

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İKONOĞRAFİK GELENEK SONRASI AZİZ
SEBASTİAN İMGESİ

MELTEM ORAL

2501181478

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SERAP YÜZGÜLLER

İSTANBUL-2022

ÖZ

İKONOĞRAFİK GELENEK SONRASI AZİZ SEBASTİAN İMGESİ

MELTEM ORAL

Bu çalışmada ikonografik gelenek sonrası Aziz Sebastian temsillerine odaklanılırken, ele alınan süreçte üretilen imgelerin görsel kodlarının kavranması açısından ikonografik geleneğin Aziz Sebastian betimleri de incelenmiştir. Aziz'in efsanesinin Hristiyan literatüründeki kaynaklarına değindiğimiz birinci bölümde, vebaya karşı koruyuculuk misyonunun ortaya çıkışı, erken dönem ikonografideki örnekleriyle birlikte ele alınmıştır. 14. yüzyıldan itibaren yükselen veba salgınlarıyla yaygınlaşan Aziz Sebastian betimlerinin Rönesans'taki örnekleri, antik Yunan kaynakları ve dönemin Yeni Platonculuk gibi düşünce akımlarının geliştirdiği teorilerle birlikte çözümlenmiştir. Aziz'in oklandığı sahnelerin İsa'nın çilesine ilişkin bazı betim tipleriyle benzerliği, kurban olgusunun paganizm ve Hristiyanlık arasındaki farklılığına değinilerek incelenmiştir.

Aziz'in imgelerine günümüze dek atfedilen homoerotik anlamın hem yazınsal hem de gösterim mantığı açısından kökenlerini incelediğimiz ikinci bölümde, erkek eşcinselliğinin görsel koduna dönüşmesinde, bedenin idealizasyonu ve fallusun vurgulanması gibi özelliklerin etkisi fotoğraf ve resim örnekleriyle birlikte araştırılmıştır. Aziz'in gösterim kalıbının yaygınlaşmasının arka planındaki toplumsal gelişmeleri açıklamak için eşcinsel komünitenin tarihindeki önemli duraklara, kurban olgusunun gölgesinde değinilmiştir. Aziz'in arketip niteliği olarak tanımlanabilecek koruyuculuğun, AIDS/HIV süreciyle birlikte güncel koşullara uyarlanarak politik bir anlam kazanması, performans ve resim çözümlmeleri çerçevesinde ele alınmıştır. Son olarak üçüncü bölümde, Birinci Dünya Savaşı dönemi ve sonrasında muktedir şiddeti kurbanlarının Aziz Sebastian'la özdeşleştirilmesi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aziz Sebastian, İkonografi, Homoerotizm, Savaş

ABSTRACT
THE IMAGE OF SAINT SEBASTIAN AFTER THE
ICONOGRAPHIC TRADITION
MELTEM ORAL

This study while focuses on Saint Sebastian's representations after the iconographic tradition, in order to comprehend the visual codes of the images that produced during this era, the iconographic portrayals of Saint Sebastian are also studied. In the first chapter, which deals with the sources of the legend of the Saint in the Christian literature, the emergence of the mission of protection from plague is examined together with the early iconographical examples. The Renaissance era portrayals of Saint Sebastian that were spread from the 14th century onwards due to the spread of plague epidemics are discussed through the ancient Greek sources and the theories that were cultivated by new thought currents like Neo Platonism. The similarities between the scenes of the execution of the Saint by arrows and some versions of the portrayal of Christ's Passion are examined with reference to the differences of understanding sacrifice in paganism and Christianity.

In the second chapter the literary roots and the mode of representation of the homoerotic meanings attributed to Saint Sebastian's images until today are investigated and the impact of characteristics like the idealisation of the body and the stressing the phallus in turning the Saint into a visual code of male homosexuality are examined through examples of paintings and photography. In order to explain the spread of the demonstration pattern of the Saint, references to the crucial moments of the gay community's history are made in connection to the theme of sacrifice. The fact that protectiveness which can be described as the archetypical feature of Saint Sebastian gained a political meaning through a transformation process during the AIDS/HIV epidemic is discussed via an analysis of pictures and performances. Lastly, in the third chapter, the identification of the victims of systemic and institutional violence with Saint Sebastian from the period of World War I and afterwards is examined.

Keywords: Saint Sebastian, Iconography, Homoeroticism, War

ÖNSÖZ

Öyküsü 3. yüzyıla dayandırılan Aziz Sebastian'ın günümüze dek güncelliğini koruyan imgelerinin, tarihin önemli toplumsal olaylarında yaygınlaşması en az sanatsal çözümlemeleri kadar dikkat çekicidir. Bu çalışmada kaynağı antik Yunan heykelleri olan Rönesans'taki Aziz Sebastian konusunun, 19. yüzyıldan itibaren homoerotizm ve muktedir şiddeti bağlamındaki iki ayrı güzergahta nasıl ortaya çıktığının, farklı tarihsel-toplumsal koşullarda nasıl bir rol oynadığının, bu koşulların imgeyi nasıl değiştirdiğinin ve iki temel güzergahın hangi olgularda bulunduğu izi sürülmeye çalışıldı. Hıristiyan literatürünün geleneksel bir anlatısı olarak, Aziz Sebastian'ın şehitliği temasına atfedilen anlamların statik olmaması, imgenin yüzyıllara yayılan etkisinin temelidir ve bu yönüyle özgün örneklerden biridir.

Bu çalışma, içeriğiyle ilginç bir şekilde örtüşen salgın ve savaş gibi konuların hayatlarımızı etkilediği bir süreçte yazıldı. Bu koşullarda, tez yazmayı omuzlarımda bir külfet olarak taşımaktansa “kendimi gerçekleştirmek” yönünde üretken bir adım olarak deneyimlememi sağlayan danışmanım Doç. Dr. Serap Yüzgüller'e ufkumu genişleten birikimi ve verdiği güven için teşekkür ederim. Bazı kaynaklara erişmekteki zorluğu aşmamı sağlayan, üşenmeyip kütüphanelere giden ve bir şekilde bana ulaştıran Emre Can Dağlıoğlu, Canan Şahin ve Burak Demir'e, sadece manevi dayanışmaları değil önemli kaynakları edinmemi sağladıkları ve çeviri destekleri için annem Gülay Demiray, teyzem Banu Söğüt ve kızkardeşim Fulya Oral'a, yine çeviri katkısı sunan Atilla Dirim, Hildegard Dirim ve Haris Rigas'a, dert ortağım Nuran Yüce'ye minnettarım. Son olarak Dimitra Kyrillou ve Sylvia Mess'in henüz yüksek lisans serüvenine atılmadığım 2017 yazında, daima huzurla hatırlayacağım ev sahiplikleri ve keyifli sohbetlerini anmak isterim. Nazik jestleri bu çalışmanın konusunun belirlenmesindeki temel ilham kaynağımdır.

MELTEM ORAL
İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BATI İKONOĞRAFİSİ GELENEĞİNDE AZİZ SEBASTİAN

1.1. Hıristiyan Literatüründe ve Erken Dönem Hıristiyan İkonografisinde Aziz Sebastian.....	3
1.2. Antikçağ'dan Rönesans'a İdeal Güzellik İlkesi: Aziz Sebastian'ın Bedeni.....	18
1.3. Imitatio Christi: Aziz Sebastian ve İsa Betimleri Arasında Benzerlikler.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

HOMOEROTİK İMGE OLARAK AZİZ SEBASTİAN

2.1. 19. ve 20. Yüzyıl Edebiyatında Sembol Bir Figür: Erotikleştirilen Aziz Sebastian.....	53
2.2. Aziz Sebastian Betimlerinde Erotizmin Kaynakları.....	70
2.3. Arketipe Dönüş: AIDS ve Koruyucu Aziz Sebastian.....	100

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ VE SONRASI: ŞİDDETİN DIŞAVURUMU OLARAK AZİZ SEBASTİAN BETİMLERİ

3.1. Birinci Dünya Savaşı Döneminde İkonografik Temaların Yükselişi.....	115
3.2. “Şafakta Vurulanlar”: Birinci Dünya Savaşı Döneminde Aziz Sebastian Betimleri.....	125
3.3. “Baktıkça 20. Yüzyılımıza Yaklaşıyor”: 1940’lardan Günümüze Aziz Sebastian İmgesi.....	144
SONUÇ.....	161
EK.....	164
KAYNAKÇA.....	167

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Anonim, Aziz Sebastian mozaik, 6. yüzyıl, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna.....16

Kaynak:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_of_Procession_of_Saints,_Basilica_of_Sant%27Apollinare_Nuovo,_Ravenna,_Italy_\(6124819465\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_of_Procession_of_Saints,_Basilica_of_Sant%27Apollinare_Nuovo,_Ravenna,_Italy_(6124819465).jpg) (19.05.2021)

Resim 2: Anonim, Aziz Sebastian mozaik, 7. yüzyıl, San Pietro in Vincoli, Pavia.....17

Kaynak:

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00037091 (19.05.2021)

Resim 3: Anonim, The Stuttgart Psalter (Mezmur Kitabı), 9. yüzyıl, Württembergische Landesbibliothek.....17

Kaynak:

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=32166 (12.07.2020)

Resim 4: Anonim, Apollo Citharoedos, 2. yüzyıl, Musei Capitolini, Roma.....22

Kaynak: <http://capitolini.info/scu00736/> (12.01.2021)

Resim 5: Anonim, Apollo Lykeios, İÖ. 1. – 2. yüzyıl, Palazzo Odeschalchi, Roma.....22

Kaynak:

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=21166 (30.03.2020)

Resim 6: Jerome Cock, Palazzo Cardinal Andrea della Valle Avlusunda Heykel Koleksiyonu, 1553, Rijksmuseum, Amsterdam.....22

Kaynak: <http://expositions.bnf.fr/renais/grand/025.htm> (12.01.2021)

Resim 7: Antonio del Pollaiuolo ve Piero del Pollaiuolo, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 1473-1475, National Gallery, London.....25

Kaynak: <https://www.wga.hu/index1.html> (07.01.2020)

Resim 8: Sandro Botticelli, Aziz Sebastian, 1474, Staatliche Museen, Berlin.....25

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/21/3sebasti.html (03.01.2021)

Resim 9: Antonello de Messina, Aziz Sebastian, 1476-1477, Gemaldegalerie, Dresden.....27

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/a/antonell/sebastia.html (03.12.2019)

Resim 10: Giovanni del Biondo, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 1370'ler, Museo dell'Opera del Duomo, Floransa.....37

Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_Biondo_Martyrdom_of_St_Sebastian_and_scenes_from_his_life.jpg#filehistory (26.01.2020)

Resim 11: Vecellio Tiziano, Diriliş Poliptiği, 1520-1522, Santi Nazaro e Celso, Brescia.....39

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/02_1520s/1resurr.html (21.01.2021)

Resim 12: Luca Signorelli, İsa'nın Kırbaçlanması, 1480, Pinacoteca di Brera, Milano.....41

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/s/signorel/various/1scourgi.html (02.04.2021)

Resim 13: Luca Signorelli, Aziz Sebastian'ın Şehitliği, 1498, Pinacoteca Comunale, Citta di Castello.....41

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/s/signorel/various/63sebast.html (03.12.2019)

Resim 14: Benozzo Gozzoli, Şefaâtçi Aziz Sebastian, 1464-1465, Sant'Agostino, San Gimignano.....43

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/g/gozzoli/5various/4interce.html (03.12.2019)

Resim 15: Barnaba de Modena, Misericordia Madonna, 1375, Santa Maria dei Servi, Cenova.....44

Kaynak:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barnaba_da_modena,_madonna_della_misericordia,_1375_\(genova,_s.m._dei_servi\)_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barnaba_da_modena,_madonna_della_misericordia,_1375_(genova,_s.m._dei_servi)_02.jpg) (11.05.2021)

Resim 16: Benozzo Gozzoli, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 1465, Collegiate, San Gimignano.....44

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/g/gozzoli/5various/5martyrd.html (03.12.2019)

Resim 17: Caravaggio, Sütunda İsa, 1607, Musée des Beaux-Arts, Rouen.....47

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/c/caravagg/09/56christ.html (01.12.2020)

Resim 18: Andrea Vaccaro, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 1640, Özel Koleksiyon.....47

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/v/vaccar/sebastia.html (07.01.2020)

Resim 19: El Greco, Aziz Sebastian, 1610-1614, Museo del Prado, Madrid.....48

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/g/greco_el/21/2106grec.html (29.05.2022)

Resim 20: Pietro Perugino, Aziz Sebastian, 1495, Musée du Louvre, Paris.....50

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/p/perugino/saints/sebasti2.html (03.12.2019)

Resim 21: Pietro Perugino, Aziz Sebastian, 1493-1494, The Hermitage, St. Petersburg.....52

Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/perugino/saints/sebasti3.html> (03.12.2019)

Resim 22: Guido Reni, Ecce Homo, 1639-40, Musée du Louvre, Paris.....52

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/r/reni/2/ecce_hom.html (18.06.2022)

Resim 23: Guido Reni, Aziz Sebastian, 1615, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, Cenova.....60

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/r/reni/1/sebasti2.html (31.10.2021)

Resim 24: Guido Reni, Aziz Sebastian, 1630-1635, Dulwich Gallery, Londra.....60

Kaynak: <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/251-300/saint-sebastian/> (02.11.2021)

Resim 25: Correggio, Aziz Sebastian'ın Meryem'i, 1524, Gemaldegalerie, Dresden.....63

Kaynak: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/243572> (19.11.2020)

Resim 26: Salvador Dali, Aziz Sebastian, 1927, Fundacion Federico Garcia Lorca, Madrid.....65

Kaynak: Christopher Maurer, Sebastian's Arrows, Letters and Mementos of Salvador Dali and Federico Garcia Lorca.

Resim 27: Salvador Dali, Neo Kübist Akademi (Üç Figürlü Kompozisyon), 1926, Museu de Montserrat, Barcelona.....67

Kaynak: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/171/composition-with-three-figures-neo-cubist-academy> (02.06.2022)

Resim 28: Federico Garcia Lorca, Aziz Sebastian, 1927, Özel Koleksiyon, Madrid.....67

Kaynak: Christopher Maurer, Sebastian's Arrows: Letters and Mementos of Salvador Dali and Federico Garcia Lorca, Swan Isle Press, Chicago, 2004.

Resim 29: Federico Garcia Lorca, 1927, Casa Museo Federico Garcia Lorca Koleksiyonu, Granada.....69

Kaynak: Christopher Maurer, Sebastian's Arrows: Letters and Mementos of Salvador Dali and Federico Garcia Lorca, Swan Isle Press, Chicago, 2004.

Resim 30: Il Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), Aziz Sebastian, 1525, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa.....69

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/s/sodoma/1/8sebasti.html (02.06.2022)

Resim 31: Francesco Pacheco, Aziz Sebastian Azize Irene Tarafından İyileştiriliyor, 1616, Günümüze Ulaşamamıştır.....76

Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/3045765?seq=1> (02.06.2022)

Resim 32: Giulio Cesare Procaccini, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 17. yüzyıl, Civico Museo d'Arte Antica Castello Sforzesco, Milano.....76

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/p/procacci/giulio/index.html (02.06.2022)

Resim 33: José de Ribera, Kutsal Kadınların Refakatinde Aziz Sebastian, 1621, Museo De Bellas Artes De Bilbao.....79

Kaynak: <https://bilbaomuseoa.eus/en/artworks/saint-sebastian-tended-by-the-holy-women/?cat=masterpieces> (18.06.2022)

Resim 34: Jan Verkade, Aziz Sebastian, 1892, Musée Maurice Denise, Fransa.....82

Kaynak: <https://www.musee-mauricedenis.fr/les-collections/qui-sont-les-nabis/article/jan-verkade-1868-1946-687> (18.06.2022)

Resim 35: Jean Reutlinger, Aziz Sebastian Olarak Otoportre, 1913, Collection Bourgeron, Paris.....82

Kaynak: Richard A. Kaye, A Splendid Readiness For Death: T. S. Eliot, the Homosexual Cult of St. Sebastian, and World War I, Modernism/modernity, Volume 6, No 2, 1999, John Hopkins University Press, s. 123.

Resim 36: Oscar Gustave Rejlander, Aziz Sebastian, 1867, Columbia Üniversitesi Nadir Kitap ve Elyazmalar Kütüphanesi.....83
Kaynak: Richard A. Kaye, “Determined Raptures: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”, Victorian Literature and Culture, Vol.27, No.1, 1999, s. 282.

Resim 37: Elisar von Kupffer, Aziz Sebastian Olarak Otoportre, 1907, Koleksiyon Bilinmiyor.....83
Kaynak: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01796704> (25.06.2022)

Resim 38: F. Holland Day, Aziz Sebastian, 1906, Library of Congress Arşivi.....83
Kaynak: <https://www.loc.gov/resource/cns.00338/> (25.12.2021)

Resim 39: Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi, 1647-52, Santa Maria della Vittoria, Roma.....83
Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bernini/gianlore/sculptur/1640/therese1.html> (12.06.2022)

Resim 40: Gian Lorenzo Bernini, Aziz Sebastian, 1616-17, Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid.....84
Kaynak: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/gian-lorenzo-bernini/san-sebastian> (12.06.2022)

Resim 41: Maerten van Heemskerck, Kederlerin Adamı, 1525, Özel Koleksiyon.....89
Kaynak: https://www.wga.hu/art/h/heemsker/1/m_sorro.jpg (17.09.2021)

Resim 42: Rogier van der Weyden, Anthony Burgundy Portesi, y. 1461, Musées Rayoux des Beaux-Arts, Brüksel.....90
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/w/weyden/rogier/16portra/09anthon.html (25.06.2022)

Resim 43: Bronzino, Aziz Sebastian, 1533, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.....90
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/b/bronzino/3/sebastia.html (17.04.2021)

Resim 44: Bronzino, Venüs, Cupid ve Kıskançlık, 1548-1550, Szépmûvészeti Muzeum, Budapeşte.....90
Kaynak: <https://www.wga.hu/index1.html> (25.06.2022)

Resim 45: Marcantonio Bassetti, Aziz Sebastian Azize Irene Tarafından İyileştiriliyor, 1620, Musée de Beaux-Arts, Marseille.....91
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/b/bassetti/sebastia.html (12.06.2022)

Resim 46: Carlo Saraceni, Aziz Sebastian, 1610-1615, Prag Kalesi Sanat Koleksiyonu, Prag.....91
Kaynak: <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:SaraceniSebastian.jpg> (18.06.2022)

Resim 47: Carl Van Vechten, Hugh Laing'in Aziz Sebastian Olarak Fotoğrafı, 1950-1960, Yale Üniversitesi Beinecke Nadir Kitap ve Elyazmaları Kütüphanesi, Carl Van Vechten Albümü, ABD.....92
Kaynak:

Resim 48: Carl Van Vechten, Yarda Ölçer Et, 1950-1960, Yale Üniversitesi, Beinecke Nadir Kitap ve Elyazmaları Kütüphanesi, Carl Van Vechten Albümü, ABD.....92
Kaynak:

Resim 49: Wilhelm von Gloeden, Baküs, 1876-78, Taschen kataloğundan, no. 1092.....96
Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloeden,_Wilhelm_von_\(1856-1931\)_-_n._1092_-_Bacco_-_Taschen,_p._11.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloeden,_Wilhelm_von_(1856-1931)_-_n._1092_-_Bacco_-_Taschen,_p._11.jpg) (12.10.2021)

Resim 50: Takis, Aziz Sebastian, 1974, Takis Foundation, Atina.....96
Kaynak: <https://takisfoundation.org/sebastian-1974/> (05.08.2021)

Resim 51: Takis, Erotik Serisinden Heykel, Tarih ve Koleksiyon Bilinmiyor.....96
Kaynak: Giannis Souliotis, O Άγιος Σεβαστιανός γυμνός σε Ανατολή και Δύση (O Agios Sevastianos Gymnos Se Anatoli Kai Dysi), Odos Panos Yayınları, Atina, 2010.

Resim 52: John Sinher Sargent, Thomas E. McKeller'in Nü Çalışması, 1917-1920, Museum of Fine Arts, Boston.....96
Kaynak: <https://collections.mfa.org/objects/34754/nude-study-of-thomas-e-mckeller;jsessionid=85A23E518530D8D3060EF9B3F2D16349> (25.06.2022)

Resim 53: Kishin Shinoyama, Aziz Sebastian olarak Yukio Mişima, 1966.....101
Kaynak: Damian Flanagan, Yukio Mishima, Reaktion Books, Londra, 2014, s. 55.

Resim 54: Rhône-Alpes Eşcinsel Evi Poster, Fransa, 1990-1999.....104
Kaynak: <https://wellcomecollection.org/works/kv9g2t3p/items> (10.12.2021)

Resim 55: David Wojnarowicz, Peter Hujar Düş Görüyor (Yukio Mişima: Aziz Sebastian), 1982, Matthijs Erdman Koleksiyonu.....105
Kaynak: <https://whitney.org/events/exhibition-tours-wojnarowicz> (10.11.2021)

Resim 56: David Wojnarowicz, İsimsiz, Seks Serisi (Marion Scemama için), 1989, P.P.O.W Gallery, New York.....106
Kaynak: Cynthia Carr, Fire in The Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz 2013, Bloomsbury Publishing, ABD, s. 579.

Resim 57: David Wojnarowicz, Bad Moon Rising, 1989, P. P. O. W. Gallery, New York.....106
Kaynak: <https://artblart.com/tag/david-wojnarowicz-bad-moon-rising/> (10.11.2021)

Resim 58: Rosa Gaia, Ron Athey'in Sebastian Performansından Kesit, 2017.....111
Kaynak: <https://medium.com/queer-theory/ron-athey-f94321cc8359> (25.06.2022)

Resim 59: Tony O'Connell, *Sancta Sebastian ora pro nobis* Video Kesiti, 2016.....114
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=MifPc3poKE> (18.01.2021)

Resim 60: Tony O’Connell, *Sancta Sebastian ora pro nobis* Video Kesiti, 2016.....115

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=Mt6fPc3poKE> (18.01.2021)

Resim 61: John Hassall, Aziz George’un Savaş Alanındaki İmgelemi, 1915, Imperial War Museum, Londra.....123

Kaynak: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/12314> (04.12.2019)

Resim 62: Charles Butler, Kan ve Demir, 1916, Imperial War Museum, Londra.....123

Kaynak: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/4049> (24.02.2022)

Resim 63: James Clark, Büyük Fedakârlık, 1914, Anne S. K. Brown Askeri Koleksiyonu, Brown Üniversitesi Kütüphanesi.....123

Kaynak: Peter Harrington, The Great Sacrifice: From War Souvenir to Inspirational Icon, Print Quarterly, Vol.27, No.2, s. 149.

Resim 64: Karl Schmidt Rottluff, Kristus, 1918, Stadel Museum, Frankfurt.....125

Kaynak: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/kristus> (02.03.2022)

Resim 65: Max Beckmann, Çarmıhtan İndiriliş, 1917, The Museum of Modern Art, New York.....125

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79759> (02.03.2022)

Resim 66: Egon Schiele, Aziz Sebastian Olarak Otoportre, 1914, Özel Koleksiyon.....129

Kaynak: Lori Anne Felton, Egon Schiele’s Double Self Portraiture, Doktora Tezi, Bryn Mawr College, 2015, https://repository.brynmawr.edu/dissertations/133_89, Fig. 4.5. (18.06.2022)

Resim 67: Egon Schiele, Aziz Sebastian Olarak Otoportre, 1915, Viyana Müzesi.....129

Kaynak: <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/103065-plakat-der-egon-schiele-ausstellung-in-der-galerie-arnot/> (23.10.2021)

Resim 68: Er Thomas Fisher, Bir Numaralı Cephe Cezası, Tarih Bilinmiyor, Kanada Savaş Müzesi, Ottawa.....133

Kaynak: <https://www.warmuseum.ca/firstworldwar/objects-and-photos/art-and-culture/official-art/field-punishment-no-1/?back=1570&anchor=1973> (15.03.2022)

Resim 69: Vurulmak üzere ahşap direğe bağlanan bir asker.....133
Kaynak: Ernst Friedrich, Krieg dem Krieg, 1924, s. 157.

Resim 70: Jacques Callot, İdam Mangası, 1633, Met Museum, New York.....134

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/420818> (17.03.2022)

Resim 71: Jacques Callot, Aziz Sebastian'ın Şehitliği, 1628, Met Museum, New York.....134

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/419219> (17.03.2022)

Resim 72: Henri Gaudier- Brzeska, Aziz Sebastian'ın Şehitliği, 1914, Imperial War Museum, Londra.....135

Kaynak: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/10497> (07.10.2021)

Resim 73: Berlin Sezession Sergisi İçin Jüri Toplantısı, 1915, Der Tag.....138

Kaynak: Dietrich Schubert, Lovis Corinth's Text "Krieg und Kunst" vom Dezember 1915 und Waldemar Rösler's Reaktion im Schützengraben, Jahrbuch der Berliner Museen, 2014, Staatliche Museen zu Berlin, s. 149.

Resim 74: Willy Jäckel, Aziz Sebastian, 1919, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.....138

Kaynak: Michaela Pens, Hamburger Kunsthalle Enformasyon ve Dökümantasyon Birimi

Resim 75: Otto Dix, Aziz Sebastian, 1914, Staats Galerie, Stuttgart.....139

Kaynak: <https://www.staatsgalerie.de/en/g/collection/digital-collection/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/5DA7F8C762454565B9E61E41ADC78E6A.html> (27.11.2021)

- Resim 76:** Otto Dix, Feryat, 1919, Kuntsgalerie, Gera, Almanya.....140
Kaynak: Richard Cork, Bitter Truth: Avant-Garde Art and Great War, Yale University Press, İtalya, 1994, s. 243.
- Resim 77:** Otto Dix, Aziz Sebastian, 1914, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.....140
Kaynak: Denise Görlich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett [Baskı, Çizim, Fotoğraf Koleksiyonu]
- Resim 78:** Stefan Szmaj, Aziz Sebastian, 1917, özel koleksiyon, Polonya.....142
Kaynak: <https://olszewskigallery.com/en/stefan-szmaj-en/> (28.11.2021)
- Resim 79:** Francesco Bonsignori, Aziz Sebastian, y. 1490, Santuario della Beata Vergine Maria delle Grazie, Mantova.....145
Kaynak:
<http://www.santuariodellegraziecurtatone.it/santuariodellegraziecurtatone/Arte.html>
(22.05.2021)
- Resim 80:** Rolf Nesch, Aziz Sebastian, 1941, Kode Kunstmuseer Og Komponisthjem, Bergen.....147
Kaynak: Maiken Raftevoll, Kode Kunstmuseer Koleksiyon Yönetimi.
- Resim 81:** Rolf Nesch, Aziz Sebastian, 1941, Kode Kunstmuseer Og Komponisthjem, Bergen.....147
Kaynak:Maiken Raftevoll, Kode Kunstmuseer Koleksiyon Yönetimi.
- Resim 82:** Carl Fischer, 1968, Victoria and Albert Museum, Londra.....150
Kaynak: <https://www.carlfischerphotography.com/esquire.html> (21.11.2020)
- Resim 83:** Carl Fischer, 1968, Esquire Dergisi, ABD.....150
Kaynak: Esquire Dergisi, Ağustos 2016, Vol. 166, No: 1.

Resim 84: Yannis Tsahouris, Aziz Sebastian, 1970-1972, Özel Koleksiyon, Yunanistan.....150

Kaynak: <https://tsarouchis.gr/en/private-collections/> (25.06.2022)

Resim 85: Ana Maria Pacheco, Ruhun Karanlık Gecesi, 1999, National Gallery, London.....155

Kaynak: <https://prattcontemporaryart.co.uk/work/dark-night-soul/> (18.06.2021)

Resim 86: Michael Richards, Katran Bebek vs. Aziz Sebastian, 1999, Sanatçı Koleksiyonu, ABD.....158

Kaynak: <https://learn.ncartmuseum.org/artwork/tar-baby-vs-st-sebastian/> (16.06.2022)

Resim 87: Keith Haring, 1984, Keith Haring Foundation, ABD.....158

Kaynak: <https://www.haring.com/!/art-work/84> (16.06.2022)

Resim 88: Joan Priego, Ofis, 2015, Sanatçı Koleksiyonu, İspanya.....160

Kaynak: [https://www.behance.net/gallery/31817611/The-office-3-\(The-Martyr\)](https://www.behance.net/gallery/31817611/The-office-3-(The-Martyr)) (28.01.2022)

Resim 89: Joan Pirego, Aziz Sebastian'ın Göğsünde Dart Oynamak, 2010.....161

Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/411084/Playing-darts-upon-Saint-Sebastian-Chest> (18.05.2022)

Resim 90: Joan Pirego, Aziz Sebastian'ın Göğsünde Dart Oynamak Sergi Videosu Kesit, 2010, İspanya.....161

Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/411084/Playing-darts-upon-Saint-Sebastian-Chest> (18.05.2022)

Resim 91: Niki de Saint Phalle, Aziz Sebastian veya Aşığının Portresi, 1961, Fransa.....162

Kaynak: <https://www.itsliquid.com/niki-desaintphalle-exhibition.html> (25.06.2022)

GİRİŞ

Susan Sontag'ın “*Bazı savaş zamanı veya felaket zamanı fotoğraflarında Hristiyan ikonografisinin nabız atışlarını hissetmek, basitçe duygusal bir aldanişla açıklanamaz*”¹ sözünden ilhamla; doğrudan Hristiyan ikonografisine ait Aziz Sebastian figürünün, tanıkları için ıstırap anlamına gelen, tarihin birçok dönüm noktasının görsel ifadesi olarak sahiplenilmesi bir hayli şaşırtıcıdır. Batı sanatında Aziz Sebastian imgesinin 6. yüzyılda başlayan serüveni 14. yüzyılda vebaya karşı koruyuculuğun, 19. yüzyılda homoerotizmin, 20. yüzyılda savaş ve farklı şiddet pratikleri ile AIDS salgını kurbanlarının sembolü olarak devam etmiştir. Günümüzde ise hem sanatta hem de popüler kültürde, tarih boyu üstlendiği çeşitli anlamlarla imgesinin üretimi sürmektedir.

Geniş bir zaman aralığında yaygın bir imge olsa da Aziz Sebastian figürü, esas olarak Batı sanatında tercih edilen bir temadır. Katolik geleneğin aksine Ortodoks Kilisesi'nin büyük azizlerinden biri olarak görülmemiş ve Batı'da olduğu gibi popülerlik kazanmamıştır. Batı'da betimlerinin ciddi bir yaygınlık gösterdiği 15. yüzyılda, Girit Ekolü'nün etkisiyle Ortodoks ikonaları üretilmiş, 16. yüzyılda Yanya ve Aynoroz'daki manastırlarda günümüze ulaşan betimleri yapılmıştır.²

Azizin her çağda farklı anlamlar yüklenilen ve gösterim mantığı açısından dönüşen betimleri, çok katmanlı okumalara olanak tanımaktadır nitekim ayrı tarihsel bağlamları kapsamlı bir şekilde ele almasa da azizin imgesini yorumlayan sanat tarihi incelemeleri mevcuttur. Bu çalışmayla, mevcut analizlerden faydalanarak, azizin yüzyıllara yayılan gösterim kalıbını bütünlüklü bir şekilde inceleyerek imgenin sürekliliğini yorumlarken, farklı tarihsel duraklarda gözlenebilen ayrımları ve ortak olguları ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Kronolojik bir izlekten ziyade tematik bir

¹ Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, s. 80.

² Giannis Souliotis, **Ο Άγιος Σεβαστιανός γυμνός σε Ανατολή και Δύση** (O Agios Sevastianos Gymnos Se Anatoli Kai Dysi), Odos Panos Yayınları, Atina, 2010, s. 56-58. Giannis Souliotis, Ortodoks coğrafyasında Aziz Sebastian'a adanan kilise bile olmadığını öne sürerken, azizin İstanbul'da bilindiğine dikkat çekmektedir. Edirnekapı'daki Sarmaşık Ayios Dimitrios Kilisesinin yanında azize adanmış bir ayazma bulunmaktadır. Kökeni Bizans dönemine uzanan ayazma yıkılmış, ancak 19. yüzyılda tekrar yapılmış, 20. yüzyılda ise 6-7 Eylül Pogromunda tahrip edilmiştir.

bölümlendirme tercih edilmiştir zira incelenen yapıtların kronolojik sınırları aşan nitelikleri böyle bir çerçevenin çizilmesinde belirleyici olmuştur. Üç bölümden oluşan çalışmada öncelikle, Hristiyan literatüründeki ve erken dönem ikonografisindeki yeri araştırılan azizin Rönesans betimlerinin, düşünsel ve görsel kaynakları incelenmiş ve İsa ile özdeşleştirilmesi, kurban olgusu etrafında ele alınmıştır. Bu bağlamda, özellikle Bette Talvacchia ve Louise Marshall'ın metinleri yol gösterici olmuştur. Ardından Aziz Sebastian'ın 19. yüzyıldan itibaren farklı disiplinlerden sanatçılara homoerotik bir sembol olarak esin vermesinin görsel kökenleri araştırılmış ve günümüze dek süren bu yöndeki ilginin, değişen toplumsal koşulların ve sanat üsluplarının etkisiyle imgeyi nasıl dönüştürdüğünün üzerinde durulmuştur. Richard A. Kaye'in Aziz Sebastian'ın homoerotik betimlerini ele alan metinleri, konu hakkında derinleşmeyi mümkün kılan anahtar bilgileri sunmuştur. Son olarak, Birinci Dünya Savaşı'ndaki askerlerin Aziz Sebastian'la ilişkilendirilmesinin açtığı yolun, farklı iktidar şiddeti deneyimlerini içererek günümüze dek uzanmasının peşine düşülmüştür. Richard Cork'un bu çalışmanın konusunun belirlenmesine ilham veren, Birinci Dünya Savaşı dönemi sanatına dair kapsamlı kitabı, son kısımda da faydalanan önemli bir kaynaktır.

19. ve 20. yüzyıl yapıtları edebiyat, şiir- düzyazı, sanatçı mektupları, sinema ve tiyatro gibi farklı kaynaklardan faydalanılarak çözümlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BATI İKONOĞRAFİSİ GELENEĞİNDE AZİZ SEBASTİAN

1.1. Hristiyan Literatüründe ve Erken Dönem Hristiyan İkonografisinde Aziz Sebastian

Erken dönem Hristiyan şehitlerinden Aziz Sebastian'ın III. yüzyılın sonlarında, İmparator Diocletianus (244-311) tarafından kohort komutanlığı rütbesi verilen bir Roma askeri olduğu iddia edilmektedir. Roma İmparatorluğunun askeri hiyerarşisinde kimliğini gizleyerek sahip olduğu yüksek konumu sayesinde işkence altındaki Hristiyanlara yardım eden Aziz Sebastian, yaşam öyküsüne dair yaygın anlatılara göre önce oklanarak ardından sopalarla dövülerek şehit edilmiştir. Azizin efsanesinde geçen tarihsel dönem olan Diocletianus'un hükümdarlığı sırasında, Roma İmparatorluğu çok yönlü bir kriz döngüsünün içerisindeydi. III. yüzyılda yaklaşık yetmiş sene süren ve askeri anarşi olarak da adlandırılan bu kriz İmparatorluğu çöküş aşamasına getirmiştir. Sınırları çok geniş olan İmparatorluğun dış tehditler ve içerideki ayaklanmalar karşısında bulduğu çözüm askeri yapılanmanın güçlendirilmesidir. Ancak güçlendirilen askeri yapının ekonomik maliyetinin halka dayatılması, halihazırda ağır vergilerin, kıtlığın, salgınların yükünü çeken yoksulların isyanlarını tetiklemiştir. Neil Faulkner'in aktarımıyla “3. yüzyıldaki anarşi özünde, artık genişleyemeyen ve bu nedenle kendi sosyoekonomik temellerini kemirmeden kendisini idame ettiremeyen bir eskiçağ askerî emperyalizm sisteminin kriziydi.”¹ Anarşi dönemi 284'te imparator olan Diocletianus'un yirmi yıllık iktidarında yaptığı çeşitli reformlarla son bulmuştur. İmparatorluğu kendisinde merkezileşen dört ayrı idari bölgeye bölen Diocletianus, Tetrarşi adı verilen bu sistemde Batı'daki toprakların yönetimi için Maximianus'u (250-310) atamıştır. Reformlar çöküşün eşiğindeki imparatorluğun ömrünü birkaç yüzyıl daha uzatmıştır ancak yönetim mekanizması daha da katılaşmıştır. İktidarın sembolik hamleleri idari

¹ Neil Faulkner, **Roma: Kartalların İmparatorluğu**, Çev. Çağdaş Sümer, Yordam Kitap, İstanbul, 2015, s. 287.

yapının otoriter dönüşümünün ipuçlarını vermektedir. Tetrarşi'nin yöneticileri *dominus* [efendi] unvanını almışlardır. İktidarlarını tanrısal kökene dayandırmalarının sonucunda kendilerine dair her şey kutsal kabul edilmiştir. Bu dönemde imparatorun önünde yere kapanarak ayaklarının öpülmesi gibi ritüellerin başlatılması, farklı tarzda bir yönetim yapılanmasını temsil etmektedir. Diocletianus yönetimi adeta, tanrısal hak iddiasındaki mutlak monarşi iktidarı inşa etmiştir.² Sembolik hamlelerin ötesinde Diocletianus, yaptığı reformlarla geleneksel aristokrat yönetim tabakasının yapısını değiştirerek askeri bürokraside yükselmiş yeni bir yönetici sınıfın oluşmasını sağlamıştır. Diocletianus iktidarı, toplumun farklı kesimlerine yönelik sistematik baskıların uygulandığı bir dönemdir. Sürgün, zorunlu olarak madenlerde çalıştırma, sakatlama ve ölüm cezası gibi farklı yöntemleri kapsayan bu politikaların kurbanlarının bir kısmı da Hristiyanlardır.³ Hristiyanlar önceki dönemlerde de farklı baskılara maruz kalmıştır ama bunlar genellikle birbirinden bağımsız yerel çaptaki zulümlerle sınırlıdır. Ancak kimi zaman Hristiyanlara karşı baskılar İmparatorluğun merkezi politikası olarak da uygulanmıştır. Bunlardan ilki, 64 yılındaki Roma yangını nedeniyle Hristiyanların İmparator Nero (15-68) tarafından günah keçisi ilan edilmesiyle gerçekleştirilen infazlardır.⁴ Ancak III. yüzyılın ortalarından itibaren, Hristiyan karşıtlığının İmparatorluğun merkezi bir baskı politikası olarak uygulanması sistematik hâle gelmiştir. *Prosecutio* yani Büyük Takibat olarak adlandırılan bu politika Diocletianus döneminde yoğunlaşmıştır ve selefi Galerius'un (250-311) döneminde devam etmiştir.

Bu dönemde Hristiyanlık çoktan Yahudilik dahilindeki bir mezhep gibi olmaktan çıkan, etki alanını genişletmiş ayrı bir dini hareket halindedir.⁵ Coğrafi olarak yayılmıştır ve farklı sosyal tabakalardan insanları bünyesine katmıştır. Yoksulların ötesinde artık itibarlı kentliler, zanaatkarlar, tüccarlar, asiller gibi üst sınıflardakiler de Hristiyan olmaktadır. Charles Freeman'a göre "*Büyük kentlerin*

² A.e., s. 289.

³ Tim Cornell, John Matthews, **Roma Dünyası**, Çev. Şadan Karadeniz, İletişim Yayınları, İstanbul, 1988, s. 178.

⁴ Jolyon Mitchell, **Martyrdom: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, Oxford, 2012, s.44.

⁵ Turhan Kaçar, **Geç Antikçağ'da Hristiyanlık: Doğu'da İsa Doktrini'nin Siyasi ve Entelektüel Tarihi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2015, s. 23.

birçoğunda artık o kadar çok Hristiyan yaşıyordu ki, kamu yaşamı konsey üyesi ve imparatorluk görevlisi Hristiyanlarla dolup taşıyordu. Hristiyanlık sosyal ölçekte çok sayıda kişiyi kendine kazanıyordu, öyle ki, Diocletianus'un karısı bile Hristiyanlığa sempatiyle bakıyordu.”⁶

Nüfuz alanının genişlemesiyle birlikte kaynakları artan kilisenin kurumsal niteliği gelişmiştir. Önemli kentlerde en örgütlü dini grup olarak, kendi üyeleri arasında piskoposlar aracılığıyla sadaka ağları ve dayanışma pratikleri organize ederek kriz içerisindeki toplumda aidiyet duygusu yaratmıştır. Artan enflasyon ve ağır vergiler altında ezilen, salgın veya isyanlardan etkilenen, dış istilalarda esir düşen halka maddi yardım yapan, yiyecek temin eden, ölülerin defnedilmesini sağlayan, fidyelerini ödeyen tek grup olan Hristiyanların bir parçası olmak 250 yılına gelindiğinde Roma vatandaşlığından daha fazla koruma sağlamaktadır.⁷ Hristiyanlık her ne kadar etki alanını genişletse de bu dönemde hâlâ azınlık konumundadır. Pagan ritüellerini reddetmesi gibi özellikleriyle toplumun geri kalan kesimlerinden tepki çekmektedir. Tanrılara kurban verilmesinin reddinin, yoksul Romalıların karnını doyurma şansını yok ettiği veya tapınak çevresindeki ekonomiyi tehlikeye soktuğu gerekçesiyle Hristiyanlara yönelik tepkilerin yükseldiği de ifade edilmektedir.⁸ Ayrıca İmparatorluk tarafından resmî kurumlarda, yüksek mevkilerde, orduda yer almalarının yanı sıra kriz döneminde toplumun birliğini ve istikrarını bozan bir unsur olarak değerlendirildikleri için de tehlikeli bulunmuşlardır.⁹ Bütün bu faktörlerin etkisiyle Diocletianus, Nikomedia'daki (İzmit) sarayının karşısındaki katedralin yıktırılması, dini görevlilerin tutuklanması, tanrılara kurban kesmeyenlerin öldürülmesi gibi Hristiyanlara karşı bir dizi baskıcı karar açıklamıştır.¹⁰ Eusebius (263-339) tarafından Hristiyanlığı savunmak için yazılan *Kilise Tarihi* metninde

⁶ Charles Freeman, **Mısır, Yunan ve Roma Antik Akdeniz Uygarlıkları**, Çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003, s. 576.

⁷ Peter Brown, **Geç Antikçağ'da Roma ve Bizans Dünyası**, Çev., Turhan Kaçar, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000, s. 40.

⁸ Giacomo di Fiore, “Hristiyanlığın Yayılması ve Kabulü”, **Ortaçağ: Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar**, Ed. Umberto Eco, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Yayınları, İstanbul, 2012, s. 159'da Ramsay MacMullen, **Christianizing The Roman Empire: A.D. 100-400**, Yale University Press, New Heaven ve Londra, 1989, s. 54'e atıf.

⁹ Elizabeth A. Castelli, **Martyrdom and Memory: Early Christian Culture Making**, Columbia University Press, New York, 2004, s. 37.

¹⁰ Chris Harman, **Halkların Dünya Tarihi**, Çev., Uygur Kocabaşoğlu, Yordam Kitap, İstanbul, 2010, s. 104.

Diocletianus ve sonrasında Hristiyanlara dönük hem coğrafi hem de zamansal olarak yaygın şekilde uygulanan infazlardan bahsedilmektedir.¹¹ Günümüzde artık, dönemin tanıklığını aktarma iddiasında olan bu tarz metinlerin abartılı olduğu ve Hristiyanlara dönük katliamların kitleselliğinin, kilise kaynaklarının aktarımına nazaran daha sınırlı olduğu düşünülmektedir. Hristiyan inancındaki sıradan halkın baskılar karşısında hayatta kalmak için uyum sağlamak, kaçmak, saklanmak, rüşvet vermek gibi refleksler geliştirmiş olması daha olası görülmektedir. İmparatorluğun merkezi politikası olmasına karşın yerelerde takibatların düzensizliği gibi faktörlerle birlikte bu yüzyıllardaki Hristiyan şehitleri sayısının kilisedeki dar bir çevreyle sınırlı olduğu tahmin edilmektedir.¹² Bu dönemde ayrıca müminler arasında gönüllü olarak şehitlik mertebesine ulaşmak isteyen bir eğilim de mevcuttur. Bu durumun II. yüzyılın sonuyla III. yüzyılın başı arasında bir tartışma konusu olduğu ve kilise önde gelenlerinin gönüllü şehitliğe karşı çıkarak, imparatorluğun zulüm politikası sonucunda şehit edilenlerle gönüllü şehitler arasında kategorik bir ayrım koyduğu bilinmektedir.¹³ Sıradan Hristiyanlar takibatlardan ve neticesindeki zulümlerden büyük ölçüde kurtulmuş olsa da erken dönem Hristiyan toplumunun kitlesel katliamlara maruz kaldığına dair anlatı kilise için kurucu bir mit olmuştur. İmparatorluk yönetiminin otoritesi altında ezilen farklı kesimler arasında sadece Hristiyan kilisesi yaşanan baskıyı ideolojik bir örgütlenme aracına çevirmeyi başarmıştır. Büyük Takibat'tan bir önceki yüzyılda yaşamış Tertullianus'a atfedilen ifadedeki gibi "şehitlerin kanı kilisenin tohumudur".¹⁴ Hristiyanlara yönelik baskı politikaları ve ilk kurbanlar kilisenin başlıca ideolojik anlatılarından biri olan şehitlik teması için elverişli efsanelerden oluşturulan bir tarih yazımına kaynaklık etmiştir.

Bu tarihsel döneme yerleştirilen Aziz Sebastian'ın yaşam öyküsü, yüzyıllar içerisinde tekrarlandıkça farklı detaylarla bezenen şehit anlatılarından birisidir. Kaynaklarda azizin İmparator Diocletianus'la yakın ilişkiye sahip yüksek rütbeli bir asker olduğu ve Roma'da yaşamını sürdürüp şehit edildiği vurgulanmaktadır. Oysa İmparator Diocletianus'un yönetim stratejisinin bir parçası olarak Nicomedia'da

¹¹ Eusebios, **Kilise Tarihi**, Çev. Furkan Akderin, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 209-228.

¹² Mitchell, **a.g.e.**, s.23.

¹³ **A.e.**, s. 25.

¹⁴ Freeman, **a.g.e.**, s. 576.

ikamet ettiği ve Roma'yı bir kez ziyaret ettiği kaydedilmektedir.¹⁵ Batı eyaletlerinden sorumlu yönetici ortağı Maximianus ise Milano'dadır. Roma şehri dönemin yönetimi için artık merkez olmaktan çıkmıştır. Aziz Sebastian'ın yaşam öyküsünde Diocletianus ve Roma'nın buluşturulmasının, Hristiyanlara dönük zulüm politikasının tarihi bağlamında sembolik bir anlam taşıdığı düşünölebilir. Aziz Sebastian'ın yaşam öyküsüne dair bilgiler içeren en eski kaynaklardan birisinin, Aziz Ambrosius'un (339-397) 118. Mezmur Üzerine Vaazı olduğu düşünölmektedir. Kısımların zaferin bir göstergesi olduğundan bahsedilen bu vaazda, Aziz Sebastian'ın Milano'da doğduğu ve şiddetin daha yoğun olduğu Roma'ya gidip burada acı çekerek şehitlik tacını giydiği ifade edilmektedir.¹⁶ Paulus Diaconus (Paul the Deacon) (720-799) tarafından 8. yüzyılda yazıldığı düşünölen *Historia Langobardorum* [Lombardların Tarihi] kitabında, Aziz Sebastian'a atfedilen vebaya karşı koruyuculuk rolünün kökenini oluşturan bir efsane aktarılmaktadır.¹⁷ Buna göre 7. yüzyılda Pavia kentinin birçok sakininin canını alan bir salgın Aziz Sebastian'ın röliklerinin Roma'dan getirilmesiyle ve azize adanan bir altarın yapılmasıyla sona erer. Azizin yaşam öyküsünün yaygınlaşmasına kaynaklık eden metin esas olarak, Jacobus de Voragine (1228-1298) tarafından kaleme alınan *Legenda Auera*'dır [Altın Efsane]. 13. yüzyıla tarihlendirilen bu kitapta azizlerin yaşam öyküleri ve bazı temel İncil hikayeleri aktarılmaktadır. İlk çok satan kitaplar arasında gösterilen, Avrupa çapına yayılan ve günümüze dek basımı devam eden *Legenda Aurea* Hristiyan imgelemine şekillendiren kaynaklardan birisidir.¹⁸ Aziz Sebastian'ın bu metindeki yaşam öyküsü, azizin birçok Rönesans dönemi imgesine kaynaklık etmiştir. *Historia Langobardorum*'daki salgın efsanesini tekrarlayarak bu dönemde azizin vebaya karşı koruyuculuk kültürünün gelişmesinde etkili olmuştur. Bu metindeki hikâyeye göre Sebastian, Narbonne doğumlu bir Milano vatandaşıdır. Roma'da Hristiyanların üzerinde en yoğun baskıların uygulandığı dönemde asker olmuştur. Diocletianus ve Maximianus tarafından saygı duyulan birisidir. Onu birinci kohortun komutanlığına getirmiş, hatta kişisel maiyetlerine almışlardır. Hristiyan oldukları için ölüm

¹⁵ A.e., s. 554.

¹⁶ (Çevrimiçi) <https://www.meryemana.net/books/kilise-babalari/sayfa-63> 18 Mayıs 2021.

¹⁷ Paul the Deacon, **History of the Lombards**, Ed. Edward Peters, Çev. Willam Dudley Foulke, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2003, s. 254-255.

¹⁸ Nigel Spivey, **Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 2001, s. 98.

cezasına çarptırılan Marcellian ve Marcus adlı iki soylu kardeşin akrabaları hayatta kalmaları için onları inançlarından vazgeçirmeye çalışırken Sebastian devreye girerek, kardeşlerin ebedi hükümdarlıktan vazgeçmemeleri gerektiğine dair dünyevi yaşamı küçümseyen ve şehitliği yücelten bir konuşma yapar. Konuşmasının ardından gökten yayılan ışık huzmesi bir pelerin gibi Sebastian'ı sararken, yedi parlak melek de onu çevreler. Yanında beliren bir genç, ona “huzurun öpücüğünü” vererek “her zaman benimle olacaksın” der. Ardından kardeşleri gözetim altında tutan Nicostratus'un dilsiz karısı Zoe, Sebastian'ın ayaklarına kapanarak nedamet getirir. Sebastian *“Eğer Mesih'in hizmetkârıysam, kadının duydukları doğruysa ve doğru olduklarına inanıyorsa, Zekeriya'nın ağzını açan peygamberin konuşmasına izin versin”* diyerek kadının yeniden konuşmasını sağlar. Marcellian ve Marcus biraderler serbest kalır ve bu sürece tanık olan herkes vaftiz olur. Marcellian ve Marcus'un babası vaftiz olduktan sonra uzun süredir muzdarip olduğu hastalığından kurtulur. Aynı hastalığa sahip olan Roma Valisi Chromatius, bu durumdan haberdar olunca kendisinin de iyileştirilmesini talep eder. Nedamet getirmesinin ardından hastalığından kurtulan Vali, oğlu Triburtius ve maiyetindekilerle birlikte vaftiz olduktan sonra tüm mahkumları serbest bırakır, köleleri azat eder ve görevinden istifa eder. Daha sonra tüm bu isimler çeşitli işkencelerle şehit edilir. Kazığa bağlanan Marcellian ve Marcus askerler tarafından mızraklarla öldürülürler. İmparator Diocletianus tarafından Sebastian'ın bir direğe bağlanarak oklarla öldürülmesi emredilir. Bedeni “kirpi gibi görünene dek” oklandığı ifade edilen aziz, askerler tarafından ölüme terk edilir. Ancak mucizevi bir şekilde kurtularak İmparatorluk sarayının merdivenlerinde Diocletianus'un karşısına çıkar. İmparatorluğun Hristiyanlara dönük zulmünü eleştirir. İsa'nın hizmetkarlarına çektiği kötülükler yüzünden onu tekdiir etmesi için tanrının kendisini diriltmeye lütfettiğini söyler. Bu kez İmparator tarafından Sebastian'ın sopalarla dövülerek öldürülmesi ve bedeninin bulunup şehit olarak onurlandırılmaması için lağıma atılması emredilir. Lucina adlı bir mümin, Sebastian'ın naaşının yerini söylediği ve havarilerin kalıntılarının yakınına gömülmeyi istediği bir imgelem görür.¹⁹

¹⁹ Jacobus de Voragine, **The Golden Legend: Readings on the Saints**, Çev. William Granger Ryan, Princeton University Press, New Jersey, 2012, s. 97-101.

Legenda Aurea'da azizin efsanesinin ardından, Papa Gregorius tarafından aktarılan başka bir efsaneden bahsedilmektedir. Buna göre yeni evlenmiş Toskanalı bir kadın, Aziz Sebastian'a ithaf edilecek bir kiliseye davet edilir. Kiliseye gitmeden önceki gece cinsel arzusu uyanır ve kocasına yalan söyler. Kiliseye gittiğinde azizin röliklerinin saklandığı yere girince demonlar tarafından ele geçirilir ve türlü müdahalelerin sonucunda ancak Fortunatus isimli birinin duasıyla kurtulur.²⁰ Daha geç tarihli kaynaklarda azizin yaşamına dair *Legenda Aurea*'daki öykü ana hatlarıyla tekrarlanmakla birlikte, birtakım değişiklikler ve ekler yapılmıştır. Aziz Sebastian'ın 17. yüzyılda yayımlanan *Acta Sanctorum*'da yer alan Latince *passio*'sunu, sonraki yüzyılda tekrarlayan Alban Butler, azizin 283 yılı dolaylarında İmparator Carinus döneminde zulüm gören Hristiyanlara şüphe çekmeden yardım edebilmek için orduya katıldığını, Marcus ve Marcellian kardeşlerin babası ile Roma valisinin hastalığının gut olduğunu ve her ikisini de azizin iyileştirdiğini, Diocletianus'un sonradan imparator olarak cesaretiyle karakterine hayranlık duyduğu Sebastian'ı dini inancından habersiz bir şekilde yakınında tuttuğunu, Aziz Sebastian ve rahip Polycarp arasında Hristiyanlar için tehlikeli olan şehirden kimin ayrılacağına dair tartışma yaşandığını yazmaktadır. Ayrıca Marcus ve Marcellian kardeşlerin ayaklarından çivilenerek bir gün boyunca tutulmalarının ardından oklanarak şehit edildiklerini belirtmektedir. *Legenda Aurea*'da Aziz Sebastian'ın oklandıktan sonra mucizevi bir şekilde hayatta kaldığı yazarken Butler'ın metninde, Aziz Castulus'un dul eşi İrene tarafından bulunarak iyileştirildiği ifade edilmektedir.²¹

Hristiyanlık Aziz Sebastian'ın efsanesinin de parçası olduğu çok geniş bir şehitlik külliyyatına sahiptir. Şehitlik, kilisenin kurucu ilkelerinden birisidir. Bu temanın kökenini oluşturan, Hristiyanlığın ilk üç yüzyılındaki kitlesel zulüm ve şehitlik deneyimi büyük ölçüde kurgusal bir tarihsel anlatıdır. Şehitlik kavramı etrafında kilise açısından çok katmanlı işleve sahip geçmişe dönük bir anlatı inşa edilmiştir. Erken dönem Hristiyan şehitlerinin yaşam öyküleri ve işleri bu kurgusal tarih yazınının önemli kaynaklarıdır. Metinler ve imgeler şehit anlatısının sınırları

²⁰ A.e., s. 101.

²¹ Alban Butler, **Butler's Lives of the Saints**, Vol. I, Ed. Herbert J. Thurston, Donald Attwater, Christian Classics, Westminster, Maryland, 1990, s. 128-130.

aşarak geniş bir coğrafyaya yayılmasını, süreklileşmesini, çoğalmasını sağlamıştır. Geçmişin ıstırapları ve şehitliğin hafızası etrafında bir Hristiyan kültürü üretilmiştir.²² İsa'nın kurban edilmesi ile kendini feda eden şehitlere dair öyküler Hristiyan toplumunun diriliş ve kurtuluş umudu etrafında birbirine bağlanmasını sağlamıştır. Dünyevi acıların gelip geçiciliğinin vurgulandığı aziz şehit hikayeleri bireylerin ahlaklı yaşamaları için rol modeller olduğu kadar kilisenin kurumsal hegemonyasını güçlendirmesine katkı sağlamıştır. İstirap ve ölüm temalarının inananlar üzerindeki etkisi kilisenin temel dayanaklarından birisi olmuştur.²³ Antik Yunancada *martureo* “tanık olmak, şahitlik etmek”, *martus* ise “tanık, şahit” anlamına gelmektedir. Tıpkı Arapça “şahit olmak” anlamındaki şهادetten türeyen şehit kelimesi gibi *martus* da zamanla farklı bir anlam kazanmıştır. Erken dönem Hristiyan metinlerindeki *martus* kelimesinin bir olayın görgü tanığı anlamı zamanla dönüşerek inancı uğruna zulme katlanıp ölenleri ifade etmeye başlamıştır. İncillerde havariler İsa'nın çilesinin ve dirilişinin tanıklarındır. *Martus* kavramı İncil metinlerinde tanık olmak anlamında kullanılsa da kendini feda etme teması bu metinlerde yer almaktadır. İsa takipçilerine dünyevi bağlarından ve kaygılarından uzaklaşmalarını vazedirken “*Kim arkamdan gelmek isterse, kendini inkâr etsin ve her gün haçını yüklenip ardımca gelsin*” (Luka 9:23) diye buyurmaktadır. Ailenin, mülkün, tarlanın, gündelik meşgalelerin yanı sıra kişinin varlığı da vazgeçilebilecekler arasındadır. Çünkü çıkılan yol zulüm, işkence, aşağılanma ve ihanet doludur. İsa'yı takip etmeyi tercih edenler hâkim gelenekleri, kurumları ve onların temsilcilerini karşılarına alacakları için birçok zulümle karşılaşacaklardır ancak çekilen eziyetler ilahi olarak mükafatlandırılacaktır.²⁴ Yolu izleyenlerin bedensel varlığı feda edilen diğer duyumsal şeyler gibi dünyevi bir mefhumdur. Dahası İsa'nın yolunu izlemek uğruna ölümü göze almak kurtuluşun anahtarıdır.

²² Elizabeth A. Castelli, **Martyrdom And Memory: Early Christian Culture Making**, Columbia University Press, New York, 2004, s. 34.

²³ Candida R. Moss, **The Other Christs: Imitating Jesus in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom**, Oxford University Press, New York, 2010, s. 19.

