

Makale Türü: Araştırma Makalesi

ORTA ÇAĞ'DAN AVANGARD'A BEDEN-KAFA İLİŞKİSİNİN İMGESEL HALLERİ

Serdar AYDIN¹

ÖZ

İnsan başı, tüm bir beden nosyonunun taşıyıcısı olabilecek imgesel bir yoğunluğa sahiptir. Varlığı, neliği ya da yokluğu kendi başına bir anlam yaratma gücüne sahiptir. Güzellik idealleri içinde parçalarına ayrılması, hayvanlaşması ve anti-idealist perspektif içinde yok olması gibi imgesel dönüşümler, kafayı beden üzerine düşüncelerin özel bir göstereni olarak öne çıkarmış ve bir temsil odağı haline getirmiştir. Bu çerçevede insan başının değişen beden nosyonları ekseninde ortaya koyduğu anlamlar, makalenin içeriğini oluşturmaktadır. Kapsam olarak Orta Çağ'dan itibaren avangardı da içine alan bir tarih aralığı temel alınmıştır. Araştırmaya açık bir alan olarak konunun günümüz sanatındaki yansımaları için kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kafa, Beden, Sanat, İmgesel

¹ Arş. Gör., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü. ORCID No.: 0000-0002-1598-5426, serdaraydinmail@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 26 Şubat 2021 **Kabul Tarihi:** 22 Haziran 2021

IMAGINARY STATES OF THE BODY-HEAD RELATION FROM THE MEDIEVAL TO THE AVANT-GARDE

ABSTRACT

The human head has an imaginary depth that can be the bearer of a whole body notion. Its presence, what it is, or its absence has the power to create a meaning of its own. Imaginary transformations such as fragmentation within the ideals of beauty, animalization and disappearance in an anti-idealist perspective have brought the head forward as a special signifier of thoughts on the body and made it a focus of representation. In this context, the meanings of the human head on the axis of changing body notions constitute the content of the article. The scope is based on a date range that includes the avant-garde since the Middle Ages. As an open field for research, it is thought that the subject can be a source for the reflections of today's art.

Keywords: *Head, Body, Art, Imaginative*

Giriş

İnsan başı, her zaman kişinin bedensel, ruhsal ve kültürel yönleriyle bütüncül anlamda kimliğini taşıyabilen bir imge olmuştur. Bu bağlamı portre sanatında geniş anlamda bulmamız mümkündür. Bir portre, kişinin sadece fiziksel benzerliğini değil aynı zamanda hem toplumsal statüsünü hem de iç dünyasını yansıtabilen çok katmanlı veriler sunan bir araçtır. Bu türün tarihine bakıldığında portresi yapılan kişinin sadece başının değil tüm vücudunun da gösterildiği görülmektedir. Bununla birlikte mekân ve nesnelere de ifade için bir işleve sahip olduğu görülebilmektedir. Portre sanatının bileşenlerinden biri olarak kafanın, bu tür içinde sadece bir unsur olmanın ötesine geçen ontolojik bir yönü olduğu söylenebilir. Yine sanatın içinde bir temsil değeri taşıyan bu ontolojik yön onun varlığı kadar yokluğunu da anlamlı bir gösterge olarak öne çıkarmaktadır.

Kafa imgesinde açığa çıkan anlam, bütün olarak beden düşüncesinin yoğunlaştığı bir odak olma özelliği göstermektedir. Beden idealleri kimi zaman başın kendisinde bir fragman olarak belirmektedir. Aynı biçimde anti-idealist olarak adlandırabileceğimiz, başı hayvanlaştıran ya da ortadan kaldıran avangart yaklaşımlarda (Kübizm, Gerçeküstücülük, Bataille ve arkadaşları) ve Orta Çağ'ı karakterize eden grotesk imgelemde söz konusu odak olma niteliğini sürdürmektedir. Bu makalede söz konusu karşıt uçlar arasında değişen anlamları ortaya koyan örnekler sunulmaktadır. Kafayı kendi başına imgesel bir yoğunluğun taşıyıcısı olarak düşünebilmenin olanakları araştırılacaktır. Kafanın biçim ve yer değiştirdiği, bedenle ilişkisinin fantastik bir kurgunun parçası olarak düşünüldüğü ya da bedenden koparıldığı birçok örnek, mitsel ya da dinsel konuların bir unsuru olarak sanat tarihinde yer almaktadır. Yaygın örneklerini gördüğümüz Halofernes'in Judith tarafından başının kesilmesi (Resim 1), Medusa miti (Resim 2), Vaftizci Yahya'nın şehadeti (Resim 3), başın bedenden ayrılışını gösteren şiddet sahneleri ile ya da sembolik anlamlar² taşıyan başın kendisi ile temsile konu edilmiştir.

² Medusa'nın Başı, Rubens'in konu hakkında yaptığı resmin tarihlendiği 17. yüzyıl başlarında, düşmanlara korku salmak ve kötülüğü uzaklaştırmak anlamında bir ikonografik içeriğe sahiptir. Aynı zamanda aklın duyular üzerindeki hâkimiyetini sembolize etmektedir (Woollett ve Suchtelen, 2006).



Resim 1. Caravaggio, Holofernes'in Judith Tarafından Başının Kesilmesi, 1599, 145x195 cm, Palazzo Barberini, Roma.
(<https://www.barberinicorsini.org/en/opera/judith-beheading-holofernes/>)



Resim 2. Peter Paul Rubens, Medusa'nın Başı, 1618, 68.5X118 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria. (<https://www.khm.at/objektdb/detail/1626>)



