of Sue's flesh. When Sue removes this lump from her navel in the bathroom, she discovers it is a piece of chicken.

More Than You

(The Substance), when examined through the lens of Lacan's concepts of the Subject and the Other, reveals the multifaceted aesthetic and volitional dynamics of the scopophilic drive (in the film, scopophilia functions as a pornographic device that obscenely displays the obvious). According to Lacan, when the subject engages with the world by observing it as a spectacle, they begin to pursue not their own desire, but the desire of the Other. In "The Names of the Father," Lacan writes:

> “In the scopic impulse, the subject encounters the world as a spectacle that possesses it. Here, it becomes the victim of a trap, and what emerges to confront it is not truth, but its complement: the speculative image. This is what appears to have fallen from, or been lost by, it. The subject is captivated by the spectacle; it rejoices in it and derives pleasure from it. Saint Augustine reveals and describes this most sublimely as the lust of the eyes. The subject believes it desires because it sees itself as desired, yet it does not realise that what the Other seeks to snatch from it is its gaze” (Lacan, 2014, p. 74).

In the film, the substance referred to simply as "the substance" embodies Elisabeth Sparkle's passion for the illusion of completion and her quest for the ideal self. Applied as a countermeasure

against ageing and bodily decay, it promises a reflective image: the illusion of a "complete self." However, when Elisabeth becomes captivated by the image in the spectacle, she derives pleasure not from the real object of desire, but from its mirror-substitute. The film depicts Elisabeth's obsessive relationship with mirrors and the gaze, serving as a metaphor that perfectly evokes the "lust of the eyes." Elisabeth Sparkle desires to be a woman coveted not merely for her presence, but for her constant visibility, thereby remaining perpetually desirable. In other words, the subject's object of desire has become registered in the Other's desire for her. This reveals a traumatic violence as a form of incompleteness.

In Lacanian thought, the Big Other represents not merely a worldly or mythical-theological external figure, but the entirety of the network of signifiers—that is, the symbolic order, the processes of signification, and the social structure. In the film The Substance, the Other is made visible in the structure of desire shaped by the media and the culture industry. Within this framework, we can understand the imposition of ideals of youth and beauty. The matter used by Elisabeth Sparkle functions, in this respect, as a signifier that emerges from the subject, i.e., Sparkle, and becomes present, shaping desire. In the film, Sparkle's process of bodily transformation coincides with her submission to the normative discourse of the Other; the subject (Elisabeth) is no longer visible within herself but is represented on the stage of the Other (as Sue).

In Lacan's words, "The Other is the space where the chain of signifiers governs everything that can emerge from the subject and become present, the realm of that living being in which the subject must become visible" (Lacan, 2017, p. 216). The body, desire, and pleasure are now re-coded in the realm of the Other. This leads to the subject losing its own truth and being reduced to an image in the gaze of the Other. The Substance radically addresses this alienation through the body: the subject becomes not the subject of desire, but an object in the discourse of the Other. Thus, the film strikingly stages the Lacanian subject's perpetual incompleteness and ongoing alienation within the symbolic order. The proliferation of Elisabeth Sparkle and Sue through cellular division is deeply connected to Lacan's notion of incompleteness in the subject. According to Lacan, "two incompletenesses overlap." Firstly, it arises from a central defect—because the subject is dependent on the signifier, and the signifier is initially in the realm of the Other" (Lacan, 2016, p. 217). The other deficiency is what Lacan calls the real deficiency: the loss of the living being's own existence through reproduction. "This deficiency is real because it is related to a reality; this reality is the condemnation of the living being to individual death, while being the subject of/subject to sexuality" (Lacan, 2017, p. 217).

This dual deficiency is revealed with the birth of Sue from Elisabeth's body. Sue represents not only a cellular division but also Elisabeth's desire to multiply by diminishing herself from within. At this point, the presence of Sparkle and Sue relates to the mutual obscuring of deficiencies that Lacan describes: Elisabeth Sparkle is the illusion of completion that the subject constructs in relation to the Other; Sue is the grotesque and fragmented result of this illusion. These two figures are both the objects of the subject's desires and the expression of its own internal division. The Substance thus transcends biological division, presenting, on an allegorical plane, the fragmented, incomplete, and perpetually divided structure of the subject in the Lacanian sense, condemned to division in the realm of the Other. The film The Substance explores the dialectic of lack and desire, central to Lacan's theory of the subject and the Other, through an exemplary narrative structure. Lacan's statement, "One lack obscures another" (Lacan, 2017, p. 227), can be interpreted in the film through both a temporal rupture and the elusive nature of the object of desire. In the film, Elisabeth's attempt to cope with time using "matter" demonstrates how a past lack—bodily wear and tear, social devaluation, loss of the state of being desired—is transformed into a compensatory intervention for the future. However, this intervention does not directly address desire; on the contrary, it further postpones the object of desire and produces a structure where lacks overlap. Elisabeth's desire is not only to be young and beautiful but also to become a figure desired by the Other—society, the media,

the gaze. Here, the subject's desire merges with the Other's desire, but this merging creates not satisfaction, but a deeper loss. As Lacan points out, the failure to respond directly to desire ensures its continuation. Elisabeth's effort to reproduce herself—that is, the emergence of Sue—does not lead to attaining the object of desire but triggers a delay mechanism that constantly multiplies it. This delay is masked by the deficiency created by the earlier time, which in turn corresponds to the deficiency created by the later time. The body obtained through the needle of youth is not a substitute for the youth lost in the past but a re-enactment of a deficient temporality included in the present. Sue's becoming desirable on stage is a representation that masks, but cannot replace, Elisabeth's past deficiency. Therefore, every transformation in the film is interpreted as a symptomatic expression of a new deficiency. The subject here does not attain the satisfaction of desire but is instead fragmented within a spectacle constructed upon the impossibility of fulfilment. The object of desire perpetually remains just out of reach, as its place has been usurped by reflections imbued with deficiency. The Substance intensifies this Lacanian dialogue between desire and deficiency across the dimensions of body, time, and self through violent and grotesque imagery. Consequently, the film transforms the illusion of access to desire into a dramatic tragedy, guiding the viewer not towards the essence of desire, but to the very core of deficiency.

Lacan's statement, "I love you, but I mutilate you because I inexplicably love something in you—the objet petit a—more than you" (Lacan, 2017, p. 277), encapsulates the paradoxical relationship between desire and lack through the subject's destructive act. This assertion finds a striking resonance in the film The Substance, within the framework of bodily reconstruction and the slogan "create a new and better version of yourself." In the film, Elisabeth's obsessive passion for youth and beauty constitutes a form of violence directed not only against herself but also against her own inner sense of inadequacy. Elisabeth, the subject of desire, does not truly love herself but rather something she lacks—something that complements her; this, in Lacan's terms, is the objet petit a. This object of desire can never be fully defined or possessed; it can only be reproduced indirectly, through representation and imitation. Elisabeth's transformation into Sparkle, and subsequently Sue's emergence, demonstrates that this process of reproduction is cyclical, diminishing and fragmenting the subject each time. The subject's attempt to transform itself into a better version ultimately results in tearing the object of desire away from itself. In Lacan's terms, by mutilating what it loves, the subject externalises the object of its desire, thereby damaging its own integrity.

The film's aesthetic structure and narrative form visualize this Lacanian paradox: identity, constructed through values such as youth, beauty, and desirability, can only be sustained through fragmentation and multiplication. Ultimately, the subject destroys itself through the love it feels for itself; because what it loves is, in fact, the emptiness within itself – and it is doomed to lose it again with each acquisition.

Conclusion

The film The Substance is a bodily narrative woven with metaphorical and grotesque imagery that reveals the tragic condition of the contemporary subject in relation to desires, vulnerabilities, the search for self, and the demands of performance. This film is not only an example of science fiction thriller but also a philosophical and psychoanalytic exploration that exposes the invisible forms of violence in contemporary societies. In this study, a multi-layered analysis of the film's thematic structure is undertaken by considering Byung-Chul Han's cultural critiques alongside Lacan's psychoanalysis. Simultaneously, the fundamental conceptual frameworks discussed in the article are interpreted in relation to the film, culminating in a synthesis of the image of the contemporary subject as presented by the film.

Byung-Chul Han's concepts of the proliferation of sameness and the expulsion of the other become central themes in The Substance. As Han asserts, the modern individual has lost the capacity to encounter difference, condemned to constantly reproduce themselves and multiply sameness.

Elisabeth Sparkle's bodily transformation—from Sue to a grotesque creature—serves as a pathological example of this proliferation of sameness. As otherness (represented here by figures such as old age, ugliness, fragility, and failure) is sought to be eliminated, the subject begins to split within themselves. When Sparkle's old age is coded as a deviation that must be excluded, the film does not depict a deficiency to be corrected but an other targeted for complete elimination. However, according to Han, the other is not merely an opposition but the foundation of the subject's capacity for self-recognition and for experiencing its limitations. As Sparkle eliminates the other, she turns inward, and this turning initiates a process of self-erosion. The film makes this internal collapse visible through the grotesque deformation of the body. According to Lacan, the subject is never whole; it is always structured around a lack. This lack relates both to being born into language and to the constant postponement of desire.

Sparkle's pursuit of youth and beauty is essentially a chase after the unattainable object of desire, defined as the objet petit a. While the character of Sue appears to embody Sparkle's ideal self, this self is not real but imaginary. The fantasy of a complete self that she sees in the mirror causes Sparkle to cease being the subject of desire and instead become an object of desire shaped by the gaze of the Other. In the film, Sparkle's obsessive gaze into mirrors represents not her own desire, but the desire of the Other. In line with Lacan's idea that desire is not directly fulfilled but sustained through postponement, Sparkle enters a cycle in which, with each new version, she deepens her deficiency rather than resolving it. This cycle ultimately points to the inevitability of self-destruction. One of the film's fundamental tensions lies in the source of Sparkle's internal pressure. Here, Byung-Chul Han's critique of performance society offers a crucial conceptual framework. According to Han, in contemporary societies, pressure is not external but internal; the subject is a project constructed by themselves, and its success depends on how effectively this project is executed. Sparkle's desire to renew her body is not a socially imposed external necessity but an internalised obligation. The motto of becoming a better version of oneself describes the contemporary form of violence in the neoliberal era. Sparkle's creation of Sue is a response to this call for continual self-versioning. However, this call eliminates spaces of singularity and otherness. This new order, in which sameness is constantly produced and difference and negativity are eradicated, threatens the bodily and spiritual integrity of the subject. In the film, the eventual merging of Elisabeth Sparkle and Sue into a grotesque mass visualises the dimension of this performative multiplication that leads to collapse and decay. Reason: The text has been edited for clarity, coherence, and flow, with improvements to vocabulary and sentence structure. British English spelling conventions have been applied (e.g., 'internalised', 'visualises'). Technical terms and psychoanalytic concepts have been preserved and clarified where necessary. Punctuation and grammar have been corrected to enhance readability and precision.