²⁴ Markos 13:9: “*Fakat siz kendinizi sakının; sizi meclislere verecekler, havralarda dövüleceksiniz; benim yüzümden onlara şهادet olsun diye valiler ve krallar önünde durdurulacaksınız.*”

Markos 13:12: “*Kardeş kardeşi ve baba evladı ölüme verecektir, ve evlatlar ana babaya karşı kalkıp onları öldüreceklerdir.*”

Matta 5:10: “*Ne mutlu salâh uğrunda eza çekmiş olanlara; çünkü göklerin melekûtu onlarındır.*”

Markos 13:13: “*Benim isimden dolayı herkes sizden nefret edecek; ancak sona kadar dayanan, kurtulacak odur.*”

“Kim canını kurtarmak isterse, onu zayedecektir; fakat kim canını benim uğrumda zayederse, onu kurtaracaktır.” (Luka 9:24, Matta 11:39, Markos 8:35)

Şehitlik teması Büyük Takibat döneminde, Hristiyanlarla İmparatorluk arasındaki gerilimin temel nedenlerinden biri olan kurban tartışmasıyla iç içedir. Tarih boyunca kurban mefhumuna yüklenen anlamlar çok çeşitlidir. Terry Eagleton’ın ifadesiyle kurbanın “*tarihin farklı dönemlerinde armağan, minnettarlık, ahit, dua, pazarlık, şükran, kefarete, hayranlık, kandırma, kutlama, tazminat, telafi, kutsama, teskin, hasbihal, dostluk, arınma ve borcun ifası olarak görüldüğü vakidir.*”²⁵ Roma için tanrılara kurban sunulması ritüeli, İmparatorluğun politik istikrarını ve hegemonyasını sürdürmesini sağlayan araçlardan birisidir. Hristiyanların pagan tanrılarına kurban sunmayı reddetmesi, Roma erki ve toplumu tarafından sosyal düzenin uyumuna karşı bir tehdit olarak görülmüştür. Ayrıca İsa’nın çarmıhtaki ölümü, söz konusu düzenin hâkim kurban geleneğinin anlamını da dönüştürmüştür.²⁶ Hristiyanlar kurban sunmaya itaatsizlikle kalmamış, şehitliği doğuracak kefarete söylemiyle birlikte kurban eden/edilen ilişkisini yeniden düzenlemiştir. İsa kurban edilendir, İsa’nın izinden gidenler kendilerini kurban etmişlerdir. Rene Girard, İncillerdeki kefarete dayalı kurban söyleminin tohumlarının Eski Ahit metinlerinde olduğunu öne sürerken, bu söylemle birlikte öldürenlerin yerine öldürülenlerin yani kurban edilenlerin bakış açısının devreye girdiğini vurgulamaktadır.²⁷ Girard’a göre, kefarete olgusunun devreye girmesiyle sözün “...tarih yapanlardan tarihe maruz kalanlara doğru yer değiştirmişini görürüz”.²⁸ Kadim ilahi ve dünyevi ikiliği, kurban mefhumuna yaklaşımda da devrededir. Romalılar için kurban sunmak, tanrılarının gündelik yaşamın sorunsuz akışını sağlamasını garantiye almanın bir yoludur. Akışı bozan salgın, deprem, kıtlık gibi felaketler tanrılarının kızgınlığının bir ifadesidir. Bu yüzden kurban sunmadıkları için tanrılarını kızdırarak tüm toplumu tehlikeye attıkları gerekçesiyle Hristiyanlar suçlanmıştır. Başka bir ifadeyle toplumsal krizi dindiremeyenler tarafından, halktaki gerilimi almak için günah keçisi ilan edilmişlerdir.²⁹ Kısaca Roma için tanrılara

²⁵ Terry Eagleton, **Radikal Kurban**, Çev. Aslı Önal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 19.

²⁶ Castelli, **a.g.e.**, s. 50.

²⁷ Rene Girard, **Günah Keçisi**, Çev. Işık Ergüden, Kanat Kitap, 2005, İstanbul, s. 144.

²⁸ **A.e.**

²⁹ Faulkner, **a.g.e.**, s. 298.

kurban sunmak gündelik hayatın düzenini ve huzurunu sağlayan bir ilişki biçimidir. İsa'nın mesajıysa tanrıyı sevmenin kurban sunumundan daha önemli olduğudur. Eagleton'ın hatırlattığı üzere “İbranilere Mektup ‘boğalarla tekelerin kanı, günahları ortadan kaldırmaz’ uyarısında bulunur.”³⁰

Saime Tuğrul’a göre Rene Girard, İbrahim’in oğlu İshak’ı kurban etme girişimi ve sonrasında yaşananları, kurbanlık mekanizması için sonun başlangıcı olarak değerlendirir.³¹ İsa’nın öldürülmesiyle birlikte kurban mekanizması son bulur ve şehitlik mefhumu devreye girer. İsa’nın fedakarlığının insanlığın günahlarının bedeli olarak tarif edilmesi, hâkim kurban anlayışına Hristiyanlığın getirdiği dönüşümü göstermektedir (Yuhanna, 11: 47-53). Yahudi toplumunun dini ve siyasi liderliği İsa yüzünden, kendi uluslarının imparatorluğun şiddetli tepkisini çekeceğini düşünür. Ulusu kurtarmak adına İsa günah keçisi olarak kurban edilir, İsa da insanlığın “suçlarını” tek başına yüklenerek kurban edilmeye rıza gösterir. Ferda Önen Cemri’nin tespitiyle “İsa’nın başkaları için canıyla bedel ödemesi, ölüme kendi rızasıyla giden kurban temsili, ‘şehit’ kavramının da çıkış noktasıdır.”³² Eagleton, İsa’nın hayvanları değil kendini kurban olarak sunarak, dini ve siyasi erk aygıtı olan tapınağın yerine kendi kanını ve bedenini koymasının kurban ritüelini sonlandırışını şu sözlerle açıklar: “Sunak taşında kurban edilecek sonsuz sayıda buzağı ve tosun mevcuttur, ancak biri çıkıp da bu metonimi yahut simgesel ikameciliği bir kez reddettiğinde ve bunun yerine kendi hayatını ortaya koyduğunda, bunu bir kez daha tekrarlayamaz.”³³ İsa’nın ölümünü geleneksel kurban anlayışından ayıran nitelik başkaları için kendisinin ölmesidir. Kefaret ve kurban vurguları sayesinde “pagan dünya” zulümlere rağmen moral üstünlüğü kazanmayı başaramaz. Anlam düzleminde baskın çıkan Hristiyanlık olur.³⁴ Aziz Pavlus’un İsa’nın insanlığın günahlarının kefareti olarak kurban edilmesi üzerine yorumları, Hristiyan şehitliğinin kavramsallaştırılmasının ve sistematik bir anlatı halinde geliştirilmesinin

³⁰ Eagleton, a.g.e., s. 39.

³¹ Saime Tuğrul, **Ebedi Kutsal, Ezeli Kurban: Çok Tanrılıktan Tek Tanrılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.115.

³² Ferda Önen Cemri, “Milletin Ölümsüzlük Stratejileri: Kutsal ve Kurbanın Modern Biçimi Olarak Şehitlik”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Lisansüstü Programlar Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, İstanbul, 2018, s. 100.

³³ Eagleton, a.g.e., s. 46.

³⁴ Girard, a.g.e., s. 149.

zeminini oluşturmıştır.³⁵ Hristiyan şehitlik temasının taşıdığı kurban anlamı hem dünyevi hem ilahi mahiyettedir. Bu anlayışa göre İsa'nın yolunda kendini feda etmek cennetin krallığının kapılarını açmaktadır. Şehit olmanın bu dünyaya ait bireysel bir mükafatı yoktur, mükafat ancak göksel alem kapsamında olabilir. Ancak bu ilahi netice yaşanan dünyaya salt bir olumsuzluk atfedildiği anlamına gelmez. İsa'nın "kendinizi inkâr edin" buyruğu, topluluğun faydası için kişinin sahip olduğu mal, mülk, para gibi somut varlıklarından veya kibir, açgözlülük, bencillik gibi duygulardan vazgeçerek kendisini mülksüzleştirmesidir. Bu yaklaşımla birlikte kurban edimi, kişinin kendi çıkarları için öteki varlıkları kurban etmesinden, başkaları için kendi sahip olduklarından ve bireysel faydadan vazgeçmesine doğru bir dönüşüm geçirir. Ancak "kendini feda etme" durumu kişinin basitçe, dünyevi olanı göksel aleme ait olmadığı gerekçesiyle reddedişi değildir. Dolayısıyla dünyaya ait olanın mutlak olumsuzlamasını ve buna tepki olarak salt kişinin gönüllü bir şekilde kendisini ölüme sürüklemesini ifade etmez. Önemli olan, değerli kabul edilen şeylerden vazgeçebilmek ve onları feda edebilmektir. Bu bağlamda şehit, dünyaya karşı duyduğu sevgiden dolayı onu reddedendir, edimini intihardan farklı kılan da budur.³⁶ Bu durum gönüllü şehitlerle, şehit edilmeye razı olanlar arasındaki ayrımın yaslandığı argümanlardan biridir. Dünyaya dair reddedilen şey dünyevi ilişkileri belirleyen egemen kurumlar, başka bir ifadeyle "İsa'yı katleden habis prenslikler ve iktidarlardır."³⁷ Kendini feda etmeye razı olan kurbanın aracılığıyla "cemaat acı çeken kahramanın varlığında, onun ölümünü armağan ettiği dünyaya saygı ve minnettarlık duymayı öğrenir."³⁸ Dolayısıyla şehit olma mefhumu salt korkusuzluk veya cesaret gösterisi değildir. Gönüllü şehitlik konsepti, İsa'nın Getsemani bahçesinde kâsenin kendisinden geçmesini istemesinin (Luka 22:42) ima ettiği bağlamdan farklıdır. Ayrıca İsa'nın çarmıhtaki "Tanrım Tanrım niçin beni bıraktın?" (Markos 15:34) serzenişi bir kurtuluş umudu taşımadan dahi yapılan fedakarlığın kurtuluşla neticelenmesinin ifadesidir. İsa'nın ölümünün bir kurtuluş olarak kabul edilmesi, hâkim pagan gelenek ve onun muhafazası için yapılan zulümler karşısında

³⁵ Rene Girard, **Şiddet ve Kutsal**, Çev. Necmiye Alpay, Kanat Kitap, İstanbul, 2003, s. 35.

³⁶ Eagleton, **a.g.e.**, s. 111.

³⁷ **A.e.**

³⁸ Eagleton, **a.g.e.**, s. 115'te Walter Benjamin, **The Origin of German Tragic Drama**, Çev. John Osborne, Verso Books, Londra, 1998, s. 109'a atıf.

Hristiyanlığın getirdiği bir diğer anlam dönüşümüdür. İsa'nın ölümüne yüklenen kurtuluş anlamı aynı zamanda ölümün zapt edilmesidir. Erken dönem Hristiyanlık anlatısı için ölüme karşı zafer diğer anlamıyla paganizme karşı zaferdir. Tam da bu noktada, kurbanla atfedilen güç vesilesiyle Hristiyanlık açısından paganizmin kavramlarına karşı moral üstünlük sağlanır. Erken dönem Hristiyanlarının İsa'nın dirilişi ve kurtuluş fikriyle kurdukları bağ, dünyevi kurumlar tarafından maruz bırakıldıkları baskıları anlamlandırmalarının aracı olur. “Kurban, aşağı ve sıradan olanın, güçsüzlükten güce intikaliyle alakalıdır. Kurban olmaktan tam insanlığa, fakrüzarurettten zenginliğe, bildiğimiz haliyle dünyadan başkalaşmış bir aleme yapılan geçişi konu edinir.”³⁹ Buna göre kurban ritüeli “tamamlanmanın” bir kopuş ve yeniden doğuşla mümkün olabileceğini anlatır.

Hristiyan teolojisi içerisinde, bu kavramsal arka planı barındıran bir efsaneye sahip çok sayıdaki şehit azizden birisi olan Aziz Sebastian, Roma'nın patron azizlerinden olmasının yanı sıra vebaya karşı koruyucu niteliğiyle bilinmektedir. Azize bu niteliğin atfedilmesi kültürünün gelişmesinden çok sonra gerçekleşmiştir. Yani azizin vebayla ilişkilendirilmesi efsanesinde geçen herhangi bir olayla veya mucizeyle doğrudan bağlantılı değildir. Vebaya karşı koruyuculuk niteliği 7. yüzyıldan itibaren azize atfedilmeye başlanmıştır. Bu bağlantının kurulması azizin erken tarihli bir mozaığının de yer aldığı San Pietro in Vincoli Bazilikası'ndaki altara ve altar hakkındaki bir efsaneye dayanmaktadır. Efsanenin bilinen ilk aktarımına göre 680 yılında bir veba salgını Roma ve Pavia kentlerini kırıp geçirir. “İyi” ve “kötü” birer melek Pavia'nın üzerinde gezinir ve kötü melek iyi olanın emriyle, elindeki bir mızrakla evlerin kapısını çalar. Ertesi gün kapısı çalınan evlerden çok sayıda ölü çıkar. Ardından şehrin bir sakini, San Pietro in Vincoli Bazilikası'na Aziz Sebastian'a adanmış bir altar yapılmazsa salgının kesilmeyeceğine dair bir imgelem görür. Bunun üzerine altar yapılır, azizin rölikleri Roma'dan getirtilerek buraya yerleştirilir ve salgın sona erer.⁴⁰ Clara Erskine Clement, söz konusu kilisedeki altarin Latince kitabesinde “salgını yok eden Aziz Sebastian'a” ifadesinin yer

³⁹ A.e., s. 24.

⁴⁰ Deacon, a.g.e., s.255.

aldığını aktarmaktadır.⁴¹ Sebastian'ın salgını yok ettiğine dair açık bir ifadenin yer aldığı 7. yüzyıla ait bu kitabe, azizle veba arasında bağlantı kuran en erken tarihli örnek olarak bilinmektedir. Bu dönemde benzer bir salgın süreci geçiren Roma'da da aynı adı taşıyan kilisede, azize adanmış bir altar ve Pavia'dakiyle özdeş nitelikte bir mozaik bulunmaktadır.

Aziz Sebastian'ın şehitliğine dair günümüze dek tekrarlanan imgelerinde, azizin yaşam öyküsündeki spesifik bir olaya yani oklanmasına odaklanan bir gösterim kalıbı öne çıkmaktadır. Oysa anlatıya göre Sebastian bir direğe bağlanarak oklanmasına rağmen hayatta kalmıştır ve daha sonra sopalarla dövülerek öldürülmüştür. Bazı anlatılarda aziz iki kez kurban edilerek/kendisini feda ederek, çifte şehit olarak yüceltilmektedir. Şehitlik anı olarak, oklandığı sahnelerin yoğun bir şekilde betimlenmesi bu durumun bir ifadesidir. Ancak azizin erken dönem imgelerinde oklandığı sahnelerden farklı bir temsil biçimi olduğu görülmektedir. Bilinen en erken tarihli iki örnekte de Aziz Sebastian'ın atribüsü olan ok motifi bulunmamaktadır. İtalya'nın Ravenna kentindeki Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası'nda yer alan ve 6. yüzyıla tarihlenen mozaiklerde aziz, birlikte gösterildiği diğer yirmi beş Hristiyan azizi gibi beyaz kaftan giyinmiş ve bir taç tutmuştur (Resim 1). Aziz'in vebaya karşı koruyuculuk niteliğinin gelişmesinin kökeni olan San Pietro in Vincoli Bazilikası'ndaki 7. yüzyıla ait mozaikte kaftanlı, beyaz saç ve sakallı, orta yaşlı bir adam olarak ve bir elinde taç tutarken betimlenmiştir (Resim 2). Üslup olarak Bizans sanatının özelliklerini yansıtan bu mozaikler ok motifinin bulunmamasının yanı sıra azizin genç ve çıplak bir erkek olarak gösterilmeyişi nedeniyle de daha sonra yaygınlaşacak olan betim tipinden ayrılmaktadır.

Azizi oklanan genç bir erkek olarak gösteren imgelerin niceliğindeki belirgin artış 14. yüzyıldan itibaren gerçekleşse de daha erken tarihli resimler de mevcuttur. 9. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir mezmurlar kitabında Aziz Sebastian, çıplak ve direğe bağlı bir şekilde askerler tarafından oklanırken ve bedeni mızrakla delinirken resmedilmiştir (Resim 3). Sonraki yüzyıllarda da üniformalı ve kılıcıyla gösterildiği betimlerin yanı sıra bazen bir ağaca bazen de ahşap bir direğe bağlanarak oklandığı resimler bulunmaktadır. Aziz'in çıplak ve oklanırken gösterildiği betimlerin

⁴¹ Clara Erskine Clement, **A Handbook of Legendary and Mythological Art**, Bracken Books, 1994, s. 274.

yaygınlaşması ise tarihsel olarak, 1348'deki Kara Ölüm olarak adlandırılan dönemden itibaren, İtalya başta olmak üzere tüm Avrupa'yı esir alan veba salgınlarıyla ilişkilidir. Salgının sürekliliği ve yaygınlığıyla birlikte Aziz Sebastian'ın vebaya karşı koruyuculuk niteliği ön plana çıkmıştır. Azizin adıyla dini tarikatların, “kardeşlik” topluluklarının oluşturulması, bu grupların azize ithaf ettikleri şapeller veya buluşma mekanları için resimler sipariş etmesi, azizin tapınma imgelerinin üretilmesi gibi faktörler betimlerinin yaygınlaşmasında etkili olmuştur.⁴² Bu sürecin ivmesiyle sonraki yüzyılda azizi, çıplak ve genç bir erkek olarak oklanırken gösteren sahnelerin, müstakil bir imge olarak kalıplaşması hız kazanmıştır.



Resim 1: Anonim, Azizler Mozaïği, Sant'Apollinare Nuovo Kilisesi, 6. yüzyıl, Ravenna

⁴² Bette Talvacchia, “The Double Life of St. Sebastian in Renaissance Art”, **The Body in Early Modern Italy**, Ed. Julia L. Hairston, Walter Stephens, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2010, s. 230.



Resim 2:, Anonim, Aziz Sebastian Mozaïği San Pietro in Vincoli Kilisesi, 7. yüzyıl,
Pavia



Resim 3: Anonim, Stuttgart Mezmur Kitabı, 9. yüzyıl, Württembergische
Landesbibliothek

1.2. Antikçağ'dan Rönesans'a İdeal Güzellik İlkesi: Aziz Sebastian'ın Bedeni

Salgın hastalıkları okla ifade etme geleneğinin kökeni antik Yunan'dır. *İlyada*, temel niteliklerinden biri okçuluk olan Apollon'un, Akhaları cezalandırmak için oklarıyla salgın hastalık göndermesiyle başlar.⁴³ Ok/mızrak tanrının yeryüzündeki canlılara cezası olan salgın hastalıkları iletmesinin aracıdır. Sonraki yüzyıllarda genel olarak veba ikonografisinde ok, ilahi cezanın sembolik ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aziz Sebastian'ı veba bağlamında ele aldığı bilinen ilk efsanede, aziz ve ok arasında doğrudan bir ilişki kurulmamıştır ancak salgının yayılmasının aracı, kötü meleğin mızrağıdır. Rönesans'taki Aziz Sebastian imgesinin antik Yunan'la ilişkisi ok motifiyle sınırlı değildir. Aziz'in oklanmış bedeninin gösterimi de çıplak bir genç erkek figürü olarak antik Yunan heykelindeki ideal güzellik anlayışına uygundur. Aziz Sebastian betimleri, çıplak beden tasvirlerinin Rönesans'taki genel gelişimiyle paralel olarak ele alınmıştır. Ortaçağ sanatında Adem ve Havva, Son Yargı, İsa'nın Çarmıha Gerilişi veya azizlerin şehit edilmesi gibi çeşitli dini temalar çıplak figürlerin tasvirine olanak tanımaktadır.⁴⁴ Bu bağlamda Aziz Sebastian'ın dizlerine uzanan peştamal dışında çıplak temsil edildiği Ortaçağ betimleri az sayıda da olsa mevcuttur. Ancak toplumsal ve ekonomik değişimlerin etkisiyle Rönesans'ta açığa çıkan yeni teknik gelişmeler ve düşünsel yaklaşımlar sanatın bütünü için olduğu gibi insan bedeninin temsilde de Ortaçağ'dan farklılaşmayla sonuçlanmıştır. Ortaçağ'da egemen yaklaşım insanın fiziki varlığının, çevresindeki mekânın, doğanın, nesnelerin kısaca somut olarak algılanan her şeyin ancak manevi olarak kavranabilecek tanrıya tabi varlıklar olduğu yönündedir. Bu görüşe göre evren bir bütün değildir, yeryüzünün ve gökyüzünün

⁴³ İlgili kısım "Böyle yakardı o, Phoibos Apollon da dinledi onu, indi Olympos'un doruklarından, köpürmüş öfkeli. Omuzlarında yayı, iki ucu kapalı okluğu. Kımıldandı mı, oklar omuzlarında çangırdıyordu. Kızgın Tanrı yürüyordu gece gibi. Yerleştii gemilerin ardına, saldı okunu, bir vınlama çıktı gümüş yaydan, korkunç, acı. Önce katırların, köpeklerin düştü peşine. Sonra saldı bir sivri ok insanların üstüne. Kavruluyordu birbiri peşi sıra bir yığın ölü. Ordu içine Tanrı'nın okları yağdı tam dokuz gün. Akhilleus çağırdı meydana halkı onuncu günü..." Homeros, *İlyada*, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul, 2010, I:45-50, s.86.

⁴⁴ Thomas Martin, "The Nude Figure in Renaissance Art", *A Companion To Renaissance and Baroque Art*, Ed. Babette Bohn, James M. Saslow, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013, s. 403.

yasaları farklıdır. Bu anlayışın yarattığı, fiziksel dünyanın gerçekliği karşısında tanrısal öte dünya ikiliği, insan bedeni ve ruhu için de geçerlidir. Ruh ve beden arasına koyulan bu ayırım göksel olanı önceleyerek, insanın fani dünyadaki öz varlığını anlamlandırışını, o dünyayla kurduğu ilişkiyi ve sanattaki temsilini ikincilleştirir. Rönesans'ta dünyanın ve insanın kavranışı hakkında, antik metinlerden beslenen farklı düşünsel yaklaşımlar geliştirilmiştir. Dünyevi ve göksel olan gibi bedenin ve ruhun da bütünlük oluşturduğu görüşü teorize edilmiştir. Rönesans Floransa'sındaki Platon Akademisi'nin çevresinde yer alan düşünür Pico della Mirandola'nın (1463-1494) tanımıyla *“gökyüzü ve yeryüzü yaratıldığında birbirlerine ışık ile nasıl bağlandıysa, insanı oluşturan maddesel beden ile tinsel varlık olan ruh da birbirlerine bağlıdır, bir bütündür.”*⁴⁵ Yani bir bütün olan evren tanrının yansımasıdır, evrendeki tüm varlıklar ve bütünü oluşturan parçalar da tanrısallık taşımaktadır. Rönesans düşüncesinin kavrayışına göre insan dünyanın merkezindedir, evreni yansıtan bir mikrokozmostur. Eğer ruh ve beden bütünlük içindeyse, hatta insan mikrokozmos ise insanın bedensel varlığı da maneviyatı gibi ilgiye mazhar olabilmektedir. Evrenin, uzamın ve insanın ilahi olanla birlikte bir bütün olarak ele alınması, düşünsel alanda insanın hem özüyle hem de çevresiyle kurduğu ilişkiyi değiştirmiştir. Doğanın kendisi, evrenin işleyişindeki tanrısal mükemmelliğin, uyumun ve düzenliliğin somut bir ifadesi olarak kabul edilmiştir. Bilhassa Rönesans İtalya'sının sanat ve düşünce dünyasındaki bakış açısında yaşanan bu değişim sanatta yeni yaklaşımlara ve teknik gelişmelere kapı aralamıştır. Leon Battista Alberti'ye (1404-1472) göre, ressam özgür sanatların hepsinde olabildiğince bilgili olmalıdır; öncelikle de geometriyi iyi bilmelidir.⁴⁶ Benzer bir şekilde Alberti'nin alıntıladığı ve Protagoras'a (İ.Ö. 490-420) atfedilen insanın her şeyin ölçüsü ve kuralı olduğuna dair tanımlama dönemin sanatındaki bakış açısında ve pratiğinde yaşanan yeniliğin özeti niteliğindedir.⁴⁷ İnsanın merkeze alınması ve bedeninin sanatın temel ölçütü kabul edilmesi sonucunda doğanın, içinde yaşanan çevrenin, nesnelerin gerçekçi bir biçimde yansıtılmasına dayanan natüralist eğilimler

⁴⁵ Nilüfer Öndin, **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2016, s.20.

⁴⁶ Leon Battista Alberti, **Resim Üzerine ve Heykel Üzerine**, Çev. Atilla Erol, Janus Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 60.

⁴⁷ Daniel Aresse, “Et, Zarafet, Yücelik”, **Bedenin Tarihi: Rönesans'tan Aydınlanmaya**, Çev. Saadet Özen, Alfa Yayınları, Cilt I, 2021, s.565.

perspektif kullanımıyla birlikte teknik olarak gelişmiştir. Sanatçıların anatomi çalışmaları teknik olarak figürlerin gerçekçi aktarımı çabasında belirleyici olmuştur. Kuşkusuz natüralist betimleme anlayışı doğadaki formların birebir kopyalarından ziyade idealizasyonunu üretmiştir. Sanatta matematiksel olarak ölçülebilir formları ve anatomik doğruluğu aktarma çabasında, dönemin düşünce akımlarını da etkileyen antik metinlerden faydalanılmıştır. Platon'un kozmostaki düzen tanımlaması, Rönesans sanatçısının da peşinde olduğu ideal formun niteliklerini açıklamaktadır. Buna göre doğadaki varlıkların birbiriyle ve bütünüle uyumlu birliği düzeni oluşturmaktadır.⁴⁸ Böylece oran, orantı, simetri gibi ölçülebilir ilkeler ve geometri ideal formun başat koşulu haline gelmektedir. Dolayısıyla Rönesans sanatçılarının antik formları yeniden ele alması, salt matematiksel ve anatomik doğruluğu aktarma çabasının, doğada olanın kopyasını nakşetmenin ötesinde, kaynağını antik felsefeden alan ve dönemin aktüel düşünsel ortamının da paylaştığı bir ideal arayışını vurgulayan kavramsal çerçeveye yaslanmaktadır.

Rönesans'ta ideal güzellik anlayışını aktarmayı başardığı düşünülen antik heykel formları sanatçılar tarafından örnek alınmıştır. Bu dönemde keşfedilen *Apollo Belvedere* ve *Laokoon* gibi heykellerin, kamusal olarak görülebilen antik kalıntıların yanı sıra Lorenzo de Medici gibi dönemin önemli isimlerinin koleksiyonlarındaki eserler de sanatçıların figür çalışmalarına katkı sunmuştur.⁴⁹ Rönesans'ta yaygınlaşan Aziz Sebastian imgesinde Apollo kültünün devamlılığı izlenmektedir. Bu devamlılık ok motifinin kullanımının yanı sıra, azizle pagan tanrısının betim özelliklerini de içermektedir.⁵⁰ Rönesans'tan itibaren Aziz Sebastian resimlerinde, geleneksel antik heykel geleneğini devam ettirmenin dışında, doğrudan Apollo'nun temsillerine de başvurulmuştur. Bette Talvacchia bu durumu "*Atribüsü oklar olan Hristiyan kahramanı, pagan okçu tanrısından ödünç alınmış niteliklerle donatmak akla yatkındı ve böyle bir transfer, ikonik tipler kurmak için özellikle görsel*

⁴⁸ Öndin, **a.g.e.**, s. 13-14.

⁴⁹ Elinor M. Richter, "Recasting the Role of the Italian Sculptor: Sculptors, Patrons, Materials and Principles for the New Early Modern Age", **A Companion to Renaissance and Baroque Art**, Ed. Babette Bohn, James M. Saslow, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013, s. 216.

⁵⁰ Aziz Sebastian'ın gömülü olduğu düşünülen katakombun selefinin Apollo'ya adanmış bir tapınak olduğu iddiası, azizi pagan tanrısına bağlayan faktörler arasında gösterilmektedir. Bu konuda bkz: Irving L. Zupnick, "Saint Sebastian in Art", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Columbia Üniversitesi, Felsefe Fakültesi, 1958, s. 3.

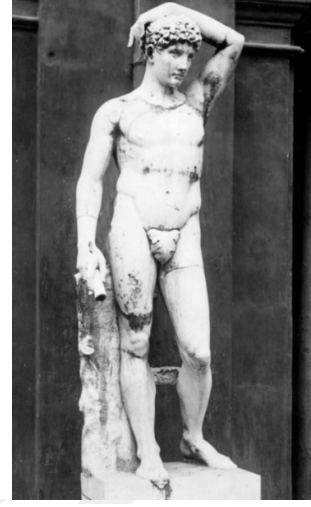
gelenekte analogiler arayan bir devirde istisnai bir başarıyla işlev görmüştü.” sözleriyle açıklar.⁵¹ Rönesans’taki Aziz Sebastian figürleri için en sık model alınan Apollo heykelleri, *Lykeios* ve *Chitharoedos* olarak bilinen betim tipleridir (Resim 4-5). Bunlar Apollo figürünün ağaç gövdesine veya sütuna yaslanarak, bir elinde lir veya yay tuttuğu, diğer kolunun ise başının üzerinden uzandığı heykellerdir. Yalnızca figürün yaslandığı destek unsuru gibi detaylar farklılaşmaktadır.⁵² *Lyceum* gimnazyumunda yer aldığı düşünülen ve Praksiteles’e atfedilen *Lykeios* betiminde Apollo bir elini başının üzerinden sarkıtırken diğer eliyle de atribüsü olan yayı tutmaktadır. Daha sonra çok sayıda kopyasının üretilmesi ve Roma sikkelerinde yer alması *Lykeios*’un yaygınlaşmasına vesile olmuştur. Ayrıca iki heykel tipi de Rönesans döneminde bilinen antik eserler arasındadır. *Apollo Citharoedos* heykelinin kopyalarından birisinin, Kardinal Andrea della Valle’ye (1461-1534) ait Roma’daki Palazzo Valle’nin avlusunda sergilenen heykeller arasında yer aldığı bilinmektedir. 1532-1537 tarihleri arasında Roma’da bulunan Maerten van Heemskerck’in (1498-1574) çizimlerinden üretilen, dönemin bir gravüründe söz konusu heykel ayırt edilebilmektedir (Resim 6). Apollo heykel tiplerinin izleri, kaslı ideal erkek bedeni, kontrapost duruşu, bir kolunun başının üzerinden bağlanması gibi form özelliklerine sahip Aziz Sebastian betimlerinde görülmektedir (Resim 13). Antik Yunan’da tanrı, atlet veya savaşçı olarak çıplak erkek tasvirleri bedensel güzelliğin temsilidir. Rönesans’ta antikitenin yükselişi hem çıplaklığın betimlenebileceği farklı konuları hem de çıplaklığın antik ifadesini gündeme getirmiştir. Azizin oklanması hikayesi, dini konular içerisinde antik çıplaklığın icra edilmesi açısından elverişli bir temadır. Antik Yunan’dan ödünç alınan felsefi yaklaşımlar ve formlar, Rönesans dönemi Hristiyan toplumunun koşullarına uygun olarak yeniden anlamlandırılmıştır. Yani resim ve heykelde antik formlarla tekrarlanan bedensel güzellik, evrenin işleyişindeki matematiksel düzenin idealizasyonunu yansıttığı kadar ilahi anlamlar da taşımıştır. Bu durum dini temaların, antik mimarinin ve anatominin ön plana çıktığı bir görsellikle ifade edilmesinin nedenlerinden birisidir.

⁵¹ Talvacchia, **a.g.e.**, s.233.

⁵² **A.e.**, s. 237.



Resim 4: Anonim, Apollo Citharoedus,
2. yüzyıl, Musei Capitolini, Roma



Resim 5: Anonim, Apollo Lykeios,
İÖ. 1. – 2. yüzyıl, Palazzo
Odeschalchi, Roma



Resim 6: Jerome Cock, Palazzo Cardinal Andrea della Valle Avlusunda
Heykel Koleksiyonu, 1553, Rijksmuseum, Amsterdam.

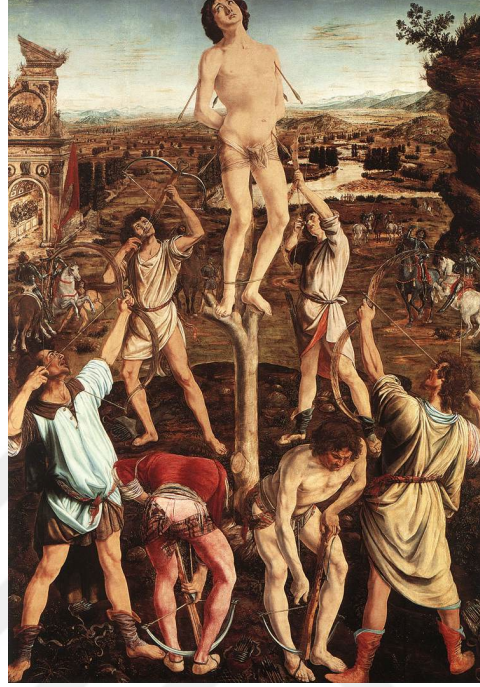
Albrecht Dürer (1471-1528) Hristiyanlığın kutsal karakterlerinin pagan görsel kültürünün normlarıyla tasvir edilmesini şu sözlerle açıklamıştır: “*Paganlar en büyük güzelliği kafir tanrıları Abblo’ya [Apollo] atfetti. Bu yüzden bunu en güzel erkek olan Tanrı İsa için kullanmalıyız, en güzel kadın olarak Venüs’ü temsil etmeleri gibi aynı özellikleri Tanrı’nın annesi, kutsal Bakire’nin imgesinde sade bir şekilde göstermeliyiz.*”⁵³ Antonio (1441-1496) ve Piero del Pollaiuolo’nun (1443-1496) Aziz Sebastian’ın oklanması konu alan betimi, genel kompozisyon özellikleri ve kutsal bir kişiliğin bedenini temsil etme anlayışı açısından Rönesans döneminin karakteristik niteliklerini taşımaktadır (Resim 7). Resim azizin Floransa’daki kültürün gelişim merkezi olan, Santissima Annunziata Bazilikası’ndaki Pucci Şapeli’nin altarı için yapılmıştır. Kompozisyonun arka planında doğa manzarası ve kısmi olarak antik bir zafer takı harabesi görülmektedir. Antik mimari öğelerin, Hristiyanlığın pagan dünya karşısındaki zaferini ima etmek amacıyla, Rönesans resminde yaygın bir şekilde yer aldığı bilinmektedir. Kompozisyonun arka tarafında ayrıca atlı asker figürleri yer almaktadır. Ön planda ise kalabalık figürlü bir sahneyle Aziz Sebastian’ın oklanması olayı aktarılmaktadır. Aziz figürü ağaç gövdesinden bir direğin tepesine konumlandırılmıştır. Elleri ve ayakları bağlanmış azizin bedenine oklar saplanmış vaziyettir. Bedenini örten tek giysi, kalça ve kasığını kapatacak şekilde bağlanmış, neredeyse transparan bir kumaş parçasıdır. Bedenine saplanmış oklardan yalnızca bir kolundaki, belli belirsiz bir kan sızıntısına sebep olmuştur. Bunun dışında azizin bedeni son derece pürüzsüz adeta mermer bir heykel gibi görülmektedir. Herhangi bir şiddet belirtisinin olmamasının yanı sıra fiziksel özellikleri nedeniyle de antik heykellerle kıyaslanabilecek niteliktedir. Bu nitelikler Rönesans’ın insan bedenine dair güzellik anlayışını yansıtmaktadır. Ön planda ayrıca azizin bağlı olduğu direğin etrafını saran altı okçu görülmektedir. İki okçu azizin arkasında, dördü ön tarafta hizalanmıştır. Okçulardan biri tıpkı aziz figürü gibi, belini örten peştamal dışında çıplaktır. Okları yerleştirirken, yaylarını gererken, azize ok atmak üzereyken gösterilen askerlerin her biri farklı bir duruş formundadır. Aziz figürünün canlı modelden betimlendiğini

⁵³ Erwin Panofsky Fritz Saxl, “Classical Mythology in Mediaeval Art”, **Metropolitan Museum Studies**, Vol. 4, No. 2, 1933, s. 275’te Lange, Fuhse s.316’ya atf. (Lange, K., and Fuhse, F. Durers schriftlicher Nachlass. Halle, 1893).

aktaran Giorgio Vasari (1511-1574) resmin, çıplak ve güzel figürler nedeniyle nadir ve kusursuz olduğunu kaydederken, özellikle okçu figürlerin resmedilişindeki anatomik doğruluğu vurgular, ayrıca doğayı en üst düzeyde taklit etmeyi başardığı için ressamın büyük bir övgü aldığını aktarır.⁵⁴ Vasari'nin bahsettiği doğanın gerçekçi taklidi ifadesi, bedene saplanmış okların yol açması gereken fiziksel tahribat ve acının gösterimine değil, anatomik özelliklerin natüralist temsilindeki yetkinliğe bir göndermedir. Sandro Botticelli'nin (1445-1510) yaklaşık aynı döneme tarihlenen Aziz Sebastian resminde ise anatomik doğruluk aracılığıyla, ideal güzel erkek temsilini yansıtmaya çabası yoğun bir şekilde ortaya konulmaktadır (Resim 8). Kompozisyonun ön planının bütününe, ağaç gövdesinden bir direğe bağlanmış olan aziz figürü hakimdir. Arka planda bir doğa manzarası ve belli belirsiz asker figürleri yer almaktadır. Askerlerin olay mahalinden ayrılırken betimlenmesi, azizin efsanesinden yola çıkarak bu sahnede okçuların işlerini bitirip kurbanlarını ölüme terk ettikleri zamanın ele alındığını göstermektedir. Aziz Sebastian figürü yine belindeki peştamal dışında çıplaktır. Bedenine saplanmış oklardan yalnızca, böğründeğinin altından ince bir çizgi halinde kan sızmaktadır. Klasik kontrapost duruşdaki azizin belden yukarısında özellikle vurgulanan kaslı bedeni, dönemin güzellik algısının bir ifadesidir. Resmin ana teması adeta azizin bedenidir. Öyle ki kompozisyonda herhangi başka bir dikkat çekici detayın yer almaması nedeniyle izleyici azizin idealize edilmiş bedenini seyre yönlendirilmiştir. Aziz'in sakın hatta donuk bir ifadeyle izleyiciye yönelen bakışları da bu etkiyi güçlendirmektedir. Bedeninde olduğu gibi yüz ifadesinde de izleyicinin, işkenceye uğrayan bir azizin ıstırabına empati duymasını gerektirecek bir iz yoktur. Aziz'in idealize imgesi aracılığıyla ıstırabı ve bedeninin acısını yok sayarak, ruhun kurtuluşu ve ilahi zafer vurgulanmaktadır. Antik Yunan sanatındaki erkek bedeninin zinde çıplaklığı, spor müsabakalarındaki ve gimnazyumlardaki kamusal çıplaklığın yansımasıdır. Ayrıca antik felsefenin, fiziksel zindeliği tinsel erdemliliğin ön koşulu olarak koyan

⁵⁴(Çevrimiçi)<https://web.archive.org/web/20171110202533/http://members.efn.org/~acd/vite/VasariPollywolo.html> 22 Mayıs 2021.

yaklaşımı, bedenın idealizasyonuna teorik bir çerçeve eklemiştir. Aklın beden üzerinde denetim sağladığı bir yaşam biçimi, erdemliliğe ulaşmanın yoludur.⁵⁵



Resim 7: Antonio del Pollaiuolo ve Piero del Pollaiuolo, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 1473-1475, National Gallery, Londra

⁵⁵ Platon, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Temmuz 2010, IV: 442a-443a, s. 143-144.



Resim 8: Sandro Botticelli, Aziz Sebastian, 1474, Staatliche Museen, Berlin

Antik felsefenin beden/ruh ve zindelik/erdemlilik arasında kurduğu paralelliğin izleri, erken Hıristiyanlar arasındaki asketik gelenekte de görülebilmektedir. Yunanca *askesis* [egzersiz/pratik] kelimesinden gelen asketizm; uzun vadeli ilahi ideale ulaşmak için bedenın kısa vadeli ve dünyevi olandan soyutlanarak disiplin altına alındığı bir yaşam biçimidir. Motivasyonlarındaki farklılıklara rağmen antik Yunan atletinin bedeni disipline etmesiyle asketiklerin çileciliği arasında, yaşam biçimi perspektifi bakımından benzerlik söz konusudur.⁵⁶ Aziz Pavlus'un Korintoslulara mektubunda, bedensel çilecilikten bahsedilirken atletlerle analogi kurulması bu bağlamda önemlidir (I Korintoslulara 9:22-27).

Rönesans sanatçılarındın antik Yunan heykel geleneğinin tanrı, atlet, savaşçı olarak genç erkek figürlerinin biçimsel özelliklerini yansıtan Aziz Sebastian betimleri, pratik olarak sanatçıların erkek çıplaklığını tasvir etme yeteneklerini geliştirmelerine ve bu konudaki yetkinliklerini izleyicilere göstermelerine olanak tanırken, aynı zamanda iki gelenek arasında kurulmaya çalışılan uyumu görsel olarak

⁵⁶ John M. Dillon, "Rejecting the Body, Refining the Body: Some Remarks on the Development of Platonist Asceticism", *Asceticism*, Ed. Vincent L. Wimbush, Richard Valantasis, Oxford University Press, New York, 1998, s. 80-87.

ifade etmektedir.⁵⁷ Yazılı kaynaklar Aziz Sebastian'la antikite arasında bu anlamda bir bağlantının kurulmasına yardımcı olmuştur. Azizin varlığından şüpheye düşen Laon piskoposunun gördüğü imgeleme dair bir efsanede, Aziz Sebastian'ın *ephebos* olarak tanımlandığı aktarılmaktadır. *Ephebos* Grekçe ilk gençlik çağındaki erkekleri tanımlamak için kullanılan bir sözcüktür. Metinde bu durum “her bir parçası Aziz Sebastian'ın *eurhythmy*'sini hatırlatan bir efebe görünümüne sahipti” diye ifade edilmektedir.⁵⁸ Antonello de Messina'nın (1430-1479) Aziz Sebastian resmi, azizi *ephebos* olarak betimleyen Rönesans dönemi örneklerinden birisidir (Resim 9). Kompozisyonun arka planında dönemin Venedik kentini yansıtan bir mimari öge bulunmaktadır. Üst kısımda parapet duvarından sarkıtılmış halıların ardında duran ve ön plandaki sahneye dönük kadın figürleri, alt kısımda kucagında bebekle bekleyen bir kadın ve sohbet eden erkek figürleriyle gündelik hayatın aktığı bir manzara yansıtılmaktadır. Arka plandaki bu figürler, kollarından bağlanarak oklanmış vaziyetteki azize ve hemen arkasında yerde yatan erkeğe karşı tamamen kayıtsızdır. Kompozisyonun ön planına Botticelli'nin resminde olduğu gibi Aziz Sebastian figürü hakimdir. Azizin ayak ucunda devrilmiş bir klasik sütun parçası uzanmaktadır. Resmin dini temasıyla ilgisi olmayan çağdaş kent mimarisinden ve antikiteden öğelerin kullanılması Rönesans sanatının özelliklerindendir. Ayrıca arka plandaki kemerli yapıların, ön plandaki klasik sütunun ve aziz figürünün yuvarlak hatlarındaki uyum, resmin bütününe hâkim simetri, perspektif kullanımı gibi nitelikler, Rönesans anlayışını yansıtmaktadır. Messina'nın Aziz Sebastian betimi de bu dönemde kalıplaşan nitelikleri yinelemektedir. Öyküsünden kopartılarak 15. yüzyıldan bir kent meydanına yerleştirilen Aziz Sebastian, vücuduna saplanmış oklardan etkilenmeden donuk ifadesiyle uzak bir noktaya bakmaktadır. Bedeninde ve çehresinde fiziksel olarak gençliği vurgulanmıştır.

⁵⁷ Rönesans sanatçılarının dönemin “bilgili” seyircisine sanatsal yetkinliklerini ifade etme yollarına dair Aziz Sebastian resimleri bağlamında bir analiz için bkz: Luba Freedman, “Saint Sebastian in Veneto Painting: The “Signals” Addressed to “Learned” Spectators”, *Venezia Cinquecento*, Vol. 8, No: 15, 1998, s. 5-16.

⁵⁸ Talvacchia, **a.g.e.**, s. 236'da Serafino Ricci, **S. Sebastiano**, Societa Editrice D'arte Illustrata, Rome, 1924, s.8-9'a atf.



Resim 9: Antonello de Messina, Aziz Sebastian, 1476-1477, Gemaldegalerie, Dresden

Rönesans sanat üretimine yansıyan fıkırsel tartışmaların başka bir yönü, Yeni Platoncu düşünürlerin teorize ettiğı güzellik anlayışıdır. Söz konusu anlayış Platon'un Eros doktriniyle yakından ilişkilidir. Rönesans Yeni Platoncuları, etkilendikleri antik filozof ve takipçilerinin görüşlerini Hıristiyan teolojisiyle uyumlamaya çalışmışlardır. Marsilio Ficino'nun (1433-1499) kullandığı *catena aurea* yani "altın zincir" kavramı antik felsefenin düşünsel yaklaşımını Hıristiyan öğretisiyle uyumlu hâle getirme, iki geleneğı bağdaştırma gayesini imlemektedir.⁵⁹ Platon ve onu yeniden yorumlayan Plotinus'un (205-270) görüşleri, antik felsefe ve Hıristiyanlık arasında bir zincir kurulabilmesine uygun içeriktedir. Aziz Augustinus gibi erken dönem Hıristiyan düşünürleri, iki gelenek arasındaki uyumu çok daha erken tarihlerde kurmaya çalışmıştır. Ancak Ficino pagan felsefe ile Hıristiyan teoloji arasında, iki ayrı geleneğın tekilliğini muhafaza edecek bir yaklaşıma sahiptir.⁶⁰

⁵⁹ Öndin, a.g.e., s.81.

⁶⁰ Erwin Panofsky, **İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar**, Çev. Orhan Düz, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 219.

Rönesans'ta Ficino'nun yeniden yorumladığı Eros doktrini Platon'un *Şölen* diyaloguna dayanmaktadır. Platon burada Aristophanes'in ağzından aktardığı bir serüvenle insanın ikiye bölünmüşlüğüne tarifler ve özündeki bütünlüğü bozulmuş olan insanın yeniden tamamlanmasının Eros'la mümkün olabileceğini öne sürer.⁶¹ Platon'a göre sonsuz olan idealar dünyası fiziksel olanın aksine bozulmamıştır. Fiziki dünyaya gelerek mükemmeliyetini yitiren ve bedene hapsolan insan ruhu öz mükemmelliğine kavuşabilir. Eros'un amacı mutlak güzelliğe ulaşmaktır ve bunun için sırasıyla beden, ruh ve erdem güzelliği gerekmektedir. Eros, insan ruhu ile kozmik ruh arasında aracı rolündedir.⁶² Plotinus güzellik ve iyilik arasında kurulan özdeşliğe atfedilen ilahi boyutu daha net bir şekilde ifade etmektedir.

*“Böylece ruh, arındığında form olur ... aklın düzeyine yükseldiğinde güzelliği artar. Akıl ve akılsal şeyler, onun güzelliğidir, kendi güzelliğidir; çünkü ancak o zaman yani akla tümüyle uygun olduğu zaman, gerçek ruhtur. Bu nedenle ruhun iyi ve güzel olmasının onun Tanrı'ya benzemesi olduğunu söylemek doğrudur ...Tanrı'yla ilgili olarak iyilik ve güzellik...aynı şeylerdir veya iyi olanla güzel olan aynı gerçeklerdir...Biz de ilk olarak aynı zamanda iyi olan bir güzelin varlığını kabul etmeliyiz. Bundan doğrudan doğruya güzellik olan akıl çıkar, ruh, güzelliğini bu akıldan alır ve geri kalan her şey, güzel eylemler, hayat tarzları ruhun kendilerini biçimlendirmesi sayesinde güzeldirler. Güzel şeyleri güzel yapan ruhtur.”*⁶³

Rönesans Yeni Platoncuları, Platon ve Plotinus gibi filozoflardan esinle, dönemin ideal güzellik anlayışının etik kategoriler olan iyi ve erdem tarafından kapsandığı bir kavramsallaştırma geliştirmişlerdir. Ficino parçaların birbiriyle ve bütünlükle uyumundan neşet eden güzellik anlayışına metafizik bir boyut katmıştır. Güzellik ölçülebilir ve dünyevi olanın ötesinde tefekkürle erişilebilecek “ilahi iyiliğin görkemidir”.⁶⁴ Güzellik dünyevi alemde müstakil bir varlık göstermez. Bu tanım, insanın kendini gerçekleştirebilme potansiyelinin, onu iyi ve erdemli olana erişilebilir kılmasına ilahi bir anlam atfederek, mikrokozmos ve makrokozmos

⁶¹ Platon, *Şölen-Dostluk*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017, 189e-193d, s. 27-31.

⁶² Öndin, *a.g.e.*, s. 75.

⁶³ Ahmet Aslan, *İlkçağ Feslesfe Tarihi: Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hristiyan Felsefesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s 209'da Plotinos, Enneadlar, I, 6,6'ya atıf.

⁶⁴ Panofsky, *a.g.e.*, s. 221.

birlikteliğinin yeniden bir yorumlanmasıdır. İnsan dünyevi ve ilahi olanın arasındadır ve ikisi arasındaki serüveni tamamen kendi iradesine bağlıdır. Deneyim dünyasından tefekkür aracılığıyla uzaklaşmayı yücelten Yeni Platonculuk, hümanizmayı ideolojik olarak benimseyen dönemin seçkinleri arasında, gündelik hayata aktif katılımın diğer bir deyişle etkin dünyeviliğin makbul vatandaşlık olarak görülmesinden farklı eğilimlerin olduğunu yansıtmaktadır.⁶⁵ Yeni Platoncuların mutlak güzele erişmenin yolu olarak erdem algısı, gündelik uğraşlarda değil insanın kendi özünün inşasında yatar.

Bütün bu teorik arka plan kaçınılmaz olarak insan bedeninin nasıl kavrandığı sorusuna yol açmaktadır. Dünyevi bedene hapsolmuş insan ruhu ancak iyilik, erdem, tefekkür yoluyla ilahi olana erişebiliyorsa ve güzellik insan ruhuna sızan kutsal ışığın aydınlığıysa⁶⁶ bu durumda beden tek başına güzelliğin bir temsili olamaz. Beden ilahi olana ulaşmanın engeli değildir ama dünyevi olana aittir. Yeni Platoncuların kurguladığı kozmik düzen hiyerarşisinde dünyevi olan beden, yüceltilen ruhun karşısında aşağı konumdadır. Bedensel güzellik, ancak metafizik olan güzele erişmenin bir ön aşmasıdır. Güzel olanı güzel yapan şeyin öncelikle ruh olduğu yaklaşımı, Rönesans resmindeki Aziz Sebastian figürlerinin neden saplanmış oklara rağmen bedensel güzellik idealini sürdürdüklerinin açıklamalarından birisidir. Bu betimlerde azizin güzelliğinin ön koşulu olan iyilik ve erdem gibi ahlaki nitelikleri de vurgulanmaktadır. Yeni Platoncuların bu analizi, Rönesans dönemindeki felsefi ve sanatsal tartışmaların sadece bir yönüdür. Kuşkusuz bedenin ve ona bağlı olarak çıplaklığın algılanışı ve temsili çok yönlü kimi zaman da çatışmalı ya da kesişimli bir mefhumdur.

⁶⁵ Charles G. Nauert, **Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü**, Çev. Bahar Tırnakçı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s. 93.

⁶⁶ Vernon Hyde Minor, **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2017, s.86.

1.3. Imitatio Christi: Aziz Sebastian ve İsa Betimleri Arasında Benzerlikler

Şehit azizlerin hikayeleri farklı detaylarla çeşitlendirilse bile birbirinin tekrarı gibidir. Erdemli kişilikleri, mucizeleri, inançlarını inkâr etmeyi reddederek gösterdikleri cesaretleri, maruz kaldıkları vahşi işkenceler ve türlü eziyetler neticesinde bedensel varlıklarının ölümü ile hemen her azizin yaşam öyküsü benzer bir izleğe sahiptir. Azizlerin yaşam öykülerinin yaygınlaştırılmasının amacı, Hristiyan toplumunun üyelerinin kendi hayatlarıyla kutsal kişiler arasında özdeşlik kurmasını sağlamak ve böylelikle fanileri ahlaklı olmaya yönlendirmektir. İman edenlerin ahlaklı yaşamalarını öğütlemek üzere farklı yöntemler geliştirilmiştir. Teolojik metinlerin anlamlarının, insanların hayal güçlerini kullanarak zihinlerinde canlandırmalarını ve kendi hayatlarıyla bağ kurmalarını sağlayacak şekilde açıklayan vaazlar veya el kitapları gibi araçlar kullanılmıştır.⁶⁷ Azizler gibi kutsal kişilerin yaşamlarından örneklerin bu yollarla halka aktarılmasıyla günlük yaşamda dürüst ve erdem sahibi olma düşüncesi aşılarmaya çalışılmıştır.⁶⁸ Şehit azizler İsa'nın birer taklidi niteliğindedir. Bu durum sadece azizlerin imgelerine sonradan atfedilen bir özellik değildir. *Imitatio Christi* yani İsa'nın taklit edilmesinin veya “mesih” gibi yaşamanın, ideal Hristiyanlığın temeli olduğu fikri yaygın bir teolojik görüştür.⁶⁹ Haçı yüklenip İsa'nın ardından gidenler onu taklit etmektedir. Yüzyıllar boyunca İsa'nın taklit edilmesine dair el kitapları, vaazlar, kitaplar üretilmiş bu şiar etrafında dini hareketler oluşturulmuştur. İsa'nın taklit edilmesi, onun kişilik özelliklerini örnek almanın ötesinde mistik bir özdeşleşme yoluyla “kendini Mesih'te bulmak” olarak da yorumlanmıştır. Assisili Aziz Francesco böylesi bir spiritüel özdeşlik açısından adı en çok anılan azizlerdendir. Öyle ki azizin ölümünden çok sonra

⁶⁷ Michael Baxandall, **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Bir Giriş**, Çev. Zeynep Rona, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 77.

⁶⁸ Serap Yüzgüller, “Sacra Conversazione Betimlerinin Çözümlemesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2002, s. 33.

⁶⁹ *Imitatio Christi* [İsa'nın Taklidi] kavramı, bu başlıkla yayımlanan, 1390-1440 tarihleri arasında yazıldığı düşünülen ve Thomas à Kempis'e (1379/1380-1471) atfedilen kitapla birlikte önemli bir yaygınlık kazanmıştır. Kitap, Hristiyan literatüründe İncil'den sonra en çok okunan metinlerden biri olarak anılmaktadır. Bkz: Dennis J. Billy, “Introduction”, **The Imitation of Christ**, Thomas à Kempis, Çev. William C. Creasy, Ave Maria Press, ABD, 2005.

derlenen hikayelerde hakkında ikinci mesih veya *alter Christus* [Öteki İsa] olarak bahsedilmektedir. Aziz'in bedeninde İsa'nın stigmalarının oluştuğuna dair anlatı bu inancı güçlendirmiştir.⁷⁰

Hristiyan teolojisinde, *imitatio* motivasyonuna ve öykülerindeki çeşitli paralelliklere rağmen, İsa'nın ve azizlerin kurban edilişleri farklı şekilde anlamlandırılmıştır. Bu farklılık görsel temsillere de yansımıştır. İsa'nın ıstırapı ve kurban edilmesi, hikayesinin temel özelliklerinden birisiyken azizlerde durum tam tersidir.⁷¹ İsa'nın çektiği acı, insanlığın kurtuluşu için bir kefarettir. *Passion* boyunca döktüğü kan insanlığın günahlarının bağışlanmasını sağlar, insanlık İsa'nın kanıyla aklanır. Dolayısıyla İsa betimlerinde bedeninden süzülen kan ve ıstırap olağan bir görüntüdür. Ayrıca İsa kurban edilişine kayıtsız değildir. Roma askerleri tarafından yakalanmasından önce Getsemani Bahçesi'nde "Ey baba bu kâseyi benden geçir" (Luka 22:42) diye dua ederken karşı karşıya olduğu ıstırapın farkındadır.

Oysa acı ve kan gibi öğeler, genellikle aziz ve azizelerin hikayelerinin belirleyici nitelikleri değildir. Onların öyküleriyle Hristiyan toplumunun üyelerine örnek olacak yaşam biçimlerinin sunulması amaçlandığı için, acıya karşı ne kadar kayıtsızlarsa inançlarının o kadar kuvvetli olduğu düşüncesi aktarılmaktadır. Aziz şehitlerin anlatılarının Hristiyan müminler için emsal oluşturması istenir. Umberto Eco'nun dikkat çektiği gibi "*İsa söz konusu olduğunda, yapılan fedakarlığın eşsiz büyüklüğünün altı çiziliyordu, oysa şehitler söz konusu olduğunda (onlara öykünmeyi teşvik etmek için) şehitlerin yazgılarını nasıl meleklerle özgü bir sakinlikle*

⁷⁰ H. W. van Os, "St. Francis of Assisi As A Second Christ In Early Italian Painting", **Netherland Quarterly For The History Of Art**, Vol. 7, No. 3, 1974, s. 115. *Alter Christus* kavramı kimi zaman *imitatio Christi* yerine kullanılsa da net bir tanımı ortaya konmamıştır. Ancak Henk van Os, Assisili Aziz Francesco bağlamında, 13. yüzyıla dayandırılan *alter Christus* kavramına dair ilk kapsamlı tartışmayı yapmıştır. Van Os'a göre başkasıyla özdeşleşerek kendi kimliğini bulmaya dönük bireysel mistisizm biçimi, Assisili Aziz Francesco hakkında ölümünün hemen ardından derlenen hikayelerde belirgin bir unsur olmuş ve azizin ikinci Mesih/ alternatif İsa olduğu inancı daha sonra ortaya çıkmıştır. Terim genellikle Assisili Aziz Francesco'nun diğer azizlerin ikonografisinden farklılaşan temsilini ifade etmek için kullanılmıştır ve bilhassa Fransiskanlar azizin imgesinin bu kavramla açıklanmasında ortaklaşmışlardır. Taklit ve öteki arasındaki kategorik farkı dikkate alarak, birbirleri yerine kullanılmış olsalar da *imitatio Christi* ve *alter Christus* kavramlarının farklı şeyleri imleyebileceği gözden kaçırılmamalıdır.

⁷¹ Diana Hiller, "Saintly Blood: Absence, Presence, and The *alter Christus*", **Parergon**, Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies, Vol. 32, No. 1, 2015, s. 186.

karşılacakları gösterilir.”⁷² Aziz ve azizelerin kayıtsızlığı bazen maruz kaldıkları işkenceden memnun kalacak ve hatta daha fazlasını talep edecek kadar sıra dışıdır. Maruz kaldıkları fiziksel işkence görsel olarak betimlense bile acı genellikle vurgulanmaz. Uzuvarlarının kesilmesine, derilerinin yüzülmesine, ateşe atılmalarına, aslanlar tarafından parçalanmalarına, kızgın yağa atılmalarına ve daha bir dizi dehşetli işkenceye uğramalarına rağmen bedenleri işkenceyle doğru orantılı bir tahribatı, ifadeleri ıstırapı yansıtmaz. Buradaki amaç ilahi olanın yüceltilmesi ve işkence ile ölümün erdemli ruhlarda etkisiz olduğu fikrinin aktarılmasıdır. Bedensel acı bir faillik ve güç kaynağı olarak değerlendirilerek işkencenin, bedeni benliğe karşı bir silah haline getirmesi engellenir.⁷³ Bu düşünceye göre bedensel acı gelip geçici olan dünyeviliğin alanına aittir ve Hristiyan şehitler dünyevi olanın aşıp ilahi olanla bütünleşmeyi temsil etmektedir.⁷⁴ İşkencelerin üzerlerindeki etkisizliği vurgulanarak azizlerin imanları, yaşamları, erdemleri yüceltilmektedir. Bu bağlamda görsel temsillerde de “azizlerin karşılaştıkları eziyetlere karşı koyuşlarındaki erkeksi güç ya da kadınsı yumuşaklık vurgulanarak, acı deneyim güzelleştirilmektedir.”⁷⁵

Yazılı kaynaklarda Aziz Sebastian’ın etkisiyle Hristiyan olmaya karar veren birkaç kişinin hastalıklarının iyileşmesi, dilsizin konuşması gibi İsa’nın mucizelerine benzer hadiseler aktarılmaktadır.⁷⁶ Ancak bu olayların azizin ikonografisinde belirleyici bir rolü yoktur. Oklanmasının görsel betimlerinin ikon haline gelmesinden anlaşılacağı üzere azizin yaşam öyküsünden esas vurgulanan ve yaygınlaştırılan olay yaşadığı ilk işkencedir. İsa’yla Aziz Sebastian arasındaki en yoğun paralellik de bu olayla kurulmuştur. Aziz Sebastian İmparator Diocletianus tarafından emredildiği üzere bir direğe bağlanır ve oklanır. Okçu askerler öldüğünü düşünerek infaz yerinden ayrılır ancak aziz, geç tarihli metinlerde adı İrene olarak geçen bir kadın tarafından bulunur ve iyileştirilir. Yaşam öyküsündeki bu olay, azizin en yaygın

⁷² Umberto Eco, **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Kitap, İstanbul, 2019, s. 56.