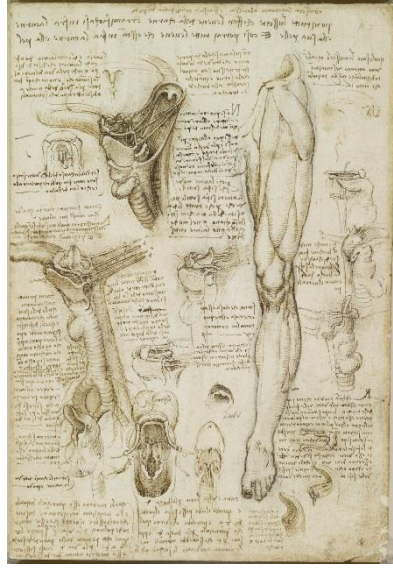
Resim 3. Nicolò di Giacomo di Nascimbene, Bir Koro Kitabından Vaftizci Yahya'nın Şehadeti, 14. yy.' sonları, 215 x 145 mm, British Library, Londra.
(<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=34767>)

Bu bağlamda birinci bölümde bedenın parçalı imğelenmesi ve parçaya verilen değere odaklanılmıştır. İkinci bölümde idealize edilen bedenın bir parçası olarak baş incelenmiştir. Üçüncü bölümde hayvan başlı insan imğesi ve kafanın hayvanlaşması; dördüncü bölümde de Bataille'in "Acephale" (Başsız) imğesi odağı alınmıştır.

Bedeni Parçalamak

Rönesans, insan bedenini kendinden önce görülmemiş bir araştırma ve incelemeye tabi tutmuştur. Bu dönemin anatomi araştırmaları, insanı ve genel olarak da varlığı anlamının geniş perspektifinin bir parçası olarak bedeni parçalarına ayırmıştır. Makrokozmosun işleyişini anlamının bir mikrokozmos olan insan bedenini anlamaktan geçtiği düşüncesi anatomi diseksiyonlarının itici gücü olmuştur.³ Rönesans sanatçıları bu süreçte bir anatomist olarak incelemeler yapmış ve verilerin görsel kayıtlarını tutarak dönemin araştırmalarına büyük katkı sağlamışlardır. En bilinen örnekler arasında Leonardo da Vinci'nin çalışmaları gelmektedir. Kadavraların doğrudan gözlemi ile beden parçalarının görsel kayıtlarını oluşturmuştur (Resim 4).

³ Mikrokozmos-makrokozmos analogisi Rönesans Dönemi'nde sanat, bilim ve felsefede sıkça karşılaşılan bir düşüncedir. Özellikle, Ernst Cassirer'nin (2018) "Rönesans Felsefesinde Birey ve Evren" adlı çalışması söz konusu analogiyi temel almaktadır.



Resim 4. Leonardo da Vinci, Bacak Kasları ve Boğaz, 1510-1511, 29,0 x 19,6 cm, Royal Collection Trust, Londra.

(<https://www.rct.uk/collection/919002/the-throat-and-the-muscles-of-the-leg-recto-the-bones-of-the-foot-and-the-muscles>)

Rönesans'ın bedeni parçalama pratiği aslında bütünü keşfine imkân sağlayan bir araçtır. Fakat diseksiyon, bedenin ideal bütünlüğünü yerinden etmiştir. Antikitenin ideal beden nosyonunun imgesel hâkimiyeti de bu durumdan etkilenmiştir. Rönesans'ın diseksiyon uygulamaları, güzelliği, bedenin parçaları ile imgelemek için bir ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda, “Anatomik Arma” anlamına gelen “Blason Anatomique”, Rönesans'ta da beden parçalarının ayrı ayrı övülmesi için bir edebi tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Pacteau'nun (2005) ifade ettiği gibi, özellikle kadın bedeninin her parçasına yapılan övgülerin ve onun üzerine, bir bakıma, şiddetli yönelimin, iktidar ve yönetme itkilerinin açığa çıktığı bir yer olarak kadın bedenini gündeme getirmektedir (s. 76). Bu yönelim Rönesans'ın tanımlama, sınıflandırma ve hâkim olma çabalarının bir uzantısı olarak düşünülebilmektedir (Pacteau, 2005, s. 76).

Anatomik parçalamanın dinsel bir türüne İncil'deki (Markos) şu ifadelerde rastlamaktayız:

Eğer elin seni günaha sokarsa, onu kes. Çolak olarak yaşama kavuşman, iki el sahibi olarak sönmez ateşe, cehenneme gitmeden iyidir. Eğer ayağın seni günaha sokarsa, onu kes. Tek ayaklı olarak yaşama kavuşman, iki ayak sahibi olarak cehenneme atılmadan iyidir. Eğer gözün seni günaha sokarsa, onu çıkarıp at. Tanrı'nın Egemenliğine tek gözle girmen, iki göz sahibi olarak cehenneme atılmadan iyidir (9/43-47).

Anatomik ayırmanın bu “dinsel” türünde, beden parçalarına ayrılırken, günahlardan arınma anlamında, “sakil” olandan kurtulma isteğine işaret etmektedir. Bedenden ayrılan günahkâr parça ile sağaltım gerçekleşmektedir. Bu tür bir sağaltımı, antikiteden Rönesans'a kadar kötülük, melankoli ya da ruhsal hastalıkların kaynağı olarak “kara safra”nın kabul edilmesi gibi bedensel somutlaştırmaların, beden ve zihin arasındaki

psikosomatik etkileşimi, bedeninin aleyhinde bir spekülasyon düzeyine taşınması olarak da değerlendirmek mümkündür.

Orta Çağ Avrupası, dinsel imgelem çerçevesinde tıpkı Rönesans'ın insanı anlama çabası içinde bedene yönelmesi gibi, bedenle meşgul olmuştur. Ama bu ilgi insanı anlamının formu olarak bedeni, canavarlaştırmıştır. Canavarlaştırma pratiği, Orta Çağ'da kaynağını Antik dünya ve Doğu'dan almış hem insan hem de hayvan bedenine ait parçaların birleşiminden birçok canavar beden türü ortaya koymuştur (Resim 5). Rönesans'ta beden, ideal bütünlüğü parçalarken parçaların idealleştirildiği bir beden imgesi yaratmıştır fakat Orta Çağ, parçaları bileşime tabi tutmuştur. Deformasyon ve bileşim bu dönemin insanı anlama çabasında parçalara verdiği anlamı belirlemektedir.