The Substance visualises Byung-Chul Han's critique of the transparency society, not only thematically but also through its aesthetic expression. According to Han, transparency in modern society is not merely a politics of visibility but also entails the destruction of privacy, intimacy, and secrecy. The camera constantly intrudes: bodies are exposed, fluids made visible, stitches, blood, and spinal cords displayed. Sue's birth from Sparkle's spine is a direct act of pornography. These scenes narrate not only bodily but also existential exposure. Sparkle's desire is no longer to be herself but to be desirable, and this desire operates through the illusion that it can only be satisfied by constant visibility. This exhibitionist aesthetic merges with the scopic impulses that Lacan terms the lust of the eye, leaving the viewer not with the object of desire but with its very absence. The figure of Monstro ElisaSue grotesquely represents the body's battle against time. Throughout the film, the effects of time on Sparkle's body—ageing, wrinkles, weakness—are seen as symptoms to be expelled. However, creating a timeless self is not only impossible but also destructive. Sparkle's violation of protocol, her disruption of the sanctity of time and the rhythm of the seven-day cycle, leads to the collapse of both Sue's and her own body. This transgression is not only ethical or physical

but also ontological. The figure of Monstro ElisaSue represents a self that cannot reconcile with time, transforming into a heap of indifference while attempting to suppress its opposites—old age, death, lack. The body no longer has boundaries; it becomes a formless, unstable, and subjectless mass. The structure that Lacan described as the overlapping of two lacks becomes fully visible here: Sparkle's past lack (fear of ageing) and her future compensation (Sue) overlap, transforming her into a monster through the intensity of these lacks. The Substance is a narrative that shows that not only the desired body but desire itself is an illusion. Sparkle exists within a structure that, in Lacan's words, can be described as: "What I love in you is not you; it is the lack in you." This is a pathological cycle in which the subject attempts to reach desire by destroying themselves. Sparkle loves not herself but what is lacking in her, and in trying to compensate for this lack, she begins to mutilate herself. The transformation of Sue and Sparkle into one another demonstrates how desire drags the subject into a process of destruction. Throughout the film, Sparkle's embrace of herself (Sue)—albeit with self-disgust—is the tragic counterpart to Lacan's definition of the subject: as the subject refuses to confront their own lack, that lack grows and eventually consumes them.

The Substance prompts us to reconsider what it means to be a subject in contemporary society, focusing on the concepts of the body, desire, time, and gaze. The film strikingly explores themes such as the ideal self, beauty standards, the obsession with youth, and the pressure of visibility on both theoretical and aesthetic levels. In this context, the ideas of Chul-Han and Lacan serve not merely as interpretive tools but also as dispositifs that reveal the film's inherent structural logic. Sparkle's transformation is not simply an individual crisis but a structural pathology. This pathology comprises the denial of lack, the expulsion of difference, and the violence of sameness

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Çoğalan 'Aynı'nın Şiddeti: Substance (2024) Filmi Üzerine Byung Chul-Han'ın Kavramlaştırmaları ile Lacancı Psikanalizin Işığında Bir Çözümleme

Giriş

Bu araştırma The Substance (Cevher, Coralie Fargeat, 2024) filmini, çağımızın önemli düşünürlerinden Güney Kore'li kültür kuramcısı Byung- Chul Han'ın günümüz toplumlarına ilişkin derinlikli çözümlemeleri ve eleştirileriyle dikkat çeken olumsuz ötekinin kayboluşu, bir ideoloji olarak şeffaflık, aynının şiddeti, performans öznesi gibi kavramlaştırmalarıyla ve Lacancı psikanalizin kuramsal çerçevelerinden olan Özne ve Öteki kavramlarıyla birlikte tartışmayı amaçlamaktadır. Cannes (2024)'da en iyi senaryo ödülünü alan The Substance filmi çağdaş dünya kültüründe benliğin yanılsamalı özgürlük alanları içerisindeki abartılı optimizasyonunu ve sonsuzca akışta olan mükemmel görünme arzusunun zorbaca bir hal aldığı, sürekli görünür olmanın ve performansa dayalı bir yaşamın amansızca dayatıldığı Neo-liberal ekonomi politiğin acımasız gerçekliğini ortaya koyuyor. Günümüz gerçekliğinde sosyal medya platformları, moda ve reklamcılık sektörü, popüler kültür ve çağdaş sanat sistemi bireylere ulaşılması güç, dahası mümkün olmayan ideal benlik imajları sunarak kendi bedenleri ve kimlikleri üzerinde bitmek bilmeyen bir sürekli dönüştürme ve iyileştirme baskısı yaratmaktadır. Bu durum salt fiziksel görünüşle, bedenle ilişkili olmayıp, çelişkili olarak, bireyin ruhsal zihinsel sağlığını, kendine ve dünyaya ilişkin algısını ve toplumsal ilişkilerini de derinden etkilemektedir. Görünür olma kaygısı ve mükemmellik arayışı, daha derin bir eksikliğin ve tükenmişliğin ifadesi olarak ele alınabilir.

The Substance filmi çağdaş dünyanın Neo-liberal koşullarında bireyin ruhsal durumunu kurgu bilimsel bir zeminde oldukça cüretkâr bir şekilde ala almaktadır. Film, Hollywood yıldızı Demi Moore'un hayat verdiği gençlik ve güzellik takıntısının pençesinde kıvranan ünlü ve popüler ekran yüzü Elisabeth Sparkle'ın artık yaşlandığı için emekli olup ekranlara veda etmesi beklenirken, kendisini daha genç ve daha güzel bir versiyonuna dönüştürmek için ölümcül ve etik açıdan tartışmalı bir prosedüre girişmesini ve bu prosedürün protokollerini ihlal etmesini konu edinir. The Substance filmi, günümüz Post-Fordist ve Neo-liberal ekonomi politiğinde, gayri maddi sembolik üretim ve tüketim kültürünün dayattığı meta-laştırılanların neredeyse en başında gelen bedeni konu edinir. Beden, sürekli sergilenmesi, kabul görmesi ve geliştirilmesi gereken temel metadır ve aslında bu günümüz toplumlarının dehşetengiz yüzünün görünür olduğu en karanlık alandır. Filmin ana karakteri Elisabeth Sparkle'ın takıntılı bir şekilde idealize ettiği fiziksel benlik-kimlik arayışının yol açtığı öz-yıkım ve sonuçsuz kalan tatmin arayışı, günümüz bireyinin performans takıntısının ve şeffaflık dayatmasının altında yaşadığı açmazları dramatik bir dille ortaya koymaktadır. Bunun yanında film, Chul Han'ın olumsuz olarak görülen, yani verimli akışkanlığı sekteye uğratan öteki (filmde yaşlılık, kovulması gereken öteki olarak ele alınıyor, denilebilir), sürekli performans, kendini sergileme, aynının şiddeti ve şeffaflık ideolojisi kavramları aracılığıyla günümüz toplumlarında bireyin kendi benliğine yönelik öz-sömürüsüne ve dolayısıyla öz-yıkımına yönelik eleştirileri merkeze alırken, aynı zamanda Lacancı psikanalizde benliğin ve arzunun oluşumunda rol oynayan

dinamikler çözümlemeye dahil edilerek, günümüz toplumlarında mükemmelliyetçi idealler peşinde koşan bireyin yaşadığı tükenmişlik ve benlik kaybını (Sparkle'ın bir ucubeye dönüşüp, sonuçta bir eriyik olarak ortadan yok olup gitmesi) çarpıcı bir şekilde göstermektedir.

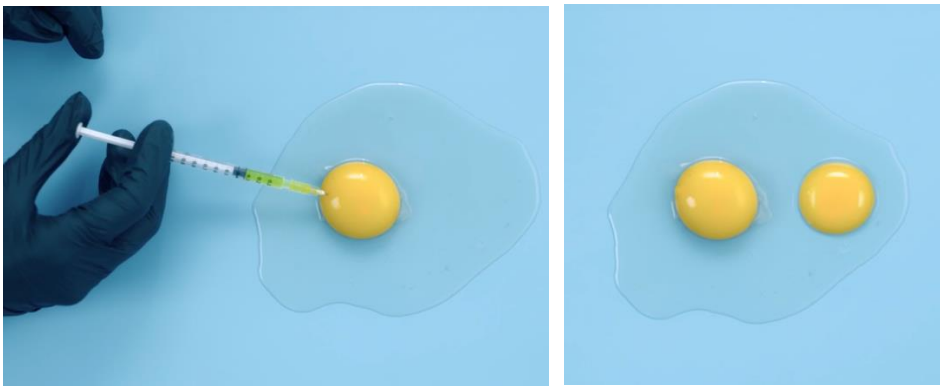
Chul Han, Şeffaflık Toplumu adlı kitabının ön sözünde, 'disipline edici toplumlarda panoptikonda bulunanlar daha etraflı bir gözetim amacıyla birbirlerinden yalıtılır ve aralarında konuşmalarına izin verilmez' (Chul Han, 2021, s.12) der. Ona göre, günümüz toplumlarında dijital panoptikon gerçekliği söz konusudur ve bu yeni durumun sakinleri, '[…] canlı bir iletişime girer ve kendi arzularıyla her şeylerini açık ederler' (Chul Han, 2021, s. 12). Chul Han, adı geçen kitapta şunları yazar:

> "Dijital kontrol toplumu özgürlüğü yoğun bir biçimde kullanır. Bu da kendini gönüllü olarak ışıklandırma ve ortaya çıkarma sayesinde mümkündür sadece. Özgürlüğü sömürür. Kontrol toplumu, sakinleri dış baskı nedeniyle değil, kendi iç ihtiyaçları nedeniyle iletişime geçtiği zaman mükemmelliğe ulaşır-yani özel ve mahrem alanı feda etme korkusu kendini utanmazca vitrine koyma ihtiyacına yenik düştüğünde" (Chul Han, 2021, s. 12-13).

Han, kendini gönüllü olarak ışıklandırma ve ortaya çıkarma ifadesiyle günümüz toplumlarının performans toplumlarına dönüştüğünü iddia eder. Bu yeni paradigmada, bireyler dışardan dayatılan yasaklarla sınırlandırılmaz. Tam aksine, içsel bir dayatmanın gereği olarak, bir yapabilirsin aracılığıyla sürekli bir kendini aşmaya, en olağanüstü versiyonuna ulaşmaya, kendini sürekli geliştirmeye ve daha fazlasını başarmaya teşvik edilir. Bu, başarabilirsin yanılsaması altında işlev gören yeni bir tahakküm rejimidir ve bu yeni tahakküm rejiminde birey bu sonsuzca sürmesi beklenen performans döngüsü içerisinde kendi öz-yıkımının performatif öznesi haline gelir. Performatif özne kavramlaştırması eğer üzerinde biraz duracak olunursa, Lacancı psikanalizde açıkça belirtilmeyen olarak işlev görür. Yani bir ima ediş söz konusudur. Şöyle ki; Lacancı psikanalizdeki ayna evresi (6-18 ay), benlik oluşumunun ve özneleşme süreçlerinin açıklayıcısıyken, aynı zamanda sürekli performans arayışının da psikolojik temelinin ima edicisidir. Yani, çocuk aynada gördüğü bütünlüklü imgesinden yola çıkarak benliğini sürekli inşa edecektir. Ancak bu imge sürekli yanılsamalı bir boyut taşıyacak ve birey kendisine, kendi olmaklığına ilişkin gerçek bir bütünselliğe asla ulaşamayacaktır. Benlik arayışı diyebileceğimiz bu yanılsama, bireyin yaşamı boyunca peşinden koşacağı ideal benlik arayışının ve eksik öğeden kaynaklı arzunun, object petit a'nın başlangıç noktası olacaktır. Bu idealize edilmiş benlik arayışı (Han'ın argümanlarıyla ele alırsak; ötekinin kovuluşu), bireyin kendisini (gerçekliğin gelinen bir düzeyi olarak) olduğu biçimiyle değil, olmak istediği (sürekli aynı kalmak, Sparkle örneğinde olduğu gibi sürekli genç kalmak), idealize ettiği haliyle görme arayışıdır söz konusu olan.

