



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RÖNESANS DÖNEMİNDEKİ SAVAŞ TEMALİ RESİMLERİN
BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

CAN ÇOBANOĞLU

İzmir
2020

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RÖNESANS DÖNEMİNDEKİ SAVAŞ TEMALİ RESİMLERİN
BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

CAN ÇOBANOĞLU

DANIŞMAN
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

İzmir
2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Rönesans Dönemindeki Savaş Temalı Resimlerin Biçim ve İçerik Yönünden Çözümlemesi” adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

21/08/2020



Can ÇOBANOĞLU



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



Tarih: 07/09/2020

Tez Başlığı:

Rönesans Dönemindeki Savaş Temalı Resimlerin Biçim ve İçerik Yönünden Çözümlemesi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 174 sayfalık kısmına ilişkin, 05/09/2020 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin **benzerlik oranı % 5** dir.

• <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☒

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☐

☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☒ Kaynakça hariç, ☒ Alıntılar dâhil, ☒ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça dâhil, ☐ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. ☒	
EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd içinde. ☐	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Can ÇOBANOĞLU
Öğrenci No : 2017950059
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans
Statüsü : Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐

ÖĞRENCİ
Can ÇOBANOĞLU
07/09/2020

DANIŞMAN
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
07/09/2020

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel:

+90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu' formu tezin çıktılma ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Lisans eğitimimden itibaren sanat tarihi ve mitoloji alanlarında beni motive eden ve bilgi birikimiyle bana yol gösteren, aynı zamanda lisansüstü eğitimimde “Rönesans Dönemindeki Savaş Temalı Resimlerin Biçim ve İçerik Yönünden Çözümlemesi” adlı yüksek lisans tez sürecimde tüm desteğini ve hoşgörüsünü esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Sibel Almelek İşman’a, lisansüstü ders dönemimde deneyim, tecrübe ve fikirlerini paylaşarak kendimi geliştirmemi sağlayan Prof. Dr. Cemile Arzu Aytekin, Prof. Dr. Simber Rana Atay ve Doç. Dr. Tuba Gültekin’e teşekkür borç bilirim.

Her anımda yanımda olan ve bana sonsuz destek veren annem Nurdan ve babam Uğur Çobanoğlu ile hem akademik hem de hayatımın her alanında bana yol gösteren ablam Nur Çobanoğlu başta olmak üzere tüm aileme teşekkür ederim.

Cumhuriyetimizin kurucusu, ulu önderimiz ve başöğretmenimiz Mustafa Kemal Atatürk’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Can Çobanoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZET	xi
ABSTRACT	xii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Amaç ve Önem.....	1
1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri	2
1.4. Sınırlılıklar	2
1.5. Varsayımlar	2
1.6. Tanımlar	3
BÖLÜM II.....	5
KURAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	5
2.1. Edebiyat ve Felsefe Alanlarında Savaş Kavramı	5
2.2. Rönesans	7
2.3. Çalışma Kapsamında İncelenen Savaşlar	11
2.3.1. Mitolojik Savaşlar	12
2.3.1.1. Truva Savaşı.....	12
2.3.1.2. Herkül, Boğa Formundaki Nehir Tanrısı Acheolus 'a Karşı.....	14
2.3.2. Eski Ahit'teki Savaşlar.....	14
2.3.2.1. Yudit ve Holofernes (Yudit 14:14-19)	14
2.3.3. Yeni Ahit'teki Savaşlar	15
2.3.3.1. Mühürler (Vahiy 6:1-8).....	15
2.3.3.2. Altıncı Trompet: Fırat Nehrinden Gelen Melekler (Vahiy 9:13-21).....	16
2.3.4. Antik Savaşlar	16
2.3.4.1. Saul'un İntiharı (Gilboa Dağındaki Savaş-MÖ 1010)	16
2.3.4.2. Ostia Savaşı (MÖ 849).....	18
2.3.4.3. Tullus Hostilius 'un Vei'ye Karşı Savaşı (MÖ 700?)	18
2.3.4.4. Issos Savaşı (MÖ 333)	19
2.3.4.5. İskenderin ve Hint Kralı Porus 'un Savaşı (Hydaspes Savaşı MÖ 326)	21
2.3.4.6. Pydna Savaşı (MÖ 168)	24
2.3.5. Orta Çağ Savaşları	24
2.3.5.1. Pons Milvius Savaşı (Milvian Köprüsü Savaşı- 312).....	24
2.3.5.2. Salvo Savaşı (1177)	26

2.3.5.3. <i>Haçlıların İstanbul'u Fethetmesi (1203-4)</i>	27
2.3.5.4. <i>Bornhöved Savaşı (1227)</i>	29
2.3.5.5. <i>Cascina Savaşı (1364)</i>	30
2.3.6. <i>Çağdaş Savaşlar</i>	31
2.3.6.1. <i>San Romano Savaşı (1432)</i>	31
2.3.6.2. <i>Anghiari Savaşı (1440)</i>	31
2.3.6.3. <i>Smyrna'nın Fethi (1472)</i>	32
2.3.6.4. <i>İşkodra'nın Kuşatılması (1474)</i>	33
2.3.6.5. <i>Avusturyalı Maximilian'ın Leghorn'u Fetih Denemesi (1496)</i>	35
2.3.6.6. <i>Asola Savaşı (1516)</i>	35
2.3.6.7. <i>Floransa Kuşatması (1529-30)</i>	36
2.3.6.8. <i>Marciano Savaşı (1554)</i>	39
2.3.6.9. <i>İnebahtı/Lepanto Deniz Savaşı (1571)</i>	40
2.3.6.10. <i>İspanyol Armadası / Gravelines Savaşı (1588)</i>	41
2.3.6.11. <i>Sisak'taki Savaş (1593)</i>	42
2.3.6.12. <i>Gorossló'daki Savaş (1601)</i>	43
2.3.6.13. <i>Brasov'daki Savaş (1603)</i>	44
2.4. <i>İlgili Araştırmalar</i>	44
BÖLÜM III	46
YÖNTEM	46
3.1. <i>Araştırmanın Modeli / Deseni</i>	46
3.2. <i>Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar</i>	46
3.3. <i>Veri Toplama Süreci ve Araçları</i>	46
3.4. <i>Verilerin Analizi</i>	46
3.5. <i>Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği</i>	46
3.6. <i>Araştırmacının Rolü</i>	47
BÖLÜM IV	48
BULGULAR	48
4.1. <i>Erken Rönesans Dönemi Savaş Resimleri (1420 – 1500)</i>	48
4.1.1. <i>Paolo Uccello (1397-1474)</i>	48
4.1.2. <i>Piero Della Francesca (1416-1492)</i>	51
4.1.3. <i>Lo Scheggia (1406-1486)</i>	54
4.1.4. <i>Sandro Botticelli (1445-1510)</i>	55
4.1.5. <i>Antonio Del Pollaiuolo (1431/32-1498)</i>	58
4.1.6. <i>Andrea Del Verrocchio (1435-1488)</i>	59

4.1.7. Andrea Mantegna (1431-1506).....	60
4.1.8. Biagio D'antonio (1446- 1516)	62
4.1.9. Domenico Morone (1442-1521)	64
4.1.10. Piero di Cosimo (1462-1521).....	64
4.2. Yüksek Rönesans Dönemi Savaş Resimleri (1500-1530)	65
4.2.1. Leonardo da Vinci (1452-1519).....	65
4.2.2. Michelangelo Buonarroti (1475-1564)	69
4.2.3. Raffaello Sanzio (1483-1520).....	70
4.2.4. Giovan Francesco Penni (1496-1528).....	75
4.2.5. Tiziano Vecellio (1490-1576).....	76
4.2.6. Giovan Jacopo Caraglio (1500/05-1565).....	78
4.2.7. Giovanni Battista Scultori (1503-1575).....	79
4.2.8. Paris Bardone (1500-1571)	80
4.2.9. Battista Franco (1510-1561)	80
4.2.10. Aristotile da Sangallo (1481-1551).....	82
4.3. Kuzey Rönesans Sanatında Savaş Resimleri	83
4.3.1. Almanya	83
4.3.1.1. Albrech Dürer (1471-1528)	83
4.3.1.2. Erhard Altdorfer (1480-1561)	85
4.3.1.3. Albrecht Altdorfer (1480-1538)	86
4.3.2. Hollanda	88
4.3.2.1. Pieter Brueghel the Elder (1525-1569)	88
4.3.3. İngiltere	91
4.3.3.1. George Gowel (1546-1596)	91
4.3.4. Belçika	92
4.3.4.1. Jan Brueghel the Elder (1568-1625)	92
4.4. Manyerizm Dönemi Savaş Resimleri (1500-1530)	93
4.4.1. Jacopo Tintoretto (1518-1594).....	93
4.4.2. Perino Del Vaga (1501-1547)	97
4.3.3. Giovanni Stradano (1523-1605).....	98
4.4.4. Giorgio Vasari (1511-1574).....	102
4.4.5. Paolo Veronese (1528-1588)	112
4.4.6. Jacopo Palma il Giovane (1544 – 1628)	115
4.4.7. Giuseppe Cesari (1568-1640)	117
4.4.8. Hans Von Aachen (1552 – 1615).....	118

4.4.9. Andrea Vicentino (1542-1617)	124
4.4.10. Domenico Tintoretto (Robusti) (1560-1635).....	125
4.4.11. El Greco (1541-1614)	126
BÖLÜM V	129
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	129
5.1. Tartışma	129
5.2. Sonuç ve Öneriler.....	129
5.2.1. Sonuçlar	129
5.2.2. Öneriler	133
KAYNAKÇA.....	134
ELEKTRONİK KAYNAKÇA	146
ESERLERİN İNTERNET KAYNAKÇALARI	149
EK 1.	156

ŞEKİLLER LİSTESİ

<i>Şekil 1.</i> Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1438-40, kavak üzerine keten tohumu ve zamklı boya, 182 x 320 cm, National Gallery, Londra.	49
<i>Şekil 2.</i> Paolo Uccello San Romano Savaşı, 1435-40, ahşap üzerine zamklı boya, 182 x 323 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	50
<i>Şekil 3.</i> Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1435-40, panel üzerine zamklı boya, 180 x 316 cm, Musee de Louvre, Paris.	51
<i>Şekil 4.</i> Piero Della Francesca, Herakleios ve Hüsrev Arasındaki Savaş, 1452-59, fresk, 329 x 747 cm, San Francesco, Arezzo.	53
<i>Şekil 5.</i> Piero Della Francesca, Konstantin'in Rüyası, 1452-66, fresk, 329 x 190 cm, San Francesco, Arezzo.	54
<i>Şekil 6.</i> Lo Scheggia, Ahşap Atın Truva'ya Gelişi, 1460-65, Musée National de la Renaissance, Écouen Şatosu.	55
<i>Şekil 7.</i> Sandro Botticelli, Yudit'in Bethulia'ya Dönüşü, 1469-1472, ahşap üzerine zamklı boya, 31 x 25 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	55
<i>Şekil 8.</i> Sandro Botticelli, Holofernes'in Cinayetinin Ortaya Çıkışı, 1472, ahşap üzerine zamklı boya, 31 x 25 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	56
<i>Şekil 9.</i> Sandro Botticelli, Pallas ve Sentor, 1482, ahşap üzerine zamklı boya, 205 x 147,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	57
<i>Şekil 10.</i> Sandro Botticelli, Venüs ve Mars, 1485, kavak üzerine zamklı boya, 69,2 x 173,4 cm, The National Gallery, Londra.	58
<i>Şekil 11.</i> Antonio Del Pollaiuolo, On Çıplağın Mücadelesi, 1470-90, gravür, 38,1 x 58,42 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.	59
<i>Şekil 12.</i> Andrea Del Verrocchio, Pydna Savaşı, 1475 dolayları, panel üzerine zamklı boya, 51 x 159 cm, Musée Jacquemart-André, Paris.	60
<i>Şekil 13.</i> Andrea Mantegna, Deniz Tanrılarının Savaşı (Sol kısım), 1485-88, yatırılmış kâğıt üzerine Gravür, 28,6 x 42,6 cm, National Gallery of Art, Washington.	61
<i>Şekil 14.</i> Andrea Mantegna, Deniz Tanrılarının Savaşı, (Sağ kısım), 1485-88, gravür, 28,8 x 38,1 cm, National Gallery of Art, Washington.	62
<i>Şekil 15.</i> Biagio D'Antonio, Truva'nın Kuşatılması: Hektor'un Ölümü, 1490-95 Panel üzerine zamklı boya, 47 x 161 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.	63

<i>Şekil 16.</i> Biagio D'Antonio, Truva'nın Kuşatılması: Ahşaptan Yapılmış At, 1490-95, Panel üzerine zamlı boya, 47 x 161 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.	64
<i>Şekil 17.</i> Domenico Morone, Gonzaga ve Bonacolsi Arasındaki Savaş, 1494, ahşap üzerine yağlı boya, Palazzo Ducale, Mantova.	64
<i>Şekil 18.</i> Piero di Cosimo, Lapithler ve Sentorlar Arasındaki Mücadele, 1500-15, ahşap Üzerine yağlı boya, 71 x 260 cm, The National Gallery, Londra.	65
<i>Şekil 19.</i> Leonardo da Vinci, Anghiari Savaşı (Tavola Doria), 1503- 05, panel üzerine yağlı boya, 85 x 115 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	67
<i>Şekil 20.</i> Bilinmeyen usta, Anghiari Savaşı, 1460, kavak panel üzerine altın ve zamlı boya, 62,4 x 207,5 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.	68
<i>Şekil 21.</i> Michelangelo Buonarroti, Cascina Savaşı İçin Çalışmalar, 1504-5, kâğıt üzerine kurşun kalem ve metalpoint, 23,9 x 36,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	70
<i>Şekil 22.</i> Raffaello Sanzio, Büyük Leo ile Atilla'nın Buluşması, 1514, fresk, 500 x 750 cm, Apostolic Palace, Vatikan.	71
<i>Şekil 23.</i> Raffaello Sanzio, Ostia Savaşı, 1514-15, fresk, Tabandan itibaren 770 cm, Stanza dell'Incendio di Borgo, Palazzi Pontifici, Vatikan.	72
<i>Şekil 24.</i> Raffaello Sanzio, Haç Vizyonu, 1520–1524, fresk, Sala di Constantino, Palazzi Pontifici, Vatikan.	74
<i>Şekil 25.</i> Raffaello Sanzio, Konstantin'in Maxentius'a Karşı Savaşı, 1520-24, fresk, 376 x 851 cm, Sala di Constantino, Palazzi Pontifici, Vatikan.	75
<i>Şekil 26.</i> Giovan Francesco Penni, Pons Milvius'ta Savaş, 1519-20, kâğıt üzerine kalem, fırça ve mürekkep, 37,6 x 85,1 cm, Musée du Louvre, Paris.	76
<i>Şekil 27.</i> Tiziano Vecellio, Pesaro Madonnası, 1519-26, tuval üzerine yağlıboya, 488 x 269 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedik.	77
<i>Şekil 28.</i> Giovanni Jacopo Caraglio, Herkül'lü Konular Serisi; Herkülün Boğa Formundaki Nehir Tanrısı Acheolus'u yenmesi, 1526-27, gravür, 21,3 x17,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	79
<i>Şekil 29.</i> Giovanni Battista Scultori, Yunanlar ve Truvalılar Arasındaki Deniz Savaşı, 1538, gravür, 40,6 x 58,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.	79
<i>Şekil 30.</i> Paris Bordone, Gladyatörler Savaşı, 1560, tuval üzerine yağlıboya, Kunsthistorisches Museum, Viyana.	80

<i>Şekil 31.</i> Battista Franco, Montemurlo Savaşı ve Ganymede'ye Tecavüz, 1537-41, ahşap üzerine yağlıboya, 137 x 173 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa.	81
<i>Şekil 32.</i> Aristotile da Sangallo, Cascina Savaşı, 1542, ahşap üzerine yağlıboya, 76,5 x 129 cm, Earl of Leicester Koleksiyonu, Holkham Hall, Norfolk.	82
<i>Şekil 33.</i> Albrecht Dürer, Aziz John'un Göğsü Yükselişi: 4. Mahşerin Dört Atlısı, 1497-98, tahta baskı kalıbı, 38,8 x 29,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.	83
<i>Şekil 34.</i> Albrecht Dürer, Aziz John'un Göğsü Yükselişi: 8. Meleklerin Savaşı, 1497-98, tahta baskı kalıbı, 39 x 28 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.	85
<i>Şekil 35.</i> Erhard Altdorfer, Mecdelli Meryem'in Bornhöved Savaşında Ortaya Çıkması, 1519, panel üzerine yağlı boya, 96,5 x 48,6 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio.	86
<i>Şekil 36.</i> Albrecht Altdorfer, Issos'ta İskenderin Savaşı, 1529, ahşap üzerine zamlı boya, 158 x 120 cm, Alte Pinakothek, Münih.	88
<i>Şekil 37.</i> Pieter Bruegel the Elder, Saul'un İntiharı, 1562, panel üzerine yağlıboya, 34 x 55 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.	89
<i>Şekil 38.</i> Pieter Bruegel the Elder, Ölümün Zaferi, 1562-63, panel üzerine yağlıboya, 117 x 162 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.	91
<i>Şekil 39.</i> George Gower, Armada Portresi, 1588, tuval üzerine yağlıboya, 105 x 133 cm, Woburn Abbey Koleksiyonu, İngiltere.	92
<i>Şekil 40.</i> Jan Brueghel the Elder, Issos Savaşı, 1602, ahşap üzerine yağlıboya, 86 x 135 cm, Musée du Louvre, Paris.	93
<i>Şekil 41.</i> Jacopo Tintoretto, Asola Savaşı, 1544-45, tuval üzerine yağlıboya, 198,2 x 469 cm, Barbara Piasecka Johnson'a ait özel Koleksiyon.	94
<i>Şekil 42.</i> Jacopo Tintoretto, Helen'in Kaçırılması, 1578-79, tuval üzerine yağlıboya, 189 x 307 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.	95
<i>Şekil 43.</i> Jacopo Tintoretto, Parma'nın II. Federico Gonzaga Tarafından Ele Geçirilişi, 1580, tuval üzerine yağlıboya, 212 x 284 cm, Alte Pinakothek, Münih.	96
<i>Şekil 44.</i> Perino del Vaga, Büyük İskender'in Hint Kralı Porus ile Savaşı, 1545-47, kâğıt üzerine kalem ve kahverengi tonları ile astar, 19,5 x 28,5 cm, Museum of Art, Cleveland.	97

<i>Şekil 45.</i> Perino del Vaga ve Marco Pino, Büyük İskender'in Hint Kralı Porus ile Savaşı, 1545-47, fresk, Sala Paolina, Castel Sant'Angelo, Roma.....	98
<i>Şekil 46.</i> Jan Van der Straet (Giovanni Stradano), Floransa Kuşatması, 1556-62, fresk, 490 x 220 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	102
<i>Şekil 47.</i> Floransa Kuşatması'ndaki lokasyonların diagramı (Gregg, 2009, s. 436).102	
<i>Şekil 48.</i> Giorgio Vasari, Torre San Vincenzo'da Pisalıların Bozgunu, 1568-71, fresk, 76 x 150 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	103
<i>Şekil 49.</i> Giorgio Vasari, İmparator Maximilian' ın Livorno Kuşatmasını Terk Etmesi, 1568-71, fresk, 76 x 61 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	104
<i>Şekil 50.</i> Giorgio Vasari, Pisa'daki Stampace Surlarına Baskın, 1568-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	106
<i>Şekil 51.</i> Giorgio Vasari, Porta Camollia yakınlarındaki Kaleye Baskın, 1570, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	107
<i>Şekil 52.</i> Giorgio Vasari, Porto Ercole'nin Ele Geçirilişi, 1568-70, fresk, 76 x 61 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	108
<i>Şekil 53.</i> Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	109
<i>Şekil 54.</i> Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, (Detay), 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	109
<i>Şekil 55.</i> Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, (Detay), 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	110
<i>Şekil 56.</i> Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, (Detay), 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	111
<i>Şekil 57.</i> Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, (Detay), 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.	111
<i>Şekil 58.</i> Paolo Veronese, Lepanto Savaşı, 1572, tuval üzerine yağlıboya, 169 x 137 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik.....	113
<i>Şekil 59.</i> Paolo Veronese, Smyrna'nın Fethi, 1585, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik.....	114
<i>Şekil 60.</i> Paolo Veronese, İşkodra'nın Kuşatılması, 1585, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik.	115

<i>Şekil 61.</i> Jacopo Palma il Giovane, Haçlıların Konstantinopolis'e Saldırısı, Palazzo Ducale, Venedik.....	116
<i>Şekil 62.</i> Giuseppe Cesari, Tullus Hostilius'un Veii'ye Karşı Savaşı, 1597-1601, Fresk, Palazzo dei Conservatori, Roma.	118
<i>Şekil 63.</i> Hans Von Aachen, Konstantinopolis'teki Savaş Deklarasyonunun Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.	119
<i>Şekil 64.</i> Hans Von Aachen, Sisek'teki Savaş Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.	120
<i>Şekil 65.</i> Hans Von Aachen, Goroszló'daki Savaş Alegorisi, 1603-04, Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.	122
<i>Şekil 66.</i> Hans Von Aachen, Brasov'daki Savaş Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.	123
<i>Şekil 67.</i> Andrea Vincentino, Lepanto Savaşı, 1603, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik.....	124
<i>Şekil 68.</i> Domenico Tintoretto (Robusti), Haçlıların Konstantinopolis'e Saldırısı, Palazzo Ducale, Venedik.	125
<i>Şekil 69.</i> Domenico Tintoretto (Robusti), Salvore Savaşı, 1605, Tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik.....	126
<i>Şekil 70.</i> El Greco, Laocoön, 1610-14, tuval üzerine yağlıboya, 137,5 x 172,5 cm, National Gallery of Art, Washington.	128

ÖZET

RÖNESANS DÖNEMİNDEKİ SAVAŞ TEMALI RESİMLERİN BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

İnsanlık tarihindeki en karmaşık konulardan biri olan savaş olgusu; insanların kaçınmak istediği felaket ve aynı zamanda hayatta kalma mücadelesinde sahip oldukları umudu temsil etmektedir. Geçmişten bu yana insanlar; savaşılarak karşıdaki güçleri yok edip, onların sahip olduklarını ele geçirerek yaşamı devam ettirmenin mümkün olacağı düşünmüştür. İlk zamanlar hayatta kalma mücadelesi nedeni ile ortaya çıkan savaş kavramı, daha sonraları devletlerin birbirleri üzerinde söz sahibi olma aracına dönüşmüştür.

Bilim, edebiyat ve sanat alanlarında “yeniden doğuş, aydınlanma” anlamına gelen Rönesans döneminde savaş konu alan birçok eser bulunmaktadır. Bu eserler hem Rönesans’ın doğduğu yer olan İtalya’da kahramanlık öyküsü olarak ele alınıp şehir devletlerinin birbiri üzerinde güçlerini göstermesi amacıyla resmedilmiş hem de Rönesans’ın tüm dünyaya yayılmasıyla insanlık tarihindeki önemli savaşlar bu dönemdeki eserlere konu olmuştur. Ancak literatürde, Rönesans döneminin savaş temalı resimlerini inceleyen araştırmalar yetersizdir. Bu çalışmada, Rönesans dönemindeki kültür ve savaş ortamına değinilmiş ve sanatçıların bu ortamda oluşturdukları eserler biçim ve içerik yönünden incelenmiştir. Ayrıca, çalışmada Rönesans ve onu takip eden Maniyerizm’in İtalya ve kuzey ülkelerinin mevcut sanat ortamı üzerine etkisinden bahsedilmiştir. İlgili savaşların nedenleri ve önemli sonuçları, eserin içerik açısından incelenmesi için büyük bir öneme sahip olduğundan, savaşlar hakkında da bilgi verilmiştir.

Savaşların biçimsel yönden incelenmesi sırasında, savaş tekniklerinin günden güne geliştiği de gözlenmiş ve buna örnek olarak yeni silahların eserlerdeki savaş meydanlarında kullanılmaya başlanması dikkat çekmiştir. Bununla birlikte dönem içerisindeki ünlü sanatçıların eserlerinde kendilerinden önceki ustalardan etkilendikleri gözlenmiştir. İncelenen eserler arasında, dönemin en büyük devletlerinden olan Osmanlı Devleti’ne göndermelerin yanı sıra alegorik öğeler ve dünya dışı ortamlardan kesitlere rastlanmıştır. Ayrıca sanatçıların eserlerinde antik ve çağdaş dönem arasında ilişki kurduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rönesans, savaş, maniyerizm, alegori.

ABSTRACT

THE FORMAL AND CONTEXTUAL ANALYSIS OF WAR THEMED RENAISSANCE PAINTINGS

The phenomenon of war, one of the most complex issues in human history; it represents the catastrophe that people want to avoid, as well as the hope they have in the struggle for survival. From past to present, people thought that it would be possible to survive by destroying the opposing forces by fighting and taking over what they had. The concept of war, which first appeared due to the struggle for survival, later turned into a tool for states to have a voice over each other.

There are many works on the subject of war in the Renaissance, which means “rebirth, enlightenment” in the fields of science, literature and art. These works were both considered as a heroic story in Italy, birthplace of the Renaissance, and were shown in order to show the statue of the states over each other; and as the Renaissance spread throughout the world, the important wars in the history of humanity were the subject of the works in this period. However, studies on war-themed paintings of the Renaissance era is inadequate in the literature. In this study, culture and war environment was mentioned and the works created by the artists in this environment are investigated in terms of their form and content. Additionally, the effect of the Renaissance and the following Mannerism on the contemporary artistic environment of Italy and the Nordic countries was also mentioned. Since the reasons and important consequences of the related wars has a great importance on contextual analyzing of the works, it was also given an information about wars.

During the formal examination of wars, it was observed that war techniques developed day by day, and for example, it was noteworthy that new weapons began to be used in the battlefields in the works. Moreover, it was observed that famous artists during this period were influenced by the masters in their works. Among the studied works, in addition to references to the Ottoman State, one of the largest states of the period, allegorical elements and sections from extraterrestrial environments were encountered. Besides, it has been observed that artists establish a relationship between the ancient and contemporary periods in their works.

Keywords: Renaissance, war, mannerism, allegory.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Savaş olgusu; nedenlerinden dolayı hem felaket hem de hayatta kalma umudunu kapsadığı için insanlık tarihindeki en karmaşık konulardan biridir. İlk zamanlar hayatta kalma mücadelesi nedeni ile ortaya çıkan savaş, daha sonraları devletlerin birbirleri üzerinde söz sahibi olma aracına dönüşmüştür. Devletler ve dolayısıyla insanlar, savaşın yanında savaşları betimleyen eserleri de güçlerini göstermek amacıyla kullanmaya başlamıştır.

Bilim, edebiyat ve sanat alanlarında “yeniden doğuş, aydınlanma” anlamları ile ortaya çıkan Rönesans Dönemi’ne ait birçok savaş resmi bulunmasına rağmen, literatürde bu resimler üzerine yapılan inceleme çok azdır. Rönesans dönemindeki savaş konulu resimlerin; ilgili savaşların tarihsel süreçteki önemi hakkında bilgi verilerek biçim ve içerik açısından ve dönemseller olarak incelenmesi araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaç ve Önem

Savaş, insanların kaçınmak istediği felaket ve aynı zamanda hayatta kalma mücadelesinde sahip oldukları umudu temsil etmektedir. Geçmişten bu yana, savaşarak karşıdaki güçleri yok edip, onların sahip olduklarını ele geçirerek yaşamı devam ettirmenin mümkün olacağı düşünülmüştür. İnsanların yaşamlarını devam ettirmek için başlattıkları savaşlar günümüzde emperyalist amaçların aracı durumuna gelmiştir. Savaşın gerçekten başladığı dönem, araştırmacılar tarafından Sümer kent devletleri olarak belirlenmiştir. Ülkemiz sınırları içerisinde gerçekleşen savaşlardan mitolojik kapsamda en ünlüsü Truva Savaşı’dır. Ardından Büyük İskender’in Asya seferi sırasında gerçekleşen İssos Savaşı örnek verilebilir. Dinin öne sürülmesi ile ortaya çıkmış savaşların en önemlisi ise Haçlı Seferleri’dir. 20.yüzyılda gerçekleşen 1. ve 2. Dünya Savaşı’nda ise birçok millettten insan hayatını kaybetmiştir. Avrupa sanat tarihinde, mitolojik ve tarihte yer almış savaşları yansıtan pek çok resim bulunmaktadır. Özellikle Rönesans döneminde savaş temalı eserler dikkat çekmektedir. Bu araştırmanın amacı Rönesans resimlerini savaş olgusu açısından incelemektir.

Rönesans Dönemi resimlerinde savaş olgusunu içeren birçok resim bulunmasına rağmen literatürde detaylı bir şekilde bu eserleri inceleyen çok az araştırma vardır. Bu çalışmada savaşı konu edinen tüm resimler detaylı ele alınmış ve gelecekteki araştırmalar için bir katalog niteliği taşıması ve yol gösterici olması hedeflenmiştir. Aynı zamanda

değerlendirilecek resimlerin içinde pek çok mitolojik savaş betimlendiği için mitolojik metinler de incelenecektir.

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Rönesans savaş temasını içeren resimlerin neler olduğu ve ne anlattığı bu çalışmanın problem cümlesidir. Bu kapsamda oluşturulan alt problem cümleleri ise şu şekilde sıralanmaktadır:

- a. Erken Rönesans Döneminde savaş temasını konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?
- b. Yüksek Rönesans Döneminde savaş temasını konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?
- c. Kuzey Rönesans Döneminde savaş temasını konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?
- d. Geç Rönesans Döneminde (Maniyerizm) savaş temasını konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?
- e. Rönesans Dönemi sanatçıları, Antik Dönemde yaşanan hangi savaşları betimlemişlerdir?
- f. Rönesans Dönemi sanatçıları, hangi çağdaş savaşları tema olarak değerlendirmişlerdir?
- g. Yunan ve Roma mitolojilerinde hangi savaşlardan söz edilmektedir?

1.4. Sınırlılıklar

Rönesans dönemindeki savaş temalı resimlerin biçim ve içerik yönünden incelenmesi isimli bu çalışma, savaş konu alan 66 eserin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. Eserlerin konu aldığı savaşlar; ortaya çıkış nedenleri, önemli noktaları ve sonuçları ile sınırlandırılarak açıklanmıştır. Aynı zamanda eserlerdeki savaşları konu alan literatür taraması, savaşlar hakkındaki bilgi ve detayların erişilebilirliği ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Varsayımlar

Araştırmada kullanılan tüm yazılı ve görsel kaynakların doğru olduğu varsayılmıştır. Araştırılan konu için kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu, kaynaktaki bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır. Araştırmada kullanılan eserlerin ve eser künyelerinin doğru olduğu varsayılmıştır.

1.6. Tanımlar

Alegori: Soyut ya da ruhsal bir anlamın somut veya maddi biçimler aracılığıyla temsil edilmesi; bir öznenin diğerinin kisvesi altındaki mecazi tutuma denmektedir (www.dictionary.com)

Arkebüz: XV. yüzyılda Fransa'da kullanılmaya başlanan, taşınabilir ateşli silah (TDK Türkçe Sözlük, 1992).

Capriccio: İtalyancada capriccio (çoğulu capricci) değişken, garip fikirleri olan veya fantastik anlamına gelmektedir. Resim alanında ise, önemli yapıların gerçek konumları dışında farklı yerlerde konumlandırılması ile oluşturulan kolaj tekniğine denir. Terim genellikle hayali topografik sahneleri tanımlamak için kullanılmaktadır (www.nationalgallery.org.uk).

Contrapposto: İtalyanca "karşıt" anlamı vardır. Görsel sanatlarda, antik Yunanlar tarafından ortaya çıkan bir heykel şemasıdır. Ayakta duran insan figürünün ağırlığını bir bacağına (nişanlı bacak olarak adlandırılır) vermesi ile dizden bükülen diğer bacağın serbest bırakıldığı bir heykel düzenidir. Ağırlığın kayması sonucu kalça, omuzlar ve baş eğilmiştir. Gevşeme ile oluşan organik hareket hayatı düşündürmektedir. Contrapposto, giyinik figürlerin yanı sıra çıplak figürler için de kullanılabilir (www.britannica.com).

Fresk: Yaş duvar sıvası üzerine kireç suyunda eritilmiş madeni boyalarla resim yapma yöntemidir (TDK Türkçe Sözlük, 1992).

Grotesk: Şekil, görünüm veya karakter bakımından garip veya doğal olmayan; fevkalade çirkin veya saçma ve tuhaf anlamı vardır. Biçimsiz şekil ve şekillerin birleşiminden oluşan taslakları fantastik, anormal insan ve hayvan figürlerini, yeşillik ile birleştiren dekoratif çalışmalarda görülebilmektedir (www.dictionary.com).

Hümanizm: İnsanın temel özelliklerinin geliştirilmesini amaçlayan zihni ve felsefi akımdır (Kadioğlu, 2011, s. 157).

İkonografi: Görsel sanatlarda sembollerin, temaların ve konunun tanımlanması, sınıflandırılması ve yorumlanması bilimidir. Terim ayrıca sanatçının belirli bir çalışmada bu görüntüleri kullanması anlamına da gelebilmektedir (www.britannica.com)

Lirizm: Kişisel duyguların, iç dünyanın esin yoluyla, coşkulu ve etkili bir biçimde anlatılmasına denir (TDK Türkçe Sözlük, 1992).

Maniyerizm: Yüksek Rönesans ile Barok dönem arasında ortaya çıkmış ve Rönesans'ta kullanılan perspektif ve uyum yerine kuralsız bir üslup anlayışını getiren sanat akımıdır (Ataseven, 2018, s. 1021).

Pentimento: Bir resimde, ressamın kendisi tarafından yapılan değişikliktir. Değiştirilmiş ve boyanmış önceki görüntülerin, formların veya konturların varlığı veya ortaya çıkışı anlamı vardır (www.dictionary.com).

Quadro Riportato: Tepeye yerleştirilmiş çerçeveli bir şövale resmi gibi görünmesi amaçlanan bir tavan resmine denir. Bir yanılsama etkisi yoktur, figürler normal göz seviyesinde izlenecekmiş gibi gözükmetedir (www.oxfordreference.com).

Rönesans: XV. yüzyıldan başlayarak İtalya'da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik İlk Çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımı (TDK Türkçe Sözlük, 1992).

Savaş: Devletlerin diplomatik ilişkilerini keserek giriştikleri silahlı mücadele, harp, cenk, cidal (TDK Türkçe Sözlük, 1992).

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Edebiyat ve Felsefe Alanlarında Savaş Kavramı

Savaş, ilk insanlardan itibaren günümüze ulaşmış bir olgudur. Bu olgu ilk zamanlarda hayatta kalma mücadelesi ile ortaya çıkmışken sonraları devletlerin birbirleri üzerinde söz sahibi olma yarışı olarak devam etmiştir. İnsan yaratıcılığı ile önceleri doğa için kullandığı silahları daha sonra karşısındakinin kaynaklarını ele geçirmek amacıyla kullanmış, kendi türünün egemen olmasını isteyerek savaşmaya devam etmiştir, böylece amacından sapmış bir şekilde bu olgu günümüze ulaşmıştır. Charles Darwin (1809-1882), insanın bu hayatta kalma mücadelesini ve türünün devamlılığını istemesini “Kalım Kavgası” olarak adlandırmıştır (Uzun, 2006, s. 4).

İnsanoğlu yaşadığı ilk dönemlerden itibaren zorlu yaşam şartlarına karşı savaşmış ve bu mücadele sırasında yaratıcı olmak zorunda kalmıştır. Tasarladığı aletler onu biyolojik açıdan beslemiş fakat zihinsel gelişim açısından çok fazla ileri götürememiştir. İnsanoğlunun kendine has kültür üreterek fiziksel acizliğini gidermesi gerekmiştir ve bu durum onu yaratıcı olmaya zorlamıştır. Besin zincirinin üst sıralarında bulunmayan insan, tasarlayarak ve üreterek sıralamada yukarılara çıkabilmiştir (Gezgin, 2008, s. 22).

19. yüzyılda İspanya’da Alta Mira ve Fransa’da Lascaux mağaralarında keşfedilmiş olan duvar resimlerinde, günlük hayatta avlanmak için kullanılan araç, gereçlerin bunlara ek olarak resim yapmak için de kullanıldığını göstermektedir. Aynı zamanda bu olgu insanoğlunun yazılı kaynaklardan önce çizgiyi kullanması ile kolektif belleğinin imgelerini oluşturmaya başlamasının göstergesidir (Aslan, 2013, ss. 31-32). İlkel insanlar hayvanların resimlerini yaparken onları öldürdükleri baltaları da kullanmışlardır. Savaşmakta oldukları hayvanların onlara ve baltalarına boyun eğeceğine inanmalarını sağladığı varsayılmıştır (Gombrich, 1997, s. 42).

Savaş olgusu; sebepleri ve kapsamı nedeniyle insanlık tarihindeki en karmaşık konulardan biridir. Savaş hakkında bugüne kadar ünlü düşünür, filozof ve generaller pek çok görüş dile getirmiş ve bu konuda eserler ortaya çıkartmışlardır. Kenneth Waltz (1924-2013), bir savaş yazarı olarak, devletlerin iç yapısındaki problemler ve liderleri savaşın nedeni olarak görürken; bir diğer savaş yazarı olan John Vazquez (1945-) ise savaşın etki-tepki meselesi olarak uzun bir süreci kapsadığı görüşündedir (Uzun, 2006, ss. 4-5).

Çinli bir general olan ünlü savaş uzmanı Sun Tzu (MÖ 544-MÖ 496) ise savaşı felsefe ve sanat ile bağdaştırmış ve onu toplumsal normlar ile ele almıştır. Tzu savaş ile ilgili tüm görüşlerini *Savaş Sanatı* adlı eserinde toplamıştır. 13 bölümden ve 384 tane savaş teorisinden oluşan bu eserde, Çin'den çok daha eski dönemlerden itibaren süregelen savaş olgularını (MÖ 403-MÖ 221) yorumlamıştır (Tzu, 2018). Bu yapının ana düşüncesi ise şu şekilde açıklanmıştır: "*Gerçek zafer, savaşımadan kazanılan zaferdir. Gerçek önder savaşımadan kazanan önderdir.*" (Low, 2010, s. 99; Low ve Teo, 2014, s. 97)

Ünlü filozof ve düşünürlerden olan Herodot (MÖ 484-MÖ 425) ve Aristo (MÖ 385-MÖ 323) ise savaş ve saldırganlığa karşı olduklarını eser ve yorumlarında dile getirmişlerdir (Uzun, 2006, ss. 5-6).