Öte yandan geniş manada, Bearden'in (2019) ifade ettiği gibi hem hayal gücünün yarattığı varlıklar hem de canavarlık olarak değerlendirilen bedensel farklılıklar, Tanrı'nın yaratıları olduğundan Orta Çağ düşüncesinde kutsallığın hüküm sürdüğü ve şeytaniliğin ikamet ettiği bir bütünlük olarak bedeninin varlığından söz edilebilmektedir (s. 13).

Mirzoeff'e göre (2005) modern dünya için beden ne kutsal ne de evrenselidir. Daha çok biçimlendirilebilir ve değiştirilebilir bir kişisel ifade formudur. Beden, birçok farklı kimlik parçasını bir araya getirebilen ve protezlerle tamamlanabilen bir araçtır. Modern dünyanın temelini oluşturduğu düşünülen bu beden nosyonu, kökenleri 18. yy.'a uzanan pratiklere dayanmaktadır. 18. yy.'da kadın ve erkekler, maske ve makyaj yoluyla bedenlerinde oynamalar yaparak farklı kimlikler ve ifadeler elde edebilmişlerdir. Bedenin bu performatif kimlik ekseninde dönüştürülmesi 21. yy.'da bir postmodern durum olarak varlığını sürdürmektedir (s. 25). Modern dünyada bedeninin imgesel boyutta herhangi bir bütünlüğünün olmadığı ve parçalı olarak imgelediği söylenebilmektedir. Söz konusu parçalı imgeleme, 19. yy.'da bedeni parçalarıyla imgeleme olarak açığa çıkmıştır ve "fragman estetiği" (Artun, 2013, s. 48-49) kapsamında daha geniş bir modernist stratejinin parçası olmuştur.



Resim 5. İnsan ve Hayvan Bileşimi Varlıklar Olarak Yedi Ölümcül Günah, Peraldus' Theological Miscellany, 1255-1265, 280 x 165 mm, British Library, Londra.
(<https://www.bl.uk/collection-items/miniature-of-a-red-dragon-from-peralduss-theological-miscellany>)

Kafayı Parçalamak

Portre sanatı içinde başın, kendi içinde parçalarına ayrıldığı ve anlam yaratma olanaklarının genişlediği görülebilmektedir. Genel olarak insan yüzünün fizyonomisi ve bu temelde kimi insani niteliklerin ne şekilde ifade edilebileceğine dair çalışmalara 18. yy.'da rastlamak mümkündür. Bu örneklerden biri Alexander Cozens'in "İnsan Kafasına Göre Güzelliğin İlkeleri" çalışmasıdır. Bu çalışmada Cozens, yüzün "saf güzelliğini" ortaya koyacak bileşimsel bir yöntem ileri sürmektedir. Yani saf güzellikte, yüzün özelliklerinin belirli bir karaktere bağlı olarak değil, sadece güzellik ilkesine dayanarak belirlenmesi esas alınmıştır. Cozens, tutkular ya da geçici ruh halleri ile değil, kalıcı yapılarla ilgilenmiştir. Araştırmasını diagramlarla desteklemiş ve ideal güzellikteki yüzün küçük kıvrımlarla farklılaşan biçimsel niteliklerinden, ruha özgü, iyiliğin erdemlerine bir köprü oluşturmuştur. Aydınlanma'nın insan bedenine yönelen sistematik ve gizemleri ortadan kaldırmaya dönük bakışı Cozens'in çalışmasında tipik örneğini bulmuştur. "İnsan Özelliklerinin Başlıca Varyasyonları" başlığı altında yüzün parçalarını listelemiş (Alın, burun, ağız, çene, kaşlar, göz) ve bu parçaların farklı kombinasyonlarını yaparak okuyuculara izlenecek bir rehber oluşturmuştur (Cozens, 1778, s. 11; Erle, 2010, s. 38-39). Bu yaklaşım, tıpkı estetiğin doğuşunda olduğu gibi, kör bir alanı akılcı hale getirme girişiminin indirgeme ile sonuçlanan Aydınlanma aşırılığını gözler önüne sermektedir.

İdeal güzellik adına başın orantısız parçalanması Antik Yunan sanatında görebileceğimiz bir pratiktir. Güzel ideasının biçim verdiği insan ya da insan formuna bürünmüş tanrı

imgeleri kanonik ölçülere bağlanmıştır ve baş da hem kendi içinde hem de bedeninin diğer unsurlarıyla bu ölçülendirme sisteminin bir parçası olarak idealleştirilmiştir. Cozens'in bahsi geçen çalışmasında referans oluşturan çizimlerin Antik Yunan ideallerini yansıtması da şüphesiz tesadüf değildir. Aydınlanma'nın genel olarak antikite hayranlığı ile karakterize olduğu düşünüldüğünde Cozens'in düşüncelerinin kalıtımsal bir mirasın "kafa"da açığa çıkarılması olduğunu söylemek mümkündür.

Johann Joachim Winckelmann (2017, s. 125-126), Batı kültüründeki güzellik anlayışının Grek idealleri paylaştığını ve diğer kültürlerden bu yönüyle farklılaştığını belirtmiştir. Ona göre, başka kültürler insan yüzünü hayvanlarıki ile kıyaslarlar. Ama böyle bir kıyaslama sonucu gözlemlenebilecek hayvani nitelikler Batı kültüründe biçimsiz ve çirkin olarak algılanır. Bütünlük ve uyum idealleri zarar görür. Winckelmann (2017) bunu şöyle anlatır:

Örneğin gözler, kedilerdeki gibi, ne kadar çok eğik olursa, bu eğiklik, haç şeklinde olan yüzün genel görünümünden o kadar çok ayrılır; bu haç biçimiyle yüz, omurdan başlayıp uzunlamasına ve enlemesine olmak üzere eşit bölünür, dik çizgi burundan, yatay çizgi ise gözlerin çevresindeki kemiklerden geçer. Göz eğik olduğu zaman onu, gözün orta noktasından çekilen, ötekine paralel bir çizgi keser. Eğri çizilmiş bir ağzın bu kötü durumunun nedeni burada en azından bu olmalıdır; zira iki çizgiden biri ötekinden nedensiz yere ayrıldığı zaman, bu durum gözü ağrıtır. Bizde de karşılaşılan ve Çinlilerle Japonlarda olduğu söylenen, bazı profilden Mısır başlarında görüldüğü gibi bu tür gözler demek ki bir sapmadır. Kalmukların, Çinlilerin ve başka uzak halkların basık burunları da aynı şekilde bir sapmadır; çünkü bu sapma, biçimin, bedendeki diğer kısımların oluşturulmasına yarayan birliği bozar ve bu, burnun bu kadar derinde olması, alın çizgisini izlememesi için bir neden teşkil etmez; öte yandan hayvanlardaki gibi düz tek bir kemikten alın ve burun doğamızdaki çeşitliliğe aykırı olacaktır (s. 125-126).