⁷³ Robert Mills, **Suspended Animation: Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture**, Reaktion Books, İngiltere, 2005, s. 158.

⁷⁴ Fermude Gülsevinç, “Erken Ortaçağ’da Hristiyan Toplulukların Mağduriyeti”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Ankara, 2018, s. 98.

⁷⁵ Eco, **a.g.e.**, s. 56.

⁷⁶ de Voragine, **a.g.e.**, s. 99.

imgesinin kaynağıdır. Esas ölümüne neden olan sopalarla dövülüşü yerine, başarısız infaz yani azizin hayatta kalışı öne çıkarılmıştır. Başka bir deyişle azizin ölüme karşı zaferi vurgulanmıştır. Aziz Sebastian'ın oklanması sahneleri gösterim biçimi bakımından İsa'nın Kırbaçlanması, Çarmıha Geriliş, Kederlerin Adamı, Ecce Homo temalarının geleneksel betimleriyle yoğun benzerlikler göstermektedir. İsa ve Aziz Sebastian arasında kurulan bu görsel paralellik yalnızca biçimsel bir öykünme değildir. Kompozisyon şemaları, figürlerin bellerini örten kumaş dışında giysilerinin olmaması ve başka birtakım fiziksel benzerliklerin yanı sıra İsa ile Aziz Sebastian'a diriliş ve kurtuluş bağlamında atfedilen teolojik anlamlar da örtüşmektedir.

Aziz Sebastian ve İsa arasında kurulan paralellikleri sanat tarihi açısından ele alan çalışmalarda, genellikle imgelere kaynak olabileceği düşünülen Hristiyan literatüründen bazı metinlere referans verilmektedir. Aziz Sebastian'ın yaşam öyküsü için başvuru olan bu temel metinler, aynı zamanda İsa'yla kurulan analogi bağlamında değerlendirilmektedir. Bu kaynakların başında *Historia Langobardorum*, *Acta Sanctorum* ve *Legenda Aurea* gelmektedir. Aralarında kronolojik olarak en erken tarihli metin, 8. yüzyılda yazıldığı düşünülen *Historia Langobardorum*'dur. Burada yalnızca Aziz Sebastian'a atfedilen vebaya karşı koruyuculuk rolünün kökenini oluşturan bir efsane aktarılmaktadır. *Acta Sanctorum* azizlerin yaşam öykülerini derleyen ve 17. yüzyıldan itibaren çok sayıda cildi yayınlanan bir metindir. Latince metnin içinde yer alan ve 5. yüzyıla tarihlendirilen azizin *Passio*'sundan bazı aktarımlar yapılmıştır. Diana Hiller'in, Aziz Sebastian ve İsa arasındaki ilişkiyi ortaya koymak için alıntılardığı bir ifade yanlış anlaşılmalara yol açabilecek bir çeviriyle aktarılmıştır. *Acta Sanctorum*'un Aziz Sebastian'la ilgili bölümündeki bir cümlede geçen *hæredem in Christo* ifadesi “Mesih'in varisi” olarak yorumlanmıştır.⁷⁷ Ancak bu ifade kullanıldığı bağlam içerisinde “Mesih'e adamak” anlamına gelmektedir.⁷⁸ Dolayısıyla en azından bu tanımlamadan yola çıkarak, Aziz Sebastian'a İsa'nın varisi olma ayrıcalığının atfedildiğini tespit etmek mümkün değildir. Hakkındaki efsanelerin yaygınlaşmasında temel kaynak olan *Legenda Aurea*'da Aziz Sebastian, oklanması ve mucizevi şekilde kurtulmasının ardından

⁷⁷ Hiller, a.g.e., s. 192. *Acta Sanctorum* ayrıca için bkz: (Çevrimiçi) <http://www.documentacatholicaomnia.eu/> 13 Mayıs 2021.

⁷⁸ Çeviri için Haris Rigas'a teşekkür ederim.

imparatorun karşısına çıkarak “*Rab size gelebilmem ve Mesih’in hizmetkarlarına zulümleriniz yüzünden sizi suçlamam için beni diriltti*” der.⁷⁹ Ayrıca 1446-1459 yılları arasında Floransa Başpiskoposu olan, Medici ailesinin dostu ve geniş çapta okunan *Summa Theologica*’nın yazarı Antonino Pierozzi / Aziz Antoninus (1389-1459) Aziz Sebastian’ın iki şehitlik tacına sahip olduğundan bahsetmektedir.⁸⁰ Bu ifadeler azizin oklanmasının şehitlikle yani ölümle sonuçlandığına ve azizin dirildiğine dair bir inanın geliştiğini göstermektedir. Özellikle kalabalık figürlü kompozisyonlarda şehitliğin tacını getiren meleklerin yer alması, azizin oklanmasının şehit edilmesi olarak kabul edildiğinin görsel ifadesidir.

Azizin tanrının lütfuyla dirildiğine dair anlatı, İsa’yla kurulan paralelliğin zeminini oluşturmaktadır. Aziz Sebastian’ın Rönesans temsilleri ile İsa ikonografisinin benzerliğinin arka planındaki bağlam, azizin vebaya karşı koruyuculuğunun kolektif kurtuluşla ilişkisi ve diriliş vurgusu olarak düşünülebilir. Sistematik olarak nihai şehit edilişi yerine oklanmasının betimlenmesi bilinçli bir seçimdir. Veba salgınları konjonktüründe bu tercih anlaşılır olmakla birlikte söz konusu imgeler, azizin atribüsü olan okun tarihsel sembolizminin yeniden üretilmesini aşan vurgular taşımaktadır. Hem oklanma anının hem de bedeninin temsil ediliş biçimi yeni bir gösterim kalıbı oluştururken, aynı zamanda azizden duyulan beklentinin kapsamını göstermektedir. Bu kapsam İsa’yla paralellik kurulduğunu düşündürten nitelikler taşımaktadır.

Bahsedilen öyküye dayanan resimlerde genellikle, azizin ok atan askerlerle birlikte veya tek başına gösterildiği iki tip kompozisyon tekrarlanmıştır. Özellikle 15. yüzyıldan itibaren her iki kompozisyon türünde aziz figürü standart bir gösterim kalıbına sahip olur. Kasıklarını örten peştamal dışında çıplak, kollarından bir sütuna, ağaç gövdesine veya ahşap bir direğin tepesine bağlanmıştır. Geleneksel aziz betimlerinde olduğu gibi maruz kaldığı işkenceye karşılık gelecek bir bedensel deformasyon veya ıstırap belirtisi yoktur. Vücuduna saplanmış okların ruhsal ve fiziksel hiçbir etkisi olmamış gibidir. Kalabalık figürlü kompozisyonlarda arka planda doğa veya kasaba/kent manzarası, ön planda kolları arkadan bağlanmış Aziz

⁷⁹ de Voragine, **a.g.e.**, s. 100.

⁸⁰ Edwin Hall, Horst Uhr, “Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography”, **The Art Bulletin**, Vol. 67, No. 4, 1985, s. 573, dipnot 29’da Summa, III, tit. 30, cap. 8, Verona, III, 1527’ye atıf.

Sebastian ve etrafını sarmış ok atan Roma askerleri bulunmaktadır. Bu kompozisyonlar form özellikleri bakımından İsa'nın Kırbaçlanması ve Çarmıha Geriliş sahneleriyle kıyaslanabilecek öğeler taşımaktadır.

İncil metinlerinde Roma valisi Pilatus'un İsa'nın kırbaçlanmasına dair emrinden bahsedilmektedir. Bu olay resim sanatına İsa'nın Kırbaçlanması teması olarak yansımıştır. İsa'nın Kırbaçlanması sahneleri genel olarak ellerinden bir sütuna bağlanmış İsa ve onu kırbaçlayan askerlerden oluşmaktadır. Rönesans'tan itibaren İsa'nın bedeni belindeki peştamal dışında çıplak resmedilmiştir.⁸¹ Çarmıha Geriliş sahnelerinde ise genellikle ayakları ve elleri çarmıha çivilenmiş olan İsa kompozisyonun merkezinde yer alırken, çarmıhın dibinde bir figür grubu bulunmaktadır.⁸² Annesi Meryem, İncil yazarı Yuhanna ve Mecdelli Meryem'in yanı sıra bu figürler arasında kimi zaman mızrak tutan askerler görülmektedir.

Giovanni del Biondo'nun (1356-1399) Floransa Katedrali (Santa Maria del Fiore) için hazırladığı altar panosu, İsa ile Aziz Sebastian arasında kurduğu analogi açısından önemlidir. Aynı yerde daha önce, 1362'deki veba salgınının ardından Aziz Sebastian'a adanan bir altar ve yan panellerinden birinde azizin imgesinin yer aldığı bir altar panosu bulunmaktadır. Günümüzde *Wildenstein Paneli* olarak adlandırılan bu panelde, Aziz Sebastian giyinik ve elinde ok ile palmye dalı tutarken betimlenmiştir. 1374'teki salgının ardından bu resmin yerini Giovanni del Biondo'nun triptiği almıştır (Resim 10).⁸³ Aziz Sebastian'ın betimi artık yan panel yerine triptiğin merkezindedir. Aziz figürünün ahşap direğin üst kısmına bağlanmış olması çarmıhtaki İsa imgelerini hatırlatmaktadır. Millard Meiss, 14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyıl Aziz Sebastian resimleri arasında Biondo'nun altar panosunun, bedenindeki çok sayıdaki okun azizin uğradığı acımasız işkencenin boyutunu yansıtması bakımından, benzersiz olduğunu düşünmektedir.⁸⁴ Yan panellerde azizin efsanesinden kesitler aktarılmaktadır. Triptiğin iki yan panelinin üst kısmındaki betimler ve kompozisyonun ana figürüyle ilişkisi dikkat çekicidir. Yan panellerin üst

⁸¹ Uşun Tükel, Serap Yüzgüller, **Sözden İmgeye: Batı Sanatında İkonografi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2018, s. 117.

⁸² A.e., s. 229.

⁸³ Wildenstein Paneli için Richard Offner, Klara Steinweg, **A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting**, Vol. V, Giunti, İtalya, 2001, s. 363.

⁸⁴ Millard Meiss, **Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion and Society in the Mid-fourteenth Century**, Princeton University Press, New Jersey, 1978, s. 77.

bölümleri, soldaki Cebrail ve sağdaki Meryem figürleriyle bir Meryem'e Müjde sahnesi oluşturmaktadır. Bu açıdan İsa ikonografisinde geleneksel olarak görülen bir tasarım karşımıza çıkmaktadır. Bir yanda melek diğer yanda Meryem figürleriyle, Müjde sahnesinin canlandırıldığı bir kompozisyonda, İsa olması beklenebilecek ortadaki figür Aziz Sebastian'dır. Üstelik bu figürün kendisi de çarmıhtaki İsa'yı anımsatmaktadır. Aziz Sebastian'ı çarmıhtaki İsa'dan ayırt edici tek unsur oklardır. Ayrıca merkezi panelin üçgen alınlığının ortasında, Aziz Sebastian'ın bağlı olduğu direğin devamına konumlandırılmış bir İsa imgesi bulunmaktadır. İsa'nın yaşamından sahnelerin olduğu altar panolarında tanrı figürünün bulunduğu yere bu kez İsa yerleştirilmiştir. Yani Aziz Sebastian figürü İsa'nın, İsa figürü ise tanrının ikamesi konumundadır. İki figürün aynı aks üzerinde betimlenmiş yüzlerinin benzerliği İsa'yla azizi özdeşleştirme vurgusunu arttırmaktadır.⁸⁵ Biondo'nun altar panosu genel kompozisyon düzeni, İsa figürünün konumu, Müjde sahnesinin dahil edilişi ve azizin betim özellikleri gibi nitelikleri nedeniyle, Aziz Sebastian'ın şehit edilmesi sahnesinin geleneksel çarmıhta İsa imgesi referansı ile ele alındığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla söz konusu altar panosu ikonografik kalıplar açısından da benzersiz bir konumdadır. İkonografik gelenekte standart olarak karşımıza çıkan bir imge tipini dönüştürmüştür ve İsa'ya özgü bir gösterim mantığı Aziz Sebastian figürüne uyarlanmıştır. Bu yönüyle altar panosunun, Aziz Sebastian nezdinde *imitatio Christi* kavramının bir gösterimi olduğunu söylemek mümkündür. Veba salgınının ardından değiştirilen altar panosunda, azizin *imitatio Christi* gösteriminin tercih edilmiş olması dikkat çekicidir.

⁸⁵ Louise Marshall, "Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St Sebastian in Renaissance Art", **Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in honour of Margaret M. Manion**, Ed. Bernard J. Muir, University of Exeter Press, İngiltere, 2002, s. 246.



Resim 10: Giovanni del Biondo, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 1370'ler, Museo dell'Opera del Duomo, Floransa

Tiziano'nun (1490-1576) 1522'de tamamladığı altar panosunda, İsa ile Aziz Sebastian figürleri yine Müjde sahnesiyle birlikte gösterilmiştir. Ancak yüz elli yıl önceki Biondo'nun kompozisyonunun aksine, bu kez geleneksel ikonografik kalıbın dışına çıkılmaz (Resim 11). Beş sahneye bölünen altar panosunda, iki yan panelin üst kısımlarındaki melek ve Meryem figürleri Müjde sahnesini oluşturmaktadır. Merkezi

panelde, ikonografik geleneğe uyan bir şekilde, dirilen İsa figürü görülmektedir. Aziz Sebastian ise sağ alt panele konumlandırılarak, İsa'nın Dirilişi ve Meryem'e Müjde sahnelerine eklenmiştir. İsa figürü azize işaret eden bir jest içerisindedir. Kompozisyon düzeni geleneksel gösterimi tekrarlasa da Tiziano'nun altar panosunu Aziz Sebastian bağlamında ayrıcalıklı kılan nitelik aziz figürünün betim özellikleridir. Tiziano Aziz Sebastian'ı birkaç kez resmetmiştir. Diriliş poliptiğindeki Aziz Sebastian figürü hem Tiziano'nun hem de azizin ikonografisinin diğer örneklerinden farklılaşmaktadır. Altar panosu, soldaki panelin altında kilisenin koruyucu azizleriyle birlikte gösterilen Altobello Averoldi (1468-1531) tarafından sipariş edilmiştir. Aziz Sebastian figürünün, bu dönemde keşfedilen *Laokoon* heykelinden ve Michelangelo'nun Papa II. Julius'un mezarı için yaptığı köle heykellerinden esinlendiğini ifade eden David Rossand, poliptikteki antikite etkisinin mesenin talebi olduğunu öne sürmektedir.⁸⁶ Profilden gösterilen Aziz Sebastian figürünün kolları, asimetrik şekilde bir ağaç gövdesine bağlıdır. Sağ ayağı devrik bir sütun parçasına basmaktadır. Sütunun üzerinde Tiziano'nun imzası ve tarih yazılıdır. Aziz'in bedenindeki tek ok gövdesine saplanmışır. Arka planda dönemin, vebaya karşı koruyucu azizlerinden Aziz Roch ve azizin bacağındaki veba lezyonuna dokunan bir melek tasviri yer almaktadır. Aziz Sebastian figürü, genç, *ephebos* görünümlü ve donuk ifadeli yaygın betimlerinin aksine bedenindeki kasların özellikle vurgulanmış olmasıyla ve hareketli duruşuyla göze çarpmaktadır.

⁸⁶ David Rosand, "Titian's Saint Sebastians", *Artibus et Historiae*, Vol. 15, No. 30, 1994, s.28



Resim 11: Vecellio Tiziano, Diriliş Poliptiği, 1520-1522, Santi Nazaro e Celso, Brescia

İsa'nın Kırbaçlanması sahneleri, Aziz Sebastian'ın oklanmasıyla özdeşlik kurulan temalar arasındadır. Luca Signorelli (1450-1573) İsa'nın Kırbaçlanması temasını birkaç kez resmetmiştir. 1480 tarihli resmi, temanın genel özelliklerini yansıtmaktadır (Resim 12). İç mekânın ortasındaki bir sütunda, İsa elleri bağlı bir şekilde durmaktadır. Bedeni kaslı ve belindeki peştamal dışında çıplak betimlenmiştir. Etrafını çevreleyen ve İsa gibi peştamal dışında çıplak olan bir grup erkek onu kırbaçlamaktadır. Bu sırada Vali Pilatus bir kenarda olayı izlemektedir. Luca Signorelli'nin yaklaşık yirmi yıl sonra yaptığı *Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi* hem kompozisyon özellikleri hem de figürlerin temsil edilişleri bakımından İsa'nın Kırbaçlanması'ndaki bazı özellikleri tekrarlamaktadır (Resim 13). Aziz Sebastian Giovanni del Biondo'nun triptiğindeki gibi ahşap direğin üst kısmına yerleştirilmiştir. İsa ve Aziz Sebastian farklı duruşlarda olsalar da ellerinden bağlı biçimde resmedilmişlerdir. Aziz de belindeki kumaş dışında çıplaktır ve maskülen, genç erkek bedenine sahiptir. İsa'nın Kırbaçlanması'nda merkezi figürün etrafını dairesel olarak saran figür grubundan yani kırbaççılardan ikisi, Aziz Sebastian'ı

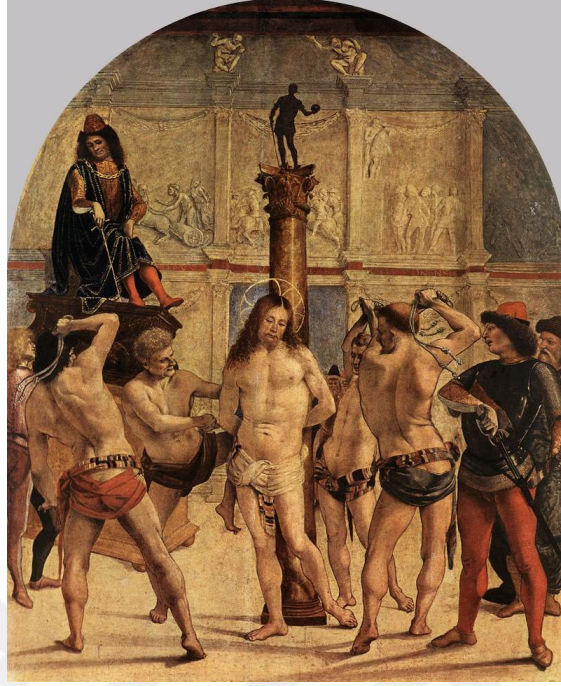
oklayan gruptaki Moritanyalı askerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Aziz Sebastian kompozisyonunun arka planında dönemin kent mimarisi ile antik mimari öğelerin birleşiminden oluşan bir manzara yer almaktadır. Ancak sağ tarafta, dönemin kent mimarisinin yansıtıldığı sokak manzarasında dikkate değer bir sahne betimlenmiştir. Aziz Sebastian sivil mimariye ait yapıların bulunduğu bir yoldan askerler tarafından oklanacağı yere doğru götürülmektedir. Yarı çıplak Aziz Sebastian figürünün sokağın ortasında askerler tarafından yürütülüşü, ön plandaki şehit edilme sahnesiyle birlikte ele alındığında, İsa'nın Golgotha yolunu hatırlatmaktadır.⁸⁷ Ön planda azizin etrafını saran figürlerin, oklarını yaylarına yerleştirirken veya azize doğrulturken farklı hareketlerle gösterilmesi, aynı zamanda bu figür grubunda farklı duruşların betiminin denendiğini göstermektedir. Aziz gibi sadece kasıkları örtülü olan iki figürün bedensel formları ideal ölçütleri yansıtmaktadır. Aziz Sebastian figürü, duruşunun *Apollo Lykeios* heykel formuyla paralelliği ve çıplak bedenine saplanmış okların ideal bütünlüğü bozmaması gibi nitelikleriyle azizin kalıplaşmış gösteriminin bir örneğidir.

Aziz Sebastian imgelerinin İsa ikonografisine öykünmesinin kapsamı, yalnızca betim tiplerinin belirli kalıplarının tekrarlanmasıyla sınırlı değildir. Aziz Sebastian'ın vebaya karşı koruyucu rolü nedeniyle yapıldığı çok açık olan resimlerde aziz, insanlığın günahlarının bedeli olarak gönderilen veba oklarını kendi üzerine almaktadır.⁸⁸ Bu yönüyle İsa'ya atfedilen kurban rolüne benzer bir anlam kazanmaktadır. Uzun yıllar boyunca tekrarlanan salgın tehlikesi altında yaşayan bir toplumda, Aziz Sebastian'ın oklanması imgesi *Passion*'a benzer bir şekilde dirilişe yaptığı vurguyla, kolektif kurtuluş umuduna yönelik bir işlev kazanır.⁸⁹ Başka bir ifadeyle azizin imgeleri, dönemin toplumunun bu betimlere İsa'nınki gibi bir kurtuluş vaadi atfettiklerini göstermektedir.

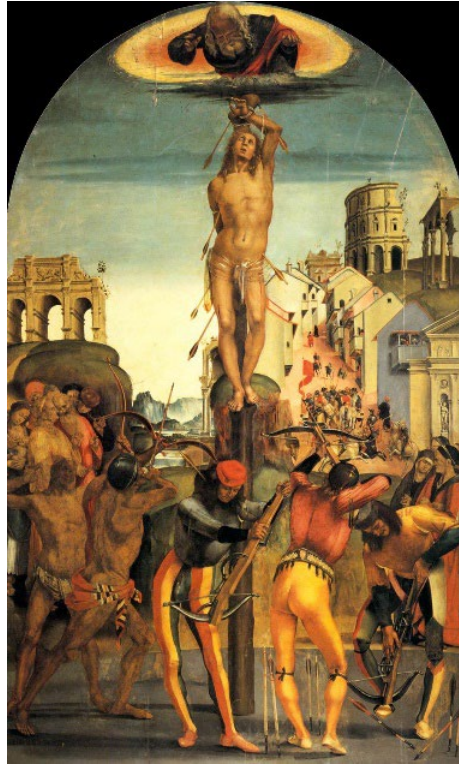
⁸⁷ Marshall, **a.g.e.**, s. 248.

⁸⁸ Louise Marshall, "Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy", **Renaissance Quarterly**, Vol. 47, No. 3, The University of Chicago Press, 1994, s. 495.

⁸⁹ Marshall, **a.g.e.** (2002), s. 240.



Resim 12: Luca Signorelli, İsa'nın Kırbaçlanması, 1480, Pinacoteca di Brera, Milano



Resim 13: Luca Signorelli, Aziz Sebastian'ın Şehitliği, 1498, Pinacoteca Comunale, Citta di Castello

Benozzo Gozzoli (1420-1497) tarafından İtalya'nın San Gimignano kasabasındaki iki ayrı kiliseye iki yıl içinde yapılan freskler, Aziz Sebastian imgesinin çok katmanlı anlamı bağlamında dikkat çekicidir. Vebanın ağır etkisini yaşıyan kasabada, 1464-1465 yılları arasında yapılan Sant'Agostino Kilisesi'ndeki fresk, azizin koruyuculuğuna minnettarlık sunmaktadır (Resim 14). Kompozisyonun en üstünde veba oklarını gönderen tanrı figürü, onun altında da göğsündeki mızrak yarasını gösteren İsa ve memeleri açık biçimde gösterilen Meryem figürleri bulunmaktadır. Bu iki figürün işaret ettiği alt kısımda ise ikonografik gelenekte *Madonna Misericordia* olarak bilinen gösterim kalıbının bir tekrarı yer almaktadır (Resim 15). *Madonna Misericordia*, kollarını iki yana açarak insanlığı pelerininin altında kapsayan Meryem'in merhametini ve koruyuculuğunu simgelemektedir.⁹⁰ Gozzoli'nin kompozisyonunu ilginç kılan özellik ise bu sahnedeki figürün Meryem yerine Aziz Sebastian olmasıdır. Bir kaidenin üzerinde giyinik olarak duran azizin iki yanındaki meleklerin açtığı pelerinin içinde, azizden daha küçük betimlenmiş insan topluluğu yer almaktadır. Pelerinin üzerinde kırılan oklar, yukarıdaki tanrı figürünün gönderdiği veba oklarına karşı azizin koruyuculuğunun işaretidir. Aziz Sebastian, pelerininin altındaki insanlığa yönelen ilahi gazaba karşı kalkan olmuştur. Azizin üzerinde durduğu kaidenin hemen altındaysa Çarmıha Geriliş sahnesi bulunmaktadır. Gozzoli'nin aynı kasabadaki Collegiata di San Gimignano Kilisesi'nde yer alan freskinde farklı bir gösterim vardır (Resim 16). İkiye bölünmüş kompozisyonun üst kısmında güneş motifinin içinde, avucundaki yarayı gösteren İsa ve Meryem figürleri yer almaktadır. Yine bir kaidenin üzerinde duran Aziz Sebastian, bu kez alışlageldiği üzere etrafındaki askerler tarafından oklanmaktadır. Herhangi bir sütun, ağaç veya direk motifi bulunmamaktadır ancak azizin kolları arkadan bağlanmıştır. Bu kez beyaz bir külot dışında çıplak olan azize iki melek şehitlik tacını takmaktadır. Azizin üzerinde durduğu kaide yine, hemen altındaki İsa'nın çarmıha gerilmesi sahnesiyle aynı aksa yerleştirilmiştir.

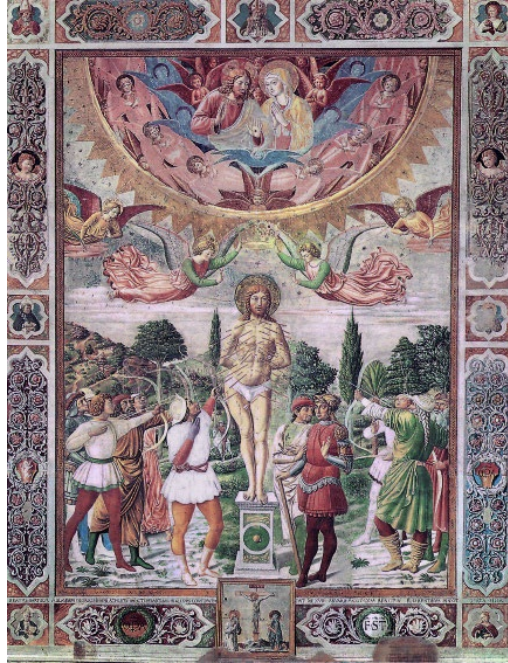
⁹⁰ Tükel, Yüzgüller, a.g.e., s. 348.



Resim 14: Benozzo Gozzoli, Şefaatçi Aziz Sebastian, 1464-1465, Sant'Agostino, San Gimignano



Resim 15: Barnaba de Modena, Misericordia Madonna, 1375, Santa Maria dei Servi,
Cenova



Resim 16: Benozzo Gozzoli, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 1465, Collegiate, San
Gimignano

Sant'Agostino freskinde, azizin Meryem yerine ikame edilerek bir şefaatçi olarak resmedilmesinde kasaba halkının minnettarlığı ifade edilirken burada şehadetindeki cesareti ele alınmaktadır.⁹¹ Bu freskte İsa'yla kurulan bağlantının, diriliş ve kurtuluşa yaptığı dolaylı vurgu sadece bağlanmış eller, çıplaklık veya tıpkı Giovanni del Biondo'nun altar panosundaki gibi aziz ve İsa arasındaki fiziksel benzerlik türü özelliklerden ibaret değildir. Freskin yer aldığı duvardaki konumu bu anlamda stratejiktir. Aziz Sebastian resminin bulunduğu duvarda aynı zamanda Taddeo di Bartolo (1362-1422) tarafından yapılan daha erken tarihli betimler bulunmaktadır. Aziz Sebastian'ın şehit edilmesi sahnesinin hemen üstündeki İsa, Meryem, Vaftizci Yahya, trompetli melekler, on iki havari gibi figürler, iki yan tarafta neflere bağlanan kemer açıklıklarının üstündeki cennet ve cehennem betimleriyle birlikte bir bütün olarak Son Yargı sahnesini teşkil etmektedir. Son Yargı programının bir parçası gibi konumlandırılan Aziz Sebastian freski, diriliş kavramına yaptığı göndermeyle de etrafını çevreleyen sahne ile bütünlük oluşturmaktadır. Bu bütünlük azizin şehit edilmesinin kurtuluş temasıyla ilişkilendirilmesine olanak tanımaktadır.

Barok üsluptaki iki ayrı kompozisyonun özellikleri, Aziz Sebastian ve İsa figürlerinin temsilinin birbirine ne derece yaklaşabileceğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Caravaggio'nun (1571-1610) *Sütunda İsa* resminde, İsa kasıklarını örten bez dışında çıplak ve idealize edilmiş bedeniyle bir sütuna bağlanırken gösterilmektedir (Resim 17). Diğer iki figürden birisi, elindeki kamçıyı İsa'ya vurmak üzere havaya kaldırmıştır, diğeri ise İsa'yı sütuna bağlayan halatları tutmaktadır. 1640'ta Andrea Vaccaro (1600-1670) tarafından yapılan Aziz Sebastian resminde benzer bir kompozisyon vardır. Azizin bedeninin betiminde Rönesans'tan itibaren yerleşik hâle gelen ve Caravaggio'nun İsa'sında da görülen fiziksel özellikler tekrarlanmaktadır (Resim 18). Aziz henüz oklanmaya başlamamıştır, üstelik resimde herhangi bir ok yer almamaktadır. Azizin ağaca bağlanması, Sütunda İsa gösterim kalıbından ayırt edilmesini sağlamaktadır. Azize eşlik eden üç figür kompozisyonun soluna konumlandırılmıştır. Bu figür grubunun en arkasında biri sarıklı, diğeri miğferli iki kişi tartışmaktadır. Ön plandaki figür ise tıpkı

⁹¹ Diane Cole Ahl, "Due San Sebastiano Di Benozzo Gozzoli A San Gimignano: Un Contributo Al Problema Della Pittura Per La Peste Nel Quattrocento", **Rivista d'Arte**, Vol. 40, 1988, s. 49.

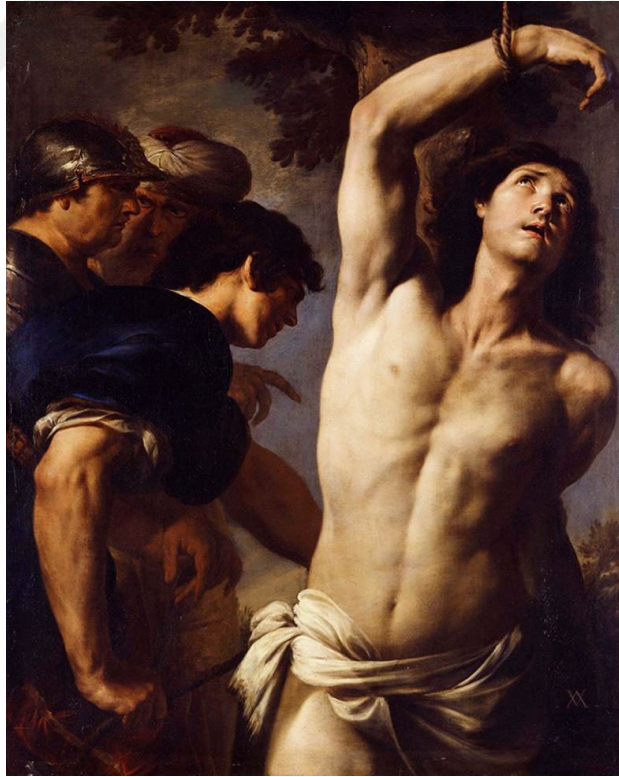
Caravaggio'nun resmindeki gibi elindeki halatla azizi ağaca bağlamakla meşguldür. Kuşkusuz dönemin Barok üslubunun genel özelliklerini yineleyen nitelikleri, iki farklı temaya ait bu resimleri birbirine yaklaştırmaktadır. Ancak İsa ikonografisiyle Aziz Sebastian'ın oklanması arasında kurulan görsel özdeşliğin yaygınlığı mevzu bahis yakınlaşmayı, aynı üsluba ait sanatçının selefini teknik olarak tekrarlaması durumunun ötesine taşımaktadır.

Rönesans'tan itibaren gözlenebildiği üzere, Aziz Sebastian'ın oklanması ve İsa'nın Kırbaçlanması/Sütunda İsa imgelerini izleyicinin ayırt etmesini sağlayan temel özelliklerden biri atribüleridir. Benzerlik sadece çıplaklık, bellerindeki kumaş, ellerinin bir direğe veya sütuna bağlı olmasıyla sınırlı kalmayıp bazı resimlerde saç, sakal, yüz gibi fiziksel özelliklerin tekrarına dek varmıştır. Ancak genellikle ok, dikenli taç, kırbaç gibi atribüler bu resimlerin net bir şekilde ayırt edilmesini sağlamaktadır. Caravaggio ve Vaccaro'nun betimleri bu açıdan *Sütunda İsa* resminde arkadaki figürün elinde tuttuğu kamçıya çok şey borçludur. İki kompozisyon, belli belirsiz fark edilen kamçı yer alması neredeyse ayırt edilemeyecek denli benzer nitelikler taşımaktadır. Vaccaro'nun Aziz Sebastian resminde ok motifinin yer almaması bu durumu daha da güçlendirmektedir.

Bu dönemde azizin, oklanma sahnesinden koparılacak ve başka temalarla yan yana getirilmeden bağımsız bir figür olarak ele alındığı kompozisyonlar da yaygın bir şekilde üretilmiştir. Öyküsel bir anlatımın olmadığı bu örneklerde aziz bedeni oklanmış gösterilir. Başka bir figürün olmaması, azizin yaşam öyküsüne dayanarak bu sahnelerde okçuların onu ölüme terk ettiği anın betimlendiği şekilde yorumlanabilir. Ancak azizin gösterimi, şehit aziz temsillerinden beklenebileceği üzere, içinde bulunduğu durumla açık bir tezat oluşturmaktadır. Çünkü ölü veya ölmek üzere olduğunun düşünülmesine yol açacak herhangi bir ifade yoktur. İşkence sürecinin bağlamından koparılmıştır ve ideal güzelliği yansıtan bedenindeki oklar önemsiz hatta süsleme niteliğinde detaylar gibidir. Her zamanki gibi bedeninin oklarla delinmesinden kaynaklanan bir acı, eziyet, çile ifadesi yoktur. Bu durum öncelikle geleneksel aziz imgelerindeki dünyevi ölümün aşılmasının, ölüme karşı zaferin işaretidir.



Resim 17: Caravaggio, Sütunda İsa, 1607, Musée des Beaux-Arts, Rouen



Resim 18: Andrea Vaccaro, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 1640, Özel Koleksiyon

Aziz Sebastian özelinde bu vurgu vebadan kurtuluşa dair bir göndermeyi ifade etmektedir. Ayrıca Trent Konsili'nin (1545-1563) ardından ciltteki lezyonların, renk bozulmalarının ve şişliklerin gösterilmesinin terk edildiğini not etmek gerekir.⁹² Ancak aziz betimlerinde genel olarak görülen bu özelliklerin ötesinde, Aziz Sebastian'ın izole gösteriminin serüveni zamandan, mekândan ve olay örgüsünden bağımsız bir imge tipi yaratılmasının tercih edildiğini düşündürmektedir. Aziz Sebastian'ın öyküsünün bağlamından yalıtıldığı bu resimlerde izleyicinin aziz hakkındaki spesifik bir anlatıyla bağ kurmasını sağlayacak herhangi bir detay yoktur. Elbette periyodik olarak baş gösteren veba salgını koşullarında, kutsal bir aracı olarak çokça başvurulmuş azizin imgesine, dönemin toplumunun aşına olduğu ve oklanmış bir figürün başka bir detaya ihtiyaç duymaksızın Aziz Sebastian'la ilişkilendirilebildiği düşünülebilir.



Resim 19: El Greco, Aziz Sebastian, 1610-1614, Museo del Prado, Madrid

⁹² Christine M. Boeckl, "Plague/Pestilence", **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**, Vol. I-II, Ed. Helena E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, ABD ve İngiltere, 1998, s. 734.

Trent Konsili'nin önemli bir aşamasını teşkil ettiği Karşı Reformasyon sürecinin sanatçılarından El Greco'nun Aziz Sebastian resmi, azizin yalnız gösterimlerinden biridir. Yaklaşık otuz yıl önce yaptığı aynı temalı resimden farklı olarak, bu kez figürün peştemalından yukarısı betimlenmiştir (Resim 19). Maniyerist üslubun özelliklerinin gözlenebildiği kompozisyonun arka planında gökyüzü manzarası, ön planında ise bir ağaca bağlı, oklanmış, bakışlarını göğe dikmiş aziz figürü vardır. Asker figürlerinin olmamasıyla, okların kaynağını belirsizleştirerek ilahi cezanın ima edildiği düşünülebilir. Böylece bu gösterim kalıbıyla, göksel cezalandırmaya karşı azizin fedakarlığı anlatısı güçlenmektedir. Ayrıca, genellikle azizin bakışlarının gökyüzündeki bir noktaya sabitlenerek resmedilmesi ilahi ceza vurgusunu arttırmaktadır. Böylece söz konusu betim tipi, Aziz Sebastian'a insanlığın günahlarının bedelini ödeyen kurban olgusuna benzer bir anlam atfedildiğine işaret etmektedir. Vebayı göksel bir cezalandırma olarak anlamlandıran dönemin toplumu nezdinde, insanlığın günahlarının bedelini yüklenen azizin vebadan kurtuluşun aracısı olma işlevi güç kazanmaktadır.

Pietro Perugino'nun (1450-1573) 1495 tarihli Aziz Sebastian resmi, ok motifi dışında azizin öyküsüyle doğrudan bir görsel bağlantı kurmaz.⁹³ Okçuların yer almadığı kompozisyonda aziz, bir doğa manzarası ve antik mimariye gönderme yapan kemerli sütunlu bir yapının önünde yalnız betimlenmiştir (Resim 20). Klasik kontrapost duruştaki azizin bedeni, fallusu örten gevşek bir peştamal dışında çıplaktır. Pürüzsüz bedenine iki ok saplanmış. Aziz figürünün altında Latince *“okların içime saplandı”* yazmaktadır. Eski Ahit'in Mezmurlar bölümünde yer alan bu ifadenin geçtiği kısım şöyledir: *“Ya Rab, gazabınla beni takdir etme, ve öfkenle beni tedip etme. Zira okların bana saplandı, ve elin üzerime ağır basıyor”* (Mezmurlar 38: 1-2). Bu ifadeler okların kaynağının göksel olduğuna dair açık bir göndermedir. Aziz figürünün başını kaldırarak göğe bakarken gösterilmesi bu göndermeyi desteklemektedir. Aziz Sebastian'a saplanan okları tanrının gazabı olarak nitelendiren alıntının sahneye dahil edilmesi faile işaret ederken aynı zamanda, ilahi cezalandırmaya karşı kendisini feda ederek insanlığın günahlarının bedelini yüklenen kurbanın, vebaya karşı kurtarıcı rolü vurgulanmaktadır. Sadece

⁹³ İki yıl öncesine tarihlendirilen ve Aziz Sebastian'ın Meryem ve Çocuk İsa ile Vaftizci Yahya'yla birlikte gösterildiği kompozisyondaki figür genel özellikleriyle burada da tekrarlanmıştır.

belden yukarısının gösterildiği, portre niteliğindeki başka bazı resimlerde azizin zamandan, mekândan, bağlamdan tecrit olma hâli daha yoğundur. Bu resimlerde azizin bağlandığı sütun veya ağaç detayı bile yoktur ve koyu renk arka planın önünde azizin yakın plan görüntüsü figürün yalıtılmışlığını vurgulamaktadır. Perugino'nun başka bir Aziz Sebastian resmi bu gösterim kalıbına örnektir (Resim 21). Herhangi bir manzara detayının yer almadığı siyah arka planın önündeki aziz figürü, kompozisyonun bütününe hâkimdir. Boğazına saplanmış oktan ince bir çizgi halinde kan süzülen Aziz Sebastian, gözlerini göğe dikmiştir. Dahası bu betim tipi doğrudan İsa ikonografisindeki *Ecce Homo* (İşte O Adam) temasına öykünmektedir. İncil'de geçen anlatıya göre Vali Pilatus, kırbaçlanan İsa'yı halka göstererek "*İşte, o adam*" der (Yuhanna 19:5). İsa'nın başında dikenli tacıyla yalnız gösterilmesi, bu öyküye dayanan imge kalıplarından birisidir.⁹⁴ Bazı örneklerde İsa, aşağılanmasının göstergesi olarak elinde bir kamış tutmaktadır (Resim 22). İncil'de kırbaçlanmaya götürülen İsa'ya, "işte Yahudilerin kralı" diye aşağılamak için askerler tarafından soyularak kırmızı bir kaftan giydirildiği, başına dikenli taç konulup eline bir kamış tutuşturulduğu ve bu kamışla başına vurulduğu anlatılmaktadır (Matta 27:28-30).

Louise Marshall, azizin bu gösterim kalıbını *Ecce Homo* yerine Kederlerin Adamı temasıyla karşılaştırarak, aziz ile İsa arasında kurulan özdeşliği tartışmaktadır. Marshall, Aziz Sebastian'ın yalnız imgeleriyle Kederlerin Adamı'nı kıyaslarken, her iki temadaki öykü ve form arasındaki çelişkiye dikkat çekmektedir.⁹⁵ Aziz Sebastian ile İsa arasında kurulan özdeşliğin bir ifadesi olarak yorumladığı bu çelişki, iki şehidin yaşayan figürler olarak gösterilmesidir. Kanonik İncillere dayanmayan Kederlerin Adamı, İsa'nın çarmıha gerilişinin ardından bedenindeki yaraları gösterirken resmedildiği, portre özelliği taşıyan betimlerdir ve çile gereçlerinin yer aldığı bu gösterim kalıbında İsa bazen sadece belinden yukarısı görülecek şekilde resmedilmiştir.⁹⁶

⁹⁴ Tükel, Yüzgüller, **a.g.e.**, s. 227.

⁹⁵ Marshall, **a.g.e.**, s. 500.

⁹⁶ Tükel, Yüzgüller, **a.g.e.** s. 344.



Resim 20: Pietro Perugino, Aziz Sebastian, 1495, Musée du Louvre, Paris

Marshall'ın dikkat çektiği çelişki, ölümcül yaralar alan ve hatta ölmüş olması gereken iki karakterin hayatta gösterilmiş olmasıdır ve bu doğaüstü çelişki izleyici için kurtuluş vaadi sunmaktadır.⁹⁷ Bu görüşün kaynağı Erwin Panofsky'nin Kederlerin Adamı hakkındaki analizidir. Gösterim kalıbının, Çarmıha Geriliş ve Mezarda İsa imgelerinin bileşiminden ortaya çıktığını öne süren Panofsky, Kederlerin Adamı'nın yaşam ile ölüm arasındaki karşıtlığı reddettiğini ve hem ölümün hem de ölümün üstesinden gelmenin sembolü olduğunu ifade etmektedir.⁹⁸ Marshall da benzer bir şekilde, tıpkı Kederlerin Adamı'nın dirilişe işaret etmesi gibi,

⁹⁷ Marshall, **a.g.e.**, s. 500.

⁹⁸ Erwin Panofsky, "Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' u.d. 'Maria Mediatrix'", **Festschrift für Max J. Friedlander Zum 60. Geburtstage**, Verlag von Seemann, 1927, s. 261.

Aziz Sebastian imgelerinin yaralı ama yaşayan bedeniyle aynı “umudu” vurguladığını önermektedir. Ancak her iki gösterim kalıbı, Marshall’ın yorumladığı gibi birbiriyle kıyaslanabilecek niteliklere sahip olsa da iki tema arasındaki kategorik farklılıklar gözden kaçırılmamalıdır. Aziz Sebastian, şehit azizlerin imgelerinde geleneksel olduğu üzere acıdan soyutlanmış hâlde gösterilir. Kederlerin Adamı’ndaki İsa ise, şehit aziz figürlerine tezat bir şekilde ıstırabı ifşa eder, kimi örneklerde boynunu bükerek yaralarına işaret eder. Dolayısıyla ıstırabın gösterimi, Marshall’ın karşılaştırdığı Kederlerin Adamı ile Aziz Sebastian imgeleri arasındaki ayrımın temelidir.

Perugino’nun boğazındaki tek okla gösterdiği Aziz Sebastian resmi, İsa’nın elinde kamış tuttuğu, göğre doğru baktığı ve portre niteliğindeki *Ecce Homo* örnekleriyle karşılaştırılabilir özelliklere sahiptir. Bunlardan biri olan, Guido Reni’ye ait *Ecce Homo*’da, omuzlarından yukarıya resmedilen, boynundan aşağıya kanların süzülmesi ve göğre bakan İsa’nın, kamçısı ve dikenli tacı dışında hiçbir öyküsel detay yer almamaktadır. İki figürün de yüz ifadesi ve jesti aynıdır. Son olarak Aziz Sebastian’ın imgelerinin toplumsal etkisine dair öne sürülen yorumlara değinmek gerekir. Rönesans’tan itibaren yaygınlaşan ve giderek öyküsünün detaylarından bağımsız bir kült imgesi haline dönüşen Aziz Sebastian betimlerine hem vebaya karşı aracılık rolü hem de İsa’yla özdeşleştirilmesi bağlamında atfedilen kolektif kurtuluş anlamının, dönemin Avrupa’daki dini heterodoks akımlara karşı işlevli bir araç olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Marla Carlson özellikle 14. yüzyıldan itibaren veba salgını gibi koşulların da etkisiyle Avrupa’da yükselen farklı çileci ritüelleri sahiplenen akımlardan biri olan Kırbaççılar tarikatı gibi dini hareketlerle Aziz Sebastian kültürünün ilişkisini açıklamaktadır.⁹⁹ Başlangıçta cinsel arzuların bastırılması için uygulanan ritüel, manastırların alanından çıkarak kitlesel bir hareket olarak kamusal alana taşınmıştır. Yoldan çıkaran günahlara karşı, kefarete adına kendini kırbaçlayan insanlardan oluşan toplulukların, köyden köye alaylar halinde dolaşması akımın etki alanını genişletir. Ancak giderek yaygınlaşan bu akımlar, kilisenin merkezi otoritesinin doktriner uygulamalarının dışındaki ritüelleri nedeniyle tehlike görülmüştür. Bu tarz ritüeller bireyin tanrıyla doğrudan iletişimini

⁹⁹ Marla Carlson, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave MacMillan, New York, 2010, s. 107-113.

vadederek, kilise hiyerarşisinin sıradan müminler ile ilahi olan arasındaki aracı konumunu boşa düşürdüğü için bastırılmış veya denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Kamusal alana taşan kırbaçlama ritüelleri 16. yüzyıldan itibaren farklı bağlamlar kazanarak ve form değiştirerek özel alana dönmüştür. Sheila Barker, bu akımın merkezi otorite tarafından denetim altına alınmasında Aziz Sebastian'ın kolektif kurtuluşla ilişkili tapınma imgelerinin rolüne dikkat çekmektedir. Baker, Kara Ölüm'ün dehşetinin etkisiyle *“kendi kendini kırbaçlama hareketinin geliştiği dönemde Sebastian kültü, aynı zamanda, Tanrı önünde meşrulaşmanın ruhbana hiç başvurmaksızın bireysel tövbeyle gerçekleşebileceğine ilişkin heterodoks kabullere de karşı çıkılmasına yardımcı oldu”* görüşündedir.¹⁰⁰ Baker'a göre Aziz Sebastian betimleri, kendisini kırbaçlayan gruplarla *“İsa'nın mükemmelliği arasında aracı bir konumda bulunduğu, daha geniş bir Hristiyan hiyerarşinin bir parçası olduğunu göstererek, aynı anda bireyi kendi bedenini otonom bir dönüşüm ve kurtuluş aracı olarak görmekten vazgeçirir”* ve *“ibadete ait enerjilerin ortodoks kanallara akıtılmasını”* sağlar.¹⁰¹ Aynı şekilde Marla Carlson, heterodoks akımların kontrol altına alınması sürecinde kökeni 1411'de Sicilya'nın Melilli bölgesindeki bir cüzzamlının iyileşmesi efsanesine dayandırılan bir Aziz Sebastian heykeliyle gelişen, azizin ahşap heykelleri taşıyan tören alaylarının *“merhametli acı çekmenin odak noktası olarak on beşinci ve erken on altıncı yüzyılların tövbekârlarının”* yerini aldığını ifade etmektedir.¹⁰²

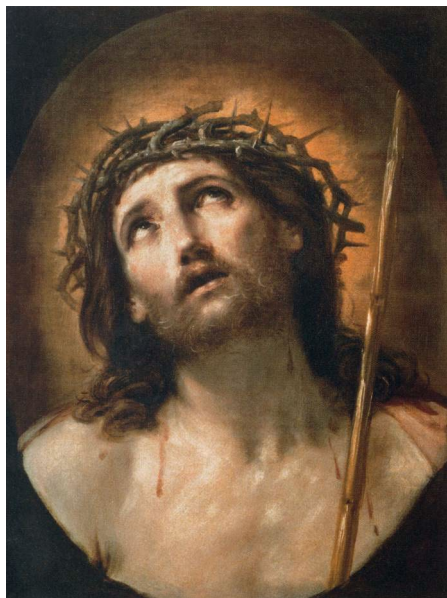
¹⁰⁰ Sheila Barker, “The Making of a Plague Saint: Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation”, **Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque**, Ed. Franco Mormando, Thomas Worcester, Truman State University Press, Kirksville, 2007, s. 106.

¹⁰¹ A.e.

¹⁰² Marla Carlson, a.g.e., s. 110.



Resim 21: Pietro Perugino, Aziz Sebastian, 1493-1494, The Hermitage, St. Petersburg



Resim 22: Guido Reni, Ecce Homo, 1639-40, Musée du Louvre, Paris

İKİNCİ BÖLÜM

HOMOEROTİK İMGE OLARAK AZİZ SEBASTİAN

2.1. 19. ve 20. Yüzyıl Edebiyatında Sembol Bir Figür:

Erotikleştirilen Aziz Sebastian

Günümüzde genellikle seks ve şehvetle ilişkilendirilen erotizm, sözlük tanımıyla “cinsel duygu ve isteklerine çok düşkün olma durumu, kösnüllük, erosçuluk, şehvaniyet” olarak açıklanmaktadır.¹ Erotizmin sanattaki yansımaları inceleyen Ali Artun kavramsal çerçevesinin merkezine, erotizmin cinsel birliktelikle eşitleyen yaklaşımı teorize eden Georges Bataille’ın görüşlerini almaktadır.² Fransız felsefeci ve yazar Bataille, 1957’de yayımlanan metninde erotizmi, rasyonalite karşıtı aşkın bir deneyim olarak tarifler ve erotizm ile ölümün, insanın faniliği karşısında süreklilik duygusunu yakalayabildiği yegâne deneyimler olduğunu iddia eder.³ Şiddetin cinselliğe içkin olduğunu savunan Bataille’ın, ölümün ve seksin ortaya çıkardığı süreklilik duygusunu temellendirdiği örnekler, pagan kurban ayinleri ve spermle yumurtanın birleşmesi yani üremedir. Cinselliği kadın ve erkek arasında bir deneyim olarak mutlaklaştıran Bataille kurban vermeyi, başka bir deyişle cinayeti bu deneyimin “doğal” bir parçası ilan eder. Bu nedenle ikinci dalga feminizmin yazarlarından Andrea Dworkin, Bataille’ı şiddeti romantize etmekle eleştirir.⁴ Bataille, heteronormativitenin yanı sıra erkekleri erotizmin öznesi, kadınları ise yalnızca erkeğin erotik aşkınlığa erişiminin aracısı olarak tariflediği için toplumdaki mizojinist fikirleri yeniden üretir. Bataille’a göre sekste “*erkek partner etken kadınsa edilgen rol oynar*”⁵ ve “*Kadınlar kendilerini bir eşyaymışçasına erkeklerin saldırgan arzularına sunar.*”⁶ Başka bir deyişle kurban eden erkek, kurban edilen ise kadındır. Bataille’ın *Erotizm* kitabındaki mizojinist yönlerini kabul etmekle birlikte, daha

¹ Genel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 23 Ocak 2022.

² Ali Artun, *Eros ve Sanat: Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2022.

³ George Bataille, *Erotizm: Cinsellikten Dinselliğe*, Çev. Bora Akad, Kelebek Arges, İstanbul, 2006.

⁴ Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, Plume Book, 1989, s. 176.

⁵ Bataille, *a.g.e.*, s. 20.

⁶ *A.e.*, s. 168.

sonra yayımlanan *Gözün Hikayesi* romanını toplumsal cinsiyet ilişkilerinin eleştirisi olarak değerlendirenler de vardır.⁷ Erotizmin ölümle ilintili olduğu kanaatini paylaşan Susan Sontag, bir edebi tür olarak pornografinin estetik potansiyellerini tartıştığı denemesinde, Bataille’ın romanı hakkında “*okuduğum tüm pornografik kurgu metinlerin en başarılısı*” der.⁸ Erotizmin analizi ve Bataille etrafındaki tartışma bu çalışmanın konusunun dışındadır ancak bu bölümde Aziz Sebastian’ın yüzyıllara uzanan imgesini incelerken erotizm kavramının, cinsel arzuya dayalı yaygın anlamıyla kullanılacak olması böyle bir girizgahı gerekli kılmaktadır. Bu tercihin nedeni, alternatif bir kavramın önerilemediği durumda, yaygın kullanımın Aziz Sebastian betimlerinin çözümlenmesindeki elverişliliğidir. Bununla birlikte erotizm, kavramın toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üreten görüşlere eleştirel bir mesafe koymadan sahiplenilmesine şerh düşerek kullanılacak. Erotizmin güç ilişkilerinden bağımsız olmayan tanımlarına ve niteliğine dair yorumlar çoğaltılabilir. Bu noktada erotizmin niteliğine dair, *queer*⁹ ve feminist teorilerin etkisiyle, farklı açıklamalar yapıldığına dikkat çekmek gerekir. Yazar ve şair Audre Lorde 1970’lerin sonunda yaptığı bir konuşmada, erotizmin erkekler tarafından yanlış adlandırılarak kadınların aleyhine kullanıldığını öne sürüp, kavramı “*herhangi bir uğraşı başka biriyle paylaşmaktan gelen güç ve keyif*” olarak tanımlayarak erotizmi salt cinsel bağlamın ötesine taşımıştır.¹⁰

Sanatta cinsel arzu ve erotizmin yansıtıldığı düşünüldeği alanlardan biri çıplak beden temsilleridir. Feminist çalışmalar, Batı sanat tarihindeki erkek ve kadın çıplak betimlerini, erkek sanatçıların erkek patronlar için ürettiği bir tahakküm alanı olarak eleştirmiştir.¹¹ Bu bağlamda konu sanatçı, izleyici, mesen ve temsil edilen özne gibi farklı boyutlarıyla ele alınarak, çıplak imgelerinin toplumsal inşa süreci

⁷ Erotizm kitabından otuz yıl önce ilk baskısı yapılan romana dair farklı analizler için bkz. Chris Vanderwees, “Complicating Eroticism and the Male Gaze: Feminism and George Bataille’s Story of the Eye”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 38, 2014.

⁸ Susan Sontag, *Radikal İrade Üslupları*, Çev. Nuray Önoğlu, Everest Yayınları, İstanbul, 2021, s.86.

⁹ *Queer* [kuir] genel anlamıyla heteronormativiteyi reddeden ve heteroseksüel olmayan insanlara işaret eden İngilizce bir ifadedir. Konu hakkında bkz: Deniz Gedizlioğlu, *Çeviri Sözlüğü*, Kaos GL Derneği, Ankara, 2020, s. 46.

¹⁰ Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley, 2007, s. 53-59.

¹¹ Kathryn Moore Heleniak, “Naked, Nude”, *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, Ed. Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, Londra, 1998, s. 641.

irdelenmiştir. Ancak bu yorumların çoğu erkek egemenliğinin eleştirisini yapmakla birlikte, ikili cinsiyet sistemini norm kabul etmekte ve adeta mutlak bir heteroseksüellik varsayımına dayanmaktadır. John Berger'in toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkileriyle, sanattaki çıplak kadın bedeni temsillerinin tarih boyunca birbirlerini karşılıklı olarak nasıl yeniden ürettiğini ortaya koyarken ifade ettiği “*çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu*”¹² gözlemini, pekâlâ çıplak erkek bedeni betimleri için de söylemek mümkündür. Bu arada Linda Nochlin'in hatırlattığı gibi, 19. yüzyılın sonlarına dek çıplak modelden çalışılarak üretilen resimler erkek sanatçılara aittir.¹³ Kuşkusuz geçmiş yüzyılların betimleri günümüzün cinsiyet, cinsel kimlik, yönelim ve cinselliğe ait kavramlarına dayandırılmaz. Böyle bir iddia Bette Talvachhia'nın, Aziz Sebastian'ın ilk eşcinsel ikon olduğu yönündeki güncel yorumlara ithafen söylediği gibi anakronizm olur.¹⁴ Ancak bu durum heteronormatif ikili cinsiyet sisteminin, tarih boyunca mutlak olduğunu, bu normun sınırlarını aşan imgelerin üretilmediğini, sanatçı ve mesenlerin motivasyonunun veya izleyicilerin perspektiflerinin bu norma hapsedildiğini varsaymamız gerektiği anlamına gelmemektedir. Keza heteroseksüellik teriminin tarih boyunca insan ilişkilerini açıklamak için kullanılması da anakronizm olarak adlandırılabilir. Kısacası yine Talvacchia'nın ifadesiyle “*erkek güzelliğini ve erkek cinsel partnerleri tercih eden Rönesans sanatçı ve izleyicileri, Aziz Sebastian'ın fiziksel olarak baştan çıkarıcı imgelerine özel bir ilgi*” duymuştur.¹⁵ Rönesans'ta homoerotik bağlamda örtük bir ilginin uyandığı Aziz Sebastian, 19. yüzyılda daha açık bir şekilde eşcinsel kültürü için sembol bir figüre dönüşmüştür. Zira bu dönemde hemcinsler arası ilişkiler toplumsal olarak daha görünür hâle gelmiş ve eşcinselliğin günümüzdeki tanımlamasına zemin oluşturacak bir varoluş olarak şekillenmeye başlamıştır.¹⁶ Aziz Sebastian da bu süreçte eşcinsellerin varoluşuyla ilişkilendirilen birçok imayı kapsayan, uygun bir metafor, bir görsel kod olmuştur.

¹² John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s. 51.

¹³ Linda Nochlin, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 136-142.

¹⁴ Bette Talvachhia, “The Double life of St. Sebastian in Renaissance Art”, **The Body in Early Modern Italy**, Ed. Julia L. Hairston, Walter Stephens, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2010, s. 242.

¹⁵ A.e., s. 240-241.

¹⁶ James Smalls, **Homosexuality in Art**, Parkstone Press, New York, 2003, s. 137.