The Substance filmindeki Elisabeth Sparkle karakteri, Han'ın performans toplumu eleştirisi ile Lacan'ın ideal benlik anlayışının kesişim noktasında yer alır. Hollywood'un acımasız gençlik ve güzellik kültürü içinde zirvedeyken bile, Sparkle sürekli olarak daha genç, daha güzel ve kariyerinde daha ilgili olma baskısını derinden hisseder. Bu baskı, dışarıdan gelen açık bir yapma yasağından ziyade, kendi içselleştirdiği ve toplumun sürekli pompalamasıyla güçlenen bir olmalısın dayatmasıdır. Sparkle'ın aynadaki yansımasına duyduğu hoşnutsuzluk, yaşlanma belirtilerine karşı duyduğu derin kaygı ve genç nesil tarafından modasının geçmesi korkusu, onun kendi bedenini ve imajını bitmeyen bir proje olarak görmesine yol açar. Bu projede, sürekli olarak Lacancı anlamda idealize edilmiş benliğine ulaşma peşindedir; kusursuz, pürüzsüz ve zamansız bir gençlik imgesini arar.

Aynı'nın Şiddetiyle Ötekini Kovmak: The Substance



Görsel 1. Aynı'nın Doğuşu: Hücresel bölünme metaforu aracılığıyla ideal benliğin çoğaltılması ve farklılığın bastırılmasına yönelik ilk görsel gönderme (Fargeat, 2024).

İki saat yirmi iki dakika süren The Substance filminin giriş sekansı, açık ve donuk mavi bir yüzey üzerine kırılmış bir yumurtanın görüntüsüyle başlar. Yumurtanın akı yüzey üzerinde dağılmıştır ve yumurtanın biçimi bozulmamış sarısı yüzeye yayılan akın orta merkezine yakın, sol tarafında durmaktadır. Dikkatlice bakıldığında, yüzeye yayılan yumurtanın görüntüsü neredeyse bir embriyonun baş kısmını çağrıştırmaktadır. Bu ilk sekans, görüntüye giren siyah eldivenli bir çift elin, dikkatlice tuttuğu enjektörün içindeki yeşilimsi bir sıvıyı yüzeye dağılmış yumurtanın sarısına enjekte etmesiyle devam eder. Saniyeler içinde yumurtanın sarısı hareket etmeye başlar ve ikiye bölünür (Bknz: Görsel 1). Enjekte edilen sıvı aracılığıyla yumurtanın dolgun ve kusursuz denilemeyecek dairesel sarısı, kendi bedeninden ikinci bir beden ortaya çıkarmıştır ve bu yeni bedenin daireselliği kusursuz olduğu kadar göz alıcı bir tazeliğe sahiptir. Bu açılış sekansı ikinci bir yumurta sarısıyla, daha açıkçası ikinci bir bedenleşme ile birlikte sona erer ve bu sahne filmin akışı içerisinde göreceğimiz gibi gençlik ve güzellik etrafında dönen ideal benlik arayışının ilk metaforu gibidir. İlk sekans ekranın kararmasıyla son bulur ve birkaç saniyenin ardından ikinci sekans başlar. İkinci sekans çok daha güçlü metaforlarla, yüzer-gezer göstergelerle örülüdür. Bu göstergelerin ne türden anlam katmanlarına işaret ettiğini filmin genel anlatısı içerisinde göreceğiz. İkinci sahnede insanların gelip geçtiği, yürüyüp gittiği kamusal bir alanın yer zeminini yakın markajda görürüz. Siyah ve üzerleri beyaz dokularla bezenmiş kare formunda fayans döşeme kaplı kamu alanı. Ancak sahnenin hemen merkezinde kare fayans döşemenin olması gereken yer boş. Demek ki o boşlukta başka bir şeyin sergilenmesi düşünülüyor ki; az sonra sahneye üç işçi girer. Ellerindeki krom metal çubuklarla kare formun içine bir yıldız formu yaparlar. Daha önceden hazırlanmış yine krom rengindeki metalden harflerle, yıldızın içine büyük harflerle Elisabeth Sparkle adını yerleştirirler. İsmin altında da yine aynı metalden üzerinde sinema kamerası görüntüsü olan yuvarlak bir metal plaka yerleştirirler. İşçiler tüm bu dikkat ve özenle hazırladıkları sahneyi, yine önceden hazırlanmış, yıldız formundaki bir kalıpla kapatırlar. Geriye sadece yıldız formunun dışında kalan alanlara genel zeminin dokusunu bozmayacak bir harç dökmek işi kalır. Bu işlemler bittikten sonra, yıldız şeklindeki kalıp kaldırılır. Zeminin temizliği yapılır. Sonuç; kamusal bir alanın zemininde bir sinema yıldızının altın yaldızlı harflerle kazınan ismidir. ELISABETH SPARKLE (Bknz: Görsel 2).



Görsel 2. Öteki'nin Bakışı Altında: Elisabeth Sparkle adına yerleştirilen yıldız döşemesi; tanınma, görünürlük ve arzunun toplumsal dolaşıma girişinin simgesel temsili (Fargeat, 2024).

Bu sahne kısa bir sekansla kesilir. İçinde yıldız formunun ve asla unutulmayacak yıldız ismin bulunduğu siyah karenin etrafı kırmızı bir halıyla çevrilidir ve karenin ortasında Elisabeth Sparkle vardır. Etrafında gazetecilerle çevrilidir. Kameralar, fotoğraf makineleri ve flaşlar (Bknz: Görsel 2). Tüm bunların gerisinde görmediğimiz ama seslerini duyduğumu hayran topluluğu vardır. Elisabeth…Elisabeth, diye seslenirler. Seni seviyoruz Elisabeth, diye haykırırlar. Biri, Buraya bak, Lütfen…diye bağırır. Aman tanrım, seni seviyoruz, Elisabeth, der bir diğeri. Bu sekans kısa tutulur. Tekrar bir önceki sahneye döneriz. İnsanlar Elisabeth Sparkle'ın isminin yazıldığı döşemeyi ziyaret ederler. Döşemenin fotoğrafını çekerler. Yere çömelip ismin yazıldığı döşemeyle öz çekimler yaparlar. Elleriyle dokunurlarken, benim favori yıldızım, derler. Ayaklarıyla basarlar, Üzerinden atlarlar. Tüm bunlar fotoğraflanmak için yapılır. Sonra sadece yanından gelip geçilen ve şöyle bir göz ucuyla bakılan bir nesneye dönüşür yıldızın adının kazındığı yer döşemesi. Ve zaman geçer. Yıldızın adının yazılı olduğu kare döşeme zamana yenik düşmeye başlamıştır. Zeminde çatlamalar görülür artık. Sararıp kurumuş bir yaprak döşemeye sürüklenir. Kısa bir süreliğine oyalanıp, sürüklenmeye devam eder. İnsanlar artık ismin yanından yöresinden geçerken hatırladın mı diye sorarlar birbirlerine. Yağmurlar yağar, karlar düşer. Zemin çatlamaya devam etmektedir. İnsanlar üzerinden öylece geçip gitmekte, yıldızın adının yazılı olduğu zeminin, diğer zeminlerden pek farkı yoktur artık. Bu ikinci sahnenin en can alıcı anlarından birisini elindeki hamburger paketi ile yürüyen genç bir adamın yıldızın isminin olduğu kare zeminin üzerine geldiğinde hamburgeri düşürmesi oluşturuyor. Hamburgerle birlikte düşen ketçap ve dağılan et parçaları yıldızın isminin olduğu döşemeyi batırıyor. Genç adam zemini temizlemeye çalışıyor. Ancak dağılan ketçapla zemin daha korkunç bir hale geliyor. Adam vazgeçip yürümeye devam ediyor. Kamera kare zemine zoom yapıyor. Elisabeth Sparkle adını, üzerinde yoğunlaşmış kanı andıran ketçap lekesiyle birlikte görüyoruz artık (Bknz: Görsel 3).



Görsel 3. Görünürlüğün Çöküşü: Elisabeth Sparkle'ın yıldızının aşınması; performans öznesinin geçiciliğini ve Öteki'nin arzusundan düşüşünü görünür kılan sahne (Fargeat, 2024).

Her iki sekansta da kameranın bakış açısının yukarıdan sabitlenerek verilmesi, bizlerin, yani izleyicinin bakışını talep eder. Bu talep ne içindir? Denilebilir ki; The Substance filmi, günümüz toplumlarının içinde koşullandığı, medyanın, reklamcılığın istekleri çerçevesinde kendi fiziksel bedenine, benliğine yönelik arzunun sürekli şekillendirildiği neo-liberal koşulları ifade eder. Bu koşullar oldukça vahşidir ve insan var oluşunun esasına uygun değildir. Dolayısıyla teorize edilebilirdir, yani anlaşılır kılınabilir. Bu açıdan, film çağdaş günümüz dünyasını çözümleme yönünde eleştiriler sunan düşünürlerin kavramsallaştırmalarını hak ediyor diyebiliriz. Şimdi filmin bu iki sekansından sonra filmin genel izleğine geçebiliriz. Filmin akışının genel bütünlüğünü ortaya koymak için, üçüncü sahneden başlayarak filmin genel izleğine bir başlık vererek devam edilmiştir.

Metod

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımına dayanan yorumlayıcı bir film çözümlemesidir. Araştırmanın inceleme nesnesini Coralie Fargeat'ın yönettiği *The Substance* (2024) filmi oluşturmaktadır. Film; anlatı yapısı, karakter kurgusu, görsel göstergeleri ve beden temsilleri bakımından incelenmiş, çözümleme sürecinde Byung-Chul Han'ın çağdaş toplum eleştirileri ile Lacancı psikanalizin kuramsal çerçevesinden yararlanılmıştır.

Araştırmada Han'ın "aynının şiddeti", "performans öznesi", "şeffaflık toplumu" ve "ötekinin kovuluşu" kavramları ile Lacan'ın "ayna evresi", "Öteki" ve "arzu" kavramları temel analiz araçları olarak kullanılmıştır. Filmde öne çıkan sahneler ve görsel metaforlar bu kavramlar doğrultusunda yorumlanarak, neoliberal öznenin kimlik, beden ve arzu ilişkileri bağlamında değerlendirilmiştir.

Elisabeth ile Hayatına Işıltı Kat

Öncelikle şunu belirtmek gerekir; The Substance filmi daha en başından itibaren dil, nesne, imaj göstergeleriyle doludur. Bu göstergelerin imlediği 'şeyler', filmin tematiğine teolojik ve mitsel çağrışımları olan bir derinlik katar. Bu da bakışımızın kışkırtıldığı yerlerden biri olacaktır. Çünkü bu metnin zaten amaçladığı en temel şey; filmi tüm anlam katmanlarıyla görünür kılınmaya çalışılmasıdır. Bu işleme Oscar ödüllü Hollywood yıldızı Elisabeth Sparkle'ın adının ve soyadının içerdiği/içerdikleri anlamlarla başlayalım.