Yüzün parçalarına ayrılması ideal güzelliğin zorunlu bir ilkesine dönüşmüştür. Çünkü hiçbir insan, bu ideali taşıyabilecek bir kusursuzluğa sahip değildir. Bu nedenle yüzdeki parçalanmayı, ideal güzelliğin arayışı ve parçalarda ikamet eden çirkinin insan türünden ayrılarak hayvani olanla ilişkilendirildiği bir süreç olarak düşünmek mümkün görünmektedir. Yüzün parçalarına ayrılması bir saflaştırma pratiğinin unsurudur.

Hayvanlaşan Kafa

Lascaux mağarasından bir resim insan başının hayvanlaşmasının da ötesinde bir hayvan kafasıyla yer değiştirmesi olgusunu çok eski zamanlara tarihlendirmemizi sağlamaktadır (Resim 6). Bu resimde insan, bir kuş kafası ile gösterilmiştir. Bu resim, hala gizemini korumakla birlikte en akla yakın yorumu kuş kafasının şamanik bir dinsel gücü temsil ediyor oluşudur. İlk insanlarla benzer nitelikler taşıdığı düşünülen toplulukların hayvan başlı figürleri için de bu yorumun yapıldığı sıklıkla görülmektedir. Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında da görülen hayvan başlı insan figürleri, daha sonra Antik Yunan'a, oradan da Hristiyanlık sanatına ve kültürüne dahil olmuştur. Sanat tarihinde sıklıkla karşılaşılabileceğimiz bu melez varlıkların çoğunlukla kötülükleri toplumdan uzak tutma çerçevesinde değerlendirildiği görülmektedir. Bununla birlikte, bu tür melezlikler, tanrısal nitelikler olarak da (Mısır tanrısı Bastet gibi.) kabul edilmişlerdir.

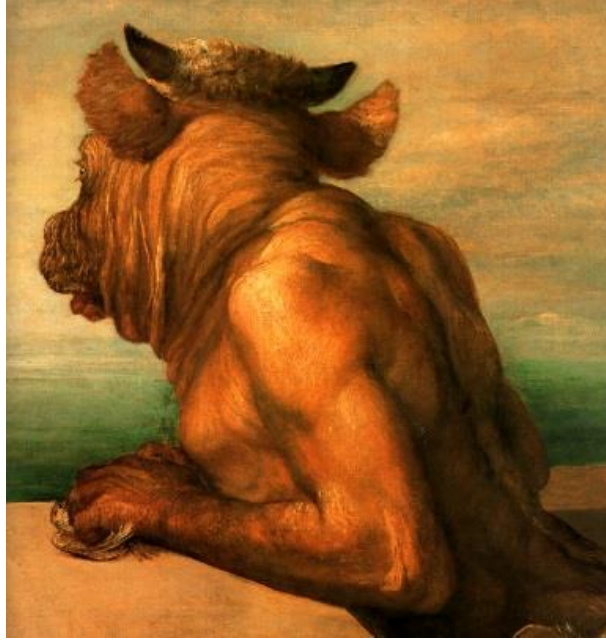


Resim 6. Lascaux Mağarası'ndan bir resim
(<https://logarithmichistory.wordpress.com/2015/08/29/birdman/>)

Hayvan başlarının bir diğer anlamı ise Hristiyanlık inancının ahlaki değerler ve hayvanlık arasında kurduğu ilişki sonucu ortaya çıkmaktadır. Hayvan başlı insan, bedensel ve dünyevi hazların esir aldığı ruhu temsil etmektedir. Baltrusaitis'in (2001) aktardığına göre Orta Çağ'ın Antik kültürden devraldığı hayali varlıklar, büyüsel güçler taşımaya devam etmiş; verimlilik ve zenginlik ile ilişkilendirilmişlerdir (s. 27).

Orta Çağ'daki anlama paralel biçimde hayvan başlı insan imgesinin bir başka anlamı ise Batı uygarlığına Yunan mitolojisinden aktarılan "Minotaur" figüründe açığa çıkan sınır tanımayan erkek cinselliğidir (Virag, 2001). Minotaur, boğa başlı bir erkektir ve her yıl genç kurbanlar, ona adak olarak sunulmuştur. Özellikle erkeğin sınır ve ahlaki değer tanımayan cinselliğini temsil eden bir motif olarak sıklıkla kullanılmıştır (Resim 7). Sürrealistler arasında bastırılmış arzuların popüler bir sembolü olmuştur. Bununla birlikte, zorbalık, diktatörlük ve tiranlık gibi anlamlarda kullanıldığı da görülmektedir.⁴

⁴ Picasso'nun çok sayıda Minotaur betimlemesi bulunmaktadır. Guernica resmindeki Minotaur'un General Franco'yu sembolize ettiği düşünülmektedir.