Başta dekadantizm¹⁷ akımıyla ilişkililer olmak üzere, dönemin yazarları için erotizmin ifade edilmesinde bir araçtır. 19. yüzyıl sonu edebiyatında Aziz Sebastian'a yapılan göndermelerde belirgin bir artış vardır ve yazarlara esasen, azizin Rönesans'la birlikte gelenekselleşen imgesi ilham kaynağı olmuştur. Viktorya dönemi yazarlarının İtalya ve Fransa'daki kilise ve müzeleri içeren *Grand Tour* gezilerine merakı, azize yönelik ilginin artmasını hızlandırmıştır.¹⁸ 1877'deki İtalya gezisinde Guido Reni'nin (1575-1642) Aziz Sebastian resmini (Resim 23) inceleme fırsatı bulan, dekadan yazar Oscar Wilde azizle kendi varoluşunu adeta özdeşleştirmiştir.¹⁹ Yirmi beş yaşındayken veremden ölen, İngiliz şair John Keats'in Roma'daki mezarını ziyaret eden Wilde, konuyla ilgili bir sone kaleme almıştır. *Keats'in Mezarı* başlıklı sonede “şehitlerin en genci burada yatıyor, Sebastian kadar adil ve erken öldürülmüş” ifadesi yer almaktadır.²⁰ Soneyle birlikte yayınladığı notta Wilde şöyle demektedir: “Bu ilahi oğlanın mezarının yanında dururken, onun zamanından önce katledilmiş bir Güzellik Rahibi olduğunu düşündüm; ve Cenova'da gördüğüm Guido'nun Aziz Sebastian'ının görüntüsü gözlerimin önüne geldi, kıvrıkcık, kümelenmiş saçları ve kırmızı dudaklarıyla, kötü düşmanları tarafından bir ağaca bağlanan ve oklarla delinmiş olmasına rağmen gözlerini ilahi, ateşli bir bakışla, açılan göklerin Ebedi Güzelliğine doğru kaldıran sevimli bir kahverengi oğlan.”²¹ Oscar Wilde daha sonra Lord Alfred Douglas'la ilişkisi nedeniyle ahlaksızlık suçlamasıyla iki yıl hapis cezasına çarptırılır ve cezaevinden serbest bırakıldıktan sonra Sebastian Melmoth mahlasını benimser.²² Bu isim sevdiği bir gotik roman karakterinin adıyla Aziz Sebastian'ın birleşimidir. Oscar Wilde'ın Aziz Sebastian'la kendisini özdeşleştirmesinin arkasında kişisel tecrübesiyle, azizin yaşamı arasında

¹⁷ Çöküş anlamına gelen dekadans kavramından türeyen dekadantizm, dönemin Avrupa'sındaki ekonomik ve toplumsal gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkan estetikçilik akımından sanatçıları tanımlamak için kullanılmaktadır. İngiltere'de Oscar Wilde, Fransa'da Charles Baudelarie, İtalya'da Gabriel D'Annunzio gibi isimler akımının ünlenmesini sağlamıştır. Konu hakkında bkz: Aslı Bayar, “Avrupa'da ve İtalya'da Dekadantizm”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı İtalyan Dili ve Edebiyatı, Ankara, 2007.

¹⁸ Richard A. Kaye, “Determined Raptures: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”, **Victorian Literature and Culture**, Vol. 27, No.1, 1999, s. 271.

¹⁹ Sarah Parker, “The Male Wound in Fin-de-Siècle Poetry”, **The Male Body in Medicine and Literature**, Ed. Andrew Mangham, Daniel Lea, Liverpool University Press, Liverpool, 2018, s. 91.

²⁰ Oscar Wilde, “The Grave of Keats”, (Çevrimiçi) <https://poets.org/poem/grave-keats>, 2 Kasım 2021.

²¹ Parker, **a.g.e.**, s. 92.

²² **A.e.**

kurduğu paralellik yer almaktadır. Gizlediği kimliği nedeniyle işkenceye maruz kalan ve ölümü göze alarak kimliğinden vazgeçmeyen Aziz Sebastian anlatısı, toplumsal ve yasal cezalandırma riskiyle yaşayan dönemin eşcinsellerinin sahiplendikleri ve kendilerini özdeşleştirdikleri bir metafor olmuştur. Guido Reni'nin toplam yedi tane olduğu düşünülen Aziz Sebastian temalı resimlerinin hepsi, azizin Rönesans'ta yaygınlaşan imgesinin tekrarıdır. Guido Reni'nin bembeyaz, parlak bir cilde sahip, idealize edilmiş genç erkek bedeni, her an düşecekmiş gibi duran belindeki peştamal dışında çıplak, oklanmış ve ağaca bağlı Aziz Sebastian figürleri, 19. yüzyıldan itibaren edebi metinlere konu olmuş ve homoerotizm bağlamındaki etkisini sonraki yüzyılda da devam ettirmiştir.

On yıllar boyunca Michael Field mahlasıyla, ortak metinler üreten Katharine Harris Bradley ve Edith Emma Cooper ikilisinin de radarına Aziz Sebastian'ın Rönesans betimleri erotik bir bağlamda girmiştir. Edebi işbirliği kuran iki kadın, teyze ve yeğen olmanın yanı sıra sevgilidir. Kendilerini “*cennete ve cehenneme kayıtsız, sonsuza dek şairler ve aşıklar*” olarak tanımlarlar.²³ 1892’de *Sight and Song* başlığıyla ve yine Michael Field mahlasıyla yayımladıkları şiir kitabında, Tintoretto, Leonardo da Vinci, Botticelli gibi isimlere ait otuz bir resim hakkında otuz bir şiir yer almaktadır. Kitap için Avrupa kıtasındaki galerileri gezen ikilinin yapmaya çalıştığı şey, kendi ifadeleriyle “*seçilmiş belirli resimlerin çizgilerinin ve renklerinin kendi içlerinde söyledikleri şarkıyı dizelere dökmek[tir]*”.²⁴ Şiirleri *queer*-feminist perspektiften çözümleyen Jill Ehnenn’e göre, şairler Viktorya dönemi cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ideolojisini farklı açılardan eleştirirken, Aziz Sebastian figürünü kadın ve erkek homoerotik aşkı ifade etmenin aracı olarak kullanmışlardır.²⁵ Kitapta üç ayrı Aziz Sebastian resmini konu edinen şiirler yer almaktadır. Bunlar, Correggio’nun *Madonna ve Çocuk İsa*’sı, Antonella de Messina’nın *Aziz Sebastian*’ı (Resim 9) ve Fiorenzo di Lorenzo’nun *Madonna ve Çocuk İsa* betimleridir.

²³ Hilary Fraser, “A Visual Field: Michael Field and the Gaze”, **Victorian Literature and Culture**, Vol. 34, No.2, 2006, s. 555.

²⁴ **A.e.**, s. 553.

²⁵ Jill Ehnenn, “Looking Strategically: Feminist and Queer Aesthetics in Michael Field’s *Sight and Song*”, **Victorian Poetry**, Vol. 43, No.1, 2005, s. 214.



Resim 23: Guido Reni, Aziz Sebastian, 1615, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, Genova



Resim 24: Guido Reni, Aziz Sebastian, 1630-1635, Dulwich Gallery, Londra

Correggio'nun (1489-1534) kompozisyonunda (Resim 25) puttillerle çevrili Meryem ve Çocuk İsa'nın altında Aziz Sebastian, Aziz Geminianus ve Aziz Roch figürleri yer almaktadır. Bu figürler arasında bir tek Aziz Sebastian ve çocuk İsa birbirine bakmaktadır. Şiirde azizin ellerinin bağlı olmasına rağmen gözlerinin özgür olduğu ve acısının, ona "yumuşak bir arzuyla" bakılması sayesinde adeta telafi edildiği anlatılmaktadır.²⁶ Ruth Vanita'ya göre şairler, kendisi tutsak olsa da ruhunun özgür olduğunu betimleyerek kendi aşklarını azizinkiyle özdeşleştirirler: "*Aziz Sebastian'in zulmünün, geleneklere karşı sevenlerin zulmüyle açık bir özdeşliği ve bu zulmün sevginin gücü ve ısrarı sayesinde etkisizliğinin beyanı*[dır]."²⁷ Şiirdeki homoerotik aşk iması resimdeki bakışma üzerine kurulmuştur. Ehnenn bu durumun, yani farklı bir bakış söyleminin eşcinsel izleyici için "adını söylemeye cesaret edemeyen aşk" olarak yankılanabileceğini, başka bir deyişle şiirin günümüzde *queer* okuma olarak adlandırabileceğimiz bir şeyi gerçekleştirdiğini söylemektedir.²⁸ İkilinin Antonella da Messina'nın Aziz Sebastian'ı hakkındaki şiirinde aziz, tanrının iradesine karşı çıkan bir figür olarak ele alınmıştır.²⁹ Ehnenn şiirdeki, kamusal alanda acı çeken yalnız aziz anlatımının, arzuları nedeniyle suçlananları ima ederek kilise ve devletin buyruklarına karşı gelenler için bir alan açtığını vurgulamaktadır.³⁰ Benzer şekilde Fiorenzo di Lorenzo'nun (1440-1522) *Meryem ve Çocuk İsa* resmi üzerine olan şiirdeki aziz tasvirinin, 19. yüzyıl sonunda hakim olan, acı çeken ve toplumdan dışlanan eşcinseller anlatısıyla özdeşleştirildiğini ifade etmektedir.³¹ Michael Field şiirlerinden iki sene sonra yayımlanan, Anatole France'ın bir romanında ise azizin erotik bağlamı tersinden bir eleştiriyle ifade edilmektedir. Kontes Martin adlı roman karakteri, 15. yüzyıldan kendisini en çok etkileyen şeyin Hristiyan sanatı olduğunu ve dindarlığın, saflığın ancak Fra Angelico'nun figürlerinde bulunduğunu belirttikten sonra geri kalanların şehvetli, okşayıp öpen hatta sapkın bakireler ve melekler olduğunu söylemektedir ve eleştirisini şöyle ifade etmektedir: "*Kadınlar kadar güzel*

²⁶ Michael Field, "Saint Sebastian: Corregio, The Dresden Gallery", (Çevrimiçi) <https://michaelfield.dickinson.edu/book/saint-sebastian-0>, 2 Kasım 2021.

²⁷ Ruth Vanita, **Sappho and The Virgin Mary: Same Sex Love and the English Literary Imagination**, Columbia University Press, New York, 1996, s. 130-131.

²⁸ Ehnenn, **a.g.e.**, s. 129.

²⁹ Michael Field, "Saint Sebastian: Antonello da Messina, The Dresden Gallery", (Çevrimiçi) <https://michaelfield.dickinson.edu/book/saint-sebastian>, 2 Kasım 2021.

³⁰ Ehnenn, **a.g.e.**, s. 132.

³¹ **A.e.**, s. 131.

bu münecim krallar ve gençliğinde görkemli, Hristiyanlığın acı çeken Baküs'ü Aziz Sebastian hangi dini fikri ifade ediyorlar?”³²

19. yüzyılda hem hemcinsler arası ilişkilerin daha görünür olmasının hem de Aziz Sebastian'ın bir gizli görsel kod haline gelmesinin, kimi zaman birbiriyle kesişen, farklı nedenleri vardır. Öncelikle dönemin ekonomik ve toplumsal gelişmeleri heteroseksüel normun sınırlarının dışına çıkan ve giderek büyüyen bir alt kültürün doğmasına vesile olmuştur. Ancak esas olarak Oscar Wilde'ın “sapkınlıkla” suçlanarak ceza aldığı dava, sonraki yıllarda örgütlenmelerin oluşması, eşcinselliği suç sayan yasaların kaldırılmasını talep eden hareketlerin gelişmesi ve popüler kültür yayınlarının çıkması gibi olayları hızlandırmıştır.³³ Aynı zamanda dönemin bilimsel gelişmeleri ve etrafında yürütülen tartışmalar da eşcinselliğin toplumun gündemine girmesinde etkili olmuştur. Beyaz, heteroseksüel, erkekleri merkeze alan söylemler, normun dışında kalanları patolojikleştirmeye çalışmıştır. Bu dönemde frengi, tıp tarafından dejenerasyonla ve eşcinsellikle ilişkilendirilmiş, bedende oluşan lezyonlar, bireylere cezai yaptırım uygulanmasını mümkün kılacak deliller olarak görülmüştür.³⁴ Eşcinselliği günahkarlık olarak damgalayan önceki yüzyılların yaklaşımı yerine ana akım tıbbın, erkekleri “kadınsılaştıran” bir hastalık olduğunu kanıtlama girişimi hâkim olmuştur. Bunun karşısında eşcinselliğin tıbbi bir anomali olmadığını ortaya koymaya çalışanlar da vardır. Bu çalışmalar, toplumsal görünürlüğe olumlu anlamda katkıda bulunsa da eşcinselliği medikalize eden hâkim varsayımın sınırları içinde kalmıştır.³⁵ Günümüzde olduğu gibi Viktorya döneminde de eşcinsel kültürü içerisinde, sanattan, popüler kültürden, gündelik yaşamdan temellük edilen semboller ve ikonlar üretilmiştir. Bu yıllarda yeşil karanfilin eşcinselliği sembolize eden bir tür gizli kod olması gibi, Aziz Sebastian imgesi de soylu ıstırapın vücut bulduğu bir ikona dönüşür. Dönemin atmosferi, Aziz Sebastian'ın imgesiyle ve hikayesiyle çok yönlü analogiler kurulmasını sağlamıştır. İstirap çeken birey imajından duyulan haz, ölümün romantize edilmesi, fallus imgeleri, ideal güzellikteki kurban erkek, frenginin yol açtığı lezyonlar, varoluş

³² Kaye, a.g.e., s. 298.

³³ James Saslow, **Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts**, Penguin Books, New York, 1999, s. 202-203.

³⁴ Parker, a.g.e., s.89.

³⁵ Smalls, a.g.e., s. 179-180.

yüzünden cezalandırılma gibi bağlamlar, Aziz Sebastian temsilleriyle özdeşlik kurulmasına ve erotik temelli okumalara yol açmıştır.

20. yüzyılda Aziz Sebastian, şair ve oyun yazarı Federico Garcia Lorca (1898-1936) ile sanatçı Salvador Dali'nin (1904-1989) dostluğunda belirleyici bir figürdür. İkilinin 1923'te başlayan ve birkaç yıl devam eden yakın arkadaşlığı geride kalan mektuplarına yansımıştır. Lorca'nın Dali'ye gönderdiği mektupların bir kısmı günümüze ulaşmasa da mevcut metinler ikilinin ilişkisine, sanat anlayışlarına ve Aziz Sebastian ilgilerine dair fikir vermektedir. Lorca'nın Dali ailesinin Cadaqués kasabesindeki yazlıklarına misafir olduğu dönemde dostlukları derinleşmiştir. Aziz Sebastian hem Cadaqués'in patron azizidir hem de kasaba için denizcilere ve balıkçılara göz kulak olan ve denizdeki tehlikelerden korunmak için başvurulmuş bir aracı rolüne sahiptir.³⁶



Resim 25: Correggio, Aziz Sebastian'ın Meryem'i, 1524, Gemaldegalerie, Dresden

³⁶ Miguel Escribano, "Dali's Religious Models: The Iconography of Martyrdom and its Contemplation", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Essex Üniversitesi Sanat Tarihi ve Teorisi Bölümü, İngiltere, 2012, s. 30.

Dali Aziz Sebastian başlığıyla sanata dair düşüncelerini aktardığı bir metin yazmıştır. Lorca ise Aziz Sebastian üzerine, Guido Reni, El Greco, Ribera, Mantegna gibi ressamların betimlerinin yer alacağı bir seminer dizisi yapmayı planlamıştır. Salvador Dali, 1926'da yazdığı bir mektupta, sanat anlayışına dair görüşlerini açıklarken *“Başka bir zaman sana şimdilerde Aziz Sebastian adıyla anılan, Aziz Nesnellik'ten bahsedeceğim”* diye yazmıştır.³⁷ Bu tarihten itibaren Aziz Sebastian, ikilinin sanat hakkındaki, çatışan görüşlerini ortaya koyan tartışmanın merkezi teması olmuştur. Birkaç ay sonra kaleme aldığı mektupta Dali *“Gördüğün üzere, okun bir pisi balığına dönüştürüldüğü, yeni Aziz Sebastian tipime seni davet etmek için yazıyorum”* diyerek, zarafet ilkesinin azizin nefis bir şekilde acı çekmesine ve ölmesine neden olduğunu ifade eder ve şöyle ekler: *“Belki de bu yeni değişiklikte, eski Aziz Sebastian'ın oklarının gerçek sıcaklığını bir kez daha bulacağız.”*³⁸ Mektuptaki ifadeden de anlaşılabileceği gibi metne, başı balık figüründen oluşan bir torso çizimi eşlik etmektedir (Resim 26).³⁹ Lorca Ağustos 1927 tarihli mektubunda azizin üzerindeki etkisini şu sözlerle açıklamıştır:

“Aziz Sebastian'ın oklarının renkli tüylere sahip olabileceği hiç aklıma gelmemişti. Okları çelikten yapılmıştır ve seninle aramızdaki fark sen, okları onda bağlı görüyorsun – sabit, sağlam, kısa, asla paslanmayan oklar- ve ben onları, onu yaraladıkları anda uzun oklar olarak görüyorum. Senin Aziz Sebastian'ın mermerden yapılmış, benimkisi ise sürekli ölmekte ve olması gereken de bu. Benim Aziz Sebastian'ım da plastik olsaydı, lirik şair değil bir heykeltıraş olurdu (ressam değil). Neden bir ressam olamayacağımı sana açıklamaya ihtiyacım yok. Ayrım incedir. Beni Aziz Sebastian'a çeken, talihsizliklerinin ortasındaki sükunetidir. Talihsizlik daima Barok olmuştur. İşkence altındaki zarafetinden ve Helenik yüzünde gösterdiği, kabullenilmenin mutlak yoksunluğundan etkileniyorum. Boyun eğen değil muzaffer, zafer kazanmış ve şehrin caddelerinden bihaber, sağlam, sadık bir kürekçi

³⁷ Christopher Maurer, **Sebastian's Arrows: Letters and Memmentos of Salvador Dali and Federico Garcia Lorca**, Swain Isle Press, Chicago, 2004, s. 57.

³⁸ A.e., s. 65.

³⁹ Platon'un *Şölen*'inde, kadın ve erkek dışında üçüncü bir cinsiyet olarak tanımladığı *androgynos*'un serüvenini aktaran Aristophanes şöyle demektedir: “Her birimiz bir insanın *symbolon*'u, tamamlayıcı parçasıyız, pisi balıkları gibi bir bütünün yarısına benzeriz, onun için de hep tamamlayıcı parçamızı arar dururuz.” Platon, **Şölen-Dostluk**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017, 191e, s. 29.

gibi zarafet ve grinin farklı tonlarıyla dolu biri. Bu yüzden Aziz Sebastian bütün sanatın en güzel figürüdür, gözle görünen sanatın. Aziz Sebastian'ın denizden çok, çok uzak olduğu doğru değil mi? Ne dalgaların ne dağların onu anlamayı umabildiği doğru değil mi? Aziz Sebastian saf kristal bir bardağın içindeki bir tatlı su efsanesidir. Romantik Rönesans'ın onu resmettiği gibi budaklı bir ağaç gövdesine bağlı değil, iç mekânda şehit oldu. Bedeni kadar sarı ve yarı saydam yeşimden bir sütuna bağlıydı. Ağaç ortaçağda icat edilmişti. Hepimiz biraz Aziz Sebastian gibiyiz, bizi eleştirdiklerinde ve hakkımızda dedikodu yaptıklarında. Aziz Sebastian'ı öldürmekte gerçekten haklıydılar: Şehitliği haklı ve adildi, en azından o günlerde. O çağına karşı günah işledi...farkına bile varmadan (ölçeğin estetiği). Hiçbir şehit fark edemedi. Ve hepsi politik nedenlerle şehit edildi. Kendi tanrılarına tapmış oldukları için değil, diğer herkesin tanrısına saygı duymadıkları için öldüler. Kanun kaçağıydılar ve yanılıyorlardı. İcabında belki Sokrates Cumhuriyetin yasalarına saygı duymayı seçerdi. Ne dramatik bir çatışma! Aziz Sebastian güzelliği nedeniyle kurtuluşa ulaştı ve diğerleriyse sevgileri. Hepsi şehadetlerini bir ibadete dönüştürdü ama Aziz Sebastian farklıydı. O poz verir, bedenini geçip giden her şeye sonsuzluk vermek, soyut bir estetik ideaya görünür bir form vermek için kullanır, tıpkı tekerleğin bize daimi hareketin dört dörtlük fikrini vermesi gibi. Bu yüzden onu seviyorum.”⁴⁰



Resim 26: Salvador Dali, Aziz Sebastian, 1927, Fundacion Federico Garcia Lorca, Madrid

⁴⁰ Maurer, a.g.e., s. 78-79.

Lorca'nın mektubundaki "senin Aziz Sebastian'ın mermerden yapılmış" ifadesinin, Dali'nin ikilinin arkadaşlıkları sırasında ürettiği *Neo-Kübit Akademi*'deki denizci figürüne gönderme olabileceği düşünülmektedir.⁴¹ Anıtsal bir heykel görünümündeki denizci figürü, idealize ve adeta statik bir beden formuna sahiptir (Resim 27). Aziz Sebastian'ın geleneksel imgesinin etkisi muğlak olsa da resmin, Dali ve Lorca'nın arzu teması üzerine teorik tartışmasını temsil ettiği öne sürülmektedir.⁴² Buna göre Dali, mektubunda Aziz Sebastian adını verdiği ve başlığında azizin adını taşıyan metninde geliştirdiği *Blessed Objectivity* kavramını, *Neo-Kübit Akademi* resminde sembolize etmektedir.⁴³ Lorca'nın 1927 tarihli Aziz Sebastian çizimi, Dali'ye mektubunda azizi delen oklar hakkında yazdığı görüşlerin bir gösterimidir (Resim 28). Yazışmalarının ortaya koyduğu üzere, Aziz Sebastian'ın ikili için ortak olduğu kadar farklı anlamları da vardır bu farklılık sanat anlayışlarındaki ayrımın bir ifadesidir. İkili "azizin açmazını -soyulmuş ve bağlı, cellatlarının oklarıyla karşı karşıya kalmış- erotik ve ölümlü, entelektüel ve duygusal, arzunun öznesi ve nesnesi olarak insanın durumunun ikilemi için uygun bir metafor olarak kabul etmiştir."⁴⁴ Aziz Sebastian ikilinin tartışmalarına ve üretimlerine esasen sanat ve estetik bağlamında, düşünsel bir düzlemde etki etse de azize atfedilen homoerotik imalardan habersiz olduklarını düşünmek hata olacaktır. Bu dönemde azizin, erkek eşcinselliği için bir sembol olarak kullanımı daha alenidir.⁴⁵ Federico Garcia Lorca eşcinsel olarak bilinmektedir ve faşist Franco rejimi tarafından 1936'da "sapkınlık" suçlamasıyla kurşuna dizilerek öldürülmüştür. Rejimi destekleyen Dali'nin yıllar sonra Lorca'nın eşcinselliği ve kendisine yaklaşımı hakkında verdiği vulgar demeçler ile yazışmalarındaki üstü örtük erotik içerikler, ikilinin ilişkisinin niteliğine dair spekülasyonlara vesile olmuştur.

⁴¹ Escribano, a.g.e., s. 29.

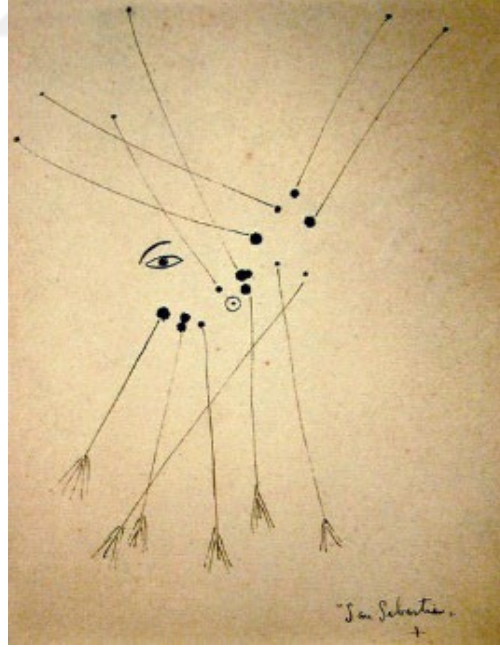
⁴² A.e., s. 12.

⁴³ A.e., s. 45.

⁴⁴ A.e., s. 22.



Resim 27: Salvador Dali, Neo Kübist Akademi (    Figürlü Kompozisyon), 1926, Museu de Montserrat, Barcelona



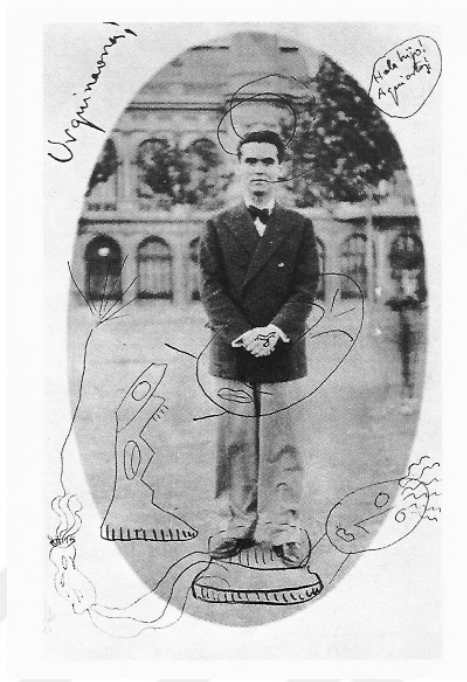
Resim 28: Federico Garcia Lorca, Aziz Sebastian, 1927,  zel Koleksiyon, Madrid

İki sanatçının Aziz Sebastian üzerine diyaloglarının ve betimlerinin doğrudan erotik içeriğe sahip olduğunu söylemek yanıltıcı olabilir. Ancak Aziz Sebastian ikilinin entelektüel diyalogları kadar kişisel, duygusal paylaşımlarının ve şakalarının da nesnesi olmuştur. Lorca'nın 1921'de, yani Dali'yle dostluklarından önce, bir arkadaşına mektubunda yazdığı “*ne mutlu ne mutsuzum, sonbahardayım, ben...ah, gönül, gönül! Cupid'in Aziz Sebastian'ı!*” dizelerinden, azize salt dinsel, estetik, sanatsal bir anlam atfetmediği anlaşılmaktadır.⁴⁶ Yıllar sonra Dali'ye gönderdiği mektupta da aziz figürüne estetik olduğu kadar kişisel ve politik anlamlar yüklediği görülmektedir. Dali azizin adını taşıyan metni üzerine çalıştığı dönemde, Lorca'ya gönderdiği bir mektupta, “*Sevgilim (Mon Cheri) senden uzun bir mektubu özliyorum. Benim “Aziz Sebastian”ımda seni hatırlıyorum ve bazen onun sen olduğunu düşünüyorum...Aziz Sebastian'ın dönüp dolaşıp sen çıkıp çıkmayacağını görelim. Ama şimdilik izin ver de ben onun ismiyle imzalayayım*” der ve “senin Aziz Sebastian'ın” olarak imzalar. 1927'de Lorca, Dali'ye üzerine kalemle çeşitli figür ve yazılar eklediği bir fotoğrafını gönderir (Resim 29). Bu fotoğrafta ayaklarının altına bir sütun kaidesi ve başının üzerine hale çizerek Aziz Sebastian'a gönderme yapmaktadır.

Aziz Sebastian imgesi 19. yüzyıl sonundan itibaren edebiyat dünyasında yaygın bir ilgiye mazhar olmuştur. Burada yalnızca birkaçına değinilen yazarların birçoğu için aziz, sosyal veya cinsel dışlanmışlığın ifade edilmesine olanak tanıyan bir sembol olmuştur. Kendisi de azizin şehit edilmesi üzerine bir şiir yazan Jean Cocteau, Marcel Proust'un evindeki gönüllü inzivasından yalnızca yılda birkaç kez, bir arkadaşının özel koleksiyonunda yer alan Gustave Moreau'nun Aziz Sebastian betimini veya Louvre'daki Mantegna'nın Aziz Sebastian'ını görmek için çıktığını belirtmektedir.⁴⁷ Michael Field'den yaklaşık elli yıl sonra Messina'nın betimi İrlandalı edebiyatçı Samuel Beckett'ın da dikkatini çekmiştir.

⁴⁶ A.e., s. 23.

⁴⁷ Richard A. Kaye, “Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr”, **Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures**, Ed. Peter Horne, Reina Lewis, Routledge, Londra, 1996, s.90.



Resim 29: Federico Garcia Lorca, 1927, Casa Museo Federico Garcia Lorca Koleksiyonu, Granada



Resim 30: Il Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), Aziz Sebastian, 1525, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa

Beckett resme bakarken “bir şiirin başladığını hissettiğini” not ederek Messina’nın betiminin kendisinde bıraktığı etkiyi ifade etmiştir.⁴⁸ Böyle bir resmin varlığına hatta yapıldığına dair herhangi bir kanıt olmasa da Franz Kafka günlüklerine ressam Ascher’a çıplak bir Aziz Sebastian pozunu vermek istediğini yazmıştır.⁴⁹ T.S. Eliot, Thomas Mann, Yukio Mişima gibi yazarlar, azizi konu edinen 20. yüzyıl edebiyatçılarından yalnızca birkaçıdır. ABD’li oyun yazarı Tennessee Williams’ın metinlerinde atıfta bulunduğu dini figürler arasında Aziz Sebastian da vardır. Aziz, yazarın bir şiirine ve bir de tiyatro oyununa ilham olmuştur. 1949’da Roma’da ilk taslağını yazmaya başladığı ve daha sonra birçok kez değiştirdiği şiiri, Il Sodoma olarak bilinen Rönesans ressamı Giovanni Antonio Bazzi’nin (1447-1549) Aziz Sebastian resmi üzerinedir (Resim 30) ve 1954’te yayınlandığı haliyle şiir şöyledir:

*Aziz Sebastian nasıl öldü?
Oklar deldi boğazını ve uyluğunu
ondan önce yalnızca bir metresin elemlerini bilen.
Hemen üzerinde, salınıyordu altından
şehitliğinin tacı. Meryem bile cennet kulesinden
eğildi biraz aşağı
ve eğilirken, bir bulutun bir köşesini kaldırdı
gözetlemek için.
Nazikçe tasalanan Meryem mırıldandı izlerken
okların uçuşunu.
Ve dünyevi kâse bıraktığında tatlı,
taşkın şarabını, cennetin tüm altın çanları
şükretti bir imparatorun metresine.⁵⁰*

⁴⁸ Mark Nixon, **Samuel Beckett’s German Diaries 1936-1937**, Continuum International Publishing, Londra, 2011, s. 146.

⁴⁹ Richard A. Kaye, “A Splendid Readiness for Deah: T. S. Eliot, the Homosexual Cult of Saint Sebastian, and World War I”, **Modernism/Modernity**, Vol. 6, No.2, 1999, 22. dipnot’ta Franz Kafka, **The Diaries of Franz Kafka, 1910-1913**, Ed. Max Brod, Schocken Books, New York, 1988, s. 222’ye atıf.

⁵⁰ Brian Parker, “Tennessee Williams and the Legends of St. Sebastian”, **University of Toronto Quarterly**, Vol. 41, No.3, 2000, s. 634.

Williams büyük ölçüde, Il Sodoma'nın kompozisyonunu kelimelere dökse de onda yer almayan Meryem figürünü anlatısına dahil etmiştir. Brian Parker'ın aktarımına göre, şiirin iki farklı taslağında aziz, İmparator Hadrian'ın metresi yani Antinous olarak tanımlanır.⁵¹ Ayrıca Bakire Meryem, “böylesine yakışıklı bir oğlanı Kerubiler arasına koymanın güvenli olup olmadığını merak ederken” tasvir edilmiştir.⁵² Williams'ın *Suddenly Last Summer* oyunu, azizin efsanesinden ve sanatçının hayatından örtük göndermelere sahiptir.⁵³ Williams'ın ilham kaynağının Gabriele D'Annunzio'nun aziz hakkındaki müzikal oyunu ve azizle yoğun bir özdeşleşme yaşayan yazar Yukio Mişima'yla dostluğu olabileceği düşünülmektedir.⁵⁴

Tıpkı önceki yüzyılda olduğu gibi 20. yüzyılda da dönemin toplumsal gelişmelerinin etkisiyle, azizin geleneksel imgesine ve hikayesine içkin temalar, günün koşullarına uyarlanmıştır. 19. yüzyıldan itibaren gelişen fotoğraf sanatında, edebiyattaki temsiline paralel bir şekilde Aziz Sebastian betimleri homoerotik arzusunun yansıması olmuştur. Fotoğraflar aracılığıyla imgesinin adeta pornografik bir öğeye dönüşmesi daha sonraki dönemler için de belirleyicidir.⁵⁵ Aziz Sebastian'ın sinemadaki temsilinin örneklerinden, 1976 yapımı *Sebastiane* filminde yönetmen Derek Jarman azizin efsanesini erotik bir bağlamda baştan yazmıştır. Diocletianus'un gözdesi olarak nitelenen Sebastian, imparatorun sarayının yanmasından sorumlu tuttuğu Hristiyanlara yönelik zulmü engellemeye çalışınca sürgüne gönderilir. Çölün ortasındaki bir kampta hem Hristiyanlığı inkârı hem de komutan Severus'la cinsel ilişkiyi reddettiği için türlü işkencelere uğrar. Nihayetinde komutanın emriyle kendisi gibi sürgün olan mahkumlar tarafından oklanarak öldürülür. Latince çekilen film, mahkumlar arası ilişkilerin homoerotik ve pornografik anlatımıyla öne çıkmaktadır.

⁵¹ A.e., s. 635.

⁵² A.e.

⁵³ Oyun 1959'da aynı başlıkla, Joseph L. Mankiewicz'in yönetmenliğinde sinemaya uyarlanmıştır ve Katharine Hepburn ile Elizabeth Taylor başrolüdür.

⁵⁴ A.e., s. 653-657.

⁵⁵ Richard A. Kaye, “Losing His Religion”, s. 86.

2.2 Aziz Sebastian Betimlerinde Erotizmin Kaynakları

Giorgio Vasari meslektaşları tarafından çıplak figür betimlemeyi bilmemekle itham edilen Fra Bartolomeo'nun, aksini kanıtlamak için “*canlı gibi ten rengi ve tatlı yüzüyle, güzelliğine münasip şekilde infaz edilen bir Aziz Sebastian*” betimlediğini iddia etmektedir.⁵⁶ Fra Bartolomeo'nun yarı çıplak Aziz Sebastian betiminin övgüyle karşılandığını aktaran Vasari'nin, resmin akıbetine dair anlattıkları daha ilginçtir. Buna göre resmin yer aldığı kilisedeki rahipler, kiliseye günah çıkarmaya gelen kadınların, azizin cazibeli ve güzel görünümünden dolayı “günaha girdiklerini” öğrenince resim kaldırılır.⁵⁷ Günümüzde Aziz Sebastian imgesi, erkek erkeğe cinsel arzu ve erotizmle adeta özdeşleşmiştir. Bunun nedeni sadece geçmiş yüzyılların betimlerinin, bugünün düşünsel ve görsel kodlarının filtresiyle, geriye dönük yorumlanması değildir. Azizin cinsel arzu, haz ve erotizm bağlamında değerlendirilmesine yol açan etkenlerin kökleri çok daha eskidir. Her ne kadar Yeni Platoncu bağlamda, bedensel güzelliğin ilahi iyilikle ilişkilendirilmesi yoluyla, ahlaki bir mesaj verilmeye çalışılması Rönesans'taki imgelerinin ana eksenini oluştursa da Vasari'nin aktarımında görüldüğü gibi, Aziz Sebastian temsilleri erotik duyuların sızdığı çatlaklar oluşturmaktadır. Azizin yarı çıplak, genç bir erkek olarak ve fallus ile acı-haz ilişkisine yapılan göndermelerle gösterilmesi gibi farklı özellikler, erotik okumaların yolunu açan kaynaklardır. Bunların başında azize atfedilen fiziksel güzellik gelmektedir. Azizin 15. yüzyılda yaygınlaşan betim tipi, yani fallus ve kalçaları dışında çıplak, idealize bedeni, ona atfedilen “güzelliği” görsel olarak somutlaştırmaktadır. Vasari'ye göre Fra Bartolomeo'nun resminin kaldırılmasının nedeni, azizin bedeninin “güzelliği ve cazibesi” ile kışkırttığı cinsel arzudur. Bu dönemde farklı şekillerde azizin güzelliği vurgulanmıştır. 15. yüzyıldan *Le Mystère de Saint Sébastien* isimli Fransız piyesinde⁵⁸ Aziz Sebastian'ın fiziksel güzelliği

⁵⁶ Giorgio Vasari, **Lives of the Artists**, (Çevrimiçi) <https://web.archive.org/web/20171110202343/http://members.efn.org/~acd/vite/VasariBartolommeo.html>, 28 Aralık 2021.

⁵⁷ A.e.

⁵⁸ Ortaçağ Avrupa'sında İncil'deki olayların ve aziz/azizelerin yaşamlarının yerel dillerde canlandırıldığı dini tiyatrolar ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda Fransa'da gelişen ve *mystère* olarak adlandırılan piyeslerin sahnelenmesi, 15. yüzyılda Fransa kent ve kasabalarında gelenekselleşmiştir.

özellikle zikredilmiştir. Zarif ve kibar gibi sıfatlarla anılan aziz “büyük güzellikte bir adam” olarak tanımlanmıştır. Oyundaki bir kadın karakterin ağzından “*Öyle yakışıklı, öyle iyi, öyle tatlı ki kimse daha iyisini söyleyemez. Her şeyden öte efendimizi bütün kalbi ve iradesiyle seviyor. Hanımefendim, inancım kadar zevk aldığım hiçbir şey yok, onun tatlı mevcudiyetine başvurmak kadar büyük bir tutku duyduğum başka şey de yok*” dedirtilir.⁵⁹ Daha sonraki işkence sahnelerinde İmparator Maximian, kendi güzelliğine acıması için azize yalvarmaktadır.⁶⁰ Aziz Sebastian’ın geleneksel gösterim tipinin niteliklerinden yola çıkarak, güzelliğe yapılan vurgunun görsel ifadesini azizin idealize edilmiş, yarı çıplak bedeninde bulunduğunu söyleyebiliriz. Vasari’nin aktardığı olayın dışında, azizin hâkim imgesine gösterilen bir başka negatif tepki daha, çağrıştırdığı veya potansiyel olarak yol açtığı erotizmin ipuçlarını sunmaktadır. Özellikle Trent Konsili’nin ardından, sanatta dini konuların ele alınışına dair sıkı bir denetim başlamıştır. Trent Konsili kararlarına göre, aziz tasvirlerinin “baştan çıkarıcı bir çekicilikle” boyanmaması ve “her türlü şehvetten kaçınılması” gerekmektedir.⁶¹ Üstelik kutsal karakterlerin çıplak betimlenmesine yönelik sınırlamalar söz konusudur. Karşı Reform politikaları resim, heykel, tiyatro oyunu gibi sanat yapıtlarını dikkatli incelemeye tabi tutmuştur. Sistine Şapeli’ndeki Son Yargı sahnesindeki çıplakların –daha sonra- genitallerinin kumaş parçaları ve incir yapraklarıyla kapatılması bu durumun en açık örneklerindendir. Karşı Reformculara göre, Aziz Sebastian’ın en münasip betim tipi “olgun ve sakallı bir adam” olarak resmedilmesidir.⁶² Yani azizin Rönesans’ta yaygınlaşan yarı çıplak, genç erkek imgesinin aksine, erken dönem betim nitelikleri tekrarlanmalıdır. İspanyol ressam Francesco Pacheco (1564-1644), Aziz Sebastian’ın nasıl gösterilmesi gerektiğine dair Karşı Reformcu görüşleri teorik ve pratik olarak açıklamıştır. Aynı zamanda Engizisyonun Sevilla’daki resmi sansürcüsü olan Pacheco, *Arte de la Pintura* başlıklı eserinde dini temalı resimlerin, geleneklere dayanarak doğru bir şekilde betimlenmesi gerektiğini savunmaktadır. Buna göre

Trent Konsili sonrasında Fransa’nın birçok bölgesinde seküler *mystère* oyunlarının sergilenmesi yasaklanmıştır. Konu hakkında bkz: Irving L. Zupnick, “Saint Sebastian in Art”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Columbia Üniversitesi, Felsefe Fakültesi, 1958, s. 124.

⁵⁹ Robert Mills, **Suspended Animation: Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture**, Reaktion Books, Londra, 2005, s. 157.

⁶⁰ A.e.

⁶¹ A.e., 79. dipnot.

⁶² Zupnick, a.g.e., s. 9.

Aziz Sebastian için en uygun model, San Pietro in Vincoli'deki mozaikte yer alan ve azizin bilinen en eski imgelerinden biri olan orta yaşlı ve sakallı figürdür.⁶³ Pacheco'nun kendi Aziz Sebastian resmi, konu hakkındaki görüşlerinin görsel ifadesidir (Resim 31). Günümüze ulaşmayan resmin arka planındaki pencerenin ardında, azizin ağaca bağlıyken oklandığı başka bir sahne seçilmektedir. Ön plandaki iç mekânda yer alan figürler, Aziz Sebastian ve efsaneye göre azizi iyileştiren Azize İrene'dir. Yataktaki Aziz Sebastian, Karşı Reformun görüşlerinin bir örneği olarak giyinik ve sakallı gösterilmiştir. Aziz'in giyinik, orta yaşlı ve sakallı imgesinin, bir karşıtlık olarak inşa edilmeye çalışılması, hatta sansür uygulamaları, azizin gösterim kalıbının barındırdığı cinsel imaların ve normatif heteroseksüelliğin sınırlarını aşma potansiyelinin etkisini düşündürmektedir.⁶⁴ Efsaneye göre Azize İrene, Aziz Sebastian oklanıp ölüme terk edildikten sonra onu bulup iyileştiren kadındır. Rönesans'taki resimlerde nadir olarak karşımıza çıkan Azize İrene figürü, 17. yüzyılla birlikte Aziz Sebastian temasının adeta ana motiflerinden biri haline gelir. Kimi zaman melek figürlerinin de yer aldığı bu betimlerde genellikle, yerde uzanan azizin bedenindeki okların, Azize İrene ve yardımcısı tarafından çıkarılması gösterilir. Robert Mills, 17. yüzyıldan itibaren Azize İrene ve meleklerin yardımı temasının egemen olmasını, Karşı Reformun sansür politikalarının bir parçası olarak yorumlamaktadır.⁶⁵ Buna göre söz konusu temanın yükselişinin alt metni, cinselleştirilmiş (hatta eşcinselleştirilmiş) aziz imgesine yönelik Karşı Reform tepkisidir. Azize İrene ve melek figürlerinin 17. yüzyıldan itibaren, sistematik olarak azizin imgelerinde yer almaya başlaması dikkat çekici bir fenomendir. Ancak Mills'in bu temanın neden bilhassa bu dönemde yükseldiğine dair açıklaması, söz konusu kompozisyonlar incelendiğinde, tek başına yeterli değildir. Başta azizin bedeni olmak üzere çeşitli öğeler, Karşı Reformun dayattığı temsil özelliklerine uymayan formlarda gösterilmeye devam etmiştir. Dolayısıyla Karşı Reformun müdahalelerine rağmen erotik vurgu sürdürülmüştür. Procaccini'nin (1574-1625) *Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi* kompozisyonunda melekler tarafından kurtarılan aziz, kederli bir yüz ifadesiyle ve sakallı biri olarak gösterilmektedir (Resim 32).

⁶³ A.e., s.123.

⁶⁴ Robert Mills, "Whatever You Do Is a Delight For Me: Masculinity, Masochism, and Queer Play in Representations of Male Martyrdom", *Exemplaria*, Vol. 13, No.1, 2001, s. 33.

⁶⁵ A.e., s. 33.

Meleklerin sahneye dahil edilerek, azizin şehadetinin ilahi yönünün vurgulanması ve azizin sakallı betimlenişi, Karşı Reform politikalarının bir sonucu olarak yorumlanabilse de azizin bedeninin temsili tam tersi bir anlamı ortaya çıkarmaktadır. Geleneksel gösterim kalıbında benzerine pek rastlanmayacak derecede çırılçıplak ve fallusunun yalnızca bir bacağına ardına gizlendiği bir şekilde resmedilmiştir. 17. yüzyılda Azize Irene ve melek figürlerinin dahil olduğu kompozisyonlarda, Procaccini'ninki gibi çırılçıplak olmasa da azizin Rönesans'la yaygınlaşan temsili tekrarlanmıştır.

Aziz Sebastian'ın dini anlamda ölüme karşı zaferi ifade eden imgesine aynı zamanda erotizm atfedilmesine vesile olan etken, çıplaklığının ele alınış biçimidir. Başka bir deyişle onun adeta seyirlik bir nesne olarak gösterilmesidir. Giysilerinin çıkarılmasının pratik nedeni olan oklanması gibi öyküleyici detayların yer almadığı ve tek başına gösterildiği resimlerde, çıplaklığı bilhassa vurgulanmıştır. Çıplak insan bedeni elbette kendiliğinden cinsel hazla ilişkili değildir. Giyinik olmama hâline erotik anlamın yüklenmesi, kültürel kodların devreye girdiği bir toplumsal inşa sürecidir. Kenneth Clark'ın insan imgelerinin çıplaklık hâlleri arasında önerdiği ayrıma göre “*naked* [çıplak] normalde giyinik olan bir bireyin, kusurlu, hatalı, sahici biçimini gösterirken, *nude* [nü] hiçbir zaman örtünmesi amaçlanmayan bir insan bedeninin mükemmelleştirilmiş, idealize halidir.”⁶⁶ Erotize edilen çıplak, çeşitli kültürel kodlara hitap edecek şekilde mükemmelleştirilen bedendir. Kenneth Clark'ın ideal beden temsili olarak çıplaklığın, eğitilmiş göz tarafından salt estetik bir form olarak algılanabileceğini ve erotik potansiyeline rağmen cinsel etkileşimden soyutlanabileceğini varsaydığını not etmek gerekir. Clark'ın ayrımının cinsel hazzı görece dışlayıcı varsayımı, resim sanatındaki çıplaklığı, poz ve atmosfer açısından tekrarlayan fotoğraflar ve karşılaştıkları tepkiler söz konusu olduğunda daha tartışmalı bir boyut kazanmaktadır.⁶⁷ Ahu Antmen'in aktarımına göre Lynda Nead, Kenneth Clark'ın, izleyicide dokunma ve cinsellik arzusu uyandıran imgeleri sanatsal yaratıcılığa ait görmeyerek pornografi gibi alanlara yerleştirdiğini ifade

⁶⁶ Moore Heleniak, *a.g.e.*, s. 641.

⁶⁷ Ahu Antmen, *Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü*, Sergi Kataloğu, Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2015, s. 23-24.

eder.⁶⁸ Bu tartışma ilerleyen sayfalarda detaylandırılacak olan, Aziz Sebastian'ın Rönesans sonrası imgesiyle açık bir cinsel haz ilişkisi kuran Yukio Mişima gibi 20. yüzyıl sanatçılarının deneyimiyle birlikte düşünülebilir.



Resim 31: Francesco Pacheco, Aziz Sebastian Azize Irene Tarafından İyileştiriliyor, 1616, Günümüze Ulaşmamıştır



Resim 32: Giulio Cesare Procaccini, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi, 17. yüzyıl, Civico Museo d'Arte Antica Castello Sforzesco, Milano

Çıplak erkek temsillerinin hâkim olduğu antik Yunan heykel sanatında, Praxiteles'in Afrodit'ine dek kadın bedeninin çıplak gösterilmemesi, kamusal alandaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir ifadesi olarak yorumlanmaktadır.⁶⁹ Buna göre heykellerdeki erkek çıplaklığı, müsabakalardaki ve gymnasiumlardaki yani gündelik hayatın kamusal alanlarındaki erkek çıplaklığının toplumsal meşruiyetiyle ilişkilidir. Kamusal alanda kadınların giyinikliği, görünürlüklerinin özel alanla sınırlı olması gibi toplumsal eşitsizliklerin tezahürüdür. Kamusal alanda görünen erkek bedeni temsilleri, maskülen, savaşçı, kaslı formlarıyla aynı zamanda güç ve tahakkümün betimleridir.⁷⁰ Praxiteles'in heykelinde, çıplak Afrodit'in bir elinde örtü tuttuğu bir an gösterilmektedir. Kathryn Moore Heleniak'a göre, eril

⁶⁸ A.e., 15. dipnot.

⁶⁹ Moore Heleniak, a.g.e., s. 641.

⁷⁰ A.e.

tanrıların süregelen çıplaklığının tersine Afrodit'in koşullu ve anlık çıplaklığı, yani örtüsünü örtmeden izleyicinin onu adeta çıplak yakaladığı bir anın gösterilmesi cinsiyet eşitsizliğinin bir ifadesidir.⁷¹ Anlık çıplaklık karşısında seyircinin dikizleyen pozisyonuna yerleştirilmesi ve eril bakışın heykeli erotikleştirmesi heykel hakkında aktarılan hikayelerle birlikte tabiri caizse tescillenir. Antik metinlerdeki rivayetlere göre heykele âşık olan, öpen hatta üzerinde "leke" bırakan erkekler vardır.⁷² Klasik bir çıplak imgenin izleyici üzerinde cinsel bir etki bırakabileceğini ifade eden bu anlatılarla, çeşitli Aziz Sebastian betimleri ilişkilendirilmiştir. Bette Talvacchia somut fiziksel etkinin, erotizmden ziyade sanatçıların doğayı taklit etme yeteneklerinin göstergesi olduğunu iddia ederken bahsi geçen antik öykülerle, Vasari'nin Fra Bartolomeo'nun Aziz Sebastian betiminin serüvenine dair aktardıkları arasında bağ kurmaktadır.⁷³ Aziz Sebastian figürüyle Praxiteles'in heykelinin etkisini anımsayan bir başka isim ise kurgusal karakter Alton Locke'tur. Charles Kingsley'in 1850 tarihli romanına adını veren, baş karakter Alton Locke'un hayatının belirleyici gelişmelerinden birisi, Guido Reni'nin Dulwich Galeri'de sergilenen Aziz Sebastian resmidir (Resim 24). Püriten annesinin baskısı altında yetişen Locke, erken yaşta çalışmaya başlayarak işçi sınıfı dünyasına dahil olan ve Çartist harekete katıldığı için evinden kovulan bir gençtir. Aziz Sebastian ise Locke'un dini baskıya karşı özgürleşmesi ile örtük homoerotizminin kesişiminde yer almaktadır. Galerideki resmi ilk gördüğünde farklı fiziksel tepkilerle birlikte göz yaşlarını da tutamayan Locke, Praxiteles'in heykelinden etkilenen oğlan gibi, azizin betimine vurulan bir İtalyan genç kızdan bahsetmektedir: "*Praxiteles'in Venüs'ünün Yunan oğlanı heyecanlandırması gibi, Aziz Sebastian'ın böyle bir resminin, belki de tam da bu resmin, umutsuz aşka, deliliğe ve ölüme dair heyecan verdiği o İtalyan kızın kalbini anladım.*"⁷⁴

Azize İrene'nin dahil edildiği kompozisyonların bazılarında çıplaklık, Afrodit heykeli bağlamında ifade edildiği gibi anlık bir durumdur. José de Ribera'nın (1591-1652) resminde Aziz Sebastian kolları bağlı olmasına rağmen, sanki bir Venüs gibi

⁷¹ A.e.

⁷² A.e., s. 642.

⁷³ Talvacchia, a.g.e., s. 246-247.

⁷⁴ Charles Kingsley, *Alton Locke, Tailor and Poet*, Cilt.1, MacMillan and Co., Londra, 1881, s.246.

izleyiciye dönük bir şekilde uzanmaktadır (Resim 33). Sahnedeki iki kadından biri azizin sağ kalçasındaki oku çıkartırken diğeri, elindeki ilaç şişesini tutmaktadır. Sol üstteki iki melek, şehitliğin ifadesi olan tacı ve palmiye yaprağını taşımaktadır. Azizin altında, yere uzanması için serilmiş gibi duran büyük kumaşın bir kısmı, bacaklarının arasını örtmektedir. Örtünün her an düşecekmiş gibi duruşundan, azizin çırılçıplak olduğu anlaşılmaktadır. Aziz Sebastian'ın, azize tarafından kurtarılıp, iyileştirilmesi efsanesinden bir kesit görürüz başka bir ifadeyle bir ana tanık oluruz. İzleyiciler olarak azizin tedavi edildiği andaki geçici çıplaklığını adeta dikizler pozisyondayızdır.

Karşı Reformcuların azizin olgun bir erkek olarak betimlenmesi gerektiğine dair ısrarı anlamlıdır. Bazı resimlerde azizin genç gösterimi, erotizmle daha doğrudan ilişkilendirilmesine neden olmaktadır. Fiziksel güzellik, gençlik ve iyilik niteliklerinin eşdeğer bir biçimde bütünlük oluşturduğu ideal güzellik anlayışının ötesinde, genç erkeğin çıplak bedeni, erkek erkeğe arzuya dair tarihsel bir imaya sahiptir. Rönesans'a kaynaklık eden antik Yunan'da, hemcinsler arası cinsellik sanatta yansıtılan toplumsal bir olgudur. Ancak antik Yunan'daki erkek erkeğe cinselliğe ve erotizme dayalı ilişkilere dair bilgilerimiz pederastiyle sınırlıdır, dolayısıyla eşcinselliğin ifadesi değildir.⁷⁵ Yani eşitler arası, rızaya dayalı ilişkilerden ziyade sosyal ve sınıfsal statü açısından ayrıcalıklı olan yetişkin erkeklerin kendilerinden yaşça küçük erkeklerle kurdukları hiyerarşik bir ilişki biçimidir. Başka bir ifadeyle bu dönemde toplumsal olarak görünür olan ve meşru kabul edilen pratik pederastidir. Rönesans İtalyası'nda hemcinsler arasındaki cinsel ilişkiler, "sodomi" üst başlığı altında toplanan bir dizi farklı pratikle birlikte, idamla cezalandırılan bir suç olarak kabul edilse de Venedik ve Floransa gibi kentlerde, yasaların sınırlarının dışında bir alt kültür gelişmiştir.⁷⁶ Bu alternatif kültürün bir yönü, dönemin ayrıcalıklı kesimlerinden, düşünce ve sanat çevresinin üzerindeki antikite etkisidir. Yeni Platoncu akademi dönemin homoerotik arzusunun şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Marsilio Ficino, Platon'un *Şölen* diyalogunu

⁷⁵ Smalls, a.g.e., s. 73.

⁷⁶ A.e.

ilahi tefekkür, arzu, cinsellik bağlamında inceleyerek erkekler arası ilişkiyi felsefi bir bağlama yerleştirmiştir.⁷⁷



Resim 33: José de Ribera, Kutsal Kadınların Refakatinde Aziz Sebastian, 1621, Museo De Bellas Artes De Bilbao

Kadın düşmanı bir perspektifi de olan bu bağlama göre, en güçlü duyular olan görme ve işitme aracılığıyla yani sevilen kişiye bakarak ve onu işiterek, kişi ilahi tefekküre yükselebilir. Aşkın aslında bir güzellik arzusu olduğunu belirten Ficino'ya göre, ilahi tefekküre giden yolda ancak erkek güzelliği aracı olabilir.⁷⁸ Aziz Sebastian'ın, ilk gençlik yıllarındaki bir figür olarak ele alınışı, Yeni Platoncuların gibi bir düşünsel arka plana dayanmasa da sonraki yüzyıllardaki temsillerinde devam etmiştir. Richard Leppert, 19. yüzyıl resim ve fotoğraflarında, ergenlik çağındaki erkeklerin olduğu homoerotik imge üretiminin yaygınlığına dikkat çekmektedir.⁷⁹ Hollandalı Jan Verkade'nin (1868-1946) 1892 tarihli resmi bu bağlamdaki örneklerden biridir (Resim 34). Azizin idealize edilmiş, kaslı gösteriminden bir hayli

⁷⁷ A.e., s. 77.

⁷⁸ A.e.

⁷⁹ Richard Leppert, **Nü: Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği**, Çev. Aydın Çavdar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020, s. 70, 19. dipnot.

farklı olan ergen bedeni bir ağacın önünde durmaktadır. Figürün izleyiciye dönük olan sağ kolu, ağaca bağlı durmak yerine serbest bir şekilde belindedir. Kalçasındaki kumaş parçası, alışlageldiği gibi bir peştamaldan ziyade küçük, kırmızı bir kuşaktır. Bu kuşağın azizin kalçasını örtme amacıyla yer almadığı, bağlı olmamasından bellidir. Bir ucu figürün kolundan sarkan kumaşın diğer ucu adeta tesadüfen fallusu örtmektedir. Kumaşın rüzgârın ters yönden esmesiyle her ân açılabilceğini düşünmek zor değildir. Sol bacağının üzerine belli belirsiz, manzaradaki bitkiler arasından ayırt etmek için dikkatle incelenmesi gereken bir ok saplanmışır. Aziz Sebastian oklanmasından soyutlanmış bir şekilde tefekküre dalmış gibidir hatta sahnenin genel atmosferi, zorla tutulduğu bir işkence ortamındaki azizi değil de bir ağacın önünde dikilerek, ressama poz veren bir çocuğu göstermektedir. Jan Verkade, Paris'te Gauguin ve çevresiyle birlikte çalışmış ve Nabiler olarak adlandırılan akımın bir parçası olmuştur. Dini, mistik meselelere giderek artan ilgisinin neticesinde vaftiz olup bir Katolik manastırına katılmışır. Aziz Sebastian, Verkade'nin dini temalı ilk resimlerinden birisidir.⁸⁰ Bu betime dair Verkade'nin motivasyonunun ne olduğunu bilmiyoruz. Ancak gençliğin ve çıplaklığın vurgulanışının bu resmi, azizin şehitliğini salt bir dini tema olarak işleyen betimlerden belirgin bir şekilde ayırdığı açıktır.

Fransız fotoğrafçı Jean Reutlinger'in (1891-1914) bir ağacın önünde, ellerini sırtında kavuşturmuş yarı çıplak görüntüsü (Resim 35), Jan Verkade'nin kompozisyonunu tekrarlıyor gibidir. Bu fotoğraf hem azizin şehitliği imgesinin yıllar içerisindeki değişimine örnek teşkil eder hem de 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı fotoğraf sanatında Leppert'in de dikkat çektiği yaygın eğilimi tekrarlar. Bu dönemde fotoğrafçılıkta piktoryalizm olarak da adlandırılan bir akımın kapsamında, antik ve Hristiyan temalarını çağrıştıracak dekor ve aksesuarlarla çekilen, çıplak genç erkek fotoğrafları revaçtadır. Ayrıca Çarmıhta İsa, Vaftizci Yahya, Kutsal Bakire, Mecdelli Meryem, Aziz Sebastian gibi kutsal karakterler ve temalar dönemin Avrupalı ve ABD'li fotoğrafçıları tarafından yeniden canlandırılmışır.⁸¹ Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), bu tür fotoğrafları üreten ilk isimlerden birisidir. Ancak

⁸⁰ (Çevrimiçi) <https://www.musee-mauricedenis.fr/les-collections/qui-sont-les-nabis/article/jan-verkade-1868-1946-687>, 3 Ekim 2021.

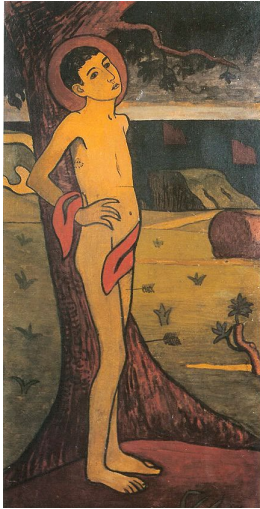
⁸¹ Giorgia Alu, "Pan, the Saint and the Peasant: Southern Bodies Imag(in)ed at the Turn of the Nineteenth Century", **Mediterranean Studies**, Vol. 14, 2005, s. 213.