Sparkle sözcüğü İngilizce'deki en direkt anlamıyla ışıltı anlamına gelir ki; bu soyadı filmin konusu ve E. Sparkle'ın yaşamı üzerine açık bir bilgi verir. Elisabeth ismine gelince, daha derinlikli bir inceleme yapmak gerekiyor. Etimolojik köken olarak İbranice olan Elisabeth kelimesinin özgün hali Elisheba (El- Tanrı, Sheba-Yemin) olarak Eski Ahit (Exodus 6:23)'te geçer. Yeni Ahit (İncil) de ise Elisheba ismi, Elisabeth olarak Luka 1:5 ve 1:36 'da yer alır. James Strong'un Dictionary of the Bible Words'ünde bu kelimenin anlamı şöyle verilir: "472 'Êlîysheba' (1) God of (the) oath

[Tanrı benim yeminimdir]" (Strong, 1996, 472). Abarim Publications (https://www.abarim-publications.com/Meaning/Elisheba.html) 'da 'Elisheba' isminin anlamları ise şu şekilde verilir: "God is an Oath, God of Oathing, God of Seven". Bu ifadeler ismin çok katmanlı yapısını ortaya koyar. God is an Oath ifadesi; Tanrı bir yemindir anlamıyla birlikte Tanrı benim yeminimdir anlamını da içerir ve Tanrının verdiği söze bağlılığını imler. God of Oathing daha poetik bir tınıyla Tanrının hem yemin eden hem yemin edilen varlık olduğuna gönderme yapar. God of Seven ifadesi ise Tanrının kutsal düzenini simgeler. Bütünlük ve kutsallık imlenir burada (yaratılışın yedi günü). Anlaşıldığı kadarıyla filmde Elisabeth ismi bir ironinin taşıyıcısı olarak, Tanrının kutsal düzenini bozan bir unsur olarak, Elisabeth Sparkl'ın yaşlılığa direnme adına girdiği ölümcül gençlik arayışını imliyor.

Yukarıda sözünü ettiğimiz iki sekanstan sonra, filmin genel akışı şöyle devam eder. Sahne, E. Sparkle'ın ekranlarda sunduğu bir jimnastik programının görüntüsüyle başlar. Sparkle, arkasında yine ellilerinin üzerinde görünen dört kadınla birlikte jimnastik hareketlerini yönetmekte, canlı dinamik görüntüsü ve motivasyon dolu sözleriyle, (Gücü hissedin hanımlar…Kendinizi bikinili hayal edin…Kumsalda kendinizi dev bir denizanası gibi görmek istersiniz?) programın da reytingini yükseltmeye çabalamaktadır. Çekim stüdyosunun arka duvarında şu slogan yazılıdır: Sparkle your life with Elisabeth (Elisabeth ile hayatına ışıltı kat). Program sahne ışığının kapatılmasıyla son bulur. Sparkle, çekim stüdyosundan uzun bir koridora çıkar. Koridorun yan duvarları Sparkle'ın büyük ebatlı gençlik fotoğraflarıyla doludur. Kendi fotoğrafları arasından tuvalete gitmek için yürüyordur. Koridorda karşılaştığı bir iki kişi doğum gününü kutlar. Bu doğum günü kutlamaları aslında birazdan yaşanacak bir yaş geriliminin ön habercisi gibidir. Kadınlar tuvaleti kullanım dışı olduğundan erkekler tuvaletini kullanmaya karar verir. Tuvalette kimsenin olmadığına emin olduktan sonra içeri girer. Ancak hemen sonra tuvalete Tv kanalının sahibi Harvey (Dennis Quaid) girer ve telefonda oldukça kaba bir dille konuşmaktadır. Telefonda konuştuğu kişiye 'Sana açıkça söyleyeyim. Genç olması lazım. Seksi olması lazım. Hemen böyle biri lazım. Bu yaşlı karının bu kadar uzun süredir bu işi yapıyor olmasına akıl sır erdiremiyorum' der. Sparkle'ın Oscar ödüllü olmasıyla dalga geçen sözler sarfeder (Ne zamandı o? 1930'larda mı? King Kong'daki rolüyle mi?). Harvey, telefonda konuştuğu kişiye kesin talimatlar vermektedir. Sparkle'ın işine son verilmesini, yerine genç, güzel ve seksi birinin bulunmasını istemektedir. Harvey'in, 'Burası bir televizyon kanalı. Hayır kurumu değil' sözleri, gösteri dünyasının tüm kıyıcılığını gözler önüne serer. Sonrasında adamın, oldukça lakayt ve edepsizce sözleriyle tuvaletten çıktığını görürüz. Ardından Sparkle tuvaletten çıkar. Duyduğu bu sözlerle yıkılmıştır. Gözleri aynadaki görüntüsünü izler. Sahne kararır. Ekranda siyah üzerine beyaz blok harflerle 'ELISABETH' adını görürüz. Bir sonraki sahnede restoranda televizyon kanalının sahibi Harvey ile Elisabeth Sparkle yemektedirler. Daha doğrusu Harvey yemek yemekte ve Sparkle onu sadece izleyip dinlemektedir. Buradaki yemek sahnesinde Harvey'in yeme biçimi çok çarpıcıdır. Byung Chul Han'ın Şeffaflık Toplumu adlı kitabının, Porno Toplumu bölümünde yazdıklarıyla birlikte okuduğumuzda günümüz medya-imaj sektöründe imgenin porno-grafikleşmesini nasıl ortaya koyduğunu görebiliriz. Kamera Harvey'in yemek yeme sahnesini yakın çekimde gösterir. Harvey istakoz yemektedir ve her iki eliyle istakozu nasıl eline alıp parçalayışını, ağzına götürüşünü, neredeyse ağzının içini göstererek nasıl çiğneyişini bize gösterir. İstakoz parçalarını buladığı soslar tüm parmaklarını sos içerisinde bırakmıştır. Oldukça kaba, günümüz kültür göstergelerine hiç uymayan bir sahnedir bu. Ama mesele bundan oldukça fazla bir şeydir: Han, 'Kültür belli kalıplar, mimikler, jestler, anlatılar ve eylemlerden oluşuyorsa, görselin pornografikleşmesi (hareketli görüntü de dahildir buna) günümüzde kültürden arınma olarak gerçekleşir' (Chul Han, 2021, s.45), der. Harvey'in yemek sahnesinde, günümüz toplumlarındaki her şeyi parlak bir ışık altında açıkça gözler önüne seren, göstermeyi hedefleyen pornografi bariz bir şekilde görülür. 'Pornografik görüntüler her şeyi dışa döndürür, ortaya serer. Pornografinin içselliği, gizliliği, esrarı yoktur' (Chul Han, 2021, s. 43). Kültürel bir adaba bile uymayı gerekli görmeyen, göstermeyi ve sergilemeyi hedefleyen bir müstehcenlik gösterilir bu sahnede. 'Hiçbir şeyi örtmeyen, gizlemeyen, her şeyi açık kılan şeffaflık müstehcendir' (Chul Han, 2021, s.43). Harvey'in ne

yediğini, nasıl yediğini apaçık bir ışık altında izleyiciye gösteren bu sahne olsa olsa pornografidir (Bknz: Görsel 4).



Görsel 4. Pornografik Görünürlüğün Estetiği: Harvey'in yemek yeme sahnesi; Han'ın şeffaflık toplumu ve pornografik teşhir kavramları bağlamında her şeyin görünür kılınmasına dayalı kültürel rejimin temsili (Fargeat, 2024).

Harvey sürekli konuşur. Üslubu, konuşurken kullandığı sözcükler bile müstehcendir. Elisabeth Sparkle, gözlerini Harvey'e dikmiş sadece dinliyordur. Harvey, söz arasında 'Elli yaşına geldin mi, biter', der. Sparkle o anda 'Ne biter?', diye sorar. Harvey cevap vermez. Sadece anlamı olmayan birkaç sözcüğü geveleyip durur. O sırada da parmakları arasında tuttuğu ıstakoz parçasını müstehcen bir şekilde sallayıp duruyordur. Harvey yemek boyunca kendi kendine sürdürdüğü monoloğu bitirip, apansız masadan kalkar. Acelesi vardır. Sparkle, sandalyesine gömülmüş, olduğu yerde donup kalmıştır. Düşünceli, şaşkın ve öfkelidir. Gözleri masanın üzerindeki şarap kadehine takılır. Dolu şarap kadehinde kocaman bir kara sinek çırpınıp durmaktadır. Kamera şarap kadehine ve çırpınan kara sineğe odaklanarak görüntüyü yaklaştırır. Sonraki sahnede, Elisabeth Sparkle'ın dalgın bir şekilde araba kullandığını görürüz. Kavşakların birinden dönerken gözleri bilboardlardaki reklam fotoğraflarını kaldıran işçilere takılır. Bu görüntü dikkatini dağıtır ve kaza yapar. Sparkle hastanededir. Doktor, tüm röntgenlerinin çekildiğini ve herhangi bir sorunun olmadığını söyler. 'Aşılar tamam. Kullanılan ilaçlar yok. Yani sağlıklısınız' der ve eşim büyük hayranınız, diye de ekler. Doktor, tetkik kartını incelerken, 'Bugün doğum gününüzmüş. Doğum gününüz kutlu olsun, diyecekken, Sparkle ağlamaya başlar. Ellinci yaş günü onun için korkunç derecede berbat bir gün olmuştur çünkü. Gelen acil çağrı üzerine doktor odadan ayrılır. Sparkle tam doğrulup kalkacakken, odadaki genç asistan Onu durdurur ve son bir tetkik daha yapılacağını söyler ve ani bir hareketle Sparkle'ın sırtını stetoskopla dinler. Omuriliğini parmaklarıyla kontrol eder. Sparkle, 'Bir sorun mu var', diye sorar. Genç asistan 'Hayır. Mükemmel hiçbir sorun yok', der ve 'İyi bir adaysınız' diye ekler. Bu ifade Sparkle'ı şaşırtmıştır. Genç asistan düzeltme gereği duyar. 'Yani sağlıklısınız'. Asistan gidip Sparkle'ın kıyafetlerini getirir. Bu sırada kamera genç asistanın sol bileğinin üst tarafındaki kocaman siyah bir lekeyi gösterir. Sparkle da bunu fark etmiştir.

Sparkle hastaneden ayrılır. Yürürken mantosunun cebinde bir şey olduğunu fark eder. Durup, çıkarır. Kareli bir defter kağıdına sarılı bir USB vardır ve üzerinde The Substance (cevher) yazıyordur. USB'nin arka tarafında ise bir telefon numarası. Sparkle bu duruma bir anlam vermeye

çalışırken kâğıdın üzerinde de bir notun yazılı olduğunu fark eder. ‘It changed my life (Hayatımı değiştirdi)’ yazıyordur.

Elisabeth Sparkle, evine döner. USB’yi televizyona takar. Ekran açılır. İlk gördüğü şey siyah ekran üzerinde hücre bölünmesini andıran sarı renkteki bir bir grafiktir. Akabinde ekranda şu cümleler duyulur: ‘Kendinin daha iyi bir versiyonu olmayı hayal ettin mi hiç? Daha genç. Daha güzel. Mükemmele daha yakın. Tek bir iğne DNA’nı harekete geçirecek. Yeni bir hücresel bölünme başlatarak başka bir versiyonunun ortaya çıkmasını sağlayacak. Karşında cevher. Kaynak sensin. Her şey senden geliyor. Her şey sana ait. Sadece daha iyi bir versiyonun bu. Tek kural paylaşmak. Bir hafta bir bedende, sonraki hafta diğerinde. Her birinde yedi gün. Mükemmel bir denge. Unutmaman gereken tek bir şey var. İkisi de sensin. Kendinden kaçamazsın’. Buradaki yedi gün ve mükemmel denge ifadeleri özellikle dikkat çekicidir. Elisabeth isminin ‘Elisheba’ olarak teolojik art alanına işaret eder. Yukarıda belirtildiği gibi, Eli-sheba hem Tanrının yeminini, yani söze bağlılığını, hem de mükemmel dengeyi, yani kutsal düzeni simgeleyen yedi günü imler. Elisabeth buradaki, dünyevi kılınan yedi günü, yani mükemmel dengeyi ihlal ettiği anda, ortaya arzu edilmeyen sonuçlar çıkacaktır çünkü.