Tarihi Niccolò Machiavelli (1469-1527) ise *Savaş Sanatı* (1521) adlı kitabında bir önsözden oluşan ve siyasi ve askeri ilişkilerin diyalog biçimindeki temel karşılıklı bağımlılığının altını çizen teorik bir söylemden bahsetmektedir. Diyaloğun ilerleyen bölümlerinde vatandaş asker, silah ve askeri eğitim sorunları, topçu rolü, savaşta ideal ordu, askeri liderlere tavsiye, düşman topraklarında ganimet, malzeme ve taktikler, kamp kurma, kış seferleri stratejisi, psikolojik savaş, şehirlerin savunulması ve kuşatılması, savaş kuralları, ideal generalin portresi ve Rönesans İtalya'sında eski askeri cesaretin yeniden doğuşu umuduna değinmiştir. Eser, askeri yaşam ve savaş kavramları Machiavelli'nin siyaset teorisinin yanı sıra siyaset ve askeri bilim arasındaki birliğin önemli bağlantısını oluşturmaktadır. *Savaş Sanatı*'nda yetenek (virtù) ve yazgı (fortuna) kavramları üç temel prensip ile açıklığa kavuşturulmaktadır. Yedinci bölümde ise ideal askeri liderin niteliklerini ve Rönesans İtalya'sındaki klasik askeri becerilerinin gereklerini sıralamaktadır. Machiavelli için, Virtù aynı zamanda Vasari'nin I. Cosimo tasvirinde gösterildiği gibi, cesaret, rasyonel bilgelik, tutkunun efendisi ve özel ya da kamu görevine özverili yetiştirilmenin tasviridir. Rönesans hümanizmi bu konsepti yetenekli liderlerin veya condottieri denilen paralı generallerin manifestosu olarak kapsamaktadır (Cheney ve Cheney, 2007, ss. 67-68). Machiavelli *Hükümdar* (1532) adlı eserinde ise savaşmayı bir hükümdarın en önemli yeteneği olarak göstermektedir. Böylece hükümdar, halktan ayrılarak iktidarda kalabilecek ve kimseye boyun eğmeyecektir (Tanilli, 2003, s. 369; Uzun, 2006, s. 6).

Bir savaş karşıtı olarak bilinen ve savaşın barbarca bir çözüm yolu olduğunu düşünen ünlü filozof Immanuel Kant (1724-1804) ise bazı durumlarda olumlu sonuçları göz önünde bulundurarak savaşın gerekli olabileceğini düşünmektedir. Kant, dış politikanın devlet arasındaki ilişkide ve dolayısıyla sürekli barışın temelini oluşturmasında önemli olduğunu ifade etmiştir (Bağcı, 2003, ss. 105-121). 19. yy'ın önemli düşünürü olan Friedrich Hegel

(1770-1831) ise Kant'ı eleştirmiş; sürekli barışı ahlakı bozan bir olgu olarak görürken, savaşın intikam aracı olarak görülmemesini belirtmektedir.

Prusyalı general ve savaş tarihçisi olan Carl Von Clausewitz (1780-1831) ise savaş hakkındaki en genel yargıları; savaşın tanımı, stratejisi, savaş planını ve savunmasını detaylı bir şekilde işlediği *Savaş Üzerine* (1831) isimli eserinde yer vermektedir. Aynı zamanda Clausewitz, savaşı hükümet ve orduların politik silahı olarak görmektedir (Büyükkakıncı, 2003, ss. 83-100; Clausewitz, 1999, ss. 1-2). İngiliz askeri tarihçisi John Keegan'ın *Savaş Sanatı Tarihi* (20. yy) isimli eseri savaş ile ilgili önemli eserler arasında yer almaktadır. Keegan, savaşı insanlığın doğal unsurlarından biri olarak değerlendirmektedir (Gören, 1998, ss. 122-127).

Savaşın kötü bir eylem olduğunu savunan diğer ünlü isimler ise Fransız Pozitivist Auguste Comte (1798-1857), Karl Marx (1818-1883), Nietzsche (1844-1900), Bertrand Russell (1872-1970), Sigmund Freud (1856-1939) ve Albert Einstein (1879-1955)'dir. Edebiyat alanında ise Homeros'un Truva Savaşı'nı anlatan Odysseia ve İlyada destanları ile Tolstoy'un ünlü romanı *Savaş ve Barış* (1867) savaş ile ilgili önemli eserler arasında yer almaktadır (Uzun, 2006, ss. 6-7).

1300 dolaylarında, başta İtalya olmak üzere Avrupa'da artan nüfus ile birlikte pek çok devlet "piyade devrimi" olarak tanımlanan ortak kimlik ve bağlılık duygusuyla hareket etmiştir. Piyadeler, erişilmez ve yok edilemez olarak düşünülen asilzadelere karşı cesaret gösterilerine başvurmuşlardır. Yaylı silah ve arbaletlerin yerini onlara göre daha uzun menzillere ateş etme kabiliyeti olan arkebüzler almıştır (Bennett, Bradbury, Devries, Dickie ve Jestice, 2012, ss. 7-8). Bu durum Türk savaş tarihi açısından da ele alındığında İnebahtı/Lepanto Deniz Savaşı sırasında Osmanlı donanmasına Kaptan-ı Derya olarak atanmış Müezzinzâde Ali Paşa, bir Arkebüz tarafından şehit düşmüştür (Naki, 2015, s. 90).

2.2. Rönesans

Bilim, edebiyat ve sanat alanlarındaki "Aydınlanma, yeniden doğuş" anlamları ile ortaya çıkmış olan Rönesans 14. yüzyılda İtalya'nın kuzeyinde başlamış, daha sonraki yüzyıllarda ise tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Köken açısından Fransızca olan Rönesans terimi, sözlükte "*XV. yüzyıldan başlayarak İtalya'da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik İlk Çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımı.*" olarak ifade edilmiştir. Rönesans tanımında kullanılan "aydınlanma" ve "yeniden doğuş" kelimelerinin arkasında iki önemli gelişme vardır. Antik Yunan ve Roma eserlerinin yeniden doğuşu ilk gelişme sayılırken ikinci gelişme ise Orta Çağ'ın durgunluğunu

sona erdirip ilerlemeye neden olan eleştirel düşüncenin yeniden gündeme gelmiş olmasıdır (Hasekioğlu Turgut, 2013, s. 442).

Rönesans terimi, 15.yy'da sanatçıları ilk kez eserleri ile birlikte incelemiş olan Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından ele alınmıştır. 1550 yılında *En Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykelticilerin Yaşamları* adlı eserinde “sanatların yeniden doğuşu” kavramıyla incelenmiştir. Ancak bu terimin yaygınlaşması 18.yy'dan itibaren başlamış, Fransız yazar Jules Michelet (1798-1874) kendi tarihlerinin bir kısmını *La Renaissance* (1855; Rönesans) olarak ifade etmiştir. Tarihçiler Rönesans hareketinin tam anlamıyla nerede ve hangi yıllarda başladığı hususunda hemfikir olamamışlardır. Başta Floransa olmak üzere, Roma ve Napoli gibi şehirler çıkış noktası olarak varsayılmış ancak genel yargı her zamanki gibi tüm İtalya'yı işaret etmiştir. Tarihçilerin bu dönemin başlangıcı üzerine hemfikir oldukları tek konu şair ve bilgin olan Francesco Petrarca'nın yaşamış olduğu 1330'lar ya da 1340'lardır. Petrarca, Eski Roma dilini daha iyi öğrenmek ve antik dünyanın bşyapıtlarını bulmak için çok çalışmış, bu amaçla antik eserlerden oluşan bir kütüphane kurduğu için hümanizmin öncüsü unvanını taşımaktadır. Sanat tarihçileri ise erken dönemin Giotto di Bandone (1267-1337) ile başladığını öne sürmektedir. Hümanizmi desteklemiş olan bireyler tarafından saygı ile anılmış bu sanatçı aynı zamanda sonraki yıllarda ortaya çıkacak sanatçılara ilham kaynağı olmuştur (Burke, 2003, s. 21).

Kaynağını Antik Çağ'dan almış olan 14.yüzyıl hümanizminin sistematik ilerlemesi sonucunda ortaya çıkan bu yeniden keşfetme çağı ile insanın öz saygısı ve sanatçının prestiji yeniden keşfedilmiştir. Floransa, Venedik ve Cenova gibi kentlerdeki bankerlerin ve tüccarların aktiviteleri görüşün tüm ülkeye daha sonra tüm Avrupa'ya yayılmasında önemli rol oynamıştır. (Germaner, 1997a, s. 1584). Bunlara ek olarak, 1453 yılında gerçekleşen İstanbul'un fethi ile şehirdeki bilim insanları ve sanatçıların İtalya'ya kaçmasının Rönesans'ın gelişmesini ve yayılmasını hızlandırdığı düşünülmektedir. Aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet sanata ve özellikle resim sanatına karşı yoğun ilgi duymuş, dönemin ressamlarından Gentile Bellini ise Fatih'in isteği üzerine Venedik Hükümeti tarafından görevlendirilerek çeşitli resimler yapmak için İstanbul'a gelmiştir. Bu süre içinde bşyapıt olarak değerlendirilen Fatih'in portresini de tamamlamıştır. Venedik Hükümeti'nin yanı sıra Osmanlı'nın Floransa ve Napoli gibi diğer İtalyan devletleri ile olan ilişkileri de Rönesans için önem taşımaktadır. Osmanlı tarafından Napoli Krallığı üzerine gerçekleştirilen seferlerin Avrupa'da Türk korkusu yaşatması, dönemin sanat eserlerine yansımıştır (Öz, 2019, s. 16).

Rönesans sanatın ve sanatçının gelişimini ifade etmesiyle birlikte, Avrupa'da bilgiye ve öğrenmeye karşı ilgi duyulan yeni bir dönemi oluşturmaktadır. Bu dönemden günümüze

oldukça fazla sayıda yazılı ve görsel eser varlığını sürdürmüştür ancak bir o kadarı da kaybolmuştur. Bu dönemde doğrusal perspektifin matematiksel kanunları keşfedilmiş, matbaa bulunmuş, kurşunkalemler üretilmeye başlanmış, yağlıboya kullanımı yaygınlaşmış ve antik yöntem olan balmumunun bronz dökümlerde kullanılması ile yeni teknolojiler ortaya çıkmıştır. Böylece bilgiye duyulan açlıkla ortaya çıkan yeni fikirler oluşmuştur (Hodge, 2018, s. 18). Perspektif, Rönesans döneminde gizli bir bilim olarak irdelenmiş ve sır olarak saklanmıştır (Turani, 1999, s. 347).

Matematiğin ve sayısal parametrelerin oldukça yoğun kullanıldığı bu dönemde aynı zamanda sermayecilikte gelişmiştir. Bu gelişmeler ile kişi ya da kuruluşlara maddi destek vermek adı altında tefecilik ve bankerlik gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Matbaanın bulunulması ve toplumun benlik anlayışındaki belirgin hareketliliği sonucu bu kavramlar sermaye sahipleri ve toplumu etkileyici bir biçimde ayırmıştır. Ancak Orta çağ döneminde toplanılan paraların dini yapılara aktarılmasının aksine, bu dönemde mevkii sahibi kişiler, sarayları ve bahçeleri için kullandıkları bu paralar ile hem farklı alanlardaki sanatçılara destek olmuşlar hem de kendilerine toplumda belirleyici bir statü kazandırmışlardır (Beksaç ve Akkaya, 1990, s. 122).

Rönesans sanatı Erken, Yüksek ve Kuzey olmak üzere üç bölümde incelenmektedir ve daha sonra bu dönemi Maniyerizm (Geç Rönesans) takip etmektedir. Yeni kıtaların bulunuşu ile ticaretin gelişmesi, matbaanın keşfi ile edebiyat, sanat ve felsefe alanlarına ilginin artması, fikir alışverişini geliştirerek “yeniden doğuş” un temelini atmada önemli rol oynamıştır ve bu dönem Erken Rönesans olarak adlandırılmıştır. Sanatçılar, Bizans parametrelerinden koparak daha yaratıcı olmuş ve eserlerinde bireysel düşüncenin önemini vurgulamışlardır. Bu nedenle sanatçılar arasında ortak bir üslup gelişmemiştir. Anatomi ve perspektif bilgisi gelişmiş olan sanatçılar; kumaşı daha detaylı anlayarak yeni bir estetik anlayışın temellerini atmışlardır. Aynı zamanda bağımsız şehir devletleri, güçlü ailelerin “yeniden doğuş” kavramını desteklemesi ile yeni sanat ve fikir gelişimi merkezleri haline gelmiştir (Hodge, 2018, s. 21).

Erken dönemin resim sanatının yapı taşlarının 13.yy’da Cimabue (1240-1302), Duccio di Buoninsegna (1255-1318) ve Giotto di Bondone (1267-1337) gibi sanatçılar ile atıldığı kabul edilmektedir. Antik dönemden kalma keskin kalıplardan bu dönemdeki sanatçılar ile kurtulmak mümkün olmuştur. Rönesans öncesi döneme ait resimler dini temaların işlendiği iki boyutlu düzlem üzerine kabartmalardan ve motiflerden oluşmaktadır. Bu yeni dönemle resimlerde artık derinlik olgusu da hissedilmeye başlanmıştır. Bu olgu aynı zamanda hem eserlerdeki figürlerin üzerine işlenmiş kıyafetlerde görülmeye başlanmış hem de sanat eserinin

genelinde oluşturulmuş olan mekânlara işlenmiştir (Özüdoğru ve Altınsapan, 1989, s. 70). Bu dönemde yapıtları ile öncü olma özelliği bulunan ressamalara Paolo Uccello (1397-1475), Masaccio (1401-1428), Lorenzo Ghiberti (1378-1455) ve Flippo Brunelleschi (1377-1446) örnek verilebilmektedir. Dönemin ustalarının, henüz ülke genelinde tanınmadan önce yaşadıkları çevredeki insanlardan farkları yoktur. Pollaiolo kardeşler bir kümes hayvanları tüccarının; Uccello bir berberin; Fra Filippo Lippi ise bir kasabın oğludur (Hauser, 2005, s. 138).

Bu dönemde Brunelleschi perspektif üzerine yaptığı çalışmalarla, yapılması imkânsız olarak görülen Floransa Katedrali'nin kubbesini tasarlamıştır ve bu yapıtlarıyla kendisinden sonra gelen sanatçılara ve resim sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Doğrusal perspektifi bulan ve onu eserlerine uygulayan Brunelleschi, sanattaki geleneksel anlayışı yok etmiş ve kullandığı yeni teknikler ile antik Yunanda yer alan yapıları çağdaş motif ve eskizler ile İtalyan halkına sunmuştur. Kullandığı teknikler ile Rönesans'ın onunla başladığı düşüncesi bazı kaynaklarda ifade edilmektedir (Gombrich, 1997, s. 224).

Erken dönemi takip eden ve Yüksek dönem olarak kabul edilen 15.yy'ın sonlarında Katolik Kilisesi'nin Roma'da güçlenmesi ile dönemde seçilen Papalar şehrin eski görkemini yeniden sağlamak için resim ve mimariye yönelerek üstün yetenekli sanatçıları büyük projelerde görevlendirmişlerdir. Sanatçılar kendilerinden önceki ustaların temelini attığı doğrusal ve atmosferik perspektif ile anatomiye daha da geliştirerek yeni ve iddialı kompozisyonlar ortaya koymuşlardır. Perspektif ve anatominin yanı sıra rakursi, renk geçişi, parlak ve değişken tonlamaları da kullanıp; güzellik ve uyuma yeni yaklaşım getirerek klasik antikiteye göndermeler yapmışlardır. Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) ve Raffaello Sanzio (1483-1520) dönemin önemli sanatçılarına örnek verilebilir (Hodge, 2018, s. 19).

15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, gelişmiş ticaret, anakarada ele geçirilmiş topraklar ve Batı Akdeniz'deki kolonyal üsler sayesinde en güçlü şehir olan Venedik'te sanatçılar Rönesans döneminde önemli çalışmalar ortaya çıkartmıştır. Venedik Hükümeti'nin Doğu ile kurduğu ticari ilişkiler Venedik Rönesans'ı olarak adlandırılan ve daha çok oryantalist imgeler içeren yeni bir Venedik resim sanatının temelini atmıştır. Bellini ailesi Jacobo Bellini (1396-1470) ve oğulları Gentile Bellini (1429-1507) ile Giovanni Bellini (1430-1516), Bartolomeo Vivarini (1432-1499), Giorgione (1478-1510), Tiziano Vecellio (1490-1576), Sebastino del Piombo (1485-1547) ve Antonella de Messina (1430-1479) gibi önemli Venedikli sanatçılar resimlerinde Osmanlı kıyafetleri, Osmanlı insan tipi ve Doğu'ya ait mimari öğeler betimlemişlerdir. Sanatçılar Kuzey'de gelişen yeni yağlı boya teknikleriyle

elde ettikleri zengin renkleri, dramatik perspektifi ve dinamik kompozisyonu ahşap panelden tuvale taşımışlardır. Giorgione ve 16. yüzyılın en büyük sanatçısı olarak kabul edilen Tiziano manzaraya büyük ölçüde önem veren ilk sanatçılardan biridir. Tintoretto (1518-1594) ve Paolo Veronese (1528-1588) Tiziano'nun renklerini devam ettirmişlerdir (Hodge, 2018, s. 20; Öz, 2019, s. 20).

Güney'de İtalya'nın Floransa kentinde başladığı söylenen bu reform dizisi, kuzey burjuvazisinde daha mütevazı bir şekilde karşılanmıştır. Güneyde yaşanan tüm bu sermaye hareketleri, kuzeyliler için oldukça merak konusu olmuştur. Güney'den kendileri için ithal ettikleri gösterişli eşyalarıyla lüks sever bir üretim şekli oluşturmuşlardır (Beksaç ve Akkaya, 1990, s. 123). Aynı zamanda Kuzey Rönesans sanatçılarından Güney Rönesans sanatçılarından aksine eserlerinde titiz ve detaycı çalışmaları, dönemin önemli sanatçılarından olan Albrecht Dürer (1471-1528)'in yapıtlarında görülmektedir. Dürer 1494 yılında Venedik'e yaptığı ziyaret sonucunda hem Bellini ve Vittore Carpaccio (1465-1520) gibi Venedikli ustaların üslupları hakkında inceleme yapma fırsatı yakalamış hem de Doğu'ya ait çeşitli nesneleri görme şansı olmuştur (Öz, 2019, s. 24). Dürer'in yanı sıra Albrecht Altdorfer (1480-1538) ve Yaşlı Pieter Brueghel (1525-1569) bu dönemin ustalarına örnek verilebilmektedir (Hodge, 2018, s. 17).

Floransa'da başlayan ve Geç Rönesans ve Barok üslup arasındaki geçiş dönemi olarak tanımlanan Maniyerizm döneminde sanatçılar eserlerinde Yüksek Rönesans'ın en önemli sanatçıları olarak kabul edilen Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Rafaello'nun tarzlarını taklit etmişlerdir. Özünde klasik bir üslup olmasına karşın Maniyerist sanatçılar klasik öğelerin özgün anlamlarını, oran ve ölçülerini bilinçli olarak deforme etmişlerdir. Rönesans dönemi resimleri denge, yalınlık ve dinginlik gibi klasik üslup niteliklerine sahipken, Maniyerizm döneminde resimler daha özel durumları anlatmayı amaçlamış ve yeni ile olağandışıyı arayarak yeni bir üslup yaratmaktansa sanatçılar bireyselliğe yönelmişlerdir. Maniyerizm'de eserlerde sanatçının düş gücü hâkim olmuş ve bu anlatımı betimleyebilmek için de biçimler transparan ışıklar yardımıyla uzatılmıştır. Michelangelo'nun çalışmalarından etkilenen Jacobo da Pontormo (1494-1557) ve Rosso Fiorentino (1495-1540) bu dönemin önemli sanatçıları arasında yer almaktadır (Germaner, 1997b, ss. 1167-1168; Öz, 2019, s. 28).

2.3. Çalışma Kapsamında İncelenen Savaşlar

Rönesans döneminde savaş temalı resimlerin incelenmesinde ilgili savaşın ortaya çıkış nedeni, sonuçları ve önemi büyük önem taşımaktadır. Bu kapsamda resimlerdeki savaşlar Truva Savaşı'nın önemli olduğu mitolojik savaşlar, Eski ve Yeni Ahit'te anlatılan savaşlar, Issos Savaşı'nın büyük önem taşıdığı antik savaşlar, 1204 yılında Haçlıların İstanbul'un fethini

içeren Orta Çağ savaşları ve Smyrna'nın fethi ile Lepanto Savaşı'nın dahil olduğu çağdaş savaşlar olarak altı alt başlıkta incelenmiştir.

2.3.1. Mitolojik Savaşlar

2.3.1.1. Truva Savaşı

Yunan mitolojisi ve edebiyatında büyük bir öneme sahip olan Truva Savaşı, Akhalar olarak bilinen Yunanlılar ile Truvalılar arasında yaşanmıştır. Homeros İlyada Destanı'nda 10 yıl süren savaşın son 51 gününü, Odysseia'da ise Akha kahramanı olan Odysseus'un savaştan sonra vatanına dönüş yolculuğunu anlatmıştır. Truva savaşının en önemli kahramanı Paris'tir. Paris, bir diğer ismiyle Aleksandros, aslında Truva kralı Priamos ve Hekabe'nin küçük oğludur. Hekabe doğumdan bir gün önce gördüğü rüyasında karnından çıkan bir alev in Truva surlarını sarıp bütün şehri yangına çevirdiğini görmüştür. Kahinler bu rüyayı doğacak olan çocuğun şehrin yıkımına neden olacağına yormuş ve doğan çocuk İda Dağı'na bırakılmıştır. Paris bir dişi ayı tarafından emzirilmiş ve daha sonra Agelaos adında yaşlı bir çoban tarafından bulunmuştur. Güzel, çalışkan ve iyi bir çoban olduğu için de koruyucu anlamına gelen Aleksandros ismi verilmiştir (Erhat, 2008, ss. 237-8).

Savaşın asıl nedeni Truva prensi Paris'in, Sparta kralı Menelaos'un karısı olan Helen'i kaçırmasıdır. İda Dağı'nda çobanlık yapan Paris şehre inerek Truva'da düzenlenen yarışmalara katılır ve peş peşe galibiyetler kazanınca kardeşleri tarafından kışkırtılıp öldürülmek istenmiştir. Bunun üzerine Zeus'a sığınan Paris'i kâhin olan kardeşi Cassandra fark etmiş ve saraya götürmüştür. Priamos ve Hekabe öldüğünü sandıkları oğlu Paris'i görünce çok sevinmiştir. Afrodit'in vaadi¹ nedeniyle akıllı Helen'de olan Paris, gemiler hazırlatıp Sparta'ya gider ve orada Sparta kralı Menelaos ile Helen'in konuğu olur. Büyük babasının ölümü nedeniyle Girit'e giden Menelaos'un yokluğunda Paris hazineleri ve Helen'i kaçırmıştır (Erhat, 2008, s. 238). Helen'in bu kaçırılma olayında gönüllü olup olmadığı hala tartışma konusudur (Boynudelik, 2017, s. 187).

Menelaos karısının kaçırıldığını öğrenince abisi ve Mykenai kralı olan Agememnon'dan yardım ister. Agememnon bu duruma çok kızarak bütün Yunanlıları Truva'ya karşı savaşa davet etmiştir ve iki yıllık bir hazırlık süreci başlamıştır. Bu süreçte

¹ Yunan mitolojisine göre fitne ve fesat tanrıçası olan Eris, Phthia tanrısı Peleus ile su perisi Thetis'in düğününe davet edilmemesine kızmış, düğüne üzerinde "en güzel tanrıçaya" yazan altın bir elma göndermiştir. Üç büyük tanrıça Hera, Athena ve Afrodit elmanın kime verileceği konusunda tartışmış ve sonuç olarak Zeus bu seçimi bir ölümlünün yapmasına karar verip üç tanrıçayı ve Hermes'i seçim için İda dağına göndermiştir. İda dağından çoban olan Paris seçimi yapacak olan ölümlü olarak seçilmiştir. Üç büyük tanrıça elmaya karşılık Paris'e vaatler de bulunmuştur. Hera Asya krallığını, Athena sonsuz akıl ve başarı, Afrodit ise Spartalı Helen'in aşkını vaat etmiştir. Paris ise Helen'in aşkını seçip altın elmayı Afrodit'e vermiştir (Erhat, 2008, s. 106; Ö. Öztürk, 2016, s. 437).

Akaların kâhini olan Kalkhas eğer Akhilleus² savaşa katılmazsa Truva'nın alınamayacağını söylemiştir, bunun üzerine de Odysseus Akhilleus'u bulup savaş ordularının bulunduğu Aulis'e getirmiştir. Yunan ordusu Truva'nın sağlam surları ve halkın direnişi nedeniyle yaklaşık 10 yıl boyunca savaşta galip gelememiş, bunun üzerine Agememnon'un hakaret etmesi nedeniyle Akhilleus savaşı terk etmiş ve böylece Yunan üstünlüğü sona ermiştir. Ancak Akhilleus'un en yakın arkadaşı olan Patroklos'un Truva prensi Hektor tarafından öldürülmesi Akhilleus'u tekrar savaş meydanına getirmiş ve Akhilleus; Hektor, Truva müttefiklerinden Amazon kraliçesi Penthesilea ve Etiyopya kralı Memnon'u öldürerek düşmanlarının moralini bozmuştur. Tekrar savaş meydanına gelip, savaşın seyrini değiştiren Akhilleus, mücadele boyunca taraf tutan Yunan tanrılarından biri olan Apollon'un desteğiyle Paris tarafından topuğundan vurarak öldürülmüştür. Akhilleus'un hayaleti ile konuştuğuna inanılan Odysseus'un önerisi ile tahta at yaptırılmıştır. Tahta at kumsala bırakılmış ve Yunan birlikleri günümüzde Bozcaada olarak bilinen Tenedos adasında saklanmıştır. Sinon isimli bir Yunanlı sözde kurban edilmekten kaçıp Truva'ya sığınarak bu tahta atı Yunanlıların güvenli dönüş yolcuğu için Athena'ya armağanı olarak kent halkına tanıtmıştır (Ö. Öztürk, 2016, ss. 1154-5).

Truva prensesi Cassandra ve Laokoon adlı bir rahip bu tahta at konusunda kent halkını uyarsa da Cassandra'nın Apollon tarafından inandıramama lanetine maruz kalması ve Laokoon'un deniz canavarı tarafından öldürülmesi nedeniyle halk uyarıları dikkate almamıştır (Virgil, 2009, ss. 37-45). Gece, Sinon Tenedos'daki askerleri uyarmış ve atın içinde saklanan Odysseus ve diğer Yunan askerlerini serbest bırakmıştır. Serbest kalan Yunan askerleri şehrin kapılarını açarak Tenedos'tan gelen birliklerin kente girmesini sağlayarak Truva'yı ele geçirmişlerdir. Truva kralı Priam, Akhilleus'un oğlu Neoptolemos tarafından surlardan atılmıştır. Agamemnon ise ülkesine döndüğünde savaş süresince tahtta olan eşi Klytaimnestra tarafından öldürülmüştür. Savaşın en önemli sonuçlarından biri ise Truva'dan kaçan ve Afrodit'in oğlu olan Aeneas'ın babası ve oğlu Askanios ile İtalya'ya kaçması ve orada Büyük Roma İmparatorluğu'nun temelini atmasıdır (Ö. Öztürk, 2016, s. 1155).

² Peleus ve Thetis'in oğlu olan Akhilleus, Yunan mitolojisine en çok konu olan kişilerdendir. Zeus ve Poseidon'un aşık olduğu ancak kehanet sonucu Thetis'den doğacak çocuğun babasından daha güçlü olacağını öğrenen Zeus ve Poseidon, Thetis'i ölümlü olan Peleus'la evlenmeye zorlamaktadır. Ölümlüyle evlendiği için üzülen ve çocuklarını da kendisi gibi ölümsüz kılmak isteyen Thetis birçok çocuğunu ölümlülük tohumlarını yakma amacıyla ateşe tutarak öldürmüştür. Akhilleus için de aynısını yaparken Peleus'a yakalanmıştır. Peleus Akhilleus'u kurtarmış ve Thetis'i evden kovmuştur. Akhilleus'un dudakları ve sağ aşık kemiği yanmıştır. Bunun üzerine Peleus, Akhilleus'u Pelion dağında yaşayan kentaur olan Kheiron'a götürmüştür. Kheiron hızla koşmasıyla ünlü olan dev Damysos'un mezarından ayak kemiğini çıkarıp yanık olan kemikle değiştirerek Akhilleus'un çok hızlı koşma yeteneğine sahip olmasını sağlamıştır. Başka bir hikâyeye göre ise Thetis, oğlu Akhilleus'u yeraltı ırmağı olan Styx'te yıkamış ve böylece ona ölümsüzlük kazandırmıştır ancak çocuğunu topuğundan tuttuğu için bu bölge yara alabilir olarak kalmıştır (Erhat, 2008, ss. 24-27; Ö. Öztürk, 2016, ss. 89-90).

2.3.1.2. *Herkül, Boğa Formundaki Nehir Tanrısı Acheolus'a Karşı*

Yunanistan'da İyonya Denizi'ne dökülmekte olan nehrin tanrısı olan Akhelous, Okeanos ve Tethys'in oğludur. Akhelous, Calydon Kralı Oeneus'un kızı Deianeira talip olmuştur. Ancak Herkül de bu prensesi elde etmek istemektedir. İkili arasındaki bu mücadele de kazanan Herkül olmuştur. Boynuzlu bir kafası ve yılan vücudu olan sakallı bir adam olarak tasvir edilen Akhelous bazen ise gri saçlı bir adam olarak tasvir edilmektedir. Arkaik ve Klasik zamanlarda dönemin sikkelerinde yaşlı bir adam başı ile boğa olarak temsil edilmektedir (Molinari ve Sisci, 2016, ss. 91-97).

Akhelous, prenses için Herkül ile savaştığı sırada kendisini önce bir yılana ve sonrasında boğulmamak için boğaya dönüştürmüştür. Herkül'ün boynuzlarından birini koparması ile yenilgisi kesinleşmiştir (Hamilton, 2018, s. 124). Akhelous, yenilgisi ile prenesten vazgeçmiş ve kopan boynuzu için Herkül ile Amalthea'nın keçi boynuzunu takas etmek zorunda kalmıştır (Apollodoros, 2017, ss. 189-190; Erhat, 2008, s. 23).

Daha sonra Herkül bu boynuzu Naiadlara vermiştir ve onlar da onu berekete dönüştürmüştür (Ovid, 1958, s. 238; www.metmuseum.com). Başka bir öyküye göre ise bereketli boynuz Akhelous'un kendi boynuzudur (Hamilton, 2018, s. 220). Tanrı'nın suyu ırmaklarla geniş topraklara ulaştırması bereketin sembolüdür (Erhat, 2008, ss. 23-24).

2.3.2. Eski Ahit'teki Savaşlar

2.3.2.1. *Yudit ve Holofernes (Yudit 14:14-19)*

Bethulia (bethel, anlamı Tanrı'nın evi) kentinde, Yudit adında zengin ve dul bir kadın yaşamaktadır. Bu kent, Babil kralı Nebukadnessar'ın komutanı Holofernes tarafından ele geçirilmek istenmiştir, saldırı başarılı olmuş kent kuşatılmıştır. Bunun üzerine Yudit, kenti ve halkını bu son saldırıdan kurtamak için Nebukadnessar'ın bulunduğu kampa gelip burada Holofernes'e kent hakkında aslında yanlış olan bilgiler vermiştir. Bu bilgilere karşılık Holofernes, Yudit'e ve onun sadık hizmetkarına (Abra) özel eğlence düzenlemiştir. Eğlence sırasında Holofernes sarhoş olunca, Yudit, sadık hizmetkarı ile Holofernes'in başını kesmiş ve kesilen başı Bethulia'ya getirmiştir. Sonraki gün Holofernes'in korumaları komutanlarının cansız bedenini çadırda bulmuşlardır. Bunun üzerine ordunun morali bozulmuş ve Bethulia'lı askerler tarafından bozguna uğramışlardır.

Her şeyin bir anda olup bittiği bu an Yudit İncili'nde şu şekilde açıklanmaktadır;

“Bagoas içeri girdi. Holofernes'in Yudit'le uyuduğunu sanarak, çadırı ikiye bölen perdenin önünde el çırpı. Ses çıkmayınca Bagoas perdeyi açıp yatak odasına girdi. Holofernes'in yerde yatan başsız cesediyle karşılaştı. Bagoas

büyük bir çığlık attı, ağladı, hıçkırdı, yüksek sesle haykırdı ve giysilerini parçaladı. Sonra Yudit'in kalmış olduğu çadıra gitti. Onu bulamadı. Bunun üzerine Bagoas komutanlara doğru koşarak şöyle bağırdı: "Bu aşağılık yaratıklar bizi aldattı! Bir İbrani kadın Nebukadnessar'ın ailesine utanç getirdi. Holofernes'in ölüsü başı kesilmiş bir halde yerde yatıyor!" Asur ordusunun önderleri bu sözleri duyunca ürküntü ile günlük asker ceketlerini parçaladılar. Öfkeli bağırımlarıyla haykırısları bütün ordugâhta yankılandı." (Yudit 14:14-19)

Bethulia, Yeruşalim'i simgelemesine rağmen gerçekte var olmamış bir kenttir. Yudit ise, Judean kelimesinde gelmektedir ve Judean'nın "anayurdun annesi" anlamındadır. Yudit, halkı ile özdeşleştirilmiş bir kadın kahramandır ve İbrani halkının sadakatini akıllılığını temsil etmektedir. Holofernes ise kibirden gözü ve gururu kör olmuş, Pagan güçlerini temsil etmektedir (İren Boynudelik, 2015, s. 42).

Kitab-ı Mukaddes'te adı geçen Salome'nin kesik baş konusunda, Yudit ile oldukça benzerlik göstermektedir. Bu iki konu örneklerle karşılaştırıldığında Salome dans etmektedir ve Yahya'nın kesik başı taşıdığı tepside bulunmaktadır. Yehudit'te ise tepsi yoktur, yanındaki yardımcısı Abra ile Holofernes'in başını bez torbaya koymaktadırlar (Boynudelik, 2015, s. 137).

2.3.3. Yeni Ahit'teki Savaşlar

2.3.3.1. Mühürler (Vahiy 6:1-8)

Kitab-ı Mukaddes'in Yeni Ahit bölümünde Vahiy kitabı olarak adı geçen Kıyamet kısmına göre yedi mührün açılması ile ortaya çıkacak dört atının kıyameti getireceği bilinmektedir (Öz, 2019, s. 25). Vahiy kitabında olaylar şu sözler ile açıklanmaktadır:

"Sonra Kuzu'nun yedi mühürden birini açtığını gördüm. O anda dört yaratıktan birinin, gök gürültüsüne benzer bir sesle, "Gel!" dediğini işittim. Bakınca beyaz bir at gördüm. Binicisinin yayı vardı. Kendisine bir tac verildi ve galip gelen biri olarak zafer kazanmaya çıktı. Kuzu ikinci mührü açınca, ikinci yaratığın "Gel!" dediğini işittim. O zaman kırmızı renkte başka bir at çıktı ortaya. Binicisine dünyadan barışı kaldırma yetkisi verildi. Bunun sonucu olarak insanlar birbirlerini boğazlayacaklar. Athya ayrıca büyük bir kılıç verildi. Kuzu üçüncü mührü açınca, üçüncü yaratığın "Gel!" dediğini işittim. Bakınca siyah bir at gördüm. Binicisinin elinde bir terazi vardı. Dört yaratığın ortasında sanki bir sesin şöyle dediğini işittim: "Bir ölçek buğday bir dinara^{al}, üç ölçek arpa bir dinara. Ama zeytinyağına, şaraba zarar

verme!” Kuzu dördüncü mührü açınca, “Gel!” diyen dördüncü yaratığın sesini işittim. Bakınca soluk renkli bir at gördüm. Binicisinin adı Ölüm'dü. Ölüler diyarı onun ardınca geliyordu. Bunlara kılıçla, kılıkla, salgın hastalıkla, yeryüzünün yabanıl hayvanlarıyla ölüm saçmak için yeryüzünün dörtte biri üzerinde yetki verildi.” (Vahiy 6:1-8)

2.3.3.2. Altıncı Trompet: Fırat Nehrinden Gelen Melekler (Vahiy 9:13-21)

Vahiy kitabında ele alınan olaylar şu şekilde belirtilmiştir:

Altıncı melek borazanını çaldı. Tanrı'nın önündeki altın sunağın dört boynuzundan gelen bir ses işittim. Ses, elinde borazan olan altıncı meleğe, “Büyük Fırat Irmağı'nın yanında bağlı duran dört meleği çöz” dedi. Tam o saat, o gün, o ay, o yıl için hazır tutulan dört melek, insanların üçte birini öldürmek üzere çözüldü. Atlı ordularının sayısı iki yüz milyonu, sayılarını duydum. Görümümde atları ve binicilerini gördüm. Ateş, gök yakut ve kükürt renginde göğüs zırhları kuşanmışlardı. Atların başları aslan başına benziyordu. Ağızlarından ateş, duman, kükürt fışkırıyordu. İnsanların üçte biri bunların ağzından fışkıran ateş, duman ve kükürtten, bu üç beladan öldü. Atların gücü ağızlarında ve kuyruklarındadır. Yılanı andıran kuyruklarının başıyla zarar verirler. Geriye kalan insanlar, yani bu belalardan ölmemiş olanlar, kendi elleriyle yaptıkları putlardan dönüp tövbe etmediler. Cinlere ve göremeyen, işitemeyen, yürüyemeyen altın, gümüş, tunç, taş, tahta putlara tapmaktan vazgeçmediler. Adam öldürmekten, büyü, fuhuş, hırsızlık yapmaktan da tövbe etmediler (Vahiy 9:13-21).

2.3.4. Antik Savaşlar

2.3.4.1. Saul'un İntiharı (Gilboa Dağındaki Savaş-MÖ 1010)

M.Ö. 1010 yılında İsrail'de bulunan Gilboa dağında yaşanmış olan bu savaş, Filistinliler ile İsrail Krallığı arasında gerçekleşmiştir. İsrail Krallığı savaşta yenilmiş ve ilk İsrail Kralı olan Saul; oğulları Yonatan, Avinadav ve Malkişua bu savaşta hayatını kaybetmiştir (Grams, 2005, s. 53). Saul savaştan bir gün önce büyücülüğü çok büyük bir suç haline getirdiği halde, Endor'da bulunan medyuma olan bitenler için danışmaya gitmiştir. Medyum aracılığı ile Peygamber Samuel'i çağırmıştır. Peygamber, Kral'a Tanrı'nın kendisini tam anlamıyla reddettiğini ve dualarını işitmediğini, krallığının Davud'a verildiğini ve sonraki gün gerçekleşecek olan savaşta hem savaşı hem de hayatını kaybedeceğinin kehanetini vermiştir (Pratte, 2019, ss. 211-212).

Saul, Shunem’de toplanmış ve savaşa başlamış olan Filistin birlikleriyle yüzleşmek için ordusunu Gilboa Dağı’na yönlendirmiştir. Saul’un ölümü hakkında 1. Samuel ve 2. Samuel’de farklı anlatımlar bulunmaktadır. Eski metinde Saul’un üç oğlu savaş sırasında öldüğü anlatılmaktadır. Saul’un zırh taşıyıcısından kendisini öldürmesini emretmiştir. Ancak taşıyıcının emri reddetmesi üzerine, Kral kılıcını çekip kendini kılıcın üzerine bırakarak intihar etmiştir (Arnold, 1989, s. 289). Bahsi geçen olaylar 1.Samuel’de şu sözlerle açıklanmaktadır:

“Filistliler İsraililer’le savaşa tutuştu. İsraililer Filistliler’in önünden kaçtı. Birçoğu Gilboa Dağı’nda ölüp yere serildi. Filistliler Saul’la oğullarının ardına düştüler. Saul’un oğulları Yonatan’ı, Avinadav’ı ve Malkişua’yı yakalayıp öldürdüler. Saul’un çevresinde savaş kızıştı. Derken Saul Filistli okçular tarafından vuruldu ve ağır yaralandı.

Saul, silahını taşıyan adama, “Kılıcını çek de bana sapla” dedi, “Yoksa bu sünnetsizler gelip bana kılıç saplayacak ve benimle alay edecekler.”

Ama silah taşıyıcısı büyük bir korkuya kapılarak bunu yapmak istemedi. Bunun üzerine Saul kılıcını çekip kendini üzerine attı. Saul’un öldüğünü görünce, silah taşıyıcısı da kendini kılıcının üzerine attı ve Saul’la birlikte öldü. Böylece Saul, üç oğlu, silah taşıyıcısı ve bütün adamları aynı gün öldüler.