Rejlander'ın Aziz Sebastian temalı fotoğrafındaki (Resim 36) kollarını başının üzerinde birleştirmiş modeli, vücut geliştirici bir sporcu bedenine sahiptir. Azizin şehitlik sahnelerinin geleneksel pozlarından birinin tekrarlandığı fotoğrafta esas olarak, modelin kaslı bedeni bir seyir nesnesi olarak sunulmaktadır. Aziz Sebastian olarak poz verdiği bir açık hava fotoğrafı olan Elisar von Kupffer (1872-1942), Il Sodoma'nın Aziz Sebastian resimleri üzerine çalışmalar yapmış ve azizi fotoğraftaki aynı pozla birkaç kez resmetmiştir (Resim 37). Sanatının arka planını antik Yunan'ın egzotikleştirilmesine dayanan dünya görüşüyle, Eduard von Mayer'le birlikte *Clarismus* adını verdikleri, erkek homososyalliğini, masküleniteyi ve androjinliği idealleştirdikleri bir tür ezoterik mistizm oluşturmaktadır.⁸² Kupffer'in erotizmi yansıtan bir aracı olarak antikiteyi kullanmasında, aşağıda fotoğraflarından daha detaylı bahsedilecek olan Baron Wilhelm von Gloeden'le tanışıklığının etkisi olduğu düşünülmektedir.⁸³ Aynı fotoğraf üslubuna sahip çağdaşı birçok sanatçı gibi, Fred Holland Day'in de (1864-1933) radarına Aziz Sebastian teması girmiştir. Estetikçi akımın takipçisi olan, Oscar Wilde, John Keats, Aubrey Beardsley gibi estetikçilere hayranlığı bilinen ABD'li sanatçının fotoğraflarına yoğun bir erotizm hakimdir. Aralarında Lübnanlı Halil Cibran'ın da yer aldığı, kenar mahallelerden genç erkek çocukları "himayesi altına alan" fotoğrafçı onları egzotikleştirerek model olarak kullanır. Ergen, erkek, çıplak model kullanan dönemin diğer fotoğrafçılarıyla benzer temaları ele almıştır. Ancak Day'in fotoğraflarında yarattığı atmosferde, bu temaları birbirinden ayırt etmek kimi zaman zordur. Nicholas Giancola'nın Aziz Sebastian olarak modellik yaptığı, 1906 tarihli fotoğraf serisinde figür adeta bir aşkınlık hâli içerisinde. Serideki bir fotoğrafta modelin dudakları aralık, başını geriye atmış poz, dinsel ve cinsel esrime arasında belirsiz bir görünüm sunmaktadır (Resim 38). Vecd deneyiminden duyulan haz kimi zaman erotik okumaları mümkün kılmaktadır. Bu durumun en bilinen örneklerinden birisi, 16. yüzyılda yaşamış Avısalı Azize Teresa'nın vecd tecrübesine dair kendi tarifidir. Tefekküre dayalı, asketik yaşamıyla tanınan azizenin, yaşadığı vecd deneyimine dair yazılı aktarımı cinsel tatminle analogi kurulmasını mümkün kılan erotik bir dile sahiptir. İsa'yla bedensel bir

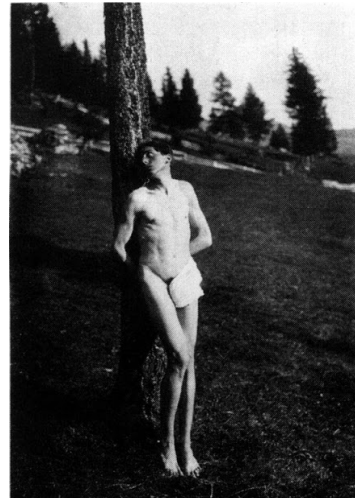
⁸² Damien Delille, "Queer Mysticism: Elisar von Kupffer and the Androgynous Reform of Art", **Between Light and Darkness: New Perspectives in Symbolism Research, Studies in the Long Nineteenth Century**, Vol. 1, 2014, s. 45-57.

⁸³ A.e., s. 51.

deneyim yaşadığını ifade eden Avilalı Azize Teresa, bu deneyimi şu sözlerle aktarmıştır: “*Elinde uzun bir altın mızrak gördüm...Kalbime defalarca saplanmış ve içimi delmiş gibi göründü; mızrağı çıkardığında beni tanrı aşkıyla ateşler içinde bırakmıştı.*”⁸⁴ Yine kendi ifadesine göre yaşadığı acı nedeniyle büyük bir çılgılık atmasına rağmen sınırsız bir tatlılık hissetmiştir ve bu acının sonsuza dek sürmesini dilemiştir.⁸⁵ Gian Lorenzo Bernini’nin (1598-1680) bu olayı konu edinen heykelinde cinsel arzu ve tatminle ilişkilendirilebilecek görsel kodlar kullanılmıştır (Resim 39). Üzerindeki kanatlı meleğin elindeki oku yönelttiği azize, yaşadığı vecdin etkisiyle başını geriye atmış ve yüzündeki ifadeden anladığımız kadarıyla kendinden geçmiştir. İlahi vecdin ve cinsel tatminin doruğu, ortak imge dağarcığıyla ifade edilmektedir. Bernini’nin daha erken tarihli Aziz Sebastian heykeli benzer bir görsel ortaklığı tekrarlamaktadır (Resim 40). Yarı bir ağaç gövdesine yığılmış azizin idealize edilmiş bedeni neredeyse tamamen çıplaktır ve kasığını büyük ölçüde açıkta bırakan örtü yalnızca genitalini kapatmaktadır. Geri yaslanan başı, hafifçe aralık dudakları, kollarının gevşekliği can çekişen bir beden imgesinden çok zevk alınan bir esrime halini yansıtmaktadır. Bu esrik sunum, azizin Rönesans’ta yaygınlaşan betimlerinde hâkim olan donuk ifadeden de farklıdır.



Resim 34: Jan Verkade, Aziz Sebastian, 1892, Musée Maurice Denise, Fransa



Resim 35: Jean Reutlinger, Sebastian Olarak Otoportre, 1913, Collection Bourgeron, Paris

⁸⁴ Andy Pankhurst, Lucinda Hawksley, **Sanatı Büyük Yapan Nedir**, Çev. Serap Yüzgüller, Gül Cevahir Altun, Çin, Hayalperest Yayınevi, 2018, s. 95.

⁸⁵ Valerie Hutchinson Pennanen, “Ecstasy”, **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**, Ed. Helene E. Roberts, Chicago, Londra, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, s. 276.



Resim 36: Oscar Gustave Rejlander, Aziz Sebastian, 1867, Columbia Üniversitesi, Nadir Kitap ve El Yazmalar Kütüphanesi



Resim 37: Elisar von Kupffer, Aziz Sebastian Olarak Otoportre, 1907, Koleksiyon Bilinmiyor



Resim 38: F. Holland Day, Aziz Sebastian, 1906, Library of Congress Arşivi



Resim 39: Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi, 1647-52, Santa Maria della Vittoria, Roma



Resim 40 : Gian Lorenzo Bernini, Aziz Sebastian, 1616-17, Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid

Aziz Sebastian'ın imgelerindeki erotik referanslar arasında, fallusu vurgulayan detaylar da yer almaktadır. Bu detayların başında ok motifi gelmektedir. Ok motifi, antik Yunan'da Tanrı'nın gazabının ve salgın hastalıkların aracı olmasının yanı sıra Eros'un atribüsüdür. Erotizm kavramının kökenini oluşturan Eros hakkında, antik Yunan efsanelerinde farklı anlatılar vardır.⁸⁶ Genellikle aşk, arzu ve seksle özdeşleştirilmiştir. Antik şairler için Eros, fiziksel arzunun kişileştirilmesidir ve aşka ilham veren güzellik ile gençlik gibi özelliklere sahiptir.⁸⁷ Eros'un İskenderiye sanatıyla başlayan ve "insanları oklarıyla kovalayan ve yaralayan kanatlı, alaycı ve yaramaz, giderek tehlikeli bir çocuk"⁸⁸ olarak betimi yerleşik hâle gelmiştir. Platon'un *Şölen*'inde sevginin tanımını ele alan sohbetin odağında Eros vardır. Dünyevi ve ilahi sevgiye dair tartışmaların zemini olan Platon'un *Şölen*'i, konu hakkında yazan erken dönem Hıristiyan alimlerin de başvurduğu bir metindir. Bunlardan biri olan Origenes'in (184-253) *Ezgiler Ezgisi* üzerine tefsiri ve vaazları birçok açıdan ilgi çekicidir. Öncelikle Origenes'in yorumladığı metnin kendisi,

⁸⁶ Bedrettin Cömert, **Mitoloji ve İkonografi**, 3. bs., Ankara, De Ki Basım Yayım, 2010, s. 63., Erhat, **a.g.e.**, s. 106-107.

⁸⁷ Liana De Girolami Cheney, "Love and Death", **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**, Ed. Helene E. Roberts, Chicago, Londra, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, s. 521.

⁸⁸ Erhat, **a.g.e.**, s. 107

kutsal yazın kanonunun bir parçası olarak, fiziksel aşkı ve arzuyu konu edindiği için dikkat çekicidir. Eski Ahit'in bir bölümü olan metin, ilk dizesi nedeniyle *Süleyman'ın Ezgisi* olarak da anılan bir aşk şiiridir. Her ne kadar Hristiyan geleneği metnin iki kişi arasındaki fiziksel aşk betimlemelerini, İsa ile kilise, İsa ile mümin veya ruh ile Tanrı arasındaki ilişkinin alegorisi olarak yorumlasa da şiirin göz ardı edilemeyecek bir erotik bağlamı vardır.⁸⁹ Çok çeşitli alegorik yorumlamalara açık olan bu şiir hakkında Origenes'in 240'larda yazdığı tefsir, Averil Cameron'a göre Platon'un Eros'a dair düşüncelerinin Hristiyan ilahiyatına uyarlanmasıdır ve gelin-kilise metaforu gibi Hristiyan geleneğinde yaygın olan yorumların da kaynağıdır.⁹⁰ Bu metnin girişinde Origenes açıkça, fiziksel arzu söyleminin nasıl Tanrı sevgisine uygun olarak düşünülebileceğini sorgulamaktadır.⁹¹ Origenes ok motifini ilahi ve dünyevi arzunun bir metaforu olarak kullanmıştır. *Ezgiler Ezgisi*'nin “aşk tarafından yaralandım”⁹² dizesine dair vaazında Origenes şöyle demektedir; “*Nasıl güzel, nasıl uygundur aşk tarafından bir yara almak! Biri tensel aşkın okuna maruz kalır başkası dünyevi tutkuyla yaralanır; ama bedenini çıplak bırakıp kendini seçilmiş oka, güzel oka sunuyor musun; çünkü Tanrı gerçekten okçudur.*”⁹³ Bu dizeler, Avılalı Azize Teresa'nın okun kalbini deldiğini söylediği esrime tecrübesini hatırlatmaktadır. Tıpkı vecd deneyimi gibi, ok motifinin kullanımı da bir metafor olarak dini ve erotik olanın ayrımını bulanıklaştırmaktadır. Ayrıca fallik bir obje olan ok, penetrasyona dayalı seksin iması olarak kullanılmaktadır. Robert Mills, Ortaçağ sanatında ok motifinin fallik çağrışımlar için özel olarak kullanıldığı durumlar olduğunu ifade etmektedir.⁹⁴

⁸⁹ Ingela Nilsson, “Yunan ve Bizans Edebiyatında Erotik ve Manevi Bir Olgu Olarak Aşk”, Çev. Pırıl Us McLennan, **Toplumsal Tarih**, Sayı 314, İstanbul, 2020, s.32.

⁹⁰ Averil Cameron, “Sacred and Profane Love: Thoughts on Byzantine Gender”, **Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium**, Ed. Liz James, Londra, Routledge, 1997, s.11.

⁹¹ A.e., s.11.

⁹² Bu kısım İngilizceye yer yer “*i am sick of love*” olarak çevrilmiştir. Bkz: (Çevrimiçi) <https://www.kingjamesbibleonline.org/Song-of-Solomon-Chapter-2/> 12 Haziran 2022. Ancak Yunanca ve İngilizcede “yaralanma” ifadesiyle çevirileri de mevcuttur. Konumuz bağlamında bu çeviriler tercih edilmiştir. Bkz: Ἀσμα τῶν Ἀσμάτων ὁ ἐστὶ τῷ Σαλωμών (Asma Ton Asmaton O Esti To Salomon), Ed. M. Metaksas, Atina, 2011 ve (Çevrimiçi) <https://biblehub.com/sep/songs/2.htm> 12 Haziran 2022.

⁹³ Origen, **The Song of Songs Commentary and Homilies**, Çev. R. P. Lawson, Londra, The Newman Press, 1957, s.297.

⁹⁴ Mills, a.g.e., s. 26.

Aziz Sebastian'ın okları kabul edişi “*elbette, bir penetrasyon arzusunı akla getirir ve böylece erkek eşcinselliğinin çağrışımlarını kucaklar.*”⁹⁵

Portreleriyle bilinen Bronzino (1503-1572) azizin oklanmasını da adeta bir portre gibi ele alarak, geleneksel imgelerinden ayrıran örneklerden birini yapmıştır. 15. ve 16. yüzyıllarda genç erkeklerin ellerinde okla poz verdiği farklı portreler vardır. Bunlar azizin asker veya vebaya karşı koruyuculuk rolünü ortaya koyan adak resimleridir (Resim 42). Bronzino'nun resminde figürün sol göğsünün altında saplı duran ok, Aziz Sebastian olduğunu düşündürten göstergelerden birisidir (Resim 43). Modelin kim olduğu bilinmiyor ancak Bronzino'nun, Medici ailesinin üyeleri gibi dönemin önemli simalarını antik karakterler veya aziz olarak gösterdiği portrelerin varlığı, bu resimde de bilinen bir kişinin Aziz Sebastian olarak resmedildiğini düşündürmektedir. Aziz figürü, omuzlarından uzanan büyük bir pembe örtünün bacaklarını örttüğü, belinden yukarısı çıplak, bedenine bir ok saplanmış ve bir eliyle de başka bir ok tutan genç bir erkektir. Bedenine ok saplandığı hâlde, bu durumun farkında değilmiş gibi sakince oturan figürün, sanki karşısındaki birisiyle konuşuyormuşçasına dudakları aralıktır ve başı sağa doğru çevrilmiştir. Sağ eliyle yaptığı jest konuşmakta olduğu fikrini güçlendirmenin yanı sıra diğer elinde tuttuğu okla birlikte düşündürücü bir hat oluşturmaktadır. Janet Cox-Rearick ok motifini, ressamın Venüs ve Cupid'i konu ettiği daha geç tarihli alegorik betimleriyle karşılaştırarak, azizin elinde ok tutan jestinin bilinçli olarak kompozisyona erotik bir yön vermek için uygulandığını ve imgeye hem dini hem de homoerotik, muğlak bir anlam kazandırılmasının amaçlandığını öne sürmektedir.⁹⁶ Figürün oku tutma biçiminin azizin imgelerinden farklı olduğunu ancak erotik temalı resimlerde aşk okunun tutulma şekline benzediğini belirten Rearick, azizin fiziksel niteliklerini de sanatçının alegorilerindeki genç Cupid'lerle karşılaştırır (Resim 44).⁹⁷ Ok motifinin kullanımıyla, erotik ve dini anlamın sınırlarının muğlaklaşması Marcantonio Bassetti'nin (1586-1630) resmi için de geçerlidir. Aziz Sebastian yerde uzanırken Azize İrene'nin okları çıkardığı bu kompozisyonda azizin fallusu, üzerine yattığı

⁹⁵ Kaye, a.g.e., s. 88-89.

⁹⁶ Janet Cox-Rearick, “A ‘St. Sebastian’ by Bronzino”, **The Burlington Magazine**, Vol. 129, No: 1008, 1987, s. 161.

⁹⁷ A.e., s. 162.

örtünün bir ucuyla, iki bacağından arasından kapatılmıştır yani aslında tamamen çıplaktır (Resim 45). Örtünün bedenin üzerine yerleştiriliş biçimi, bedenin ani bir hareketiyle her an açılacakmış gerilimi yaratmaktadır. Sağ bacağına saplı duran okun, örtülü bölgeyle oluşturduğu eksen açık bir fallik göndermeye sahiptir. Resmin izleyicinin, azizin başucundan yani çıplak gövdesinin ardındaki örtülü fallusun tam karşısından bakacak şekilde düzenlenmiş olması failik gerilimi ve erotik vurguyu yoğunlaştırmaktadır. Benzer bir fallik vurgu, Carlo Saraceni'nin (1579- 1620) resminde de gözlenmektedir. Başka bir figürün yer almadığı kompozisyonda aziz, kasığının hemen üzerine saplanmış ve fallik bir imayı çağrıştıran tek bir okla yerde uzanmaktadır. Bir eliyle oku tutan azizin geriye attığı başı, bir vecd/esrime görüntüsü sunmaktadır (Resim 46). Ayrıca azizin kalçasını örten kumaşların her an düşecekmiş gibi durması veya genitalin üstünde düğümlenmesi de fallik gerilim unsurudur. Bu durum kumaşın ardında olana, örtülmek istenene dair ilgi uyandırmak için kasıtlı bir seçim olduğunu düşündürmektedir yani örtü tam da gizlediği şeyi aslında göstermek ister gibidir. Leo Steinberg benzer bir yorumu İsa imgeleri için yaparken, fallusun vurgulanmasının İsa'nın insan yönünü göstermeye dönük teolojik bir amaç taşıdığını iddia etmektedir.⁹⁸ Ancak söz konusu teolojik arka plan, nihayetinde izleyicinin önündeki imgenin, peştamalin ardına gizlenmiş ve kimi zaman erekte hâlde bir fallus olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu imgelerin her ne kadar dirilişe ve güce dair sembolik bir anlamı olsa da Richard Leppert'in vurguladığı gibi ereksiyon halindeki penisin resmedilmesi “*adap sınırlarını aşar ve bunun da ötesinde, dikkatleri, otorite, güç, kahramanlık ve benzerleri yönündeki genel iddialardan uzaklaştırarak bunların aksi yöne, basitçe cinselliğe kaydırır.*”⁹⁹ Maerten van Heemskerck'in 1525 tarihli *Kederlerin Adamı* resmi, peştamalin fallus hatırlarıcısı olarak nasıl bir görünüm sergilediğine dair, İsa betimleri arasından çarpıcı bir örnektir (Resim 41). Sağ bacağından üzerinden uzanan kumaş, kalçalarını örtmek gibi pratik bir amacı yerine getiriyor gibi görünmemektedir. Kumaşın fallusta özellikle vurgulu betimlenmesi

⁹⁸ Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance and in Modern Oblivion*, 2. bs., Chicago, The University of Chicago Press, 1996, s. 17.

⁹⁹ Leppert, *a.g.e.*, s. 188. Leppert ayrıca, bu durumun gündelik hayattaki karşılığı olarak Rönesans dönemindeki üst sınıftan erkeklerin, kasıklarına koydukları aparatlarla fallusu vurguladıkları kıyafet modasına dikkat çeker. *A.e.*, s. 196.

müstehcen olanı görünmez kılmaktan ziyade Aziz Sebastian imgelerinde olduğu gibi, dikkatin bu noktaya odaklanmasına yol açmaktadır.



Resim 41: Maerten van Heemskerck, Kederlerin Adamı, 1525, özel koleksiyon

ABD’li yazar, eleştirmen ve fotoğrafçı Carl Van Vechten (1880-1964), 1930’larda roman yazmayı bırakıp fotoğraf çekmeye başlamıştır. Dönemin tanınmış simalarının portrelerinin yanı sıra çıplak erkek fotoğrafları ve kolajlardan oluşan defterleriyle bilinmektedir. Aynı zamanda Harlem Rönesansı olarak adlandırılan ve ABD’deki ırkçılığa karşı siyahların yükselen politik mücadelesinin etkisiyle şekillenen, şiir, edebiyat, drama, müzik ve görsel sanatlardaki siyah sanatçıların kamusal görünürlüğü arttıran hareketin destekçisidir. Farklı alanlarda üreten çok sayıda siyah sanatçının portre fotoğraflarını çekmiştir ve bazı çıplak erkek fotoğraf serilerinde siyah modeller yer almıştır. Ancak Van Vechten’in siyahların modellik yaptığı fotoğrafları tartışmalıdır. Bu fotoğraflarda kurduğu atmosfer ve kullandığı Afrika maskları, leopar kumaşlar gibi aksesuarlar, modellerini batılı beyaz dünyanın prizmasından geçirerek yansıttığını ortaya koymaktadır. Baron Wilhelm von Gloeden’in birçok açıdan sömürgecilik olarak tanımlanabilecek pratiklerinden

farklılaşsa da hâkim kültürel kodlamaları yeniden üretmekle eleştirilmektedir.¹⁰⁰ Carl Van Vechten yıllarca biriktirdiği müzik, fotoğraf ve tiyatro afişi, gazete kupürleri gibi farklı materyallerden oluşan koleksiyonunu çeşitli kurumlara bağışlamıştır. Yale Üniversitesi'ne bağışladıklarının bir kısmı, Aziz Sebastian temasını da sıklıkla kullandığı, Batı resim sanatı tarihindeki bazı çıplak erkek betimlerini yeniden canlandıran fotoğraflardan oluşmaktadır. Balet Hugh Laing'in Aziz Sebastian olarak poz verdiği fotoğrafta, ormanlık bir alanda, bir ağaca çırılçıplak bağlanmış modelin sol kolunun altından çıkan bir ok genitalinin üst hizasına dek uzanmaktadır (Resim 47). Fotoğrafın çekildiği dönemde Aziz Sebastian halihazırda, doğrudan erkek eşcinselliğini ima eden bir figür olarak kabul görmektedir. Van Vechten'in çıplak erkek fotoğraflarından oluşan geniş portföyü düşünülünce bu fotoğraf, azizin eşcinsel ikonu olmasına neden olan kavramsal arka planı çoğaltmaktan ziyade aziz imgesini salt çıplak erkek göstermenin herhangi bir vesilesi kılmaktadır. Yani azizin şehitliği çıplak bir erkek göstermeye aracı olan temalardan birine dönüşmüştür. Ancak Van Vechten'in Aziz Sebastian'ı, öyküsünün ve imgesine atfedilen anlamların bağlamından tamamen kopartıp nesneleştirdiği esas fotoğraf başkadır. Yale Üniversitesine bağışladığı koleksiyonun arasında fotoğraf ve gazete kupürlerinden yaptığı kolajlardan oluşan, bir tür fanzin niteliğindeki, cinsel içerikli yirmi küsur defter yer almaktadır.¹⁰¹ Yaşamı sırasında, dar arkadaş çevresi dışında kamusal olarak paylaşılmayan bu defterlerde, ana akım yayınların manşetlerini, üçüncü sayfa haberlerini, reklamları pornografik denilebilecek fotoğraflarla bir araya getirerek ana akım yayınların homofobik dili aracılığıyla, hakim kültürdeki homofobiye hicvetmektedir. Koleksiyondaki çıplak erkek fotoğraflarının sadeliğinden farklı olarak defterlerdeki fotoğrafları, doğrudan pornografik niteliktedir.¹⁰² Jonathan Weinberg, Carl van Vechten'in kamuoyuyla paylaştığı ve cinselliğin daha örtük yer aldığı fotoğraflarının açılmamışlığın¹⁰³ göstergesi olduğunu, bu fotoğraflarla

¹⁰⁰ Jonathan Weinberg, "Boy Crazy: Carl Van Vechten's Queer Collection", **Yale Journal of Criticism**, Vol. 7, No. 2, 1994, s. 36.

¹⁰¹ **A.e.**, s. 28.

¹⁰² **A.e.** s.36.

¹⁰³ Açılmamış, açık olmayan: İngilizcede *closet* olarak ifade edilen bu terim, kendisini LGBTİ+ yelpazesi altında tanımlayıp çeşitli nedenlerden beyan etmeyen veya edemeyen kişileri anlatır. Konu hakkında bkz: Gedizlioğlu, **a.g.e.**, s. 35.

pornografik nitelikteki gösterimlerin kişisel albümlerinde yan yana yer almasının ise bu durumu bozduğunu ifade etmektedir.¹⁰⁴



Resim 42: Rogier van der Weyden, Anthony Burgundy Portresi, y. 1461, Musées Rayoux des Beaux-Arts, Brüksel



Resim 43: Bronzino, Aziz Sebastian, 1533, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Resim 44: Bronzino, Venüs, Cupid ve Kıskançlık, 1548-50, Szépművészeti Múzeum, Budapeşte

¹⁰⁴ A.e., s. 41-42.



Resim 45: Marcantonio Bassetti, Aziz Sebastian Azize İrene Tarafından
İyileştiriliyor, 1620, Musée de Beaux-Arts, Marseille



Resim 46: Carlo Saraceni, Aziz Sebastian, 1610-1615, Prag Kalesi Sanat
Koleksiyonu, Prag



Resim 47: Carl Van Vechten, Hugh Laing'ın Aziz Sebastian Olarak Fotoğrafi, 1950-1960, Yale Üniversitesi Beinecke Nadir Kitap ve Elyazmaları Kütüphanesi, Carl Van Vechten Albümü, ABD



Resim 48: Carl Van Vechten, Yarda Ölçer Et, 1950-1960, Yale Üniversitesi Beinecke Nadir Kitap ve Elyazmaları Kütüphanesi, Carl Van Vechten Albümü, ABD

Defterlerden birinde yer alan bir sayfada, fallusunun iki yanından uzayan oklarla çıplak bir erkek gövdesi ve *What a Dish* [Ne Porsiyon Ama] yazısı, diğer sayfada ise bir cetvel görseli ve gazete-dergilerden kesilmiş çeşitli başlıklar bir araya getirilmiştir (Resim 48). Cetvelin en üstünde *Meat the yardstick* [yarda ölçer Et], altında ise *BIG INCH* [büyük inç] ve *luxuriously soft-dependably strong* [gösterişli biçimde yumuşak- güvenilir biçimde sert] ifadeleri yer almaktadır. Weinberg cetvel ve yazılardan oluşan düzenlemenin fotoğraftaki Aziz Sebastian figürünün erekte olamamasıyla dalga geçtiğini öne sürmektedir.¹⁰⁵ Bu fotoğraf, Aziz Sebastian imgelerinde ok motifi aracılığıyla, fallusa erotik gönderme yapılmasının en açık ifadelerinden biridir ve azizi doğrudan bir arzu nesnesine dönüştürmektedir.

Erotik içerikli çıplak erkek fotoğrafçılığı yapan ilk isimlerden biri olan Baron Wilhelm von Gloeden'in (1856-1931), Viktorya döneminin muhafazakarlığına rağmen yaygınlaşan fotoğraflarında, genellikle açık havada, antik öğeler ve ilk gençlik yaşlarındaki erkek modeller yer almaktadır. Von Gloeden tıpkı Rönesans'ta antikite ilgisiyle birlikte şekillenen ve beden imgelerini belirleyen ideal güzellik anlayışı gibi, çıplak beden görüntülerini antik çağrışımlarla birleştirme çabasındadır. Ancak antikiteye çağrışım yapan motifler bedenin idealleştirilmesinden ziyade, fotoğraflarını erotize etmek amacıyla kullanılan dekoratif öğelerden ibarettir. I. Dünya Savaşı yılları dışında, 1890'dan ölümüne dek İtalya'nın Sicilya bölgesindeki Taormina'da yaşayan von Gloeden'in ölümünün ardından, üç bin fotoğrafı pornografik olduğu gerekçesiyle Mussolini rejimi tarafından imha edilmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra kurtarılan birkaç yüz negatif ise 1970'li yıllarda keşfedilmiştir.¹⁰⁶ Fotoğraflarının bir kısmı ilk kez, 1977'de Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen *documenta 6* sergisinde kamuoyuna gösterilmiştir. Roland Barthes, Wilhelm von Gloeden'in fotoğraflarının sergilenmesinden bir yıl sonra kaleme aldığı metinde fotoğrafçının, antikiteye ait kodları ve heykelciliği, ideale uymayan yani klasik düzen ve güzellik anlayışıyla çelişen genç erkek bedenlerinde

¹⁰⁵ A.e.

¹⁰⁶ Jason Goldman, "Baron Wilhelm von Gloeden", (Çevrimiçi) http://www.glbqtarchive.com/arts/gloeden_w_A.pdf, 1 Kasım 2021.

yeniden canlandırdığını belirtmektedir.¹⁰⁷ Roland Barthes, von Gloeden'in antikiteyle erotizmi birleştiren fotoğraflarının yaşadığı dönem açısından radikal olduğunu ifade eder. Ancak bu yorum, fotoğrafçı ve modelleri arasındaki eşitsiz ve pederastik ilişkiyi, von Gloeden'in kendisi gibi dönemin batılı, beyaz, zenginlerinin yaşam biçimine yansıyan sömürgeci bakış açısını ve bu yaklaşımın fotoğraflarını bariz bir şekilde etkilediği gerçeğini görmezden gelmektedir.

Aziz Sebastian imgelerinin, sıklıkla erotizm atfedilen Baküs'le ilişkilendirilmesinin daha erken tarihli bir örneği olarak, Anatole France'ın 19. yüzyılda yayımlanan romanındaki "Hristiyanlığın acı çeken Baküs'ü" tanımından bahsetmiştik. Bu noktada von Gloeden'in Baküs fotoğrafıyla, aynı sergide yer alan Yunan heykeltıraş Takis'in (1925-2019) Aziz Sebastian heykeli arasındaki benzerlik dikkat çekmektedir (Resim 49 ve Resim 50). Heykel, Takis'in 1974'ten itibaren üretmeye başladığı ve bazısı doğrudan Aziz Sebastian olarak tanımlanan *Erotik* serisine aittir. Seri, demiryolu kravatı gibi farklı materyallere yerleştirilen, ok saplanmış kadın-erkek beden parçaları örüntüsünden oluşmaktadır (Resim 51). Aziz Sebastian heykelinde bir torso, Baküs fotoğrafıyla aynı pozda ancak fiçı yerine bir kürenin üzerine yerleştirilmiştir. Bu poz John Singer Sargent'ın (1856-1925) 1917-1920 tarihli resminde karşımıza çıkmaktadır (Resim 52). Richard Leppert bu kez bir yastık üzerinde oturan figürün pozunun, bacakların oluşturduğu piramit nedeniyle fallik niteliği vurguladığına dikkat çeker ve modelin adeta bir "servis tabağındaymış" gibi izleyiciye sunulduğunu söyler.¹⁰⁸ Takis'in heykelinde tavana asılı duran üç ok, gövdedeki mıknaatılar sayesinde bedene doğru çekilmektedir, böylece her an saplanacakmış gibi bir gerilim oluşur. Bedene oklar saplanmak üzereyken fallus erekte hâldedir. Aziz Sebastian'ın gösterim kalıbında, fallik objeler olarak okların bedene saplanmasıdaki penetrasyon iması bu heykelde daha açık ifade edilmiştir. Ancak fallusun ereksiyonu, penetrasyonun yanı sıra "oklanmaktan" da kaynaklanıyor gibidir yani okların saplanmasıyla yarattığı/yaratacağı acı, hazzın kaynağı olmuştur. Fiziksel acının ve duygusal ıstırapın erotik bir haz kaynağı olması, psikanalizden

¹⁰⁷ Roland Barthes, "Wilhelm von Gloeden", **The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation**, Çev. Richard Howard, University of California Press, Berkeley, 1991, s. 195-197.

¹⁰⁸ Leppert, **a.g.e.**, s. 213-214.

feminist çalışmalara ve sanat tarihine, farklı disiplinlerin ilgisini çekmiş oldua kapsamlı bir tartışmadır. Konuyu Hristiyan literatüründeki şehit aziz ve azizelerinin işkence anlatıları bağlamında ele alan Robert Mills'e göre, söz konusu efsaneler gizli erotik içeriklerle doludur.¹⁰⁹ Gizli erotizmin izini 15. yüzyıl Fransız *mystere*'lerinde süren Mills, bu oyunlarda iki yönlü acı anlayışının olduğunu ifade etmektedir. Buna göre metinlerin yüzeyinde ruhu yüceltmek için bedensel duyumlar küümsenirken, derinde haz almaya dönük daha karmaşık bir acı anlayışı vardır. Bedende hissedilen acı, ilahi olana ulaşmanın bir vesilesidir ve fiziksel veya ruhsal ıstıraba katlanmak ruhu güzelleştirmenin bir yoludur. Ayrıca bu anlatılarda ıstırap edilgenliğin ve güçsüz bir mağduriyetin bir işareti olmaktan çıkar. 15. yüzyıldan *Le Mystère de Saint Sébastien* oyununda bir arzu nesnesi haline gelen Aziz Sebastian karakteri “*cennetin büyük hazları üzerine iyice düşündüğümde, büyük eziyetleriniz bana çokça zevk ve esash bir mutluluk veriyor*” demektedir yani bedensel acı, hazza erişmenin bir aracı olarak olumlanmaktadır.¹¹⁰ Böylesi bir okuma şehitlik anlatısı ile mazoşizm arasında analogi kurulmasını olanaklı kılmaktadır.

¹⁰⁹ Mills, **a.g.e.**, s. 7.

¹¹⁰ Robert Mills, **Suspended Animation: Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture**, Londra, Reaktion Books, 2005, s. 157.



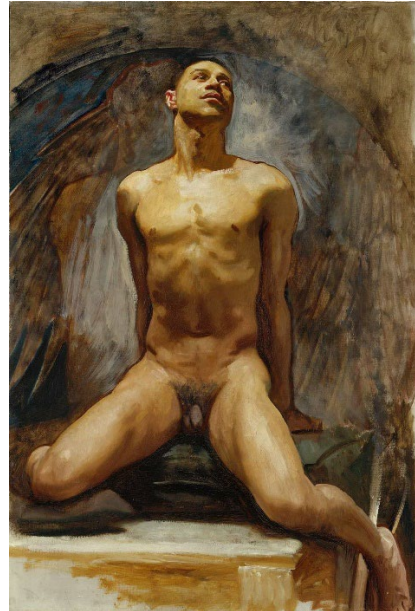
Resim 49: Wilhelm von Gloeden, Baküs, 1876-78, Taschen kataloğundan, no. 1092



Resim 50: Takis, Aziz Sebastian, 1974, Takis Foundation, Atina



Resim 51: Takis, Erotik serisinden heykel, tarih ve koleksiyon bilinmiyor.



Resim 52: John Singer Sargent, Thomas E. McKeller'in Nü Çalışması, 1917-1920, Museum of Fine Arts, Boston

Acının haz kaynağı olarak değerlendirilmesi, 19. yüzyıl sonu sanat ve edebiyatında, güzellikle ölümün birbiriyle ilişkilendirilerek romantize edilmesiyle de uyumludur. Fiziksel ve duygusal ıstırapla haz ilişkisinin Aziz Sebastian imgesi aracılığıyla ifade edilmesi, 20. yüzyılın yazar, şair ve sanatçıları tarafından devam ettirilmiştir. T. S. Eliot'ın, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde kaleme aldığı düşünülen, ancak ilk kez 1988'de yayınlanan *A Love Song For St. Sebastian* başlıklı şiirinde anlatıcı, sevgilisinin yanında kendisini kırbaçladıktan sonra onu boğmasını aktarmaktadır.¹¹¹ Eliot'un Paris'te ikamet ettiği 1911 yılında ilk kez sahnelenen, Gabriele D'Annunzio'nun yazdığı ve Claude Debussy'nin bestelediği *Le Martyre de Saint Sébastien* oyununun şaire ilham kaynağı olabileceği düşünülmektedir.¹¹² Oyun ilk sahnelendiğinde, Aziz Sebastian rolünü Ida Rubenstein'in üstlenmesi hem bir kadın hem de Yahudi olmasından dolayı muhafazakar tepkileri çekmiştir. Ancak esas “skandala” yol açan, azizin oklanması sahnesinin mazoşistik bir esrime anı olarak yorumlanmasıdır.¹¹³ T. S. Eliot, Aziz Sebastian'ın 19. yüzyıl sonu dekadınları arasındaki erotik ifadesinden etkilenmiştir ancak bu ifadeyi homoerotik niteliğinden arındırarak kullanmaktadır.¹¹⁴ Richard A. Kaye'e göre şair, azizi bir fail olarak kurgulayarak, homoerotizme kaynaklık eden edilgen gösterimini yeniden biçimlendirmektedir.¹¹⁵

Japon edebiyatçı, oyun yazarı, aktör Yukio Mişima'nın (1925-1970) azizin imgesiyle kurduğu ilişki acının erotikleştirilmesine dair ilginç bir örnektir. Gabriele D'Annunzio'nun Aziz Sebastian hakkındaki eserini Japoncaya çeviren Mişima, yaşamı boyunca azize özel bir ilgi beslemiştir. Ölümün ve acının erotize edilmesinde azizin imgesinin bir aracı olarak kullanılması Mişima'nın, Georges Bataille'ı çağrıştıran cinsel fantezileriyle doruk noktasına ulaşacaktır. Yukio Mişima 1925'te Samuray soyuna dayanan, içerisinde asker ve bürokrat gibi yüksek mevkilere sahip kişileri barındıran, varlıklı bir ailede dünyaya gelmiştir. Batı dünyasında en çok tanınan ve metinleri çevrilen Japon yazardır. Batılı “modernleşme” karşısında soylu

¹¹¹ Richard A. Kaye, “A Splendid Readiness For Death: T. S. Eliot, the Homosexual Cult of St. Sebastian, and World War I”, *Modernism/Modernity*, C:VI, No:2, 1999, s. 107.

¹¹² A.e., s. 109.

¹¹³ Brian Parker, *a.g.e.*, s. 653.

¹¹⁴ Kaye, *a.g.e.*, s. 109.

¹¹⁵ A.e.

Samuray geleneğinin değerlerini savunması, edebiyatının olduğu kadar kişisel serüveninin de ana temalarındandır. Faşist görüşlere sahip olan Mişima aynı zamanda *Tatenokai* [Kalkan Cemiyeti] adlı paramiliter bir örgüt kurup, liderlik etmiştir. 1970’te örgütün seçilmiş bazı üyeleriyle birlikte bir askeri karargâha girerek, bir komutanı rehin almıştır. Ardından tüm garnizona hitaben, imparatorluğun yeniden kurulmasını talep eden bir balkon konuşması gerçekleştirmiştir.¹¹⁶ Görüntüleri televizyonlardan da yayınlanan bu konuşmanın ardından geleneksel bir Samuray intihar ritüeli olan *seppuku* yani harakiri yöntemiyle intihar etmiştir. Daha sonra ritüelin bir parçası olarak, orada bulunan bir paramiliter tarafından başı kesilmiştir. Yukio Mişima’nın eylemi ve intiharı, hayatı ve eserlerinin merkezindeki kimi olguların somutlaştığı bir olaydır. Birbirinden farklı ama kompleks bir şekilde birbiriyle ilişkili birçok olgunun çok katmanlı kesişimi, edebi metinlerinde, oyunlarında, filmlerinde ve bir sanat eseri gibi inşa etmeye çalıştığı yaşamı ile bedeninde ortak bir tema olarak tekrarlanmıştır. Erkeklik, vatan, kan, haz, ölüm, ideal beden, güzellik, erdem, işkence, homoerotizm gibi kavramlar bir kesişim kümesi oluşturmaktadır. Aziz Sebastian imgesi de bu kesişim kümesindeki belirleyici motiflerden birisidir. Otobiyografik özellikler taşıyan *Bir Maskenin İtirafı* romanındaki farklı aktarımlardan da anlaşılacağı üzere kan, şiddet ve intihar Mişima’nın erotik fantezilerindendir. Aynı metinde, ergenlik yaşlarındayken incelediği bir sanat kitabında, Guido Reni’nin Aziz Sebastian betimini görünce bir hayli etkilendiğinden ve ilk kez boşaldığından bahsetmektedir. Mişima bu resmin kendisi üzerindeki etkisini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Göze batacak kadar güzel bir delikanlı bir ağacın önünde çırılçıplak duruyordu...bir azizin nasıl şehit olduğunu gösterdiği halde, resimde kuvvetli bir dinsizlik havası vardı. Güzelliği bakımından, ressamın eserlerinde sık sık ölümsüzleştirdikleri Hadrianus’un sevgilisi Antinous’a benzeyen bu delikanlının

¹¹⁶ Gabriele D’Annunzio da 1919’da paramiliter bir grupta, günümüzde Hırvatistan’da olan liman şehri Rijeka’yı işgal etmiştir. 1922’de bir darbe planladığı öne sürülen D’Annunzio’nun işgal girişimi İtalyan faşizminin habercisi olarak yorumlanmaktadır. Bkz: Hans Magnus Enzensberger, **Hayatta Kalma Sanatçıları: 20. Yüzyıldan 99 Edebi Vinyet**, Çev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 23.

vücudu, azizlere ait diğer resimlerde sık sık görüldüğü gibi işkence yahut cıızlık izleri taşımaz; ışıkla güzellik, gençlikle kıvanç sarmıştır çevresini...Zor nefes alan göğsünü, gerilmiş belden aşağısını, hafif kasılmış kalçalarını saran şey acı değil, soluk, handiyse melankolik bir hazla ilgili bir ses perdesidir. Sol koltukaltına ve sağ yanına teleğine kadar girmiş oklar olmasa, haydi haydi, bir bahçedeki ağaçlardan birine yorgun argın yaslanıp dinlenmekte olan Romalı bir atlete benzetilebilir. Okların saplandığı gergin ve gençliğin tazeliğini taşıyan güzel bedeni, içten içe şiddetli acının ve kendinden geçmenin ateşi kemiriyordu...O gün resmi gözden geçirirken putperestçe bir hazla sarsıldım. Kan yüzüme çıktı, kalçalarım sanki öfkeyle şişti. Vücudumun o canavar azası bu yüzden çatlayacak gibi oldu; ateşli ve benzersiz bir tutkuyla kullanmamı bekledi; bilgisizliğimden ötürü öfkelenmiş, bir dolu azarlayarak uyandırıyordu beni. Ellerim şimdiye kadar hiç öğrenmemiş oldukları şekilde istem dışı kımıldamaya başladılar. İçimde sır dolu, göz alıcı bir şeyin çabucak yükselerek hücumu kalktığını duydum. Birdenbire dışarı fırladı bir şey, içimi kamaştırıp, beni sarhoş etti...Altın yaldızlı bir kitap başlığının üzerinde, mürekkep hokkası ile sözlüğün bir köşesinde bulut beyazlığında lekeler vardı...Bu benim ilk boşalmam oldu.”¹¹⁷

Yukio Mişima, Aziz Sebastian imgesiyle cinselliğini keşfedişine dair serüvenini aktardıktan sonra bu tecrübeden birkaç sene sonra yazdığı ve vahşet ile cinselliğe dair görüşlerini detaylandığı bir metni okuyucuya sunar (EK). Metin yazarın sınıfının penceresinden izlediği ağacı azizin şehit edildiği ağaçla özdeşleştirilmesiyle başlar, azizin güzelliği betimlenir, ölümü ile bedeninin tahrip oluşu romantize edilir ve aziz hakkında efsanesinde yer almayan öğelerle yeni bir anlatı kurgulanır. Yukio Mişima’nın sonraki yıllarda yaptığı Avrupa seyahati sanatçının edebiyatı ve kişisel yaşamı için dönüştürücü bir deneyimdir. Özellikle Yunanistan ve İtalya durakları sanatçının antikiteye ilgisini pekiştirmekle kalmamış, “çelimsiz ve solgun bir yazar olmak istemediğine” karar vererek, vücut geliştirme

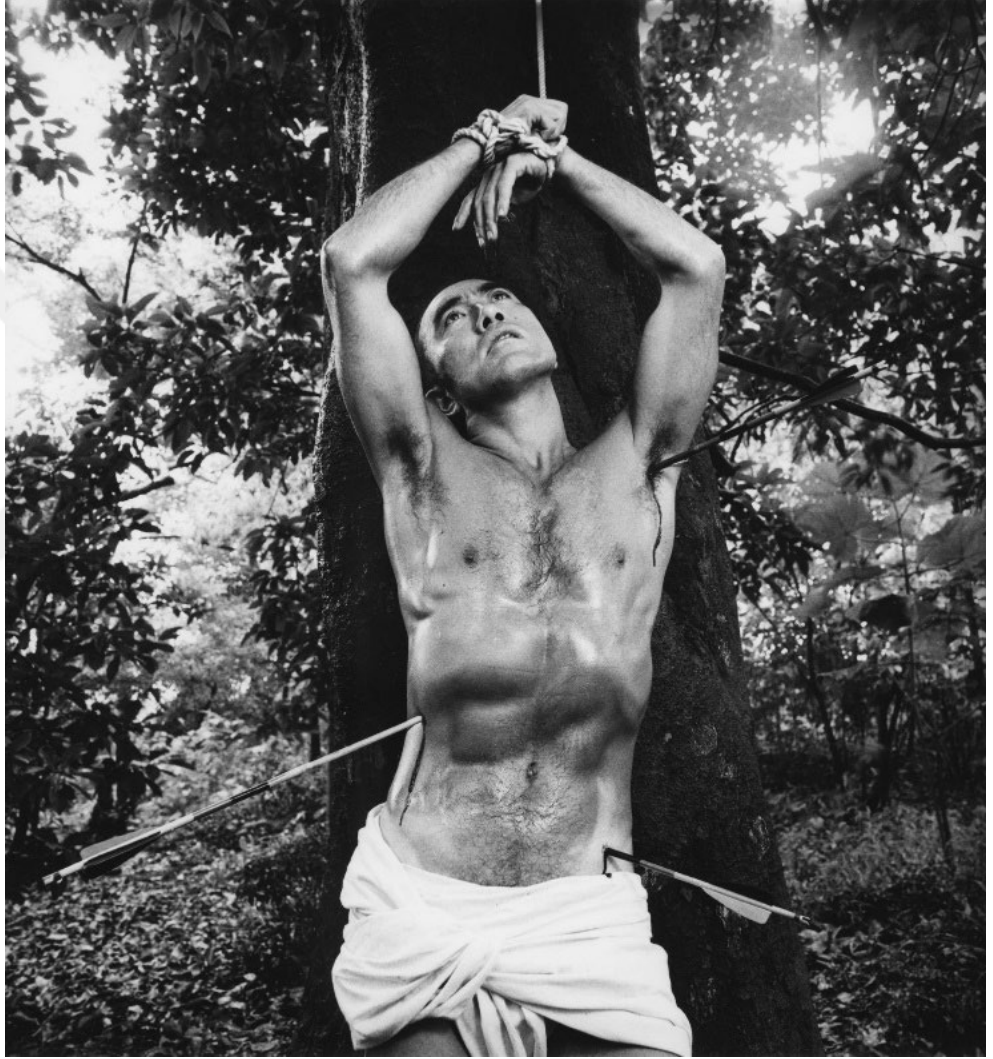
¹¹⁷ Yukio Mişima, **Bir Maskenin İtirafı**, Çev. Zeyyat Selimoğlu, 9. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2010, s. 40-42.

antrenmanlarına başlamasına neden olmuştur.¹¹⁸ Cinsel fantezi ve fetişlerini yansıtan erotik temalı fotoğraf serileri için farklı isimlere modellik yapmıştır. İntiharından bir süre önce, Kishin Shinoyama'nın çektiği ve *The Death of a Man* başlığıyla kitaplaştırılan seride Mişima, bir kaya üzerinde boğulurken veya harakiri yaparken, farklı ölüm anlarında poz vermiştir. Bunların arasında Aziz Sebastian'ın oklanması sahnesinin yeniden canlandırılması da vardır (Resim 53). Bileklerinden bir ağaca asılan Mişima, Guido Reni'nin resmindeki figürle aynı pozdadır ve bedenindeki oklardan biri koltuk altına saplanmışır. Burada aynı zamanda bir koltuk altı fetişisti olan Yukio Mişima'nın kendi ifadelerini aktarmak yerinde olacaktır: “Aziz Sebastianus’a ait resmin büyüüne kapılalı beri, çıplak olduğum zamanlar, hiç farkına varmadan ellerimi kafamın üzerinde kenetleme alışkanlığı edinmişim. Hoş, benim zayıf vücudum güzelliğinin yanında Aziz Sebastianus'un gölgesi bile olmazdı, ama artık bu pozı aldığımda kendimden hoşlanıyordum; bu arada gözlerimi koltukaltılarıma çevirince içimde olağandışı bir cinsel istek kaynamaya başlıyordu.”¹¹⁹ Savaş meydanında can çekişen veya kurşuna dizilen asker, harakiri yapan samuray gibi imgelerden cinsel haz duyan Mişima, erotik çekim hissettiği erkekler hakkında ölüm fantezileri kurmuştur. Otobiyografik romanında, azizin resmi aracılığıyla cinselliğini keşfettiği yıllarda ilk aşkı olan okul arkadaşının tıpkı Aziz Sebastian gibi yasak bir tanrıya hizmet ettiği için idam edildiğinin, bir tepeliğe götürülüp çıplak soyularak ağaca bağlandığının, atılan oklardan birinin koltukaltını deldiğinin hayalini kurduğunu aktarır.¹²⁰ Yukio Mişima'nın siyasi eylemi ve intiharı, Aziz Sebastian'ın idealleri uğruna kendini feda edişine öykünme olarak okunabileceği gibi, azizin oklanmış imgesine karşı erotik ilgisi ve yaşamı boyunca tutarlılıkla ifade ettiği, bir cinsel hazzın doruğu olarak ölüm arzusunun birlikteliği olarak görülebilir.

¹¹⁸ Damian Flanagan, **Yukio Mishima**, Reaktion Books, Londra, 2014, s. 119-120.

¹¹⁹ Mişima, **a.g.e.**, s. 77.

¹²⁰ **A.e.**, s. 81.



Resim 53: Kishin Shinoyama, Aziz Sebastian olarak Yukio Mişima, 1966

2.3. Arketipe Dönüş: AIDS ve Koruyucu Aziz Sebastian

1980’li yıllardan itibaren HIV virüsünün yaygınlaşması ve AIDS’ten kaynaklı ölümlerin artışı ile virüs hakkındaki dezenformasyon, belli toplumsal kesimlerin damgalanmasına yol açmıştır. Sağ muhafazakâr siyasetçilerin ve medyanın yoğun manipölasyonunun etkisiyle virüs, bir “eşcinsel hastalığı” olarak kodlanmış, HIV+ kişiler toplumdan dışlanmış ve tüm dünyada LGBTİ+’lara dönük nefret kışkırtılmıştır. ABD’de Reagan iktidarının virüsün araştırılmasına ve tedavinin geliştirilmesine bütçe ayırmayı reddetmesinin yanı sıra ayrımcı söylemi ve umursamazlığı toplumsal damgalamayı körükler. Virüsün bulaşma yollarının arasında cinsel ilişkilerin de yer alması, çok partnerli ilişkilere yönelik ahlakçılığın yükselmesine vesile olur. Pozitif statüdeki kişiler tedaviye ve fahiş fiyatlardaki ilaçlara erişmenin zorluğu, işten çıkarılma gibi ayrımcılıklarla karşı karşıya kalır. Hatta ABD’de AIDS’ten ölenlerin naaşları cenaze evlerine kabul edilmediği için isimsiz bir şekilde toplu mezarlara gömülür.¹²¹ Susan Sontag *Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları* başlıklı denemesinde, genel olarak hastalıklar etrafında yaratılan mitleri ve kurulan dili, özel olarak da AIDS hakkındaki dezenformasyonu eleştirir ve hasta olmanın utanılacak bir şey olduğuna dair algının nasıl inşa edildiğini aktarır. Sontag’ın örnekleriyle açıkladığı üzere hastalık, önceki yüzyıllarda tanrı tarafından cezalandırılması müstahak görülen “cinsel başı boşluğun” yol açtığı, pis bir musibet şeklinde tanımlanan frengiye benzetilir.¹²² Bu dönemde hemen her ülkede sağ siyasetçiler tarafından arkaik bir şekilde hastalık, “Tanrı’nın ahlaksızlara gönderdiği bir ceza” olarak yansıtılır. Üstelik sadece eşcinseller değil göçmenler, başta Afrika olmak üzere Avrupa ve ABD dışındaki bölgelerin halkları AIDS gerekçe gösterilerek üretilen ayrımcılığın hedefi olur. Sontag AIDS’i, “*insanların fiilen hasta olmadan önce hasta muamelesi görmelerine sebep olan, anlaşılan sayısız miktarda semptom hastalığı üreten, bu semptom*

¹²¹ Meltem Oral, “Pandeminin Yas İmgeleri”, (Çevrimiçi) <https://www.e-skop.com/skopbulten/pandeminin-yas-imgeleri/5902>, 22 Ocak 2022.

¹²² Susan Sontag, **Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları**, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Can Yayınları, 2015, s. 142.

hastalıklar için ancak geçici tedbirler önerilebilen, pek çok insanı fiziksel ölümden önce toplumsal ölümlerle yüz yüze getiren bir hastalık” olarak tanımlar.¹²³

AIDS etrafındaki toplumsal histerinin tahribatından ağır bir şekilde etkilenen birçok eşcinsel sanatçı, deneyimlerini sanatlarına yansıtırken aynı zamanda sanatı bir direniş ve başa çıkma yöntemi olarak kullanmıştır. Bu süreçte HIV+ statüsündekilerin damgalanması birçok kez Aziz Sebastian imgesiyle görselleştirilmiştir. Aziz Sebastian, çağlar boyunca genç ve güzel imgesine yüklenen erotik anlamlarla bir arzu nesnesine dönüşürken, aynı zamanda HIV salgını sürecinde doruk noktasına ulaşacak şekilde, erkek eşcinseller nezdinde toplumsal stigmatizasyonun yarattığı ıstırapın sembolü olmuştur.¹²⁴ Öyle ki 1990’larda Fransa’da, eşcinsel aktivistlerin bir örgütlenmesinin hazırladığı dayanışma posterinde; Annibale Carracci’nin (1560-1630) Aziz Sebastian temsili “AIDS şehit değil ama acı çeken kurbanlar yaratır” sözleriyle birlikte basılmıştır (Resim 54). Azizin imgesini bu bağlamda kullanan sanatçıların başında David Wojnarowicz (1954-1992) gelmektedir. Wojnarowicz, 38 yaşındayken AIDS’e bağlı komplikasyonlardan dolayı yaşamını yitiren ABD’li bir fotoğrafçı, ressam, film ve video yapımcısı, yazar ve aktivisttir. Sanatı ve yaşamı dönemin politikasıyla iç içe geçen sanatçı, gey/ lezbiyen sanatındaki pornografik yönü öne çıkararak homofobik ve sağcı muhafazakarlara karşı muhalefete öncülük etmesiyle tanınmaktadır.¹²⁵ David Wojnarowicz, Aziz Sebastian’ın şehit edilmesi temasını fotoğraf ve kolajlarında birçok kez kullanmıştır. 1982’de bu temayı ele alan çalışmasının temelini, bir tür akıl hocası ve sanatında yol göstericisi olan fotoğrafçı Peter Hujar’ın bir fotoğrafı oluşturmaktadır. Wojnarowicz, Hujar’ı gözleri kapalı bir şekilde yerde uzanırken çektiği fotoğraftan on dört ayrı resim üretmiştir.¹²⁶

¹²³ A.e., s. 130.

¹²⁴ Sophie Junge, **Art About AIDS: Nan Goldin’s Exhibiton Witnesses: Against Our Vanishing**, Çev. Laura Radosh, De Gruyter, Berlin, Boston, 2016, s. 194.

¹²⁵ Smalls, a.g.e., 254.

¹²⁶ Cynthia Carr, **Fire in The Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz**, Bloomsbury Publishing, ABD, 2013, s. 205.



Resim 54: Rhône-Alpes Eşcinsel Evi Posteri, Fransa, 1990-1999

Bunlardan birisi, *Peter Hujar Düş Görüyor* (Yukio Mişima: Aziz Sebastian) başlıklı resmidir (Resim 55). Stencil tekniğiyle yaptığı bu çalışmada, gözüne ve boğazına oklar saplanan Hujar'ın gözleri kapalı bir şekilde uzanan imgesinin üstünde resmin geri kalanını kaplayan bir rüya bulutu yer almaktadır. Bu alanda Aziz Sebastian olduğunu tahmin edebileceğimiz, oklar saplanmış bir erkek torsosu ve onun göğsünde mastürbasyon yapan Yukio Mişima figürü bulunmaktadır. 1989'da sanatçı Nan Goldin tarafından organize edilen *Tanıklar: Yok Olmamıza Karşı* başlıklı sergiye, Wojnarowicz *Tanıklar*, *Seks Serisi* başlıklı foto kolajlarıyla katılmıştır. Kendisinin kaleme aldığı metinlerin eşlik ettiği bu kolajlarda cinsellik ana teması ile HIV salgınının politik ve toplumsal boyutları ve kendi deneyimleri arasında bağ kurmuştur.¹²⁷ Bu kolajlar sanatçının daha sonraki çalışmalarında tekrarlayacağı benzer öğelerden, siyah beyaz fotoğraflardan veya negatiflerden manzaraların, çizimlerin, dolar motiflerinin üzerine yazıların, daire veya kare formlarının, farklı

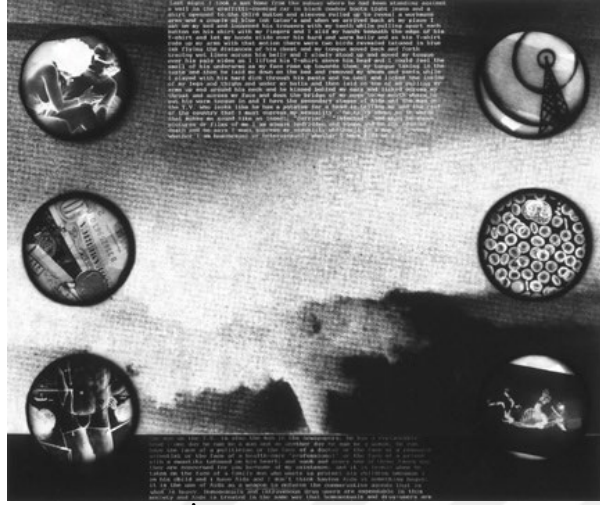
¹²⁷ Junge, a.g.e., s. 191.

imgelerin ve fotoğraf kesitlerinin monte edilmesinden oluşmaktadır. Seride isimsiz olarak yer alan bir kolajın arka planında, siyah beyaz bir fırtına fotoğrafı görülmektedir (Resim 56). Fırtınanın iki yanında, içerisinde farklı imgelerin yer aldığı üçer daire sıralanmaktadır. Sophie Junge'ın tabiriyle bu gözetleme deliklerinin içerisinde, bir seks sahnesi, üzerinde karıncalar gezen dolarlar, Aziz Sebastian'ın oklanmış bedeninden bir kesit, frekans dalgası yayan radyo kulesi, kan hücrelerinden oluşan bir mikroskop görüntüsü ve embriyo röntgeni yer almaktadır.¹²⁸ Radyo kulesi eşcinsellere yönelik damgalamayı kışkırtan medyaya işaret ederken, dolarlar tedavi için yeterli bütçeyi ayırmayan siyasi iktidara ve erişilemez fiyatlarda satış yapan ilaç firmalarına göndermedir. Bütün bu anlam katmanlarının içerisinde ayrıca, Aziz Sebastian imgesiyle HIV arasında doğrudan bağ kurulmuştur. Wojnarowicz hem erotizm hem de HIV/AIDS bağlamında özel olanı, Aziz Sebastian imgesini kullanarak sanatıyla politikleştirmiştir. Benzer bir tema ve imgeler bütünü *Bad Moon Rising* isimli foto kolajda tekrarlamıştır (Resim 57).



Resim 55: David Wojnarowicz, Peter Hugar Düş Görüyor (Yukio Mişima: Aziz Sebastian), 1982, Matthijs Erdman Koleksiyonu

¹²⁸ A.e., s. 193.