Resim 7. George Frederic Watts, The Minotaur, 1885, 1181 × 945 mm, Tate Collection.
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634>)



Resim 8. Hezekiel'in Kehaneti, Amrosiana İncili, 13. yy. Biblioteca Ambrosiana, Milan.
(https://www.researchgate.net/figure/Above-Behemoth-Leviathan-Ziz-griffin-Below-Feast-of-the-Righteous-Ambrosiana_fig1_313444725)

Agamben, hayvan başıyla resmetmeyi geniş bir perspektifle incelediği “Açıklık: İnsan ve Hayvan” adlı çalışmasında 13. yy.'a ait İbrani Kutsal Kitabı'ndan bir resme dikkat çekmektedir (Resim 8). Bu resimde konu Hezekiel'in Kehaneti'dir. Hikâyeye göre, insanlığın sonunda Mesihsel bir şölende “doğru kişiler”, Leviathan ve Behemoth'un etlerini yiyeceklerdir. Ancak resimde yazarın dikkat çektiği detay, söz konusu “doğru

kişiler”in hayvan başlı olarak gösterilmiş olmasıdır. Agamben, resme ilişkin yorumlara yer vermiştir. Bunlardan biri Sofia Ameisenowa'nın gnostik-astrolojik kaynaklara dayalı olarak ileri sürdüğü, ruhanilerin öldükten sonra bedenlerinin göğe yükselerek yıldızlara dönüşecekleri, bu nedenle de hayvanlarla temsil edilen burçların, ruhanilerin başlarında temsil edildiği şeklindeki yorumudur. Buna ek olarak bir diğer yorum da 'son günde' insan ve hayvan arasındaki ilişkinin yeni bir biçim alacağı ve insanın kendi hayvani doğasıyla barışacağı mesajının göz ardı edilemeyecek bir olasılık olduğudur (Agamben, 2015, s. 10-11).

Agamben'in hayvan ve insan üzerine düşüncesini genişlettiği çalışmasında tarihin sonu ile birlikte, günümüzde de geçerliliğini iddia edebileceğimiz bir humanitas ve animalitas karmaşasından söz edilmektedir. Hayvanlaşma, tarihin sonuna eşlik etmekte ve insanın kendi varlığının temel koşullarına hapsolması ve burada açığa çıkan hayvanlığın üstlenilerek hayatın bu çerçevede düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Agamben, modern hayvan kafalı insan imgeleri üzerinde pek durmamıştır ancak bu tespitin, imgesel düzlemde bir insan temsiline imkân sağlaması bakımından önemli olduğu ileri sürülebilir. Yazar, çalışmasının devamında Bataille'ın "Başsız" imgesini merkeze aldığı bölümünün sonunda Collage de Sociologie'nin bir açıklamasını sunar: 1939'da, savaşın arefesinde, insanlar artık "bilinçli ve kıyıma teslim olmuş koyunlar"a dönüşmüştür (Agamben, 2015, s. 15). Buradaki hayvanlaşma, "güçsüzlük" ve "atalet" in zoomorfik bir imge ile karşılık bulması olarak düşünülebilir.

Agamben (2015), çalışmasının sonunda Ambrosiana Kitabı'nda bulunan resimde görülen hayvan başlı insanlar hakkında son bir değerlendirmede bulunur. Bu yorumla insan-hayvan ayırımının daha derinlerine inerek, "kurtulma" ile ayrımlar yapan antropolojik makineden kaçışa ve "büyük cehalet" ile de varlığı ne ise o olarak bırakmaya muktedir, o son duruma işaret etmektedir. Ona göre (Agamben, 2015)

Ambrosiana'daki hayvan başlı doğru kişiler, insan-hayvan ilişkisinin yeni bir halinden ziyade, gerek birini gerekse diğerini varlığın dışında, kurtarılamaz oluşlarında kurtulmuş olarak olmaya bırakan "büyük cehalet" imgesini temsil etmektedir (s. 94).

Agamben'in hayvan başlı insan değerlendirmesinde olumlu ve olumsuz iki hayvan oluş kategorisi görülmektedir. Ayrımı temel alan ve kültürün temel alışkanlıklarını oluşturan bir aygıt olarak antropolojik makinenin bir çıktısı olan insan-hayvan ayırımında hayvanlığın üstlenilmesi ile söz konusu olan "hayvanlaşma" ve ayırımın ortadan kalktığı, antropolojik makinenin çalışmayı durdurduğu, varlığın ne ise o olarak bırakıldığı, logos'un durduğu bir son insan imgesi olarak hayvan başlı insan.

Gilles Deleuze, Francis Bacon'ın resimsel keşiflerinde insan ve hayvan üzerine düşünümün baş formunda nasıl açığa çıkabileceğini göstermektedir. Bu okumaya göre, Bacon'ın yüzleri ile hayvan biçimleri arasında asla bir karşılıklık bulunmaz. Bacon bunu biçimleri birbirine yaklaştırarak değil, bir kararsızlık yaratarak yapar (Deleuze, 2009, s. 28-29). Yukarıda bahsi geçen, Agamben'in ayırım yapan logos'u terk ettirdiği noktaya Bacon'ın resmi ile sürükleniriz. Hayvan ve insan "et"te birleşmektedirler. Agamben'e paralel olarak Deleuze (2009), "Burada, ne hayvanla insan arasında bir düzenleme, ne de

bir benzerlik vardır, bu bir zemin özdeşliği, bu, her tür hissi özdeşleştirmeden daha derin bir ayırdedilemezlik bölgesidir” der (s. 32). Deleuze, bu “nesnel kesinsizlik” alanını başın kendisinde bulup bulamayacağımızı sorar ve nihai olarak başın, Bacon’ın resminde, kemiksiz bir et biçiminde anlam bulmasıyla hayvan-insan belirsizliğini başta yeniden keşfeder. Deleuze’un, Agamben’in çıkarımlarıyla gösterdiği bir başka paralellik, insan-hayvan belirsizliğinde açığa çıkan politik açılamdır. Agamben’in ifade ettiği ayrımın “pratik-politik” sınında derinleşme, Deleuze’un (2009) “Sanatta, siyasette, dinde veya başka bir alanda devrimci olup da, bir hayvandan başka bir şey olmadığı o sıra dışıanın farkına vararak, ölen danaların sorumluluğunu değil de, ölen danalar *karşısında* sorumluluk hissetmeyen biri var mıdır?” sorusunda yankılanır (s. 32). Burada, *karşısında* ya da yüz yüze konum almanın *pratik-politik* anlamın karşılıklarından biri olduğu düşünülebilir.