Sparkle, ekranda duyduğu sözleri saçma bulur. İtibar etmez. Kötü bir şaka gibi gelir kendisine ve USB’yi televizyondan çıkarıp alıp çöpe atar. Bara gidip içki içer ve eve sarhoş döner. Bütün gece boyunca, genç ve güzel olduğu zamanlardaki fotoğrafına bakıp durur. Başarılarından dolayı aldığı ödülleri inceler. Tüm o genç, güzel ve başarılı olduğu zamanlardaki iltifatları düşünüp durur. Ani bir öfke nöbetine kapılır ve elindeki kar küresini duvarı boydan boya kaplayan fotoğrafına fırlatıp paramparça eder. Sonrasında çöp kovasına attığı USB’yi geri çıkarır ve USB’de yer alan telefon numarasını çevirir. Sipariş vermek istediğini söyler. Telefondaki ses ‘adres’, diye sorar. Sparkle adresini verir. O an da telefondaki ses de bir adresi verip telefonu kapatır. Ertesi sabah, Sparkle’a gitmesi gereken adres ile ilgili bir zarf gönderilmiştir. Zarfın içinde sadece sadece 503 sayısının yazıldığı bir dijital kart vardır. Sparkle, hemen adresin olduğu yere gitmek için çıkar. Adresi bulur. Oldukça izbe, tekinsiz ve kelimenin tek manasıyla merdiven altı denilebilecek bir yerdir burası. Elindeki üzerinde 503 sayısı yazılı kartla bu izbe, merdiven altı mekânın kapısını açar. Mekânın kapısı yarıya kadar açılır. Sparkle, eğilerek içeri girmek zorunda kalır. Bu yarı açılan kapı bir tanrısal gücün önünde eğilmenin metaforu gibidir. Kapıdan eğilerek geçmek zorundasın çünkü. Sparkle, tekinsiz, izbe, karanlık koridorlardan geçer. Ama oldukça steril, bembeyaz floresanlarla aydınlatılmış bir odaya çıkar. Bu odada duvara gömmeli dolaplar vardır ve bazı dolapların üzeri numaralıdır (Hepsi değil). Sparkle 503 numaralı dolabı, sabah kendisine gönderilmiş 503 numaralı kartla açar. Dolabın içinde verdiği siparişin bulunduğu kutu bulunmaktadır.

Bir sonraki sahnede Elisabeth Sparkle evdedir. Kutuyu açar. İlk olarak bir tüpün içerisinde ETKİNLEŞTİRİCİ’nin olduğu saydam paketi görürüz. Bir dikiş makası ve dikiş ipliği ile birlikte. Akabinde, ‘Tek kullanımlıktır. Sonra atınız’ ibaresi vardır. İkinci olarak DENGELEYİCİ olarak işaretlenen paketi görürüz. Yanına ‘Diğer Benlik’ ibaresi yazılıdır. Üçüncü olarak; DEĞİŞİM KİTİ, yazılı bir üçüncü paket çıkar. Devamında Gıda Kaynağı ve Benlik Diğer Gıda, yazılı paketler çıkar. Sonrasında ise prosedür yazılıdır: ‘Sadece bir kere etkinleştir. Her gün dengele. İstisnasız yedi günde bir değişim yap. Unutma, ikisi de sensin’. Burada dikkat edilirse; bireyin kendisinin dış görünüşünün daha iyi bir versiyonu için verilen tüm bu talimatlar, uygulanması istenilen tüm prosedürler, günümüzde sosyal medya platformlarında kullanıcıların üzerine süreli boca edilen ‘kendinin daha iyisi olma’ talimatlarıyla aynıdır. Birey nasıl yaşaması, nasıl görünmesi gerektiğini bu prosedürlere göre tasarlayacak hale gelmiştir. Sparkle prosedürü uygulamaya karar verir. Banyoda çırılçıplak bir şekilde gerekli hazırlıkları yaparak ilacı bedenine enjekte eder. Birkaç saniye içerisinde etkisi görülmeye başlar. Sparkle’ın başı döner ve olduğu yere yığılıp çırpınmaya başlar. Şiddetli bir acı içerisinde olduğu görülüyordur. Ancak hemen sonra paralize olur. Anestezi altında gibidir. Olduğu yerde hareketsiz kalır. Bu sahnede Sparkle’ın sırtını görürüz. Bedeninin altından bir şey kıpırdıyordur. O anda olağandışı olan şey gerçekleşir. Sparkle’ın üst sırtından beline kadar, tüm

omuriliği boyunca bir yarılma gerçekleşir. Bu gerçekten korkunç bir manzaradır. Ve bir süre sonra inanılmaz olana tanıklık ederiz. Sparkle'ın bedeninden, daha genç, daha güzel bir beden çıkar. Yeni versiyon ayağa kalkar. Kendine gelmesi için zamana ihtiyacı vardır ve çok uzun sürmez. Buğulanmış aynayı elleriyle silip, bedenini incelemeye koyulur. Elisabeth Sparkle, kendinin yeni versiyonuna bakıyordur. Sonra bakışlarını yerde kanlar içinde yatan eski versiyonuna çevirir. Ancak manzara midesini kaldırır ve sarı bir sıvı kusar. Yapılacaklar bitmemiştir. Kargo içerisinde gönderilen iğne ve iplik yardımıyla omuriliği dikmesi gerekiyordur. Bu işlemden sonra serum şeklindeki gıda kaynağını damar yolundan verir (Bknz: Görsel 5).



Görsel 5. İdeal Benliğin Bedeni: Sue'nin Elisabeth Sparkle'ın bedeninden doğuşu; Lacancı ayna evresinin ve imgesel özdeşleşmenin grotesk bir yeniden üretimi (Fargeat, 2024).

Sparkle'ın yeni versiyonu, o gece eski versiyonun yatağında uyur. Sabah duşunu aldıktan sonra aynadaki yeni benliğine, 'Merhaba' der, ancak sırada burnu kanamaya başlar. Prosedürü eksik tamamlamıştır. Dengeleyiciyi yani gıda besinini unutmuştur. Hemen bunu uygulamaya koyar. Eski versiyon Sparkle'ın omurilik sıvını alıp, kendi bedenine enjekte etmesi gerekiyordur ki; bu prosedürün en önemli kısmıdır. İşlemi tamamladıktan sonra artık sıra yeni 'Elisabeth Sparkle' olarak eski versiyonun yerini almak için seçmelere katılmak kalır ve televizyon kanalının yeni yüzü 'Sue' olarak işi alır. Harvey'in Sue ile tanışma anındaki sigara içme sahnesi yine açık saçıktır. Bu karakter sanki yaptığı her şeyin apaçık görülmesi, hiçbir gizinin kalmamasını istiyordur. Her davranışı, her sözü abartılıdır. Kamera Harvey'in sigarayı yakışını, dumanı içine çekişini, sonra salıverişini yine çok yakın markajda verir. Harvey, Sue'nin nasıl tanımlayacağını düşünürken asistanı Isabella'yı önerir. Ancak Harvey bu kadar uzun bir isme zamanı olmadığını söyleyerek, Sue'nin Cindy olarak tanımlanmasına karar verir. Cindy, mitolojideki Cynthia' nın kısaltılmış halidir ve ay tanrıçası Artemis'in diğer adıdır. Işık getiren anlamına gelir. Sue, Cindy olarak televizyon ekranlarına gençliği ve güzelliği ile ışık getirecektir (Bknz: Görsel 6).



Görsel 6. Performans Öznesi Olarak Sue: Şeffaflık ideolojisinin ve neoliberal görünürlük rejiminin beden üzerindeki tezahürü olarak Sue'nin medya sahnesindeki yükselişi (Fargeat, 2024).

The Substance filminin bundan sonrak akışı kısaca şöyle özetlenebilir: Sue, Elisabeth Sparkle'ın bedeninden doğmuş ve yükselen bir yıldız olarak Pump It Up with Sue adlı jimnastik programıyla reytingleri yükseltmektedir. Sue'nin gençliği ve güzelliği, tüm hırslarını tetiklemiş ve artık daha fazlasını istemektedir. Prosedürün kesin kuralı yedi gün, ona yetmemekte, artık daha fazla zaman talep etmektedir. Zaman aşımları nedeniyle Elisabeth Sparkle'ın bedeninde çürüme belirtileri görülmeye başlar. Sue'nin arzusu neredeyse kontrolden çıkma noktasına gelmiştir. Sparkle çaresizce bu döngüden kurtulmaya çabalar, ancak geri dönüş yoktur. Protokol ihlal edilmiştir. Yedi gün kuralı çiğnenmiştir. Zamanın bu şekilde ihlal edilmesi Sue'nin de bedensel tepkiler vermesine neden olur. Burnundan, kulaklarından kan gelmektedir. Bedeninde yumrular oluşmaktadır. Sue'nin zaman ihlali ile, Elisabeth'in bedenindeki çürümeler, zamanlara dejeneratif bir hal alır. Gün geçtikçe korkunç derecede yaşlı ve çirkin bir forma dönüşür. Denilebilir ki; bu normal bir yaşlanma bile değildir. Elisabeth neredeyse bir ucubeye dönüşmektedir. Prosedürlerin ihlalleri sonucunda, durum artık içinden çıkılamayacak bir hale gelir. Dahası kontrolden çıkar ve nihayetinde Elisabeth ve Sue'nin bedenlerinin birleşerek grotesk bir yaratığa dönüşme sürecini izleriz. Film bu dönüşüm sonrasını ekranda bizlere Monstro ElisaSue olarak duyurur. Bu bir metafordur. Filmin konu ettiği, dayatılmış gençlik, güzellik, ideal benlik arayışı biçimindeki parametrelerini özetleyen canlı bir metaforu imler. Monstro ElisaSue, sahnede kanlı ve son derece rahatsız edici görüntüler eşliğinde güzelin estetiği denilebilecek değerleri paramparça eder. İzleyiciler ElisaSue'e saldırmaktadırlar.

Son sahnelerde, ElisaSue'nin neredeyse bir abject'e (Julia Kristeva) dönüşmüş haliyle izleyicilerden kaçtığını görürüz. Geldiği yer bir kamu alanı olan yürüyüş yolundaki, adının Elisabeth Sparkle olarak kazındığı zeminin üzeridir. Elisabet Sparkle, nihai adıyla Monster ElisaSue, Filmin ikinci sekansında gördüğümüz bu zemin üzerinde yok olup gider (Bknz: Görsel 7). Kristeva'nın kavramsallaştırdığı anlamda abject, öznenin sınırlarını tehdit eden ve kimlik bütünlüğünü istikrarsızlaştıran şeydir. Monstro ElisaSue, ne Elisabeth'tir ne de Sue'dir; özne ile nesne, ben ile öteki, insan ile canavar arasındaki sınırların çöktüğü bir ara-formdur. Bu nedenle filmin sonunda ortaya çıkan grotesk beden, yalnızca Han'ın ifade ettiği aynının şiddetini değil, aynı zamanda Kristeva'nın abject kavramını da görünür kılar. Çünkü burada beden artık temsil edilebilir bir bütünlük olmaktan çıkmış, parçalanmış, taşmış ve sınırlarını kaybetmiş bir varoluşa dönüşmüştür. Görüldüğü Görüldüğü gibi, The Substance filmi, günümüz toplumlarında, medya endüstrisi ve toplumsal cinsiyetçi baskı aracılığıyla gençlik ve güzellik bir kült haline getirilmiştir ve bu durum gençliği ve güzelliği vaat eden neredeyse sonsuz çeşitlilikteki ne olduğu belirsiz ürünün pazarlanmasını ve satışını kolaylaştırmaktadır. Bunun yanında estetik operasyonlardaki bitmeyen

iştah bireyleri neredeyse birbirinin aynısı -benzeri değil-, Monstro'lara dönüştürmektedir. Bunun yanında hiç bitmeyen bir ideal benlik arayışı, bir kimlik krizine dönüşmekte, yaşlanma korkusu ile gençlik takıntısı arasında sıkışan bireylerde, psikolojik yarılmalarını gösteren sağlık sorunları ortaya çıkmaktadır.