Resim 56: David Wojnarowicz, İsimsiz, Seks Serisi (Marion Scemama için), 1989, P.P.O.W Gallery, New York



Resim 57: David Wojnarowicz, Bad Moon Rising, 1989, P. P. O. W. Gallery, New York.

Kolajın arka planında dolar banknotları sıralanırken merkezinde, iki ağacın dibinde yatay şekilde konumlandırılmış ve Aziz Sebastian'ı imleyen bir torso yer almaktadır. Ağaçların köklerinin figürün gövdesinden adeta fışkırarak uzandığı kolajda, diğer örneklerdeki mikroskobik hücre görüntüleri ve seks sahneleri tekrarlanmıştır. Wojnarowicz, Peter Hujar kolajı gibi birçok çalışmasında Aziz Sebastian'ı, bir asırdan fazladır süre gelen anlamıyla yani erotik bir figür, bir arzu nesnesi olarak kullanmıştır. Ancak 1989 tarihli iki kolajdaki aziz imgesinin kullanımı, diğer motiflerle birlikte incelendiğinde Wojnarowicz'in, Aziz Sebastian'ın arketipik niteliğini geri çağırdığı görülmektedir. HIV virüsü hakkında yaygın bir şekilde kullanılan veba metaforu görselleştirilir, veba ve HIV'i Aziz Sebastian imgesi üzerinden ilişkilendirir. Azizin şifacı niteliği güncellenerek hem fiziksel hem de toplumsal olarak HIV'in oklarına maruz kalan bir topluluğun koruyuculuğu atfedilir.

ABD'li performans sanatçısı Ron Athey (1961-), 1992'den itibaren Aziz Sebastian'ın şehitliğini canlandığı farklı performanslarda benzer bir bağlamı vurgular. *Torture Trilogy* serisi kapsamında *Martyrs&Saints*, *Four Scenes in a Harsh Life* ve *Deliverance* başlıklı performanslarında Hristiyan teolojisinden farklı temalara göndermeler vardır. Performans serisi, ABD'de HIV nedeniyle LGBTİ+ komünitesine karşı histerik denilebilecek ayrımcı dalganın gündemde olduğu bir dönemde hazırlanmıştır. HIV pozitif olan sanatçı hastalık ve ölümün hayatının gerçekliği haline gelmesini, şehitlik olgusuyla kişiselleştirdiğini ifade etmektedir.¹²⁹ Dönemin *queer* alt kültüründen sanatçı dostlarıyla birlikte sahnelediği performanslarda Athey, Hristiyan şehitlerine uygulanan işkenceleri, parçası olduğu BDSM¹³⁰ kültürünün fetişlerine uyarlamıştır. Üçlemenin ilki olan *Martyrs&Saints* AIDS nedeniyle hayatını kaybeden David Wojnarowicz gibi sanatçıların anısına

129

(Çevrimiçi)https://dangerousminds.net/comments/the_perverse_and_the_transcendent_the_performance_art_of_ron_athay, 16 Kasım 2021.

¹³⁰ BDSM: Kölelik [bağıllık/bağımlılık], Disiplin/Hükmetme, İtaat/Sadizm ve Mazoşizm kavramlarının İngilizce kısaltmasıdır. İtaat/Sadizm ve Mazoşizm, cinsel yaşamda karşılıklı rıza ve hazza dayalı olarak acı çekme ve acı verme deneyimlerine işaret eder. bkz: Gedizlioğlu, a.g.e., s. 14.

hazırlanan bir performanstır.¹³¹ Bu performansın ikinci bölümünde, sanatçı çıplak bir şekilde otururken papaz kostümü giyinmiş iki kişi tarafından başının etrafına, İsa'nın dikenli tacını çağrıştıran iğneler saplanır. Ardından üniformalı bir grup tarafından kırbaçlanan Athey, performansın sonunda tavandan sarkan bir askıya bileklerinden asılır. Burada önce koltuk altına daha sonra bedeninin muhtelif yerlerine oklar saplanarak Aziz Sebastian'ın şehit edilmesi sahnesi yeniden canlandırılır. Azizin şehitliğinin canlandırıldığı diğer performans olan, *Four Scenes in a Harsh Life*'ta, *queer* performansçı Pigpen'in Aziz Sebastian gibi bedenine okların saplandığı ve bir kolundan asıldığı ilk sahnede Ron Athey, çocukluğunda etkilendiği bir "şifacı" figürünün kılığıyla yer almaktadır. Athey, stigma taşıdığı rivayet edilen bu şifacının hikayesini ve onunla tanıştığında gerçekten kanamadığı için yaşadığı hayal kırıklığını anlatır.¹³² Diğer sahnede Ron Athey, performans sanatçısı Divinity P. Fudge'ın sırtına neşterle kesikler açar.¹³³ Bu kesiklerin yol açtığı kanlı yaraların üzerine bastırılan kağıtlar, makaralı bir sistemle çekilen çamaşır iplerine asılır. Sahne, ana malzemesinin beden olduğu ünik baskılar üreten bir atölyeye dönüşür. Performansın ilerleyen sahnelerinde Athey'nin yaşamını etkileyen olaylardan kesitler yer almaktadır. Çocukluğundaki dini itikatı, ilk gençlik yıllarındaki eroin bağımlılığı ve HIV+ statüsü gibi deneyimleri, Hristiyan öğretilerindeki çeşitli temalarla metaforlar kurarak gösterilir. Bu performans 1994'te Minneapolis'te sahnelendiğinde, dönemin ABD'sindeki sağ, muhafazakâr, homofobik histerinin odağı olmuştur. Sahneyi izlemeyen birisi tarafından, Athey'nin HIV+ kanını taşıyan kağıtların seyircilere fırlatıldığına dair yayılan asparagas haber, sanatçıya dönük saldırıları başlatmıştır.¹³⁴ Ayrıca performansın bütününde dini konuların cinsellikle birlikte ele alınması da bu saldırıların bir parçası olmuştur. Ayrımcılık ve sansürle karşılaşan Athey, kongrede Cumhuriyetçi senatör Jesse Helms tarafından hedef gösterilse de sonraki yıllarda Aziz Sebastian'ın şehit edilmesini yeniden canlandıran performanslar yapmaya devam etmiştir. 1999'dan itibaren sahnelediği, Aziz Sebastian başlıklı performans da

¹³¹ Martyrs&Saints performansının kaydı için bkz: (Çevrimiçi) <https://saic.hosted.panopto.com/Panopto/Pages/Embed.aspx?id=65aa7e68-50db-46bc-940f-6f9bf2a7795d>, 1 Aralık 2021.

¹³² Carlson, **a.g.e.**, s. 113.

¹³³ Four Scenes in A Harsh Life performansının kaydı için bkz: (Çevrimiçi) <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/w6m909kc>, 1 Aralık 2021.

¹³⁴ Carlson, **a.g.e.**, s. 113.

öncekilerle aynı niteliklere sahiptir. Kollarından asılan sanatçının bedenine oklar saplanmaktadır (Resim 58). Ron Athey'nin şehit azizlere ilgisi, sadece söz konusu temanın hayatının güncel bir parçası olan BDSM kültürünün pratiklerine uyarlanabilecek niteliklere sahip olmasından kaynaklanmaz. Azizlerin hayatlarının ve şehit edilmelerinin sanatçının yaşamında çocukluğundan itibaren derin bir etkisi olmuştur. Eroin bağımlılığından önceki yıllarda, Protestanlığın Pentekostal akımına bağlı olan ailesi tarafından, "Mesih'in ikinci gelişinde Vaftizci Yahya'nın rolünü oynamak üzere dünyaya geldiğine" inanılarak yetiştirilmiştir.¹³⁵ Akımın ritüellerinin sıkı bir icracısı olarak büyüyen sanatçı, yaşamının ve dönemin toplumunun dönüm noktalarını Hristiyan azizlerin şehitliğiyle ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda Aziz Sebastian sanatçının çok katmanlı anlamlar yüklediği bir figürdür. Bir röportajda Aziz Sebastian'ın sanatındaki önemini, azizin vebaya karşı şefaathçi rolüyle artık on yılı aşmış olan kendi HIV+ statüsünü ilişkilendirerek açıklamaktadır.¹³⁶ Athey enfeksiyonu ölümcül AIDS aşamasına evrilmeyen ve baskılanabilen bir elit kontrolör¹³⁷ olarak yaşamına devam etmektedir. Sanatçının bu öznel deneyimiyle, Aziz Sebastian'ın oklanması ardından ölmeyip, Azize Irene tarafından iyileştirilmesi efsanesi arasında da bağlantı kurulmaktadır.¹³⁸

Ron Athey'in kaynakları yalnızca bireysel serüveni ve Hristiyanlık değil aynı zamanda Los Angeles'taki *queer* yeraltı kültürünün mekânlarında ve sado-mazo kulüplerde sahnelediği performanslarıdır. *Martyrs&Saints*, BDSM gece kulübündeki gösterilerinde geliştirdiği performansın bir derlemesidir. Mazoşist performansları arasında değerlendirilebilecek Aziz Sebastian, ilham aldığı figürlerden biri olan Yukio Mişima'nın yaklaşımından ayrılmaktadır. Mişima'nın Aziz Sebastian imgesiyle ilişkisi bedensel idealizasyona dayanmaktadır ve erotik haz ön plandadır. Kendi cinselliğini keşfetmesine vesile olan Guido Reni betiminin ve sanatçının aziz

¹³⁵ Carlson, a.g.e., s.124.

¹³⁶ Televizyon röportajının kaydı için bkz: (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=rBc1vul9JUI>, 1 Aralık 2021.

¹³⁷ Elit Kontrolör HIV pozitif olan ancak virüsün ilaç kullanmadan, vücudu tarafından kontrol altına alınarak baskılandığı ve seviyesinin belirlenemeyen aşamaya geldiği kişiler için kullanılan bir tanımdır. Konu hakkında bkz: (Çevrimiçi) <https://www.kirmizikurdele.org/post/hiv-kendi-kendine-yok-oldu>, 6 Aralık 2021.

¹³⁸ Tavia Nyong'o, Coco Romack, "Glory in Our Sufferings", (Çevrimiçi) <https://www.artforum.com/print/202105/tavia-nyong-o-and-coco-romack-on-ron-athey-at-participant-inc-85473>, 16 Kasım 2021.

pozundaki fotoğrafının niteliklerinden görülebileceği üzere Aziz Sebastian, Mişima için bir haz nesnesidir. Ancak Ron Athey'in Aziz Sebastian performanslarında, bedensel idealizasyona dayalı erotik hazzın, ıstıraba göre daha geri planda kaldığını söylemek mümkündür. İkili her ne kadar fiziksel acıyı cinsel hazzın aracısı olarak benimsemekte ortaklaşsa da yeniden ürettikleri Aziz Sebastian imgesinin oluşturduğu anlatı farklıdır. Bunun nedeni, Athey'in performanslarında bütünlüklü olarak kurguladığı dini ve kişisel alt metnin içeriği ile parçası olduğu komünitenin odağından dönemin politik atmosferiyle kurduğu bağıdır. Athey'in performanslarındaki Aziz Sebastian, azizin Rönesans'tan itibaren simgesi haline geldiği ve Mişima'nın da yeniden ürettiği ideal bedenin temsili olmaktan uzaktır. Bedenini delen oklara rağmen genellikle pürüzsüz teninde herhangi bir değişim olmayan, kan damlası bile gözükmeyen ve durgun ifadeli Aziz Sebastian temsillerinin aksine Athey'in performanslarında oklanmanın neticesinde, eşyanın tabiatı olduğu üzere beden kanla kaplanmaktadır. Kısacası görmeye alışık olmadığımız şekilde, ıstırap ve kanlar içerisinde bir Aziz Sebastian imgesi sunmaktadır. Ron Athey'in birçok performansında ana vurguyu oluşturan HIV/AIDS gerçekliği, kuşkusuz sadece kişisel bir tema değildir. Bilhassa söz konusu performansların üretildiği yer ve zamanda son derece keskin bir toplumsal meseledir. Bu durum sanatçının çalışmalarını kendi döneminin politik yörüngesine yerleştirir. Bu açıdan Athey'in performansları toplumdan dışlanmış ve damgalamaya maruz bırakılmış bir komüniteye özellikle hitap etmektedir ve görünür kılmaktadır. Performansları tıpkı Wojnarowicz'in sanatı gibi homofobik kültüre meydan okur. Sadece HIV/AIDS bağlamında değil sado-mazoşistler veya fetişistler gibi ana akım geleneklerin dışına itilen, marjinalleştirilmiş kesimlerin alt kültürünü, sanat mekânlarına taşır. Performanslarında toplumsal damgalamanın getirdiği ıstırabı kendisini Aziz Sebastian'la özdeşleştirerek teşhir eder. Azizi *queer* toplumun temellük ettiği bir kurban, bir *queer* şehit haline getirir.

Bu noktada sanatçının 1980'lerde boynuna nazizimin sembolü olan *swastika* dövmesi yaptırdığını ve saçlarını kazıttıktan sonraki dazlak stili görüntüsüne

zamanında âşık olduğunu beyan ettiğini not etmek gerekmektedir.¹³⁹ Dövmeyi taşıdığı on beş sene boyunca çevresinden ve Yahudi örgütlenmelerinden tepki almıştır, hatta Aryan Kardeşliğinin bir üyesi olduğundan şüphelenilmiştir. Her ne kadar dövmesi için nazi sembolünden değil, Endonezya'daki bir tekstil deseninden ilham aldığını iddia etse de ve dövmeyi 1997'de kapatmış olsa da neo nazi, aşırı sağ, beyaz üstünlükçü çevrelerin kendisi üstündeki etkisini kabul etmektedir. Athey neo-nazi kültüründe hipermaskülanite ile homoerotizmin bir kesişimini bulur ve mazoşist cinselliğinin parçası kıldığı bir fetiş olarak değerlendirir.



Resim 58: Rosa Gaia, Ron Athey'in Sebastian Performansından Kesit, 2017

¹³⁹ Simon Wu, "Ron Athey's "Far Right Flirtations", (Çevrimiçi) <https://momus.ca/ron-atheys-far-right-flirtations/>, 17 Kasım 2021.

Tony O’Connell’in 2016’da hazırladığı, *Sancta Sebastian ora pro nobis* [Aziz Sebastian Bizim İçin Dua Et] başlıklı videoda, AIDS nedeniyle hayatını kaybedenler için ve homofobiye karşı azizin koruyuculuğuna çağrı yapılır.¹⁴⁰ Kendisinin ürettiği Aziz Sebastian heykelinin etrafında gelişen video boyunca O’Connell, eşcinsel varoluşuyla azizi ilişkilendirdiği üç farklı aşamayı canlandırır (Resim 59 ve Resim 60). Sırasıyla, Aziz Sebastian heykelini dudaklarından öptükten sonra yere tüküren bir rahip, azizi soyup oklayan infazcı bir polis ve azize dua eden bir *queer* karakteri canlandırır. Böylece kilise ve devletin homofobisinin eleştirisini yaptıktan sonra azizi kendi varoluşunun bir sembolü olarak onurlandırır. Video “*Aziz Sebastian’ın Şehitliği homofobi, heteroseksizm ve transfobi temelli fiziksel veya ruhsal şiddeti deneyimleyen herkese adanmıştır*” yazısıyla sona erer. Ayrıca video boyunca arka planda sanatçının kendi sesinden bir dua okunur. O’Connell’in duası “*Aziz Sebastian, yüce şehit, seni bu alana davet ediyor ve hoş karşılıyorum. Lütfen varlığınla bizi kutsa. Babam senin cemaatinde doğdu ve seni çocukluğumdan beri biliyorum. Görünüşe göre şehitliğinin imgeleri artık kilise dükkanlarında revaçta değil. Heykellerin, rupaların, resimlerin gözden kayboluyor. Şair ve sanatçılarımız sana hep hayranlık beslemişti. Belki de bizimle olan ilişkin kaldırılmalarına yol açmıştır. Eğer bu doğruysa ve senden yüz çeviriyorlarsa, bil ki ben yapmıyorum ve biz yapmıyoruz, o yüzden sana bu ayin ve anmadaki duayı sunuyorum*” sözleriyle başlar.¹⁴¹ Duanın ilk kısmında azizi yücelten farklı ifadeler, “bizim için dua et” sözleriyle tekrarlanır. Aziz Sebastian’a sadece vebaya karşı koruyucu olarak değil aynı zamanda hem AIDS’e karşı koruyucu hem de baskıya uğrayanlara, zulüm görenlere güç veren bir aziz rolü atfedilir. “*Roma İmparatoru tarafından sevilen sonra terk edilen, Roma Kilisesi tarafından sevilen ve giderek terk edilen, halkımız tarafından sevilen, aşkla alevlenen ve tiranın çektirdiği acıları küçümseyen, dünyevi otorite ve kanundan korkmayan, fiziksel şiddete boyun eğmeyen, kötülük yapanlara karşı başkaldıran cesaretle, oklarla yaralanan, sopalarla öldürülen, ebedi zaferle taçlanan Aziz Sebastian bizim için dua et*” sözlerinin ardından “kendisini baskıya ve kötülüğe adayanlar” olarak niteleyerek tek tek isimlerini andığı LGBTİ+’lara karşı,

¹⁴⁰ Performansın video kaydı için bkz: (Çevrimiçi)

<https://www.youtube.com/watch?v=MifPc3poKE>, 11 Aralık 2021.

¹⁴¹ Duanın tam metni için bkz: (Çevrimiçi) <https://jesusinlove.blogspot.com/2015/11/new-art-film-highlights-queer-saints.html>, 11 Aralık 2021.

nefret söylemi yayan dini figürlerin tövbe etmelerini ve utanç duymalarını diler. Duanın son bölümü ise *queer* azizler olarak tanımlanan farklı isimlere ithaf edilmiştir. Bunların arasında sanatçının toplumun ötekisi olarak kabul ettiği Sergios ve Bakhos, Perpatua ve Felicity gibi aziz ve azizelerin yanı sıra *queer* toplumunun içinden isimler de yer alır. Jeanne d’Arc, Oscar Wilde, Derek Jarman, Harvey Milk gibi farklı dönemlerden isimlere şehitlik mertebesi ile *queer* aziz ve azizelik atfedilir. Nazi rejimi ve IŞİD tarafından öldürülenlerle, Stonewall direnişçileri anılır. Son olarak koruyuculuğu, zalimlerin ve tiranların oklarıyla yüzleşmek ve onları yenmek için gerekli cesareti ve zarafeti gösterdiği için Aziz Sebastian’a şükredilir.

AIDS/HIV gündemiyle birlikte Aziz Sebastian imgesine yeni bir anlam katmanı daha eklenmiştir. Richard A. Kaye’in de tespit ettiği üzere, 1980’lerin sonu ve 1990’ların başında azizin imgesi ikili bir dönüşüme uğrar: “*Birincisi vebadan korunmak için anılan ve dolayısıyla da teselli edici bir değeri olan bir aziz olarak ve ikincisi, sado-mazoşizmi değil de daha çok hükümetin ihmali ve toplumsal düşmanlığı ifade eden siyaseten yüklü bir figür olarak. Bu bakımdan, Aziz Sebastian, eleştirmen Douglas Crimp’in AIDS çağında gey kültürünün iki yaşamsal, güya uzlaşmaz bileşeni olarak tarif ettiği şeyi sembolik olarak özetler (ve kısmen de çözer): yas emeği ve siyasal aktivizm çalışması.*”¹⁴² Aziz Sebastian’ın imgesi 19. yüzyıldan itibaren daha açık bir şekilde erkek eşcinselliği için bir haz nesnesi olarak adeta gizli bir kod, bir sembol işlevi görmüştür. Ancak burada Wojnarowicz, Athey ve O’Connell’in yapıtlarıyla örneklendirildiği üzere 1980’lerin sonundan itibaren aziz, koruyucu rolüyle yeniden hatırlanır ve yüceltilir. Dolayısıyla bir veba azizi olarak Aziz Sebastian’ın arketip işlevi yeniden devreye girer. Ancak bu mekanik bir geriye dönüş yerine azizin imgesine yüzyıllar boyunca atfedilen anlamların birikerek güncellenmesidir. Zamanla vebaya karşı koruyuculuktan erkek eşcinselliğinin cinsel haz nesnesine dönüşen azizin imgesine, aynı topluluk tarafından yeni bir anlam katmanı eklenir. Bu katman azize atfedilen homoerotizmden sıyrılarak değil ama onu sırtlanarak, sahiplenerek azizin koruyuculuk rolünü ve kurban statüsünü pekiştirir.

¹⁴² Richard A. Kaye, Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr”, **Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures**, Ed. Peter Horne, Reina Lewis, Londra, Routledge, 1996, s. 98.



Resim 59: Tony O'Connell, *Sancta Sebastian ora pro nobis* Video Kesiti, 2016



Resim 60: Tony O'Connell, *Sancta Sebastian ora pro nobis*, Video Kesiti, 2016

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ VE SONRASI: ŞİDDETİN DIŞAVURUMU OLARAK AZİZ SEBASTİAN BETİMLERİ

3.1. Birinci Dünya Savaşı Döneminde İkonografik Temaların Yükselişi

Önceki bölümde açıklandığı üzere Aziz Sebastian imgesinin homoerotik çağrışımları yüzyıllara yayılan bir süreçte etkisine devam etmiştir. Önemli tarihsel dönemlerden biri olan Birinci Dünya Savaşı yıllarında da azize atfedilen bu niteliğin sürdüğünü söylemek mümkündür. Önceki bölümde incelenen, erkek bedenine dair güzellik algısı, toplumsal statünün arzu nesnesi üzerindeki etkisi, ölümün erotikleştirilmesi gibi mefhumlar farklı formlara bürünerek cephede etkisini sürdürmüştür. Paul Fussell Birinci Dünya Savaşı hakkındaki çalışmasında, cepheye giden ve savaşa dair şiirleriyle bilinen Siegfried Sassoon ve Wilfred Owen gibi şairlerin asker betimlerinin, Viktorya döneminin homoerotik erkek güzelliği algısını tekrarladığını ortaya koymaktadır.¹ Buna göre bu dönemde sarışın, güzel, talihsiz, acı içinde, delikanlı asker teması şiirlerde ve anlatılarda homoerotik arzunun nesnesi olarak kullanılmıştır. Dönemin anlatılarında ortaya çıkan, siperlerin dehşeti karşısında gelişen bir tür kader ortaklığı, genç erkeklere yönelik arzu ve korumacı bir ilgi gibi farklı dinamiklerin yoğunlaştığı homososyal bir deneyimdir. Fussell özellikle yüksek rütbeli subaylar için genç erleri çekici kılan nitelikleri “*gençlikleri, atletik olmaları, göreceli temizlikleri, üniformaları ve Adonis ya da Aziz Sebastian gibi kurban olmak için kahramanca hazır olmaları*” şeklinde açıklamaktadır.²

¹ Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, New York, Londra, 1989, s. 275.

² A.e., s. 278.

Dönemin cephe anlatılarında ve şiirlerinde arzu nesnesi genç erlerin betimlenişi, Aziz Sebastian imgelerinin erotizmin kaynağı olarak ele alınmasına vesile olan nitelikleriyle benzerdir. Ancak Birinci Dünya Savaşı yıllarında dini figür ve temaların cephedeki ruhsal ve bedensel deneyimin analogisi olarak kullanılması Aziz Sebastian'a veya homoerotik bağlama özgü değildir. Bu dönemde sanatta Hristiyan ikonografisine ve genel olarak toplumda dine yönelik yükselen bir ilgi söz konusudur. Jay Winter'a göre 19. yüzyıl Avrupa toplumunun gündelik yaşamında, farklı sosyal gelişmelerin etkisiyle yaşanan dini yükseliş, sanatta da dini temalı üretimlerin çoğalmasını sağlamış ve Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte ağırlıkla vatansever söylemle harmanlanarak etkisini sürdürmüştür.³ Dünya savaşı deneyiminin benzersizliği ve bu muazzam yıkıcılıktaki deneyimin yarattığı felaketi betimleyecek ifadelerin bulunamayışı dini analogiler kurulmasını kolaylaştırmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nı tanıkları için benzersiz kılan nitelikler hem yıkıcı etkisinin çapının genişliği hem de daha önceki hiçbir savaşta deneyimlenmemiş birçok “yeniliği” barındırmasıdır. Eric Hobsbawm'ın ifadesiyle “katliam çağını başlatan” bu savaş, Düvel-i Muazzama'nın tüm güçleriyle dahil olduğu, askerlerin deniz aşırı çatışmalara gönderildiği, çatışmaların cephe gerisine taşıdığı ve bu denli uzun süren ilk savaştır.⁴ Savaş teknolojisindeki gelişmeler kuşkusuz bu topyekûn savaşın tanıkları için onu benzersiz kılan şok edici etkenlerden birisidir. Yeni teknolojik savaş teçhizatlarının bedende yarattığı tahribat çoğu ülke ve halkı için yeni bir deneyimdir. Sadece İngiltere'de, cepheden sağ dönen 240 bin asker ampütasyona uğramıştır.⁵ Avrupa sokaklarında, uzuvlarını kaybetmiş gazi imgesi savaşın hafızalara kazınan simge görünümlerinden biri haline gelir. 20. yüzyılın ilk yarısındaki iki dünya savaşının, Avrupa'daki politik sonuçlarının izini süren yazar Enzo Traverso'nun aktarımına göre Birinci Dünya Savaşı'nda “*Siperdeki herkes, mitralyözlerin açtığı dehşet verici yaraların farkındaydı. Teknolojik katliam, tanınmaz hale gelen binlerce cesede, topyekûn savaşın sembolü olacak ‘meçhul askerler’e neden oldu.*”⁶ Savaşı siperde çatışan bir asker veya savaş ressamı olarak tecrübe etmiş sanatçılar yaşanan bu yıkımı farklı

³ Jay Winter **Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History**, Canto, Cambridge, 1998, s. 119

⁴ Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 34-36.

⁵ Debra Lennard, “Censored Flesh: The Wounded Body As Unrepresentable in the Art of The First World War”, **The British Art Journal**, Vol 12, No 2, 2011, s. 23.

⁶ Enzo Traverso, **Ateş ve Kan Avrupa İç Savaşı: 1914-1945**, Çev. Onur Gayretli, Heretik Yayınları, Ankara, 2021, s. 225.

üsluplarla resmetmeye çalışmıştır. Savaşın yarattığı yıkıma dair resimlerin, betim özellikleri bakımından belli kategoriler etrafında toparlandığı genel olarak gözlenebilir. Teknolojik katliamın bedendeki deformasyonunun gerçekçi aktarımı, sıcak çatışmanın ardından siperlerdeki yıkım manzaraları veya dehşetin, ıstırapın, ölümün, yasın çeşitli metaforlar aracılığıyla yansıtılması gibi farklı anlatım yolları dönemin sanatında öne çıkmaktadır. Söz konusu betimler, savaşın bedendeki yıkıcılığının aktarımı konusunda bir temsil tartışmasını beraberinde getirmiştir. Debra Lennard resmi sansür, otosansür ve savaş deneyiminin tarif edilemezliğinin, dönemin savaş tasvirlerinde bir temsil krizine yol açtığını öne sürmektedir.⁷ Lennard’a göre bazı ressamalar etkisinin tam olarak temsil edilmesi mümkün olmayan siperdeki şiddeti, onu gizleyerek ifade etmeyi denemişlerdir. Sargı bezleri ve örtülerin ardına saklanan beden yaraları veya metaforlar aslında savaşın şiddetini aktarmak için tercih edilen bir anlatım dilidir. Sanatın farklı disiplinlerinde savaşın bedendeki tahribatının ve ölümün temsiline dair tartışmanın kökleri aslında savaşın hemen ertesine uzanmaktadır. Benzer şekilde dönemin sinemasındaki savaş temsilleri, şiddetin saf gerçekliğini metaforların ardına sığınarak yumuşatmakla eleştirilmiştir.⁸ Bu dönemde Hristiyan ikonografisindeki belirli dini temalar da savaşın resmedilmesinde başvurulan metaforlar arasındadır. Ancak dini temaların savaş bağlamında kullanılması ikili bir süreçtir. Bir yanyla hakikat ile temsil arasındaki kırılmayı kanıtlar niteliktedir ancak aynı zamanda yalnızca şiddetin ve ölümün etkisinin hafifletilmesiyle açıklanamayacak öğeler barındırmaktadır. Buradaki ayrımı şekillendiren temel unsurlar imgelerin üretildikleri bağlam ve gösterim mantığıdır.

Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında hem cephedeki hem de cephe gerisindeki Avrupalılar kendi koşullarını sıklıkla Hristiyanlığın anlatı dünyasıyla özdeşleştirmiştir. Jay Winter tarihin o zamana kadarki en “modern” savaşının, aynı zamanda kurumsal Hristiyanlığın sınırlarının da dışına taşan bir “modern olmayan” dalgasını tetiklediğini ve savaşın travmasıyla başa çıkmanın bir yolu olarak yükselen spiritüalizmin bu çelişkinin en bariz örneği olduğunu ifade etmektedir.⁹ Bu dönemde cephedeki askerler arasında melek veya aziz imgelemleri görülmesi gibi paranormal inanışların, okültizmin, ölenlerle iletişim kurma girişimlerinin, apokaliptik efsanelerin

⁷ Lennard, **a.g.e.**, s. 22.

⁸ Traverso, **a.g.e.**, s. 228.’de Pier Antonio Giarazzo’dan aktarım.

⁹ Winter, **a.g.e.**, s. 54.

dahil olduğu spiritüel inanç ve pratikler çoğalmıştır.¹⁰ Protestan ve Katolik geleneklerine göre farklılık gösterse de dönemin en modern tekniklerinden sinema, antik motifleri veya kurban, ölüm ve dirilişle ilgili imgeleri kullanmış, şiir, savaşta yitirilenlerle bir iletişim dili olarak ele alınıp kutsalı yeniden formüle etmiş, kurgu edebi metinlerde kıyamet teması yeniden keşfedilmiş, azizlerin ve İsa'nın imgeleri poster, kart, biblo gibi farklı materyallerle cephedeki askerler arasında yayılmıştır.¹¹ Bu dönemde resim sanatında, bir yanda savaşı yüceltmek ve kahramanlık propagandası için diğer yanda ise yaşanan deneyimin benzersizliğinin, bilindik ifade yollarını kifayetsiz kılmasının ve geleneksel temaların yasa ortak olma gücünün sonucu olarak dini ikonografinin yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. İngiltere ve Almanya gibi ülkelerde 1914'ten itibaren oluşturulan propaganda birimleri, savaş hakkında resmi bir görsel anlatı dilinin kurulması için çalışmıştır. Kamuoyunda moralsizliğe yol açacağı gerekçesiyle cepheyi yansıtan görsel materyallere sansür uygulanmış ve göreve atanan resmi savaş ressamı aracılığıyla kahramanlık anlatısını güçlendirecek imgeler üretilmiştir.¹² Savaşın gerçekliğinin sansürlenmesinin ve propaganda amaçlı görsel üretiminin toplumsal sonuçlarını doğrudan ölçmek mümkün değildir. Ancak ilk defa İngiltere'de, orduya yazılmayı teşvik etmek için üretilen ve savaş bakanı komutan Lord Kitchener'in parmağıyla izleyiciye işaret ettiği, *Your Country Needs You* posterlerinin etkisi kıtaları aşmıştır. Zorunlu askere alımların henüz başlamadığı savaşın ilk dönemlerinde, İngiltere'de orduya gönüllü olarak yazılan iki buçuk milyon kişiye "Kitchener'in Ordusu" denmiştir.¹³

Kuşkusuz dini temalar ve şehit aziz ikonografisi, savaşta ölen askerler etrafında kahramanlık mitinin güçlendirilmesi ve savaşın meşrulaştırılması için bir hayli işlevli konulardır. Hristiyan teolojisindeki, ölümün ve ıstırapın erdemli ruhlarda etkisiz olduğu anlatısının aracısı olan şehit azizler ve insanlığın günahlarının kefareti olarak kendisini feda eden İsa temaları, devletlerin vatan uğruna fedakârlık propagandasıyla dünyevi bağlama uyarlanır. Milliyetçi ve dini anlatıların akrabalığı neticesinde savaşta ölen askerler, İsa gibi hayatlarını feda ederek uluslarının kefareti ödeyen şehitler olarak

¹⁰ A.e., s.66.

¹¹ Winter, a.g.e., s. 119-145.

¹² Lennard, a.g.e., s. 23.

¹³ Lord Kitchener afişlerindeki imgenin antik Yunan ve ikonografi geleneklerindeki izinin sürüldüğü bir okuma için bkz: Carlo Ginzburg, "Your Country Needs You: A Case Study in Political Iconography", *History Workshop Journal*, 2001.

yüceltilir.¹⁴ Birinci Dünya Savaşı yıllarında savaş ve askerler yoğun bir şekilde, teolojinin kutsallık atfettiği olguların dağarcığıyla tanımlanmıştır. Malines Piskoposu Kardinal Mercier bir mektupla, ölen askerlerin neden şehit kabul edilmesi gerektiğini şöyle açıklamıştır: “Buna göre İsa, askeri cesareti kutsamıştır ve ülkesinin onurunu korumak ve zedelenen adaleti sağlamak için canını veren askerin ruhu ebedi kurtuluşa kavuşacaktır. Kardeşlerini kurtarmak, ülkesindeki insanları ve kutsal mekânları korumak için ölen askere, seçilmişlerin alınlarını çevreleyen ölümsüzlük tacı verilecektir. Bu öyle bir sevgi eylemidir ki, tüm günahlarını silerken bir günahkarı aziz yapar.”¹⁵ Savaş boyunca bu bakış açısını yansıtan pek çok resim, poster ve karikatür gibi görsel materyaller üretilmiştir. İngiltere devleti savaşın başlamasıyla birlikte ülkenin patron azizlerinden Aziz George’u vatanseverlik anlatısının simgesi olarak sıklıkla kullanmıştır. Aziz George tıpkı Aziz Sebastian gibi, İmparator Diocletian döneminde yaşadığına ve askerlerin koruyucusu olduğuna inanılan bir azizdir. Aziz’in efsanesine göre, Selene kenti halkı tüm evlatlarını şerrinden korunmak için bir canavara kurban verir ve kurbanlık sırası kralın kızına geldiğinde aziz canavarı kılıcıyla yok eder. Aziz’in Batı sanatındaki geleneksel imgesi Roma askeri veya Ortaçağ şövalyesi giysileri içindeki genç bir askerdir ve efsanedeki canavarın Hristiyanlığın erken dönemlerinde kötülüğü simgeleyen ejderha olarak gösterilmesi de ikonografide yaygındır.¹⁶ Hem azizin efsanesi hem de ejderha motifi savaş dönemindeki birçok bağlama uyarlanabilecek uygun metaforlardır.

John Hassall’ın (1868-1948) 1915 tarihli *Aziz George’un Savaş Alanındaki İmgelemi* resmi, azizin imgesinin savaşı meşrulaştırma aracı olarak kullanılmasının bir örneğidir (Resim 61). Bir tahkimatın ardındaki askerlere, ölü bedenler yığınının üzerinde yükselerek görünen Aziz George imgesi, vatansever propagandanın görsel tezahürüdür.¹⁷ Charles Butler’ın (1864-1918) 1917’de İngiltere Kraliyet Akademisi’nde sergilenen resmi de benzer şekilde kahramanlık anlatısını dini öğeler kullanarak pekiştirmektedir. *Kan ve Demir* resmi adını, Otto von Bismarck’ın 1886’daki bir konuşmasında kullandığı,

¹⁴ Ferda Önen Cemri, “Milletin Ölümsüzlük Stratejileri: Kutsal ve Kurbanın Modern Biçimi Olarak Şehitlik”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Lisansüstü Programlar Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, İstanbul, 2018, s. 111.

¹⁵ A.e., s. 112.

¹⁶ Uşun Tükel, Serap Yüzgülleri, *Sözden İmgeye: Batı Sanatında İkonografi*, Hayalperest Yayınevi, 2018, s. 328-329.

¹⁷ Richard Cork, *A Bitter Truth: Avant-Garde Art And The Great War*, Yale University Press, New Haven ve Milano, 1994, s. 76.

Alman birliğinin askeri gücünün ancak kan ve demirle başarılı olabileceği ifadesinden almaktadır.¹⁸ Kompozisyonun arka planında Alman İmparatoru II. Wilhelm arkasında yükselen kanatlı ölüm figürü tarafından yönlendirilirken, yerdeki ölümlerin arasında kucağında bebekle uzanan bir kadına İsa yardım etmektedir (Resim 62). Böylece Alman İmparatorunda vücut bulan kötülüğün karşısındaki müttefik devletler iyiliğin tarafına konumlandırılır. Savaş dönemlerinde yaygın olarak kullanılan “iyiliğin kötülüğe karşı savaşı” söylemi yeniden üretilir. Savaşın siperlerdeki kurbanlarının, şehit azizlerle özdeşleştirilerek kahramanlaştırılmasının somut görsel yansımalarından biri de James Clark’ın *Büyük Fedakârlık* betimidir (Resim 63). Çarmıhta İsa’nın ayaklarının dibinde uzanan ve sağ eliyle İsa’nın ayağına dokunan asker naaşının sol şakağında, mermiyle vurulduğunu gösteren kan lekesi ve ince bir sızıntı yer almaktadır. Şakaktaki mermi yarası, azize ve azizlerin imgelerinde yüceltme amacıyla işkencenin bedendeki etkisinin manipüle edilmesine benzemektedir. Savaş sırasında orduda papazlık yapan Geoffrey Gordon, savaşa dair kahramanlık temsilleriyle hakikat arasındaki çelişkiyi bu resim üzerinden ifade eder: “*Büyük Fedakârlık resmini hatırlarsınız...Genç bir delikanlı yerde yatar. Şakağında küçük bir kurşun deliği görünür ve belli belirsiz kan sızar. Resimdeki genç delikanlı gibi, öldüğünü gördüğüm adamın da şakağında bir mermi yarası vardı ama benzerlik bu kadar. Burada sakın bir ölüm değil, yüzündeki ve etrafındaki siperde dehşetli bir kan, beyin ve çamur karmaşası vardı ve o anın keskin dehşeti içinde çarmıha gerilmiş olanı hiç de göremedim.*”¹⁹

Birinci Dünya Savaşı yıllarında dini temaların yükselişi sadece devletlerin savaşı haklı çıkarmak için propaganda üretiminden ibaret değildir. Askerlerin şehit azizlerle veya genel olarak savaşın İncil temalarıyla özdeşleştirilmesi, hakikati manipüle eden propaganda niyetinin yanı sıra geride kalanların kayıplarının ardından baş etmeye çalıştıkları yasla ilgilidir. Jay Winter geleneksel değerler olarak adlandırdığı klasik, romantik ve dini imge ve fikirlerin kullanımının, Avrupa’da savaş ve sonrasındaki yasın evrenselliğiyle doğrudan ilişkili olduğunu ve geleneksel motiflerin savaşı tasavvur etme arayışında yeni anlamlar ve formlar kazandığını öne sürmektedir.²⁰ Buna göre sosyal ve kültürel yaşamda, görsel sanatlarda, edebiyatta, şiirde, anma ritüellerinde geleneksel tema

¹⁸ (Çevrimiçi) <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/4049> 24 Şubat 2022.

¹⁹ Lennard, **a.g.e.**, s. 24.

²⁰ Winter, **a.g.e.**, s. 3-5.

ve formların etkisi, yas tutmaya aracılık etmedeki güçlerinden kaynaklanmaktadır. Cephedeki askerlerin kendi deneyimlerini tanımlayışı da dini referanslarla doludur. Askerlerin yazdığı mektuplardaki ve edebi metinlerdeki savaş anlatımlarını inceleyen Paul Fussell, modern endüstrinin, materyalizmin ve mekaniğin yüceltildiği bir savaş ikliminde dini söylemlerin ve mit anlatılarının artışının özellikle dikkat çekici olduğunu vurgulamaktadır. Fussell'e göre dine, batıl inançlara, tılsımlara, efsanelere, röliklere ve mucizelere dönük yükselen ilgi, uzun süreli tarifsiz dehşetin bir sonucudur.²¹ Hayatta kalarak döndükleri tehlikeli bir devriyeden sonra arkadaşları tarafından "Lazarus gibi"²² karşılandıklarını yazan askerlerden sevdiği bir arkadaşının "yeniden dirilişi" nedeniyle neşesini aktaran şair Siegfried Sassoon'a, İsa'nın ve azizlerin öyküleri savaşın sıradan tanıklarının gündelik deneyiminin içerisinde.²³ Yani bu dönemde dini temalı betimler savaşı yücelten propaganda imgelerinden farklı olarak, travmatik deneyimleri aktarmanın da bir aracı olmuştur. Kutsalın savaş sırasında ve sonrasında geri dönüşünün anlamının peşine düşen Jay Winter, bu durumu bir "yas sözlüğü" ve sanatçıların savaşın büyüklüğüyle geride bıraktığı acıları kalıcı yollarla ifade ettikleri bir kod olarak tanımlamaktadır.²⁴ Bu süreçte propaganda amacı taşımayan, savaşın yıkıcı etkisinin yarattığı ıstırapı veya çekilen çilelerin ardından gelecek bir umudu aktarmak için İsa'nın Aşağılanması, Çarmıha Geriliş, Pieta, Son Yargı ve kıyamet sahneleri gibi dini temalar resmedilmiştir. Bu temalar bazen felakete ve kayıplara karşı öfkeyi yansıtmak için bazen de daha inançlı bir tevekkülü, dirilişe ilişkin bir umudu aktarmak için tercih edilmiştir. Savaş sırasında ve hemen sonrasında özellikle Dışavurumcu sanatçılar sıklıkla Hristiyan sembolizmini ve İncil temalarını hem hayal kırıklığını hem de umudu yansıtmının metaforu olarak kullanmıştır.²⁵

²¹ Fussell, **a.g.e.**, s. 115.

²² Yuhanna İncili'nde geçen anlatıya göre Lazarus karakteri ölümünün ardından İsa'nın mucizesiyle diriltiştir. Konu hakkında bkz: Tükel ve Yüzgüller, **a.g.e.**, s. 206-208.

²³ Fussell, **a.g.e.**, s.115

²⁴ Winter, **a.g.e.**, s. 177.

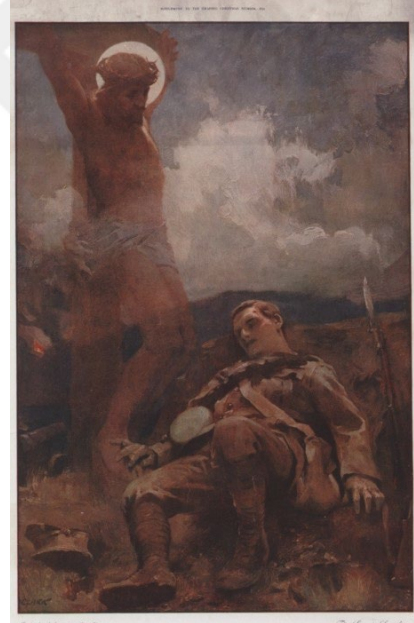
²⁵ Ida Katherine Rigby, "The Revival of Printmaking in Germany", **German Expressionist Prints and Drawings**, Vol. 1, The Robert Gore Rifkind Center For German Expressionist Studies, Los Angeles County Museum of Art, ABD, 1989, s. 46.



Resim 61: John Hassall, Aziz George'un Savaş Alanındaki İmgelemi, 1915,
Imperial War Museum, Londra



Resim 62: Charles Butler, Kan ve Demir, 1916, Imperial War Museum, Londra



Resim 63: James Clark, Büyük Fedakârlık, 1914,
Anne S. K. Brown Askeri Koleksiyonu, Brown
Üniversitesi Kütüphanesi

Savaşın farklı cephelerde tanıdığı olan birçok sanatçının, savaş alegorisi olarak dini temaları betimlerken ahşap, bakır veya taş baskı tekniğini kullanması dikkate değerdir. Otto Dix, Kathe Kollwitz, Max Beckmann, Frans Masereels, Ernst Barlach, Karl Schmidt Rottluff, Natalia Goncharova bu dönemde dini temaları baskı resimlerinde kullanan sanatçılardan sadece bir kısmıdır. Özellikle Avrupa'daki Dışavurumcu sanatçıların yüzyılın başından itibaren ilgisini çeken baskı resim tekniği, duyguların aktarımını sağlayacak form arayışlarının merkezinde yer almıştır.²⁶ Farklı baskı teknikleri savaş koşullarında tuval resmi için gerekli materyallere erişimin kısıtlılığı veya teknik imkansızlıkların dışında, çeşitli duyguları ifade etmek için sunduğu olanaklar nedeniyle bilinçli olarak tercih edilmiştir. Alman Dışavurumcu sanatçı Ernst Ludwig Kirchner, baskı resim tekniğinin sağladığı ifade gücünü “hiçbir şey bir sanatçıyı baskılarından daha iyi tanıtamaz” sözleriyle anlatmıştır.²⁷ Kirchner’le birlikte Alman dışavurumculuğunun katalizörü *Die Brücke* [Köprü] topluluğunu kuran ekipte yer alan Karl Schmidt Rottluff (1884-1976), 1915’te askere alınarak Rusya’ya gönderilmiştir. Dini konuları işleyen resimler yapmaya başlaması, savaşta travmatik deneyimlerine denk gelir. Bu süreçte Rottluff, üzerinde iyileştirici bir tesiri olan ahşap oyma ve heykel üretimine odaklanmıştır.²⁸ Sanatçının 1918 tarihli, dokuz betimin yer aldığı gravür serisi İncil sahnelerinden oluşmaktadır. Serideki *Kristus* [Mesih] imgesi, ikonografideki Kederlerin Adamı gösterim kalıbının güncel bir yorumu gibidir (Resim 64). Figürün altına oyulmuş “İ9İ8” yani 1918 tarihi, İsa’nın gerildiği çarmıhtaki INRI yazısını hatırlatmaktadır. Savaşa dair ne motive edici ne de yüceltici bir vurgunun olduğu bu resimde İsa imgesi, içinde yaşanan güncel koşulların yarattığı fiziksel ve ruhsal ıstırapı yansıtanın bir vesilesidir.²⁹ Sanatçı kendisinin ve savaşın mağduru olanların çektiği acıları İsa’nın kederiyle özdeşleştirmiştir. Resmin altına oyulmuş “Mesih sana görünmedi mi?” sorusu hem propaganda imgelerine ironik bir gönderme hem de savaşta ölenler ile İsa arasında kurban olma anlamında bir özdeşlik kurulması olarak okunabilir.

²⁶ A.e., s. 39.

²⁷ A.e.

²⁸ (Çevrimiçi) <https://www.moma.org/collection/works/59886> 2 Mart 2022.

²⁹ Ida Katherine Rigby, “The Revival of Printmaking in Germany”, **German Expressionist Prints and Drawings**, Vol. I, Los Angeles County Museum of Art, California, Münih, 1989, S. 45.



Resim 64: Karl Schmidt Rottluff, Kristus [Mesih], 1918, Stadel Museum, Frankfurt



Resim 65: Max Beckmann, Çarmıhtan İndiriliş, 1917, The Museum of Modern Art, New York

Alman ressam Max Beckmann (1884-1950) Birinci Dünya Savaşı sırasında asker olarak görev yapan sanatçılar arasındadır. Cephe gerisinde sıhhiye işlerinde görev alan sanatçı, çatışmaların ve son teknoloji savaş teçhizatlarının yol açtığı yaralanmalara dair birincil elden tanıklığını çizimlerine yansıtmıştır. El bombasının parçaladığı bedenler, yaralı askerler, kaotik revir ve morg betimleriyle tanıklığının belgesi mahiyetinde baskı resimler üretmiştir.³⁰ Beckmann'ın İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi veya Diriliş gibi Hristiyan ikonografisinin geleneksel temalarını konu edinen resimleri, ıstırapının kaynağı olan savaşla ilgilidir (Resim 65). Tıpkı Schmidt Rottluff'un betimi gibi Beckmann'ın İsa resmi de savaşı haklı çıkarmak üzerinden okunamayacağı gibi aksine solgun teni, kederli ifadesi ve bir deri bir kemik kalmış kaskatı bedeniyle İsa figürü ölümün sert gerçekliğini vurgular niteliktedir.

3.2. “Şafakta Vurulanlar”: Birinci Dünya Savaşı Döneminde Aziz Sebastian Betimleri

19. yüzyılın sonunda homoerotizmin görsel kodu olarak kanıksanan Aziz Sebastian imgelerinin Birinci Dünya Savaşı yıllarında farklı bağlamlarda gündeme gelmesi için farklı nedenler olduğu düşünülebilir. Birincisi azizin geleneksel gösterim kalıbının, 14. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmasına vesile olan temel özelliği, veba salgınına karşı koruyuculuk niteliğidir. Birinci Dünya Savaşı'nın son yılından itibaren yayılan ve İspanyol gribi olarak adlandırılan salgın, sonraki birkaç yıl boyunca etkisini sürdürmüştür. İki yılda on milyonlarca insanın ölümüne neden olan salgının vebayla ilişkilendirilerek Aziz Sebastian'ı akıllara getirmesi mümkündür. İkincisi Aziz Sebastian bir asker azizdir yani askerlerin koruyucu azizi olduğuna inanılmaktadır. Geniş bir coğrafyaya yayılan ve milyonlarca askerin seferber edildiği savaş koşullarında, asker azizler repertuarından koruyuculuğuna başvuru azizlerden biri olması doğaldır. Son olarak ilk bölümde tartışıldığı gibi, azizin efsanesi ve imgesi, İsa ikonografisiyle özdeşleştirilmesine neden olan öğeler barındırmaktadır. Bu durumun azizin imgesinin genel bir “koruyuculuk” niteliğinin ötesinde, savaş sürecinde başvuru dini temalarla benzer bir çerçevede ele alınmasını sağladığı öne sürülebilir. Yani bu dönemde savaşın

³⁰ Richard Cork, *a.g.e.*, s. 95-96.

dehşetini, yıkımını, ıstırabı, yası, kurban olgusunu ifade etmesi için analogi kurulan kıyamet, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi, Ölü İsa'ya Ağıt, Pieta gibi temalarla ilişkilendirilebilir. Kuşkusuz bu etkenlerin arasına net sınırlar çekmek pek doğru olmayacaktır. Ancak bu kısımda özellikle savaşın fiziksel ve ruhsal yıkımını ifade etme aracı olarak üretilen Aziz Sebastian imgelerinin izi sürülecektir. Çünkü söz konusu imgelerin hem kronolojisi hem de betim özellikleri onları bu bağlama yerleştirmektedir.

Genel olarak dönemin Avrupa'sında üretilen Aziz Sebastian resimlerinin doğrudan İspanyol gribiyle ilişkilendirilmesi tartışmalı bir durumdur. Bu noktada salgının seyrinden bahsetmek yerinde olacaktır. Kayıtlı ilk vakanın Mart 1918'de görüldüğü ve iki yıl süren salgının dünya çapında yaklaşık elli milyon kişinin ölümüne neden olduğu düşünülmektedir.³¹ Salgının en sert dönemi, ikinci dalganın vurduğu 1918 sonbaharıdır ve ölümlerin çoğunun da Eylül ve Aralık ayları arasında gerçekleştiği tahmin edilmektedir.³² Salgın tüm dünyayı hızla etkisi altına almıştır ancak salgının tarihsel gelişimi gibi coğrafi gelişiminin de incelenmesi dikkate değerdir. Özellikle Avrupa kıtası için savaşın etkisi salgına kıyasla çok daha yoğundur. Savaş nedeniyle hayatını kaybedenler salgına göre, Fransa'da altı, Almanya'da dört, İngiltere'de üç ve İtalya'da iki kat daha fazladır.³³ Birinci Dünya Savaşı'nın resmi olarak sona erdiği Kasım 1918'de salgının dramatik etkisi henüz zirvesine ulaşmaktadır. Üstelik salgının kitlesel ölüm yükü esasen dünyanın Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki bölgelerindedir. Elbette neredeyse her Avrupa ülkesinde yüzbinlerce kişinin ölümüne yol açan ve vebadan beri görülmemiş bir yaygınlığa ulaşan salgının Avrupa toplumundaki etkisini ve savaşla ilişkisini ölçmek detaylı bir incelemeyi gerektirmektedir. Ancak konumuz özelinde, dönemin Avrupa'sında üretilen Aziz Sebastian resimleri nitelik ve nicelik bakımından değerlendirildiğinde, İspanyol gribiyle 14. yüzyıldan itibaren vebaya karşı koruyuculuk amacıyla üretilen adak imgeleri gibi bir ilişkiye sahip olduğunu söylemenin pek mümkün olmadığı görülmektedir. Günümüzde bilinen imgelerin ekseriyeti 1918'in evveline tarihlidir. Savaşın sona erdiği tarihin ardından üretilen resimlerin ise betim özelliklerini

³¹ Laura Spinney, **Pale Rider: The Spanish Flu of 1918 and How It Changed The World**, Jonathan Cape, Londra, 2017, s. 1-2.

³² A.e.

³³ A.e., s.

incelemek, neden salgına karşı koruyuculuk işleviyle değil savaşın yıkıcılığı bağlamında üretildikleri önermesinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Avusturyalı Dışavurumcu ressam Egon Schiele'nin (1890-1918) 1914 tarihli Aziz Sebastian resminin, savaş koşullarıyla ilişkisi belirsiz olsa da azizin şehitliğinin kurbanlığın ifadesi bağlamında ele alınışının bu yıllardaki bir örneğini sunar (Resim 66). Sanatçının otoportresi olan karakalem resimde, figür kollarını iki yana açarken, bileğine ve göğsüne iki ok saplanmaktadır. Özellikle sol eli sanatçının otoportrelerinde sıklıkla resmettiği bir jesti tekrarlamaktadır. Kompozisyon bedeninin deformasyonu, figür dışında başka bir unsurun yer almaması, boş arka plan gibi Schiele'nin resimlerinde genel olarak gözlenebilen niteliklere sahiptir. Diğer yandan Aziz Sebastian'ın yaygın imgesinde görmeye alışık olduğumuzun aksine Schiele'nin figürü giyiniktir ve boynu bükük bir şekilde öne uzanarak başını eğmektedir. Kapalı gözler ve hafif aralık dudaklarla betimlenen yüzün ifadesine göre, bedenine saplanan okları adeta huşu içinde karşılamaktadır. Yine geleneksel Aziz Sebastian imgesinde genellikle figürün kolları bir ağaca veya sütuna bağlıdır. Ancak Schiele'nin kolları bağlı olmadığı gibi hem bir çarmıh göndermesi hem de okları tevekkülle kabullenmenin bir ifadesi olarak okunabilecek şekilde iki yana açılmıştır. Egon Schiele karakalem *Aziz Sebastian Olarak Otoportre*'nin renklendirilmiş bir versiyonunu, 1915 tarihinde Viyana'daki Galeri Arnot'ta düzenlenen kişisel sergisinin posterini için yeniden resmetmiştir (Resim 67). Önceki resme kıyasla adeta ok yağmuruna tutulan ve bedenine saplanan okların sayısı da artan figürün betimlenişi ilkiyle aynıdır ancak bu kez, baştan başa turuncuyla renklendirilen giysisi sanki bir üniforma veya tulum görünümündedir. Schiele'nin kendisini Aziz Sebastian'la özdeşleştirmesinin kişisel ve toplumsal koşullara dayanan farklı yorumları vardır. Her iki resmin de İspanyol gribi bağlamında üretilmediği, üretim tarihleri vesilesiyle kesin olarak ifade edilebilir. Aynı kesinlikle, sergi posterinin yapıldığı dönemde Birinci Dünya Savaşı'nın başlamış olduğu söylenebilir. Egon Schiele askere çağrılmıştır ancak cephe gerisinde görevlendirildiği için görece sakin bir süreç geçirmiştir, akşamları kendi evine gidecek ve sanatsal faaliyetlerini sürdürecektir. ³⁴ Yine de Donald E. Gordon, Schiele'nin bu dönemdeki resimlerinde genel olarak ima edilen acı çeken benlik olgusunun, Aziz Sebastian imgesiyle birlikte açıkça vurgulandığını belirtirken, savaşa

³⁴ Cork, a.g.e., s.84.

katılma kaygısı veya başka bir nedenle de olsa, tek kişilik sergisinin tanıtım posterinde sanatçının kendisini kurban olarak göstermesine dikkat çeker.³⁵ Schiele'nin Aziz Sebastian imgelerinin betim özellikleri, azizin kendini feda eden kurban görünümü sunmanın bir aracı olarak algılandığı fikrini güçlendirmektedir. Schiele'nin Aziz Sebastian'la özdeşleşmesi hakkındaki diğer yorum ise kişisel hayatındaki farklı bir gelişmeye odaklanmaktadır.



Resim 66: Egon Schiele, Aziz Sebastian Olarak Otoportre, 1914, Özel Koleksiyon



Resim 67: Egon Schiele, Aziz Sebastian Olarak Otoportre, 1915, Viyana Müzesi

³⁵ Donald E. Gordon, **Expressionism: Art and Idea**, Yale University Press, Rhode Island, 1981, s. 143.

Sanatçı 1912’de bir kız çocuğuna istismarın da aralarında olduğu farklı suçlamalardan yargılanır, istismar suçlaması düşürülür ancak stüdyosundaki çıplak resimlerini çocukların görebileceği yerde bulundurduğu gerekçesiyle ahlaksızlık suçlamasıyla hüküm giyer. Mahkûmiyet kararının ardından birçok çizimine el koyulan Schiele’nin yirmi bir günlük hapis süreci, sanatına da genel bir üslup değişikliğiyle yansıyan belirleyici bir kişisel deneyim olarak yorumlanmaktadır.³⁶ Her ne kadar Schiele’nin 1918’deki ölümünün ardından, hakkında dezenformasyona yol açan çeşitli aktarımlar nedeniyle, özellikle hapisane deneyimine dair bilgilere temkinli yaklaşmak gerekse de sanatçının bu yıllardaki mektuplarından kendisini şehit azizle özdeşleştirmesinin ipuçları görülebilir.³⁷ Hapishane sürecinin ardından yazdığı kimi mektuplarda, yaşadıkları karşısında kendisini sanatı nedeniyle cezalandırılan, kurban edilen bir şehit olarak tanımladığı ortaya konmaktadır.³⁸ Şubat 1913’te Avusturyalı sanayici, koleksiyoner ve meseni Carl Reininghaus’a yazdığı bir mektupta Schiele, hayatına dair serzenişte bulunduktan sonra “*ben gerçeğim, bu yüzden kendimi kurban mı etmeliyim, bir şehide yaraşır bir hayat mı sürmeliyim, işte, bunları sorguluyorum*” demektedir.³⁹ Gerek sanatçının savaşa dair duyduğu kaygılara gerekse içsel sorgulamalarına vurgu yapan argümanlar, Schiele’nin Aziz Sebastian’la kendisini özdeşleştirdiği betimlerin kurban edilmenin ifadesi olmasıyla uyumludur.

Birinci Dünya Savaşı sırasında müttefik devletlerin askerleri arasında ağızdan ağıza “çarmıha gerilmiş asker” hakkında bir efsane yayılmıştır.⁴⁰ Rivayete göre, Almanlar Kanadalı bir askerın ellerini ve ayaklarını süngülerle delerek çarmıha germiş, ardından yavaşça ölmesini izlemiştir. Farklı bölgelere göre efsanenin birtakım öğeleri değişmiş, bazen çarmıha gerilen askerın ağaca bağlandığı, kimi zaman Kanadalı kimi zaman İngiliz olduğu aktarılmıştır. Paul Fussell bu efsanenin yaygınlığını savaşa katılan

³⁶ Lori Ann Felton, Egon Schiele’s Double Self Portraiture, Doktora Tezi, Byrn Mawr College, Sanat Tarihi Bölümü, s. 137. (Çevrimiçi) <https://repository.brynmawr.edu/dissertations/133/> 23 Haziran 2022.