Vadinin öbür tarafında ve Şeria Irmağı’nın karşı yakasında oturan İsraililer, İsrail ordusunun kaçtığını, Saul’la oğullarının öldüğünü anlayınca, kentlerini terk edip kaçmaya başladılar. Filistliler gelip bu kentlere yerleştiler.

Ertesi gün Filistliler, öldürülenleri soymak için geldiklerinde, Saul’la üç oğlunun Gilboa Dağı’nda öldüğünü gördüler.” (1.Samuel 31:1-9)

Amalekiteli bir haberci, Gilboa Dağı’ndaki olan bitenleri o sırada Tsiklagda’da özel ordusu ile beklemekte olan Davud’a anlatmaktadır. Olaylar 2.Samuel’de şu şekilde belirtilmektedir:

“Ve Saulun ölümünden sonra vaki oldu ki, Davud Amalekîleri vurmaktan döndüğü zaman, Davud iki gün Tsiklagda kaldı; ve üçüncü gün vaki oldu ki, işte, Saulun yanından, ordugâhtan bir adam geldi, esvabı yırtılmış, ve başı üzerinde toprak vardı; ve vaki oldu ki, Davudun yanına geldiği zaman yere düşüp kapandı. Ve Davud ona dedi: Nereden geliyorsun? Ve adam ona dedi: İsrail ordugâhından kaçıp kurtuldum. Davud ona dedi: İş nasıl oldu? bana anlat, rica ederim. Ve dedi: Kavm cenkten kaçtı, ve kavmdan bir çokları da

düşüp öldüler; ve Saulla oğlu Yonatan da öldüler. Ve Davud kendisine anlatan genç adama dedi: Saulla oğlu Yonatanın öldüklerini nasıl biliyorsun? Ve kendisine anlatan genç adam dedi: Rastgele Gilboa dağında bulunuyordum, ve işte, Saul mızrağına dayanıyordu; ve işte, cenk arabaları ile atlılar onun peşine yapışmışlardı. Ve arkasına dönüp beni gördü, ve beni çağırdı. Ve: İşte ben, dedim. Ve bana: Sen kimsin? dedi. Ve ona: Ben bir Amalekiyim, dedim. Ve bana dedi: Rica ederim, üzerime gel de beni öldür; çünkü beni şaşkınlık aldı, çünkü hâlâ sağım. Ve onun üzerine gelip onu öldürdüm, çünkü biliyordum ki, düştükten sonra sağ kalamazdı; ve başı üzerindeki tacı ve kolundaki bileziği aldım, ve onları buraya, efendime getirdim.” (2.Samuel 1;1-10)

2.3.4.2. Ostia Savaşı (MÖ 849)

827 yılında Ağlabidlerin başlattığı Sicilya fethi, daha sonraları 846 yılında doğu Roma’yı işgal etmesi ile devam etmiştir (Naylor, 2015, s. 71). Bu işgaller sırasında Aurelian duvarları dışında bulunan eski Aziz Petrus Kilisesi’nin hazineleri ve çeşitli bazilikalar yağmalanmıştır. Tiren Denizi’nde 849 yılında Sardunya açıklarında toplanmış olan Arap birliklerinin haberini alan Napoli Dükü’nün oğlu Sezar, o tarihler de henüz yeni hazırlanmış olan Hristiyan donanması ile Ostia’da toplanmıştır. Donanma, Papa IV. Leo komutasındaki Amalfili ve Gaetalı güçlerle birleşerek Müslüman kuvvetlere savaş açmıştır. Çarpışma sırasında ortaya çıkan fırtına Müslüman kuvvetlerin düzenini bozmuştur. Hristiyan kuvvetleri fırtınadan dolayı limanlara sığınmıştır ancak fırtına ortasında kalan Müslüman donanması oldukça hasar almıştır. Hristiyan kuvvetleri fırtına sonrası ağır hasar alan donanmadan geriye kalanları kolay bir şekilde ele geçirmiş ve birçok esir almıştır. Ele geçirilen bu esirler daha sonra Vatikan’ın tepesini kapsayacak olan Leonine duvarında zincirlenmiş bir şekilde çalıştırılmıştır (Kreutz, 1996, ss. 26-28).

2.3.4.3. Tullus Hostilius’un Veii’ye Karşı Savaşı (MÖ 700?)

Roma’nın kurulumundan itibaren Roma’ya yakın konumda bulunan Etrüsklerin Veii şehri, Roma için tehdit oluşturmuştur. Roma’nın üçüncü kralı olan Tullus Hostilius, kendinden önce gelen krallar gibi bu kenti için akınlarda bulunmuş ancak başarılı olamamıştır. Livy’ye göre Veinliler ve Fidenaeliler, Alba Longa diktatörü Mettius Fufetius tarafından kışkırtılmış ve Fidenaeliler net bir şekilde Roma’ya karşı ayaklanmıştır (Warden, 2018, s. 42).

Tullus, Mettius ve ordusunu Alba Longa’dan çağırmış ve daha sonra ordusu ile birlikte Fidenae’ye yürümüştür. Toplanan Alba ve Roma ordusu Anio ve Tiber nehirlerinin kesiştiği

noktada kamp kurmuştur. Bu sırada Veii ordusu ise Tiber'i geçmiş Fidenaeliler ile birlikte nehir yanında savaş hatları kurmuştur. Veii'liler ağırlıkla nehir kenarlarında, müteffikleri ise dağlara yakın kısımlara konumlanmıştır. Alba ordusu Fidenaelilere, Roma ordusu Veii'lilere doğru yönelmiştir. Savaş başladığı sırada Mettius komutasındaki birlikler Veii'lilere gitmek yerinden yavaşça dağlarda konumlu olan Fidenaelilere yönelmiştir. Mettius'un yaptığı bu hamleyi gören Romalı askerler müttefiklerinin yanında pozisyon almışlardır. Ancak Albalıların savaş meydanındaki istikrarsız pozisyonları birlikler arasındaki düzeni bozmuştur (Foster, Sage ve More, 1919, s. 97).

Bir süvarinin kendisine Albalıların savaştan kaçtığına haberini vermesi üzerine Tullus kendi birliklerine; on iki tane Salian rahibi için türbe inşası temin edileceğini bildirmiştir. Kral yanına gelen süvariye savaşa geri dönmesini emretmiş, Mettius ve Alba birliklerinin kendi komutasında hareket ettiğinin öğüdünü vermiştir. Aynı zamanda süvarilerine mızraklarını kaldırmalarını emretmiştir. Kral, bu manevrası ile kendisinden ayrılmış olan Alba birliklerini, Romalı askerlerden saklamıştır. Krallarının emri ile Romalı askerler daha sert bir şekilde savaşmıştır. Latinceyi bilen ve çoğu Romalı kolonistlerden oluşan Fidenaeliler, Tullus'un ordusuna verdiği vaatleri öğrendikten sonra düşmanın arkadan hücum edeceğini düşünüp savaştan kaçmıştır. Bunun üzerine daha sonra Roma kuvvetleri, krallarından aldıkları cesaretle tüm güçleri ile Veii'lilere doğru yönelmiştir. Tullus'un akını üzerine Veii'lerde komşuları gibi ağır bir yenilgi almış çoğu nehir kenarına kadar sürülmüştür. Romalılar daha önce hiç bu kadar kanlı bir savaş yaşamamıştır. Bazıları nehir kıyısında kaçma ya da direnme kararlarını veremeden ele geçirilmiştir (Foster ve diğerleri, 1919, s. 99).

2.3.4.4. Issos Savaşı (MÖ 333)

MÖ. 333 yılının sonbaharında Büyük İskender ve Pers kralı III. Darius arasında gerçekleşen bu savaşta; İskender, Akdeniz'in en iç açısına sahip körfezi olan İskenderun körfezine yürümüştür. Güneye doğru bir günlük yürüyüşün ardından dönerek kuzeye doğru yön almıştır. Doğudan gelen Darius, arkasına Amanos dağlarını alarak ordusunu Issos'un kıyı düzlüklerinde konumlandırılmış ve güneye doğru olan cephesine yerleşmiştir. Stratejik açıdan kayda değer koşullar altında, iki düşman ordunun önce aynı dağ zincirinin farklı geçitlerini kullanarak birbirlerinin yanından geçtikleri ve sonra ters bir cepheyle karşı karşıya kalmaları sonucu savaşıkları bilinmektedir. Romalı tarihçi Arrian ve Yunan tarihçi Plutarkhos Pers kuvvetlerinin sayısının 600.000 olduğu bilgisi vermekte ancak Makedon kuvvetlerinin miktarı hakkında herhangi bir bilgi vermemektedirler (Arrian, 1976, s. 155). Pers ordusunun bu kadar çok sayıda olamayacağı düşünülmektedir. Pers sarayının büyük birliği ile bile; ordu, Amanos

dağ geçitlerinden geçerek Makedon ordusu ile oldukça karşılaştırılabilir bir sayıyla hareket etmiştir (Delbrück, 1990, s. 191; Özer, 2006, s. 28).

Kaynaklarda bu savaşta Pers Kralı için savaştan 30.000 Yunan paralı askerden bahsedilmektedir. Bir yıl önce Granicus'taki savaşta paralı askerlerden sadece birkaçı kaçmıştır. Pers donanması hala Ege Denizi'nde ve Yunanları Makedon hegemonyasına karşı kışkırtmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte valiler Yunan paralı askerlerini Darius'a gönderiyor olsalar bile hala 30.000 askerin nereden gelmiş olması gerektiği sorusu kaçınılmazdır. Sparta'nın dışında tüm Yunan devletlerinin İskender'le birlik içinde işlenmiş olması ve Perslere karşı ulusal bir savaş ilan edilmiş olması gerekmektedir. Yunan müttefik meclisi, müttefiklere ve Makedonya Kralı'na karşı silah taşıyan her Helenli'yi vatan haini ilan etmiştir. Böylece Persler ile etkileşim halinde olan eyaletlerin asker alımının önüne bir engel konmuştur (Delbrück, 1990, ss. 191–92).

Edinilen bilgiler ile Darius'un Yunan piyadesinin çok fazla sayıda olmadığı düşünülmektedir. Öte yandan, ülkenin kalbine daha yakın olan bu bölgede yerli Pers kuvvetlerinin; süvariler, okçular ve iç Asya ülkelerinin olası birlikleri ile daha önce yaşanmış olan Granicus Savaşı'ndan çok daha güçlü olduğunu tahmin edilebilmektedir. Böylece Persler, Süvarileri ile Makedonyalılardan daha üstün olabilmektedir. Ancak piyadelerin savaş silahlarının farklı organize edilmesi göz önünde bulundurulduğunda bu kuvvetlerin Makedonlara oranla zayıflığı fark edilmektedir. Seçkin ve zırhlı Yunan mızraklı piyadeleri olan Hoplitler, Pers ordusunun Karkades denilen ağır piyadelerine göre çok sayıdadır. Ancak Pers kuvvetlerinde daha fazla okçu birlik bulunmaktadır. Bu göreceli güçlere uygun olarak Persler, İskender'in döndüğünü ve onlara doğru yürüdüğünü duyduklarında pozisyonlarını almışlardır. İskender tüm ordusunu savaşa sürükleyememiştir. Myriandrus'taki kampının korunması için askerlerini geride bırakmak zorunda kalmıştır. Myriandrus kampının yanı sıra Beylan geçidi çıkışında da askerleri bıraktığı düşünülmektedir. Çünkü, Darius'un Issos ovasındaki hareketlerini değiştirip değiştirmediğini bilmemektedir. Eğer bir kolordu Beylan geçidinden geçerse, ordusunun aniden düşmanla yüzleşme ihtimali vardır. İskender bunun önüne geçebilmek için bir en ileriye giden Yunan müttefiklerini belirlemiş ve savaş alanına doğru yürüyüşe çıkmıştır. Persler, Makedonlarla buluşmak için kısa bir mesafe kat etmiştir. Darius'un birlikleri Issos'taki Deliçay Nehri boyunca, sekiz kilometre genişliğindeki ovanın ortasında konumlanmamış bugünkü adı ile Pınar Nehri'nin ilerisinde daha uygun bir pozisyon almışlardır. Pers süvarileri Deliçay Nehri'nin arkasındaki ovada, daha fazla hareket özgürlüğüne sahip olabilmektedir. İki ordunun bu ovada çarpışma ihtimali düşünüldüğünde Makedonların sekiz kilometrelik alanı 30.000 birliği ile kullanamayacağı kanısına varılmıştır.

Birlikler, Pers süvarileri tarafından sağ ya da sol kanatta bir dışa dönük bir saldırıyı kabul etmek zorunda kalacaktır (Delbrück, 1990, ss. 191-192). Eğer savaş bu bölgede gerçekleşmiş olsaydı bugünkü etkilerinin nasıl olacağı merak konusu olmuştur.

Ancak, Pers kralı süvarisinin üstünlüğü ile halkının geleneğine uygun olarak ve aynı zamanda Yunanlılar tarafından tavsiye edildiği için ordusunun Deliçay ovasının ortasındaki konumundan kendilerince daha iyi olan ve ihtiyaçlarına daha fazla karşılık veren Pınar Nehri'ndeki konumu seçmiştir (Delbrück, 1990, s. 194). İskender, rakiplerinin bu ovaya mevzilenmesinin ardından kendi komutasındaki birlikler ile Darius'un paralı Yunan askerlerinin bulunduğu sağ kanada saldırmıştır. Savaşın dönüm noktası olarak kabul edilen bu anda İskender, önceki savaşta kullanmış olduğu Çarpık Savaş Nizamını kullanmıştır (Özer, 2006, s. 28). Düşman hattını aşan İskender, hypaspists adı verilen kalkanlı birlikleri ve süvarileri ile düşman hattındaki karkadesleri, paralı Yunan birliklerini ve okçuları dağıtmıştır. Darius'un sol kanadından sorumlu generali olan Parmenion'un birlikleri süvari ve falankslı saldırıdan sağ çıkamamıştır. Bu hatların dağıldığını gören Darius tutarsız bir şekilde panik yaparak savaş alanını terk etme kararını vermiştir. Nehir kenarındaki Yunan paralı askerlerinin de geri çekilmesi ile Pers ordusunun yenilgisi kesinleşmiş olmuştur. İskender'in savaş alanında firar eden Darius'un peşine hava kararınca düşüyse de takibin sonunda kralın savaş arabasındaki kalkanını, yayını ve kaftanını ele geçirebilmiştir. Günümüzde Hatay ilindeki İskenderun ilçesinin, İskender tarafından bu savaşın galibiyeti üzerine kurulduğu bilinmektedir (Delbrück, 1990, ss. 198-99; Özer, 2006, ss. 28-29).

2.3.4.5. İskenderin ve Hint Kralı Porus'un Savaşı (Hydaspes Savaşı MÖ 326)

Hint ordusu ile Makedon ordusu arasında gerçekleşmiş olan bu savaş M.Ö. 326 yılında Jhelum nehri kıyılarında gerçekleşmiştir. İki güçlü kuvvetin karşı karşıya geldiği bu çarpışmada, Hintliler her iki tarafta süvarileri ve savaş arabaları ile birlikte hazırlanırken, düşmanını caydırmak için konumlanmış savaş filleri ve fillerin üzerlerine yerleştirilmiş piyade merkezleri bulunmaktadır. *Howdahs* adı verilen üstünde okçu ve cirit atan piyadelere oluşan savaş filleri de bu merkezlere destek vermektedir. Giydikleri parlak eşarplar ve gösterişli çelik miğferleri ile dikkat çeken Pauravaslı askerler; topuz, mızrak ve balta gibi çeşitli silahlar ile donanmıştır (Kistler, 2006, s. 34; Ranking, 1826, s. 13). Hint kralı Porus, savaş sırasında kralların geleneksel olarak bulunduğu savaş arabasında durmaktan kaçınmış, onun yerine en yüksek savaş filinde bulunmayı tercih etmiştir. Ayrıca Kral'ın kuşanmış olduğu zincir zırhından dolayı bulunduğu filin *Howdahs* ile donanmasına gerek olmamıştır (Kistler, 2006, s. 34). Savaşın gerçekleştiği günlerde bastıran Muson yağmurları savaşın gidişatını değiştirmiştir. Kral Porus ilk olarak oğlunu iki bin süvari ve 120 savaş arabası ile kendisine

savaş hazırlığı yapmakta olan İskender'in kuvvetlerine yollamıştır. Bu ani saldırı sonucunda İskender'in yaşlı atı Bucephalus ölümcül yara almıştır (Kistler, 2006, s. 33).

İskender bunun üzerine yağmurlardan ötürü çamurlaşan topraktan dolayı saplanan savaş arabalarına okçuları ile karşılık vermiş ve bu saldırı sonucunda süvariler atağa geçmiştir. Bu saldırı Porus'un oğlunun hayatını kaybetmesine neden olmuştur. Porus'un kuvvetlerinin en güçlü konumlarının merkezde olduğunu fark eden İskender; süvarileri ile öncelikle kanatlardan saldırmaya karar vermiş, Hint süvarileri etkisiz hale gelene kadar falankslarını geri planda tutmuştur (Arrian, 1983, s. 51). Savaş alanında ağır piyade falankslarına sahip olan Makedon birlikleri, Hint piyadelerine karşı oranla fazla sayıdadır. Ancak yağışlı hava, bu ağır birliklerin yakın mücadeledeki hareketini oldukça dezavantajlı bir duruma çevirmiş ve rakiplerinin *Sarissa* denilen uzun mızraklarına hedef olmalarını kolaylaştırmıştır. Hafif zırhlara sahip olmaları nedeniyle Hint kuvvetlerinin ıslanmış toprakta daha rahat hareket etmeleri onlara büyük avantaj sağlamıştır. Her iki ordunun asker sayıları ele alındığında; Hint ordusunun yirmi beş bin asker ve fillerden oluştuğu, Makedon ordusundan ise on beş bin asker olduğu bilinmektedir. Savaş fillerinin yüzde on beşinde davullar ve bayraklar bulunmaktadır. Bu bayraklar ile fillerin sürücüleri kraldan gelen emirleri yerine getirmektedirler. Aynı zamanda filler ateş ile güçlendirilmiş deri parçalarından oluşan zırhlarla örtülmüştür. Bu zırhlar onları düşman oklarından korumaktadır (Kistler, 2006, s. 34).

İskender savaşa, Dahistanlı atlı okçularının Hint kuvvetlerinin sağ kanadını taciz etmesi için göndererek başlamıştır (Roy, 2004, s. 19). Aynı zamanda içerisinde kendisinin bulunduğu zırhlı süvarilerini, sol kanatta kendi mevkileri ile aynı olarak konumlandırılmış olan Hintli birliklere saldırmak için göndermektedir. Bu sırada Hint süvarileri, sağ kanattan mevcut konuma harekete geçmişlerdir ancak Coenus'un birlikleri sürpriz bir manevra ile İskender'e doğru yönelen bu kuvvetleri takip etmiş ve arkalarından saldırmıştır. Hintli süvariler her iki taraftan gelen bu saldırıya karşı bir falankslar oluşturmaya çalışsalar da mevcut kuvvetlerin manevraları orduyu daha da karışık bir düzene sokmuş ve böylece Makedon birliklerinin kendilerini yenmesi kolaylaşmıştır. Bu sırada fillerin sürücüleri hayvanlarını İskender'in süvarilerine doğru yönlendirmiştir. Manevra önceki savaşlar da görülmemiştir, filler doğrudan piyade hatlarına yönelmektedir. Makedon falanksı saldırıyı cesur bir şekilde karşılamıştır. Birlikler; fillerin etrafında hızla halkalar çizmekte, sürücülerine mızraklarla karşılık vermekte ve yaylım ateşi ile birlikte her yönden saldırmaktadır. Piyadeler bu büyük hayvanları alt etmek için çift başlı baltalar ile hayvanların tendonlarına zarar vererek sakatlamıştır. Hafif piyadeler ise mızraklarını fırlatarak hayvanları kör etmiş ve kontrollerini kaybetmelerini sağlamıştır (Arrian, 1983, ss. 51-53; Kistler, 2006, ss. 35-36).

Avrupa da savaş filleri ile ilk kez Makedonyalı piyade birlikleri yüzleşmiştir. Mücadele son derece vahşi gerçekleşmiştir. Olaylara yerinde şahit olan tarihçi Curtius'in anlattığına göre müthiş boyutlarını ve güçlerini iyi kullanmak için başvuran filler, mücadelede düşmanların bir bölümünü ayaklarının altında zırhlarını ve kemiklerini ezerek öldürmüştür. Diğerleri üzerinde ise korkunç bir ölüm yaratmış, hortumları ile kaldırılan askerler yere sert bir biçimde vurulmuş birçoğu boynuzları ve dişleri tarafından hayatlarından yoksun bırakılmıştır (Kistler, 2006, s. 35; Pant, 1997, s. 93).

Savaş sürecinde, Porus'un yakalanmak yerine savaşta ölmeyi planladığı söylenmektedir. Kral savaş sırasında sağ omzuna isabet eden mızraktan dolayı kan kaybetmektedir. İskender'in Porus'un cesaretini hayranlıkla gözlemlediği görülmüştür. Böylesine yetkin bir lider ve savaşçının hayatını kurtarmayı ummakta olan İskender, Porus'u teslim olması için çağırımlarını emretmiştir. Ancak, Porus düşmanını görünce öfkelenmiş ve onun önerisini dinlemek için rahatsız olmadan haberciye öfkeyle bir mızrak atmıştır. Benzer şekilde, kararlı İskender tarafından gönderilen diğer birçok haberciler sonunda Porus'un yakın arkadaşı Meroes ile iletişime geçmiş ve onu İskender'in mesajını dinlemeye ikna etmiştir. Susuzluktan yorgun düşmüş Porus sonunda savaş filini bağlamış ve su istemiştir. Yenilendikten sonra İskender'in davetini kabul etmiş ve kendisine götürülmesine izin vermiştir. İskender, Hint Kralı'nın yaklaştığını duyunca, kendisi ile buluşmak için dışarı çıkmış ve ünlü teslim toplantısını gerçekleştirmiştir (Green, 2013, ss. 400-401; Sastri, 1988, s. 63).

Savaşın sonucunda Arrian'a göre Hint ordusundan; 20,000 piyade, 3,000 süvari ölmüş ve savaş arabaları parçalara ayrılmıştır. Porus ordu komutanı Spitaces ve iki oğlunu savaşta kaybetmiştir. Makedon tarafında ise; ilk saldırı da 80 piyade, 10 atlı okçu, 220 müttefik süvari hayatını kaybetmiştir (Arrian, 1983, s. 57; Sastri, 1988, s. 62). Ancak savaş tarihçisi John Fuller, Diodorus'un kayıp rakamlarını daha gerçekçi bulmuştur. Diodorus'a göre Makedon ordusunun ölü asker sayısı 1,000 olarak kayıtlara geçmiştir. Aynı zamanda ölen Hint birliklerinin sayısı 12,000 olarak yazılmış ve 9,000'den fazla asker ise yakalanmıştır. Arrian'ın yakalanan her Hint askerini ölü olarak sayması ile Diodorus'un bunları yakalandı olarak belirtmesiyle alternatif kaynaklardaki rakamların birbirine olan yakınlığını daha anlaşılır hale getirmektedir (Fuller, 2018, s. 199).

Kralın son anına kadar onuru ile savaştığını gören İskender, Kral Porus'u ölene denk topraklarında vekil olarak görevlendirmiştir. Porus'un iki yüz savaş filinden seksen tanesi öldürülmüş geri kalanı canlı ele geçirilmiştir. Bunların arasında Porus'un kullandığı ve hayatta

kalarak zafer kazanmış olan savaş fili de bulunmaktadır. İskender bu hayvana Ajax adı vermiştir (Kistler, 2006, s. 37).

2.3.4.6. Pydna Savaşı (MÖ 168)

Milattan önce 22 Haziran 168 yılında Roma ve Makedonya kuvvetleri arasında gerçekleşen bu çarpışmada, Roma lejyonları kendilerine oranla sayıca fazla olan rakipleri karşısında zafere ulaşmıştır. Makedon ordusunun mızraklardan oluşmuş askeri piyade düzeni olan *Falanks* sistemi ile Büyük İskender'in dünyanın yarısını fethettiği düşünülmektedir. Ancak Makedonya kralı Philippos V'in oğlu Perseus, bu düzeni Aemilius Paullus komutasındaki Roma lejyonlarına karşı kullanmıştır. Bu düzeni kullanma amacı ile Roma ordusunun ilerlemesinde önce davranıp Olimpos dağı ve Termaikos körfezi arasında Elpeus nehri kıyılarına kamp kurmuş olsa da Roma kuvvetlerinin bu konuma yakın bir Makedon mevzisini ele geçirmesi ile, Perseus birliklerini Pydna yakınlarındaki ovada çarpıştırmak için Aison nehri ile Leukos nehri arasına konumlandırmıştır. Çarpışma başladığı sırada falanksların hücum için erken avantajı olmuş, ancak sonrasında karşılarında düzene girmiş olan Roma süvarileri ve fillerinin kendilerine sol kanattan saldırması ile Paullus'un zaferi kesinleşmiş olmuştur. Her iki tarafın kayıpları arasına oldukça fark vardır. Makedon ordusundan 25.000 asker, Roma ordusundan 1.000 asker bu savaşta hayatını kaybetmiştir. Makedon kralı Perseus esir düşmüş ve Antigonos Hanedanlığının sonu gelmiştir. Ancak Aemilius Paullus, kral Perseus'u onurlandırmak için Yunanistan'ın Delfi kentinde onun adına bir sütun diktirmiştir (Bagnall, Brodersen, Champion, Erskine ve Huebner, 2013, ss. 5676-5677).

2.3.5. Orta Çağ Savaşları

2.3.5.1. Pons Milvius Savaşı (Milvian Köprüsü Savaşı- 312)

312 yılında gerçekleşmiş olan bu savaşın altında yatan nedenler incelendiğinde, 1 Mayıs 305 tarihinde Tetrarşik ideoloji ile Doğu Roma imparatorluğunu yöneten Diocletianus'un istifa etmesinin ardından halefler arasında İmparatorluğu kontrol altına almak için mücadeleler başladığı görülmektedir. Konstantin, Batı Roma İmparatoru Constantius'un oğlu olduğu halde dönemin ideolojisi olan Tetrarşi, onun doğrudan İmparatorlukta hak sahibi olmasına engel olmuştur. 25 Temmuz 306 yılından babasının ölümü üzerine askerleri Konstantin'i Eboacum'da Augustus (Octavius'tan sonra Roma İmparatorlarına verilen ünvan) ilan etmiştir. Ancak Roma'da favori Maxentius olmuştur. 28 Ekim 306 yılında Maximilian oğlu Maxentius, İmparatorluk ünvanını ele geçirmiştir. Ancak 312 yılında Konstantin ve Maxentius, Konstantin'in Maxentius'un kız kardeşi Fausta ile evliliği sonucunda kayınbirader

olmalarına rağmen birbirleriyle açık bir düşmanlık beslemektedir (Barnes, 1981, s. 30; Pohlsander, 1996, ss. 16-17).

Konstantin, 312 yılı Ekim'inin sonlarında Via Flaminia yolu doğrultusunda Roma'ya ulaşmıştır. Prima Porta yakınlarındaki Malborghetto Kemerinde kamp kurmuştur. Maxentius'un Roma'da kalması ve kuşatmaya dayanması beklenmektedir. Böyle bir etkinliğe hazırlanmak için şehirde büyük miktarda yiyecek stoklamayı organize etmiştir. Şaşırtıcı bir şekilde, Konstantin'le açık savaşta buluşmayı tercih etmiştir. Bu olaylar hakkında yorum yapan eski kaynaklar bu kararı ya ilahi müdahaleye (örneğin Lactantius, Eusebius) ya da batıl inançlara (örneğin Zosimus) bağlamışlardır. Ayrıca, savaş gününün genellikle iyi bir alamet olarak düşünülmüş ve onun tahta çıktığı günle (28 Ekim) aynı olduğuna da dikkat çekmektedirler. Ayrıca Maxentius'un "28 Ekim'de Romalıların düşmanının yok olacağını" kehanetini Sibylline kitaplarına danıştığı bildirilmektedir. Maxentius bu kehaneti kendisine uygun olarak yorumlamıştır (Pohlsander, 1996, s. 19).

Maxentius, ayakta kalmak için Tiber Nehri boyunca Via Flaminia yol taşıyan bir taş köprü olan Milvian Köprüsü'nü seçmiştir. Roma'nın yakınlarda olan bu köprü günümüzde de aynı bölgede varlığını sürdürmektedir. Maxentius'un rakibini Roma'dan uzak tutması çok önemlidir. Maxentius kuşatma hazırlıkları sırasında köprüyü kısmen yıktığı için ordusunu nehrin karşısına çıkarmak için tahta ya da dubalardan bir köprü inşa etmiştir. Kaynaklar, savaş olaylarının merkezindeki köprünün doğasına göre değişmektedir. Zosimus, demir bağlantı elemanları ile birbirine bağlanmış iki bölümden oluşan bir köprüden bahsederken, diğerleri bunun bir duba köprüsü olduğunu belirtmektedir; aynı zamanda kaynaklarda köprünün Konstantin'in kuvvetleri için kasıtlı olarak katlanabilir bir tuzak olarak inşa edilip edilmediği konusunda da belirsizlikler bulunmaktadır (Nixon, Rodgers ve Mynors, 1994, ss. 319-320).

Ertesi gün, iki ordu çarpışmış ve Konstantin kesin bir zafer kazanmıştır. Tiber Nehri ile Maxentius askerlerinin arkasındaki kısa mesafe, askerlerin yeniden gruplaşmaları için çok az alan vererek hatalı bir strateji yapılmasına neden olmuştur (Nixon ve diğerleri, 1994, s. 319). Yetenekli bir general olarak bilinen Konstantin, süvarilerini ilk olarak Maxentius süvarilerine yönlendirerek savaşı başlatmış ve bu hamlesi ile rakip süvarilerini dağıtmıştır. Konstantin ardından piyadelerini harekete geçirmiştir (Speidel, 2004, s. 47). Maxentius'un birliklerinin çoğu Tiber'e doğru itilmeye başlamıştır. Birlikleri yine de iyi savaşmıştır ancak Roma'da yeni bir duruş sergilemek isteyen Maxentius; askerlerine geri çekilme emri vermiştir. Köprüde sadece bir kaçış yolu bulunmaktadır. Konstantin'in birlikleri geri çekilen orduya ağır kayıplar verdirmiştir (Cowan ve ÁBrógáin, 2016, ss. 65-66). Maxentius'un birliklerinin, Milvian Köprüsü'nün yanında kurulan geçici köprüden kaçmasının ardından köprü yıkılmıştır.

Tiber'in kuzey kıyısında mahsur kalanlar ise esir alınmış ya da öldürülmüştür (Nixon ve diğerleri, 1994, s. 320). Maxentius, kaçmaya çalışırken nehirde yüzerken boğulmuş ya da alternatif olarak atı tarafından nehre atılmış ve ölüler arasında tasvir edilmiştir (Lieu ve Montserrat, 1996, s. 45).

2.3.5.2. Salvore Savaşı (1177)

14. yy'nin başlarından itibaren, barışın anlatımı Venedik'in lehine; üstünlük ve gücün bir temsili, mükemmel bir inanç ayrıcalığı ve münhasır göksel ve papalık tercihinin yaratmak için çeşitli düzeylerde tarihsel, sanatsal ve politik olarak büyük ölçüde değiştirilmiştir. Papalık, I. Frederick'in önünde zayıf bir konumdadır. Dolayısıyla kendisine Doge tarafından korunma sağlanması tasvir edilmektedir. İmparatorluk tehditlerine takiben, iddialara göre Venedik'in, Dogesi Ziani'nin kişisel emri altında, otuz kadırgada oluşan bir filo ile I. Frederick oğlu Otto Hohenstaufen yetmiş adet gemisi bulunan imparatorluk filosunun savaştığı söylenmektedir. Sözde, Kuzeybatı İstria'daki Punta Salvore (Savudrija) olarak bilinen bölgede gerçekleşen bu savaşı, Otto'yu ele geçiren Venedikliler zafer kazanmıştır. Minnettarlığın bir işareti olarak, Papa III.Alexander şehre girdiğinde geçit töreni boyunca halka kendisinin sevgisini temsil eden beyaz mum dağıtmıştır. Beyaz muma ek olarak Venedik Komününün siyasi egemenliğinin somut bir işareti olarak kurşun mühür, Papa, İmparator ve Doge arasındaki rütbenin eşitliğini simgelemek için kraliyet şemsiyesi, afiş ve gümüş zafer trompetleri, adalet ve kaderi savunan kılıç ile Doge'nin deniz ile evliliğini gösteren altın yüzüğü şükran sembolleri arasında yer almaktadır. 1319 yılında Palazzo Ducale'nin San Nicola şapelinde yer almak üzere Venedik'in Huzuru kapsamında gerçekleştirilen olayları konu alan resimler için komisyon kurulmuştur, Papa ve imparator arasındaki itibar eşitliği için de Doge arabulucu olarak tanıtılmıştır. 1365 yılından sonra da Büyük Konsey Alanı'na komisyon tarafından oluşturulan 22 resim eklenmiştir. Bu freskler daha sonra Tiziano tarafından yapılmış tuval resimleriyle yer değiştirilmiştir. Ancak 1577 yılında ortaya çıkan yangın bu eserleri yok etmiş ve aynı yüzyılın sonlarına doğru salonda Federico Zuccari'nin eserlerine yer verilmiştir. San Marco'nun kalkanını taşıyan askerler ile imparatorluk kuvvetleri arasındaki çatışmada Salvore Savaşı'na açıkça bir gönderme bulunmaktadır. Aynı zamanda Domenico Tintoretto'nun konu ile ilgili bir resmi Slovenya'nın Piran şehrindeki Konsey Salonu'nda bulunmaktadır. Fakat doğrudan bir kanıt içermemektedir. Böylece Venedik'in gücü ve deniz üzerindeki hakları üzerine olan mesajı Cumhuriyet sınırlarının ötesine yayılmıştır (Pezzolo, 2020, ss. 24-25).

Venedik hükümeti hem resmi olmayan tarihçeyi hem de hükümetin emriyle yazılan tarihi hesapları kapsamlı bir şekilde sömürmüştür. 1260-70'lerde görevli tarihçi Martino Canal, Papa ve imparator arasındaki barışa odaklanmış Salvore Savaşı'ndan hiç

bahsetmemiştir (Pezzolo, 2020, s. 26). Venedik'in Körfez üzerindeki sözde tarihi kökleri (Savudrija Savaşı ve papalık hibesi) şüphesiz tarihçiler tarafından tahrip edilmiş olmasına rağmen, söylence devam etmektedir. İspanyol başrahip Cristoforo Tentori anıtsal kitabı Saggio'nun ilk cildinde, Salvoire Savaşı'nın o zamanlar hala dikenli olan meselesini ele almıştır. Aynı zamanda bu savaşı gerçek bir tarihsel olay olarak gösterecek çok çeşitli yazılı ve sanatsal kaynakları da araştırmıştır (Pezzolo, 2020, s. 29; Tentori, 1785, ss. 74–85).

2.3.5.3. Haçlıların İstanbul'u Fethetmesi (1203-4)

1201 yılının başlarında Fransız edebiyatının erken dönem lirik şairlerinden Geoffroi de Villehardouin, Haçlıların Mısır ve Kudüs'teki kutsal topraklarda bulunan Müslüman kuvvetlere karşı düzenlemek istedikleri seferleri için Venedik Dogesi Enrico Dandolo'dan yardım istemiştir (Demirkent, 1997, s. 170). Böylesine kapsamlı bir ordunun Mısır'a ulaşabilmesi için Venedikliler ile antlaşma yapan Villehardoin, 9000 seyisi ile 4500 şövalye ve bu birliklerin yanında 20.000 piyade kuvvetini taşımaları için Venediklilere 85.000 gümüş mark ödenmesi planlanmıştır. Aynı zamanda Venedik Dogesi antlaşmaya kendi maddelerini eklemiştir. Söz konusu ele geçirilecek toprakların yarısının kendilerine verilmesi durumunda düzenlenecek olan sefere kendilerinden 50 gemi ve 7000 piyadenin ekleneceğini duyurmuştur (Andrea ve Madden, 2006, ss. 453–454; Ayönü, 2015, s. 10; Demirkent, 1997, ss. 169–170; Eyice, 2004, s. 187; Keçiş, 2018, s. 46; Pryor, 2006, s. 872).

Fakat 1202 yılının Haziran'da ayında sefer için Venedik'te toplanmakta olan birliklerin planlanan rakamlardan çok daha az sayıda olduğu görülmüştür. Hatta tüm zahmetlerin aksine Venediklilere ödenmesi gereken hesapta 34.000 mark açık bulunmaktadır. Enrico Dandolo ileri görüşlülüğü ile Villehardoin ve diğer elçilerin kendileri ödenecek bu miktarın ödenmesinde sorun olacağını tahmin etmiş; Adriyatik denizindeki Macarların desteği ile refah seviyesi yükselmiş muhalif bir kent haline gelen Zara kentine saldırılması fikrini ortaya koymuştur. Papalık, Hristiyan birliğinin kentlerinden biri olan Zara'ya saldırıya itiraz etmiş ancak şehrin yağmalanmıştır. Alı konulan değerli eşyalar zararı karşılamamış olsa da iki müttefik arasında paylaşılmıştır. Sonrasında mevsim değişimi nedeniyle birlikler Zara'da kalmaya karar vermiş; Konstantinopolis'in kuşatılması başka bir tarihe ertelenmiştir (Ayönü, 2015, ss. 10–11; Demirkent, 1997, s. 172; Norwich, 2013, ss. 160–161; Runciman, 1992, ss. 101–102).

Champagne Kontu Thibaut'un 1201 yılının mart ayında ölmesiyle, Boniface de Montferrat Haçlı ordusunun komutanlığına getirilmiştir. Kendisinin aracılığı ile Doge Dandolo'ya bir mesaj iletilmektedir. Mesaj, 1195 yılında darbe ile Bizans İmparatorluğu tahtından uzaklaştırılan ve daha sonra kör edilmiş bir şekilde hapse atılan II. İsaakios

Angelios'un oğlu Aleksios'tan gelmektedir. Aleksios hapisten kaçmış, kayınbiraderi olan Alman İmparatoru Philip von Schwaben'e sığınmıştır. Mesajın içeriğinde Haçlıların Venedik'e olan borçlarının ödenmesinin yanı sıra; Aleksios tahtını geri alması şartıyla Doge ve Haçlı birliklerine maddi ve askeri yardım yapmanın sözünü vermiştir (Demirkent, 1997, s. 172; Norwich, 2013, ss. 161-162; Runciman, 1992, s. 104). Teklif, hem 1171 ve 1182 yılları arasında halkının yaşamış olduğu kıyımın intikamı almak isteyen Dandolo için hem de Bizans başkentinin Venedik'in ticari imtiyazları altına alınması açısından oldukça caziptir (Ayönü, 2015, s. 11; Choniates, 1984, ss. 140-141, 2004, s. 32; Tyre, 1943, ss. 464-465). Papalığın ve Haçlıların bir kısmının daha önce Zara'nın kuşatılmasındaki itirazı gibi bu kuşatmaya da karşı çıkmıştır. Kudüs'ün fethedilmesi için önce Konstantinopolis'in kuşatılmasının gerekliliği fikrini savunan Dandolo, Boniface'in de katkılarıyla topluluğun büyük bir kısmını ikna etmiştir (Ayönü, 2015, ss. 11-12).