Hayvan başlı insan imgesi, her iki parçanın (baş ve gövde) homojenliğini her zaman koruyabildiği bir varlık imgesi değildir. Baş hayvanlaşırken gövde de onu takip etmekte ve “katışık” bir varlık oluşturmaktadır. Noel Carroll (2020), “Fantastik Biyolojiler ve Korkutucu İmgelemin Yapıları” başlığı altında, korku-sanatının olmazsa olmazı kabul ettiği “katışık” varlığın tanımı bu noktada konumuz açısından elverişli bir tanıma sahiptir. Korkutucu imgeleminde varlık/canavar bir “füzyon” figürdür. Füzyonun ortaya koyduğu varlığın bedeni, temel olarak fiziksel düzlemde farklı kategorilerdeki niteliklerin bileşiminden oluşmaktadır. Carroll’ın (2020, s. 92-91), korku-sanatından örneklerini verdiği bu tespitin içeriminde yine füzyonun gereği olarak baş, bedenin yalıtılmış bir parçası değildir, burada bedenin başla ya da başın bedenle birlikte katışık bedeni oluşturduğu görülmektedir.

Carroll’a göre (2020, s. 100), bu füzyon varlıkların anlamı, başka tematik karşıtlıklara işaret etmesidir, kadına karşı erkek, Fransızca karşı İngiliz gibi karşıtlıklar füzyon varlığın katışık bedeninde sembolik bir karşıtlıklar evreni ortaya koymaktadır. Burada vurgulanması gereken başka bir detay, kafanın hayvanlaşması ile hayvan kafalı olmak arasındaki farktır. Hayvanlaşan kafada parodik bir yan yoktur. Gerçek bir fenomen olarak “köpek kafalılık” (Sinesofali) örneğinde görülebileceği gibi çeşitli nedenlerle ortaya çıkan bir anomali karşısında “karar verilemezlik” noktası, insan-hayvan imgesindeki ayrımsızlığın yarattığı etkiden farklı olmalıdır. Çünkü farklılığın kendisi etik, imgesi ise estetik olabilir. Yani canavarın varlığı bir “imkânsızlık” ile mümkün olabilir. Mümkün olanın sınırlarında ki canavarlık fikri bir “canavarlaştırma” faaliyetidir. İmgesel hayvan kafalılıkta durum benzerliğin ötesindedir. Tamamen imgelemsel ve imkânsızdır. Bir başka deyişle, böylesi bir imgelem yaşama yakınlaştıkça canlılığını kaybedecektir. O, imkânsızın içindeki sembolik bir evrene aittir.

Başsız Beden ve Bataille’in Acephale İmgesi

Orta Çağ’ın şeytanlık ve kutsallıkla dolu imgelemi sayısız hayali varlık üretmiştir. Çeşitli hayvan niteliklerinin bir araya getirildiği melez yaratıklar yanında başı olmayan fakat

yüzün bedenine başka bölgelerine taşındığı fantastik yaratıklarla karşılaşmak da mümkündür (Resim 9). Bunlar, “Gryllos” adı verilen varlıkların bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Baltrusaitis (2001), bu varlıkların detaylı bir dökümünü ve örneklerini kaynakları ile birlikte vermektedir. Batı’ya Doğu medeniyetlerinden geçtiği düşünülmekte olan bu varlıklar, resim ve heykellerde sıkça görülmektedir ve berekete ilişkin sihirsel güçler barındırdıklarına inanılmaktadır.

Grylloslar, tamamen kafasız varlıkların akrabalarıdır ve dikkat çeken özellikleri başsız bir yüzün, bedeninin farklı bölgelerinde ortaya çıkmasıdır. Kafa bedeni terk etmiş fakat yüz çeşitli biçimlerde varlığını korumuştur. Fransız tarihçi Emile Male’e göre (Baltrusaitis, 2001) bu yer değiştirmiş çehrelerin anlamı, “tanrının sevgisini kaybeden meleğin hayvan düzeyine indiğini anlatmanın dahiyane bir biçimi”dir (s. 45). Hayvanlaşmanın anlamı artık başın hayvan formuna dönüşümü ile değil sembolik bir yer değiştirme ile ifade edilmektedir.

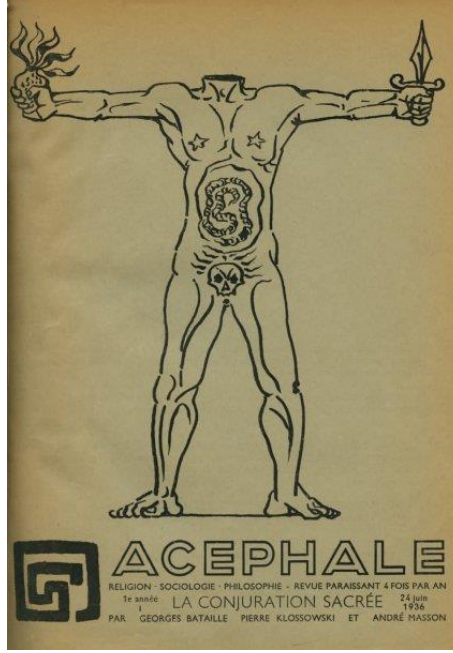


Resim 9. Blemmyae, Anglo-Saxon Koleksiyonu’ndan bir örnek, 1025-50, Elyazması, British Library, Londra.

(<https://www.bl.uk/the-middle-ages/articles/medieval-monsters-from-the-mystical-to-the-demonic>)

Bedenin bu sembolik düzeni ya da düzensizliği George Bataille için düşüncelerini ifade etmenin bir yolu olmuştur. Ama Orta Çağ’ın şeytani kötücül bir varlık formu olarak hayvanlıkla ilişkilendirdiği başsız imgesi, Bataille’in imgeleminde kendi logos’undan kurtulan ve her türlü normdan azade olan ilkelin doğayla bütünleşme düşüncesini yansıtmaktadır. 1936 yılında arkadaşlarıyla çıkarmaya başladıkları “Acephale” (Başsız) dergisinin kapağında bu başsız imgesini görmekteyiz (Resim 10). Çizim, Andre Masson

tarafından Bataille'ın isteği üzerine yapılmıştır. Masson'un Thevenin'e çizim üzerine verdiği röportajda “acephale” imgesinin gizemini açık etmeye çalışmadığı görülmektedir (Masson, 2016). Bununla birlikte Masson, kimi çıkış noktalarının ipuçlarını vermektedir. Acephale, nazizm, faşizm ve giderek yok olan demokrasiye karşı bir tepki olarak hareket eden bir grup entellektüelin, “zihinsizlik (non-mind) ve ilkel birey” kavramları temelinde içgüdüyü yeniden keşfettiği bir imgedir (Masson, 2016).