Görsel 7. Aynı'nın Canavarı – Monstro ElisaSue: Öteki'nin kovuluşunun, arzunun doyumsuz yapısının ve aynının şiddetinin özneyi sürüklediği grotesk çöküşün nihai görünümü (Fargeat, 2024).

Aynı'nın Şiddeti ve Elisabeth Sparkle

Byung- Chul Han, günümüz çağdaş toplumlarında görülen abartılı olumsallığın, performans odaklılığının ve şeffaflık talebinin yarattığı yeni bir baskı rejiminden söz eder ve bunu Ötekini Kovmak adlı kitabında Aynı'nın Terörü olarak adlandırır. Han'a göre; "Ötekinin var olduğu zamanlar sona erdi. (…) Bugün, ötekinin negatifliği, yerinin aynının pozitifliğine bırakıyor. Aynının aşırı çoğalması, toplumsal gövdeyi etkileyen patolojik değişikliklere sebep oluyor" (Chul Han, 2024, s. 7). Elisabeth Sparkle, genç ve güzel bir kadın olarak ve sürekli performansa dayalı yaşamıyla bedeninin norma dayalı doğa düzenine sürekli başkaldırmıştır. Elli yaşına girecek olmasına rağmen, hala ekranların yüzü olarak bir aerobik programını sunmaktadır. Ancak artık elli yaşında olduğu, yani yaşlandığı gerçeği televizyonun yöneticisi tarafından münasebetsizce yüzüne vurulur ve işinden emekli edilir. Sparkle, bu durum karşısında resmen yıkılmıştır. Depresyona girer. Ancak bu depresyon işten kovulmasıyla ilgili değildir. Gerçekliğin yüzüne vurulmasıyla ilgilidir. Yani Sparkle artık yaşlıdır. Bunu kabul etmesi gerekir. Ancak durum öyle gelişmez. Han'ın da belirttiği gibi, "Bünyeyi hasta eden şey, mahrumiyet ve yasaklama (E. Sparkle'ın işinden kovulması) değil, aşırı iletişim ve aşırı tüketim (Filmdeki yemek sahnelerinin abartılı görüntüleri); bastırma ve olumsuzlama değil, her şeye izin verme ve her şeyi olumlamadır (Sparkle'ın gizli prosedürü hayata geçirme yönündeki arzusu, olabilirliğe açıklığı). Bu açıdan bakıldığında, filmde, Sparkle'ın şahsında görülen narsistik bir arzudan söz edebiliriz. Bu narsistik arzu, doğal düzenin ihlalini de içeren bir sınırları ortadan kaldırma projesini hayata geçirme konusunda gözü karadır. Öteki'yi dışlar (Sparkle'ın yaşlılığı dışlaması gibi). Filmde yaşlanma süreci, bir sapma olarak görülmektedir. Bedenin yeni bir aşaması olarak, farklılık olarak benimsenmez. Hatta yaşlanma ortadan kaldırılması gereken bir tehdittir. Bu açıdan; baskı ve şiddet, filmde ele alındığı haliyle, dışsal bir yerden değil, bireyin kendi

içinde, idealize edilmiş bir benliğe dönük olarak, Aynı'ya ilişkin bir imajı ortaya çıkarma çabasıyla ortaya çıkar. "Yıkıcı baskı ötekiden değil, içten gelir" Chul Han, 2024, s. 7).

Geç kapitalizmin neo-liberal koşullarında kontrol ve denetim mekanizmaları gibi şiddetin de artık görünür olmadığını, daha incelikli bir biçimde, bireylerin içsel-baskı aracılığıyla kendilerini bir sömürü nesnesi haline getirerek kendi kendilerine uyguladıklarını söylemek mümkündür. Toplumsal gövdeyi etkileyen patolojik değişiklikler, bireyin kendi gövdesini de etkileyen patolojik değişikliklere sebep olur. Bunun günümüzde özellikle kendini sürekli daha bir versiyonu haline getirme yönündeki içsel baskıdan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu 'kendini yeniden biçimlendirme, icat etme' yönündeki depresyona ilişkini Chul Han şunları yazar:

> "İçsel baskı olarak depresyon, kendine yönelik saldırganlık sergileyen özellikler geliştirir. Depresif başarı / performans öznesi adeta kendilik tarafından yıpratılır veya bunaltılır. Yıkıcı olan yalnızca ötekinin şiddeti değildir. Ötekinin kovuluşu tamamen farklı biri yıkım sürecini harekete geçirir, öz-yıkımı. Genel olarak şiddetin diyalektiği geçerlidir: Ötekiliğin negatifliğini reddeden bir sistem, öz-yıkıma yönelik özellikler geliştirir" (Chul Han, 2024, s. 7).

Elisabeth Sparkle, Han'ın ifadeleriyle, depresif başarı tutkusuyla ve bir performans öznesi olarak bizzat kendisi tarafından yıpratılır. Çektiği acı yalnızca bir öteki olarak yaşlanmak ve yaşlanmış olmanın gerçekliği ile karşılaşmış olması değildir. Yaşlanmış olmak evet yıkıcıdır ancak Sparkle bunu kovmak ister. Gençliğe ve güzelliğe yönelik arzusu ve tutkusu farklı bir yıkım sürecini harekete geçirir. Kendisinin öz-yıkımı. Filmde Sparkle'ın monstro'ya dönüşümü, bu öz-yıkım sürecinin metaforik anlatımı olarak temel göstergeye dönüşmüştür. Sue'nin Elisabeth'in 'Aynı'sı olarak, kendisini çoğaltma arzusu (Yedi gün ihlali), kendisini büyüme ve gelişme olarak gösterirken, belli bir noktadan itibaren bu kendini çoğaltma arzusu deforme edici bir hal alır. Zaten monstro olarak ElisaSue, diyalektik karşıtından yoksun olarak biçimsiz bir yığına dönüşür. Filmde Elisabeth ile Sue'nin bu grotesk, biçimsiz yığın görüntüsü bu anlamda ötekinin negatifliğinin reddinden, yani Elisabeth ve Sue'nin yaşlılığı (öteki olarak yaşlanmayı) reddedişinden kaynaklanır. Monstro ElisaSue bir beden olarak zencefile benzemektedir. Ana gövdeden çıkan benzer gövdeler, yumrular. Sanki sonsuzca birbirini tekrar edecekmiş gibi görünen aynılar. Bu yüzden Monstro ElisaSue'de, "farksız bir yan yanalık, büyüyen bir ayırt edilemezlik yığını çıkar" (Chul Han, 2024, s. 9).

"Öteki, istikrarlı bir kendiliğin oluşumu açısından kurucudur" (Chul Han, 2024, s.31). Bu açıdan karşıtlığın, yani ötekinin negatifliği, günümüz dijital düzeninin aksine, yeryüzü düzenine aittir. Yani negatif bir öğe olarak, gençliğin ve güzelliğin karşı kutbunda konumlanan yaşlılık, çirkinlik, yersel düzenin belli bir aşaması olarak ötekidir. Ancak, günümüzde 'dünya, karşıtlığın negatifliğini giderek daha fazla yitirir. Dijital medya bu gelişmeyi hızlandırır. Elisabeth, artık elli yaşında bir kadın olarak, yaşlanma (Öteki) gerçekliği ile karşı karşıya kaldığında, bunu yeryüzünün düzenine ilişkin bir aşama olarak kabul edemez. Depresif başarıya mâhkum edilmiş bir performans öznesi olarak içsel-zorlanmayla karşı karşıya kalır. Elisabeth'in bu durumu, zaten bilinç dışı olarak şekillenmiş olan öznenin ideal benlik arayışı ve dijital dünya tarafından toplumun üzerine sürekli boca edilen kendinin yeni versiyonu olma, yeni versiyonu yaratma mantralarıyla Elisabeth'i öz-yıkımına sürükleyecek uyarıcılarla doludur. Negatif karşıt bedene bir istikrar kazandırır. Gençliği ve yaşlılığı bu bağlamda birbirinin karşısına koyabilir, zamanın ve yeryüzünün düzenine ilişkin kendiliğe ilişkin bir anlatı oluşturabiliriz. Yani denilebilir ki, Gençlik ve yaşlılık karşıt bedenler olarak kendi zamansallıkları içinde var olabilirler. Ancak, "Dijital düzen, dünyanın artan bir şekilde bedensizleşmesine neden olur" Chul Han, 2024, s. 31). Aynılaşan toplumsal ve bireysel gövdede artık bedenden söz edemez hale geliriz. Elisabeth, bir karşıt olarak yaşlılığı, negatif olumsuzluk olarak yaşlılığı kabul edemeyecek noktada bulunması ideal bir noktada olmadığının işareti olarak kendine yönelmesine neden olur. "Çünkü insan, karşıtı olmadı mı sert bir şekilde kendine yönelir. Bu durum, bir oto-erozyona yol açar" (Chul Han, 2024, s. 51). Elisabeth'in giriştiği ölümcül prosedür, bu oto-erozyon sürecinin bir örneği olarak filmde güçlü metafor oluşturmaktadır.

Elisabeth, aslında içsel bir görünürlük dayatması altındadır ve bu da onun kendisini sürekli ötekinin bakışı altında alımlamaya iter. Görünürlük, dijital çağımızın mutlak değeri ve yeni tahakküm biçimidir. Görünürlük yönündeki itki, bireyleri sürekli olarak kendilerini sergilemeye, en yeni versiyonlarıyla optimize olmuş halleriyle onaylatmaya sürükler. Bu da her şeyin tüm apaçıklığı içinde teşhir edilmesi, detayların açıkça gösterilmesi anlamına gelir. The Substance filminin tamamında, her sahnesinde bu görünür olma itkisini ve parnografikleşmiş görüntüleri görürüz. Bu açıdan film, Chul Han'ın şu sözlerini çok çarpıcı bir şekilde özetlemektedir:

> "Günümüz toplumu için önemli olan, her tür olumsuzluğun ortadan kaldırılmasıdır. Her şey düzeltilir, pürüzsüzleştirilir. (…) Keder gibi olumsuz duygular, (…) herhangi bir ifadeden mahrumdur (Elisabeth'in yüzünün ifadesizliği). Ötekinin yol açacağı her tür yaralamadan kaçınılır (filmde yaşlanma olarak öteki). Gel gelelim bu, kendine zarar verme olarak dirilir. Burada da ötekinin olumsuzluğunu defetmenin bir kendini yok etme sürecini beraberinde getirdiğine dair genel mantık doğrulanır" (Chul Han, 2024, s. 31).

Elisabeth Sparkle'ın, depresif başarı / performans öznesi olarak kendisi için yaşlanma ağır bir yüktür. "Kendinden yorulmuştur aslında ama kendi dışına çıkıp ötekiliğini kabul etmektense, inatla kendine sarılır ve bu da paradoksal bir biçimde […] içinin oyulmasına neden olur" (Chul Han, 2024, s.31). Kendi bedeninden kendini doğururken, tüm sırtının omuriliği üzerinden yarılması ve içinden yeni versiyonunun çıkması neticesinde, Sparkle'ın içinin boş olduğunu kavrarız. Herhangi bir iç organı bile olduğundan şüpheliyizdir. Çünkü içi oyulup, boşalmıştır. Bu sebeple Elisabeth'in yedikleri Sue'nin bedeninin içinde gezinip durmaktadır. Sue, programının provasındayken aniden kalçasında bir yumru belirir. Bu yumru bedeninden dışarı çıkmak için adeta Sue'nin etini zorluyordur. Sue, bu yumruyu tuvalette göbeğinin deliğinden çıkardığında bunun bir tavuk parçası olduğunu görürüz.