Müttefik birliklerin hala Zara'da konumlandığı, 1203 yılının 25 Nisan günü Aleksios kente gelmiş ve Haçlı kuvvetlerince imparator ilan edilmiştir. Bu buluşmanın ardından 25 Haziran Konstantinopolis'e ulaşan Venedik filosu, III. Aleksios'un tüm ateşkes ve barış gibi çağrılarına rağmen geri adım atmamıştır. Haliç'teki zincir; Galata'da karaya çıkan piyadeler tarafından kırılmıştır. Böylece Venedik donanması Haliç'in zayıf surlarına saldırmış, açılan delikle kuşatmanın seyri değişmiştir. Donanmanın şehri surlarını aştığını gören III. Aleksios yanına ailesini ve değerli eşyalarını alarak şehirden firar etmiştir. Venediklilerin lehine gerçekleşen bu eylemin sonucunda imparatorun yerine getirilecek kişi II. İsaakios'tur Bizanslılar tarafından hapisten çıkarılıp bir kez daha imparatorluk tahtına oturtulmuştur. Bu süre zarfında saldırı durdurulmuş ve kendisi ile yapılan görüşmelerin sonucunda oğlu ve Doge Dandolo'nun hem fikir oldukları antlaşmayı kabul etme durumunda kalmıştır. Ancak daha sonra Ayasofya'da yapılan bir merasim ile seçilen ortak imparator bu sefer Aleksios olmuştur. Bundan böyle IV. Aleksios olarak tanımlanan imparator, hazinedeki miktarın ciddi şekilde azalması sonucunda Doge'ye vaad ettiği rakamların yarısını bile temin edememiştir. Aynı zamanda Roma kilisesinin üstünlüğünü kabul ettirme çabaları; kuşatılmadan son derece rahatsız olan Konstantinopolis halkının ve şehirdeki din adamlarının öfkesine neden olmuştur. Bu zorlamaları idare edemeyen ve aynı zamanda Haçlıların saygısız eylemlerinden bir an önce kurtulmak isteyen IV. Aleksios borçların Paskalyaya kadar ödeneceği bilgisini haçlılara vermiştir. Bu tebliği ile Haçlılar daha çok köpürmüş, başkentte ve şehrin çevresinde yağmalama başlamıştır. Bu eylemlere daha fazla tahammül edemeyen halk tekrar Ayasofya'da toplanarak imparatorun bulunduğu konumdan alınmasını istemiştir. Ardından IV. Aleksios, kendisine en yakın adamlarından biri olan Aleksios Murtzuplos tarafından ele geçirilmiş ve

hapiste olduğu süreçte öldürülmüştür. Babası II. İsaakios ise kendisinin ölümünden birkaç gün sonra hayatını kaybetmiştir (Demirkent, 1997, ss. 172-176; Norwich, 2013, ss. 162-166; Ostrogorsky, 1991, s. 384). Konstantinopolis üzerine yapılan antlaşmalardaki taraflar hayatlarını kaybettiği için antlaşmalar artık hükümsüz sayılmaktadır. Doge Dandolo bir süre boyunca batılı bir kişinin imparator olmasının gerektiği fikrini ileri sürmüştür. Önermiş olduğu bu fikrin kabul edilmesinin mantıklı olduğuna karar verilmiştir (Ayönü, 2015, s. 12; Demirkent, 1997, s. 176; Runciman, 1992, s. 107).

1204 yılının 13 Nisan gününe gelindiğinde Konstantinopolis'te üç gün sürecek olan bir yağmalama Haçlı ve Venedikli kuvvetlerce başlamıştır. Din insanları kendisiyle aynı dine mensup bu insanların Haçlı kuvvetlerince uğradığı vahşete engel olmak yerine kiliselerdeki kutsal emanetleri çalmıştır. Şehirdeki saraylar ve kütüphaneler dahil pek çok yapı geri döndürülemeyecek bir şekilde yağmalanmıştır. Haçlı askerler taşınabilecek boyuttaki her türlü değerli eşyaları talan etmiş, geride bırakmak zorunda kaldıklarına ise zarar vermiştir. Aynı zamanda bu yağma sırasında Konstantinopolis'teki antik Hipodromda bulunan Quadriga heykeli de Venedik'e kaçırılmıştır (Little, 1996, s. 223). Bu döneme kadar dünyanın en ihtişamlı ve varlıklı olan bu kent, Latinlerin elinden 1261 yılında alınmıştır. Kent, Osmanlı topraklarına katıldığı dönemde eski ihtişamına kısmen geri dönebilmiştir (Ayönü, 2015, s. 13; Choniates, 1984, s. 314,321, 2004, s. 147,161; de Clari, 1994, s. 13; de Villahadouin ve de Valenciennes, 2001, s. 94; de Villahadouin ve Joinville, 1977, s. 92).

2.3.5.4. Bornhöved Savaşı (1227)

Kuzey Haçlı Seferleri ve Danimarka hakimiyeti korkusu Hansa Birliği'nin ortaya çıkışının arka planını oluşturmuştur. 13. yüzyılda, toprakları ile nispeten Haçlı seferlerine katılan Slav hükümdarları da Hristiyanlığa geçmiştir. 1217'de Slav kökenli bir eyalet olan Mecklenburg, Alman kültürünü oldukça benimsemiştir. Ardından Rügen'in Slav yöneticilerinin de 1219 yılındaki katılımı ile Hristiyan Avrupa'sındaki konumları doğrulanmıştır. Yine 1219 yılında Danimarka Kralı II. Valdemar pagan kökenli Estonya'yı fethetmek için büyük bir filo göndermiştir. Doğu Baltık'ta baş gösteren haçlı orduları arasında çatışma ile; Danimarkalı ve Alman kilise adamlarının, yeni kurulacak olan Estonya vilayetinin kimin kontrolünde kalacağı tartışmaları artmaktadır. Valdemar sert ve kalıcı adımlarla harekete geçmek istemektedir. Kendisi Lübeck'in sembolik efendisi olarak, Livonya'daki haçlı kuvvetlerine katılmak ve Alman gönüllülerin geçişini engellemek için kentin limanını abluka altına almaya karar vermiştir. Bu hareketi sonucunda birçok haçlı, Hristiyan kralın haçlı takviyesini engellemesi konusunda dehşete kapılmıştır. Lübeck, haçlılar için hayati bir giriş noktası olarak Papalık koruması altında olduğu bilinmektedir. Papa Honorius, olayların

ardından devreye girerek Valdemar'a Lübeck limanını yeniden açmasını emretmiştir. Ancak kendisine olan güvensizlik devam etmiştir. Bu sırada, Almanya'daki İmparatorluk otoritesinin azalması, tüccar şehirlerdeki; yerel aristokrasi ve kilise adamlarının özerkliklerini güçlendirmelerine ile bölgesel dernekler kurmalarına olanak sağlamıştır. Lübeck'in ilk resmi bağlantısı Hamburg ile olmuştur, her iki şehir de Danimarka imparatorluğun inşası konusunda temkinli davranmıştır. Ancak birkaç yıl içinde Baltık'taki Danimarka gücü çökmüştür. Ardından 1223'te Valdemar ve en büyük oğlu, Schwerin Kontu Henry tarafından ele geçirilip hapse atılmıştır. Henry, Valdemar'ın Holstein'daki fetihlerinden feragat edip İmparatorluğun bir kölesi olmasını talep etmiştir. Kendisi hapiste yattığı sırada Danimarka İmparatorluğu'nun içindeki çoğu Alman bölgesi sadakatini yitirmiştir. Valdemar serbest bırakıldıktan sonra, kaybettiği şeyi geri kazanmak için hızlı bir şekilde güçlerini toplamıştır. Ancak 1227 yılında Bornhöved'deki mücadele Danimarka'nın yenilgisiyle sona ermiştir. Bu savaşın ardında Danimarkalılar Rügen adasını sadece güney Baltık fetihlerinden korumuşlardır (Nicolle, 2014, s. 9).

2.3.5.5. Cascina Savaşı (1364)

28 Temmuz 1364 yılında Floransa ve Pisa kentleri arasında gerçekleşen bu savaşta zafer Floransa kuvvetlerinin olmuştur. Savaşın 1355'te Kutsal Roma İmparatoru IV. Charles tarafından Pisa'ya yapılan bir ziyaretin sonucu olarak başladı öne sürülmektedir. Kaldığı süre boyunca “siyaset dokumacısı” olarak tanınmış IV. Charles Pisa hazinesinin kendi ceplerini doldurması için kullandığı belirtilmektedir. Charles'ın ayrılmasının ardından çaresiz durumdaki Pisalılar mali güçlerini geri kazanmak için arayış içindedirler. Kendi limanlarına girip çıkan diğer şehirlerden vergi almanın bir yolunu geliştirmişlerdir. Ancak bu kez de Floransa ile yapılmış olan barış antlaşmasını ihlal etmişlerdir. Floransa ise misilleme olarak mallarını Siena üzerinden yeniden yönlendirmiştir. Floransa ile birlikte pek çok İtalyan eyaleti Pisa limanını boykot etmiştir. Bunun üzerine Pisa korsanlığa başvurarak yabancı gemileri kendi limanının yakınına götürüp demir attırmaya zorlamıştır. Bu saldırılar ile 1362'de Floransalılar çileden çıkmış, Pisa'ya savaş açılmıştır. Galeotto Malatesta önderliğindeki Floransalılar Cascina Savaşı'nda Pisalıları ile mücadele ederken, savaş alanındaki başarılar iki şehir arasında gidip gelmiştir. Floransa kuvvetleri Pisa aristokrasisine ait birkaç kaleyi ele geçirdikten sonra düşman kuvvetleri Pisa surları içine sürülmüştür. Mücadeleye daha sonra Papa müdahale etmiş ve savaş öncesi ticaret koşullarını Floransa'ya geri getiren bir antlaşmayı imzalamaya zorlamıştır. Pisa'nın yüz bin altın florin tazminat ödemesi emredilmiştir (Duncan, 2004, ss. 13-14).

2.3.6. Çağdaş Savaşlar

2.3.6.1. *San Romano Savaşı (1432)*

Floransa ve Siena'nın savaşma nedenlerinden biri 11. ve 12. yüzyılın sonlarına dayanmaktadır. Bu savaşlar İtalyan şehir devletlerinin başlangıcına kadar, 15. yüzyıla kadar devam etmektedir.

Bu dönemde Floransa'nın bölgesel bir devlet olarak genişlemesi ve Sienalıların bu genişlemeye karşı direniş göstermeleri savaşları beraberinde getirmektedir. Siena'nın bu karışıklıklar içerisindeki en güçlü müttefiki Milan Düküdür. Floransa burada hem emperyalist bir savaşla savaşmakta hem de Siena'nın müttefiki olan Milan Dükü'nden kendisini savunmaktadır. Bu aslında daha uzun bir tarihin ve bir bölümün, Floransa'nın Siena'yı fethetmeyi başardığı 16. yüzyılın ortalarına doğru gidebilen bir anlatının bir parçasıdır. General Tolentino, Floransalılar tarafından bu savaşta kendi ordularına liderlik etmeleri için tutulmuştur. Dönemin tüm İtalyan devletleri ve bazı Avrupa devletleri bu şekilde paralı askerler kiralamışlardır. Bu kişiler aynı zamanda iş adamları da olabilmektedir. Bir devlet, bir cumhuriyet ya da bir prens ile condottieri denilen bir sözleşme imzalanmaktadır. Bu sözleşmenin şartları genellikle bir yıl boyunca işverenleri için savaşmaktır. Bir yılın sonunda serbest kalacaklar ve başka işverenler tarafından önceki işverenine saldırmamak şartı ile tekrar kiralanabileceklerdir. Siena ve Floransa gibi kentler arasındaki sivil grup ve rekabet bugün hala hissedilmektedir. Ancak günümüzde var olan rekabet 15. yüzyılın toplumsal gururundan ve politik olarak belirleyiciliğinden ziyade sonradan ortaya çıkmış olan cumhuriyet dönemine nostaljik bir şaka olarak yansımaktadır. Her ne kadar ligleri farklı olsa da bu iki Toskana kasabasının futbol takımları bir araya geldiğinde, orta çağda yaşamış oldukları ortak tarihleri popüler kültür ile birlikte etkisini hala göstermektedir (www.nationalgallery.org.uk).

2.3.6.2. *Anghiari Savaşı (1440)*

29 Haziran 1440'da Floransa lideri Neri de Gino Capponi ve Papalık birlikleri ile Milano Dükü Niccolò Piccinino arasında gerçekleşen Standartlar Savaşı olarak da bilinen Anghiari Savaşı'dır. Papa IV. Eugene, onu müttefik olduğunu düşündüğü için aldatan ama bunun yerine Milano'nun papalık bölgesini işgal eden ve ona el koyan Piccinino'yu yenmek için Floransalılara yardımcı olacak bir ordu sağlamıştır. Savaşın tarihi açıklamaları, Capponi'nin Floransa'da Signori'yi öldürmek için yazmış olduğu korunmuş gönderilere dayanmaktadır. Savaş, 29 Haziran 1440'ta Aziz Peter ve Aziz Paul Günü'nde, Milan dükü Piccinino'nun Floransa birliklerinin yakın alanlardaki atlarını beslemek için Anghiari kasabasına kısa bir mesafe kat ettiğini öğrendikleri zaman başlamıştır. Piccinino, düşman

kampına sürpriz bir saldırı için bir fırsat görmüş ancak Milan süvarilerinden gelen bir toz bulutu ufukta görüldüğünde, Capponi düşmanın ilerlediğini anlamıştır. Buna karşılık, yolu ve Anghiari'ye yaklaşık sekiz mil uzaklıktaki üst Tiber Nehri'ni kapsayan bir köprüyü savunmak için yaklaşık 500 asker göndermiştir. Haziran sabahı iki ordu arasındaki ilk karşılaşma şiddetli ve kanlı bir şekilde dört saatten fazla sürmüştür. Her iki taraf için de kesin bir zafer yoktur. İlk başta Floransalılar Milanlıları geri püskürtmüş ancak Piccinino'nun birlikleri köprüyü tekrar almış ve Capponi'nin kampına yaklaşmıştır. Fakat Floransalılar pes etmemiştir. 600'den fazla süvari ile tekrar köprüye doğru ilerlemişlerdir. Leonardo, defterinde savaşın detaylarını şöyle anlatmıştır: “*Niccolô Piccinino adamlarının geri kalanın ileriye doğru itti ...Patriğin [Capponi] kendini kaptanlarının ortasına yerleştirmesi, eylemlerini kelimeleri ile sürdürmesi olmasaydı, askerlerimiz geri çekilmeye başlayacaktı ... [ama] tam anlamıyla düzensizlikle [Piccinino] takipçilerini geri çekirmiştir*” (da Vinci, Richter, Wells ve Kemp, 2008, s. 329; Duncan, 2004, ss. 10-11).

Öğleden sonra, Capponi sonunda düşmanı köprüden sürmüştür. Piccinino, topçuların bir tepeden Milan askerlerine ateş ettiği sırada, daha önce işgal ettikleri uzak Borgo San Sepolcro kasabasına çekilmek zorunda kalmıştır. Floransa kuvvetleri kaçan Milanlıları takip etmiş ve ilk geri çekilenler hariç tüm askerleri öldürmüştür. Piccinino tamamen yenilmiş olsa da Borgo'da kalmıştır. Floransalılar, daha sonra daha avantajlı bir zamanda ve paralı askerlerin yardımıyla Milanlıların kayıplarından dolayı kendilerinden intikam alacaklarından korkmuşlardır. Ancak Milanlı lider Toskana'dan ayrılmış ve asla geri dönmemiştir (Duncan, 2004, s. 12).

2.3.6.3. Smyrna'nın Fethi (1472)

Venedik'in Smyrna'ya saldırısı, Osmanlıların Venedik topraklarında yaptığı akınların intikamı olarak tanımlanmaktadır. Hikâye, Osmanlıların 1470'te Negroponte'yi fethinden sonra gerçekleşmektedir. İtalyan kaynaklarında Pietro Mocenigo kahramanca bir figür olarak tasvir edilmektedir. Papa ve Napoli Kralı ile ittifak halinde Osmanlı topraklarındaki Smyrna kuşatmasını yönetmektedir. Uzun bir süre savaş yaşamamış bir şehir olan Smyrna'da şehir surları güçlendirilmemiş veya başka bir savunma hazırlanmamıştır. Venedikliler bu sürpriz saldırıları ile şehrin surlarını aşmış ve şehir hırsızları gibi kenti yağmalamaya başlamıştır. Saldırı sonucunda birçok altın, gümüş ve değerli eşyalar çalınmış ve aynı zamanda camilerde saklanan esir kadınlar ve çocukları zorla alıkonmuştur. Mahkumlar köle olarak satılmak üzere limandaki gemilere gönderilmiştir (Thomas ve Chesworth, 2014, ss. 559-560). Bununla birlikte, şehir yağmanın ardından geçici garnizon olarak ta kullanmıştır (Frazee, 2004, s. 223).

2.3.6.4. *İşkodra'nın Kuşatılması (1474)*

İşkodra, 1474 baharında Osmanlı kuvvetleri tarafından kuşatılmıştır. II. Mehmet, Rumeli valisi Hadım Süleyman Paşa'yı yaklaşık 80.000 askerle birlikte göndermiş, ancak komutan Antonio Loredan tarafından püskürtülmüştür ve Venedik takviyelerinden endişe duymuştur (Jaques, 2007, s. 921; Srejskić, 1981, s. 406). Bazı kaynaklara göre, Osmanlı padişahı 1474'te Podgoritsa ve Baleč'i yeniden inşa etmek için 5.000 Türk ailesini bu kentlere yerleştirmek niyetindedir. Böylece Crnojević'lerin Zeta ve kuşatma altındaki Venedik İşkodra'sının iş birliğine ek bir engel oluşturulması planlanmaktadır (Božić, 1979, s. 295; Ćorović, 2005, s. 357; Urhan, 2015, ss. 116-117).

Süleyman Paşa'nın 80.000 kişilik ordusuna 8.000 yeniçerinin katılması Arnavut seferine bağlı kalan padişahın önemi vurgulanmaktadır. Topların taşınması için en az 500 deveye ihtiyaç duyulmaktadır. II. Mehmet, önceki deneyimlerinde kale duvarlarına attığı atışlar ile deneyim kazanmıştır. Nürnbergli silah ustası (Meister) Jorg, Süleyman Paşa'nın bu seferinde ordusunun bir üyesi gibi görünmektedir. Sırbistan ve Makedonya'yı geçen Türk komutan, direnişe karşı durmaksızın Arnavutluk'a dağlardan giriş yapmıştır ve mayıs ayı başlarında İşkodra'nın dışındaki kampını başlatmıştır. Ardından şehri her taraftan sararak ve kuşatmayı hazırlamıştır. Paşa, Bojana'nın karşısında denize yakın bir köprü inşa etmiş ve şehrin kıyıdan uzak seyreden Venedik gemileri tarafından desteklenmesini önlemek için bölgeyi koruma altına almıştır. Birkaç gün içinde dört büyük top ve onlardan küçük bir düzinesinin arabaları hazırdır. Kalenin duvarlarına kesintisiz bir top atışına maruz kalmıştır. Yaklaşık 450 metre yüksekliğinde ve sadece bir taraftan ulaşılabilen; kaya kubbe üzerinde yer alan kale, uzun bir süredir şehri savunmaktadır (Babinger, 1978, ss. 334-335).

Triadan Gritti, Pietro Mocenigo yerine Venedik'li kaptan general olarak atanmıştır. Arnavutluk Veneta kıyılarını ve özellikle Bojana Nehri'nin ağızlarını korumak için Mayıs 1474'te denize açılan Gritti, altı kadirgadan oluşan Venedik filosuna liderlik etmiştir (Babinger, 1978, s. 334). Venedik donanması Bojana'ya girdiğinde; Osmanlı kuvvetleri, tıpkı Sırp kumandanı Mazarek'in ikinci İşkodra Savaşı sırasında yaptığı gibi Bojana'nın ağzını kesilmiş ağaç gövdeleriyle tıklayarak gelen kuvvetleri engellemeye çalışmışlardır. Nehre filonun indirmiş olan Gritti, 15 Haziran 1474'te Osmanlı kuvvetleri karşısında zafer kazanmıştır. Gritti'nin tüm çabalarına rağmen, gemilerinin çoğu Sveti Srd yakınlarındaki Bojana'nın sığ sularında mahsur kalmıştır. Filonun taşıdığı tüm malları İşkodra'ya teslim edememiştir (Božić, 1979, s. 380).

İşkodra'daki Pietro Mocenigo'ya katılan Gritti, Leonardo Boldu'ya Ivan Crnojević'i bulmasını ve İşkodra Kuşatması sırasında Venediklilere yardım etmesi için mümkün

olduğunca çok sayıda askerini seferber etmesini emretmiştir. Aynı zamanda Boldu'ya Crnojević'in süvarilerini ve piyadelerini Skadar Gölü üzerinden taşıması emredilmiştir (Imber, 1990, s. 219). İvan Crnojević, Kotor'la bağlantı sağladığı ve Žabljak ve Skadar Gölü üzerinden gelen güçlü Osmanlı kuvvetlerine karşı aynı anda savaştığı için İşkodra'nın savunmasında önemli bir rol oynamıştır (Maletić, 1976, s. 172). Crnojević, Kotor'da tepelerin üzerinden Žabljak'a adam ve kütük taşımıştır. Bu kütüklerden ortalama 12 askeri taşıyabilen Fusta denilen küçük gemiler yapılarak Skadar Gölü'ndeki Osmanlılar şaşırtılmıştır. Tüm yaz boyunca âskeri harekâtlara katılan Ivan Crnojević; Skadar Gölü'nü üç Fusta ve on beş küçük gemi ile kontrol altında tutmuştur. Venedik donanmasının 34 büyük ve yaklaşık 100 küçük gemili filosunun Sveti Srd'den daha uzağa gidemediği düşünüldüğünde, Crnojević'in filosunun önemi daha da artmıştır (Srejević, 1981, ss. 406-407). Boldu, Crnojević'in gemileri sayesinde kuşatılmış olan İşkodra'ya Žabljak'dan ulaşabilmiştir (Franetović-Bûre, 1960, s. 82). Venedik gemilerinin mürettebatı ve Yunanistan'dan gelen ve stratioti olarak bilinen Balkan paralı asker birimleri kuşatma altındaki kentin savunucuları ile bir araya gelmiştir. Bazı Venedik raporlarına göre toplam sayı 25.000'e ulaşmıştır (Srejević, 1981, s. 407).

15 Temmuz-28 Ağustos 1474 tarihleri arasında gerçekleşen kuşatma sırasındaki savaşlarda, İşkodra kalesinin durumu gittikçe kötüleşmektedir. Bojana'nın ağzındaki öldürücü çatışmalar sırasında, Triadan Gritti ve asilzade Luigi Bembo sıtmaya yakalanmışlardır. Ardından Kotor'a kaldırılmış ve orada ölmüşlerdir. İki cepheden gelen top ateşi altında, İşkodra'nın duvarlarının büyük bir kısmı çoktan çökmüştür. Ancak Osmanlı birliklerinin silahları yüksek siperlere karşı güçsüzdür. Süleyman Paşa, Antonio Loredano'ya, kaleyi teslim etmesi halinde elverişli şartlar ve büyük bir ödül teklif eden bir mesaj göndermiştir. Venedikli komutan bu teklifi reddetmiştir. Bunun üzerine Süleyman, İşkodra'nın siperlerine sekiz saat boyunca saldırmıştır. Ancak demir sopalarla ileriye sürüldükleri söylenen Türkler, sonunda çabalarından vazgeçmek zorunda kalmışlardır. Yaklaşık 7.000 asker ve 14 kaptan hayatını kaybederken, çok daha fazla sayıda kişi yaralanmıştır. Süleyman Paşa, askerleri su sıkıntısı ve hastalıklarla uğraştığı için ikinci bir saldırıyı hazırlayamamıştır. Su sıkıntısına ek olarak yiyecek sorunu, kent sakinlerini de teslim olmaya itmiştir. Bu kritik zamanda, insanlar halk savaşın sona ermesini isterken, Loredano Türk köleliğinin canlı bir resmini verdiği bir nutuk ile duruma müdahale etmiştir (Babinger, 1978, ss. 335-336).

Osmanlı ordusunun 1474'teki İşkodra Kuşatması başarısız sonuçlansa da şehrin dış duvarları önemli ölçüde hasar görmüştür. Vatandaşlar ardından daha güçlü bir Osmanlı saldırısı beklentisiyle duvarları yeniden inşa etmiştir. Tarihler 1478 yılını gösterdiğinde

Osmanlılar, İşkodra'yı fethetmek için geri dönmüş ve 1913 yılında Montenegro ele geçirilene kadar kent Osmanlı egemenliği altında kalmıştır (Barleti, 2012, s. 246).

2.3.6.5. Avusturyalı Maximilian'ın Leghorn'u Fetih Denemesi (1496)

Maximilian, İtalya'ya gelmeden önce, Pisa ile Floransa arasındaki anlaşmazlığı çözüme kavuşturmak için Pisa'ya gitmeyi planlamıştır. İmparator, Floransalılara, Pisalılar ile olan çatışmalarında İmparatorluk yetkisini kullanacağını bildirmiştir. Ancak Floransalılar, imparatorun bu tehdidi üzerine isyancı kuvvetlerin kendi kentlerine gerilemediği sürece hiçbir yargılamayı kabul etmediklerini belirtmişlerdir. Bunun üzerine Maximilian, altı Venedik kadırgası, üzerlerinde top taşıyan Ceneviz gemileri ve 1.000 Alman piyadeden oluşan ordusu ile Cenova'dan La Spezia'ya sefere çıkmıştır. Ekim ayı sonlarında ulaştığı Pisa'nın ardından, karadan gelmekte olan 500 Alman atlısı ve hali hazırda Pisa'yı savunan Milano ve Venedik birlikleri ile birlikte yeniden Floransalıların kontrolüne geçen Leghorn (Livorno)'a hareket etmişlerdir. Tahıl taşımakta görevli olan Fransız gemilerinde kiralanmış yaklaşık 600 İsviçre ve Gascon piyadesinin kendilerine tesadüfen gelmesi ve Leghorn savunması için piyadelerin desteği Floransalı kuvvetlerin morallerini yükseltmiştir (C. Shaw ve Mallett, 2012, s. 39).

2.3.6.6. Asola Savaşı (1516)

Venedik hakimiyetindeki ilk dönemindeki Asola kentinde; Venedikliler ilk olarak Filippo Maria Visconti ile ardından Francesco Sforza ve Gian Francesco Gonzaga arasındaki mücadeleleri ile bilinmektedir. Fakat Gonzaga'nın hakimiyeti altına girmek yerine Serenissima Cumhuriyeti'ne sadık kalmıştır. 1454 yılında Venedik dükü olan Francesco Foscari verilmiş imtiyazlar ile dükün Asolan Brescia vatandaşlığına izin verilmiştir. Aynı zamanda Brescia, Asola'nın mali ve idari özerkliği doğrulamıştır. Kentin stratejik önemini onaylayan Venedik, restorasyon projesi ortaya çıkararak şehrin kalesini ve savunma yapıları için çalışmalar yapmıştır. Daha sonraki yıllar da Venedik ile Napoli dükü arasında mücadeleler yaşanmıştır. Bu mücadeleler Federico ile müttefik olan Milan dükü arasındaki çatışmalar ile devam etmiştir. Asola, Gonzaga ailesinin kontrolüne geçmiş bir şekilde şehirdeki saldırılarına ve yağmalarına devam etmektedir. Geçmişte verilen ayrıcalıklar kaybedilmiştir. 1509'da Serenissima Cumhuriyetinin Cambria Ligi karşısındaki yenilgisine rağmen kent Venedik'e olan bağlılığını sürdürmüştür. Kentin Venedik'in yönetimi altına girmesi ancak 1515'te gerçekleşmektedir. Venedik yönetimine geçmiş olan kentte daha önce ki düzenlemelere benzer bir işleyiş görülmektedir. Venedik yönetici olarak Francesco Contarini'yi, Brescia sulh hâkimi olarak Gottardo Brigio'u göndermiştir. Gonzaga tarafından 1509'da atanan kişi halkı Mantualılar için alışılmış bir hale getirdiğinden, seçilmiş olan bu iki başkanın ilk ve önemli

icraatı Topluluk konseyini yeniden yapılandırmaktır. Lombardiya'yı ele geçirmek üzere bölge genelindeki sükuneti tekrar bozan Almanya İmparatoru I. Maximilian, Asola'yı bir kez daha kuşatmış ancak yeniden direniş ile karşılaşmıştır. 10 Mayıs 1516'daki dük Venedik'e olan bağlılığı ve sadakati ile 1484'ten önce elinde bulunan ayrıcalıklarını ve en kayda değer olgu olan Brescia'dan bağımsızlığını doğrulamıştır (Bernoni, 1876, ss. 104-110, 156; Mangini, 1999, s. 164).

2.3.6.7. Floransa Kuşatması (1529-30)

İmparator V. Charles, Ekim 1529'dan beri Oranj Prensi tarafından kuşatma altında olan Floransa meselesi ile ilgilenmektedir. Kuşatmanın büyük bir şehrin yok edilmesinden ziyade ağır bir tazminatın ödenmesiyle sona ermesini tercih eden Charles, papanın kendisini destekleme sözünü tuttuğundan ve memnun olmasından endişe etmektedir. Papa VII. Clement, Oranj ve ordusunun çabaları konusunda kararsızdır. Medici'nin Floransa'ya bir kez daha hükmetmesi gerektiğine karar verebilmek için ordusunun Floransa'nın dışında ne kadar uzun süre kamp kurduysa Clement'e o kadar pahalıya mal olmaktadır. Çünkü onlara ayda 60.000 duka ödemektedir. Yine de şehrin yağmalanıp yıkılmasını ya da imparatorluk ordusunun yararına kurutulmasını istememektedir (C. Shaw ve Mallett, 2012, ss. 221-222).

Oranj Prensi'nin de güçlü bir kuşatma yapabilme imkanları vardır. Birliklerinde ilk etapta 10.500 piyade, 500 hafif atlı ve 300 zırhlı atlısı bulunmaktadır (Roth, 1924, s. 194). Charles'a, şehri tamamen kuşatmak için daha fazlasının gerekli olacağını vurgulamıştır. Daha fazla adamı olmasaydı, kenti fethetmenin on yıl sürebileceğini belirtmiştir. Prens'in birkaç el ateş ettikten sonra kırdığı parçaların çoğu için daha fazla topa ihtiyacı vardır (Bardi, 1893, s. 68,73). Parasal açıdan yoksun olması, onun askerlerini daha az kullanmasına yol açmıştır. Lombardiya'daki savaşının sona ermesi ile takviye birlikler yavaş yavaş kampa ulaşmıştır. Şubat ayının başlarında Oranj, komutası altında 14.000 İtalyan, 6.000 İspanyol, 8.000 Alman piyadesi; ek olarak ta 800 zırhlı atlı ve 2.000 hafif atlısı olduğunu bildirmiştir (Roth, 1924, s. 254). Ancak bu durum hepsine ödenecek paranın bulunmasını kolaylaştırmamıştır. Bazı Floransa vatandaşları ve birçok Floransalı tebaa, Medici'nin dönüşüne karşı olmasalar da imparatorluk ordusunu desteklemişler, onlara istihbarat ya da erzak vererek, onların taraflarında savaşmışlardır. Aynı zamanda Floransa'daki rejim Medici'ye düşman insanlar tarafından yönetilmektedir. Rönesans karşıtı vaazları ile tanınan Girolamo Savonarola, dini coşku ile körüklenen geniş tabanlı popüler hükümette, büyük sadakat uyandırmıştır. Bununla birlikte Medici'nin bilinen ya da şüpheli destekçileri zulüm görmüştür. İmparatorla anlaşmaya varmak Clement'le anlaşmaya varmaktan daha kabul gören bir seçenektir. Kuşatmanın başlangıcından itibaren Floransa, vatandaş milis kuvvetleri yetiştirmiştir. Başlarda 4.000 olan

sayıları 10.000'e yükselmiştir. Kendilerini savunmanın yanı sıra duvarın dışındaki düşmanla yüzleşmeye istekli ve yetenekli olduklarını göstermişlerdir. Fakat çatışmalar, çoğunluğunun İtalyan olduğu paralı askerler tarafından yapılmıştır. Onları denetleyen komiteye göre birçoğu 'İtalya'nın özgürlüğü için' savaştıklarını hissetmişlerdir. Papalık Devletleri'nden Stefano Colonna, Mario Orsini ve Malatesta Baglioni de dahil olmak üzere birçok komutan, Ocak 1530'da yüzbaşı ve general olarak atanmıştır. Sayılar kuşatmanın ilk aylarında 10.000 civarında dalgalanmış ve sonunda 6.000'e düşmüştür (Roth, 1924, ss. 193-195; C. Shaw ve Mallett, 2012, s. 222).

Oranj Prensi, 1529 yılının Ekim ortalarında şehrin güneyinde kamp kurmuştur. Kuzeybatıda, Prato ve Pistoia'ya giden güzergahlarda landsknechts olarak bilinen paralı ve mızraklı Alman piyadelerini, Kuzey Bologna'ya giden ana rotada ise İspanyol birliklerini konuşlandırmıştır. Floransalılar saldırganlardan korunmak için şehrin etrafındaki tüm binaları bir mil kadar feda etmiştir. Yıl başında kampa taze ve daha güvenilir silahlar gönderildiğinde topçu birliklerinin bombardımanı yoğunlaşmış, ancak büyük bir hasar verilmemiştir. Askeri mühendis olarak görev yapmakta olan Michelangelo'nun yönetiminde, şehrin güney tarafındaki savunmalar üzerinde çok fazla çalışma yapılmıştır. Birkaç askerin ve Mario Orsini'nin surların güçlendirilmesi denetlediği sırada öldürülmesi, Floransa'nın sembolik bir değişime dönüşmüş olan bombardımana meydan okumasını engellemiştir. Şehre bazı saldırılar düzenlenmiştir, ancak sadece 11 Kasım'da ki büyük çaplı bir saldırıdır. Sürpriz bir saldırı olması amaçlanmış, fakat topçu ateşiyle geri püskürtülmüştür. Şehirden düşman kampına gelen hücum seyrektir. Ancak istilacıların önlem almaları için yeterince etkili olmuştur. Çatışmaların çoğu şehrin etrafında değil, erzak kontrolü ve geldikleri yolların kontrolünün olduğu bölgede gerçekleşmiştir. En önemli güzergâh Arno vadisi boyunca Empoli üzerinden Pisa'ya kadar uzanmaktadır. 1530 yılının başında, Pisa, Livorno, Empoli ve Volterra, gibi şehirler, Floransa'nın kontrolü altındadır. Komiser Francesco Ferrucci, Empoli'deki üssünden bölgedeki imparatorluk güçlerine karşı etkili baskınlar düzenlemektedir. Volterra şubat ayı sonlarında Alessandro Vitelli'ye teslim olmuştur. Ferrucci'nin kenti tekrar alması ve oradaki kalede tutan garnizonunu rahatlatması gerekmektedir. Ancak sadece Nisan ayı sonunda Empoli'nin saldırılara karşı güvende olduğu düşünülmektedir. Daha sonra Ferrucci, yaklaşık 2.000 piyade ve 200 at ile bir gün içinde Volterra ulaşip kaleye kabul edilmiştir ve ardından şehri almıştır (Monti, 2007, s. 101). 29 Mayıs'ta Empoli, İspanyol kökenli bir İtalyan olan paralı asker lideri Alfonso d'Avalos'a (del Vasto) düşmüştür. Del Vasto ardından, haziran ayı ortasında Volterra'yı kuşatmaya giden Napolili kaptan Fabrizio Maramaldo'ya katılmıştır. Ancak Volterra'nın Floransa güçleri

tarafından cesurca savunulması kuşatmanın kaldırılmasına neden olmuştur. Gururu incinen del Vasto, Toskana'dan ayrılmıştır (C. Shaw ve Mallett, 2012, s. 223). Floransa'da yiyecek stokları azalmakta ve doldurmak giderek güçleşmektedir. İmparatorluk ordusu da kıtlık ve hastalık yüzünden zayıflamaktadır. Floransalılarının güçlü bir hücumu, bitik durumda olan bu orduyu yok edebilecektir. Bu durumdan rahatsız olan Oranj Prensi, Nisan ayı başlarında imparatoru uyarmıştır (Monti, 2007, s. 97). Ferruci'ye, Volterra ve Pisa'nın savunmasında kullandığı birkaç adamı ile Pisa'da bulunan Gianpaolo da Ceri'nin birliklerine katılarak Prato veya Pistoia'yı Arno'nun kuzeyindeki operasyonlar için üs olarak yakalamaya çalışması ya da Floransa'ya gelmeye çalışması emredilmiştir. Ancak Oranj bu planı öğrenmiş; Maramaldo'ya Ferrucci'nin kuvvetlerini durdurmasını ya da eğer yapamazsa Alessandro Vitelli'ye ve bölgede bulunan bazı İspanyol piyadelerine katılmasını emretmiştir. Komutası altındaki 2.000 piyade ve hafif atlı ile kendisi de bu birliklere katılmıştır. Yaklaşık 3.000 piyade ve 300 hafif atlı ile Pisa'dan doğuya doğru yürüyen Ferrucci, 3 Ağustos'ta, toplamda 8.000 piyade ve 1.500 atlı birliği olan imparatorluk güçlerine, Gavinana'nın duvarlı köyü yakınlarında yakınlaşmıştır (Roth, 1924, s. 313). Köy ve çevresindeki zorlu mücadelenin ardından Floransa güçleri ağır kayıp vermiştir. Ferrucci ve Gianpaolo da Ceri son teslim olanlar arasındadır. Ağır yaralanmış olan Ferrucci, Maramaldo tarafından öldürülmüştür. Ölümüyle yüzyıllar boyunca İtalyan vatanseverler tarafından anılacak bir kahraman olmuştur. İmparatorluk kuvvetlerinde ise Oranj Prens, hafif atını sorumlu bir şekilde yönetirken arkebüz atışları tarafından öldürülmüştür. Onun ölümü ile ordusunun kazandığı zafer gölgelenmiştir (C. Shaw ve Mallett, 2012, ss. 223-224).

Perugia'daki Baglioni hem kendi çıkarlarını hem de Floransa şehrini kurtarmaya çalışmaktadır. Gavinana'nın Floransa'ya ulaştırdığı haberin ardından Baglioni ve Colonna, Oranj'ın ölümünden sonra komutayı devralan Ferrante Gonzaga'ya elçiler göndermiştir. Gonzaga, Medici'nin restore edilmesi gerektiğini ve bunun ancak imparatorun tahkimi ile olacağını öne sürmüştür. Hükümet bunu reddetmiş ve kampa saldırılmasını emretmiştir. Ancak Baglioni ve Colonna savaşa girişmeyi reddetmiştir. Baglioni adamlarını şehrin teslim etmek üzere hazırlarken milislerin birçoğu onun tarafında yer almaya başlamıştır. Onların dışından kalanlar ise birkaç saat sonra geri çekilmiştir. Birçok Floransalı'nın Medici'nin dönüşündense Floransa'nın yok olmasını tercih eden radikallerin fanatizmini paylaşmadığı ortaya çıkmıştır. Medici'nin destekçileri yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Gonzaga ile müzakereler başlamış ve 12 Ağustos'a kadar kapitülasyon şartları kabul edilmiştir. Şartlar belirsiz ve ılımlı bir cumhuriyetçi hükümetin savunucuları için bazı umutları canlı bırakacak kadar da geçicidir. V. Charles, dört ay içinde Floransa'nın hangi rejime sahip olması

gerektiğine karar verecek ve kentin özgürlükleri güvence altına alınacaktır. Floransalılar imparatora itaat etmiştir. Medici'nin geri dönmesine açıkça izin veren bir madde yoktur: bu okundu olarak kabul edilmiştir (Sanuto, 1898, ss. 501-503). Papa VIII. Clement ve İmparator V. Charles bu şartlardan memnun değildir. Charles daha fazla para; en azından 200.000 duka daha istemektedir. Clement ise Floransa'nın imparatora değil kendisine teslim olmasını tercih etmektedir. İmparatorluk kampındaki askerleri harekete geçmeye ikna etmek için yeterli parayı toplamak bir ay sürmüştür. Papa bu süreçte Floransa'nın tekrar kuşatılacağından endişe etmiştir. Kapitülasyondan bir hafta sonra oligarklar ve Mediciler, Floransa hükümetinin kontrolünü ele geçirmiştir. Geçici rejim birkaç ay sürmüştür, çünkü Charles'ın tahkimi Alessandro de 'Medici'nin imparatorluk mahkemesinden geldiği 1531 Temmuz'unun başına kadar yayınlanmamıştır. Kararnamesi, rejimin 1527'den önce olduğu gibi kalması ilgili olmuştur. Alessandro ve mirasçıları ebediyen başkandır. Kararın, imparatorun Floransa üzerindeki otoritesi üzerine kurulduğu vurgulanmıştır; Eğer Floransalılar bu maddeleri çiğneseydi, isyancı muamelesi görürler ve Floransa İmparatorluğa evrilirdi (Rubinstein, 1983, ss. 167-168; C. Shaw ve Mallett, 2012, ss. 224-225).