³⁷ Schiele’nin arkadaşı, eleştirmen Arthur Roessler’in 1922’de sanatçının hapishane günlüğü olduğu iddiasıyla yayımladığı ve gerçekliği tartışmalı metinler hakkında yapılan incelemelere dair bkz. Peter Vergo, “Egon Schiele 1890-1918, Leben Briefe, Gedichte by Christian M. Nebehay”, **The Burlington Magazine**, Vol. 122, No 930, 1980, s. 644.

³⁸ Felton, **a.g.e.**, s. 138.

³⁹ Almancadan çeviri için Hildegard Hermann Dirim ve Atilla Dirim’e teşekkür ederim. Egon Schiele’den Carl Reininghaus’a Mektup, 13 Şubat 1913, (Çevrimiçi) http://www.schiele-dokumentation.at/home_en.php 15 Mart 2022.

⁴⁰ Fussell, **a.g.e.**, s. 117.

askerlerin cephedeki gündelik görsel gerçekliği üzerinden yorumlamaktadır. Öncelikle Belçika ve Fransa kırsalında kavşaklara, mezarlıklara dikilmiş anıtsal haçlar nedeniyle askerler çarmıha gerilme imgesiyle sıklıkla karşılaşmaktadır ve bu durum kendi ülkesinin yollarında böyle bir görselliğe aşına olmayan İngilizler için özellikle çarpıcıdır.⁴¹ Fussell'in öne sürdüğü diğer görsel gerçeklik ise askerlerin neredeyse her gün görmeye alışık olduğu ve "Bir Numaralı Cephe Cezası" olarak adlandırılan bir cezalandırma yöntemidir.⁴² "Bir Numaralı Cephe Cezası" nöbette uyuyakalmak veya sarhoşluk gibi "suçlardan" ceza alan askerlerin, ahşap araba tekeri veya direk gibi nesnelere, kolları iki yana açık veya arkadan bağlanarak, birkaç günden birkaç haftaya değişen sürelerde hatta bazen düşman tarafın bombardımanının menzilinde bırakılmasıdır (Resim 68). İngiliz ordusunda cezayı savunan üst rütbeliler idam cezasının uygulanmadığı koşullarda, fiziksel boyutunun yanı sıra küçük düşürücü etkisi nedeniyle bu cezanın etkili olduğunu iddia etmiştir.⁴³ Mark VII mahlasıyla savaş anılarını yazan Max Plowman, cezalandırılan bir askere dair tanıklığını aktardıktan sonra "*Ordu, Çarmıha Gerilme'yi anımsatan cezalardan kaçınsa iyi olmaz mı?*" diye sorgular.⁴⁴ Gündelik deneyimlerin çağrıştırdığı bu imgelem, askerlerin çarmıha gerilmiş İsa'yı kendi fedakarlıklarının ve acılarının sembolü olarak benimsemelerine vesile olmuştur. Aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı şiirlerinin merkezi temalarından biri olarak, askerlerin çarmıha gerilmiş İsa'yla özdeşleştirildiği kurban anlatısına da yansımıştır.⁴⁵ "Bir Numaralı Cephe Cezası", kuşkusuz Birinci Dünya Savaşı yıllarına dek görülmemiş bir uygulama değildir. Daha doğrusu bir işkence veya idam yöntemi olarak ağaca veya direğe bağlamak yaygın bir uygulamadır. Gravür sanatçısı Jacques Callot'nun (1592-1635), 17. yüzyılda tanık olduğu savaşların görsel kaydını tuttuğu resimleri benzer bir uygulamayı belgeler. 1633'te yayınlanan *Savaşın Sefaletleri ve İstirapları* gravür serisi kendi çağının savaşlarının dehşetinin gösterildiği erken örneklerden birisidir. Callot öncesinde benzer temaları işleyen çok sayıda baskı üretmiştir.⁴⁶ Önceki gravürlerinin savaşın görkemini ve

⁴¹ A.e., s. 118. Paul Fussell ayrıca askerlerin çarmıha gerilmiş İsa analogisiyle kurban olarak ele alındığı dönemin anlatılarından ve şiirlerinden örnekler vermektedir.

⁴² A.e.

⁴³ Joanna Bourke, **Dismembering The Male: Men's Bodies, Britain, And The Great War**, The University of Chicago Press, İngiltere, 1996, s. 99.

⁴⁴ A.e., s. 100.

⁴⁵ Fussell, a.g.e., s. 120.

⁴⁶ Savaşın Sefaletleriyle neredeyse aynı niteliklerde ancak daha az resimden oluşan les Petites Misères [Küçük Sefaletler] diye bir seri de vardır.

kahramanlığını yücelten öğelerine rağmen bu serisinde, bakış açısının değiştiği ve döneminin propaganda nitelikli gravürlerinden farklılaştığı öne sürülmektedir.⁴⁷ Callot köylü isyanları, işkenceler, idamlar, yağma gibi kendi çağının gerçek olaylarını spesifik bir savaşı işaret etmeden betimlemiştir. Ancak serinin ana vurgusu genel bir savaş teşhirinin yanı sıra askerlerin, kanunen yağma gibi olaylardan muaf tutulan toplum kesimlerine yönelik çeşitli suçları, nihayetinde bu suçlar nedeniyle cezalandırılmaları ve erdemli askerlerin ise ödüllendirilmesidir.⁴⁸ Yani cezalandırma sahnelerinde gösterilen işkence ve idamlar, Callot için askerlerin işledikleri suçların karşılığıdır. Serinin izleği, askerlerin suçlulardan kurbanlara dönüşümü olarak yorumlanmıştır.⁴⁹ Callot bu serideki resimleri dini temalı gravürlerinin büyük bir kısmıyla aynı dönemde yapmıştır.⁵⁰ 1628'e tarihlenen ve *Savaşın Sefaletleri* serisiyle aynı zamanda üretilen *Aziz Sebastian'ın Şehitliği* gravürüyle seride yer alan bir idam infazı sahnesinin karşılaştırılması dikkat çekici bir manzara sunmaktadır (Resim 71). *Aziz Sebastian'ın Şehitliği*'nde kompozisyon sanatçının birçok gravürüne benzer şekilde geniş bir manzaradaki küçük insan figürlerinden oluşmaktadır. Kompozisyonun merkezindeki, bir ahşap direğe bağlanmış aziz figürü, geleneksel imge tipinde olduğu gibi kalçasını örten peştamal dışında çıplaktır ve bedeninin muhtelif yerlerine oklar saplanmıştır. Sahneyi ortadan ayırırcasına iki yana konumlandırılan kalabalık asker grubu, öndeki iki okçunun gerçekleştirdiği infazı izlemektedir. Arka planda belli belirsiz seçilen bir figür, azizin bedenini ıskalayan okları yerden toplamaktadır. Callot'nun bu gravürden birkaç yıl sonra yayınlanan savaş serisindeki idam sahnesinde yine kompozisyonun iki yanında infazı seyreden kalabalık asker grubu bulunmaktadır ancak bu kez idam iki ateşli silahla gerçekleştirilmektedir (Resim 70). Biri dini diğeri savaş sahnesi olmasına rağmen, iki betim de bir idam türünün yüzyıllara yayılan sürekliliğini ve yöntemin doğal sonucu olarak ortaya çıkan imgeyi göstermektedir. Dahası *Aziz Sebastian'ın Şehitliği*, şehit aziz imgelerinden beklenen bir yüceltme vurgusuna sahip değildir aksine spesifik bir ayrıcalığı olmayan bir idam sahnesidir. Kısacası dini şehadet ve savaştaki idam birbiriyle iç içe geçmiştir. Hem azizin yüceltildiği bir detay olmaması hem de askerlerin belli bir orduya ait gösterilmemesi sahneleri anonimleştiren bir etki katmaktadır.

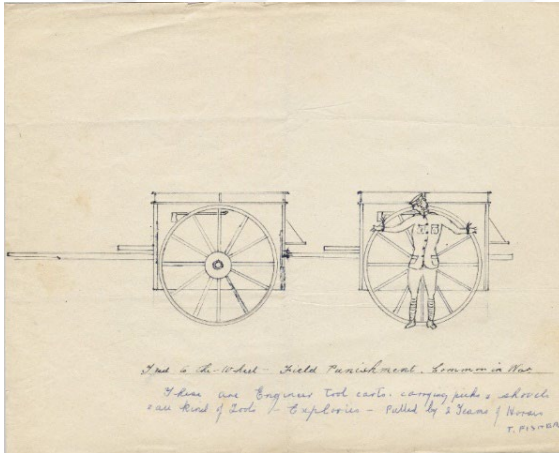
⁴⁷ Diane Wolfthal, "Jacques Callot's Miseries of War", *The Art Bulletin*, Vol. 59, No. 2, 1977, s. 223-225.

⁴⁸ A.e., s. 232.

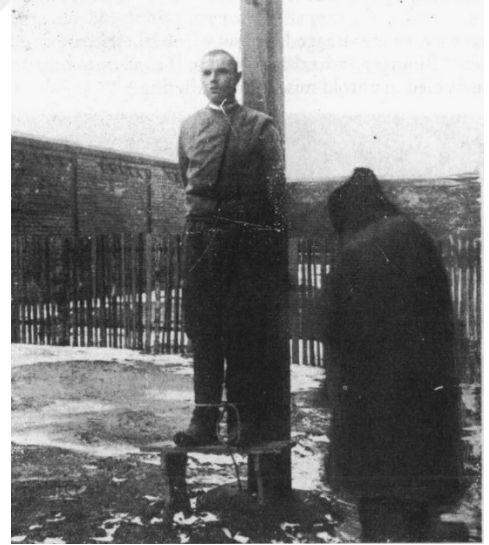
⁴⁹ A.e., s. 233.

⁵⁰ A.e.

Birinci Dünya Savaşı'nda, her ne kadar bir işkence metodu olan “Bir Numaralı Cephe Cezası” neticesinde asker ölümleri gerçekleşmiş olsa da kağıt üzerinde doğrudan bir idam değil ceza uygulamasıdır. Ancak Batı cephesinin ordularında suç olarak kabul edilen kimi davranışların karşılığı idamdır (Resim 69). Korktuğu ve firar ettiği gerekçesiyle, önemli bir kısmı Avrupa sömürgelerinden yaklaşık bin askerin idam edildiği uzunca bir süre ailelerinden ve kamuoyundan gizlenmiş, isimleri damgalanarak savaş sonrasında yapılan anıtlara eklenmemiş, mezarları kayıt altına alınmamış, İngiltere’de dosyaları 1990’lara dek toplumla paylaşılmamış ve ancak 2000’li yılların başında sembolik bir ayla “suçlarından” aklanmışlardır.⁵¹



Resim 68: Er Thomas Fisher, Bir Numaralı Cephe Cezası, Tarih Bilinmiyor, Kanada Savaş Müzesi, Ottawa



Resim 69: Vurulmak üzere ahşap direğe bağlanan bir asker.

⁵¹ Lynsey McCulloch ve Rob Tovey, “Shot at Dawn: Late Photography and The Anti-war Memorial”, *Visual Studies*, Vol.34, No.2, 2019, s. 93-96.

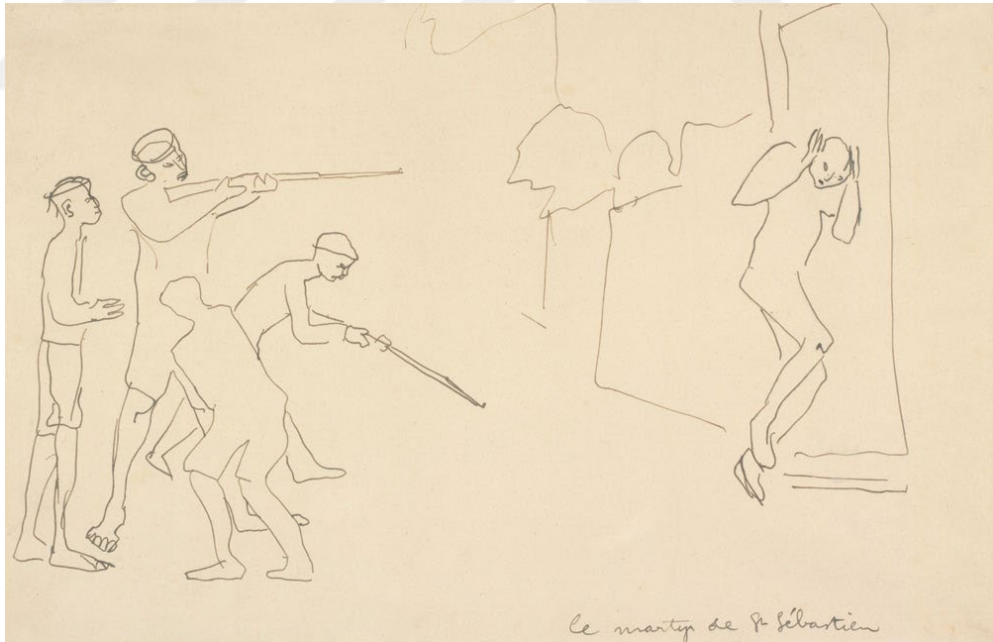


Resim 70 : Jacques Callot, İdam Mangası, 1633, Met Museum, New York



Resim 71 : Jacques Callot, Aziz Sebastian'ın Şehitliği, 1628, Met Museum, New York

İngiltere, Fransa ve Belçika’da dönemin prosedürü doğrultusunda askerler özellikle şafak vakitlerinde ve genellikle bir direğe veya ağaca kolları arkadan bağlanarak kurşuna dizilmiştir. İdam edilen askerlerin büyük bir kısmı *shell-shock* olarak adlandırılan, siperlerde maruz kalınan dehşetin yol açtığı psikiyatrik bir durumun veya travma sonrası stres bozukluğunun içindedir. Bu askerlerden biri olan James Crozier, siperdeki nöbet yerini bırakıp ortadan kaybolur, bir süre sonra sersem bir halde başı boş yürürken bulunur ancak askeri doktorun fiziksel ve ruhsal olarak savaşa uygun olduğu yönündeki kararı neticesinde firar ettiği gerekçesiyle, bir direğe bağlanarak kurşuna dizilir.⁵² Birinci Dünya Savaşı’nda “şafakta vurulanlar”, Callot’nun idam edilen askerleri ve Aziz Sebastian’ın öyküsünü ortaklaştıran başka bir durum da söz kurbanlarının hepsinin kendi ordularındaki asker arkadaşları tarafından vurulmasıdır.



Resim 72 : Henri Gaudier- Brzeska, Aziz Sebastian’ın Şehitliği, 1914, Imperial War Museum, Londra

⁵²Julian Putkowski, Julian Skyes, **Shot at Dawn: Executions in World War One by Authority of the British Army Act**, Leo Cooper, Londra, 1999, s. 75.

Vortisizm akımından heykeltıraş Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), dönemindeki birçok Avrupalı sanatçı gibi savaşın arındırıcı bir olay olduğu kanısındadır.⁵³ Ancak sanatçının henüz 23 yaşındayken, cephedeki bir çatışmada hayatını kaybetmeden önce yaptığı *Aziz Sebastian'ın Şehitliği* çizimi, savaşa övgüden çok uzak bir görüntü sunmaktadır (Resim 72). Bir kurşuna dizilme anını gösteren sahnede, infazcılar ve kurbanın belirli bir ordunun askeri olup olmadıkları anlaşılamamaktadır. Dört kişiden oluşan infazcı grubun ayaklarının çıplak olduğu, kısa pantolon giydikleri ve şapka taktıkları seçilebilmektedir. Kurbanın betiminde ise ayırt edici hiçbir detay yoktur, herhangi biri olabilecek salt bir insan bedenidir. Gaudier-Brzeska Aziz Sebastian'ın öyküsüyle güncel savaş arasında doğrudan bağ kurmuştur ve azizin geleneksel gösterim kalıbını makine çağına uyarlamıştır. Elinde tüfek olan iki infazcıdan birinin doğrudan nişan aldığı kurban, yaslandığı duvara sinmiş vaziyettedir. Bedeni sadece Aziz Sebastian'ın değil genel olarak aziz imgelerinin maruz kalınan işkenceyi tevekkülle karşılayan görünümünün tersine korku yansıtır. Kendisini hedef alan mermilerden kendini sakınmak için beyhude bir çabayla başını kollarının arasına almıştır. Gaudier-Brzeska'nın Aziz Sebastian'ının korkusu, Birinci Dünya Savaşı sırasında Batı cephesinde şafakta vurulanların idamının da gerekçesi olan korkuyu hatırlatmaktadır. Ayrıca cephedekilerin kahramanlaştırıldığı propaganda imgelerine meydan okuyarak, savaş sırasındaki ölümün vatanseverliğin kahramanlık mitine tamamen zıt olduğu hakikatini görselleştirir. Dini temaların savaş propagandası için kullanılmasını tersine çevirerek, şehit aziz analojisini yüceltmenin değil ölüm korkusunun ifadesinin aracı olarak kurar. Böylece Aziz Sebastian imgesi Egon Schiele'nin yaptığı gibi, koruyuculuğu için başvuru alan asker aziz olmanın ötesinde kurban edilmenin ifadesine dönüşür. Son olarak, Gaudier-Brzeska'nın Aziz Sebastian çiziminin ışığında, kurşuna dizilme uygulamasının görselleştirilmesinde azizin imgesinin bir arketip/model oluşturduğunu söylemek abartılı bir yorum olmayacaktır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman ordusunda haritacı ve hava fotoğrafçısı olarak görev yapan Willy Jäckel (1888-1944), yirminci yüzyılın büyük felaketinin çok yönlü yıkımını ilk betimleyen sanatçılardan birisidir. 1915 tarihli taşbaskı serisi

⁵³ Cork, a.g.e., s. 77.

Memento, Francisco Goya'nın *Savaşın Felaketleri* gravür dizisiyle benzer şekilde katliamları, işkenceleri, askerlerin ıstıraplarını, kadınların maruz bırakıldığı çoklu şiddeti, idam mangalarını göstermektedir.⁵⁴ Savaş sonrası yıllarda Hıristiyan ikonografisindeki Çile temasından oluşan bir litografi serisi de üreten sanatçının ele aldığı dini içerikli konulardan bir diğeri Aziz Sebastian'ın şehit edilmesidir. Berlin Sezession hareketinin bir üyesi olan sanatçının, grubun 1915'teki sergisinde de yer alan bir Aziz Sebastian resminin olduğu düşünülmektedir. Sergiye dair bir fotoğrafın arka planında seçilen bu resmin Jaeckel'in günümüze ulaşamayan bir Aziz Sebastian betimi olduğu iddia edilmektedir (Resim 73).⁵⁵ Ancak sanatçının 1919 tarihli başka bir Aziz Sebastian resmi daha mevcuttur. Öncekinden farklı olarak taş baskı tekniğiyle üretilen bu resimde ilk bakışta, Aziz Sebastian'ın geleneksel imgesini neredeyse tekrarlayan nitelikler görülmektedir, çıplak bir figür bir ağaca bağlanmıştır ve bedeni oklanmıştır (Resim 74).⁵⁶ Ancak bedenine saplanan okları tevekkülle karşılayan geleneksel Aziz Sebastian temsillerinden farklı olarak, Jaeckel'in resmindeki figürün ifadesi kaygı içerisindedir. Orantısız bedeni cüsseli görünümüne rağmen idealizasyondan uzaktır ve her an yığılacak gibidir. Kısaca azizin şehitliği imgesi ölüme karşı bir zafer görünümü sunmamaktadır. Bu nitelikleriyle, savaşın şiddetinin metaforu olarak kullanılan dini temalı imgeler arasındaki yerini almaktadır.⁵⁷

⁵⁴ Richard Cork, "A Murderous Carnival": German Artists in the First World War", **War, Violence and the Modern Condition**, Ed. Bernd Hüppauf, Walter de Gruyter, Berlin, 1997, s. 259-262.

⁵⁵ Dietrich Schubert, "Lovis Corinth's Text "Krieg und Kunst" vom Dezember 1915 und Waldemar Rösler's Reaktion im Schützengraben", **Jahrbuch der Berliner Museen**, Staatliche Museen zu Berlin, 2014, s. 149.

⁵⁶ Sanatçının aynı kompozisyonu tekrarladığı bir tuval resmi de vardır.

⁵⁷ Stephanie Barron, **German Expressionism 1915-1925: Second Generation**, Ed. Stephanie Barron, Los Angeles County Museum of Art, 1988, s. 33.



Resim 73: Berlin Sezession Sergisi İçin Jüri Toplantısı, 1915, Der Tag



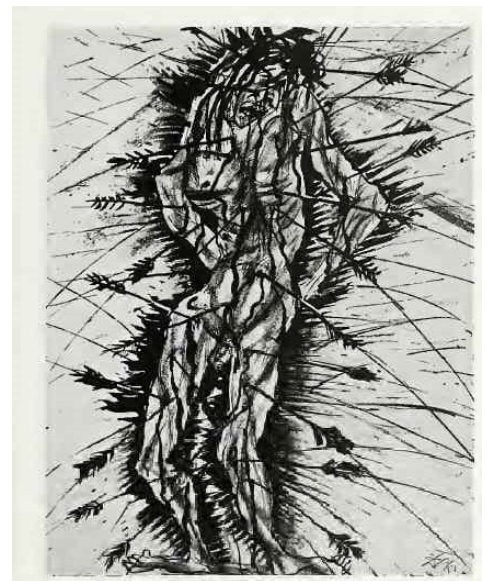
Resim 74: Willy Jäckel, Aziz Sebastian, 1919, Hamburger Kunsthalle, Hamburg



Resim 75 : Otto Dix, Aziz Sebastian,
1914, Staats Galerie, Stuttgart



Resim 76: Otto Dix, Feryat, 1919,
Kuntsgalerie, Gera



Resim 77: Otto Dix, Aziz Sebastian, 1914,
Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

Aziz Sebastian imgesinin ölümüne karşı zaferin veya kahramanlığın ifadesi olmaktan en çok uzaklaştığı betimlerden biri Otto Dix'e (1891-1969) aittir. Otto Dix döneminin birçok sanatçısı gibi savaşı yaratıcı bir yıkım olarak görmesine, savaştan çok sonraları bile kategorik olarak savaş karşıtı olmamasına ve pasifist olarak tanımlanmayı reddetmesine, dört yıl geçirdiği cepheden madalyalarla dönmesine karşın, resimleriyle siperlerdeki vahşetin ve Birinci Dünya Savaşı'nın Almanya'da yarattığı toplumsal çöküşün adeta sembolü haline gelmiştir. Ancak Maria Tatar, sanat tarihçilerinin Dix'in savaş betimlerine odaklanırken, yapıtlarındaki cinsel şiddeti çözümlemekte sessiz kaldıklarına dikkat çekerken, askerleri yücelten sanatçının toplumsal çürümüşlüğü kadınların yozlaşmışlığı üzerinden tariflediğine işaret eder.⁵⁸ Savaşa gönüllü olarak katılan Dix, en çok kaybın verildiği çatışmalardan biri olan 1916'daki Somme Muharebesi'nin ardından günlüğüne “*doğduğum güne lanet olsun, annemin beni doğurduğu gün kutsanmamış olmalı*”⁵⁹ diye yazar ve on yıllar sonra gördüğü rüyalarda savaştaki deneyimlerinin etkisinden bahsederek aslında savaş travmasını atlatamadığını ifade eder.⁶⁰ Buna rağmen Dix İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımına tanık olduktan çok sonra bile savaşın, olağan koşullarda erişilmesi mümkün olmayan muazzam bir bireysel tecrübe fırsatı sunduğu görüşünden vazgeçmez.⁶¹ Yine de savaş karşıtlığının sembolü olmalarından da anlaşılacağı üzere Otto Dix'in resimleri savaşı meşrulaştıran vatansever propaganda niteliklerinin çok dışındadır. Dix, savaşın dehşetinin farklı veçhelerini betimlerken dini temaları da alegori olarak kullanmıştır. İsa'nın çarmıha gerilmesi gibi temalar ve bedeninin deformasyonu savaştan önce de sanatçının ilgisini çeken konulardır.⁶² Savaş triptiği genellikle Matthias Grünewald'ın Isenheim altar panosundan ve Hans Holbein'in *Tabutta Ölü İsa* resminden esinlenme olarak yorumlanmaktadır.⁶³ 1924'te savaşın bilhassa askerlerin bedenleri üzerindeki vahşetinin farklı kesitlerini gösteren ve elli gravürden oluşan *Der Krieg* [Savaş] serisini yayınlamıştır. Seriyi üretirken beslendiği kaynaklar arasında bir Basel ziyareti sırasında incelediği Goya, Callot ve İsviçreli Rönesans sanatçısı Urs Graf olduğu bilinmektedir ve kendi ifadesiyle bu sanatçıların

⁵⁸ Tatar ayrıca, Dix'in gerçek hayatta bir cinayet işlemekten kaçınmak için kendisini kadın katili olarak betimlediğini beyan ettiğini aktarır. Maria Tatar, *Fighting For Life: Figurations of War, Women, and the City in the Work of Otto Dix*, *German Politics & Society*, No. 32, 1994, s. 43- s. 50.

⁵⁹ Winter, *a.g.e.*, s. 160.

⁶⁰ Cork, *a.g.e.*, s. 274.

⁶¹ Winter, *a.g.e.*, s. 160.

⁶² Tatar, *a.g.e.*, s. 43.

⁶³ Winter, *a.g.e.*, s. 163.

resimlerindeki “insan maddesinin şeytani değişiminden” çok etkilenmiştir.⁶⁴ Dix’in insan bedeninin deformasyonuna yönelik ısrarlı ilgisinin izleri 1914 tarihli Aziz Sebastian çiziminde görülebilir (Resim 75). Otto Dix’in Dışavurumcu imgesi, geleneksel gösterim kalıbında azizin yüceltilmesini sağlayan niteliklerin hiçbirini karşılamaz aksine, ilk bakışta uzuvlarının ayırt edilemediği, yere yığılmış, bükülmüş ve her tarafına oklar saplanmış bir forma sahiptir. Richard Cork sanatçıya ait *Feryat* adlı bir başka betimi yorumlarken, ıstırabını başka türlü ifade edemeyen bir mahkûmun hapisane duvarına kazıdığı bir imgeye benzetir (Resim 76).⁶⁵ Bu benzetme Aziz Sebastian resmi için de isabetli bir tanımdır. Otto Dix’in savaşta parçalanmış bedenlerin deformasyonuna odaklandığı bazı betimleriyle kıyaslandığında Aziz Sebastian çizimi, okların bedende yarattığı yaraların gerçekçi bir görünümünü sunmaz. Bunun yerine savaşın ruhta ve bedende bir bütün olarak yol açtığı tahribatın, parçalanmışlığın bir ifadesi gibidir. Stephanie Barron, Otto Dix’e ait başka bir Aziz Sebastian resminden bahsederken, tıpkı bu dönemde üretilen azizin diğer imgeleri gibi, savaşın Alman halkında yol açtığı acıların metaforu olduğunu söylemektedir.⁶⁶ Öncekinden farklı olarak net bir şekilde seçilebilen beden, bir deri bir kemik kalmış, fiziksel ve psikolojik tahribatı dışa vuran bir görünümde (Resim 77).

Polonyalı Stefan Szmaj’ın (1893-1970) 1917 tarihli Aziz Sebastian yapıtı, dönemin savaş bağlamında üretilen dini temalı baskı resimleriyle benzer özellikleri paylaşmaktadır (Resim 78). Szmaj dışavurumculuğun başlıca temsilcilerini bir araya getiren, Poznan merkezli *Bunt* [İsyan] isimli sanatçı birliğinin üyelerindendir. Alman Dışavurumcu sanatçıların buluşma platformlarından biri olan, Berlin kökenli *Die Aktion* dergisiyle *Bunt* arasındaki etkileşim ve sanatsal işbirliği bilinmektedir.⁶⁷ Urszula Dragonska, Aziz Sebastian temasının Birinci Dünya Savaşı ve ardından gelen bağımsızlık sürecinde Polonyalı sanatçılar arasında yaygın olduğunu ifade ederken Szmaj’ın resminin, azizi maruz kaldığı acılara karşı kayıtsız yansıtan gösterim kalıbından tamamen

⁶⁴ Dietrich Schubert, “Otto Dix zeichnet im Ersten Weltkrieg”, **Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg**, Ed. Wolfgang J. Mommsen, R. Oldenbourg Verlag, Münih, 1996, s. 184.

⁶⁵ Cork, **a.g.e.**, s. 243.

⁶⁶ Barron, **a.g.e.**, s. 31. Barron’un metninde resim yaklaşık 1920’ye tarihlendirilirken, Dresden’deki Staatliche Kunstsammlungen müzesi tarafından koleksiyonlarındaki resmin yaklaşık 1914’e tarihlendirildiği bilgisi tarafımıza verilmiştir.

⁶⁷ Krystyna Matyjaszkiewicz, “Polish Expressionism”, **Print Quarterly**, Vol. 22, No. 3, 2005, s. 343.

ayrıldığını aktarmaktadır.⁶⁸ Dragonska'ya göre Szmaj'ın betimi, azizin işkence görmüş bedeninin tıpkı bağlı olduğu ağacın dalları gibi kırılğanlığını göstermektedir. Azizin oklanmış bedeninde ve kompozisyonun genel atmosferinde geleneksel gösterim kalıbıyla herhangi bir yakınlık yoktur.



Resim 78: Stefan Szmaj, Aziz Sebastian, 1917, özel koleksiyon, Polonya

Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında üretilen Aziz Sebastian betimleri, yüzyıllar boyunca sadece bedenın temsili açısından değil düşünsel olarak da idealize edilmiş bir imgenin dönüşümünü göstermesi bakımından çarpıcıdır. Aziz Sebastian'ın imgesinin idealize edilmesinin anatomik doğruluğa bağlı arayışlar dışındaki nedeni onun kutsal bir figür olmasında yatmaktadır. Şehit aziz ikonografisinin temelinde, öte dünyadaki mükafatın bu dünyadaki acıları çekilebilir kıldığı görüşü yer almaktadır. İşkenceye uğrayan azizlerin acı çekmeyen, tahrip olmayan bedenlerinin imgeleri, onlara bakan müminlere böylesi bir ilahi mesajı iletme gayesindedir. Dolayısıyla Aziz Sebastian'ın savaş bağlamındaki imgeleri korkak, parçalanmış, kaygılı, kurban görünümleriyle köklü bir geleneğin ilahi mesajından bir kopuşu temsil etmektedir. Azizin oklanması rağmen ölmediği efsanesi nedeniyle, işkenceyi gösteren geleneksel

⁶⁸ Urszula Dragonska, **Stefan Szmaj Linocuts 1916-1920: The Regained Independence of Expression**, Çev. Anthony Sloan, Olszewski Gallery, Varşova, 2019.

imgelerinin aynı zamanda felaketler karşısında dirilişe dair bir umudu barındırdığı düşünülebilecekken, savaş dönemindeki betimleri için bu yorumu yapmak olanaklı değildir. Aziz'in bu dönemdeki imgeleri koruyuculuk, ölüme karşı bir zafer veya göksel bir kurtuluş vaatmez. Kıyamet alameti olarak ortaya çıkacağına inanılan mahşerin dört atlısından ikisine atfedilen ve çoğu zaman birbirinin mecazı olarak kullanılan salgın ve savaş olgularının görselleştirilmesinde, Aziz Sebastian imgesi yüzyıllar boyunca bir kesişim noktası olmuştur. Richard A. Kaye, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Aziz Sebastian'ın Avrupa'ya musallat olan bir hayalete dönüştüğünü söylemektedir.⁶⁹ Bu tespit aziz'in imgesinin, savaş ve sonrasındaki yıllarda yaygınlığından ziyade, imgenin taşıdığı anlamın savaşa tanık olanlar nezdindeki etkisinin bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Kıyametle özdeşleştirilen savaşta aziz'in imgesi, bir umudu barındırmadığı gibi dönemin resimlerinde görülen apokaliptik bir kaos ortamının ögesi de değildir. Bunun yerine aziz figürü, izole ve deforme gösterimiyle adeta askerlerin cephede yaşadığı tekinsizliklerin bir ifadesi olmuştur.

Enzo Traverso dönemin melodram filmlerinde savaş temsillerinde olduğundan daha fazla “kan” gösterildiğini ifade ederken aslında şiddetin betimlenmesini bedeninin deformasyonunun gerçekçi aktarımına indirgeyen yaygın bir görüşü tekrarlamaktadır.⁷⁰ Başka bir deyişle bu yorum, savaşın alegoriler aracılığıyla görselleştirilmesini, şiddeti ve ölümü görünmez kılan imgeler olmakla sınırlandırır. Oysa imgelerin şiddeti aktarmadaki potansiyel gücü, nasıl betimlendikleriyle de ilişkilidir. Aziz Sebastian'ın Birinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki temsillerinin, yüzyıllarca idealize edilen bir insan bedenini yansıttığı geleneksel imgesiyle kıyaslandığında, ilk defa yoğun bir şiddetin ifadesine büründüğünü söylemek mümkündür. Vasari'nin bahsettiği bir olay, aziz'in savaş yıllarındaki temsilleri ve geleneksel imge tipi arasındaki kırılmada şiddetin nasıl gösterildiği bağlamı üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Vasari'nin iddiasına göre ressam Francesco Bonsignori (1455-1519), Mantova dükü II. Francesco Gonzaga'nın siparişiyle bir Aziz Sebastian resmi yapar. Resmin yapım aşamasında sanatçının atölyesine gelen dük, aziz figürü için güzel bir erkeğin model olarak kullanılmasını talep ettiğinde Bonsignori, zaten gülbüz bir hamalın kendisine modellik yaptığını ve gerçekçi

⁶⁹ Kaye, a.g.e. s. 126.

⁷⁰ A.e.

bir betim olması için modeli bağladığını söyler. Ancak dük figürün kolları ve bacakları zor kullanılan biri gibi kıvranmadığı, ifadesi oklarla vurulan birinden bekleneceği gibi bir paniği yansıtmadığı için resmin ikna ediciliğine itiraz eder. Ertesi gün elinde bir yayla atölyeye gelen dük, modele tehditler savurur. Dükün tehditlerinden korkan model, oklarla öldürülmek üzere olan biri gibi yüzünde dehşet ifadesiyle, bağlı olduğu iplerden kurtulmaya çalışır. Bunun üzerine dük modelin artık olması gerektiği gibi göründüğünü söyler. Vasari iddiasını “*ressam dersi özümseyerek, hayal edilebilecek kadar mükemmel bir figür betimledi*” sözleriyle tamamlar.⁷¹ Anektodu aktaran Nigel Spivey’nin dikkat çektiği gibi ilginç olan Bonsignori’nin kompozisyonunda, bu hikâyenin yarattığı beklentiye karşılayacak bir gerçekçiliğin yer almamasıdır.⁷² Ayrıca sanatçının 1945’te yok edildiği düşünülen başka bir Aziz Sebastian resminin de benzer niteliklere sahip olduğu belirtilmektedir.⁷³ Dükün resme dair nihai tepkisini elbette bilemiyoruz ancak Bonsignori’nin aziz figürü, ölüm korkusunu veya şiddetin yarattığı dehşeti yansıtmak yerine, bacağına ve koluna saplanan oklara rağmen tahrip olmayan bedeni ve vakur görünüşüyle ölüme karşı zafer vurgusunu taşımaya devam eder (Resim 79). Yapıt ve hakkındaki efsane, her şeye rağmen kutsal bir figür olarak azizi yüceltmenin sınırlarının aşılmadığını gösterir. Savaş bağlamındaki imgeler ise korku, kaygı ve parçalanmışlığı göstererek, doğrudan şiddeti aktarır. Azizin temsilindeki kırılmanın nedeninin, tıpkı Rönesans’taki ideal beden betimlerinin salt anatomik doğruluktan kaynaklanmadığı tespiti gibi, 20. yüzyılın Dışavurumculuk gibi yeni sanat akımlarının üslup yeniliklerinden ibaret olmadığını söylemek mümkündür. Hristiyanlıkla ulusal çıkarların özdeşleştirildiği savaş döneminde, azizi yüceltmek yerine kırılğan ve parçalanmış bir kurban olarak betimlemek, geleneksel bir imge aracılığıyla ölüm dehşetini ve korkusunu vurgulamak, aynı zamanda geleneğe de meydan okumaktır.

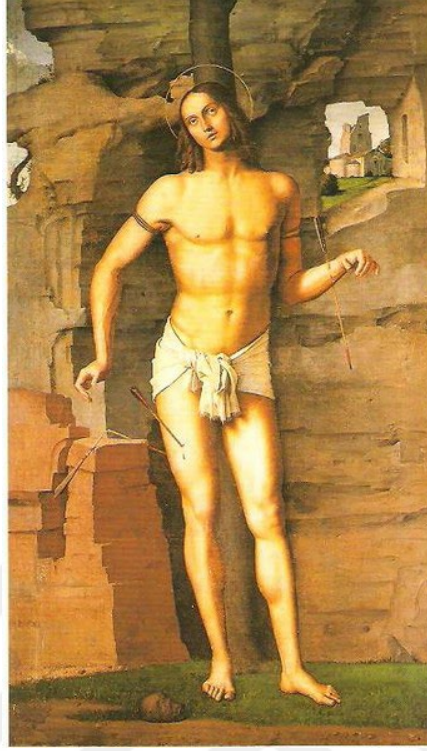
71

(Çevrimiçi)

<https://web.archive.org/web/20171110202929/http://members.efn.org/~acd/vite/VasariVerona5.html> 14 Nisan 2022.

⁷² Nigel Spivey, **Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude**, University of California Press, Berkeley, 2001, s. 87-88.

⁷³ A.e.



Resim 79: Francesco Bonsignori, Aziz Sebastian, y. 1490, Santuario della Beata Vergine Maria delle Grazie, Mantova

3.3. “Baktıkça 20. Yüzyılımıza Yaklaşıyor”: 1940’lardan Günümüze Aziz Sebastian İmgesi

Aziz Sebastian imgesinin Birinci Dünya Savaşı bağlamının dışındaki, farklı şiddet biçimlerinin ifadesi olarak günümüze dek uzanan ve geniş bir coğrafyaya yayılan serüvenini incelemek faydalı olacaktır. Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte resim çalışmaları için gittiği İtalya gezisini yarıda kesip savaşa katılan Alman sanatçı Rolf Nesch (1893-1975), 1917’de yaralanıp İngiliz ordusu tarafından iki yıl boyunca esir alınmıştır. Serbest kalmasının ardından bir süre Oskar Kokoschka’nın öğrencisi olan sanatçı, daha sonra Ernst Ludwig Kirchner’le birlikte çalışmıştır. 1920’lerin sonlarında Hamburg Sezession çevresinde üretimini sürdürürken, Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte sanatı dejenere ilan edilince Norveç’e yerleşmiştir. 1933’ten itibaren “kültürel temizlenme” amacıyla dönemin sanatına savaş açan Naziler, modern sanata destek veren müze müdürlerini görevden almış, binlerce sanat yapıtını müzelerden toplayarak “dejenere sanat sergisi” düzenlemiş ve birçoğunu yok etmiştir. Rolf Nesch 1930’lardan

itibaren, ayrı metal parçalara hazırladığı kompozisyon öğelerini, tel, renkli cam, taş gibi malzemelerle birlikte tek bir plakaya lehimleyerek deneysel bir teknikle ürettiği baskı resimleriyle tanınmaktadır.⁷⁴ 1941-1943 tarihlerinde yaptığı Aziz Sebastian resimlerini de aynı teknikle, mika taşı, mermer ve renkli cam gibi malzemelerden hazırladığı figürleri iki metrelik metal plakaya lehimleyerek oluşturduğu levhadan üretmiştir.⁷⁵ Çok sayıda versiyonunu yaptığı Aziz Sebastian temalı kompozisyonu, Pablo Picasso'nun *Guernica* resmine göndermelere sahiptir. Nesch'in, 1938'de Oslo'da *Guernica*'yı gördüğü ve 1939'da Aziz Sebastian teması üzerine çalışmaya başladığı ifade edilmektedir.⁷⁶ 1941 tarihli ilk triptiğin orta panelinde, kolları bağlı, ayakları çırpınıyormuşçasına betimlenen, yüzü ve bedeni oklanmış aziz figürü bulunmaktadır (Resim 80 ve Resim 81). Yan panellerde ise bir kemancı eşliğinde infazı icra eden okçular görülmektedir. Kompozisyon düzeninde ve figürlerin form özelliklerinde *Guernica* etkisi vardır. Rolf Nesch'in Aziz Sebastian resmine, İkinci Dünya Savaşı'nın seyrinin kendisinde yarattığı endişenin yansıdığı öne sürülmektedir.⁷⁷ Zira 1940'ta Nazi Almanyası Norveç'e askeri harekât başlatarak ülkeyi işgal etmiştir. Üç yıl sonra Alman ordusu tarafından askere çağrılan Nesch kendisini bir trenin önüne atarak, yaşam boyu kalıcı etkisi olacak şekilde yaralanmıştır. Aynı sene, Pablo Picasso'nun Nazi toplama kamplarına gönderildiğine dair, daha sonra yanlışlığı ortaya çıkacak olan bir haberin etkisiyle, aynı kompozisyonun Picasso'ya ithaf ettiği farklı bir versiyonunu yapmıştır. Bazı kaynaklarda bu versiyonun, mozaikten bir heykel olarak üretildiği ifade edilmektedir.⁷⁸

⁷⁴ Peter C. Bunnell, "The Twentieth Century: Expression Through Color", **Yale Art Gallery Bulletin**, Vol 27/28, New Haven 1962, s. 51.

⁷⁵ Eivind Otto Hjelle, "Nesch The Painter", Çev: Joan Fuglesang, Oslo, 2003 (Çevrimiçi) <https://www.nesch.no/index.php?option=visartgru&id=3&artid=43> 6 Mayıs 2022.

⁷⁶ Sidsel Helliesen, "Nesch The Printmaker", Çev. Joan Fuglesang, Oslo, 2002, (Çevrimiçi) <https://www.nesch.no/index.php?option=visartgru&id=3&artid=8> 6 Mayıs 2022.

⁷⁷ A.y.

⁷⁸ Bunnell, a.g.e., s.51.



Resim 80: Rolf Nesch, Aziz Sebastian, 1941, Kode Kunstmuseer Og
Komponisthjem, Bergen



Resim 81: Rolf Nesch, Aziz Sebastian, 1941, Kode Kunstmuseer Og
Komponisthjem, Bergen

Aziz Sebastian'ın şehitliği temasının savaş ve şiddet bağlamında yeniden üretimi iki dünya savaşının sonrasındaki popüler kültüre dek uzanmaktadır. Dünya ağırsıklet boks şampiyonu Muhammed Ali'nin Vietnam Savaşı'na gitmeyi reddetmesinin üzerine *Esquire* dergisi, Nisan 1968 sayısını boksörün Aziz Sebastian olarak poz verdiği bir kapakla yayımlamıştır (Resim 82). 1930'lu yıllardan itibaren günümüze kadar yayımlanan, erkeklere yönelik moda dergisi *Esquire*'daki bu fotoğraf, dergi tarihinin en ses getiren kapaklarından biri olmuştur. Fotoğrafın etkisi popüler bir yayın organının etkileyici bir kapağı olmanın ötesine geçerek hem savaşa hem de Ali'nin yargılanmasına karşı protesto için poster olarak yeniden üretilmiştir.⁷⁹ Müslüman olup adını değiştirdikten sonra, ABD'deki İslam Ulusu hareketine katılan Muhammed Ali, bokstaki başarılarının yanı sıra politik görüşleri ve davranışları nedeniyle, beyaz ırkçılığının inşa ettiği, kendisinden önceki siyah sporcu imajını değiştirmiştir.⁸⁰ Muhammed Ali 1967'de Vietnam'a gönderilmek üzere orduya teslim olması gereken günde, ismi okunduğunda öne çıkmayı uyarılara rağmen üç kez reddedince gözaltına alınmış ve aynı gün içerisinde unvanları ile boksörlük lisansı iptal edilmiştir. Askerden kaçma gerekçesiyle on bin dolar para cezasına çarptırılmış ve beş yıl hapisle yargılanmıştır. Yüksek mahkeme kararına dek serbest kalan Ali, dini inancına dayandığı vicdani ret tutumuyla ve "hiçbir Vietnamlı bana zenci demedi" gibi açıklamalarıyla, dönemin savaş karşıtlığının sembollerinden birine dönüşmüştür.⁸¹ Derginin kapağı için fotoğrafı çeken Carl Fischer'dır (1924-) ve konsepti belirleyen derginin sanat yönetmeni George Lois'dir. İnancı nedeniyle savaşa katılmayı reddettiği için unvanı elinden alınan Muhammed Ali'yi, inancı uğruna şehit olan Aziz Sebastian'la özdeşleştiren Lois, fotoğraflar için incelediği çok sayıdaki Rönesans resmi arasından, Francesco Botticini'nin betiminden ilham aldığını ifade etmektedir.⁸² Lois'nin aktarımına göre, fotoğraf çekimleri sırasında Bottici'nin resminin kartpostalını gören Ali, Azizin zulmü ile kendisi arasında bağ kurulmasından hoşlansa da Hristiyan bir aziz olduğunu öğrenince konsepti itiraz etmiştir ve ancak İslam Ulusu hareketinin liderinin onayının ardından kabul etmiştir. George Lois için Muhammed Ali'yi Aziz Sebastian pozuyla göstermek ırk, din ve savaş konularının

⁷⁹ "Covers From Esquire Magazine Designed by Renowned Art Director and Designer George Lois Are The Focus of MoMA Exhibition", MoMA Basın Bülteni, 25 Nisan 2008 (Çevrimiçi) <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/72> 11 Mayıs 2022.

⁸⁰ Barbara L. Tischler, **Muhammad Ali: A Man of Many Voices**, Routledge, New York, 2016, s. 3-4.

⁸¹ A.e., s. 5.

⁸² Tim Grierson, a.g.e.

tek bir imgede sembolize edilmesidir.⁸³ Fotoğrafların yayımlandığı sayıdaki röportajda Ali'nin de kendisini, dini inancı uğruna kurban edilmeyi tevekkülle karşılayan biri olarak tanımladığı şu ifadelerinden anlaşılmaktadır: “*İktidar yapısı beni aç bırakmak istiyor gibi görünüyor. Yani cezalandırma, beş yıl hapis, on bin dolar para cezası yeterli değil...Bu tür meseleleri birinin şu veya bu şeye uymadığı için çalışmasına veya düzgün bir yaşam için kadar kazanmasına izin verilmeyen diktatörlük ülkeleri hakkında okursunuz...Acı çekmek demekse... Bana sadece bir kot pantolon ve deri ceketle, içinde yemek olan bir çaputu taşıyacak bir sopa verin ve tren raylarına çık deyin, yaparım. Allah'ın trende beni bir altın madenine götüreceğine inanıyorum...*”⁸⁴ George Lois'nin fotoğraf çekimlerinden aktardığı bir anekdota göre Ali, göğsüne yapıştırılan okları tek tek işaret ederek Vietnam Savaşı'nın aktörleri olan dönemin generali, savunma bakanı ve başkanı gibi kendi “işkencecilerinin” adını sıralamıştır.⁸⁵ Aziz Sebastian'ın şehitliği sahnesinin yeniden canlandırıldığı kapağın sağ alt köşesinde *The Passion of Muhammad Ali* ifadesi yer almaktadır. Dünya şampiyonu popüler bir sporcunun, bireysel hayatında bedel ödemeyi göze alarak zamanının savaşına karşı çıktığı için Aziz Sebastian'ın şehitliğiyle özdeşleştirilmesi, bir anlamda azizin imgesini de savaş karşıtlığının sembolü haline getirmektedir. Boksörün ölümünün ardından, aynı derginin Ağustos 2016 sayısının iç kapağında 1968'deki sayıda yer almayan bir fotoğrafı yayımlanmıştır (Resim 83). Bu fotoğrafta bakışlarını izleyiciye diken Ali, daha önce göğsünde asılı duran oklardan birini fırlatırken adeta azizin “ölüme karşı zaferini” yeniden canlandırmaktadır. Bedenine saplanan okları kendi eliyle fırlatan bir Aziz Sebastian olarak Muhammed Ali ölüme karşı, savaşın bir parçası olmayarak zaferini ilan etmektedir.

⁸³ Tischler, a.g.e., s. 110.

⁸⁴ Leonard Shecter, “The Passion of Muhammad Ali”, **Esquire**, Nisan 1968, Vol. LXIX, No. 4, s. 130.

⁸⁵ Grierson, a.g.e.



Resim 82: Carl Fischer, 1968, Victoria and Albert Museum, Londra



Resim 83: Carl Fischer, 1968, Esquire Dergisi, ABD



Resim 84: Yannis Tsahouris, Aziz Sebastian, 1970-1972, Özel Koleksiyon, Yunanistan

Aziz Sebastian'ın şehitliği teması 1960'lı yılların sonrasında da muktedir şiddetini görünür kılmanın bir yolu olarak sanatçıların ilgisini çekmiştir. Savaş olgusunun ötesine geçilerek yakın tarihte tanık olunan veya gündelik ölçekte deneyimlenen şiddet pratikleriyle ilişkilendirilmiştir. Aziz Sebastian'ın şehitliğinin çok yönlü politik bağlamlara uyarlanması ve baskıya uğrayanlarla özdeşleştirilmesinin yansımaları edebiyatta da bulunabilir. Stalin'in ölümünün ardından, Stalinizmin Rus edebiyatındaki etkisini inceleyen Margaret Ziolkowski, Aziz Sebastian'a dair açık göndermelerle Stalinist rejime örtük bir eleştiri sunan, Vladimir Dudintsev'in 1987'de yayımlanan *Beyaz Cüppeler* romanına dikkat çekmektedir. Romanın ana teması Stalin dönemindeki bilimsel tartışmalara dayanmaktadır. Bu dönemde rejimin resmi doktrin ilan ettiği ve Trofim Lisenko'nun görüşlerine dayanan Lisenkoizmin genetik bilimini reddetmesi üzerine, genetikçilere yönelik baskı politikaları uygulanmıştır. Genetik üzerine bilimsel çalışmalar engellenmiş, yayınlar kütüphanelerden kaldırılmış ve araştırmacılar susturulmuştur.⁸⁶ Ziolkowski'ye göre bunlar arasında Nikolay Vavilov ve tutuklanmasından bir sene önceki “*kazığa gideceğiz, yanacağız ama görüşlerimizden vazgeçmeyeceğiz*” sözü, muhalif bilim insanlarının “hakikat uğruna şehadetinin” sembolü haline gelmiştir.⁸⁷ Bilime siyasi müdahalenin etkileri ve resmi görüşleri savunanlarla muhalif bilim insanları arasındaki çatışma, kilise sansürü ve kurbanları gibi farklı dini ve tarihsel metaforlar aracılığıyla edebi bir tema olarak sıklıkla ele alınmıştır. Lisenko, 15. yüzyıl Floransa'sının Dominiken din adamı Savonarola veya sözde şifacı Rasputin'le karşılaştırılırken, muhalif bilim insanları Dudintsev'in Aziz Sebastian referansı gibi metaforlarla özdeşleştirilmiştir.⁸⁸ Dudintsev'in romanında Tiziano ve Antonella de Messina gibi sanatçıların Aziz Sebastian resimlerinden doğrudan bahsedilmesinin yanı sıra farklı kahramanların karakter özellikleri üzerinden azize sürekli atıflar yapılarak etik bir tartışma ortaya konmaktadır. Roman azizin şehadetinden çok, Roma İmparatorluğunun askeriye gizli bir Hıristiyan olarak dinine hizmet edişine odaklanır. Böylece yazar baskıcı rejimin tarafında yer almasına karşın gizlice bilimin gerektirdiği

⁸⁶ Margaret Ziolkowski, *Literary Exorcisms of Stalinism: Russian Writers and the Soviet Past*, Camden House, Columbia, 1998, s. 95.

⁸⁷ A.e., s. 94.

⁸⁸ A.e., s. 97-98.

ilkeler doğrultusunda çalışmayı sürdüren bilim insanı anlatısını, azizin efsanesiyle aynı düzleme konumlandırır. Zaten Ziolkowski, Dudintsev'in romanının Lisenko destekçisiyken muhalif genetikçilerin görüşlerine ikna olan ve bu uğurda gizlice çalışan, açığa çıktıktan sonra çeşitli zulümlere maruz bırakılan Nina Lebedeva adlı bilim insanına adandığını aktarmaktadır.⁸⁹ Romanda Antonella de Messina'nın resminin (Resim 9) bir reproduksiyonu etrafındaki diyalogun arka planında, Stalin döneminde genetikçilerin yaşadıkları yer almaktadır. Reproduksiyonu üreten karakter, azizin bir hiç için değil bir fikir uğruna öldüğünü vurgular ve enstitüde yasadışı kitaplar yakılırken azizin resmini yeniden üretmeyi tasarladığını söyler.⁹⁰ Aynı roman karakterinin “*Ne kadar çok Sebastian’a bakarsam, o kadar çok bana yaklaşıyor. Yirminci yüzyılımıza doğru yaklaşıyor*”⁹¹ ifadesi azizin imgesinin, çok yönlü politik baskıların görselleştirilmesinde bir sembol olduğuna yönelik genel yorumumuzu desteklemektedir.

20. yüzyıl Yunan sanatında çıplak erkek bedenini sistematik olarak resmeden ilk isim olan ve homoerotik kompozisyonlarıyla bilinen Yannis Tsarouhis (1910-1989), azizin temasını birkaç kez ele almıştır. 1970-1972 yıllarında yaptığı resimde Aziz Sebastian'ın şehitliği, dönemin politik konjonktürüne yönelik bir eleştiridir (Resim 84). Geleneksel şehitlik pozundaki aziz figürünün ayaklarında asker postalları vardır ve iki yanında elinde ok tutan figürler yer almaktadır. Yunanistan'daki Albaylar Cuntası döneminde yapılmış olması ve okçu figürlerin dönemin askeri polislerinin üniformasıyla gösterilmesi nedeniyle resim, cunta koşullarında çile çeken Yunan halkının metaforu olarak yorumlanmıştır.⁹² Ancak aziz figürünün ayağındaki postallar askerliğini vurgulamaktadır ve bu durum daha önce incelediğimiz betimlerdeki, aynı ordudan arkadaşları tarafından infaz edilen askerleri akla getirmektedir.

Brezilyalı sanatçı Ana Maria Pacheco da (1943-) azizin şehitliği sahnesini, ülkesinin 1970'lerdeki siyasi ortamına yerleştirmiştir. Baskı resimleri ve renkli ahşap heykelleriyle tanınan Pacheco, birçok eserinde folklorik, mitolojik, dini referanslar aracılığıyla iktidarların baskıcı politikalarını ve işkencelerini konu edinmiştir. 1999'da

⁸⁹ A.e., s. 102-103

⁹⁰ A.e., s. 104.

⁹¹ A.e.

⁹² Giannis Souliotis, *O Άγιος Σεβαστιανός γυμνός σε Ανατολή και Δύση* (O Agios Sevastianos Gymnos Se Anatoli Kai Dysi), Odos Panos Yayınları, Atina, 2010, s.65-67.

yaptığı *Ruhun Karanlık Gecesi* heykel grubunu, İngiltere'deki Ulusal Galeri'nin bir sanatçı programı kapsamında üretirken, galerinin koleksiyonundaki Antonio ve Piero del Pollaiuolo'nun Aziz Sebastian resminden faydalanmıştır. Pacheco'nun heykel grubunda mağdurun, faillerin ve tanıkların yer aldığı güncel bir işkence anı sahnelenmektedir (Resim 85). İşkenceye maruz bırakılan figür, dizlerinin üzerine çöktürülmüş, kolları arkadan bir direğe bağlanmış, çıplak bedeni oklanmış ve başına siyah bir çuval geçirilmiştir. Aziz Sebastian'la özdeşleştirilen bu figürün başındaki çuval, azizin yaygın gösteriminden farklılaşan bir detaydır. Tıpkı işkence mağdurunun yüzünün gizlenmesi gibi etrafını saran faillerin bedenleri de siyah pelerinle örtülüdür. Ne mağdurun yüzü ne de faillerin bedenleri net bir şekilde seçilir. Farklı materyallerle yüzleri veya gözleri örtülü figürler sanatçının resimlerinde ve heykellerinde yinelenen bir özelliktir. Şiddet uygulanan bedenin çıplaklığıyla mağdurun insani niteliklerinin vurgulandığını söyleyen Patricia Vieira, faillerin bedenlerinin gizlenmesini, sanatçının onları insani özelliklerden yoksun kılma çabası olarak yorumlamaktadır.⁹³ Ayrıca kurbanın yüzünün ve faillerin bedenlerinin gizlenmesinin, işkenceyi farklı zaman ve mekân bağlarıyla ilişkilendirmeyi olanaklı kıldığı söylenebilir. Ana Maria Pacheco bu heykel grubunu üretirken, Brezilya'daki Ölüm Mangaları'nın bir kurbanı hakkında basında çıkan fotoğraflardan etkilendiğini dile getirmiştir.⁹⁴ Sanatçıyı temsil eden galeri ise yapıtın farklı bağlamlara uyarlanabilecek anonim görünümünün, tamamlanmasından birkaç yıl sonra yayınlanan Ebu Garib cezaevindeki işkence görüntülerinin çarpıcı benzerliğiyle ortaya çıktığı notunu düşmektedir.⁹⁵ İşkence sahnesinin, zaman ve mekân olarak farklı devlet/iktidar şiddeti pratiklerine uyarlanabilmesi, yapıtın isminin belirlenmesinde de rol oynamıştır. Pacheco doğrudan Aziz Sebastian'a referans verecek bir adlandırmanın yapıtın daha geniş anlamlarının keşfedilmesinin önünü tıkayacağını düşünerek, *Ruhun Karanlık Gecesi* başlığını seçmiştir.⁹⁶ Ruhun Karanlık Gecesi, 16. yüzyılda yaşamış İspanyol mistik San Juan de la Cruz'un ruhun Tanrı'yla ilahi birliğine dair şiirinden bir ifadedir. Ancak Pacheco'nun yapıtında kutsal bir göndermenin aksine iktidar eleştirisi

⁹³ Patricia Vieira, *Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction*, University of Toronto Press, Kanada, 2011, s. 66.

⁹⁴ A.e. s. 75. Ölüm Mangaları 1960'larda başlayan askeri diktatörlük rejiminin "toplum için tehlikeli" ilan ettiği insanların infazı için askeri polise bağlı olarak kurulan ve farklı biçimlerde günümüze dek varlığını sürdüren bir paramiliter organizasyondur.

⁹⁵ (Çevrimiçi) <https://prattcontemporaryart.co.uk/work/dark-night-soul/> 15 Mayıs 2022.

⁹⁶ A.e.

hakimdir. Belki de söz konusu başlığın tam da bu yüzden, bir iktidar aparatı olarak dinin eleştirisi için tercih edildiği düşünülebilir. Patricia Vieira, sanatçının figürlerin gözlerini bağlaması ile işkence arasında ilişki kurmasının farklı bir yönüne işaret ederken Arjantinli yazar Ariel Dorfman'ın *Ölüm ve Bakire* oyununu hatırlatmaktadır.⁹⁷ Oyunda Paulina Salas karakteri bir diktatörlük rejimi sırasında kendisine işkence etmiş bir adamın sesini iştirir ancak işkenceye maruz bırakıldığı sırada gözleri sürekli bağlı olduğu için yüzünü hiç görmediği bu kişiyi teşhis edemez. Böylece işkencenin ilk elden tanığı olmasına rağmen failler aleyhine tanıklık yapamaz.⁹⁸ Ancak Pacheco'nun *Ruhun Karanlık Gecesi*'nde, işkenceye maruz bırakılan figürün etrafını saran failler dışında, vahşeti izleyen tanıklar da yer almaktadır. Hatta heykel grubunun kurgusu nedeniyle seyirci de işkence anına tanık pozisyonundadır. İşkence mağduru/ Aziz Sebastian figürünün karşısında kadınlardan ve küçük çocuklardan oluşan bir figür grubu ve gerisinde tanıklığın dehşetini yansıtan mimik ve jestleriyle üç figürlü bir erkek grubu yer almaktadır.