Resim 10. Acephale, Andre Masson

(<https://www.lotsearch.net/lot/revue-acephale-religion-sociologie-philosophie-38120782>)

Bataille (2013, s. 44), Acephale imgesinden “Kutsal Komplo” yazısında bahsetmektedir ve burada başsız varlığın yarattığı etki karşısında ilk tepkileri görmekteyiz. Bu tepkiler şöyle ifade edilmiştir (Bataille, 2013):

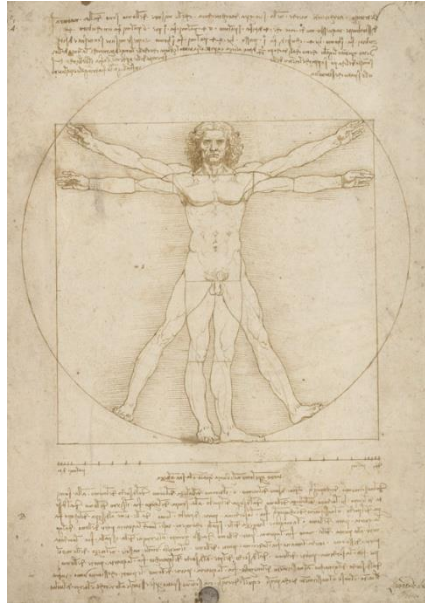
İnsan, aynı bir hükümlünün hapisten kaçması gibi, ‘baş’tan kaçtı. Kaçtığı yerde bulduğu Tanrı değildi, suç karşısındaki yasak olan kişi ya da yasağın farkında olmayan bir varlıktı. Ben ne olduğumun ötesinde, başı olmadığı için beni güldüren bir varlıkla karşılaştım; bu beni dehşete düşürdü, çünkü o, masumiyet ve suçtan peydah olmuş bir varlıktı ... (s. 44).

Bataille için başsız varlık her şeyden önce gülünçtür ve bu gülüşün altında korkutucu olan herşeyin groteske dönüştüğü bir insanlık durumu bulunmaktadır. Bataille'ın yazısının devamında Bahtin'in gülmeye ilişkin açıklamaları ile çakışmaların bulunması tesadüf değildir. Bahtin'e göre (2005), Orta Çağ'da gülme korkuların yenilmesine dairdir ve kendisini birtakım imgelerde açığa vurmaktadır. Ona göre (2005), neşeyle parçalanan bedenler ve ölümün gülünç görüntüleri de bu imgeler arasındadır. Orta Çağ karnavallarında korkunç olan “komik bir canavara” dönüşmektedir (s. 118). Tüm grotesk

imgeler gibi bu türden olanlar da bir doğumun habercisidirler.⁵ Bataille (2013) şöyle devam eder:

Bir erkek, insan ya da tanrı değildir o. O, ben de değildir, benden ötesidir: karnı, kendini kaybettiği bir labirenttir, orada beni de kendisiyle kaybeder ve orada kendimi o olarak bir daha keşfederim, başka bir deyişle bir canavar olarak doğarım (s. 44-45).

Leonardo Da Vinci'nin Rönesans ideallerini yansıttığı "Vitruvius Adamı" (Resim 11) deseninde ifadesini bulan klasik kanon, Masson ve Bataille'nin "Acephale"inde anti-idealist bir versiyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Acephale'nin başsızlığı sadece düşünceden kaçış değil, başsız bir düzen ve hiyerarşinin reddidir (Brotchie, 1995, s. 13). Bu kavşakta, Orta Çağ groteskinin gülme eyleminde açığa çıkan anlam ile Acephale yeniden buluşmaktadır. Bahtin (2005) "Bu gülme... gücün, dünyevi kralların, dünyevi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayan herkesin, her şeyin mağlubiyeti anlamına gelir" der (s. 119).⁶ Surya (2017) bunu "Gülmek, Tanrı'nın yokluğudur. Komikten farklı hatta bambaşkadır." şeklinde ifade eder (s. 58). Bataille'm da dahil olduğu tarihsel avangart için mizahın anlamı da aradalık ile tanımlanmaktadır. Hans Arp (2014), 1950'de şöyle yazmıştır: "Mizah/ Öbür dünyanın suyuyla/Bu dünyanın şarabının karışımıdır." (s. 241).



Resim 11. Leonardo Da Vinci, Vitruvius Adamı, Kağıt üzerine kalem, mürekkep ve suluboya, 1492, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venedik.

(<http://www.gallerieaccademia.it/en/node/1582#&gid=1&pid=1>)

⁵ "Dehşetin dünyevi ögesi, döl yatağıdır, bedensel mezardır, ama güzel ve yeni bir yaşam yeşertir." (Bahtin, 2005, 119).

⁶ Acephale imgesinde başsızlığın Tanrı'nın ölümünün ilanı ile ilgili olarak Orta Çağ imgeliminden farklılaştığını belirtmek gerekir.

Sonuç

İnsan başının çoğunlukla portre sanatı içinde sosyal statünün ve duygu durumlarının ifadesinde başat bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Ancak bu temel ve yaygın işlevin ötesinde dönemlere ve bedene yönelik farklı yaklaşımlara göre başın işlev ve anlamının değiştiği görülmektedir. Bu çerçevede bedeni bir mikrokozmos olarak gören ve kaynağını antik felsefeden alan Rönesans düşüncesi konu açısından önemli referanslar vermektedir. Bedenin fizyonomisini ve işleyişini anlamının makrokozmosu anlamak için bir yol olduğu düşüncesi Rönesans'ın bedene yaklaşımını ifade etmektedir.