2.3.6.8. Marciano Savaşı (1554)

Marciano savaşında, Floransa Dükaliği, İspanya ve Kutsal Roma imparatorluğu ile Siena ve Fransızlar karşı karşıya gelmiştir. Sienalı komutan Pietro Strozzi, savaş istemektedir. Floransalı Marki Marignano'nun birlikleri ile olacak bir savaşın Siena dışında gerçekleşmesi halinde avantaj elde edeceğine karar vererek, Floransa topraklarına bir saldırı ile onu şehirden uzaklaştırmaya karar vermiştir. 17 Temmuz'da yaklaşık 14.000 kişilik ordusunu, Val di Chiana'ya doğru götürmüş ve Siena'da Blaise de Monluc komutası altında sadece 1200 piyade ve 200 at bırakmıştır (Cantagalli, 1962, ss. 289-290). Ancak Arezzo üzerinde başarısız bir girişimin ardından Fransızlar Marciano'yu ele geçirip Strozzi'yi görevden almıştır. Ardından Cosimo'nun protestolarıyla teşvik edilen Marignano'nun Napoli'den gelen takviye birliklerine katılarak 16.000'den fazla piyade, 1.000 hafif at ve 350 silahlı adamı bulunmaktadır (Cantagalli, 1962, s. 294,315). Strozzi'yi takip etmesi sırasında Fransızlar Val di Chiana üzerindeki köprüde bir kale inşa etmeye başlamıştır. Topçu birlikler Marciano'yu kurtarmak hazırlanırken Fransızlar gelmiştir. Sonraki birkaç gün içinde çatışmalar ile birlikte yiyecek ve su sıkıntısı olan Fransızların durumları gittikçe kötüleşmeye başlamıştır. Strozzi, Siena'ya yönelik malzemelerin toplandığı Lucignano'ya gitmeye karar vermiş, 2 Ağustos'ta birlikleri ile dağların tepelerinden Lucignano'ya doğru yürümeye başlamıştır. Ancak Marignano'nun ordusu da paralel bir tepe hattı izlemiştir. Tepeler, Marciano'dan bir mil kadar uzakta, sadece küçük bir vadiyle, kuru bir dere yatağı olan Scannagallo hendeği tarafından kesilmiştir. Her

iki ordu da karşı karşıya gelmiştir. Savaş, imparatorluğun hafif atlıları ile başlamıştır. Coğunluğunda arkebüz montelenen bu atlılar, rakiplerine sol kanattan ilerlemiştir. İmparatorluğun zırhlı atlı (men-at-arms) birliklerinin hücumu katılmaya hazırlandığını gören hafif Fransız atlıları yanlarında bu birliklerin olmamasında ötürü dönüp kaçmıştır. Sonrasında Fransız atlıların kaçtığını gören İmparatorluk süvarileri de ortadan kaybolmuştur. Fransız piyadeleri, Marignano tarafından tepelere yerleşmiş olan topçuların atışlarından kayıp vermektedir. İvedikle karşılık verebileceği topçu ateşi olmayan Strozzi için en büyük umut imparatorluk süvarileri geri dönmeden önce adamlarını vadinin diğer tarafına göndermektir. Böylece düşman piyadelerinin üstesinden gelebileceğini düşünmektedir. Birlikler dere yatağını aştıkça daha ağır kayıplar vermeye başlamıştır. Fransız ordusundaki Grisonların kolordusu İsviçreli komşularında karşı onursuz olarak bilinen ünlerini bir kez daha haklı çıkarmış ve iflas etmiştir. Ardından İmparatorluk süvarilerinin savaş alanına dönüşü ile kuşatma tamamlanmıştır. Yaralanmış olan Strozzi, alanı terk etmek zorunda kalmıştır. Mücadelenin sonucunda toplamda 4.000 kişinin öldüğü bilinmektedir. Aynı zamanda çoğu kaptanlar da dahil olmak üzere çok sayıda yaralı ya da esir olduğu tahmin edilmektedir. İmparatorluk ordusuna alınan 400 Alman askeri dışında esirlerin çoğu kısa sürede serbest bırakılmış ve evlerine gönderilmiştir. Floransa ve İmparatorluk birliklerinin kayıpları ise 200'den az olarak hesaplanmıştır (Cantagalli, 1962, ss. 297-307; Roffia, 1842, ss. 573-582). Strozzi ordusunu bir daha kuramamış ve bir daha taarruza geçememiştir. Marignano adamlarını Siena'ya geri getirmiş ve kuşatmaları sıkılaştırmıştır. Artık güney yolunda yeni pozisyonlar inşa edip elinde tutabilmektedir (C. Shaw ve Mallett, 2012, ss. 261-262).

2.3.6.9. İnebahtı/Lepanto Deniz Savaşı (1571)

Osmanlı Devleti'nin Kıbrıs'ı fethetmesi nedeni ile ortaya çıkan bu savaş, 7 Ekim 1571'de Papa V. Pius, İspanya kralı ve Venedik Dükası'ndan oluşan Kutsal İttifak birlikleri arasında gerçekleşmiştir. Osmanlı kuvvetlerinin merkezinde Kaptan-ı Derya Müezzinzâde Ali Paşa ve Serdar Pertev Paşa; sol tarafta ise Cezayir Beylerbeyi Uluç Ali Paşa, sağ tarafta ise İskenderiye Beyi Mehmet Bey bulunmaktadır. İskenderiye Beyi Mehmet Bey'e batılılar tarafından güney rüzgârı olarak bilinen Sirocco lakabı takılmıştır. Türk kaynaklarda ise bu lakap Şuluk olarak bilinmektedir (Naki, 2015, s. 88).

Savaşın başında Hristiyanlar, rüzgârın kendilerine karşı olması nedeniyle Osmanlı donanması ile savaş hattı oluşturulmadan önce temas yaşama ihtimalinden korkmuşlardır. Ancak öğle saatlerinde, temastan kısa süre önce, rüzgâr yön değiştirerek Hristiyanların lehine hareket etmiştir. Böylece Hristiyan filoları rakiplerinden önce kendilerine tahsis edilen savaş hatlarına konumlanmışlardır. Ön cephede konuşlanmış dört tane üç direkli savaş gemisi

(galleasses), önemli pozisyonlardaki Türk kadirgalarının yakın bölgelerine açtığı ateşle rakiplerinin savaş düzeninin bozulmasına yol açmıştır. Körfezin kuzey kıyısına yakın konumda Şuluk Mehmet Paşa ve Amiral Agostino Barbarigo kuvvetleri arasında ilk temas gerçekleşmiştir. Barbarigo, Paşa'nın onu çevrelemesini önlemek için kıyıya çok yakın kalmaya çalışmıştır. Ancak suların derinliğini bilen Mehmet Paşa, kadirgalarını Barbarigo'nun çizgisi ile sahil arasına yerleştirmeyi başarmıştır. Meydan muharebesi sırasında gemiler birbirine o kadar yakın olmuşlardır ki mücadele yumruk yumruğa dönüşmüş ve aynı zamanda iki liderin de öldürüldüğü sürekli bir savaş platformu oluşturmuşlardır. Türk gemilerinden kurtulmuş olan Hristiyan kadirga köleleri, kendilerine silah temin edip mücadeleye katılarak savaşın lehini Hristiyan birliklerine çevirmişlerdir (Naki, 2015, s. 89; Stevens ve Westcott, 1920, s. 104).

Bu sırada merkezde kuvvetler yoğun bir güçle çarpışmaya devam etmektedir. Sağ kanattaki mücadelenin merkeze yayılmasıyla Müezzinzâde Ali Paşa, V. Charles'ın evlilik dışı oğlu ve Avusturya genel valisi Don Juan'ın birliklerine saldırmıştır. Bu sırada İspanyol Tercio piyadeleri ve Türk yeniçerileri arasında kadirgalar arası bilek bileğe çatışmalar yaşanmıştır. Müezzinzâde Ali Paşa'nın kadirgası iki defa istila edildiği halde İspanyollar yine de püskürtülmüştür. Amiral Colonna'nın manevrası ile Ali Paşa tarafından sıkıştırılmış olan İspanyol birlikleri kurtarılmıştır. Manevra sırasında Ali Paşa arkebüz atışı ile şehit düşmüştür. Esir alınan gemiye Kutsal Birlik'in bayrağının çekilmesi ile Osmanlı birliklerinin morali bozulmuştur. Hristiyanların bu güç gösterisine karşı Uluç Ali Paşa komutasındaki birlikler 30 kadirga ile Andrea Doria'nın ve Malta Şövalyelerinin olduğu filoyla saldırarak rakiplerine kayıplar verdimiş ardından savaş meydanından uzaklaşmıştır. Pertev Paşa ise iki saatlik mücadelesinin ardından büyük kayıplar vererek oğluyla birlikte bir fırgataya binip savaştan çekilmiştir (Naki, 2015, s. 90; Stevens ve Westcott, 1920, ss. 105-106). Savaşın sonunda, Hristiyanlar 117 kadirga ve 20 galyata ele geçirmiş ve 50 gemiyi batırmış veya yok etmiştir. Yaklaşık 10,000 Türk esir alınmış ve binlerce Hristiyan köle kurtarılmıştır. Hristiyanlar'dan 7,500 kişi ve Türklerden ise 30 bin civarında ölüm yaşanmıştır (Naki, 2015, s. 91; Stevens ve Westcott, 1920, s. 107).

2.3.6.10. İspanyol Armadası / Gravelines Savaşı (1588)

25 Nisan 1588'de Armada'nın sancağının kutsanması, 1571'de ki Lepanto Savaşı'ndan önce kullanılan törene benzemektedir. Ardından Armada, 28 Mayıs 1588'de Lizbon'dan yola çıkmış ve İngiliz Kanalı'na yönelmiştir. Filo, 130 gemi, 8.000 denizci ve 18.000 askerden ve bunların yanı sıra 1.500'ü pirinç ve 1.000'i demir olmak üzere 2.500 silah taşınmaktadır. Filonun tüm gövdesinin limandan ayrılması iki gün sürmüştür. Filo'da 20'si kalyon, dördü

kadırğa ve dördü 3 direkli savaş gemisi (galleasses) olmak üzere toplamda 28 adet amaca uygun inşa edilmiş savaş gemisi bulunmaktadır. Geri kalan ağır gemiler ise çoğunlukla silahlı karavanlar ve kamburlardan (Hulk) oluşmakta ve bunlara 34 hafif gemi eşlik etmektedir (Mattingly, 1963, ss. 12-13).

Armada Calais'te demirlemiştir (Rodger, 2004, ss. 263-269). Parma Dükü'nden iletişimi beklediği sırada, İngilizlerin kundak gemileri (fireships) tarafından gerçekleştirilen gece saldırısı ile dağılmış ve Parma ordusuyla buluşmasından vazgeçmiştir. Ardından limandaki hafif Hollanda (flyboat) gemileri tarafından abluka altına alınmıştır. Gravelines Savaşı'nda İspanyol filosu daha da hasar görmüş ve rüzgâr değiştiğinde Hollanda kıyılarında karaya çıkma riski yaşamıştır. Güneybatı rüzgârları tarafından yönlendirilen Armada kuzeye çekilmiş ve İngiliz donanması İngiltere'nin doğu kıyısında belirmiştir. Armada, İskoçya'nın kuzeyinden ve İrlanda'nın güneyinden İspanya'ya döndüğü sırada fırtınalar nedeniyle daha da yıpranmıştır. Birçok gemi İskoçya ve İrlanda kıyılarında harap olmuş ve 130 geminin üçte birinden fazlası geri dönememiştir (Wagner, 2010, s. 91). Martin ve Parker'ın açıkladığı gibi, *"II. Philip, İngiltere'yi istila etmeye çalışmış ancak planları suya düşmüştür. Bu, Armada'nın komutanı olarak deniz deneyimi olmayan bir aristokratın atanması da dahil olmak üzere kendi talihsizliğinden ve talihsiz havalardan kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda demirli Armada'ya İngiliz ve Hollandalı müttefiklerinin Kundak gemileri ile gece baskını yapması savaşın belirleyici unsurlarından birisi olmuştur"* (Martin ve Parker, 1999, s. 5).

2.3.6.11. Sisak'taki Savaş (1593)

Türk kaynaklarında Kulpa Bozgunu olarak geçen bu savaş, 22 Haziran 1593 tarihinde Osmanlı Devleti'nin henüz yeni atanmış sınır komutanı olan Telli Hasan Paşa'nın Bosnalı Eyalet Sipahilerinden oluşan kuvvetleri ile Avusturya ve Hırvatistan Krallığından oluşmuş birleşik orduları arasında gerçekleşmiştir. 1591-93 tarihleri arasında Telli Hasan Paşa, Sisak'ı üç kez işgal etmeyi denemiştir. 1593 yılının haziran ayında Kulpa ve Sava nehirlerinin keşistiği bölgede kamp kurmuştur. Moslavina-Sisak civarında gerçekleşen çarpışmada, Osmanlı'nın 12.000 kişilik kuvvetleri, kendilerine yarı oranla saldıran Habsburg kuvvetleri tarafından bozguna uğramıştır. 8.000 türk askerinin şehit düştüğü savaşta Hersek Sancakbeyi Sultanzade Mehmed Bey gibi önemli paşalar da şehit düşmüş ve ordu ağır bir hasar almıştır. Hristiyan güçlerin kayıpları en fazla 50 olarak belirtilmiştir. Bu çarpışmanın sonucu ile on üç yıl sürecek olan ve her iki tarafın Drava'nın kuzeyindeki Macar bölgelerindeki zafer ve yenilgilerinde oluşan bir dizi Osmanlı - Avusturya savaşlarının başladığı düşünülmektedir (Luthar, 2008, s. 213).

Hırvatistan'ın Protestan sınır komutanlığının Sisak Muharebesi'nde önemli rol oynadığı düşünülmektedir. Geçmişte Lepanto savaşı ile donanması zarar gören Osmanlı kuvvetlerinin bu savaştan sonra kara gücünün de azaldığı görülmektedir. Avrupa'nın ateşli silah ve topçu kullanımını geliştirmesi ve Osmanlı'nın geleneksel savaş stratejilerine bağlı kalması, bu çarpışmadaki yenilgisinin sebepleri arasındadır. 1593-1606 yıllarında sürmüş olan bu uzun savaş dizisi sonrasında Osmanlı'nın Avusturya ile arasındaki sınırlar kesinleşmiştir. Avusturya'nın iç eyaletleri Osmanlıların fethinden korunmuştur. Hristiyanlığın silahları ile gelen Sisak zaferi ve yaşanan Uzun Savaşların galibiyetleri sonucunda hissedilen coşku tüm Orta Avrupa ve İtalya'ya yayılmıştır (Luthar, 2008, s. 214).

2.3.6.12. Gorossló'daki Savaş (1601)

3 Ağustos 1601'de Romanya'nın Guruslau kentinde saat 9'da gerçekleşen bu savaş, Transilvanya Prensi Sigismund Bathory ile Eflak Prensi olan Cesur Michael ve müttefiki olan ordu komutanı olan Giorgio Basta arasında gerçekleşmiştir. Bathory'nin savaş düzeninde kullandığı topların hassasiyet eksikliklerinde dolayı başarı elde edememiştir. Michael ve Basta'nın kullandığı rehberlik ve strateji ise saha da çok daha etkili olmuş ve rakiplerinde önemli kayıplara neden olmuştur. İlk saldırı emrini veren Bathory, sol kısmındaki birliklerine Guruslau nehrini geçmelerini ve düşmanı sol kanattan saldırılmalarını emretmiştir. Oldukça fazla sayıdaki düşman kuvvetlerinin karşısında, kendi topçularının koruması ile birliklerini yeniden düzenlemiştir. Bu sırada Bathory'nin sağ kanadındaki süvari birlikleri sürpriz bir manevra ile düşman kanadına hamle yapmak için emir almaktadır (Țarcă, 2012, s. 169).

Cesur Michael, Bathory'nin piyade ve süvarilerini men etmekte oldukça başarılı olmuştur. Saat 17:00'de Prens'in tüm birlikleri savaş meydanında durdurulmuştur. Cesur Michael ve komutan Basta'nın birliklerinin büyük kısmı henüz savaşa girmemiştir. Düşmanın saldırısı bu seviyede bastırılması, müttefiklerin tüm güçleri ile saldırımları için bir ortam yaratmıştır. Basta'nın ortaya çıkmış olan sert kalkanlı süvarileri güçlü bir saldırı gerçekleştirerek savaşın seyrinde belirleyici rol oynamıştır. Cesur Michael, tasarımlarını eyleme dönüştürerek savaşın sonunu getirmiştir. Birlikleri düşmanın manevra gruplarını etkisiz hale getirdiği sırada süvarilerin kontrolünü alan Michael, Zalau vadisinin çayırı boyunca düşman kuvvetlerini önemli bir ölçüde çevreleyen büyük bir manevra gerçekleştirmiştir. Atlılar, topçular ve piyadelerin de desteklediği bu saldırı sonucunda Bathory'nun tüm birlikleri dağıtılmıştır. Zafer, Michael ve Basta tarafının olmuştur. Bathory'nin dağılmış birlikleri gece boyu azalmakta iken prens savaş meydanından kaçarak kendini kurtarmıştır. Cesur Michael'in Bathory karşısında kazandığı bu zaferi ile Transilvanya'nın hükümdarlığını eline almıştır (Țarcă, 2012, s. 170).

2.3.6.13. *Brasov'daki Savaş (1603)*

1603 yılında Radu Şerban, Habsburglar'ı Transilvanya'dan çıkarmaya çalışan Transilvanya Prensi Moise Székely liderliğindeki Macar patronların koalisyonuna karşı Transilvanya'ya müdahale etmiştir. Bu müdahalenin temel nedeni Habsburg İmparatorluğu ile kurduğu ittifak değildir. Temel neden; Karpatların güneyinde Osmanlı karşıtı bir mücadele devam ederken, Mózes Székely'nin kuvvetleri ve onu destekleyen Macar soylularının Transilvanya'da kurulmasıdır. Radu Şerban, Tuna'nın güneyinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Transilvanya kısıkacında Eflak'ı ele geçirmesini kabul edememiştir. Temmuz 1603'te birkaç küçük Eflak-Habsburg kuvveti Karpatları geçmiş ve Feldioara çevresinde Mózes Székely'nin birlikleriyle çatışmalara girmiş ve bunun sonucunda erken bir stratejik zafer kazanmıştır. Eflak ordusunun büyük bir kısmına karşı açık savaşta şansı olduğundan emin olmayan Székely, Râşnov yakınlarında, birbirlerine bağlı olan at arabaları ile çevrili doğaçlama bir kamp kurmuştur (Xenopol, 1925, ss. 7-18). Ana savaş, Eflak birliklerinin savunma kampına saldırdığı 17 Temmuz'da gerçekleşmiştir. Uzun süren yakın çatışmaların ardından, savunma kuvvetleri ağır kayıplar vermeye başlamıştır. Safları kırılan birlikler kaçmaya çalışmaktadır. Şerban, kaçmaya çalışanlar için takip ve infaz etme emri vermiştir. Teslim olmayı reddedenlerin arasında Mózes Székely'de bulunmaktadır. Ancak kendisi de Eflak şövalyelerinden kaçamamış ve infaz edilmiştir (Keul, 2009, ss. 149-150).

2.4. *İlgili Araştırmalar*

Bu bölümde, araştırmanın sınırları doğrultusunda yurtiçi ve yurtdışın da yapılmış olan araştırmalar ve kaynaklar kronolojik olarak sıralanmıştır.

Demirkent (1997) Haçlı Seferleri adlı eserinden Konstantinopolis'in 1203-4 yılları arasındaki kuşatılması hakkında bilgiler edinilmiştir. Kuşatmanın öncesi ve sonrası hakkında edinilen bilgiler sonucunda kuşatmanın tarihsel geçmişi irdelenmiştir. Aynı zamanda bu kitap mevcut dönemin ele alınan resimlerinin biçim ve içerik yönünden incelenmesini kolaylaştırmıştır.

Gombrich (1997) Sanatın Öyküsü adlı kitap insanlığın ortaya çıkışından günümüze sanatın ve sanatçının değişim sürecini belirtmektedir. Birçok sanatçının üslupları ile ele alındığı eserde bilgiler; sanat tarihine aşina olmayan herkesin kolayca anlayabileceği bir yöntemle ele alınmıştır.

Turani (1999) Dünya Sanatı Tarihi adlı eserden Rönesans dönemi hakkında bilgiler edinilmiştir. Bu dönemde perspektifin de bulması ile sanatçıların eserlerindeki mekân algılarını değiştirmiştir. Bu kaynak doğrultusunda aslında perspektifin herkes tarafından saklanan bir teknik olduğu ortaya çıkmıştır.

Bennett ve diğerleri (2005) Dünya Savaş Tarihi Orta Çağ 500-1500 adlı kitapta orduların savaşlarda kullandıkları teçhizatları, çarpışmalarda aldıkları düzenleri ve orduların belirtilen yıllar arasındaki gelişimi ve değişimi kronolojik bir şekilde ele alınmıştır.

Uzun (2006) 20.Yüzyıl Batı Resminde Birinci Dünya Savaşı'nın Etkileri adlı yüksek lisans tez araştırmasında, savaş olgusu edebi ve felsefi açıdan incelenmiş, sözlük anlamı ile birlikte savaşın ünlü düşünürler tarafından nasıl yorumlandığı açıklanmış, Avrupa sanatı tarihinde işlenmiş olan savaş konulu resimlerden örnek verilmiştir. Birinci dünya savaşını yaşamış ve konu almış olan sanatçılardan örnekler verilmiştir.

Erhat (2008) Mitoloji Sözlüğü adlı kitaptan mitolojik kavramların açıklanması amacı ile yararlanılmıştır. Ülkemiz sınırları içerisinde gerçekleşen Truva Savaşı incelenirken karakterler bu kaynak doğrultusunda ele alınmıştır.

Öndin (2016) Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı adlı kitapta Rönesans düşüncesini 15.yy'ın sansürlü zamanlarından itibaren ele alınıp, sonraki dönemlerdeki kültür-sanat ortamı ile incelenmiştir.

Boynudelik (2017) Bu resim ne anlatıyor? Mitoloji adlı kitap, sanat tarihinde mitolojik öğeleri içeren 150'den fazla eseri, hikayeleri ve ikonografik öğeleri ile birlikte incelenmesini içermektedir. Eserlerdeki karakterlerin alegorileri ile birlikte detayların verilmesi temadaki bilinmeyen bölümler hakkında daha fazla bilgi vermektedir.

Vasari, G. (2013) Sanatçıların Hayat Hikayeleri adlı kitapta, İtalya'nın sosyo-kültürel yapısının yanında sanatçıların yaşamları da ele alınmıştır. Kitapta, hem İtalyan kent devletleri arasındaki ilişki hem de sanatçıların, kent soyluları arasında ilişkilerinden bahsedilmektedir.

Hodge (2018) Sanatın Kısa Öyküsü: Ana Akımlara, Eserlere, Temalara ve Tekniklere Yönelik Cep Kılavuzu adlı kitapta geçmişten günümüze damga vurmuş sanatçılar ve 50 adet sanat eserinin analizi yapılmıştır. Aynı zamanda kullanılan temalar, teknikler ve akımlar ayrı ayrı kategorize edilmiştir. Sayfalarda yer alan metinlerin yanı sıra dönemin önemli gelişmelerine de yer verilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden belge ve arşiv tarama modeli uygulanmıştır. Rönesans Dönemi, savaş olgusu, konuyla ilgili resimler ve literatür taranarak uygun betimleme biçimleri oluşturulmuştur.

3.2. Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar

Bu araştırmanın evrenini, Avrupa resim tarihi, örneklemine ise Rönesans dönemindeki savaş konulu resimler oluşturmaktadır. Ayrıca savaş olgusunun edebiyat ve felsefe alanlarındaki önemi ile Rönesans'ın tarihsel gelişimi kuramsal olarak incelenmiştir.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Araştırmada Rönesans Dönemi, savaş olgusu, Rönesans dönemindeki savaş temalı resimler ve ilgili savaşların tarihi ile ilgili kaynak toplamak için çalışmanın yapıldığı üniversitenin kütüphanesi, YÖK ulusal tez merkezi ve tüm online veri tabanları kullanılmıştır. Bu araçlar kullanılarak elde edilen makale, tez, kitap gibi tüm kaynaklar kaynakçada detaylı olarak sunulmuştur. Çalışma kapsamında 66 tane eser incelenmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak eserlerin veri analizi yapılmıştır. Rönesans dönemindeki savaş temalı resimler biçim ve içerik yönünden yapılan sınırlamalar doğrultusunda detaylı olarak incelenmiştir. İlgili eserler; Rönesans'ın Erken, Yüksek, Geç dönemleri ve Maniyerizm dönemi altında sanatçının doğum yıllarına göre gruplandırılmış ve kuruluş yılına göre kronolojik olarak sıralanmıştır. Eserlerin konu aldığı savaşlar için ise belge ve arşiv tarama modeli uygulanmıştır. Bu savaşlar mitolojik, Eski ve Yeni Ahit'te anlatılan, antik, Orta Çağ ve çağdaş savaşlar olarak gruplandırılmıştır.

3.5. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği

Araştırmanın konusuyla ilgili olarak Rönesans'ın tarihsel gelişimi, edebiyat ve felsefe alanında savaş olgusu, Rönesans dönemindeki savaş temalı eserler ve bu eserlerin konu edindiği savaşlar incelenmiş; mitoloji, felsefe, sanat ve edebiyat gibi alanlara ait kaynaklardan yapılan doğrudan ve dolaylı alıntılar yardımıyla araştırma konusu desteklenmiştir. Eserlerin kaynak ve künye bilgileri sunulmuştur.

3.6. Araştırmacının Rolü

Araştırma kapsamında eserlerde konu edinilen savaşların nedeni ve sonuçları eserin incelenmesinde büyük bir öneme sahiptir. Araştırma sürecinde incelenen eserler için bulundukları müzelerden edinilen bilgilerden ve ilgili kitaplardan yararlanılmış, çeviriler yapılmıştır. Bununla birlikte işlenen eser ve savaşlar için ilgili kaynak kitaplara, mitoloji kitaplarına ve sözlüklere başvurulmuştur. Araştırmacı, ilgili savaşlar hakkında yurtiçi ve yurtdışı kaynaklara sınırlı olarak erişebilmiş, resimlerin büyük bir çoğunluğuna konu olan İtalyan kent devletleri arasında geçen savaşlarda kaynak yetersizliğı ile karşılaşmıştır. Yazılı kaynakların yetersizliğinin yanı sıra, kaynakların yabancı dilde olması nedeniyle konuya hâkim olma zorlaşmış ve açıklamalar detaylandırılmamıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR

Araştırma sürecinde bulunan bulgular ışığında bu bölümde Rönesans; Erken, Yüksek, Kuzey ve Maniyerizm olmak üzere dört başlık altında ve ilgili dönemlerde yapılaş yıllarına göre kronolojik olarak incelenmiştir.

4.1. Erken Rönesans Dönemi Savaş Resimleri (1420 – 1500)

4.1.1. Paolo Uccello (1397-1474)

15. yüzyılın başlarında San Romano Savaşı'nda, Floransalılar, yerel rakipleri olan Siena ile karşı karşıya gelmişlerdir. Floransalı ressam Paolo Uccello, bu çatışmayı üç resimden oluşan bir dizide betimlemiştir. Ustaca yapılandırılmış olan bu panel (**Şekil 1**), 1432'de Floransa ve Siena kentleri arasında gerçekleşen San Romano savaşının bir parçasını tasvir etmektedir. Eserin merkezindeki beyaz atlı süvari Floransalı güçlerin lideri Niccolò da Mauruzi da Tolentino'dur. Aynı zamanda bu figürde “Knot of Solomon” (Süleyman'ın Motifi) afişi bulunmaktadır (Cumming, 2008, s. 20). Bu panelde, aynı savaşta meydana gelen üç olaydan bir tanesi anlatılmaktadır. Diğer iki çalışma ise Musee du Louvre, Paris ve Galleria degli Uffizi, Floransa'da bulunmaktadır. Bu resme eşlik eden diğer iki paneli, 1435 ile 1460 tarihleri arasında Floransa'da Bartolini Salimbeni ailesi yapması için Uccello'yu görevlendirmiştir. Eserlerin ilk hallerinde üst kısımları oval olarak planlanmıştır. Ancak daha sonra Bartolini Salimbeni ailesinin varisleri tarafından Lorenzo il Magnifico'ya (Muhteşem Lorenzo) satılmıştır. Lorenzo çerçevelerini değiştirdiği bu eserleri via Larga'da bulunan sarayına astırmıştır. Günümüzde burası Via Cavour'da bulunan Medici-Ricardi sarayı olarak bilinmektedir. Lorenzo'nun bu sırada Uccello'dan Uffizi paneli için imza istediği düşünülmektedir. Eserler daha sonra Lorenzo de' Medici tarafından Medici sarayından zorla çıkarılmaları sonucu çok rağbet görmüştür. Bu üç panelin sekiz saat sürdüğü düşünülen savaşın üç ayrı gün dönümünü yansıttığı varsayılmaktadır. Londra'daki panel gün doğumunu, Floransa'daki gün ortasını ve Paris'teki ise gün batımını betimlemektedir. Panellerde orijinal olarak Gotik tonozların altına sığacak şekilde tasarlanmış kemerli tepeler görülebilmektedir. 15. yüzyılda muhtemelen Uccello tarafından dikkörtgen paneller haline getirilmişlerdir. Uccello, doğrusal perspektifi, figürlerin şekillendirilmesinde ve kırık mızrakların düzenlenmesinde kullanmıştır. Eserlere fotoğraftan ya da aynı yükseklikten bakıldığında figürlerin görünümü izleyicide tuhaf bir izlenim yaratmaktadır. Uccello yapıtlarında eserlerin asılacağı yüksekliği hesaplamış ve izleyicinin eserlerini asıldığı salonda izlemesini

hedeflemiştir (www.nationalgallery.org.uk). Merkezdeki figürler izlendiğinde yerde yatmakta olan bir figür görülmektedir. Diğerlerine nazaran daha küçük ele alınan bu figür Uccello'nun diğer eserlerinde görülmemiş bir biçimde ele alınmıştır. Perspektifin bu şekilde kısaltma ile kullanılması izleyiciler de sıra dışı bir haz yaratmıştır (Gombrich, 1997, s. 255).

Eserdeki (**Şekil 1**) beyaz atta, 1 Haziran 1432'de San Romano savaşı sırasında Floransa ordusunun generali olan Nicolo di Tolentino vardır. Floransa ve Siena arasındaki kırsal kesimde Floransa ordusunun bir bölümü Siena kuvvetlerine saldırmaktadır. Sienalılar sayıca Floransalılardan daha az görünmektedir fakat bu durum aslında izleyiciye bir detay vermektedir. Çok maceracı bir general olan Tolentino, kendini düşman ordusunun ortasında izole ederek üç saat boyunca yardım gelene kadar cesurca savaşmıştır. Resimde en önde konumlandırılan ve rakiplerinin aksine kafasında miğferi bulunmayan di Tolentino'nun cesareti vurgulanmaktadır. Resmin arka planında uzaklara doğru gitmekte olan iki atlı di Tolentino'nun, destek birlikleri çağırması amacı ile yolladığı habercileridir. Böylece müteffiki olan Attandolo'dan yardım alıp öngörüsünden daha zorlu olan Siena ordusunu yenmeye çalışmaktadır (www.nationalgallery.org.uk).



Şekil 1. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1438-40, kavak üzerine keten tohumu ve zamklı boya, 182 x 320 cm, National Gallery, Londra.

San Romano savaşının Uccello tarafından resmedilen bir diğer paneli ise Galleria degli Uffizi'de bulunmaktadır. Bu panelinde (**Şekil 2**) gün ortasını tasvir etmiş ve önceki panelden bir farklı olarak general di Tolentino'yu rakip ordunun komutanı olan Bernardino della Carda'yı atının üzerinden düşürdüğü anı betimlemiştir ve böylece Floransalılar, Sienalılar üzerinde kesin hâkimiyet elde etmişlerdir. Tolentino önceki paneldeki görünümünün aksine bu sefer askerleri ile birlikte benzer zırh giymektedir. Eserde ilk

bakıldığında di Tolentino tarafından kullanılan mızrağın doğrudan rakip ordu generaline yönelik olduğu gözlenmektedir. Bu resimde görülen en belirleyici yatay çizgilerden bir tanesidir. Bu panel ve Londra’da bulunan paneldeki yere düşmüş olan miğfer ve mızraklar esere derinlik katmak amacı ile yapılmıştır. İlk panel ile karşılaştırıldığında bu kez eserin merkezinde tek başına düşman kuvvetleri ile savaşı Tolentino yerine yere düşmekte olan Bernardo della Carda bulunmaktadır. Panelin sol üst köşesinde bulunan portakal ve yaprak tasvirleri, Medici ailesinin amblemi olan “mala medica” yani “ekşi portakal” dır. Atların zırhlarında ve dizginlerinde kullanılan geniş metal yapraklar esere zengin renk tonları katmıştır. Eserin alt kısmında ölü yatmakta olan askere ilk bakıldığında perspektif hatası görünmektedir ancak kullanılan perspektif ile doğru açıdan bakıldığında durumun bir illüzyondan ibaret olduğu anlaşılmaktadır. Perspektifin Rönesans döneminde bu denli ön plana çıkışı Uccello sayesinde olmuştur (www.uffizi.it).



Şekil 2. Paolo Uccello San Romano Savaşı, 1435-40, ahşap üzerine zamlı boya, 182 x 323 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Eser (Şekil 3), 1432 haziranında San Romano'da Floransa ve Siena arasındaki savaşı anımsatan bir grubun parçasıdır. Eser, Floransa'nın müttefiki Micheletto da Cotignola'nın karşı saldırılarını gösteren tarihsel bir döngünün bölümünü sunmaktadır. Karşı saldırının sunumunda, olayların sırasının açıklaması, hareketin ayrıntılı bir şekilde dağılması için bir bahanedir. Eserin sağ kısmında bulunan sabit savaşçılar saldırıyı beklemektedir fakat aralarından biri silahını hazırlamaktadır. Merkezde siyah atının üzerindeki Micheletto da Cotignola, saldırı için sinyal vermesi ile ordu hareket etmeye başlamıştır. Soldaki süvariler mızraklarını düşük pozisyonunda tutmakta ve düşmana saldırmaktadır. Bu şekilde Uccello, mızraklar ve atların toynakları tarafından yönetilen genel bir ivme yanılsamasını başarıyla

yaratmaktadır. Böylece, atlılar, piyadeler, armalar ve standartlardan oluşan bir kitleye birlik getirmektedir. Ressam için bu arapsaçı, optik yasalara göre saf formu temsil etme takıntısını tatmin etme yöntemi gibi görünmektedir. Başlıca özellikleri, bir dizi ustalık ve sanatçının farklı yönlerini ayrıntılı olarak açıkladığı bu Floransalı şapkaları olan "mazzochi" nin varlığıdır. Uccello, zamanının diğer ressamlarından farklı olarak, bu sahneyi açıkça tanımlanmış bir alana yerleştirmek için geniş perspektif bilgisini kullanmamıştır. Savaş, yıllar geçtikçe daha da gizlenen görece karanlık bir arka plana karşı kurulmuştur. Ne yazık ki atlıların ışıldayan zırhının, başlangıçta kararmış olan gümüş yaprakla oluşturulmuş etkisi günümüze ulaşamamıştır. Kübistlerden başlayarak 20. yüzyıl sanatçıları Uccello'nun yarı-bilimsel tespitlerinden oldukça etkilenmiştir. Şekil için hareket etme arayışı ve kendi iyiliği için yaptığı atlıkarınca atları, onun sıklıkla garip bir bale koreografi olarak görülmesine yol açmıştır (www.louvre.fr).



Şekil 3. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1435-40, panel üzerine zamlı boya, 180 x 316 cm, Musee de Louvre, Paris.

4.1.2. Piero Della Francesca (1416-1492)

Pers Kralı II. Hüsrev, 615 yılında Kutsal Ahşabı çalmış ve ibadet nesnesi haline getirmiştir. Doğu Roma İmparatoru Herakleios, Pers Kralı'na savaş açmış ve onu mağlup ettikten sonra, Kutsal Ahşap ile Kudüs'e dönmüştür (Baert, 2004, s.133). Hikayeler doğrultusunda Doğu Hristiyan İmparatoru Herakleios'un Pers Kralı'nın birliklerine saldırdığını ve Tuna'nın kıyısında onları mağlup ettiğini söylenmektedir. Geleneksel Haç Efsanesinin bir parçası olmasa da bu fresk korosuna bir anlamda Haçlı Seferi için propaganda olarak dahil edilmiştir. Piero'nun, dizinin yapımı sırasında Floransa'da kaldığı sonucuna varıldığında ve o sırada Floransa'nın birçok doktor ve önemli Bizanslı adamlar için meclis

merkezi olduğu düşünülürken, Piero'nun diziyi çok iyi üstlenmiş olduğu görüldüğü görülmektedir. Herakleios ve Hüsrev Arasındaki Savaş, kâfirlere karşı bir cevap ve silah niteliği teşkil etmektedir (Scheurer, 1994, ss. 2-3). Öklid geometrisi ve matematiğin eleştirilerini yazdığı gibi, 15. yüzyılın perspektifinin en büyük ustalarından birisidir. Aynı zamanda bu teorileri resimlerine de uygulamıştır (Scheurer, 1994, s. 5).

Herakleios (Heraclius) ve II.Hüsrev (Chosroes) arasındaki savaş, en azından bir kısmı Piero della Francesca tarafından Arezzo'daki San Francesco kilisesinde boyanmış Gerçek Haç Efsanesi serisinin birkaç freskinden biridir. Bu fresk, kilise korosunun doğu duvarındaki en alçak noktaya yerleştirilmiştir. Kilisedeki çalışma ilk olarak 1427'de Bacci ailesi tarafından Bicci di Lorenzo görevlendirilmiştir. Fakat sanatçının 1452'deki ölümü üzerine çalışma Piero'ya emanet edilmiş, Bicci'nin halihazırda giriş holü ve kubbe üzerine yaptıklarının devamı sağlanmıştır. Piero'nun korosu için fresklerinin konusu, Gerçek Haç'ın hikayesidir. Bu, birçok kaynaktan, özellikle de Jacopo Voragine'nin Leggenda Aurea'sından çekilmiş bir temadır ve 14. yüzyılın iki kilisesinde çoktan popüler hale gelmiştir. Mesih'in büyüdüğü haç hikayesi, o sırada çoğu vatandaşa aşina olan ve Piero'ya liberal tarzda tasvir etme özgürlüğünü sağlayan bir hikayedir (Scheurer, 1994, ss. 1-2). Aynı zamanda ikili arasındaki bu savaş incelendiğinde Uccello'nun San Romano panelleri ile benzerlik gösterdiği görülmektedir (Beck, 2003, s. 73).