Pacheco'nun yapıtıyla eş zamanlı başka bir Aziz Sebastian heykeli, *Ruhun Karanlık Gecesi*'nin aksine başlığıyla çok daha organik bir bağ içindedir. ABD'li heykeltıraş Michael Richards'ın (1963-2001), *Katran Bebek vs. Aziz Sebastian* heykelinin çözümlemesini yapabilmek için başlığındaki tarihsel referansları incelemek zaruridir (Resim 86). Yapıt hem ismi hem de form özellikleri nedeniyle, anonimlikten ziyade spesifik tarihi olayların bir kesitini sunmaktadır. Richards'ın kendi bedenini model alarak yaptığı heykel altın rengiyle kaplıdır. Savaş pilotu üniforması ve kulaklıkları giyinmiş olan figür, bacaklarını birbirine, kollarını bedeninin iki yanına yapıştırmış ve gözleri kapalı hâlde durmaktadır. Bedenine ise oklar yerine, on sekiz tane minyatür savaş uçağı saplanmıştı. Bu noktada azizin bedeninin ok yerine uçak saplanarak gösterildiği daha erken tarihli bir betimi anmak yerine olacaktır.

⁹⁷ Vieira, a.g.e., s.66.

⁹⁸ Oyun metninde zaman ve mekân hakkındaki “Zaman şimdi, yer de muhtemelen Şili olan bir ülke, ama uzun süren bir diktatörlük döneminden sonra kendisine demokratik bir hükümet seçmiş olan herhangi bir ülke de olabilir” ibaresi anonimlik bağlamı açısından dikkat çekicidir. Ariel Dorfman, “Ölüm ve Bakire”, **Direnış Üçlemesi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2017, s. 112.



Resim 85: Ana Maria Pacheco, Ruhun Karanlık Gecesi, 1999, National Gallery, Londra

Keith Haring'in (1958-1990) 1984 tarihli Aziz Sebastian resmindeki figür, sanatçının adeta imzası haline gelen, ikonik *Radyant Bebek*'ten çok farklıdır (Resim 87). Figürün bedenine saplanan uçaklar sanatçının teknoloji eleştirisinin ve pasifizminin bir yansıması olarak yorumlanmıştır.⁹⁹ Richards'ın *Katran Bebek vs. Aziz Sebastian* heykeli çok katmanlı anlamlara sahiptir. Katran bebek, Afrika kökenli bir ifadedir ve dünyanın hemen her bölgesinin folklorunda farklı versiyonları bulunan bir fablda geçmektedir. 19. yüzyılda Amerikalı yazar Joel Chandler Harris'in, güneydeki Afrikalı Amerikalıların halk masallarını derlediği *Remus Amca* başlıklı seriyle katran bebek figürü de popülerleşmiştir.¹⁰⁰ Hikâyeye göre Tilki Kardeş, Tavşan Kardeş'i tuzağa düşürmek için katran kaplı bir bebek hazırlar. Bebeği gören Tavşan Kardeş ona selam verir ancak karşılık alamaz ve bu duruma kızıp bebeği tekmelemeye, yumruklamaya başlar. Öfkeyle ne kadar çok vursa o kadar çok katrana yapışır ve böylece tuzağa düşer. Kendisinden kurtulmaya çalışan Tilki Kardeş'e, dikenli çalılara fırlatmak dışında başka herhangi bir şeyi yapması için yalvarır. Tavşan Kardeş'e daha büyük eziyet etmek isteyen Tilki Kardeş, onu dikenli çalılara atar. Ancak esas tuzağa düşen kendisi olur, çünkü tavşanlar çalılar arasında yaşadığı için Tavşan Kardeş kolaylıkla kaçmayı başarır. Richards'ın heykeli üretmesinden henüz birkaç sene önce, *Katran Bebek* başlıklı romanın yazarı Toni Morrison'ın Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan ilk siyah kadın olduğunu not etmek gerekir.

Richards'ın heykeli, ABD'deki ırkçılığa dair iki ayrı olayı hatırlatırken Aziz Sebastian'ın hem asker aziz hem de vebaya karşı koruyuculuk rollerine referans vermektedir. Figürün üniforması ve uçaklar, İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD ordusundaki ilk siyah pilotlar olarak savaşan Tuskegee Havacıları'nı sembolize etmektedir. Savaş sırasında ordudaki beyazlardan ayrı kıslalar ve yemekhaneler kullandırılan Tuskegee pilotlarının savaştaki katkıları uzun yıllar tanınmamıştır. Sanatçı bir söyleşisinde, pilotların bir yandan kendi ordularında ayrımcılığa uğrarken diğer yandan Amerikan idealleri için kahramanca savaşmalarının “çelişkisiyle” bir sanatçı olarak toplumdaki kendi konumu arasında özdeşlik kurmuştur. Toplum tarafından ırkçılığa maruz bırakıldığı hâlde, sanat üreterek o toplumun kültür hayatına katkı sunan

⁹⁹ (Çevrimiçi) https://www.haring.com/!/selected_writing/the-marriage-of-heaven-and-hell 22 Ocak 2022.

¹⁰⁰ Günümüzde Harris siyahları stereotipleştirmekle eleştirilmektedir, ayrıca katran bebek ırkçı bir ifade olarak kabul edilmektedir.

pozisyonda olmayı sorgulamıştır.¹⁰¹ Richards'ın heykelini kalıba dökmesine yardım eden sanatçı William Cordova uçakların, ABD'nin İkinci Dünya Savaşı sırasında kullandığı P-51 Mustang'lerin modelinde olduğunu iddia etmiştir.¹⁰² Uçaklar belli bir orduya açık bir şekilde işaret etmese de Cordova'nın varsayımıyla, yapıttaki askerin tıpkı Aziz Sebastian ve Birinci Dünya Savaşı'nda şafakta vurulanlar gibi kendi silah arkadaşları tarafından kurban edildiği düşünülebilir. Azizin vebaya karşı koruyuculuk rolüyle ilişkilendirilebilecek olay ise havacıların birimine adını veren Tuskegee'de yaşananlardır. Burası ABD'nin Alabama'daki bir bölgesidir ve aynı zamanda ırkçı sifilis (frengi) deneyiyle tarihe geçmiştir. ABD Halk Sağlığı Kurumu tarafından, 1932-1972 yılları arasında, penisilinin sifilise karşı etkisini ölçmek için bilimsel araştırma adı altında, bölgedeki 623 siyah çiftçi erkek iradeleri dışında denek olarak kullanılmıştır.¹⁰³ Kurum tarafından verilen bilgiye göre, kendilerinde “kötü kan” olduğu için ücretsiz tedavi hizmeti alacağını zanneden bu kişiler programa gönüllü olarak katılmış ancak hiçbir tedavi alamamıştır.¹⁰⁴ On beş sene sonra penisilinin etkili olduğu tespit edilse bile deney sonlandırılmamış, kırk yıl boyunca sifilis olduğunu bilmeyen hastalar eşlerine, çocuklarına hastalığı bulaştırmış, deneydeki uygulamalar nedeniyle bir kısmı hayatını kaybetmiştir. Tüm bu tarihsel-toplumsal anlam katmanlarını yüklenen yapıt, Aziz Sebastian'ın geleneksel gösterim kalıbının uyarlanmasıyla bir bütünlük oluşturmuştur. Başka bir ifadeyle sanatçının benliği, savaş, salgın hastalık, ırkçılık temaları Aziz Sebastian'ın şehitliğinin model alınmasıyla vücut bulmuştur. Son olarak heykel sanatçının trajik ölümüyle birlikte bir kehanet, adeta bir ön belirim hâline gelmiştir. 11 Eylül 2001'de New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne ait İkiz Kuleler'in, bir numaralı kulesinin doksan ikinci katındaki stüdyosunda çalışan Richards, ilk yolcu uçağının çarptığı saldırıda hayatını kaybetmiştir. Bu saldırıda yok olduğu düşünülen *Katran Bebek* vs. *Aziz Sebastian* heykeli daha sonra bir akrabasının garajında bulunmuştur.¹⁰⁵

¹⁰¹ Edwidge Danticat, “Remembering Michael Richards”, *The New York Review*, 11 Eylül 2021, (Çevrimiçi) <https://www.nybooks.com/daily/2021/09/11/remembering-michael-richards/> 17 Mayıs 2022.

¹⁰² A.e.

¹⁰³ Fred D. Gray, *The Tuskegee Syphilis Study: The Real Story and Beyond*, New South Books, Montgomery, 1998, s. 23-25.

¹⁰⁴ Perihan Elif Ekmekci, “Seçilmiş Vakalarla Araştırma Etiğinin Kısa Tarihçesi”, *Pamukkale Tıp Dergisi*, Cilt 10, Sayı 1, 2017, s. 107.

¹⁰⁵ (Çevrimiçi) <https://ncartmuseum.org/events/ncma-recommends-tar-baby-vs-st-sebastian-september-11-2020/> 17 Mayıs 2022. Kuzey Carolina Sanat Müzesindeki bu bilgiden başka bir yoruma göre sanatçı iki heykel yapmış, biri saldırıda yok olmuş diğeri ise kuzeninin garajında bulunmuştur. Bkz: Edwidge



Resim 86: Michael Richards, Katran Bebek vs. Aziz Sebastian, 1999, Sanatçı Koleksiyonu, ABD



Resim 87: Keith Haring, Aziz Sebastian, 1984, Keith Haring Foundation, ABD

Aziz Sebastian'ın şehitliğinin farklı şiddet türlerinin görsel temsili olmasının güncel örnekleri arasında İspanyol sanatçı Joan Priego'nun (1969-) heykelleri de sayılabilir. Bu heykeller, azizin şehitliği temasının çağlar boyu güncelliğinin güçlü etkisini göstermenin yanı sıra 3. yüzyıla dayandırılan bir anlatıyı, günümüze uyarladığı bağlam açısından da dikkat çekicidir. Azizin farklı gerekçelerle ilişkilendirilen kurbanlığını, plazalara taşıyarak beyaz yakalıların maruz bırakıldığı zorbalığa işaret etmiştir. Sanatçı Aziz Sebastian'ın şehitliği temasına referans veren farklı ahşap heykel çalışmaları gerçekleştirmiştir. 2015'te üretilen *Ofis* yapıtı, çok figürlü bir heykel grubudur. Belden aşağısı çıplak ama gömlek ve kravatlı figürün bedenine ve ağzına tükenmez kalem saplanmış (Resim 88). Kendi ifadesiyle bu figür, ofisin şehidini temsil etmektedir ve zorba şakaların hedefi olmuştur.¹⁰⁶ Yapıtın anlam çerçevesi, politik koşullara içkin gündelik şiddeti ortaya sermektedir. Aynı temayı ele alan, daha erken tarihli başka bir heykel çalışmasında, bu kez tamamen çıplak olan figürün göğsü bir dart tahtası haline gelmiştir (Resim 89). *Aziz Sebastian'ın Göğsünde Dart Oynamak* adlı heykel sergilerde gösterilirken seyirciler, dart oklarıyla göğüsteki tahtaya atış yapabilmektedir (Resim 90). Böylece izleyici azizi şehit eden Roma askerleriyle özdeşleştirilerek, toplumdaki kurban ve fail konumlarının yer değiştirebildiği gündelik zorbalığı ve şiddeti sorgulattır.¹⁰⁷ Azizin bedeninin dart tahtasıyla ilişkilendirildiği ancak fail rolünün yüzleşilmesi gereken bir olgu olmak yerine baskıya karşı direniş mahiyetiyle sahiplenildiği, çok daha erken tarihli başka bir eser mevcuttur. Niki de Saint-Phalle'ın (1930-2002) 1961'de yaptığı asamblaj *Aziz Sebastian veya Aşığımanın Portresi*, ahşap bir levha üzerine yerleştirilen, kravat takılı bir gömleğin oluşturduğu gövdeden ve baş yerine bir dart tahtasından meydana gelmektedir (Resim 91). Gömlek ve kravat sanatçının o dönemdeki sevgilisine aittir. Aralarındaki bağımlılık ilişkisinden rahatsız olunca bu eseri hazırlamış, ardından sevgilisinin başı yerine ikame ettiği dart tahtasına ok atarak “kendini ilişkiden özgür kılma sürecine” başlamıştır.¹⁰⁸ Saint-Phalle'in sanatının merkezinde aile kurumuna, toplumun dayattığı cinsiyetçi rollere ve patriyarkal baskıya karşı verdiği mücadele ve feminist politika yer almaktadır. Sanatını yapabilmek, aynı zamanda

¹⁰⁶ (Çevrimiçi) [https://www.behance.net/gallery/31817611/The-office-3-\(The-Martyr\)](https://www.behance.net/gallery/31817611/The-office-3-(The-Martyr)) 18 Mayıs 2022.

¹⁰⁷ (Çevrimiçi) <https://joanpriego.blogspot.com/2006/> 18 Mayıs 2022.

¹⁰⁸ Hazal Çınar, “Niki de Saint Phalle'in Nana Heykelleri ve Sanatçının Ütopyası- Bir Sergi 'Fantastik Orman'”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Kocaeli, 2019, s.6.

patriyarkaya karşı kendisini gerçekleştirebildiği bir özgürleşme pratiğidir. 1960'ta kendisinden beklenen eş ve annelik görevlerini bırakarak, sadece sanatına odaklanmayı seçtiği dönemi daha sonra şu sözlerle ifade etmiştir: “*Öfkeli bir genç kadındım, ama o zaman hâlâ sanatçı olamayan pek çok öfkeli genç kadın ve erkek vardı. Bir sanatçı oldum çünkü başka seçeneğim yoktu, bu yüzden bir karar vermeme gerek kalmadı. Bu benim kaderimdi. Yoksa yıllarca akıl hastanesinde kilitli kalırdım. Sanatımı kurtuluş ve bir zorunluluk olarak benimsedim*”.¹⁰⁹ Aziz Sebastian veya Aşığımın Portresi, hem aynı yıl icra etmeye başladığı Atış serisinin öncülüdür hem de Yeni Gerçekçi sanatçılarla iş birliğinin başlangıcıdır.¹¹⁰ Atış performanslarının bağlamıyla birlikte düşünüldüğünde Aziz Sebastian veya Aşığımın Portresi, sanatçının bir kadın olarak maruz bırakıldığı patriyarka şiddetine karşı başkaldırısının ve kendi bağımsız varoluşunun bir sembolü hâline gelir.

¹⁰⁹ Hazal Çınar, **a.g.e.**, s. 3'te Hatje Cantz, 'I'm A Fighter – Images of Women by Niki de Saint Phalle', Museum Ostwall – Im Dortmunder U, 2016, s.50'ye atıf.

¹¹⁰ Jo Ortel, “Re-creation, self-creation: A feminist analysis of the early art and life of Niki de Saint Phalle”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Stanford Üniversitesi, 1992, s. 148-149.



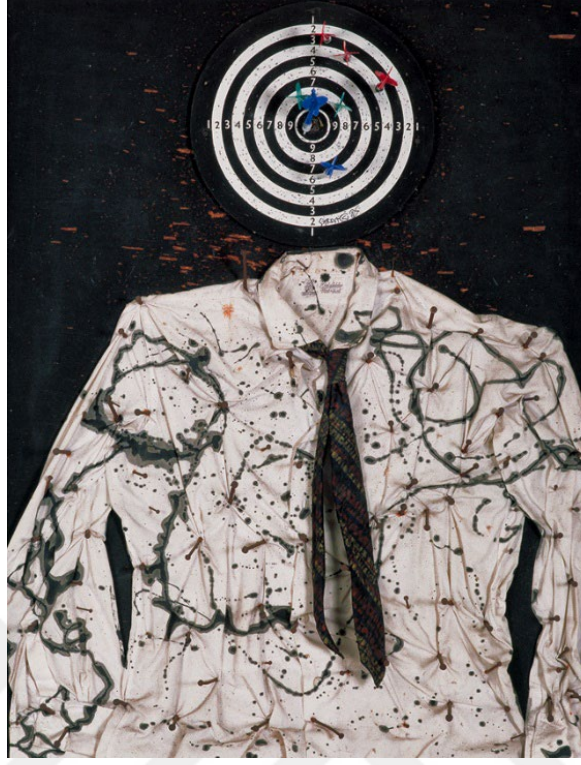
Resim 88: Joan Priego, Ofis, 2015, Sanatçı Koleksiyonu, İspanya



Resim 89: Joan Pirego, Aziz Sebastian'ın Göğsünde Dart Oynamak, 2010, Sanatçı Koleksiyonu, İspanya



Resim 90: Joan Pirego, Aziz Sebastian'ın Göğsünde Dart Oynamak Sergi Videosu Kesit, 2010, İspanya



Resim 91: Niki de Saint Phalle, Aziz Sebastian veya Aşığımın Portresi, 1961, Fransa

SONUÇ

Batı ikonografisinde vebaya karşı koruyuculuğuyla ön plana çıkan Aziz Sebastian betimleri, azizin efsanesiyle birlikte ele alındığında, esasen Sebastian'ın ölümden kurtulduğu işkence sahnelerinin “şehit ediliş” olarak kalıplaştığı görülmektedir. Avrupa coğrafyasında sıklıkla baş gösteren veba salgınları nedeniyle 14. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan Aziz Sebastian'ın oklanma – başka bir deyişle işkence- sahnelerinin “şehitliğin temsili” olarak yorumlanması ve azizle ilgili betimlerin İsa'nın çilesini konu alan imgelerle (Çarmıhta İsa, Sütunda İsa, Ecce Homo vd.) hem anlam hem de gösterim biçimi açısından benzerliği Aziz Sebastian'ı *imitatio christi* olarak yorumlamayı mümkün kılmaktadır. İlahi cezalandırma olarak görülen veba oklarını tek başına göğüsleyen aziz, insanlığın günahlarının bedelini yüklenerek kendini kurban eden İsa ile karşılaştırılabilir. Ayrıca azizin oklanmasının ardından ölmemesine, vebanın acısını çekenler açısından, İsa'nın dirilişi gibi bir kurtuluş vaadi atfedildiği düşünülebilir. Azizin İsa'yla özdeşleştirilmesine vesile olan temel görsel nitelikler ise belindeki peştamal dışında çıplak ve kollarından bağlı bir şekilde oklanmış resmedilmesidir. Anlam ve gösterim açısından kurulan bu özdeşliği en açık yansıtan örnek Biondo'nun altar panosudur (Resim 10). Kompozisyon, azizin bedenindeki oklar dışında tüm nitelikleriyle çarmıhta İsa temasını tekrarlamaktadır. Ayrıca işkencecilerin sahnedan çıkarıldığı, azizin bağlandığı sütun veya ağaç motiflerinin yer almadığı ve portre niteliği taşıyan gösterim kalıpları, azizin imgesini, Ecce Homo veya Kederlerin Adamı temalarıyla kıyaslanabilir hâle getirmektedir (Resim 21). Aziz Sebastian figürü daima, uğradığı işkence karşısında deformasyona uğramayan beden formunda resmedilmiştir. Bu durum hem Rönesans'la birlikte antik Yunan'a köklendirilen ideal beden formu hem de şehit aziz ikonografisindeki yüceltme anlayışlarının sonucudur. Dolayısıyla birinci bölümün sonunda tartışılmaya çalışıldığı üzere, her ne kadar Aziz Sebastian'ın İsa ile özdeşleştirildiği öne sürülebilse de ıstırapın gösterilmesi konusunda İsa'nın ayrıcalıklı konumu, iki figür arasındaki temel ayrımı teşkil etmektedir.

Aziz Sebastian'ın bir veba azizi olarak ortaya çıkan imgesi, bedenine ilişkin Rönesans'tan itibaren benimsenen betimleme anlayışının da etkisiyle, 19. yüzyıldan itibaren erkek erkeğe arzusun görsel kodu hâline gelmiştir. Azizin homoerotizm

bağlamında ele alınışı edebiyattan sinemaya, farklı disiplinlere yayılan uzun soluklu bir serüvendir. Günümüzün popüler kültüründeki imgesi de esasen bu bağlamı muhafaza etmektedir. Azize yönelik homoerotik ilginin kaynağı olan 19. yüzyıl edebiyatçılarına esas olarak Rönesans ve sonrasındaki Aziz Sebastian resimleri ilham vermiştir. Aziz Sebastian gibi dini temalar sanatçılara, beden ve tensellik karşıtı Viktorya dönemi kültürel atmosferinin kısıtlamalarını ihlal etmekte yardımcı olmuştur.¹¹¹ Başka bir ifadeyle Katolik resim geleneğindeki tensellik sanatçıların homoerotik kod arayışına uygun bir adrestir. Ayrıca azizin geleneksel betimlerindeki gençlik, çıplaklık ve fallus vurgusunun, homoerotik anlam katmanının görsel zeminini oluşturduğu öne sürülebilir. Azizin temsili homoerotik bağlamda ele alan fotoğrafçılar aynı zamanda, egzotikleştirdikleri bir antik Yunan/Roma ve ideal beden ilgisine sahiptir (Resim 37). Bu unsurların azizin Rönesans'ta şekillenen gösterim kalıbının da kaynağı olması, bu dönemdeki popülerliğine etki eden faktörlerden biri olarak düşünülebilir. Başlangıçta daha dar bir entelektüel komünitenin örtük erotik imalarının aracı olan Aziz Sebastian betimleri, zamanla erkek eşcinselliği için daha açık bir erotik ve politik sembole dönüşmüştür. Eşcinsellerin farklı tarihsel dönemeçlerde karşılaştığı çeşitli baskı ve zorbalıklar, Aziz Sebastian imgesiyle bir kurban olarak özdeşleşilmesine yol açmıştır. HIV/AIDS'in sıklıkla veba salgınına benzetilmesi ve tüm dünyada özellikle ana akım medya organları tarafından eşcinselleri damgalamanın aracı olarak kullanılması, bu durumun en somut örneğidir. Bu dönemde erkek eşcinsel komünitesi için halihazırda erotik bir figür olarak bilinen Aziz Sebastian, virüsün yayılmasıyla birlikte "kurbanlarla" özdeşleştirilmiş, hakkındaki eşcinsel aziz anlatısı yaygınlaşmış ve yeniden salgın hastalıklara karşı koruyucu niteliğiyle sahiplenilmiştir (Resim 57). Son olarak homoerotik imgeleri salt, cinsel arzuyu heteroseksüellikle sınırlayan anlatılara karşı görsel müdahaleler olarak okumanın eksik kalacağına dair bir not düşmek gerekir. Batı sanatındaki geleneksel çıplak kadın betimlerinin, heteroseksüel kültürün ürünü olmasından farklı olarak, homoerotik temsillerin bakmak ve bakılmak arasındaki cinsiyetlendirilmiş hiyerarşide kırılma yarattığı öne sürülebilir. Ancak betimin homoerotik bir bağlamının olması, temsil edilen beden ile sanatçı ve izleyici arasında toplumsal cinsiyet dışındaki, ırk, yaş veya sınıf gibi farklı hiyerarşileri doğrudan ortadan

¹¹¹ Richard A. Kaye, "Determined Raptures: St. Sebastian and the Victorian Decadence, *Victorian Literature and Culture*, Vol. 27, No. 1, 1999, s. 272.

kaldırmamaktadır. Dolayısıyla homoerotik imgeler de beden temsillerindeki güç ilişkilerini barındırabilmektedir.¹¹² Bu anlamda 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl homoerotik fotoğrafları bazen söz konusu güç ilişkilerini yeniden üretmektedir. Dönemin Aziz Sebastian temalı fotoğrafları da bu bakış açısını onaylayan niteliktedir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren Aziz Sebastian'ın yüzyıllara yayılan yolculuğuna yeni bir güzergah eklenmiştir. Bu dönemde Hristiyan ikonografisinin anlatı gücünden bazen savaşa meşruiyet kazandırmak bazen de güncel kaygılarla başa çıkmanın bir yöntemi olarak faydalanılmıştır. Yani savaş hakkında üretilen dini temalı imgeler sadece savaşa karar verenlerin değil mağdurlarının perspektifini de yansıtabilmektedir. Dönemin sanatçıları Avrupa toplumuna hakim olan topyekun çöküş hissini, kayıp ve kurban olgularını kıyamet, İsa'nın çarmıha gerilişi ve çarmıhtan indiriliş gibi farklı dini temaların aracılığıyla ifade etmişlerdir. Bu dönemde üretilen Aziz Sebastian betimleri de benzer bir rol oynamıştır. Savaşın ilk elden tanığı olan sanatçıların betimlerinde azizin, felaketin kurbanlarıyla ilişkilendirilmesi, ilk bölümde açıklanmaya çalışılan "kurban" izleğinin tarihsel sürekliliğini ortaya koymaktadır. Ancak bu dönemin resimlerinde, azizin koruyucu niteliğine veya kurtuluş umuduna dair herhangi bir ima yoktur. Resim sanatındaki yeni üslupların etkisiyle yeni bir görünüm kazanan azizin bedeni aynı zamanda felaketin yarattığı korkuyu ve tekinsizliği taşımaktadır. Jacques Callot'nun 17. yüzyıldaki gravürlerinden (Resim 70 ve Resim 71) Henri Gaudier Brzeska'nın 1914'teki resmine (Resim 72), apayrı tarihsel periyotlardaki betimlerde azizin şehitliği ile savaş dönemlerindeki bir idam yöntemi olarak kurşuna dizme arasındaki ayrımın bulanıklaştığı, böylece idamın görselleştirilmesinde azizin bir arketip olarak ele alındığı düşünülebilir. Aziz Sebastian'ın şehitliği teması, 20. yüzyıl boyunca muktedir şiddetinin ortaya çıktığı çok farklı süreçlerde, şiddete maruz bırakılanların perspektifinden yeniden üretilerek adeta tarihe tanıklık etmiştir. Vietnam Savaşı'ndan Yunanistan ve Güney Amerika'daki askeri diktatörlüklere, İkinci Dünya Savaşı'ndan ABD'nin beyaz üstünlükçü, ırkçı politikalarına, ataerkillikten nihayetinde günümüzde işyerindeki zorbalığa, geniş bir skalada azizin imgesi maruz kalınan şiddetin metaforu olmuştur.

¹¹² Jonathan Weinberg, "Boy Crazy: Carl Van Vechten's Queer Collection", *Yale Journal of Criticism*, Vol. 7, No. 2, 1994, s. 41.

EK

YUKİO MİŞİMA’NIN AZİZ SEBASTİAN ÜZERİNE METNİ

“Aziz Sebastianus - Bir Düzyazı Şiir

Bir zamanlar sınıfımızın penceresinden bir ağacı seyretmiştim; ağaç çok yüksek değildi ve rüzgârda sallanıyordu. Daha yakından bakınca, kalbim kuvvetle çarpmaya başladı, çünkü ağacın hemen hemen insanı ürküten bir güzelliği vardı. Bir dairenin çevrelediği üçgen gibi, otların üzerinden yükseliyordu. Bir ayaklı şamdanın simetrik kolları gibi ileri uzanmış dallarının üzerine, yeşil bütün ağırlığıyla çökmüştü; yeşilin altında abanozdan bir kaideyi andıran kunt bir gövde duruyordu. Kusursuz, fevkalade süslü, doğal güzelliğinden ve yapmacıksız halinden hiçbir şey yitirmeden, sanki kendi kendisinin yaratanymış gibi orada duruyordu ağaç. Ne de olsa yine yaratılmış bir şeydi, belki de bir besteydi: "kutsal" diye anılması gereken, insana dinsel, sakın bir kıvanç bağışlayan bir Alman üstadına ait oda müziği gibiydi, şahane duvar halılarının desenlerinde görülen o heybetli ciddiyet ve özlemle doluydu...

Ağacın görünüşüyle müziğin notaları arasında benzerliğin benim için belli bir önemi vardı. Bu eşitlik içinde daha kudretli olan ikisi benliğimi aynı anda kavrayınca, anlatılması zor, esrarlı duygularımın lirizme değil de din ile müziğin birleşiminden doğan o karanlık sarhoşluk haline yaklaşmasında şaşılacak bir şey yoktu. Birdenbire içimden yükselen bir ses bana şunları sordu: "Genç azizin elleriyle başının üzerinden bağlandığı o ağaç değil mi bu, aynı ağaç değil mi, kutsallaşmış kanının yağmurdan sonraki damlalar gibi üzerinden akıp gittiği ağaç gövdesi değil mi, can çekişme sırasında ıslı ıslı yaslandığı o Romalı ağaç değil mi, dünyevi sevinç ve acıların son kanıtı olarak taze etinin yaralarıyla kabuklarına süründüğü o ağaç değil mi?" Din yolunda ölümün tarihsel kaynaklarında Diocletianus'un tahta çıkıp kayıtsız şartsız bir kudretin hayalini kurduğu sıralarda, imparatorun muhafız askerleri birliğinden bir yüzbaşının, yasaklanmış bir tanrıya hizmet etmekle suçlandığı bildirilir. Bu genç Romalı savaşçıda, sadece İmparator Hadrianus'un ünlü Doğulu aşk tutsaklarını andıran yumuşak bir vücudu değil, devlete karşı gelmiş bir yeminlinin deniz kadar soğuk ve duygusuz bakabilen gözleri de vardı. Bu savaşçı insanı büyüleyen bir gurura sahipti. Başındaki miğferde, genç kızların her sabah

kentten getirdikleri beyaz bir zambak taşırdı. Yorucu turnuvalardan sonra başını zarif bir hareketle eğdiğinde saçındaki beyaz zambak bir kuğu boynunu andırırdı. Ne doğduğu yeri bilen vardı, ne de geldiği yeri. Onunla karşılaşan herkes, bir tutsağın vücuduna, bir prensin çizgilerine sahip bu delikanlıya bakınca, onun bu dünyayı yakında bırakıp gidecek bir gezgin olduğun hissederdi. Endymion sürüsünü yöneten bir çobandı, başkalarının bulduğundan daha yeşil otlaklar bulmak için seçilmiş bir çoban. Kızlardan bazıları, onun denizden geldiğinden şüphe etmiyorlardı. Çünkü göğsünde yabancı denizin uğultusunu duyduklarına inanıyorlardı; gözlerinde mistik ve sonsuz ufkun yankısı, kıyılarında doğup içrele göçen insanlara denizin bıraktığı dinmez özlem parıldyordu. Nefesi, beraberinde kıyılara yosun kokularını getiren yaz ortası alize rüzgarları gibi bunalıcıydı.

İmparatorun muhafız birliğinin başındaki genç Yüzbaşı Sebastianus'tu bu. Ve böyle bir güzellik ölüme adanmış olmaz mıydı? Ve Roma'nın, baş döndürücü iyi, kuvvetli şaraba; kandan kıpkırmızı kesilen lezzeti kızartmaya alışmış dilber kadınları, şimdiye kadar onun bile bilmediği kötü kaderini sezip, onu bu yüzden sevmeyenler mi? Onun kanı beyaz vücudunun içinde diğer insanlarınkinden çok daha hızlı akıyordu, eti parçalara ayrılınca bu kan fışkırıp akabileceği bir delik aradı. Kadınlar böyle bir kanın çağlayan özlemini nasıl duymamış olabilirlerdi?

Ne var ki, onun kaderinde acınacak bir taraf yoktu. Pırıltılı denebilecek gururlu ve trajik bir kaderdi bu. İyice düşünüldüğünde, tatlı bir öpüşün ortasında bile, acının gölgesinin geçip gittiği alnında, önceden tadılmış ölüm acısının izini bırakmış olması gerekirmiş gibi geliyordu.

Karanlık bir şekilde de olsa, yolun bitiminde din uğruna ölümün onu beklediğini, hem de bu dünyadaki bütün öteki insanlardan ayırıcı bir özelliğinin işareti olarak kaderin ona bu nişanı taktığını önceden görmüş olmalıydı.

Bu olağan dışı sabah vakti, Sebastianus üzerindeki örtüleri atıp gün ağarırken yatağından fırladı, çünkü askerlik görevi çağırıyordu onu. Sabaha karşı gördüğü düşte, kötü haber veren saksağanlar göğsünün üzerine tüneyip ağzını kanatlarıyla kapamışlardı ve Sebastianus o sırada henüz başını yastıktan bile kaldırmamıştı. Her gece üzerinde

uyuduğu sert döşek, sanki deniz kıyısından geçiyormuş gibi yosun kokuları saçıyordu. Bu muhakkak ona bazı geceler denizin ve uzak ufukların düşünüyü ileten kokuydu.

Böyle pencerenin kenarında durup, şakırdayan zırhıyla kılıcını kuşanırken küçük bir ormanla çevrili tapınağa doğru baktı. Ve Mazzaroth denilen yıldız kümelerinin sönükleşmeye başladığını gördü. Haşmetli putperest tapınağına bakınca, ince çekik kaşları sanki acı çekiyormuş gibi nefretle çatıldı. Güzelliğıyle tam bir uyum içindeydi bu. Biricik Tanrı'nın adını haykırdı, sonra "kutsal yazı"dan dehşet haberi veren dizeler okumaya başladı hafif bir şarkıyla. Sanki sesi bin defa daha yükselmişti ve büyük bir kuvvetle tapınağın duvarlarına çarpıyordu. Uğursuz putperest tapınağından, sıra sıra sütunların arkasından yıldızlarla bezenmiş göğe yükselen kuvvetli bir inilti duydu. Garip, başka türlü bir binanın çökerken çıkaracağı gürültüydü bu ve yıldızlarla bezenmiş gök kubbeden yankılanarak geri geldi ses.

Sebastianus, gülümseyip penceresinin altında bir yere baktı. Bir genç kız grubu vardı orada, her zaman güneş doğmadan önce karanlıkta yaptıkları gibi, sabah duası için hazırlanmak üzere gizli gizli kaldıkları daireye çıkıyorlardı. Kızların her biri elinde, henüz uykudaymış yaprakları kapalı duran bir beyaz zambak tutuyordu..."¹¹³

¹¹³ Yukio Mişima, *Bir Maskenin İtirafı*, Çev. Zeyyat Selimoğlu, Can Yayınları, İstanbul, 2020, s. 43-46.

KAYNAKÇA

- Ahl Cole, Diane: “Due San Sebastiano Di Benezzo Gozzoli A San Gamignano: Un Contributo Al Problema Della Pittura Per La Peste Nel Quattrocento”, *Rivista d’Arte*, Vol. 40, 1988
- Alberti, Leon Battista: **Resim Üzerine ve Heykel Üzerine**, Çev. Atilla Erol, Janus Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- Alu, Giorgia: “Pan, the Saint and the Peasant: Southern Bodies Imag(in)ed at the Turn of the Nineteenth Century”, **Mediterranean Studies**, Vol. 14, 2005, s. 203-224.
- Antmen, Ahu: **Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü**, Sergi Kataloğu, Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2015.
- Aresse, Daniel: “Et, Zarafet, Yücelik”, **Bedenin Tarihi: Rönesans’tan Aydınlanmaya**, Çev. Saadet Özen, Alfa Yayınları, Cilt I, 2021, s. 559-650.
- Artun, Ali: **Eros ve Sanat: Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2022.
- Aslan, Ahmet: **İlkçağ Feslesfe Tarihi: Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hristiyan Felsefesi**, İstanbul Bilgi

Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010.

Barker, Sheila: “The Making of a Plague Saint: Saint Sebastian’s Imagery and Cult before the Counter-Reformation”, **Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque**, Ed. Franco Mormando, Thomas Worcester, Truman State University Press, Kirksville, 2007, s. 90-131.

Barron, Stephanie: **German Expressionism 1915-1925: Second Generation**, Ed. Stephanie Barron, Los Angeles County Museum of Art, 1988.

Barthes, Roland: **The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation**, Çev. Richard Howard, University of California Press, Berkeley, 1991.

Bataille, George: **Erotizm: Cinsellikten Dinselliğe**, Çev. Bora Akad, Kelebek Arges, İstanbul, 2006.

Baxandall, Michael: **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Bir Giriş**, Çev. Zeynep Rona, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

Bayar, Aslı: “Avrupa’da ve İtalya’da Dekadantizm”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı İtalyan Dili ve Edebiyatı, Ankara, 2007.

- Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1986.
- Billy, Dennis J.: Giriş, Thomas à Kempis, **The Imitation of Christ**, Çev. William C. Creasy, Ave Maria Press, ABD, 2005.
- Boeckl, Christine M.: “Plague/Pestilence”, **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**, Vol. I-II, Ed. Helena E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, ABD ve İngiltere, 1998, s. 731-738.
- Bourke, Joanna: **Dismembering The Male: Men’s Bodies, Britain, And The Great War**, The University of Chicago Press, İngiltere, 1996.
- Brown, Peter: **Geç Antikçağ’da Roma ve Bizans Dünyası**, Çev., Turhan Kaçar, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000.
- Bunnell, Peter C.: “The Twentieth Century: Expression Through Color”, **Yale Art Gallery Bulletin**, Vol 27/28, New Haven 1962, s. 47-57.
- Butler, Alban; **Butler’s Lives of the Saints**, Vol. I, Ed. Herbert J. Thurston, Donald Attwater, Christian Classics, Westminster, Maryland, 1990.
- Cameron, Averil: “Sacred and Profane Love: Thoughts on Byzantine Gender”, **Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium**, Ed. Liz James, Londra, Routledge, 1997, s.1-23.

Carlson, Marla: **Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists**, Palgrave MacMillan, New York, 2010.

Carr, Cynthia: **Fire in The Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz**, Bloomsbury Publishing, ABD, 2013.

Castelli, Elizabeth A.: **Martyrdom and Memory: Early Christian Culture Making**, Columbia University Press, New York, 2004.

Cemri Önen, Ferda: “Milletin Ölümsüzlük Stratejileri: Kutsal ve Kurbanın Modern Biçimi Olarak Şehitlik”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Lisansüstü Programlar Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, İstanbul, 2018.

Cheney De Girolami, Liana: “Love and Death”, **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**, Ed. Helene E. Roberts, Chicago, Londra, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, s. 519- 528.

Clement Erskine, Clara: **A Handbook of Legendary and Mythological Art**, Bracken Books, 1994.

Cork, Richard: **A Bitter Truth: Avant-Garde Art And The Great War**, Yale University Press, New Haven ve Milano, 1994.

“A Murderous Carnival”: German Artists in the First World War”, **War, Violence and the Modern Condition**, Ed. Bernd Hüppauf, Walter de Gruyter, Berlin, 1997, s. 241-276.

Cornell Tim,
Matthew John:

Roma Dünyası, Çev. Şadan Karadeniz,
İletişim Yayınları, İstanbul, 1988.

Cox-Rearick,
Janet:

“A ‘St. Sebastian’ by Bronzino”, **The Burlington Magazine**, Vol. 129, No: 1008, 1987, s. 155-162.

Cömert,
Bedrettin:

Mitoloji ve İkonografi, 3. bs., Ankara,
De Ki Basım Yayım, 2010.

Çınar, Hazal:

“Niki de Saint Phalle’in Nana Heykelleri ve Sanatçının Ütopyası- Bir Sergi ‘Fantastik Orman’”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Kocaeli, 2019.

Danticat,
Edwidge:

Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work, Princeton University Press, New Jersey, 2010.

“Remembering Michael Richards”, The New York Review, 11 Eylül 2021, (Çevrimiçi)
<https://www.nybooks.com/daily/2021/09/11/remembering-michael-richards/>
17.05.2022.

De Voragine,
Jacobus:

The Golden Legend: Readings on the Saints, Çev. William Granger Ryan, Princeton University Press, New Jersey, 2012.

Delille, Damien:

“Queer Mysticism: Elisar von Kupffer and the Androgynous Reform of Art”, **Between Light and Darkness: New Perspectives in Symbolism Research, Studies in the Long Nineteenth Century**, Vol. 1, 2014, s. 45-57.

Di Fiore,
Giacomo:

“Hristiyanlığın Yayılması ve Kabulü”,
Ortaçağ: Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar, Ed. Umberto Eco, Çev.
Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Yayınları,
İstanbul, 2012.

Dillon, John M.:

“Rejecting the Body, Refining the Body: Some
Remarks on the Development of Platonist
Asceticism”, **Asceticism**, Ed. Vincent L.
Wimbush, Richard Valantasis, Oxford
University Press, New York, 1998, s. 80-87.

Dorfman, Ariel:

Direnış Üçlemesi, Agora Kitaplığı, İstanbul,
2017.

Dragonska,
Urszula:

**Stefan Szmaj Linocuts 1916-1920: The
Regained Independence of Expression**, Çev.
Anthony Sloan, Olszewski Gallery, Varşova,
2019.

Dworkin,
Andrea:

Pornography: Men Possessing Women,
Plume Book, 1989.

Eagleton, Terry:

Radikal Kurban, Çev. Aslı Önal, Ayrıntı
Yayımları, İstanbul, 2019.

Eco, Umberto:

Çirkinliğin Tarihi, Çev. Anaca Uysal Ergün,
Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş,
Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut,
Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Kitap,
İstanbul, 2019.

Ehnenn, Jill:

“Looking Strategically: Feminist and Queer
Aesthetics in Michael Field’s Sight and Song”,
Victorian Poetry, Vol. 43, No.1, 2005, s. 213-
259.

- Ekmekci,
Perihan Elif: “Seçilmiş Vakalarla Araştırma Etiğinin Kısa Tarihçesi”, **Pamukkale Tıp Dergisi**, Cilt 10, Sayı 1, 2017, s. 101-114.
- Enzensberger,
Hans Magnus: **Hayatta Kalma Sanatçıları: 20. Yüzyıldan 99 Edebi Vinyet**, ev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021.
- Erden, E. Osman: **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Escribano, Miguel “Dali’s Religious Models: The Iconography of Martyrdom and its Contemplation”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Essex Üniversitesi Sanat Tarihi ve Teorisi Bölümü, İngiltere, 2012.
- Eusebios: **Kilise Tarihi**, ev. Furkan Akderin, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2011.
- Faulkner, Neil: **Roma: Kartalların İmparatorluğu**, ev. Çağdaş Sümer, Yordam Kitap, İstanbul, 2015.
- Felton, Lori Anne: “Egon Schiele’s Double Self Portraiture”, Doktora Tezi, Bryn Mawr College, Sanat Tarihi Bölümü, 2015.
(evrimii)
<https://repository.brynmawr.edu/dissertations/133/>
23.06.2022
- Field, Michael: “Saint Sebastian: Antonello da Messina, The Dresden Gallery”, (evrimii)
<https://michaelfield.dickinson.edu/book/saint-sebastian>, 02.11.2021.

“Saint Sebastian: Correggio, The Dresden Gallery”,
(Çevrimiçi)
<https://michaelfield.dickinson.edu/book/saint-sebastian-0> 02.11.2021

Flanagan, Damian

Yukio Mishima, Reaktion Books, Londra, 2014.

Fraser, Hilary:

“A Visual Field: Michael Field and the Gaze”,
Victorian Literature and Culture, Vol. 34,
No.2, 2006, s. 553-571.

Freedman, Luba:

“Saint Sebastian in Veneto Painting: The
“Signals” Addressed to “Learned” Spectators”,
Venezia Cinquecento, Vol. 8, No: 15, 1998, s.
5-20.

Freeman, Charles:

**Mısır, Yunan ve Roma Antik Akdeniz
Uygarlıkları**, Çev. Suat Kemal Angı, Dost
Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.

Fussell, Paul:

The Great War and Modern Memory, Oxford
University Press, New York, Londra, 1989.

Gedizlioğlu,
Deniz:

Çeviri Sözlüğü, Kaos GL Derneği, Ankara,
2020.

Ginzburg, Carlo:

“Your Country Needs You: A Case Study
in Political Iconography”, **History
Workshop Journal**, 2001, s. 1-22.

Girard, Rene:

Şiddet ve Kutsal, Çev. Necmiye Alpay,
Kanat Kitap, İstanbul, 2003.

Günah Keçisi, Çev. Işık Ergüden,
Kanat Kitap, İstanbul, 2005.

- Goldman, Jason: “Baron Wilhelm von Gloeden”, (Çevrimiçi)
http://www.glbqtarchive.com/arts/gloeden_w_A.pdf, 01.11.2021.
- Gordon, Donald E.: **Expressionism: Art and Idea**, Yale University Press, Rhode Island, 1981.
- Gray, Fred D.: **The Tuskegee Syphilis Study: The Real Story and Beyond**, New South Books, Montgomery, 1998.
- Grierson, Tim: “How Muhammad Ali’s Iconic ‘Esquire’ Cover Helped Cement a Legend”,
Rolling Stone, 5 Haziran 2016, (Çevrimiçi)
<https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/how-muhammad-alis-iconic-esquire-cover-helped-cement-a-legend-69404/>
10.05.2022.
- Gülsevinç, Fermude: “Erken Ortaçağ’da Hristiyan Toplulukların Mağduriyeti”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Ankara, 2018.
- Hall Edwin, Uhr Horst: “Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography”, **The Art Bulletin**, Vol. 67, No. 4, 1985, s.567-603.
- Harman, Chris: **Halkların Dünya Tarihi**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, Yordam Kitap, İstanbul, 2010.
- Heleniak Moore, Kathryn: “Naked/Nude”, **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**, Ed. Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, Londra, 1998, s. 639-658.
- Helliesen, Sidsel: “Nesch The Printmaker”, Çev. Joan Fuglesang, Oslo, 2002, (Çevrimiçi)
<https://www.nesch.no/index.php?option=visartgru&id=3&artid=8> 06.05.2022.

- Hiller, Diana: “Saintly Blood: Absence, Presence, and The *alter Christus*”, **Parergon**, Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies, Vol. 32, No. 1, 2015, s. 183-212.
- Hjelle, Eivind Otto: “Nesch The Painter”, Çev: Joan Fuglesang, Oslo, 2003 (Çevrimiçi)
<https://www.nesch.no/index.php?option=visartgru&id=3&artid=43> 06.05.2022.
- Hobsbawm, Eric: **Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991 Aşırıliklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996.
- Homer: **İlyada**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul, 2010.
- Junge, Sophie: **Art About AIDS: Nan Goldin’s Exhibiton Witnesses: Against Our Vanishing**, Çev. Laura Radosh, De Gruyter, Berlin, Boston, 2016.
- Kaçar, Turhan: **Geç Antikçağ’da Hristiyanlık: Doğu’da İsa Doktrini’nin Siyasi ve Entelektüel Tarihi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2015.
- Kaye, Richard A. “A Splendid Readiness For Death: T. S. Eliot, the Homosexual Cult of St. Sebastian, and World War I”, **Modernism/Modernity**, C:VI, No:2, 1999, s. 107-134.
- “Determined Raptures: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”, **Victorian Literature and Culture**, Vol. 27, No.1, 1999, s. 269-303.
- “Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr”, **Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures**, Ed. Peter Horne, Reina Lewis, Routledge, Londra, 1996, s. 86-105.
- Kingsley, Charles: **Alton Locke, Tailor and Poet**, Cilt.1, MacMillan and Co., Londra, 1881.

- Lennard, Debra: “Censored Flesh: The Wounded Body As Unrepresentable in the Art of The First World War”, **The British Art Journal**, Vol 12, No 2, 2011, s. 22-33.
- Leppert, Richard: **Nü: Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği**, Çev. Aydın Çavdar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.
- Lorde, Audre: **Sister Outsider: Essays and Speeches**, Crossing Press, Berkeley, 2007.
- Marshall, Louise: “Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy”, **Renaissance Quarterly**, Vol. 47, No. 3, 1994, s. 485-532.
 “Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St Sebastian in Renaissance Art”, **Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in honour of Margaret M. Manion**, Ed. Bernard J. Muir, University of Exeter Press, İngiltere, 2002, s. 237-273.
- Martin, Thomas: “The Nude Figure in Renaissance Art”, **A Companion To Renaissance and Baroque Art**, Ed. Babette Bohn, James M. Saslow, Waley-Blackwell, Oxford, 2013, s. 402-421.
- Matyjaszkiewicz, Krystyna: “Polish Expressionism”, **Print Quarterly**, Vol. 22, No. 3, 2005, s. 342-344.
- Maurer, Christopher: **Sebastian’s Arrows: Letters and Memmentos of Salvador Dali and Federico Garcia Lorca**, Swain Isle Press, Chicago, 2004.
- Mcculloch Lynsey, Tovey Rob: “Shot at Dawn: Late Photography and The Anti-war Memorial”, **Visual Studies**, Vol.34, No.2, 2019, s. 93-106.
- Meiss, Millard: **Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion and Society in the Mid-fourteenth Century**, Princeton University Press, New Jersey, 1978.

- Mills, Robert: “Whatever You Do Is a Delight For Me: Masculinity, Masochism, and Queer Play in Representations of Male Martyrdom”, **Exemplaria**, Vol. 13, No.1, 2001, s. 1-37.
Suspended Animation: Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture, Reaktion Books, İngiltere, 2005.
- Minor, Vernon
Hyde: **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2017.
Mişima, Yukio: **Bir Maskenin İtirafı**, Çev. Zeyyat Selimoğlu, İstanbul, Can Yayınları, 2010.
- Mitchell, Jolyon: **Martyrdom: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, Oxford, 2012.
- Moss, Candida
R.: **The Other Christs: Imitating Jesus in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom**, Oxford University Press, New York, 2010.
- Nauert, Charles
G.: **Avrupa’da Hümanizma ve Rönesans Kültürü**, Çev. Bahar Tırnakçı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.
- Nilsson, Ingela : “Yunan ve Bizans Edebiyatında Erotik ve Manevi Bir Olgu Olarak Aşk”, Çev. Pırıl Us McLennan, **Toplumsal Tarih**, Sayı 314, İstanbul, 2020, s.30-36.
- Nixon, Mark: **Samuel Beckett’s German Diaries 1936-1937**, Continuum International Publishing, Londra, 2011.
- Nochlin, Linda: “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 119-159.
- Nyong’o Tavia,
Romack, Coco: “Glory in Our Sufferings”, (Çevrimiçi)
<https://www.artforum.com/print/202105/tavia-nyong-o-and-coco-romack-on-ron-athey-at-participant-inc-85473>, 16.11.2021.
- Offner Richard,
Steinweg Klara: **A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting**, Vol. V, Giunti, İtalya, 2001.

- Oral, Meltem: “Pandeminin Yas İmgeleri”, (Çevrimiçi)
<https://www.e-skop.com/skopbulten/pandeminin-yas-imgeleri/5902>, 22.01.2022.
- Origen: **The Song of Songs Commentary and Homilies**,
Çev. R. P. Lawson, Londra, The Newman Press,
1957.
- Ortel, Jo: “Re-creation, self-creation: A feminist analysis of
the early art and life of Niki de Saint Phalle”,
Yayınlanmamış Doktora Tezi, Stanford
Üniversitesi, 1992.
- Öndin, Nilüfer: **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı**,
Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Pankhurst Andy,
Hawksley
Lucinda, **Sanatı Büyük Yapan Nedir**, Çev. Serap
Yüzgüller, Gül Cevahir Altun, Çin, Hayalperest
Yayınevi, 2018.
- Panofsky Erwin,
Saxl Fritz; “Classical Mythology in Mediaeval Art”,
Metropolitan Museum Studies, Vol. 4, No. 2,
1933, s. 228-280.
- Panofsky, Erwin: “Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte
des ‘Schmerzensmanns’ u.d. ‘Maria Mediatrix’”,
**Festschrift für Max J. Friedlander Zum 60.
Geburtstage**, Verlag von Seemann, 1927, s.
261-308.
**İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında
İnsancıl Temalar**, Çev. Orhan Düz, Pinhan
Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- Parker, Brian “Tennessee Williams and the Legends of St.
Sebastian”, **University of Toronto Quarterly**,
Vol. 41, No.3, 2000, s. 634- 659.
- Parker, Sarah “The Male Wound in Fin-de-Siècle Poetry”, **The
Male Body in Medicine and Literature**, Ed.
Andrew Mangham, Daniel Lea, Liverpool
University Press, Liverpool, 2018, s. 87-102.
- Pennanen
Hutchinson,
Valerie “Ecstasy”, **Encyclopedia of Comparative
Iconography: Themes Depicted in Works of
Art**, Ed. Helene E. Roberts, Chicago, Londra,
Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, s. 276- 280.

- Platon: **Devlet**, Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010.
Şölen-Dostluk, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017.
- Putkowski
 Julian, Skyes
 Julian, **Shot at Dawn: Executions in World War One by Authority of the British Army Act**, Leo Cooper, Londra, 1999.
- Richter, Elinor
 M.: "Recasting the Role of the Italian Sculptor: Sculptors, Patrons, Materials and Principles for the New Early Modern Age", **A Companion to Renaissance and Baroque Art**, Ed. Babette Bohn, James M. Saslow, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013, s. 210-228.
- Rigby, Ida
 Katherine: "The Revival of Printmaking in Germany", **German Expressionist Prints and Drawings**, Vol. 1, The Robert Gore Rifkind Center For German Expressionist Studies, Los Angeles County Museum of Art, ABD, 1989, s. 39-65.
- Rosand, David: "Titian's Saint Sebastians", **Artibus et Historiae**, Vol. 15, No. 30, 1994, s. 23-39.
- Saslow, James: **Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts**, Penguin Books, New York, 1999.
- Schubert,
 Dietrich: "Lovis Corinth's Text "Krieg und Kunst" vom Dezember 1915 und Waldemar Rösler's Reaktion im Schützengraben", **Jahrbuch der Berliner Museen**, Staatliche Museen zu Berlin, 2014, s. 139-150.
 "Otto Dix zeichnet im Ersten Weltkrieg", **Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg**, Ed. Wolfgang J. Mommsen, R. Oldenbourg Verlag, München, 1996, s. 179-193.
- Schechter,
 Leonard: "The Passion of Muhammad Ali", **Esquire**, Nisan 1968, Vol. LXIX, No. 4, s. 128-160.

- Smalls, James: **Homosexuality in Art**, Parkstone Press, New York, 2003.
- Sontag, Susan: **Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları**, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Can Yayınları, 2015.
- Radikal İrade Üslupları**, Çev. Nuray Önoğlu, Everest Yayınları, İstanbul, 2021.
- Souliotis, Giannis: **Ο Άγιος Σεβαστιανός γυμνός σε Ανατολή και Δύση (O Agios Sevastianos Gymnos Se Anatoli Kai Dysi)**, Odos Panos Yayınları, Atina, 2010.
- Spinney, Laura: **Pale Rider: The Spanish Flu of 1918 and How It Changed The World**, Jonathan Cape, Londra, 2017.
- Spivey, Nigel: **Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 2001.
- Steinberg, Leo: **The Sexuality of Christ in Renaissance and in Modern Oblivion**, 2. bs., Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- Talvacchia, Bette: “The Double Life of St. Sebastian in Renaissance Art”, **The Body in Early Modern Italy**, Ed. Julia L. Hairston, Walter Stephens, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2010, s. 226-248.
- Tatar, Maria: “Fighting For Life: Figurations of War, Women, and the City in the Work of Otto Dix”, **German Politics & Society**, No. 32, 1994, s. 28-57.
- The Deacon, Paul: **History of the Lombards**, Ed. Edward Peters, Çev. Willam Dudley Foulke, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Tischler, Barbara L.: **Muhammad Ali: A Man of Many Voices**, Routledge, New York, 2016.
- Traverso, Enzo: **Ateş ve Kan Avrupa İç Savaşı: 1914-1945**, Çev. Onur Gayretli, Heretik Yayınları, Ankara, 2021.

- Tuğrul, Saime: **Ebedi Kutsal, Ezeli Kurban: Çok Tanrılılıktan Tek Tanrılılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Tükel Uşun, Yüzgüller Serap, **Sözden İmgeye: Batı Sanatında İkonografi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2018.
- Van Os, H. W.: “St. Francis of Assisi As A Second Christ In Early Italian Painting”, **Netherland Quarterly For The History Of Art**, Vol. 7, No. 3, 1974, s. 115-132.
- Vanderwees, Chris: “Complicating Eroticism and the Male Gaze: Feminism and George Bataille’s Story of the Eye”, **Studies in 20th& 21th Century Literature**, Vol. 38, 2014, s. 1-17.
- Vanita, Ruth: **Sappho and The Virgin Mary: Same Sex Love and the English Literary Imagination**, Columbia University Press, New York, 1996.
- Vasari, Giorgio: **Lives of the Artists**, (Çevrimiçi) <http://web.archive.org/web/20171110202533/http://members.efn.org/~acd/vite/VasariPollywolo.html> 22.05.2021.
(Çevrimiçi) <https://web.archive.org/web/20171110202343/http://members.efn.org/~acd/vite/VasariBartolommeo.html>, 28.12.2021.
<https://web.archive.org/web/20171110202929/http://members.efn.org/~acd/vite/VasariVerona5.html> 14.04.2022.
- Vergo, Peter: “Egon Schiele 1890-1918, Leben Briefe, Gedichte by Christian M. Nebehay”, **The Burlington Magazine**, Vol. 122, No 930, 1980, s. 644.
- Vieira, Patricia: **Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction**, University of Toronto Press, Kanada, 2011.
- Weinberg, Jonathan: “Boy Crazy: Carl Van Vechten’s Queer Collection”, **Yale Journal of Criticism**, Vol. 7, No. 2, 1994, s. 25-49.

- Wilde, Oscar: “The Grave of Keats”, (Çevrimiçi) <https://poets.org/poem/grave-keats>, 02.11.2021.
- Winter, Jay: **Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History**, Canto, Cambridge, 1998.
- Wolffthal, Diane: “Jacques Callot’s Miseries of War”, **The Art Bulletin**, Vol. 59, No. 2, 1977, s. 222-233.
- Wu, Simon: “Ron Athey’s “Far Right Flirtations”, (Çevrimiçi) <https://momus.ca/ron-atheys-far-right-flirtations/>, 17.11.2021.
- Yüzgüller, Serap: “Sacra Conversazione Betimlerinin Çözümlemesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2002.
- Ziolkowski, Margaret: **Literary Exorcisms of Stalinism: Russian Writers and the Soviet Past**, Camden House, Columbia, 1998.
- Zupnick, Irving L.: “Saint Sebastian in Art”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Columbia Üniversitesi, Felsefe Fakültesi, 1958.

(Çevrimiçi) <https://www.meryemana.net/books/kilise-babalari/sayfa-63> 18.05.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.musee-mauricedenis.fr/les-collections/qui-sont-les-nabis/article/jan-verkade-1868-1946-687>, 03.10.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.kingjamesbibleonline.org/Song-of-Solomon-Chapter-2/> 12.06.2022.

(Çevrimiçi) <https://biblehub.com/sep/songs/2.htm> 12.06.2022

(Çevrimiçi) https://dangerousminds.net/comments/the_perverse_and_the_transcendent_the_performance_art_of_ron_athey, 16.11.2021.
(Çevrimiçi) <https://saic.hosted.panopto.com/Panopto/Pages/Embed.aspx?id=65aa7e68-50db-46bc-940f-6f9bf2a7795d>, 01.12.2021.

(Çevrimiçi) <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/w6m909kc>, 01.12.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=rBc1vul9JUI>, 01.12.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.kirmizikurdele.org/post/hiv-kendi-kendine-yok-oldu>, 06.12.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=MifPc3poKE>, 11.12.2021.

(Çevrimiçi) <https://jesusinlove.blogspot.com/2015/11/new-art-film-highlights-queer-saints.html>, 11.12.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/4049> 24.02.2022.

(Çevrimiçi) http://www.schiele-dokumentation.at/home_en.php 15.03.2022.

(Çevrimiçi) <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/72> 11.05.2022

(Çevrimiçi) <https://prattcontemporaryart.co.uk/work/dark-night-soul/> 15.05.2022.

(Çevrimiçi) https://www.haring.com/!/selected_writing/the-marriage-of-heaven-and-hell 22.01.2022.

(Çevrimiçi) [https://www.behance.net/gallery/31817611/The-office-3-\(The-Martyr\)](https://www.behance.net/gallery/31817611/The-office-3-(The-Martyr)) 18.05.2022.

(Çevrimiçi) <https://joanprieo.blogspot.com/2006/> 18.05.2022.