Senden de Çok Sende

The Substance filmi, Lacancı Özne ve Öteki'nin bakışıyla ele alındığında skopik itkinin (Filmde skopi, apaçıklığı müstehcen bir şekilde gösteren pornografik bir aygıt gibidir) estetik ve arzu dinamiklerini çok katmanlı bir şekilde ortaya koyar. Lacan'a göre özne; dünyayla onu bir gösteri olarak seyredip ilişkilendiğinde, kendi arzusunu değil, Öteki'nin arzusunu izler hale gelir. Baba-nın Adların'da Lacan şunları yazar:

> "Skopik itkide özne, dünyayla ona sahip olan bir gösteri olarak karşılaşır. Orada bir tuzağın kurbanıdır, bu tuzak sayesinde özneden çıkan ve onunla yüz yüze gelen şey, hakikat değil, onun tamamlayıcısı olan, yansıtıcı (speculaire) imgedir. İşte ondan düşmüş / eksilmiş gibi görünen şey budur. Özne kendini gösteriye kaptırmıştır. Ona sevinir, ondan haz alır. Aziz Augustinus bunu, son derece yüce biçimde gözlerin şehveti olarak ifşa ve tarif eder. Özne arzu ettiğine inanır çünkü kendini arzulanan olarak görür ve Başka'nın ondan koparıp almak istediği şeyin onun bakışı olduğunu görmez" (Lacan, 2014. s. 74).

Filmde, the substance adı verilen madde, bu anlamda özne olarak Elisabeth Sparkle'ın ideal benlik arayışını somutlaştıran tamamlanma yanılsamasına duyduğu tutkuyu temsil eder: Yaşlanmaya, bedensel çöküşe karşı uygulanan bu madde, yansıtıcı bir imgeyi, 'eksiksiz ben' yanılsamasını vaat eder. Oysa Elisabeth, gösterideki imgeye kapıldığında, gerçek arzu nesnesinden değil, onun ayna-ikamesinden haz alır. Filme, Elisabeth'in sürekli aynalarla ve bakışla kurduğu saplantılı ilişkiyi görürüz. Bu tam da 'gözlerin şehveti'ni çağrıştıran bir metafordur. Elisabeth Sparkle, salt mevcudiyetiyle arzu edilen bir kadın değil, sürekli görünürlüğü ile sürekli arzulanır bir kadın olmak istemektedir. Yani, öznenin arzu nesnesi, Ötekinin onu arzulamasına kayıtlı hale gelmiştir. Bu bir eksiklik olarak travmatik bir şiddeti görünür hale getirir.

Lacancı düşüncede Büyük Öteki, salt dünyevi ya da mitsel-teolojik dışsal bir figürü değil, aynı zamanda gösterenler ağının, yani sembolik düzenin, anlamlandırmaların ve toplumsal yapının

bütünü temsil eder. The Substance filminde Öteki, medyanın ve kültür endüstrisinin şekillendirdiği arzunun yapısında görünür kılınır. Gençlik ve güzellik ideallerinin dayatılmasını bu çerçevede anlayabiliriz. Elisabeth Sparkle'ın kullandığı madde bu açıdan özneden, yani Sparkle'dan çıkıp mevcut hale gelen, arzunun şekillendiği gösteren olarak işlev görür. Filmde Sparkle'ın bedensel dönüşüm süreci, Öteki'nin normatif söylemine teslimiyetle eşzamanlıdır; özne (Elisabeth) artık kendi içinde görünür olmak yerine, (Sue olarak) Öteki'nin sahnesinde temsil edilir. Lacan'ın ifadesiyle, "Öteki, özneden çıkıp mevcut hale gelebilen ne varsa hepsine hükmeden gösterenler zincirinin yer aldığı mahaldir, öznenin içinde görünür hale gelmesi gereken o canlı varlığın alanıdır" (Lacan, 2017, s. 216). Beden, arzu, haz, artık Öteki'nin alanında yeniden kodlanır. Bu durum, öznenin kendi hakikatini yitirerek Öteki'nin bakışında bir imgeye indirgenmesine yol açar. The Substance, bu yabancılaşmayı beden üzerinden radikal bir biçimde işler: özne, arzunun öznesi değil, Öteki'nin söyleminde bir nesne haline gelir. Böylece film, Lacancı öznenin simgesel düzende daima eksik ve daima yabancı oluşunu çarpıcı biçimde sahneye taşır. Elisabeth Sparkle ve Sue'nun hücresel bölünme yoluyla çoğalması, Lacan'ın öznedeki eksiklik nosyonuyla derin bağ içindedir. Şöyle ki; Lacan'a göre, "iki eksiklik birbiriyle örtüşür. Birincisi -öznenin gösterene bağlı olmasından, gösterenin ise ilk başta Ötekinin alanında olmasından dolayı- merkezi bir kusurdan doğar" (Lacan, 2016, s. 217). Diğer eksiklik ise, Lacan'ın gerçek eksiklik olarak adlandırdığı canlının üremeden kaynaklı kendi varlığından kaybettiği şeydir. "Bu eksiklik gerçektir, çünkü bir gerçekle ilişkilidir; bu gerçek ise canlı varlığın cinsellik öznesi / cinselliğe tabi olmakla birlikte bireysel ölüme çarptırılmasıdır" (Lacan, 2017, s. 217). Bu çift yönlü eksiklik Elisabeth'in bedeninden Sue'nun doğmasıyla ifşa edilir. Sue, yalnızca hücresel bir bölünmeyi değil, Elisabeth'in kendi içinden eksilerek çoğalma arzusunu da temsil eder.

Elisabeth ile Sue arasındaki biyolojik üremenin yerine geçen bu yapay ve tek taraflı bölünme/üreme süreci, canlının kendi canlı kısmından kaybettiği şey olarak tarif ettiği olarak var-oluşsal bir eksikliği simgeler. Elisabeth, the substance adı verilen maddeyi bedenine enjekte ederek bu kaybı telafi etmeye çalışırken, temelde bu eksikliği yeniden üretmektedir. Sue, Elisabeth'in arzu ettiği gençliğin, güzelliğin ve arzu edilen özne halinin illüzyonudur. Bu illüzyon Elisabeth'in yerine geçmez. Tam aksine, onu her geçen günde daha da eksilten, bedenini ele geçirip yaşlanmasını, çürümesini hızlandıran, benliğini paramparça eden imgeler haline gelir. Bu noktada Sparkle'ın ve Sue'nun varlığı, Lacan'ın sözünü ettiği eksikliklerin birbirini örtmesiyle ilgilidir: Elisabeth Sparkle, öznenin Öteki'yle ilişkide inşa ettiği tamamlanma yanılsamasıdır; Sue ise bu yanılsamanın grotesk ve parçalanmış sonucudur. Bu iki figür, öznenin hem arzularının nesnesi hem de kendi içsel bölünmesinin dışavurumudur. The Substance, böylece biyolojik bir bölünmenin ötesine geçerek, Lacancı anlamda öznenin parçalanmış, eksik ve daima Öteki'nin alanında bölünmeye mahkûm yapısını alegorik bir düzlemde sunar.

The Substance filmi, Lacancı özne ve öteki kuramının merkezine yerleşen eksiklik ve arzu diyalektiğini örnek bir anlatı yapısı üzerinden işler. Lacan'ın 'Bir eksiklik ötekini örter' (Lacan, 2017, s. 227) ifadesi, filmde hem zamansal bir kırılma hem de arzu nesnesinin kaygan doğası üzerinden okunabilir. Filmde, Elisabeth'in 'maddeyi' kullanarak zamanla baş etmeye çalışması, geçmişteki bir eksikliğin –bedensel yıpranma, toplumsal değersizleşme, arzulanan olma halinin kaybı– gelecek için bir telafi edici müdahaleye dönüştüğünü gösterir. Ancak bu müdahale, arzuya doğrudan bir karşılık getirmez; tersine, arzunun nesnesini daha da erteler ve eksikliklerin üst üste bindiği bir yapı üretir. Elisabeth'in arzusu, yalnızca genç ve güzel olmak değil, aynı zamanda Öteki'nin –toplumun, medyanın, bakışın– arzuladığı bir figür haline gelmektir. Burada öznenin arzusu, Öteki'nin arzusu ile birleşmiş, fakat bu birleşme tatmin değil daha derin bir eksilme yaratmıştır. Lacan'ın belirttiği üzere, arzuya doğrudan karşılık verilmemesi, arzunun sürmesini sağlar. Elisabeth'in kendini yeniden üretme çabası, yani Sue'nun ortaya çıkışı, arzunun nesnesine ulaşmayı değil, onu sürekli olarak çoğaltan bir gecikme mekanizmasını tetikler. Bu gecikme, sonraki zamanın yarattığı eksikliğe karşılık gelen önceki zamanın doğurduğu eksiklikle örtülür. Gençlik

iğnesiyle elde edilen beden, geçmişte kaybedilen gençliğin ikamesi değil, şimdiye dahil olan bir eksik zamansallığın yeniden sahneye konmasıdır. Sue'nun sahnede arzulanır hale gelişi, Elisabeth'in geçmişteki eksikliğini örten, fakat onun yerine geçemeyen bir temsildir. Bu nedenle, filmdeki her dönüşüm, yeni bir eksikliğin semptomatik ifadesi olarak okunur. Özne burada arzunun tatminine ulaşmaz, aksine tatminin olanaksızlığı üzerine kurulmuş bir gösteri içerisinde parçalanır. Arzu nesnesi hep bir adım geride kalır, çünkü onun yerini eksiklikle örülmüş yansımalar almıştır. The Substance, arzu ve eksiklik arasında kurulan bu Lacancı diyaloğu beden, zaman ve benlik düzeylerinde şiddetli ve grotesk imgelerle derinleştirir. Böylece film, arzuya erişim yanılsamasını dramatik bir trajediye dönüştürerek, izleyiciyi arzunun özüne değil, eksikliğin kalbine çeker.

Lacan'ın "Seni seviyorum, ama açıklanamaz biçimde sendeki bir şeyi –objet petit a– senden de çok sevdiğim için seni sakatlıyorum" (Lacan, 2017, s. 277) ifadesi, arzu ile eksiklik arasındaki paradoksal ilişkiyi öznenin yıkıcı edimi üzerinden dile getirir. Bu ifade, The Substance filminde bedenin yeniden inşası ve "kendinin yeni ve daha iyi bir versiyonunu yarat" sloganı çerçevesinde çarpıcı biçimde karşılık bulur. Filmde Elisabeth'in gençliğe ve güzelliğe duyduğu takıntılı tutku, sadece kendine değil, kendi içindeki yetersizliğe karşı da yöneltilmiş bir şiddet biçimidir. Arzunun öznesi olan Elisabeth, aslında kendisini değil, kendisinde eksik olan, tamamlayıcı bir şeyi sever; bu şey, Lacan'ın tanımıyla objet petit a'dır. Bu arzu nesnesi, asla tam olarak tanımlanamaz ya da sahip olunamaz; sadece dolaylı yollardan, temsil ve taklit üzerinden yeniden üretilir. Elisabeth'in Sparkle'a dönüşmesi, daha sonra Sue'nun ortaya çıkışı, bu yeniden üretim sürecinin her seferinde özneyi biraz daha eksilten ve bölünmeye iten bir döngü olduğunu gösterir. Öznenin kendisini daha iyi bir versiyona dönüştürme çabası, aslında arzu nesnesini kendisinden koparıp almasıyla sonuçlanır. Lacan'ın ifadesiyle, özne sevdiği şeyi sakatlayarak arzusunun nesnesini dışsallaştırır ve böylece kendi bütünlüğünü de zedeler.