Piero, katliamın acımasız mekaniğini temsil etmeyi seçmiştir. Eserde (**Şekil 4**) güzel desenler ve hoş bir ışık yoktur ve zırhın çekiciliği çok azdır. Atların ve insanların bacakları, bileşimin alt kısmını doldururken, çelik ve et kütleleri çarpışmaktadır. Eserin sağ kısmında görülmekte olan tahtın yakınında bir askerin, hançerini bir başkasının boğazına saplaması gibi, son derece acımasız detaylar işlenmiştir. En sağda bulunan diz çökmüş hükümdar, celladın kılıcını beklemektedir. Tanrı'nın kutsal kişileşmesinde, sağında İsa yerine Haç ağacı ve solunda Kutsal Ruh'un yerine bir horoz bulunmaktadır. Bu nedenlerden dolayı, Piero çalışmalarını çağının olaylarına etkili bir cevap niteliğinde uyarlamıştır. Freskler, Türklerin Doğudaki Bizans İmparatorluğunu sona erdirmek için baskı yaptıkları dönemde başlanmış, Konstantinopolis'in fethedildiği zamana kadar da tamamlanmıştır. Çalışmada açık bir nokta bulunmaktadır. Piero, görünüşte durağan figürlerine akış duygusu katarak karakterlerini yeniden hizalamak için zorlayıcı bir perspektif kullanmıştır. Bu akış Hüsrev'in ve askerlerin konumlandırıldığı alanda görülebilmektedir. Sanatçı bunu, hareket etmekten ziyade durma eğilimindeki figürlerine hareket katmak için tasarlamıştır. Ancak bu, karakterlerinin etkileyici bir an sunmadığı anlamına gelmemektedir. Hareketlere bakıldığında kılıcın bir düşteymiş gibi düşmesi gibi ya da yeni yaralananın akan taze kan damlaması gibi canlı tonlarla aktarılmaktadır. Dolayısıyla, fresk bütün olarak izlendiğinde, bir hareketin soldan sağa doğru

akmakta olduğu gör÷lmektedir. Hristiyan ordusunun saldırması ile sahne daha yakın bir hal almaktadır. Agresif savaşçılar merkezde piramitli bir kütle oluşturmaktadır. Hristiyan bayrakları zirvede iken Pers bayrakları sağ tarafa doğru düşmektedir. Hüsrev'in oğlunun haç tabanının boğazına ölümcül bir yara vermesi sonucu ile tahtın ve kralın beklenen hayal kırıklığına uğraması kaçınılmaz olmuştur. Soldan sağa doğru olan akış, belirli eylemlerin sonucuyla değerlendirildiğinde, artan bir yerçekimi eğilimi hissedilmektedir. Askerler en soldan bakıldığında daha az sıkışmıştır ve daha az zayıat gör÷lmektedir. Eserin sağ kısmının devamında ise kalabalığı sıkıştırmakta olan atlar ve yerde kalmış olan savaşçılar savaşın doruk noktasını temsil etmekte devamın da ise kralın ve imparatorluğunun kaçınılmaz sonu kesinleşmektedir. Bu şekilde Piero, kâfir kralın yaklaşmakta olan ebedi çöküşünü, yarattığı ağırlık hissi ile sert, ancak etkileyici yüzleri ve jestleri eserdeki figürlerinde kullanmıştır. Aynı zamanda hem bu çalışmanın anlatımında hem de altında yatan nedenlerle etkili ve kalıcı atmosfer yaratmıştır (Scheurer, 1994, s. 2,6).



Şekil 4. Piero Della Francesca, Herakleios ve Hüsrev Arasındaki Savaş, 1452-59, fresk, 329 x 747 cm, San Francesco, Arezzo.

Eserin (Şekil 5) merkezinde bir sırık tarafından desteklenmiş üstü konik ve kenarları silindirik bir yapı yer almaktadır. Yapının ortasındaki perde gibi açılmış kısımda İmparator Konstantin'in uyuduğu gör÷lmektedir (Beck, 2003, s. 58). Gökyüzünün ilk olarak gece olduğu düşün÷lmekteydi ancak yakın zamanda yapılan restorasyonlar ile gece sahnesinden ziyade şafak olduğu ortaya çıkmıştır. Yoğun ışığın altında sessiz bir konuşma halinde olan ve İmparatorun yanı başında duran hizmetkar sersem bir şekilde doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Sanatçının ön plandaki iki nöbetçinin etrafında yarattığı ışık oyunları ile keskin açık ve koyu tonlar elde etmiştir. Yukarıdan inmekte olan meleğin tuttuğu haç, mekânı ortadan aydınlatması ile eserin sağ ve sol kısmını karanlıkta bırakmıştır. İlahi haberci elindeki ışıktan yapılmış olan bu haçı derin uykuda olan İmparatora göstermektedir. O ve ordusu bu haç işareti

altında ilerlerse ertesi gün savaş alanındaki zaferinin kesinleşeceğini iletmektedir (Beck, 2003, s. 77; www.wga.hu).



Şekil 5. Piero Della Francesca, Konstantin'in Rüyası, 1452-66, fresk, 329 x 190 cm, San Francesco, Arezzo.

4.1.3. Lo Scheggia (1406-1486)

Lo Scheggia'nın *Ahşap Atın Truva'ya Gelişi* adlı panelinde (Şekil 6), Truva Atı'nın şehre girdiği ana odaklanılmaktadır. Şehrin surlarındaki bir gedik sayesinde Floransa'da günümüzde açık hava müzesi olarak kullanılan Loggia dei Lanzi'nin pembe bir tasvirine yer verilmektedir. Aynı zamanda on beşinci yüzyılda Piazza della Signoria'da kullanılan sıra dışı kaldırımlar da bu gedikten izlenmektedir. Bu yapının solunda zemin katı dikdörtgen, diğer katlarında kemerli pencereleri olan bir saray bulunmaktadır. Bu saray ön cephesindeki korkuluklarıyla Palazzo dei Priori'yi andırmaktadır. Scheggia'nın Floransa'yı konuya dahil etmesi ile Truva'nın gücü ve haysiyetini Floransalı müşterilerine anlaşılır bir şekilde sunmayı amaçladığı düşünülebilmektedir (Chao, 2019, s. 83).



Şekil 6. Lo Scheggia, Ahşap Atın Truva'ya Gelişi, 1460-65, Musée National de la Renaissance, Écouen Şatosu.

4.1.4. Sandro Botticelli (1445-1510)

Eserin merkezinde (Şekil 7) konumlandırılmış olan tanrıya bağlı güzel ve alımlı bir kadın olan Yudit ve hizmetlisi, Holofernes'in çadırından görevini tamamlayarak ayrılmıştır. Hizmetlisi kumaşa sarılı olan kesik başı, başının üzerinde taşımaktadır. Arka planda şehrin surlarının dışında konumlanmış olan Holofernes'in orduları bu sırada komutanlarının öldüğü haberini almaktadır. Yudit'in elinde tuttuğu zeytin dalı onun sahip olduğu bilgeliği temsil etmektedir. Başka bir önemli detay ise Yudit'in kılıç tutan elinin daha güçlü ve kendinden emin olduğu, zeytin tuttuğu elinin ise daha naif görüldüğü ve parmağıyla şehrin surlarını işaret ettiği görülmektedir.

Yudit'in elinde tutmakta olduğu zeytin dalı ile kılıç; savunmayı, özgürlüğü ve barışı temsil etmektedir. Biagini'ye göre; *"Yudit tarafından yumuşakça olan zeytin dalı barışı sembolize etmektedir. Tutulması zordur, kimi zaman kılıç ile korunması gerekmektedir."* ifadelerini kullanmıştır. Aynı zamanda Yudit'in elinde tuttuğu kılıçla Kitab'ı Mukaddes'te adı geçen Salome ile olan farklılığı gözlenmektedir (Biagini, 2011, s. 35,60).



Şekil 7. Sandro Botticelli, Yudit'in Bethulia'ya Dönüşü, 1469-1472, ahşap üzerine zamklı boya, 31 x 25 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Botticelli'nin bu eserinde ise (**Şekil 8**) Yudit görevini çoktan bitirmiştir. Çok sayıda asker neler olup bittiğini öğrenmek ve bu ana şahit olmak için büyük çaba göstermektedir. Bu figürlerin duyguları incelendiğinde her birinin şoku, korkuyu ve üzüntüyü farklı yollar ile yansıttıkları görülebilmektedir. Panel renk tonları açısından incelendiğinde Yudit konulu diğer panele nazaran bu panelde mavi ve kırmızının tonları daha koyu ancak daha canlı bir şekilde işlenmiştir. Çarşafıta kullanılan beyaz bu koyu tonları dengelemektedir (Biagini, 2011, s. 109).

Botticelli'nin bu eseri ile önceki paneli (**Şekil 7**) yapısal olarak incelendiğinde *Holofernes* panelinde bulunan kesik baş ve eserin merkezindeki askerler konu hakkında izleyiciye herhangi bir atribü vermemektedir. Yudit kitabında her ne kadar Holofernes'in yere itildiği şekilde belirtilse de Botticelli, cesedi yataкта bırakılmış olarak resmetmiştir. *Holofernes* paneli *Yudit* paneline nazaran daha havadar bir noktada konumlandırıldığından eser daha yıpranmış gözükmemektedir (Biagini, 2011, ss. 32-34).



Şekil 8. Sandro Botticelli, Holofernes'in Cinayetinin Ortaya Çıkışı, 1472, ahşap üzerine zamlı boya, 31 x 25 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Botticelli'nin mitolojik bir öyküyü tasvir ettiği bu eserinde (**Şekil 9**) genç bir kadını savaş baltası ile donattığı görülmektedir. Eser oluşturulduktan kısa bir süre sonra yazılı edebi kaynaklar doğrultusunda ön plandaki bu gururlu kadın figürünün Pallas Athena (Minerva) ya da savaşta ülkesini koruduğu sırada ölen bakire savaşçı olan ve iyi bir iffet örneği olan Camilla'nın olduğu anlaşılmaktadır. İnsan ve canavarın birleşimi olan alt gövdesi at, üst gövdesi insandan oluşan Sentorlar, insanlığın vahşi içgüdülerini simgelemektedir. Çalışmada

Pallas'ın Sentoru tutkulu bir mizaç ile saçından tutmasıyla insanlığın bu kötü huylarını frenlemesini temsil etmektedir. Bu genç kadın Medici ailesinin üç halkalı motiflerinin tekrarından oluşan bir elbise giymektedir. Yüzündeki filizler zeytin ve mersin çiçeğine benzemektedir. Botticelli'nin önceki eserinde (**Şekil 7**) olduğu gibi bu eserde de benzerlik gösteren zeytin filizleri onun sahip olduğu bilgeliği tasvir etmektedir (Biagini, 2011, ss. 36-37). Bununla birlikte Pallas zeytin filizleri, Camilla ise mersin çiçeği ile ilişkilidir. Eser Medici ailesinden Magnificent (Muhteşem) Lorenzo'nun kuzeni Lorenzo di Pierfrancesco'ya aittir. Eserin, Lorenzo'nun Semiramide Appiani ile yapmış olduğu evlilik vesilesi ile ortaya çıktığı düşünülmektedir (www.uffizi.it).



Şekil 9. Sandro Botticelli, Pallas ve Sentor, 1482, ahşap üzerine zamlı boya, 205 x 147,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Botticelli, Aşk tanrısı Venüs'ün aşklarından birisi olan Savaş tanrısı Mars'ı bu eserinde (**Şekil 10**) uyku ve silahsız bir şekilde tasvir etmiştir. Bu sırada Venüs uyanık ve tetiktir. Eserin teması sevginin ya da aşkın savaşı fethetmesidir. Eserin yapıldığı dönemde yatak odası mobilyası olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Sağ üst kısmında görülmekte olan arı kovanı, eserin alıcısı olan Vespucci ailesi ile bağlantılıdır (www.nationalgallery.org.uk).

İskender ve Roxana'nın Evliliği adlı kayıp eser daha sonraları ikinci yüzyıl Yunan yazarı Lucian tarafından yeniden ele alınmıştır. Eserde Venüs'ün çocukları Cupid'ler İskender'in zırhı ve mızrağı ile oynamaktadır. Botticelli'nin eserindeki Satyrler ile bu anı yeniden tasvir ettiği görülmektedir. Savaş tanrısının miğferini ve mızrağını zorla tutmaya

çalışan bu üç Satyr mızrağın ucundaki deniz kabuğu vasıtasıyla doğrudan Mars'ın kulağına üfleemektedir; onu uyandırmak istemektedirler (A. C. Smith ve Pickup, 2010, ss. 364-366).

Bu deniz kabuğu aslında deniz tanrılarında biri olan Triton'un borusu olarak bilinen salyangoz borazandır. Ancak Mars etrafı ile hiç ilgilenmemektedir adeta ölü gibi yatmaktadır. Eserin ana fikri tam da bu sırada izleyiciye aktarılmaktadır; aşkın savaş üzerindeki galibiyeti kesinleşmiştir. Venüs'ün arka planında bulunan ağaç onun ağacı olan mersindir ve aynı zamanda Satyrlerin kullandığı deniz kabuğu yine onun simgesidir. Botticelli'nin eserlerinde kullandığı portreler genellikle tanınmayan yüzlerdir. Ancak bu eserde Venüs'ün portresinin güzelliği, yaslandığı yastığın kalitesi, giymekte olduğu elbise ve bu elbisedeki broşlar, onun eserin müşterisi olan Marco Vespucci'nin karısı Simonetta olduğunu ifade etmektedir. Venüs'ün kıyafetinin kaliteli olduğu ve alışılmış Venüs tasvirlerine nazaran daha gelenekçi olduğu görülmektedir fakat Mars'ta sadece bir kumaş parçası bulunmaktadır. Eserinde aşkın savaşı yendiğini figürlerin giyimi ile bir kez daha gözler önüne sermiştir (Boynudelik, 2017, s. 117).



Şekil 10. Sandro Botticelli, Venüs ve Mars, 1485, kavak üzerine zamlı boya, 69,2 x 173,4 cm, The National Gallery, Londra.

4.1.5. Antonio Del Pollaiuolo (1431/32-1498)

Sanat tarihçileri baskının (Şekil 11) mitolojiden mi yoksa klasik tarihten mi geldiği konusunda fikir ayrılıkları yaşamaktadır. Ancak sıradan bir gladyatör silahı olan zincir, eserin merkezindeki figürün tarafından kullanılmaktadır. Böylece figürlerin gladyatörler ile bağlantılı olduğu aşikardır. Baskının elliden fazla kopyası bulunmaktadır ve bu rakam 500 yaş üstü bir sanat eserine göre oldukça fazladır. Bu dönemde sanatçılar genellikle baskı makinaları kullanmaktadır ancak başka bir istisnai durum ise Pollaiuolo'nun baskıyı tamamen eliyle oymasıdır. Bu imza eserin sol kısmında yeşilliklerin bittiği bölümde görülebilmektedir. Pollaiuolo'nun bu eseri Avrupa tarihinin en önemli gravürlerinden biri sayılmaktadır. Boyut olarak oldukça küçük olan baskı anıtsal bir özelliğe sahiptir ve içerisindeki yüzeysel alan ile

birlikte antik Roma rölyeflerine benzemektedir. Aynı zamanda eser Klasik Antik Çağ'a yani eski Yunan ve Roma kültürlerine de dayanmaktadır. Eserde görülen beş kafa bantlı olan figür, kafa bandı takmamış olan diğer figürler ile çarpışmaktadır. Mücadele bitkiler tarafından örülmüş olan bir duvarın önünde gerçekleşmektedir. Eserdeki figürler oldukça kaslı görünmektedir, ancak o döneme kadar İtalya da en doğal görünümle yapılmış olan vücut oldukları kabul edilmektedir. 16. yüzyıl Floransalı sanatçı ve sanat tarihçisi Vasari, Pollaiuolo'nun yarattığı bu çıplak bedenlerin o dönemdeki kadvraları incelemesi sonucu ortaya çıktığını düşünmektedir. Bununla birlikte sanatçı ilham aldığı klasik geçmişin özelliklerini eserinde kullanmış böylece antik Roma sanatına da gönderme yapmıştır. On tane erkek figürü arasında geçmekte olan bu çetin mücadelede önemli olan bir diğer unsur ise eserin sol alt kısmında bulunan figürün bir diğerini yere bastırmasıdır. İkili arasındaki bu kompozisyonun benzeri daha sonraki dönemlerde Leonardo'nun *Anghiari Savaşı*'nda görülmektedir. Leonardo'nun sonradan kaybolmuş olan *Anghiari Savaşı*' adlı eserini oluştururken Pollaiuolo'nun "*On Çıplağın Mücadelesi*"nden esinlenmiş olabileceği düşünülmektedir (www.khanacademy.org).



Şekil 11. Antonio Del Pollaiuolo, On Çıplağın Mücadelesi, 1470-90, gravür, 38,1 x 58,42 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

4.1.6. Andrea Del Verrocchio (1435-1488)

Verrocchio bu eserinde sonucu artık kesinleşmiş ve kazananın belli olduğu üçüncü Makedon savaşını en iyi ve karmaşık detayları ile ilgi çekici ve sanatsal bir biçimde izleyiciye sunmaktadır. Savaş (Şekil 12) yakından incelendiğinde bazı alanların oldukça keskin olduğu

görülmektedir. Bu alanlar özellikle savaş alanının arka kısmı ile ışığın uzak mesafeye rağmen gerçekçi bir biçimde parıldamasıyla ortaya çıkmaktadır. Eserin bu bölümünün geliştirilmesinde Verrocchio'ya atölyesinde bir zamanlar öğrencisi olan Leonardo da Vinci'nin yardım ettiği söylenmektedir. Eserde iki büyük grubun birbiri ile çarpışmakta olduğu görülmektedir. İyi yerleştirilen atlar ve konumlandırılan askerlerin keskinliği, izleyiciye detayların profesyonelce iletildiğini göstermektedir. Sağ kısmında bulunan kırmızı renkli bayraktaki "SQPR" (Senatus Populusque Romanus; Roma Senatosu ve Halkı) harfleri Eski Roma'da cumhuriyet döneminin mutlak yasama yürütme organının simgesidir. Verrocchio, konu hakkındaki uzmanlığı ile eser üzerinde hiçbir parçadan ödün vermeden her santimin ortaya çıktığı bir başyapıt yaratmıştır (www.andreadelverrocchio.com).



Şekil 12. Andrea Del Verrocchio, Pydna Savaşı, 1475 dolayları, panel üzerine zamlı boya, 51 x 159 cm, Musée Jacquemart-André, Paris.

4.1.7. Andrea Mantegna (1431-1506)

Andrea Mantegna'nın iki şablon olarak ele aldığı bu eserlerinde (Şekil 13-14); deniz tanrıları, perileri ve yaratıklarından oluşan bir topluluk bulunmaktadır. Rönesans döneminde, insan anatomisinin iyi işlendiği örneklerden biri olma özelliğine sahiptir. Eserin sol şablonunda kenar boşluğu bulunurken sağ şablonda bu durum yoktur. Bu özelliğinden dolayı eserin diğer tek parça gravürlere nazaran daha uzun süre hayatta kaldığı düşünülmektedir. Mevcut dönemdeki gravürlerde işlenmekte olan sıra dışı konulardan dolayı koleksiyoncular, bu eserlere oldukça ilgi duymaktadır. Aynı zamanda yukarıda bahsedilmiş olan farklı sayfa düzenine sahip bu eserlerin, evlerin duvarlarında sergilenmesi koleksiyoncular arasındaki statüyü belirgin şekilde yükseltmiştir (www.vam.ac.uk).

Mantegna tarafından yapılmış olan bu baskı iki sayfadan oluşan eserin birinci bölümünü oluşturmaktadır ve sağ kısım ile birleşik bir bölüm oluşturması için tasarlanmıştır. Konu olarak kıskançlığın yıkıcı gücünün sanatçılar arasında ya da insanlıktaki vücut bulmuş halinin alegorisini işleyen Mantegna bunu eserin sol kısmında görünen zayıf ve yaşlı kadın figürü ile tasvir etmiştir. Sanatçı, İtalyan Rönesans'ının önde gelen kadınlarından biri olan Isabella d'Este için daha sonra geri dönüş yapacağı özel bir tema olan Envy'nin yardımcısını

bu eserinde açıkça göstermektedir. Envy'nin elinde tutmakta olduğu tablette yazan Invid kelimesi Latince kışkırtıcı anlamındadır (www.nga.gov).

Yaşlı kadın tuttuğu bu işaret ile deniz canlıları arasında bir anlaşmazlığa yol açmıştır. Deniz atları üzerindeki figürlerin savaş pozisyonu aldıkları sırada merkezdeki figürler birbirlerine balık ve sopa ile saldırmaktadır. Bu saldırı pozisyonun arka planında ise aynaya bakmakta olan ve elinde deniz tanrısı Neptün'ün simgesi ve silahını tutmakta olan bir heykel bulunmaktadır. Bu heykel aslında Neptün'dür ve deniz canavarları arasındaki bu acı mücadeleyi aynadaki görünümüyle dahi görmek istememektedir (www.nga.gov).

Sanatçının yaptığı bu gravürdeki motiflerden bazılarını Roma'da bulunan Villa Medici'deki parçalanmış eski bir kabartmadan ödünç aldığı görülmektedir. Ancak sahne Rodos adasında yaşayan bir heykeltıraş ailenin üyeleri arasındaki rekabetin klasik bir tanımına dayanmaktadır. Figürlerin formlarını taviz vermeden cesur bir biçimde yeniden kuvvetlendiren Mantegna, eserinde yarattığı hareketlerin ince tonlamaları ile ortaya sofistike bir ışık çıkarmıştır. Bunun Mantegna tarafından tamamıyla olgun bir buluş olduğu görülmektedir (www.nga.gov).



Şekil 13. Andrea Mantegna, Deniz Tanrılarının Savaşı (Sol kısım), 1485-88, yatırılmış kâğıt üzerine Gravür, 28,6 x 42,6 cm, National Gallery of Art, Washington.

Mantegna, antik dünyaya derinlemesine ilgi duymuş ve gravürü orijinal tasarımları için bir araç olarak kullanan İtalyan ressamların önde gelenlerinden birisi olmuştur. İki parçadan oluşan bu eserin hareket noktası bu kısımdadır. Su Sentoru sırtında bir deniz perisi

olan Nereid taşımaktadır. Bu sırada arka planda Poseidon (Neptün) ve Amphitrite'nin oğlu ve aynı zamanda babasının habercisi olan Triton boynuzuna üflemedir. Triton'un boynuzuna üflemesi ile dalgalı denizleri sakinleştirdiği bilinmektedir. Böyle bir kaos ortamında boynuzunu doğru zamanda kullandığı görülmektedir. Sanatçı, Roma'da bulunan Quirinal Tepesindeki heykelden ve orijinal antik savaş lahitlerinde görülen şiddetten esinlenerek ortaya son derece güçlü ve özgün bir eser çıkarmıştır. Daha sonra Albrecht Dürer gibi pek çok sanatçı bu çalışmayı kendilerince yorumlamışlardır (www.metmuseum.org).



Şekil 14. Andrea Mantegna, Deniz Tanrıların Savaşı, (Sağ kısım), 1485-88, gravür, 28,8 x 38,1 cm, National Gallery of Art, Washington.

4.1.8. Biagio D'antonio (1446- 1516)

Truva savaşı, Biagio D'Antonio tarafından iki panel olarak ele alınmıştır. Bu panelin (Şekil 15) merkezinde Yunan mitolojisindeki en önemli kahramanlardan biri olan Akhilleus ile Truva Prensi Hektor'un mücadelesi izlenmektedir. Figürlere yakından bakıldığında sanatçının figürlerin isimlerini kıyafetlerine işlediği görülmektedir. Bu ikilinin mücadelesinin sonucu eserin sağ kısmında bir kez daha ele alınmıştır. Akhilleus mücadeleyi kazanmış ve rakibi Hektor'un cansız bedenini atına bağlı bir şekilde yerde sürüklemektedir. Şehrin surları on yıllık kuşatmadan etkilenmemiş gibi görünmekte ve bu surların tepelerinde ve aralarında Truvalıların zenginliğini ve gücünü gösteren piramidal, dairesel ve dikdörtgen yapılar bulunmaktadır. Yükselen kuleler ise küstahlığın tasviri olarak yorumlanmıştır. Aynı zamanda kapılara işlenmiş klasik motifler kentin güzellik ve ihtişamı yansıtanın yanı sıra, Hektor'un

ölümü ile bile zayıflatılamamış şehrin gücünü betimlemektedir (Chao, 2019, ss. 82-83).

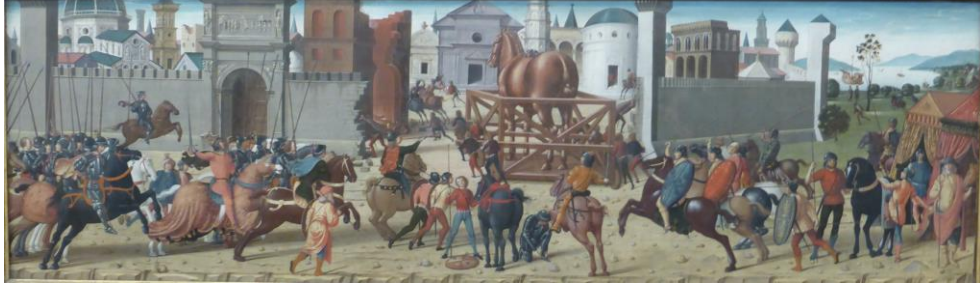
Eserin sol planında siyah atıyla ve elinde germekte olduğu oku ile Thersites bulunmaktadır. Truva savaşı sırasında Miken kralı Agamemnon'un ordusunun cesaretini ölçmek için savaşın durdurulduğu kararını açıklaması üzerine Thersites, bu fikri askerlerin arasında başkaldırı çıkarma derecesine kadar ilerletmiştir. Ancak olayların bir denemeden ibaret olduğunu öğrenince ordunun gözü önünde ve sırtışları arasında Odysseus tarafından hunharca dövülmüştür (Homer, 1990, ss. 106-107; Ö. Öztürk, 2016, s. 1128).

Arka planda şehrin surlarının ardı incelediğinde Truva'daki antik yapılar yerine İtalya'nın şehirlerinden önemli yapılara yer verilmiştir. İtalya'nın Pisa kentindeki eğriliği ile meşhur Pisa kulesi, Roma'daki Traianus Sütunu benzerliği ile göze çarpan yapılardandır. Binaların konumları dışında farklı yerlerde ele alınmasıyla eserde *capriccio* unsurlarının olabileceği düşünülebilmektedir.



Şekil 15. Biagio D'Antonio, Truva'nın Kuşatılması: Hektor'un Ölümü, 1490-95
Panel üzerine zamlı boya, 47 x 161 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Sanatçının diğer panelinde (Şekil 16) tahta At göze çarpan ilk unsurdur. Bilinen hikâyenin aksine, bu panelde atın etrafında şehre saldırmakta olan askerler bulunmakta ve kimi askerler bu platformu ilerletmektedir. Şehrin surları yıkılmış, yağma ve yıkım başlamıştır. Eserin sol üstünde mavi kubbesi ile gözüken yapı, Floransa Katedraline oldukça benzemektedir. Sanatçının her iki panelinde Truva Savaşı sırasındaki önemli olayları, oluşturduğu figürlerin isimlerini üstüne yazarak ele alması ile izlenebilmesi kolay bir eser ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Aynı zamanda Lo Scheggia'nın panelindeki gibi eserinde İtalya'da bulunan yapıları da ele almıştır.



Şekil 16. Biagio D'Antonio, Truva'nın Kuşatılması: Ahşaptan Yapılmış At, 1490-95, Panel üzerine zamlı boya, 47 x 161 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

4.1.9. Domenico Morone (1442-1521)

Eser, İtalya'daki Mantova şehrinin hükümdarı II. Francesco Gonzaga'nın Mantua'ya girişini kutlamak amacıyla Morone tarafından yapılmıştır. 1328 yılındaki olayları konu alan bu eserde Luigi Gonzaga, Passerino Bonacolsi'yi öldürmüştür ve kentteki liderlik pozisyonunu zorla gasp etmiştir. Eserde Morone, Gonzaga Sarayı'nın önündeki meydanı resmetmiş ve minyatür savaşçı figürleri ile doldurmuştur. Bu eser (Şekil 17) daha sonra Gentile Bellini ve Vittore Carpaccio gibi Venedikli ressamalar tarafından anlatısal döngü geleneği ile resmedilmiştir (www.wga.hu).



Şekil 17. Domenico Morone, Gonzaga ve Bonacolsi Arasındaki Savaş, 1494, ahşap üzerine yağlı boya, Palazzo Ducale, Mantova.

4.1.10. Piero di Cosimo (1462-1521)

Eser, büyük ihtimalle Floransa'da bulunan bir saraydaki bank veya sandık üzerine yapılmıştır. Bu tür hediyelerin yaygın olduğu dönemdeki geleneğin amacı evliliği kutlamaktır. Genellikle eğlendirici konular seçilmektedir. Eserin konusu Latin şair Ovid'in Dönüşümler

adlı eserinden alınmıştır. Sarhoş sentorlar Lapith Kralı'nın düğün yemeğini basmıştır. Eserin sol kısımda yer alan ve üstünde mavi elbise bulunan gelin sentorlar tarafından kaçırılmaktadır. Oldukça açık saçık ve grotesk öğeler içeren bu eserde (**Şekil 18**) aynı zamanda lirik öğeler de bulunmaktadır. Eserin alt ve orta kısmında bir cirit yarası nedeniyle ölmekte olan sentor Cyllarus'un sevgilisi Hylonome tarafından öpülmesi lirizme örnek verilebilmektedir (www.nationalgallery.org.uk).



Şekil 18. Piero di Cosimo, Lapithler ve Sentorlar Arasındaki Mücadele, 1500-15, ahşap Üzerine yağlı boya, 71 x 260 cm, The National Gallery, Londra.

4.2. Yüksek Rönesans Dönemi Savaş Resimleri (1500-1530)

4.2.1. Leonardo da Vinci (1452-1519)

Anghiari Savaşı, Leonardo da Vinci'nin en gizemli sanat eserlerinden biridir. Resmin, 18 Ekim 1503 tarihinde Floransalı siyasetçi Piero Soderi'nin isteği üzerine kentin ana sivil binası olan Palazzo Vecchio'daki büyük konsey salonu "Salone dei Cinquecento" ya yapılması kararlaştırılmıştır (Cecchi, 1996, s. 102; van Veen, 1981, s. 86).

Leonardo, oluşturduğu taslağı yağlıboya tekniği ile duvara uygulamak istemiş ancak malzemeler yapıya sürülemeyecek kadar yoğun olduğundan, taslağın ele alınan kısımları duvardan akıp kompozisyonu bozmaya başlamıştır (Vasari, 2013, s. 231). Yaklaşık altmış yıl sonra, Leonardo'nun ilk modern sanat tarihçisi ve biyografisti Giorgio Vasari'nin, 1558 ve 1563 yılları arasında salonu yeniden dekore ettiği ve Leonardo'nun panelini kendi eseri olan Val di Chiana'daki Marciano Savaşı (**Şekil 56**) ile kapladığı düşünülmektedir (Lessing, 1934, ss. 219-221; Waldman, 2014, ss. 350-354). Leonardo'nun orijinal duvar resmi kalıntılarının bazılarının mevcut sıvanın arkasında halâ var olup olmadığı merak uyandırıcı bir şekilde hala tartışılmaktadır.

Floransalı mühendis Maurizio Seracini, Vasari'nin paneli üzerine detaylı analizler yapmış ve 500 yıllık duvar resminde matkapla delikler açmayı göze alarak altında yattığını düşündüğü Leonardo'nun kayıp eseri ile ilgili pek çok bulgu elde etmiştir (Davis, 2018, s. 29). Vasari'ye göre Leonardo'nun savaşı, salonun sağ duvarını dekore etmesi için planlanmış

(Newton ve Spencer, 1982, ss. 45-52), sol duvar ise Michelangelo tarafından yapılması talep edilmiş başka bir savaş olan Cascina Savaşı için ayrılmaktadır. Fakat ne yazık ki, 1504 yılının ikinci yarısında Michelangelo'nun görevlendirildiği ve muhtemelen Kasım 1506'ya kadar tamamlanması gereken bu ikinci resmin de tasarımı duvara aktarılmamış daha sonraları parçalanmış ve sonunda kaybolmuştur (Leone, 2019, s. 224).

Vasari'ye göre Leonardo çalışmalarına ilk olarak Floransa'daki Santa Maria Novella kilisesinin Papa Salonu'nda taslak olarak başlamıştır. Bir sancak için savaşmakta olan bir grup atlı askerin ele alındığı taslakta Milano dükü Filippo'nun kumandanlarından Niccolo Piccinino'nun mücadelesine yer verilmektedir. Eserde son derece gerçekçi ele alınan güç, hışım ve intikam öğeleri, taslağın oldukça başarılı bulunmasına yol açmıştır. Merkezde bulunan atların (**Şekil 19**) mücadele sırasında birbirlerine kilitlenmesi, onların üstlerindeki sahipleri kadar sinirlenmelerine neden olmuştur. Her ikisi de birbirine dış bilemektedir. Soldaki atlı, sancağı karşısındaki dört savaşçının elinden almak için atının üzerinde sopayı tutarak keskin bir manevra yapmaktadır. İki atlı sancak için mücadele sırasında tek elleri ile savaşmayı tercih etmiş, diğer elleri ile sancağın sopasını kesmeye yönelmişlerdir. Eserde kırmızı başlığı ile öne çıkmakta olan yaşlı asker, tek eliyle sancağı kavradığı sırada bağırarak yükselmektedir. Diğer eliyle palasını kaldırmış; sancaklarını korumak için dış bileyerek göğüs göğüse çarpışmakta olan askerlere hamle yapmayı hedeflemiştir. Kompozisyonun alt kısmında atlıların altında, iki askerin birbirlerine karşı yaşam mücadelesi verdiği görülmektedir. Bu figürlerden biri elindeki hançeri koluyla olabildiğince üste kaldırarak rakibine saplamaya çalışmaktadır. Ölümden kurtulmak isteyen rakibinin ise tüm vücuduyla mücadele ettiği görülmektedir. Leonardo'nun figürleri ele alındığında; her birinin başlıklarının ve kıyafetlerinin detayları, atların mücadele sırasındaki kaslarının anatomisi, olayın içindeki ölçülü güzellikleri alışılmışın dışında bir ustalık örneğidir (Vasari, 2013, ss. 230-231).



Şekil 19. Leonardo da Vinci, Anghiari Savaşı (Tavola Doria), 1503- 05, panel üzerine yağlı boya, 85 x 115 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Leonardo'nun ele aldığı Standart için Mücadele eskizlerini bir süre boyunca geliştirildiği bilinmektedir. Atlılar arasında bayrak veya standart üzerine bire bir mücadele konusunda ilk düşünceleri, Venedik'te bulunan Gallerie dell'Accademia'da yer alan üç çizimde görülmektedir (Meyer, 1984, s. 367).

Bazı kaynaklarda Leonardo'nun Anghiari Savaşı'nı ortaya çıkarırken 1460'lı yıllarda oluşturulmuş panelden ilham almış olabileceği düşünülmektedir. Galeride sergilenen panelin adı da Anghiari Savaşı'dır, ancak eseri (**Şekil 20**) ele alan usta bilinmemektedir (www.nationalgallery.ie). Schubring'e göre Dublin'de sandık üzerine yapılmış bu resim Floransa'daki Capponi ailesinin siyasi etkinliklerinin bir parçası olarak ile Uccello okulundan bilinmeyen bir sanatçıya sipariş edilmiştir (Meyer, 1984, ss. 368-369; Schubring, 1912, ss. 158-165). Stites'e göre sandık, Floransa'da Leonardo tarafından görülmüş olabilir. Çünkü muzafer Floransa generali Annino di Gino, Capponi soyundan gelmektedir. Ancak aile ile Leonardo arasında hiçbir bağlantı kurulamamıştır (Stites, 1970, s. 316). Cederlöf ise Dublin'deki sandığın Standart için Mücadele anlayışı olan Leonardo için bir başlangıç noktası olduğuna inanmaktadır (Cederlöf, 1961, s. 93). Daha önceki makalesinde, sandık üzerindeki resmin orta kısmının bir bölümü ile Leonardo'nun büyük savaş resminin ilk taslağı arasında karşılaştırma yaparak, Leonardo'nun kompozisyonu için ana fikrini birinden ödünç almış olması gerektiğini vurgulamıştır (Cederlöf, 1959, ss. 97-98).



Şekil 20. Bilinmeyen usta, Anghiari Savaşı, 1460, kavak panel üzerine altın ve zamlı boya, 62,4 x 207,5 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.

Suter'a göre Leonardo, Anghiari Savaşı'nın iki versiyonunu üretmiştir. İlk versiyonu, Ekim 1503 ile Şubat 1505 arasında tamamlayacak olduğu eskizdir. Aynı zamanda bu çalışma Palazzo della Signoria'daki Sala del Consiglio'da sergilenecek olan resmin eskizidir. Bunu takip eden aylarda tasarımın duvara aktarılmasıyla meşgul olmuştur. Ancak teknik zorluklar cesaretini kırmış, 1 Haziran 1506'da Floransa'yı terk etmiş ve bu emeğini hiçbir zaman tamamlayamamıştır. Bu eskiz, halihazırda bitmeye yakın bir çalışma olduğundan Uffizi paneli için bir model olarak düşünülebilmektedir. Bu nedenle, Uffizi panelinin duvar dekorasyonunun bir kopyası olabileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Teoride uzun zamandır Leonardo'nun Sala del Consiglio'da Anghiari Savaşı'nı resmettiği kabul edilmiştir. Ancak kimse orada yaptığı çalışmalarla ilgili herhangi bir açıklama sunmamıştır. Vasari, Leonardo'nun çalışmalarının bu ayrıntılı açıklamasını eskiz üzerine dayandırsa da eskizi görmüş olma ihtimalindense Palazzo della Signoria'daki bitmemiş fresk ile yakından tanışmış olması daha muhtemeldir. Açıklamasında sadece eskizden değil, freskte yer alan savaşçılardan biri tarafından giyilen kırmızı başlıktan (beretton rosso) söz etmesi eserinde freski yorumladığının bir göstergesi olarak düşünülmektedir (Suter, 1929, s. 182).