Beden ve parçaları, ideal bütünlüğün bir yansıması olarak bir araya geldiğinde baş da anlamını bu bütün içindeki işlevi ile bulmaktadır. Bedene yönelik kavrayışın Aydınlanma Dönemi'nde de devam ettiği hatta başın fizyonomisi ve ahlaki değerler arasında aşırılıkla kurulan ilişkilerin var olduğu görülmektedir. Bu yaklaşımlarda da antik dünyanın ideallerinin bir dayanak oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Orta Çağ ise bedene tek bir açıdan yaklaşım göstermemektedir. Grotesk imgelem ve dinsel metnin ekseninde beden, Orta Çağ'da bedenin algılanma biçimindeki çeşitliliği ortaya koymaktadır. Bu dönemde beden, günahla birlikte canavarlaşmakta ve kafa da canavarlaşan bedenin bir uzvu olarak yer değiştirmekte ya da yerinden olmaktadır. Söz konusu dönüşüm, günah ve hayvanlaşma arasındaki ilişkinin bir yansıması olarak düşünülmektedir.

Kafanın hayvanlaşması, Agamben'in (2015) okumalarında logos'un terkedilmesi ve antropolojik ayrımın ortadan kalkması anlamında bir açıklık imgesine dönüşmüştür. Bununla birlikte zıt bir yönde hayvanlaşmanın imgesi olarak da görülmektedir. Bu olumsuz hayvanlaşma, insanın maddi ve yaşamsal koşullarına hapsedilmesi karşısında yüklendiği hayvanlıktır. Deleuze'ün (2009) Francis Bacon resimleri üzerine düşünceleri de hayvan ve insan benzeşmesinin etin temsilinde ortaya çıkışını vurgulamaktadır. Ne antropomorfizm ne de zoomorfizm içeren bu hayvanlaşmanın, kafanın et olarak betimlenme tarzında beliren ve hayvanla insan ayrımını ortadan kaldıran bir ayımsızlık noktası ortaya koyduğu görülmektedir.

Grotesk imgelemde ise beden, her türden dehşet görünümü almakta ve Bataille'in (2013) Acephale imgesinde yankısını bulmaktadır. Bataille'in başsız imgesi, bedene yönelik tüm idealist yaklaşımların terk edilişi anlamına gelmektedir. Başsız beden imgesinin yarattığı dehşet karşısında gülmenin grotesk içeriği Bataille'in ifadeleriyle örtüşmektedir. Acephale, ideallerin taşıyıcısı olan başın, bir hapisaneden kaçış olarak ifade edilen, terkedilişidir; ancak orada kendini yeniden keşfetmek ve doğmak, tüm karşıtlıkların sınırındaki saf bir varlığı deneyimlemektir. Ondaki yokluk, yaşamı yeniden doğuran bir yokluktur.

İdealize etme, hayvanlaştırma, canavarlaştırma ve yerinden etme süreçlerinde kafanın imgesel dönüşümü 21. yy. imgelerinde de sıklıkla kendini göstermektedir. Bu çalışmanın,

modern ve çağdaş sanat ekseninde, başın işlevi ve anlamı üzerine yapılacak araştırmalar için bir temel oluşturabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Agamben, G. (2015). *Açıklık: İnsan ve Hayvan* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Arp, H. (2014). Mizah (A. Mahmut, Çev.). In H. Duranay (Ed.), *Dada Bakire Bir Mikroptur* içinde (s. 241). Kült Neşriyat.
- Artun, A. (2013). *Flenaur*. A. Artun (Ed.), *Modern Hayatın Ressamı* içinde (s. 33-55). İletişim Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Baltrusaitis, J. (2001). *Düşsel Ortaçağ* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.
- Bataille, G. (2013). Kutsal Komplo. H. Duranay (Ed.), *Acephale* içinde (s. 38-46) Kült Neşriyat.
- Bearden, E. B. (2019). *Monstrous Kinds: Body, Space, and Narrative in Renaissance Representations of Disability*. University of Michigan Press.
- Brotchie, A. (1995). Introduction: The Figure of the Acephal. *Encyclopedia Acephalica* içinde (s. 9-28). Atlas Press.
- Carroll, N. (2020). *Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları* (S. Sarı, Çev.). Hece Yayınları.
- Cassirer, E. (2018). *Rönesans Felsefesinde Birey ve Evren* (E. C. Ercan, Çev.). Verka Yayınları.
- Cozens, A. (1778). *Principles of Beauty Relative to the Human Head*. James Dixwell. <https://doi.org/10.5479/sil.130012.39088002728434>
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). Norgunk.
- Erle, S. (2010). *Blake, Lavater and Physiognomy*. Modern Humanities Research Association and Routledge.
- Jones, P. (2012). Bacon and Bataille. *Francis Bacon: critical and theoretical perspectives* içinde (s. 49-80). Peter Lang AG.
- Masson, A. (2016, 28 Ekim). Acéphale or the Initiatory Illusion: Paule Thévenin and André Masson. Blacksunlit. <http://blacksunlit.com/2016/10/acephale-or-the-initiatory-illusion-paule-thevenin-and-andre-masson-translated-from-french-by-rainer-j-hanshe/>
- Mirzoeff, N. (2005). *Bodyscape Art: Modernity and the Ideal Figure*. Routledge.

- Pacteau, F. (2005). *Güzellik Semptomu* (B. Erol, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Surya, M. (2017). *Georges Bataille: Ölüm Uğraşı* (I. Ergüden, Çev.). Alfa Yayınları.
- Virag, R. (2001, Mart). *George Frederic Watts The Minotaur 1885*. Tate.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634>
- Winckelmann, J. J. (2017). *Antikçağ Sanat Tarihi* (O. Özügül, Çev.). Say Yayınları.
- Woollett, A. T. ve Suchtelen, A. V. (2006). *Rubens and Brueghel: A Working Friendship*.
Getty Publications.