Filmin estetik yapısı ve anlatı biçimi, bu Lacancı paradoksu görselleştirir: gençlik, güzellik ve arzulanırlık gibi değerler üzerinden kurulan kimlik, ancak parçalanarak ve çoğaltılarak sürdürülebilir hale gelir. Sonuçta, özne kendisine duyduğu aşk aracılığıyla kendini yok eder; çünkü sevdiği şey, aslında kendi içindeki eksikliktir – ve onu her ele geçirişte yeniden kaybetmeye mahkûmdur.

Sonuç

The Substance filmi, çağdaş öznenin arzuları, kırılganlıkları, kendilik arayışı ve performans dayatmaları karşısındaki trajik konumunu görünür kılan, metaforik ve grotesk imgelerle örülmüş bir beden hikâyesidir. Bu film, yalnızca bir bilimkurgu-gerilim örneği değil, aynı zamanda günümüz toplumlarının görünmez şiddet biçimlerini ifşa eden felsefi ve psikanalitik bir anlatıdır. Bu çalışmada, Byung-Chul Han'ın kültürel analizleri ile Lacan'ın psikanaliz birlikte düşünülerek, filmin tematik örgüsüne çok katmanlı bir çözümleme yöneltilmiştir. Aynı zamanda makalenin tartıştığı temel kavramsal bağlamlar, filmle ilişkilendirilerek yorumlanmış ve sonuç olarak filmin sunduğu çağdaş özne imgesi üzerine bir sentez sunulmuştur.

Byung-Chul Han'ın aynı'nın çoğalması ve ötekinin kovuluşu kavramları, The Substance filminde merkezi bir izleğe dönüşmektedir. Han'ın ifadesiyle, modern birey, farklılıkla karşılaşma kapasitesini yitirmiş, kendini sürekli yeniden üretmeye, aynılığı çoğaltmaya mahkûm hale gelmiştir. Elisabeth Sparkle'ın Sue'ya, ardından grotesk bir yaratığa evrilen bedensel dönüşümü, bu aynının çoğalmasının patolojik bir örneğidir. Ötekilik (burada yaşlılık, çirkinlik, kırılganlık, başarısızlık gibi figürlerle temsil edilir), ortadan kaldırılmaya çalışıldıkça, özne kendi içinde bölünmeye başlar. Sparkle'ın yaşlılığı, dışlanması gereken bir sapma olarak kodlandığında, filmde düzeltilmesi gereken bir eksiklikten değil, tümüyle ortadan kaldırılması hedeflenen bir ötekiden söz edilir. Oysa Han'a göre öteki, sadece karşıtlık anlamında değil, öznenin kendini tanıma ve sınırlarını deneyimleme kapasitesinin temelidir. Sparkle, ötekini ortadan kaldırdıkça, kendi kendisine yönelir ve bu yönelme bir oto-erozyon sürecini başlatır. Film, bu içsel çöküşü bedenin grotesk deformasyonu yoluyla

görünür kılar. Lacan'a göre özne, hiçbir zaman bütün değildir; daima bir eksiklik etrafında yapılandırılır. Bu eksiklik hem dilin içine doğmuş olmakla hem de arzunun sürekli ertelenmesiyle ilgilidir. Sparkle'ın gençlik ve güzellik arayışı, aslında objet petit a olarak tanımlanan ulaşılmaz arzu nesnesinin peşinden koşma halidir. Sue karakteri, Sparkle'ın ideal-benliğinin somutlaşmış hali gibi görünse de bu benlik gerçek değil, imgeseldir. Aynada gördüğü eksiksiz ben fantezisi, Sparkle'ın arzunun öznesi olmaktan çıkıp Öteki'nin bakışına göre şekillenen bir arzu nesnesine dönüşmesine neden olur. Filmde Sparkle'ın aynalara saplantılı biçimde bakması, kendi arzusunu değil, Öteki'nin arzusunu temsil etmektedir. Lacan'ın arzuya doğrudan karşılık verilmez; arzu ertelenerek sürdürülür ifadesiyle uyumlu biçimde, Sparkle her yeni versiyonunda eksikliğini gidermektense daha da derinleştiren bir döngünün içine girer. Bu döngü, nihayetinde öz-yıkımın kaçınılmazlığına işaret eder. Filmin temel gerilimlerinden biri, Sparkle'ın yaşadığı içsel baskının kaynağıdır. Burada Byung-Chul Han'ın performans toplumu eleştirisi belirleyici bir kavramsal çerçeve sunar. Han'a göre, günümüz toplumlarında baskı dışsal değil, içseldir; özne kendi üzerine kurulu bir projedir ve başarısı da bu projenin ne denli etkili yürütüldüğüne bağlıdır. Sparkle'ın bedenini yenileme arzusu, toplumsal olarak dayatılmış bir dış zorunluluk değil, içselleştirilmiş bir yükümlülük halindedir. Kendinin daha iyi bir versiyonu ol mottosu, neoliberal çağın güncel şiddet biçimini tarif eder. Sparkle'ın Sue'yu yaratması, bu versiyonalleşme çağrısının bir karşılığıdır. Ancak bu çağrı, tekillik ve ötekilik alanlarını ortadan kaldırır. Sürekli aynı olanın üretildiği, farkın ve negatifliğin yok edildiği bu yeni düzen, öznenin bedensel ve ruhsal bütünlüğünü tehdit eder. Filmde Elisabeth Sparkle ile Sue'nun sonunda birleşerek grotesk bir yığına dönüşmesi, bu performatif çoğalmanın çöküşe ve çürümeye neden olan boyutunu görselleştirir.

The Substance, yalnızca içerik düzeyinde değil, estetik anlatımıyla da Byung-Chul Han'ın şeffaflık toplumuna yönelik eleştirisini görselleştirir. Han'a göre şeffaflık, modern toplumda yalnızca bir görünürlük politikası değil, aynı zamanda mahremiyetin, içselliğin ve sırların yok edilmesi anlamına gelir. Filmde kamera sürekli içeri girer: beden açılır, sıvılar görünür kılınır, dikişler, kanlar, omurilikler sergilenir. Sparkle'ın omurgasından Sue'nun doğması, doğrudan bir pornografidir. Bu sahneler, yalnızca bedensel değil, varoluşsal bir teşhirin anlatısıdır. Sparkle'ın arzusu, artık kendisi olmak değil, arzulanır olmaktır ve bu arzu yalnızca sürekli görünürlük aracılığıyla tatmin edilebileceği yanılsamasıyla işler. Bu teşhir estetiği, Lacan'ın gözün şehveti dediği skopik itkilerle birleşir ve izleyiciyi arzu nesnesiyle değil, eksikliğin kendisiyle baş başa bırakır. Monstro ElisaSue figürü, bedenin zamana karşı verdiği savaşın groteskleşmiş hâlidir. Film boyunca Sparkle'ın bedeninde zamanın etkileri (yaşlanma, kırışıklık, zayıflık) kovulması gereken semptomlar olarak görülür. Ancak zaman dışı bir benlik yaratmak, yalnızca imkânsız değil, aynı zamanda yıkıcıdır. Sparkle'ın protokolü ihlal etmesi, zamanın kutsallığını, yani yedi günlük döngünün ritmini bozması hem Sue'nun hem de kendi bedeninin çökmesine neden olur. Bu ihlal, yalnızca etik ya da fiziksel değil, aynı zamanda ontolojik bir ihlaldir. Monstro ElisaSue figürü, zamanla barışamayan bir benliğin, karşıtlarını (yaşlılık, ölüm, eksiklik) bastırmaya çalışırken kendini farksızlık yığınına dönüştürmesidir. Bedenin artık sınırları yoktur; şekilsiz, istikrasız ve öznesiz bir yığın hâline gelir. Lacan'ın iki eksiklik birbiriyle örtüşür dediği yapı burada tam anlamıyla görünür olur: Sparkle'ın geçmişteki eksikliği (yaşlanma korkusu) ile gelecekteki telafisi (Sue) üst üste binmiş, bir anlamda eksikliklerin şiddetiyle bir canavara dönüşmüştür. The Substance, yalnızca arzu edilen bedenin değil, arzunun kendisinin bir yanılsama olduğunu gösteren bir anlatıdır. Sparkle, Lacan'ın ifadesiyle, sende sevdiğim şey, sen değilsin; sendeki eksikliktir şeklinde tarif edilecek bir yapı içindedir. Bu, öznenin kendi kendini parçalayarak arzuya ulaşmaya çalıştığı patolojik bir döngüdür. Sparkle, kendisini değil, kendisinde eksik olanı sever ve bu eksikliği telafi etmeye çalışırken, kendisini sakatlamaya başlar. Sue ile Sparkle'ın birbirine dönüşmesi, arzunun özneyi nasıl bir yıkım sürecine sürüklediğini gösterir. Film boyunca Sparkle'ın kendine (Sue'ya) sarılması—ama bunu kendinden tiksinerek yapması—Lacan'ın özne tanımının trajik karşılığıdır: özne, kendi eksikliğiyle yüzleşmeyi reddettikçe, o eksiklik büyür ve sonunda onu yutar.

The Substance, çağdaş toplumda özne olmanın ne anlama geldiğini, beden, arzu, zaman ve bakış kavramları etrafında yeniden düşünmemizi sağlar. Film, ideal benlik, güzellik normları, gençlik takıntısı ve görünürlük baskısı gibi temaları teorik ve estetik düzlemde çarpıcı biçimde işler. Bu anlamda, Chul Han ve Lacan'ın kavramları yalnızca yorum araçları değil, aynı zamanda filmin içkin yapısal mantığını açığa çıkaran dispozitiflerdir. Sparkle'ın yaşadığı dönüşüm, yalnızca bireysel bir kriz değil, yapısal bir patolojidir. Bu patolojinin adı: eksikliğin inkârı, farklılığın kovuluşu ve aynının şiddetidir.

References

Chul Han, B. (2021). *The transparency society*. (7th Edition), (Translated by Haluk Barışcan), Metis.

Chul Han, B. (2024). Expelling the other, (4th Edition), (Translated by Mustafa Özdemir), Ketebe. Fargeat, C. (Director, Screenwriter). (2024). The Substance [Film], USA, Universal Pictures.

Fargeat, C. (Yönetmen, Senarist). (2024). *The substance* [Sinema Filmi], ABD, Universal Pictures.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme* (Çev. Nilgün Tutal). Ayrıntı Yayınları.

Lacan, J. (2014). *The names of the father*, (Translated by Murat Erşen), Monokl Publishing.

Lacan, J. (2017). *The four basic concepts of psychoanalysis*, (3rd Edition), (Translated by Nilüfer Erdem, Metis.

Strong, J. (1996). *Dictionary of the bible words.* Thomas Nelson Publishers.

The Substance (Coralie Fargeat, 2024), Ekran görüntüleri yazar tarafından oluşturulmuştur.

Internet References

Abarim Publications, (c) Abarim Publications — first published on 2010-12-26; last updated on 2025-05-22 https://www-abarim--publications-com.translate.goog/Meaning/Elisheba.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.