Yine Suter'a göre Vasari resim hakkındaki yorumlarında açıklanması oldukça zor detaylara değinmektedir ve yorumlarda eksiklikler vardır. Sağdaki iki atlıların tasvirlerinin doğru olmadığı gerçeği, başkaları tarafından, özellikle de sanat tarihçisi Seidlitz tarafından zaten belirtilmiştir. Öte yandan hiç kimse kompozisyonda önemli bir figürün olduğunu not etmemiştir. Eserin solundaki kalkanlı figürün altında çömelmiş savaşçı hakkında herhangi bir bilgi verilmemiştir. Bu, her figürün her hareketinin ayrı ayrı açıklandığı resmin analizinde gerçekten dikkat çekici bir unsurdur. Böylece Uffizi paneli Vasari'nin eksikliklerini açıklamaktadır. Yanlış tanımladığı iki atlı adam burada çözülememektedir. Figürlerin sadece kafaları incelenmiştir, ancak bu kısımlar fark edilmeyecek kadar düşük tondadır. Vasari'nin bahsetmediği figür de panelde bulunmamaktadır. Böylece Vasari'nin Leonardo'nun oluşturduğu ilk eskizi değil, Uffizi kopyası kadar belirsiz ve eksik olan renkli bir

kompozisyonu tanımladığı açıktır. Kendisi Uffizi'nin panelini doğru bir şekilde tanımlar ve bu panel Leonardo'nun Palazzo della Signoria'daki bitmemiş freskinin kopyasından başka bir şey değildir. Leonardo, eserin duvara geçirilme aşamasında zorluklarla karşılaşmıştır. Bu süreç ile ilgili çeşitli kayıtlar bulunmaktadır. Tarihçi Paolo Giovio ve Vasari, sanatçının resim için renkleri uygun bir şekilde emilime tamamen uygun olmayan bir zemin kullandığını bildirmektedir. Leonardo, Plinius'tan hazırlık alanı (sıva) makbuzunu ödünç almıştır, ancak hazırlığını tam olarak anlamamıştır. İlk önce çalıştığı Sala del Papa'da bir panel üzerinde (quadro) denemiştir. Bir duvara yaslandığı panelin önünde bir kömür ateşi yakmış ve ısı ile paneli kurutmuştur. Daha sonra ateşin alt kısımları kuruttuğu Sala'da (del Consiglio) aynı yöntemleri kullanmaya çalışmış ancak sıcaklığın ulaşamadığı üst kısımları kurutamamıştır. Bunun sonucunda panelin üst kısmındaki yaş boyalar, alt kısımda kurumuş olan boyaların üzerine akmıştır. Dolayısıyla bu durum Leonardo'nun panel üzerindeki heyecanını azaltmıştır (Suter, 1929, s. 187).

4.2.2. Michelangelo Buonarroti (1475-1564)

Michelangelo'nun 28 Temmuz 1364 tarihinde Floransa ve Pisa birlikleri arasında gerçekleşen Cascina Savaşı için ele aldığı bu eskiz (**Şekil 21**) Galleria degli Uffizi'de bulunmaktadır. Bu eskiz çizimi ile kendisinden sonra orijinaline bağlı kalarak ele alan Sangallo'nun kopyası arasındaki karşılaştırmada, Michelangelo; hikâyeden soyutlanmayı aydınlatmakta ve sanatsal süreci uygun bir sunum konusu olarak nasıl yükselttiğini göstermektedir. Örneğin, eserin merkezinde oturmuş figürü ele alınmalıdır. Eskizin merkezinde bizden uzaklaştırılarak panelin sol kenarındaki eğik figürle teması izletilmektedir. Bu figür arkasındaki adama bakmakta ve oturmuş yoldaşına dönüp karşılık vererek bir jest yapmaktadır. Ancak Aristotile da Sangallo'nun 1542 tarihli eserine (**Şekil 32**) bakıldığında, dönmekte olan figür başının etrafına bir türban sarmakta temastan kaçınan bir adamla karşı karşıyadır ve eğilmekte olan askerin burada suya baktığı tespit edilmektedir. Michelangelo'nun figürlerinin birbirleri ile olan izolasyonu, sanatçının bu süreci görünür tutma istekliliğinden kaynaklanmaktadır. Uffizi eskizinde genel kompozisyonu kalem ve tebeşirle özetleme aşamasının ardından Michelangelo, bireysel figürleri ayrı sayfalarda çizmeye başlamış ve modellerini ana hatlarıyla çizdiği pozlara benzer şekilde yerleştirmiştir (Keizer, 2011, s. 308).



Şekil 21. Michelangelo Buonarroti, Cascina Savaşı İçin Çalışmalar, 1504-5, kâğıt üzerine kurşun kalem ve metalpoint, 23,9 x 36,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

4.2.3. Raffaello Sanzio (1483-1520)

Raffaello'nun bu eserinde Avrupa Hun Hükümdarı Atilla'nın Monte Mario eteklerinden inip Papa III. Leo ile karşılaşması resmedilmiştir. Oryantalist öğelerin bulunduğu bu eserde (**Şekil 22**), Doğu ve Batı Roma Devletlerini himayesi altına alıp vergiye bağlayan Atilla'nın (Ahmetbeyoğlu, 2002, s. 301), Papa III. Leo'nun kutsamasıyla kovulması tasvir edilmiştir (Vasari, 2013, s. 259). Ancak tarihi kaynaklarda Papa III. Leo'nun yanına iki üstün rütbeli devleti adamı olarak Atilla'nın ricası üzerine görüşmeye gittiği ve bu şekilde onun üstünlüğünü kabul ettiği yazılmaktadır (Çoban, 2019, s. 66).

Sanatçı, gökyüzünde Aziz Petrus ve Pavlus'un tuttukları kılıçlar ile kiliseyi savunmalarını resmetmiştir. Havadaki bu figürlerin yüzlerinde tanrısal gazabın izleri görülmektedir. Atilla siyah atının üzerinde resmedilmiş ve yüzünde bu gazabın izleri fark edilmektedir. Eserin sağ kenarında Monte Mario tepelerindeki yangın fark edilmektedir. Bu olgu ordunun çadırları söktükten sonra bölgeyi bilinçli bir şekilde ateşe verdiği anlamına gelmektedir. Bu sahnenin alt kısmında Traianus Sütunu³'nden esinlenilmiş desenlerden oluşturulan bir İspanyol atı resmedilmiştir. Eserin sol kenarında Papa, yanında asa taşımakta olan Kardinal kafilesi ve bu topluluğun bindikleri atlar son derece gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiştir. Raffaello, eserinde Papa III. Leo'yu ele alırken, mevcut dönemde kendisine çok destek olan Papa X. Leo'nun portresiyle tasvir etmiş ve aynı zamanda Papayı giydiği papalık

³ Roma İmparator'u Trajan'ın ikinci Daçya seferinden ele geçirdiği ganimet ile Roma'da oluşturduğu forumda bulunan Traianus Sütunu; 38 metre yüksekliğe sahiptir. Sütunun MS 113 yılında yapıldığı düşünülmektedir. Üzerinde 2.500 figürden oluşan 155 sahne bulunmaktadır (Gagarin ve Fantham, 2010, s. 267).

kıyafeti ile bütüncül bir biçimde ele almıştır (Vasari, 2013, ss. 259-260).



Şekil 22. Raffaello Sanzio, Büyük Leo ile Atilla'nın Buluşması, 1514, fresk, 500 x 750 cm, Apostolic Palace, Vatikan.

M.S. 849 yılında papalık kuvvetlerine saldıran ancak fırtına nedeniyle yok olan Arap filosunun (kimi kaynağa göre Türk korsanlar) mağlubiyetini konu olan bu eser (**Şekil 23**) 1514-15 tarihleri arasında Raffaello tarafından yapılmıştır. Papa IV. Leo'nun müslümanlara karşı kazandığı bu zaferin ardından Papa X. Leo bu saldırıyı öne sürerek haçlı seferinin hazırlıklarına başlamıştır (www.museivaticani.va).

Stanza dell'Incendio'da en son yapılmış olan bu freskte; arka plandaki savaş gemileri güçlü bir seçmecilik ile karakterize edilmiştir. Raffaello'nun bu gemileri ele alırken İtalyan Rönesans'ının ünlü heykел sanatçısı Giuliano da Sangallo'nun *Codex Barberini*'indeki çizimlerden kendine özgü bir tarzda ödünç aldığı görülmektedir. Aynı zamanda Papanın tahtının önünde bulunan ve basamak olarak kullanılan taş parçası, iyonik dönemden kalmış olan mimari çalışmalardan yararlanılarak ele alınmıştır. Arka planda Ostia kalesinin kapısından gelmekte olan at sırtındaki figür ise Roma imparatoru Marcus Aurelius'un atlı heykelinin uyarlamasıdır. Eserin sol kısmında Papa'ya eliyle bir yeri göstermekte olan komutan figürü bulunmaktadır. Bu figür, sanatçının henüz freske başlanmadan önce ele aldığı çıplak figür çalışmalarından bir tanesidir. Raffaello, bu çizimin orijinalini Albrecht Dürer'e hediye olarak göndermiş, ancak sanatçının öğrencileri ustaları tarafından ele alınmış bu figürü freskte kaptan olarak tekrar kullanmışlardır. Raffaello'nun stüdyosunda bu ödünç alma geleneği 1515 ve 1524 yılları arasında yoğun bir şekilde uygulanmıştır (Nesselrath, 1993, s. 379).

Eserin merkezindeki mücadele etmekte olan figürler oluşturulurken antik rölyeflerden yararlanıldığı bilinmektedir. Aynı zamanda sanatçının ve atölyesinin *Şarlman'ın Taç Giyme Töreni* (1515-1516) adlı eserinde de benzer kompozisyon kullanılmıştır. 1517 yılına gelindiğinde Raffaello yoğun olarak pek çok bölgede bulunmaktadır. Emrinde iyi organize edilmiş bir atölye çalışması bulunduğundan, bünyesi altında çalışan öğrencilerine bu eseri tamamlamaları talimatı verdiği düşünülmektedir. Sanatçının o dönemde, *Ostia Savaşı*'nı henüz on dokuz yaşında olan öğrencisi Giulio Romano'ya devrettiği düşünülmektedir (Nesselrath, 1993, s. 381).

Raffaello'nun eserindeki (**Şekil 23**) ikonografinin genellikle Papa X. Leo'nun Türklere karşı yürüttüğü Haçlı Seferi planıyla bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Papa X. Leo'nun 1516 yılının Nisan ayında Anzio yakınlarında Civit -Lavinia civarlarındaki av kazasında Türk korsanlar tarafından esir alındığı tartışmasını gündeme getirmek amaçlı yapıldığı düşünülse de fresk bu konuda bir kanıt sunmamaktadır. Bu sonucu iki güçlü neden desteklemektedir. Bu nedenlerden ilki, Stanza dell'Incendion'da sunulan tüm tarihi olaylarda Papa X. Leo'nun portresi yer almaktadır ve papanın kişisel hayatından ziyade kilisede dönemin güncel olaylarına atıfta bulunulmuştur. İkinci neden ise, freskte yer alan Ostia kalesi, Roma limanının kalesine kesin bir göndermedir. Esir alınmanın gerçekleştiği söylenen Civit -Lavinia daha güneydedir (Nesselrath, 1993, s. 384).



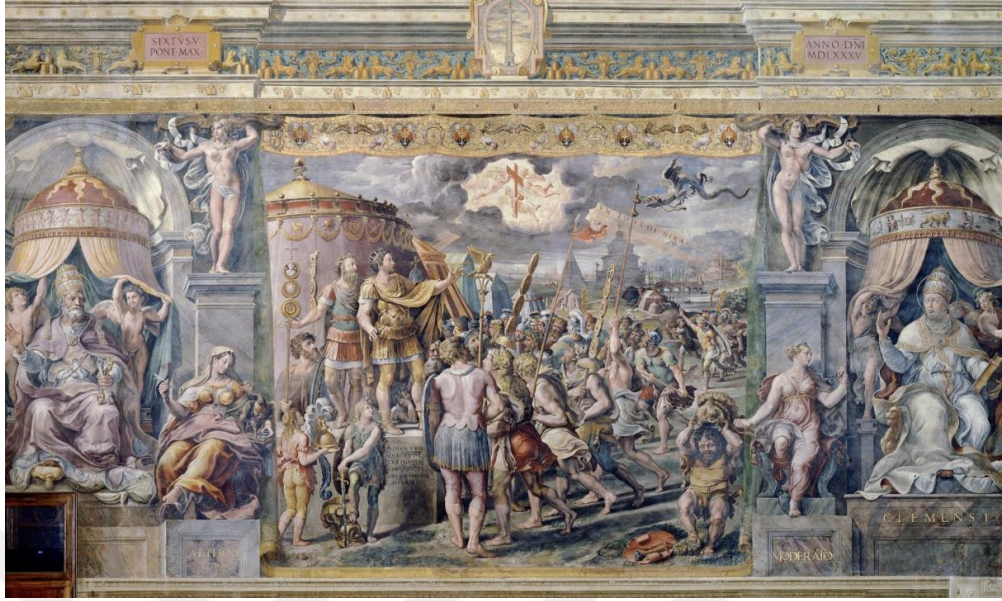
Şekil 23. Raffaello Sanzio, Ostia Savaşı, 1514-15, fresk, Tabandan itibaren 770 cm, Stanza dell'Incendio di Borgo, Palazzi Pontifici, Vatikan.

Eser (**Şekil 24**), Vatikan'da bulunan Palazzi Pontifici (Apostolic Palace) yani Papalık sarayında Konstantin'in Odası'nda bulunmaktadır. Raffaello bu eserinde İmparator

Konstantin'in havadaki Haç'ı gördüğü anı resmetmiştir. Önszide gördüğü haç artık kalkanlarda kullanılmak üzeredir ve Hristiyanlığa geçişin ilk dakikaları başlamıştır (Fehl, 1993, s. 49).

Eserin merkezindeki figürlerden birinin elinde tutmakta olduğu uzun mızrakta kartal heykelciği görülmektedir. “*Aquila*” adı verilen bu kartal biçimli standart taşıyan lejyonere ise “*Aquilifer*” denmektedir. Bu lejyoner ise “*Principales*” denilen Roma ordusun subay ve erbaşların bulunduğu askeri sınıfta yer almaktadır. Yine eserin merkezinde ucunda yuvarlak semboller bulunan mızrakları taşıyan askerler bulunmaktadır. Bu askerler özel yeteneklerinden ya da zanaatlarından dolayı ağır işlerden muaf tutulmakta olan “*Immunes*” sınıfına mensuplardır. Aynı zamanda bu askerlere “*Signifer*”, taşıdıkları sancaklara ise “*Signum*” denmektedir (Yılmaz ve Keleş, 2015, ss. x-xvii). Konstantin'in emri ile kartal sembolünün haç ile değişmesi öncelikli olarak etrafını sarmış olan bu askeri birlikleri ilgilendirmektedir. Bu askerler ordunun moral kaynağı olduğundan, hepsinin merakla Konstantin'in etrafında toplanması bu nedendendir (Yılmaz ve Keleş, 2015, s. 70). Diğer askerlerden farklı olarak bu askerlerin miğferlerinde aslan ve kurt gibi yırtıcı hayvanların kafaları bulunmaktadır. Miğferlerdeki bu figürler askerlerin sınıfını özelleştirmektedir (Barker, 2016, s. 136).

Konstantin'in doğrudan baktığı, figürlerin üst tarafında, gökyüzünde görünmekte olan Kutsal haç savaşın Konstantin'in lehine olacağını müjdelemektedir. Eserin sağ kısmındaki flamada bulunan “*EN TOYTΩI NIKΑ*” yazısı “Bu işte kazanırsın” anlamındadır. Eserin altında bulunan cüce kafasına takmakta olduğu miğferi ile savaşın bir an önce başlaması için sabırsızlanmaktadır. Aynı zamanda cüce, Raffaello'nun ölümünün ardından freski tamamlayan Giulio Romano'nun çağdaş üsluba uygun tarzının bir örneği olarak düşünülmektedir. İtalyan Rönesans meclislerinde yaygın olarak kullanılan cüce unsuru soylunun asil statüsünü ve otoritesini tasvir etmektedir. *Haç Vizyonu*'nda kullanılan cüce unsuru, Leo'nun yüceltilmiş soyluluğunu duyurmaktadır ve cücenin gülünç şeklindeki tasviri ile Papa'nın mizah anlayışına hitap etmek istenmiştir (Fehl, 1993, s. 39; O'Bryan, 2015, ss. 591-592). Arka planda antik Roma'nın yapıları inşa edilmektedir. Bunlardan piramidal olanı Cestius Piramididir. Raffaello hem *Haç Vizyonu* hem de *Konstantin'in Maxentius'a Karşı Savaşı* adlı eserleri için topografik ve arkeolojik araştırmalar yapmıştır (Fehl, 1993, s. 49).



Şekil 24. Raffaello Sanzio, Haç Vizyonu, 1520–1524, fresk, Sala di Constantino, Palazzi Pontifici, Vatikan.

312 yılında iki Roma imparatoru arasında gerçekleşen Milvian Köprüsü Savaşı'nın kazananı Konstantin olmuştur. *Konstantin'in Rüyası* adlı eserde bahsedildiği gibi Konstantin bu savaştan bir gece önce rüyasında görüp değiştirdiği strateji ile Maxentius'a karşı zafer kazanmıştır. Rafaello bu eserinde (Şekil 25) Konstantin'in zaferi kazandığı anı betimlemiştir. Sanatçı Konstantin'nin rakibi Maxentius'u eserin sağ kısmında Tiber Nehrinde boğulmakta iken resmetmiştir (Fehl, 1993, ss. 27-28). Bu zafer aynı zamanda Hristiyanlığın pagan dünyası üzerindeki zaferini işaret etmektedir (Harper, 2016, s. 228). Eserin sol kısmında bulunan tepe İtalya'daki en büyük tepedir. Aynı zamanda bu tepenin yamacında Raffaello'nun mimarlığını üstlendiği Papa için yapılan "Villa Madama" adlı yapı bulunmaktadır (Fehl, 1993, s. 26). *Haç Vizyonu* gibi bu eser de Raffaello tarafından başlatılmış daha sonra onun ölümünün ardından geride bıraktığı çizimleri ve öğrencisi Giulio Romano'nun kılavuzluğu ile atölyesi tarafından devam ettirilmiştir (Fehl, 1993, s. 9).

Eserin merkezinde başındaki aslanlı miğferli elit lejyon, alacağı darbeden habersiz Konstantin'e karşı hamle yapmaktadır. Aynı zamanda eserin üst kısmında görünen melek bu figürü ve Maxentius'u işaret etmektedir. Bu çarpışmanın ardından imparatorluğun standardını taşıyan elit lejyon için işler yolunda gitmemiş ve başına aldığı darbe sonucu ile eserin sol alt kısmında başından çıkmış olan aslan miğferi ile bilinçsiz yatmaktadır. Yaşadığı son dakikalarda babası olduğu tahmin edilen başka bir figür yanında bulunmaktadır. Bu statüdeki lejyonun hayatını kaybetmesi ordu için büyük bir moral kaybına yol açmaktadır (Yılmaz ve

Keleş, 2015, s. 70). Bu sahnedeki kaos içerisinde arka planda bulunan atlı figür, elit lejyonun onuru ile ölmesi için mücadele vermektedir. Böylece elit lejyon elindeki imparatorluk standardı ile hayatını kaybetmiştir (Fehl, 1993, s. 46).

Başka bir önemli sahne ise biri suya düşmüş diğeri henüz düşmekte olan iki figür ile bağlantılıdır. Burada suya düşmüş ve ölmüş olan yenilgiyi, düşmekte ancak hala mücadeleye devam etmekte olan figür ise galibiyeti temsil etmektedir. (Fehl, 1993, ss. 58-59).

Eserde gökyüzüne bakıldığında genellikle toz ve bulutlu bir atmosfer görülmektedir. Ancak meleklerin sağ tarafındaki gökyüzü incelediğinde açık mavi bir bölüm fark edilmektedir. Önce ki eserde (Şekil 24) olduğu gibi bu eserde de Roma'nın karanlık zamanlarından kurtulacağını, bu dönemden sonra Romalıları daha aydınlık günlerin karşılayacağını belirtmektedir (Fehl, 1993, s. 61).

Vatikan Müzesi'nde bulunan bu fresklerin alt kısımlarında ara sahneler resmedilmiştir (Fehl, 1993, ss. 14,29,39). İşlenen konulardan bazıları Konstantin'in savaş hazırlığı, zafer sonrası Maxentius'un başını Roma'ya götürmesi ve Maxentius'un bedeninin kendi askerleri tarafından nehirden çıkarılmasıdır.

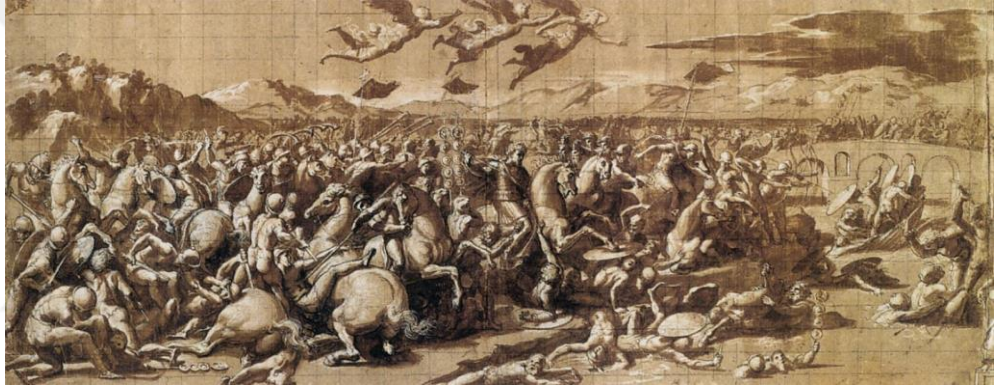


Şekil 25. Raffaello Sanzio, Konstantin'in Maxentius'a Karşı Savaşı, 1520-24, fresk, 376 x 851 cm, Sala di Constantino, Palazzi Pontifici, Vatikan.

4.2.4. Giovan Francesco Penni (1496-1528)

Raffaello'nun öncü öğrencilerin birisi olan Giovan Francesco Penni, ustasının yarım kalmış çalışmalarını bir başka öncü öğrenci olan Giulio Romano ile birlikte tamamlamış olsa da kendisini bağımsız bir sanatçı olarak kanıtlayamamıştır (Sanzio ve Joannides, 1983, s. 28). Francesco Penni tarafından oluşturulmuş bu taslağın orijinali Raffaello tarafından yapılmıştır.

Sala di Constantino (Konstantin Salonu) için yapılan altı büyük çizimden sadece üç sayfa geriye kalmıştır. Penni'den geriye kalmış bu çizim genel hatları itibari ile sıcak renklere hâkimdir. Eserin (**Şekil 26**) merkezindeki figür yoğunluğunda koyu orta ve açık değerler göze çarpmaktadır. Raffaello'nun panelinde incelenmiş olan figürlerin konumları bu çizimde de aynı yerdedir. Ancak eserde kullanılmış olan teknik ve eserin boyutu detaylı figür analizi yapmayı zorlaştırmıştır. Yine Raffaello'nun paneli ile karşılaştırıldığında, eserin üst kısmında savaşı Konstantin'e müjdelemekte olan üç meleğin hemen hemen aynı düzlemde ve benzer formlarda olduğu gözlenmektedir. Eserin sağ kısmında görülmekte olan keskin hatlara sahip koyu renkli bulutlar bir diğer farklı unsurdur. Arka plandaki manzara incelendiğinde, koyu ve orta değerler ile renklendirilmiş olan dağların, figürleri ön plana çıkardığı görülmektedir (www.wga.hu).



Şekil 26. Giovan Francesco Penni, Pons Milvius'ta Savaş, 1519-20, kâğıt üzerine kalem, fırça ve mürekkep, 37,6 x 85,1 cm, Musée du Louvre, Paris.

4.2.5. Tiziano Vecellio (1490-1576)

Tiziano tarafından ele alınan bu eser, Venedik Cumhuriyeti'nin İyonya Denizi'ndeki Lefkada adasını ele geçirmesi ve kazanması üzerine Jacopo Pesaro için yapılmıştır (Partridge, 2015, s. 142). Eserin (**Şekil 27**) tek mekânsal yapısı bulunmaktadır. İzleyicilerin resimdeki olaylara davet edilmesi veya reddedilmesi tartışmaya açık bir konudur. Eser, doğrudan önden incelendiğinde kompozisyon kısmen görsel girişi eğik bir açıda karşılaşmaktadır. Sola doğru döndüğünde ise giriş kısmen reddedilmektedir. Buradan hareketle esere soldan yaklaşan bir kimse, eserin solundaki neften dolayı boşluk hissetmektedir (Nichols, 2013, s. 69).

Eserde belirli bir dereceye kadar canlı bir atmosfer tasarlanmıştır. Mimarisinde çelişkili durgunluklar bulunmaktadır. Merdivenlerin basamakları, taht ve sütun tabanı, iki büyük boyuttaki sütun ile karşılaştırıldığında sürekli değişen bir perspektif görülmektedir (Nichols, 2013, s. 70).

Eserdeki figürler incelendiğinde Meryem yüksek bir pozisyonda parlak tonlardan oluşan kırmızı elbisesi ve elindeki bebek İsa ile sol tarafa bakarken resmedilmiştir. Bebek sağ tarafa bakmaktadır. Bebeğin baktığı kısımda koyu tonlardaki kıyafeti ile Aziz Assili Francesco bulunmaktadır. Azizin diğer yanında başka bir Aziz olan Padovalı Antonio görülmektedir. Bebeğin baktığı açının en altındaki figür topluluğu ise giydikleri pahalı kıyafetleri ile Pesaro ailesini temsil etmektedir. İzleyiciye bakan figür ise Francesco Pesaro'nun yeğeni Leonardo'dur. Merdivenlerin başında lacivert ve altın renkli kıyafeti ile Hz. İsa'nın on iki büyük havarisinden Petrus görünmektedir. Eserin tabanında diz çökmüş dua etmekte olan figür ise eserin siparişini veren Jacopo Pesaro'nun tasviridir. Petrus'un yanında parlak renkli Venedik bayrağını ve kafasında kavuk bulunan bir Türk askerini tutmakta olan bir figür görülmektedir. Venedik'in Osmanlı karşısında kazandığı zafer ikonografik öğeler ile tasvir edilmiştir (www.wga.hu).



Şekil 27. Tiziano Vecellio, Pesaro Madonnası, 1519-26, tuval üzerine yağlıboya, 488 x 269 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedik.

4.2.6. Giovan Jacopo Caraglio (1500/05-1565)

Raffaello'nun baskı asistanı olan Baviero de' Carocci'nin isteği üzerine Rosso Fiorentino ve Jacopo Caraglio'ya yaptırılan bu gravür altı sayfadan oluşan *Herkül'lü Konular Serisi*'nden biridir. Eser (**Şekil 28**), Herkül ile nehir tanrısı Achelous'un arasındaki mücadeleyi konu almaktadır. Rakipler Calydon kralının kızı olan Deianeria için mücadele ederken, nehir tanrısı Achelous form değiştirme özelliği sayesinde Boğa'ya dönüşmüştür. Herkül ise tüm gücünü kullanmayı seçmiştir. Mücadele sonucunda Herkül, Achelous'un boynuzunu kırmış bunun sonucunda Akhelous, Deianeria'yı Herkül'e bırakmıştır (Bartsch, 1803, 1978, s. 174).

Akhelous boynuzunu geri almak için Amalthea'nın keçi boynuzunu Herkül'e sunmuştur (Erhat, 2008, ss. 23-24). Bu eserde arka planda akarsularda yaşamakta olan Naiadlar bulunmaktadır. Naiadlar, keçi boynuzunu meyveler ve çiçeklerle doldurmaktadır ve bu keçi boynuzu, Cornucopia adı verilen bolluk ve bereketin simgesi olma özelliğini taşımaktadır (Ovid, 1958, ss. 239-241).



Şekil 28. Giovanni Jacopo Caraglio, Herkül’lü Konular Serisi; Herkülün Boğa Formundaki Nehir Tanrısı Acheolus’u yenmesi, 1526-27, gravür, 21,3 x17,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

4.2.7. Giovanni Battista Scultori (1503-1575)

Eserde Homer’in epik şiiri “*İlyada*” dan bir bölüm işlenmektedir. Scultori’nin eserinde kullandığı gemileri, Venedik’te bulunan Museo Archeologico’da sergilenen 2.yy’dan kalmış olan bir rölyeften ilham aldığı görülmektedir. Eserin (**Şekil 29**) bütününe bakıldığında kaos ortamı tam anlamıyla hissedilmektedir. Sol üst köşede kıyıda bırakılmış olan savaş aracı deniz, deprem ve at tanrısı Poseidon’a aittir (Roma mitolojisinde Neptün olarak bilinmektedir) (Ö. Öztürk, 2016, s. 876,984). Alt kısmında tüm çıplaklığıyla saldırmakta olan figürün denizlerin efendisinin olduğu düşünülmektedir. Bu figürün alt kısmında, Poseidon’un savaşa girmesinden kısa bir zaman sonra başına aldığı bir taş darbesi nedeniyle kendi askeri tarafından korunmakta olan başını elleri arasına almış figür ise Truva prensi Hektor dur (Wolk-Simon, Bambach ve Alsteens, 2010, s. 162).

Eserin sol alt kısmında suyun içerisinde dört tane at bulunmaktadır. Hippokampos adı verilen bu atların gövdelerinin arka kısımlarında balık kuyruğu bulunmaktadır. Poseidon’na hizmet ettikleri ve genellikle arabasını çekmekle görevli oldukları bilinmektedir (N. Öztürk ve Aslan, 2013, s. 140). Aynı zamanda bu atların arasında Poseidon’un simgesi olan üç dişli yabası (Trident) görülmektedir. Böylece sahnedeki mitolojik öğeler ile Poseidon’un bu savaşta ki varlığı kesinleşmiştir.



Şekil 29. Giovanni Battista Scultori, Yunanlar ve Truvalılar Arasındaki Deniz Savaşı, 1538, gravür, 40,6 x 58,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

4.2.8. Paris Bordone (1500-1571)

Bordone'nin eserinde kullanmış olduğu renk paletinde ilk olarak sarı rengi ve tonları göze çarpmaktadır. Tek kaçışlı perspektif kullandığı bu eserinde (**Şekil 30**), yapılardan da anlaşılacağı üzere olaylar İtalya'nın Roma kentinde gerçekleşmektedir. Eserin sol kısmında geniş kubbesi ile ön planda olan yapı Panteon'dur. Onun tam karşısında yine antik Roma yapılarından Kolezyum bulunmaktadır. Eserin perspektif noktasında yani merkezinde, Roma'nın önemli dikilitaşlarından Montecitorio dikilitaşı bulunmaktadır.

Bordone, bir araya getirdiği ve tek kaçışlı perspektif kullanarak ele aldığı bu binaları capriccio tekniği ile tasarlamıştır. Sanatçının oluşturduğu figürlerin boyutları küçük olsa da kullandığı mavi ve kırmızı renginin tonları ile olaylar izleyiciye net bir biçimde aktarılmaktadır. Eserin geneline bakıldığında Bordone, figürlerdense yapılara önem vermiştir. Yapılarda kullandığı beyaz renkle bu yapıları ön plana almıştır. Diğer eserlerine bakıldığında Bordone'nin mimari perspektif ile önemli ölçüde ilgilendiği görülmektedir.



Şekil 30. Paris Bordone, Gladıyatörler Savaşı, 1560, tuval üzerine yağlıboya, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

4.2.9. Battista Franco (1510-1561)

1 (Young, 1930, s. 553) veya 2 (Vasari, 1965, s. 266) Ağustos 1537'de, İtalya'nın Toskana bölgesindeki Montemurlo köyü yakınlarında, Floransa yeni dükü I. Cosimo, kendisini ve Medici ailesini devirerek Floransa Cumhuriyeti'ni yeniden geri getirmek

isteyenlerin aceleyle organize olmuş ordusunu yenmiştir (J. Davies, 2009, s. 31). Savaşın ardından, I. Cosimo ve Medici yönetimine karşı çıkan herkes Dükün kanlı intikamının hedefi olmuştur. Floransa'daki ailesine karşı organize olmuş muhalefetin politikaları da etkili bir şekilde sona erdirilmiştir. Aynı zamanda bu zafer, İmparator V. Charles'ın 30 Eylül 1537'de I. Cosimo'yu Floransa Dükü olarak resmen tanımasına yol açmıştır (Spini, 1980, ss. 84-91).

Michelangelo'nun *Ganymede'ye Tecavüz* (1533) adlı eserinden ilham alan Franco, Jupiter'in (Zeus), Ganymede'yi alıkoyma anını kendi tarzı ile betimlemiştir Jupiter kartal formuna bürünmüş ve genç bir oğlan olan Ganymede'yi kaçırmaktadır. Vasari'nin ifadesiyle kartal formlu tanrı, İmparator V. Charles'ı, kaçırılmakta olan Ganymede ise I. Cosimo'yu temsil etmektedir (Baskins, 1994, s. 20).

Eserde (**Şekil 31**) kullanılmış olan genel renk paletinde sarı, kahverengi ve mavinin tonları hâkimdir. Gökyüzünde görülmekte olan kartal figüründe kullanılan renk tonlarından dolayı ilk göze çarpan kısım burada bulunmaktadır. Sol arka planda görülen Floransa Katedrali'nin kubbesi ve Palazzo Vecchio'nun Arnolfo kulesi, savaşın şehir merkezine yakın bir konumda gerçekleştiğini göstermektedir.



Şekil 31. Battista Franco, Montemurlo Savaşı ve Ganymede'ye Tecavüz, 1537-41, ahşap üzerine yağlıboya, 137 x 173 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa.

4.2.10. Aristotile da Sangallo (1481-1551)

Michelangelo'nun Palazzo Vecchio için fresk olmak üzere hazırlamış olduğu karton çizimini, Sangallo'nun orijinaline bağlı kalarak kendi üslubu ile yeniden yorumladığı bilinmektedir (**Şekil 32**). Michelangelo'nun tasvir etmeyi seçtiği sahnede Floransa ordusu Cascina'da kamp yapmaktadır. Arno Nehri'nde yıkanmakta olan Floransa askerlerinin, casusları tarafından bilgilendirilen Pisalı lider John Hawkwood tarafından basıldığı an görülmektedir. Pisalı lider bu anı Floransa kuvvetlerine saldırmak için seçmektedir. Haber borazanının sesiyle, banyo yapmakta olan askerler, çıplak bir şekilde zırh ve silahlarına ulaşmak için kitlesel bir harekete geçmişlerdir. Bunların bir kısmı nehirden çıkmakla uğraşırken bir kısmı Pisalı askerlere karşı kendilerini savunmaktadır. Askerlerden birinin çatışma esnasında nehre düştüğü görülmektedir. Michelangelo ya da Aristotile da Sangallo sahneye gerçeküstü bir ton vermiştir: manzara güçlü bir şekilde stilize edilmiş ve Arno Nehri'nin taş bankı gerçek bir nehir kıyısından ziyade bir sahneye veya bir platforma benzemektedir. Askerlerin vücutları, gerçekte olabileceğinden daha farklı bir topluluk oluşturmaktadır. Görüntü, erkek vücudunun anatomik bir tasviri gibi görünmektedir. Michelangelo'nun son duvar resmini nasıl tasarlamayı amaçladığı bilinmemektedir. Ancak savaş tarihinde nadir görülen kitlesel çıplaklık olaylarından birinin homoerotik bir yaklaşım ile ele alma amacı taşıdığı düşünülmektedir (Charles ve Tzu, 2012, s. 248).



Şekil 32. Aristotile da Sangallo, Cascina Savaşı, 1542, ahşap üzerine yağlıboya, 76,5 x 129 cm, Earl of Leicester Koleksiyonu, Holkham Hall, Norfolk.

4.3. Kuzey Rönesans Sanatında Savaş Resimleri

4.3.1. Almanya

4.3.1.1. Albrecht Dürer (1471-1528)

Dürer'in kıyamet serisinin dördüncü bölümünde yer alan bu eserde (**Şekil 33**), merkezdeki dört büyük figür Mahşerin Dört Atlısıdır. Soldan sağa incelenmeye alındığında; soluk ve cansız görünümlü atı ile Ölüm, tuttuğu terazisi ile Kıtlık, kılıcını havaya kaldırmış bir şekilde Savaş ve son olarak elinde ok ve yay bulunan Veba görülmektedir. Dürer'in önceki İncil çalışmalarına kıyasla bu çalışması daha durağan bir görüntü alanından oluşmaktadır. Atlı figürlerin arka planlarında bulunan paralel çizgiler eserde orta koyulukta tonlar oluşturduğu gibi; figürleri hem ön planda izleme imkânı sunmakta, hem de bu figürlerin bulundukları konuma hızla geldikleri izlenimi vermektedir. Eserin sol alt kısmında ise cehennemin ağzı bu dört atlının kurbanları için açılmış bir şekilde beklemektedir (www.metmuseum.org). Albrecht Dürer'in bu gravürü ele aldığı sırada Türklerin Avrupa'ya yaptığı akınların sonucunda, Hristiyanların Türkleri bir kıyamet alameti olarak gördükleri belirtilmiş ve eliyle kılıcını havaya kaldırmış olan figür Türk olarak tanımlanmıştır (Öz, 2019, ss. 25-26).



Şekil 33. Albrecht Dürer, Aziz John'un Göğe Yükselişi: 4. Mahşerin Dört Atlısı, 1497-98, tahta baskı kalıbı, 38,8 x 29,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Dürer kıyamet serisinin sekizinci bölümündeki bu eserinde, tanrı tarafından yollanan melekler insanoğlunu cezalandırmaktadır. Eserin (**Şekil 34**) üst kısmında görülmekte olan sunakta dört adet baş bulunmaktadır. Bu dört baş kendi üstlerinde bulunan göksel trompetçiye dört meleği serbest bırakmasını söylemektedir. İnsanoğlu ilk olarak doğal afet, deprem ve meteorlar ile sınanmakta ve ardından dev böcekli intikam ordusu ortaya çıkmaktadır. Son olarak altıncı trompetin üflenmesi ve yaratılan sonsuz kaos ile intikam ordusu ortaya çıkmış ve böylece insanoğlu tövbe etmeye zorlanmıştır (www.umma.umich.edu). Eserin iki ayrı bölümden oluştuğu gözlenmektedir. Üst kısımda tanrı katı ve onun haber veren elçileri bulunmaktadır. Köşelerinde dört adet başın bulunduğu mihrabın alt kısmında, aslan kafalı yaratıklara binmiş ve bulutlardan çıkmakta olan beş adet süvari ve bulutların arasındaki bir süvari ile birlikte toplam altı adet süvari bulunmaktadır. Alt kısımda bulunan dört melek ise insanoğlunu cezalandırmaktadır. Cezalandırılan figürlerin arasında Papa, piskopos ve bir kadın ile halktan gelen insanlar bulunmaktadır. Eserin merkezinde oldukça küçük bir boyutta ele alınan şato görünümlü yapı ise, olayların yeryüzünde gerçekleştiğini kanıtlamaktadır. Orijinal metinden yola çıkıldığında, figürler tasvir edilirken sol alt köşede yerde yatan askerin Rönesans geçitlerinde giyilmekte olan zırhla betimlendiği fark edilmektedir. Sağ kısımda sakallı figürün ise Dürer'in kendisinin olabileceği düşünülmektedir. Sanatçı kendisinin tanrının önünde herkes gibi cezalandırılacağını tasvir etmiştir (O'Hear ve O'Hear, 2015, s. 106; R. H. Smith ve Durer, 2011, ss. 49-51).



Şekil 34. Albrecht Dürer, Aziz John'un Göğe Yükselişi: 8. Meleklerin Savaşı, 1497-98, tahta baskı kalıbı, 39 x 28 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

4.3.1.2. Erhard Altdorfer (1480-1561)

Erhard Altdorfer, Almanya'nın kuzeyindeki Lübeck yakınlarındaki Regensburg, Bavyera ve Schwerin'de çalışmalar yapmıştır. 1519 yılına kadar uzanan panellerin sağ kısmında; Mecdelli Meryem'in Marsilya Prensi'nin karısı ve oğlunun iyileşmesine yardımcı olduğu betimlenmektedir. Eserin arka planın da yer alan savaş, askerler 1227'de Lübeck ve Hamburg'un Danimarka'yı yenmesini temsil etmektedir (www2.oberlin.edu/amam/)

Panel (Şekil 35) incelendiğinde genellikle sarı ve yeşil renklerin tonlarından oluştuğu görülmektedir. Kıyafetlerindeki desenler ve renk tonları ile kraliyet mensupları öne çıkmaktadır. Arka planda birbirleri ile savaşmakta olan süvari ve piyade birliklerinin mücadelesi fazla detay verilmeden işlenmiştir. Birliklerin geri planında şehrin surları ve kuleleri göze çarpmaktadır. Eserde en açık renk tonları ve sıra dışı görüntüsü ile ele alınmış olan dağ, olay örgüsünün gerçek üstü bir ortamda yaşandığı izlenimini vermektedir. Aynı zamanda Mecdelli Meryem'in ayaklarının altına mavi tonlarla işlenmiş motiflerin, Meryem'in savaş alanından bir anda ortaya çıktığını anımsatmaktadır.



Şekil 35. Erhard Altdorfer, Mecdelli Meryem'in Bornhöved Savaşında Ortaya Çıkması, 1519, panel üzerine yağlı boya, 96,5 x 48,6 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio.

4.3.1.3. Albrecht Altdorfer (1480-1538)

Altdorfer, Büyük İskender ile Pers kralı III. Darius arasında gerçekleşmiş ve tarihteki en büyük savaşlardan biri sayılan Issos Savaşı'nı başka bir örneği olmayan bir teknik ile ele almıştır. Bavyera Dükü IV. William'ın siparişi üzerine ortaya çıkan bu eserde oldukça fazla detay bulunmaktadır. Eserde (Şekil 36) savaş sahnesi çok yüksek bir konumdan izlenmektedir. Bu da izleyicinin savaşı yönlendirebilecek noktadan eseri incelemesine izin vermektedir. Ufukta görülmekte olan mavi tonlara sahip manzaranın Akdeniz bölgesinin çevresini temsil ettiği düşünülmektedir. Denizin ortasında Kıbrıs, hemen arkasındaki alanda ise Mısır ve Nil deltası görülmektedir. Adanın daha arka planında görülmekte olan bir diğer deniz ise Kızıldeniz'dir. Mavi tonlardan oluşan bu bölümün sol kısmını ele aldığımızda ise piramidal yapısı ile görülmekte olan yapı Babil Kulesi'dir. Bu detayın hemen önünde, merkezde bulunan

dağın sol kanadında konumlandırılmış olan yapının ise Avrupa ile Asya arasındaki sınır olarak bilinen kentlerden birisi olan İstanbul'u temsil ettiği görülmektedir. Yapı, Kız Kulesi'ni andırmaktadır. Savaş sahnesi ele alındığında, sayılması olanaksız olan figürlerin birbirleri arasındaki mücadelesi detaylı ve süvarilerin zırhlarındaki ve miğferlerindeki detaylar tüm yalınlığı ile fark edilmektedir. Sahnenin tam ortasında, ordusunun ön saflarında elinde tuttuğu altın rengi mızrağı ile Büyük İskender bulunmaktadır. Onun hemen önünde altın rengi savaş arabasında adı yazılı olan Darius kaçarken görülmektedir. İskender'in ordusu düzeni bozulmamış bir şekilde Pers ordusu ile savaştadır. Krallarının kaçtığı gören Pers ordusunda ise düzen bozulmuş ve bazı askerlerin kaçtığı izlenmektedir. Aynı zamanda bu düzensizliğin bayraklara da yansıdığı fark edilmektedir. Eserin sol üstüne bakıldığında doğmakta olan ay, sağ kısmında ise batmakta olan güneş görülmektedir. Altdorfer ortaya çıkardığı bu eserinde iki savaşı tek bir çerçeve içinde ele almıştır. Avrupalıların bakış açısı ile ele alınan eserin yapıldığı dönemde, Viyana Osmanlı orduları tarafından kuşatılmıştır. Bavyera Dükü bu durumda Viyana'nın yanında bulunarak onları desteklemiştir. Geçmişten günümüze doğu ve batı arasındaki hala devam etmekte olan bu savaşı kendine göre yorumlatmak isteyen Dük, Batı'nın bir kez daha yeneceğini ve tanrının onların yanında olduğu fikrini yaymak istemiştir. Figürler bu bilgiler ile ele alındığında giyilmiş olan zırhların 16.yüzyıl zırhları olduğu fark edilmektedir. İskender'in ordusundaki birliklerde çelik zırhlar, Darius'un ordusundaki askerlerin bazılarının başlarında ise kavuklar bulunmaktadır. Bu kavukları giymiş askerler eserin sol alt kısmında görülebilmektedir (Hagen ve Hagen, 2003, s. 128; Janson ve Janson, 2003, s. 544). Eseri sipariş veren Dük'ün isteği doğrultusunda M.Ö 333 yılında gerçekleşmiş olan savaş ile 1529 yılında gerçekleştiren savaş, Hristiyanlar ve Müslümanlar arasındaki savaş olarak kabul görmüş ve ortaya bütün kültürlerin ve coğrafyaların ele alındığı böyle bir eser ortaya çıkmıştır (Kratochwil, 2018, ss. 5-6; Wundram, 2008, s. 70; www.khanacademy.org).



Şekil 36. Albrecht Altdorfer, Issos'ta İskenderin Savaşı, 1529, ahşap üzerine zamlı boya, 158 x 120 cm, Alte Pinakothek, Münih.

4.3.2. Hollanda

4.3.2.1. Pieter Brueghel the Elder (1525-1569)

Yaşlı Bruegel 1562 yılında yapmış olduğu bu (Şekil 37) eserinde, 1. Samuel (1.Samuel 31:1-9) kitabından bir ayeti ele almıştır. Kutsal kitapta adı geçen metinde İsrail Kralı Saul, Filistinliler ile savaştığı sırada oğulları ve ordusu ile birlikte savaş alanında ölmüştür. Eserin sağ ve geniş bir kısmını kapsamakta olan iki ordu arasındaki mücadele göze çarpmaktadır. Eserin sol kısmındaki tepede görülmekte olan figürler Saul ve onun zırh taşıyıcısıdır.

Eski metinden yola çıkıldığında Saul'un üç oğlu savaşta ölmüştür. Aynı zamanda Kral, Filistinli okçular tarafından ağır yaralanmış ve kendisini Gilboa dağının eteklerindeki güvenli bölgeye çıkarmıştır. Eserden ve metinden anlaşılacağı üzere Saul, zırh taşıyıcısına kılıcını çekip onun canına son vermesini emretmiştir. Ancak asker emri yerine getirememiş ve bunun üzerine Saul, kendini kılıcın üzerine bırakmıştır. Ardından Kralı'nın ölümüne şahit olan

askerde, kendi canına aynı şekilde son vermiştir (Cambioli ve Riva, 2017, s. 429).

Eserdeki figürler incelendiğinde, Saul'un ve ordusunun parlak zırhlara sahip olması ile Filistinlilerden ayrıldığı gözükmemektedir. Bu zırhların 16.yy'da kullanıldığı düşünüldüğünde, Bruegel'in eserinde İncil'e ait olan bir konuya çağdaş bir yorum yaptığı görülmektedir (Elder ve Russell, 2016, s. 95). Tepenin alt kısmına bakıldığında onurlu bir şekilde yaşamına son vermiş olan kralı yağmalamaya gitmekte olan Filistin askerleri fark edilmektedir. Eserin merkezinde bulunan dik tepede Filistinli okçular olduğu görülmektedir. Yaşlı Bruegel'in okçuları bu şekilde konumlandırması; Saul'un ve ordusunun ne şekilde yenilgiye uğradığının göstergesidir.



Şekil 37. Pieter Bruegel the Elder, Saul'un İntiharı, 1562, panel üzerine yağlıboya, 34 x 55 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Ölümün Zaferi temasına benzer eserler Orta çağ ve Rönesans sanatında çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Ancak Yaşlı Brueghel, kendi eserinde insan ölümlerinin mesajını evrensel bir çatı altında ele almıştır. Eserde (**Şekil 38**) görülmekte olan; imparator, kardinal, köylü kadın, hacı, sersem, asilzade ve iki narin âşık gibi figürler ölümlerinden önce eşit durumdadır. Eser, soylulardan askerlere ve farklı sosyal statüdeki temsilcilerin ayrım olmaksızın aynı anda yargılandığını vurgulamaktadır (Elder ve Russell, 2016, s. 81). Aynı zamanda eserin 1348'te başlamış olan ve Avrupa'nın yüzde 30-50'sinin ölümüne yol açmış veba salgınına da temsil ettiği düşünülmektedir (Shipman, 2014, s. 410).

Eserin sağ kısmında konumlu olan ve üzerinde Haç tasvirli tabut kapaklarından oluşan kalkanları ile iskelet alayının, merkezdeki hem laik hem de dini figür topluluğuna saldırma anı resmedilmiştir. Azrail elinde tırpan ile bindiği sıska eşiği eserin merkezinde izlenmektedir.

Kendisi yaşayanlar ile ölümlerden oluşan ölüm lejyonları arasında sürdürülmekte olan savaşta ölüm arabası rolündedir. Görevi, panik içinde dağılmış olan yaşayanları tepesinde terazi bulunan ve ölüm kapanına benzeyen bir tabuta girmeye zorlamaktadır. Trompet, davul ve çan seslerinden oluşan genel hava eserdeki kaotik durumu şiddetli bir şekilde hissettirmektedir. Cehennemin tüm güçleri yeryüzünde kol gezmektedir. Yaşayanlar, birçok farklı yaratık tarafından çeşitli şekillerde öldürülmektedir. Ufukta, kıyım sonucu oluşan yangınlar ve batan gemiler eserin genelinde hem cehennem atmosferini desteklemekte hem de ufku aydınlatmaktadır (Thon, 1968, s. 290).

Eserin sol üstünde çanları çalan iskeletler ölümün dünyaya diz çöktürdüğünün haberini vermektedir. Sol alt kısımda ölü lejyonlar tarafından çekilmekte olan at arabasında fazla sayıda kuru kafa görülmektedir. Üst kısımda görülmekte olan direklerin uçlarında 16.yy. da bir idam yöntemi olan “Ölüm Çemberleri” fark edilmektedir. Brueghel, erken mekanik saati, müzik aletlerini, cenaze törenlerini, oyun kartlarını ve darağacını dönemin günlük yaşamındaki yönleriyle eserinde incelemiştir (Elder ve Russell, 2016, ss. 80–81).

Eserin sağ kısmında görülmekte olan aşıklar tüm bu olaylardan kendilerini soyutlamışlardır. Kadın figürünün arkasındaki iskelet, erkek aşığın çaldığı udu taklit etmektedir. Aşıkların hemen yanında, masanın altına saklanmaya çalışan ozan görülmektedir. Onun hemen yanında iskeletler ile umutsuzca savaşmakta olan erkek figürü izlenmektedir. Sol altta imparator ölmek üzeredir. İmparatorun dayanmakta olduğu iskelet, elinde tuttuğu kum saati ile imparatorun ölümünü beklemektedir. İmparatorun yanında bulunan asker zırhı giymiş olan tek iskelet varillerde bulunan altınları çalmaktadır. Bunun paracı ve yağmacı karaktere sahip olan İspanyol askerlerine bir kınama olduğu görülmektedir (Thon, 1968, s. 295). Bruegel, eserinde işlediği karanlık ton skalası ve ufak detaylardan oluşan figürleri konumlandırması ile izleyiciye sıra dışı bir grotesk anlayışa sahip olduğunu göstermiştir (Li, 2009, ss. 39-40).

Eserde arka planda belli belirsiz görülmekte olan haç diğerlerinden farklıdır. Silik ve diğerlerine nazaran oldukça gösterişli olan bu haçın Katolik İspanyollar tarafından tercih edildiği, Calvinist ikonoklastlar tarafından ise kınıldığı yorumlanmaktadır. Bu haç aynı zamanda ölüm kapanının girişinde de görülmektedir. Yanında bulunan açık bir mezar ve cesedin yanında bulunması ile garip bir şekilde izole edilmiş olan bu haç konumuyla hem özel bir anlam ifade etmekte hem de izleyicide yine de merak konusu yaratmaktadır. Eserin sol kısmında daha resmi giyimli iskeletlerin yanında bulunan aynı renkli bu haç, eserin genelinde yaşanan kıyımın sapkın bir sembolün arkasında işlendiğini göstermektedir. Tüm ölümler dinin çatısı altında gerçekleştirilmektedir (Thon, 1968, s. 296).



Şekil 38. Pieter Bruegel the Elder, Ölümün Zaferi, 1562-63, panel üzerine yağlıboya, 117 x 162 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

4.3.3. İngiltere

4.3.3.1. George Gowel (1546-1596)

1588 tarihli I. Elizabeth'in portresi George Gowel'a atfedilmektedir. Bir meşe panel üzerinde ele alınmış yağlıboya tablo olan ve Armada Portresi olarak da bilinen bu eser (Şekil 39), 1588 yılında İngiliz donanmasının Elizabeth'i devirmek için gönderilen işgalci İspanyol Donanması'nı yendiği büyük deniz savaşını anmak için yaptırılmıştır. Kraliçe'nin arkasındaki iki penceredeki savaşın görünümü Elizabeth'in zafer kazandığı mesajını iletmektedir. Eserde ele alınan portredeki Bakire Kraliçe Elizabeth, kraliçenin en simgesel tasvirlerinden bir tanesidir ve var olan üç örnekten biridir. Eli dünyanın üzerinde sıkıca durmaktadır. Yanında bulunan ve kendisinden alt konumda olan imparatorluk tacı onu Kutsal Roma İmparatoru ve dünyanın İmparatoriçesi olarak yansıtmaktadır. Sağında bulunan denizkızı ise denizlerin emirlerini kendisine fısıldamaktadır. Siyah ve beyaz tonlarındaki renklerle tercih ettiği elbisesi de rütbesini ilan etmektedir. Elbisesi en sevdiği mücevherler ve denizden gelen değerli incilerle kaplıdır. Bu inciler aynı zamanda bekâretin bir sembolü olarak tasvir edilmektedir (www.woburnabbey.co.uk)



Şekil 39. George Gower, Armada Portresi, 1588, tuval üzerine yağlıboya, 105 x 133 cm, Woburn Abbey Koleksiyonu, İngiltere.

4.3.4. Belçika

4.3.4.1. Jan Brueghel the Elder (1568-1625)

Yaşlı Jan Brueghel'in yorumladığı İssos Savaşı (Şekil 40), Altdorfer'in panelinin aksine daha yatay bir düzlemde işlenmiştir. İzleyici savaş meydanının içinde konumlandırılmıştır. Eserin merkezinde bulunan kırmızı tonlarındaki çadırın sol tarafında parlak sarı zırhı ve şaha kalkmış atı ile Büyük İskender görülmektedir. İskender'in etrafındaki askerler incelendiğinde ise başında kavukları olan süvariler fark edilmektedir. Genel savaş atmosferi incelendiğinde süvari ve piyade olmak üzere çok sayıda savaşmakta olan asker göze çarpmaktadır. Bu figürlerin eserin arka planındaki tepelerde savaşması, süvarilerin ellerinde tuttuğu mızraklar detaylıca işlenmiştir. Bazı araştırmacılara göre sanatçının bu eserinde sanat ve birlik görülmemektedir. Göz, endişe verici bir dengesizlik ile birbirine sıkışmış bu toplulukların arasında gerçekleşen saçma olaylar dizisinde dinlenememektedir. Lekeli renklendirmeden dolayı çizgilerin bütünlüğü bozulmakta ve topluluğun bütün etkisi tatsız bir hal almaktadır (Michel ve Charles, 2015, s. 244).



Şekil 40. Jan Brueghel the Elder, Issos Savaşı, 1602, ahşap üzerine yağlıboya, 86 x 135 cm, Musée du Louvre, Paris.

4.4. Manyerizm Dönemi Savaş Resimleri (1500-1530)

4.4.1. Jacopo Tintoretto (1518-1594)

Lombardiya'yı ele geçirmek üzere sefer çıkan Almanya İmparatoru I. Maximilian Asola için yeniden kuşatma düzenlemiştir. 1516 yılında kentin tekrar direniş göstermesi ile Maximilian'ın ikinci denemesi de başarısız olmuştur. Eserin sol alt kısmında (**Şekil 41**) Venedik kuvvetlerine atı ile hamle yapmakta olan yaşlı, uzun ve gri sakallı tasvir edilmiş Maximilian görülmektedir. İmparatorun karşısındaki kuvvet savaşın kendilerinin lehine olacağını haberini verircesine, İmparator kuvvetlerine hücum yapmaktadır. Arka planda kentin surları görülmektedir. Nehir kenarına kentin ele geçirilmesinde yardımcı olabilecek olan askeri mühimmatların konumlandırıldığı fark edilmektedir. Bu sırada şehrin surlarından bu noktaya oklarla cevap verilmektedir. Şehrin kuşatılması panelin en arka kısmında devam etmektedir. İmparator'un birlikleri köprü'nün üstünde şehrin surlarındaki kapıyı zorlamaktadır. İmparatorun kenti kuşatmak için yaptığı savaş hazırlıkları nehir karşı kısmındaki çadırlarla görülmektedir. Savaşın sonucunda kentin Venedik kuvvetlerince İmparator'un ordusu bozguna uğratılmıştır. Eserin sağ kısmında mağlubiyetin sonucunda Avusturyalı İmparator I. Maximilian tekrar sahneye çıkmıştır. İmparator, birliklerini geri çekilmeye zorlayan ve Venedik tarafından şehre yönetici olarak atanmış Francesco Contarini'ye saygısını sunmaktadır (Russell, 2018, ss. 24-25).



Şekil 41. Jacopo Tintoretto, Asola Savaşı, 1544-45, tuval üzerine yağlıboya, 198,2 x 469 cm, Barbara Piasecka Johnson'a ait özel Koleksiyon.

Helen'in Paris seçimi sonucu Sparta'dan Truva'ya taşınması antik anlatılar da farklı bir biçimde ifade edilmektedir. Homer, İlyada'da Helen'in Menalaus'u terk etmesindeki suskunluğunu anlatmakta ve Paris tarafından kaçırıldığını açıklamaktadır. Ancak yazar Dictys Cretensis, Ephemeris Belli Troiani adlı romanında, aşık bir kadının istekli bir şekilde gidişini açıklamaktadır. Her iki kaçış da on altıncı yüzyıl İtalyan resminde betimlenmiştir. Helen'in gönüllü gidişi Giulio Romano tarafından Mantua'daki Palazzo Ducale' deki Sala di Troia'da sergilenmektedir. Kaçırılması ise, Rafaello tarafından ele alınmış olan ve Roma'daki Palazzo Capodiferro'da (günümüzde Palazzo Spada) bulunan freskte görülmektedir. Jacopo Tintoretto, İtalyan gravürcü Marcantonio Raimondi ve Venedik şehrinde faaliyet göstermiş olan Andrea Schiavoni tarafından yapılan çizimden esinlenmiştir. Bu çizimde Helen'nin kıyıda şiddetli çarpışmalar yaşanırken zorla bir gemiye bindirilmektedir. Ancak esinlendiği bu sahneyi Türkler ile Hristiyanlar arasındaki bir savaş olarak tanımlamış ve asıl hikâyeden uzak durmuştur. Sahne (**Şekil 42**) 1571'deki Lepanto Savaşı'nı anımsatmaktadır. Aynı zamanda Helen Venedik'in bir alegorisi olarak tasvir edilmiştir. Tintoretto'nun 1578-79 arasında ortaya çıkardığı bu eseri ile, 1579-80 yılları arasında Gonzaga için yaptığı seri resimler ve 1582-87 yılları arasında Venedik'teki Sculo Grande di San Rocco için yaptığı çalışmalar oldukça benzerlik göstermektedir. Eserlerdeki figürlerin benzerlikleri, çizimlerin eş zamanlı olduğunun göstergesidir. Sanatçı, ışık-gölge zıtlığı anlamına gelen chiaroscuro'yu eserin ön planında, San Rocco'daki Magi'ye Tapınma'da ve bazı Sala Terrana resimlerinde kullandığı fark edilmektedir. Böylece eserindeki figürlerde kullanılan renk ve chiaroscuro ile sıra dışı dinamik bir kompozisyon oluşturulmuştur. Ön planda ele alınmış olan Helen, gözyaşları ile ağlamaklı bir şekilde tasvir edilmiştir. Yüzündeki bu çaresiz yalvarış, onun kaçırılanların erkeksi şiddeti ile kontrast oluşturmaktadır. Üst plandaki gemilerin direklerinin üzerlerin net

bir şekilde boyanmıştır. Böylece asıl endişenin eserde bulunan farklı karakterler arasındaki ilişkilerde olduğu vurgulanmıştır (www.museodelprado.es).

Tintoretto, eserindeki ele aldığı figürlerden bazılarında kullandığı beyaz tonu, koyu renk astar boya ile harmanlamıştır. Sanatçının mevcut dönemde tamamladığı diğer çalışmalarında da bu olgu izlenmektedir. Aynı zamanda Helen'in ilk olarak sağa baktığı ve çıplak bir biçimde tasvir edildiği küçük bir pentimento da bulunmaktadır. *Helen'in Kaçırılması*, 1590 ve 1593 yılları arasında Tintoretto'ya aylık olarak ödeme yapan Mantua Dükü, Vincenzo I Gonzaga (1587-1612 yılları arasında düklük yapmıştır) tarafından yaptırılmıştır. O dönemde Türkler ile sıklıkla meydana gelen çarpışmalar göz önünde bulundurulduğunda, Dük'ün, Tintoretto'nun yıllar önce ortaya çıkardığı bu eserini teması için satın almış olabileceği düşünülmektedir (www.museodelprado.es).



Şekil 42. Jacopo Tintoretto, Helen'in Kaçırılması, 1578-79, tuval üzerine yağlıboya, 189 x 307 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Eser (Şekil 43), Tintoretto'ya, Guglielmo Gonzaga (1538-1587) tarafından Mantua'da bulunan Palazzo Ducale'de yeni inşa edilen odalar için sipariş verilmiştir. Gonzaga, 1574 yılında dört ve 1579 yılında tekrar dört adet olmak üzere sekiz adet resim siparişi vermiştir. *Parma'nın II. Frederick Tarafından Ele Geçirilişi*' ikinci gruba ait bir çalışmadır. Tintoretto ve atölyesinin önemli katkıları ile ortaya çıkmış olan bu eserler Gonzaga'nın askeri kahramanlıklarına adanmıştır (www.wga.hu).

Tintoretto'nun eserinde, dar bir geçitten geçen ve duvarları birbiri ardına ölçekleyen yoğun asker sırası açıkça görülebilmektedir. Öldürülen, yaralanan ya da dehşete düşmüş askerlerin cesetleri ile olayın şiddet içeren durumları betimlenmektedir. Arka planda, şehrin iki

bölümünü ayıran nehrin üzerinden geçen köprü, Fransız kuvvetlerinin diğer tarafa doğru geri çekilmesiyle tasvir edilmiştir. Tintoretto, birliklerin müstahkem bir konuma nüfuz etmeleri için oluşturdukları üç farklı saldırı stratejiyi tasvir etmeyi başarmıştır. Kuşatma ve saldırı sırasında kullanılan çağdaş toplar, İtalya'nın en büyük şehirlerinin bile duvarlarına sızma önemini ve yeteneğini daha da vurgulama hedefi ile, askerlerin yanında yakın planda konumlandırılmıştır. Savaşta her iki tarafta ıstırap çekmektedir. Kentin savunucularının düşman işgalini önlemek adına kullandıkları petrol ve ateş ile savaş alanında daha da dehşet verici bir atmosfer oluşmaktadır (Sherer, 2017, s. 217).

Eserin sol alt kısmında yer alan ve eğilmekte olan askerin belinde bulunan tabanca fark edilmektedir. Gövdesinin ucundaki top şekli incelendiğinde on altıncı yüzyıl başlarında tasarlanmış olan bu alet günümüzdeki tabancaların ilk örneği sayılmaktadır. Çarklı çakma (wheellock) teknolojisine sahip bu silahlar, Lihtenştayn Prensiği tarafından kullanılmaktadır (Pyhrr, 1987, ss. 149-150). Savaş meydanında, tüfeklerin yanı sıra artık tabancalara da yer verilmektedir. Aynı zamanda 1521 yılındaki bu kuşatmada ilk defa yenilenmiş İspanyol misket tüfeklerinin kullanıldığı belirtilmektedir (Nolan, 2006, s. 517).



Şekil 43. Jacopo Tintoretto, Parma'nın II. Federico Gonzaga Tarafından Ele Geçirilişi, 1580, tuval üzerine yağlıboya, 212 x 284 cm, Alte Pinakothek, Münih.

4.4.2. Perino Del Vaga (1501-1547)

Perino del Vaga uzun bir süre boyunca papalık salonları için freskler yaptığından dolayı Papa III. Paul, kendisine Sant'Angelo Kalesi'nin büyük salonunu vermiştir. Büyük İskender'in hayatı ile ilgili çeşitli sahnelerden oluşması planlanan salonda; del Vaga tarafından çizilmiş eskizlerin bir kısmı ele alınmıştır. Oluşturulmuş bu eskizler Beccafumi'nin öğrencisi olan Sienalı Marco Pino gibi işbirlikçiler tarafından devam ettirilmiştir. Del Vaga, duvar resimlerinin belirli kısımlarında rol oynamıştır. Bu seri çizim taslaklarından diğerlerine nazaran *Büyük İskender'in Hint Kralı Porus ile Savaşı* adlı kompozisyonun korunduğu bilinmektedir (www.wga.hu).

Eserin (**Şekil 44**) genelinde kahverenginin koyu, orta ve açık değerleri görülmektedir. Merkezdeki figür topluluğu, o dönemde Hint ordusu tarafından oldukça kullanılmakta olan ve *Howdahs* olarak bilinen savaş filleri ile çarpışmaktadır. Sağ kısımda mızrakları ve kalkanları ile bir figür topluluğu bulunmaktadır. Eser eskiz aşamasında olduğundan dolayı figürlerin hangi milletten oldukları anlaşılamamaktadır.



Şekil 44. Perino del Vaga, Büyük İskender'in Hint Kralı Porus ile Savaşı, 1545-47, kâğıt üzerine kalem ve kahverengi tonları ile astar, 19,5 x 28,5 cm, Museum of Art, Cleveland.

Marco Pino (1525-1587) ile del Vaga'nın kompozisyonları karşılaştırıldığında, del Vaga'nın eskizinde daha fazla figür olduğu görülmekte ancak Pino'nun eserine nazaran daha

az detaya sahip olduğu fark edilmektedir. Del Vaga, anlatıların çoğunu, alegorik figürleri ve genel düzeni tasarlamış, Tonoz sahnelerini ise Marco Pino'ya devretmiştir (Partridge, 1980, s. 661).

Eserin fresk varyasyonu (**Şekil 45**) incelendiğinde figürler daha net bir biçimde anlaşılmaktadır. Hint kralı Porus, elinde tuttuğu yay ile filin üstünde görülmektedir. Filin hemen önünde kılıcını savurmakta ve kalkanı ile kendini korumakta olan Büyük İskender görülmektedir. Arka planda ise bu sefer *Howdahs*'lar bulunmaktadır. Bu kulelerdeki askerler süvarilere mızrakları ile saldırmaktadır. Filler ve süvarilerin çarpışması ile iki ordu arasındaki savaş stratejilere daha belirgin bir hal almıştır. İskender'in bulunduğu konumun altındaki askerler, kendilerine saldırmakta olan file trompet ile üfleemektedir. Bu eylem, filin dikkatini dağıtmak amacıyla yapıldığı şeklinde yorumlanmıştır.

Savaş kulelerinde bulunan askerlerin tuttukları trident ilk olarak Poseidon'u akla getirmektedir. Ancak Yunan mitolojisinin aksine bu silah Hint mitolojisinde *Trishula* adıyla bilinmektedir. Genellikle tanrıça Shiva ve tanrıça Durga tarafında tutulan *Trishula*'nın geçmişe, şimdiye ve geleceğe bölünmüş zamanın üç aşamalı doğasını temsil etmek için de kullanıldığı bilinmektedir (Issitt ve Main, 2014, s. 168).



Şekil 45. Perino del Vaga ve Marco Pino, Büyük İskender'in Hint Kralı Porus ile Savaşı, 1545-47, fresk, Sala Paolina, Castel Sant'Angelo, Roma.

4.3.3. Giovanni Stradano (1523-1605)

Giorgio Vasari ve asistanı Giovanni Stradano'nun ele aldığı *Floransa Kuşatması*'nda

kuşatılma sırasında şehrin civarında meydana gelen olaylar özetlenmektedir. Eserde (**Şekil 46**) bu dönemde meydana gelen en az dört ana olay işlenmiştir. Eserde bahsedilen bölgelerin lokasyonların diyagramı (**Şekil 47**)’de verilmiştir. Surların ardında Floransa’nın sembolik yapılarından büyük kubbeli Floransa Katedrali, Vecchio Sarayı ve Arnolfo Kulesi eserde dikkat çeken detaylardandır. Stradano, Giramonte tepesindeki imparatorluk topçuları ile Michelangelo'nun bir kaleye dönüştürdüğü San Miniato'daki Floransa kuvvetleri arasındaki top ateşini tasvir ederek kuşatmanın açılmasına atıfta bulunmuştur. 29 Ekim 1529 tarihinde ateşe başlamış olan İmparatorluk kuvvetleri, kenti ele geçirmekte stratejik bir nokta olarak kabul ettikleri San Miniato’ya saldırmıştır. Günümüzde ünlü olan Lupo adındaki topçu, yanında mevzilendirdiği hafif topçu bataryaları ile bu çan kulesinin tepesinde konumlanmış ve İmparatorluk kampında tahribata yol açmıştır. Bunun üzerine İmparatorluk kuvvetleri kuleye üç gün boyunca 150’den fazla ateş açmış, ancak Michelangelo 1800 balya yünü ve şilte ile kulenin korunmasını sağlamıştır. Sonrasında Floransa kuvvetleri çan kulesini korumak için bir gecede toprak tahkimatı yapmış ve böylece İmparatorluk generali Oranj Prensi’nin ertesi gün başka bir noktaya saldırısını zorlamıştır (Giovio, 1553, s. 239; Roth, 1924, s. 225; Varchi, 1803a, s. 177,208,218). Sanatçı, her iki savunma türüne de eserinde yer vermemiştir. Fakat, bu iki konumun tasvirinde görülmekte olan toprakların üzerindeki dumanlarla izleyiciye öfkeyi ve savaşın ilk üç gününü gösterdiği tahmin edilmektedir. Eserin sağ üst kısmına bakıldığında olaylar daha da belirginleşmektedir. Stradano burada San Salvi ovasındaki bir çarpışmayı tasvir etmiştir. Anguilotto da Pisa ve birlikleri, 11 Şubat 1530'da odun toplayan köylüleri korumaktadır. Anguilotto, İmparatorun ordusundan bir aydan kısa bir süre önce ayrılıp Floransa kuvvetlerine katılmıştır. Bunun üzerine Oranj Prensi kendisinden intikam almak üzere peşine düşmüştür. Oranj Güçleri, birlikleri ezerek ve Anguilotto'yu öldürerek, firari olacaklara açık bir mesaj göndermiştir (Giovio, 1553, ss. 251-252; Gregg, 2009, ss. 209-210; Roth, 1924, s. 248; Varchi, 1803b, ss. 34-35).

Stradano daha sonra orta zeminin sol alt kısmında, kuşatmanın en romantik olayını betimlemiştir. 12 Mart 1530'da İmparatorluk birliklerinden Giovanni Bandini ile Floransa savunucusu olan Ludovico Martelli arasında ve Bertino Aldobrandini ile Dante da Castiglione arasında düello yapılmaktadır. Martelli, emperyal güçler arasında Bandini ve diğer Floransalılara hakaret etmiştir. Bu hareketin altında yatan yatan sebep; her iki düellocunun evli bir kadın olan Marietta de Ricci’ye âşık olmasıdır. Fakat Marietta Bandini’yi desteklemektedir. Martelli rakibine hamle yapmış, ancak Bandini’nin saldırısı ile kafasından yaralanmıştır. Castiglione'nin üstün yeteneğine rağmen, Aldobrandini yaraları onu boyun eğmeye zorlayana kadar cesurca savaşmıştır (Giovio, 1553, ss. 258-259; Gregg, 2009, s. 210;

Roth, 1924, ss. 249-250; Varchi, 1803b, ss. 45-50). 5 Mayıs 1530'da bugüne kadarki en büyük çatışma olan Floransa duvarlarının doğu hattı boyunca başka bir çatışma meydana gelmiştir. Floransalılar, S. Donato a Scopeto manastırında bulunan İspanyollara karşı çıkmıştır. Savaş Floransalılar için bir felakete neden olmuştur. Hayatını kaybedenler arasında komutanın teğmeni ve Niccolo Machiavelli'nin oğlu Ludovico bulunmaktadır. Floransa'nın komutasındaki ikinci komutan Stefano Colonna, sonuca çok sinirlenip ardından oluşturduğu manevra ile Ponte Vecchio'da bir kaptan olan Amico da Venafro'yu öldürmüştür. Bu çatışma, şehrin hemen solunda, orta yerde görülebilmektedir (Giovio, 1553, ss. 261-263; Gregg, 2009, ss. 210-211; Roth, 1924, s. 261; Varchi, 1803b, ss. 73-80).

Son olarak, şehrin kuzeybatısında, Vasari, 21 Haziran 1530'da gerçekleşen Polverosa'daki San Donato manastırında Alman kampına karşı büyük bir manevra daha göstermiştir. Stefano Colonna liderliğindeki Floransalılar, *incamiciata* olarak bilinmekte olan beyaz renkli gömlekleri ile şafaktan iki saat önce Porta al Prato'dan gece saldırısı için şehri terk etmişlerdir. Bu zamana kadar tamamen çevrelendikleri ve şehri terk edemedikleri için umutsuzca sarf malzemelerine gereksinim duymaktadırlar. Colonna'nın önderliğindeki Cumhuriyetçi güçler, yataklarında yatmakta olan ve *landsknechts* olarak bilinen paralı Alman piyadelerine saldırmaktadır. Bu erken zaferin ardından Floransalı birlikler kampı yağmalamaya koyulmuştur (Giovio, 1553, ss. 282-285; Gregg, 2009, s. 211; Roth, 1924, ss. 281-282; Varchi, 1803b, ss. 100-106).

Stradano, tarihsel bir hesabın doğrusal modelini takip etmek yerine, eserinde on ayı içeren tek bir görüntü oluşturmuştur. Sahne karmaşıktır, ayrıntılarla doludur ve çeşitli küçük olaylardan oluşur ve sürekli bir anlatı izlenmektedir. Böylece sanatçı, izleyicilere tarihteki tek bir olayın tüm evresini ilk bakışta görülmesini sağlayacak şekilde aktarmaktadır. Detayı görmek isteyen izleyici ise gösterilen her bir olayı ayrı ayrı okuyarak daha yakından bakabilmektedir. Bunu takiben, ayrıntı karmaşıklığı, izleyicinin hayal gücünü kullanarak tasvir edilmeyen olaylarla doldurabileceği bir olgu oluşturmaktadır. Burada nedensel örgütlenmenin tarihçi pratikliği izleyicinin sorumluluğudur. Aynı zamanda Vasari, sadece birkaç etkinlik ekleyerek izleyiciyi tarih hakkındaki kendi bilgisini görüntüye taşımaya davet etmiştir (Gregg, 2009, ss. 211-212).

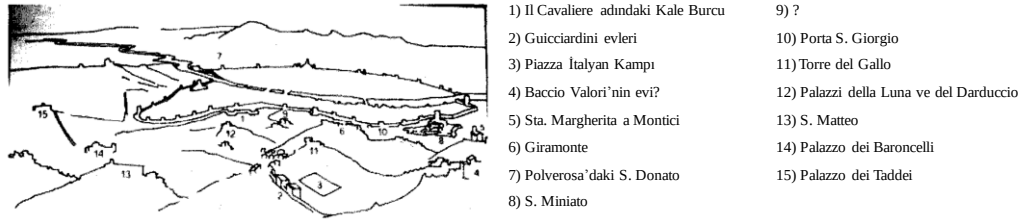
Yerlerin tanınmasıyla, izleyici resimde gösterilmeyen olayları görselleştirebilmekte ve tüm kuşatmayı kendi gözleri ile tekrarlayabilmektedir. Örneğin, S. Miniato'nun hemen sağında Sta. İmparatorluk güçlerinin komutasındaki ikinci Sciarra Colonna'nın bulunduğu Margherita a Montici'de bu olaylar gözlenmektedir. 11 Aralık 1529 gecesini Floransalılar, Sciarra'nın kampına ulaşmak için gece düşman hatlarının arkasına sızmışlar ve askerlere

çadırlarında saldırmışlardır. Floransa kuvvetleri, takviyeler geldiği sırada 200'den fazla İmparatorluk askerini ölü bırakarak, yaralanmadan kent duvarlarının arkasına güvenle geri çekilmiştir (Giovio, 1553, ss. 241-242; Roth, 1924, ss. 230-231; Varchi, 1803a, ss. 238-242). Stradano bize tanınabilir başka mücadeleler de göstermektedir. Porta S. Giorgio'nun hemen solunda yer alan ve "Cavaliere" olarak bilinen Belvedere kale burcunda, Malatesta'nın arkebüzü adı verilen güçlü top bulunmaktadır. Burası aynı zamanda Oranj'ın Giramonte'deki bataryasını tuttuğu yerdir. Stradano bu topun ateşini panelinde göstermektedir. Sta. Montici Margherita'nın hemen altında Papa'nın komiseri Baccio Valori'nin yaşadığı ev görülmektedir. Giramonte'nin arkasında Kont San Secondo Torre del Gallo'da yaşamaktadır. Son olarak, görüş pozisyonunun hemen önünde, iki Guicciardini evi izlenmektedir. Bunlardan birinde Oranj Prensi, teslim olma antlaşmasını imzalamıştır. Stradano, tuvalinde ortamları ayrıntılı bir şekilde ele alarak birlik yerleşimlerini, hareketleri ve çatışmalar arasındaki ilişkileri birbirleri ile tamamlayacak şekilde ele almıştır (Gregg, 2009, ss. 212-213; Varchi, 1803a, ss. 206-207). Aynı zamanda eserin en altına ve ortasına oturmuş bir biçimde konumlandırılmış olan kadın figürü barışı temsil etmektedir (Gregg, 2009, s. 559).

İzleyici ve resim arasındaki böylesine aktif bir ilişki, tarih yazımında gerekli olan katılımı sağlamıştır. Vasari'nin resminin yarattığı öngörülen okuma, tarihin tasvir edilen ortamına bağlı kalmıştır. Vasari, Ragionamenti adlı kitabında "resim için ölçek ve kaynaklara ilişkin bir ipucu sağlayarak" yirmi milden fazla ülkeyi altı ölçülü alana indirgediğini" ifade etmiştir (Vasari, 1906, s. 175). Vasari'nin yirmi mili kapsadığı iddiasının ne anlama geldiğini belirlemek zordur. Ancak resmin doğrudan ön planda kapladığı mesafe kabaca bir ve çeyrek mile eşittir. Fiesole tepelerine gösterilen mesafe dört buçuk milin biraz üzerindedir. Tabii ki, Arno ovası sol üst arka plandaki mesafeye, görünüşte en azından Prato'ya kadar neredeyse on iki buçuk mil uzaklığa kadar uzanmaktadır. Bununla birlikte, perspektifin neden olduğu ölçek değişikliklerinden dolayı her ölçünün doğruluğunu tespit etmek neredeyse imkansızdır. Vasari'nin bile kabul ettiği topografik manipülasyonlar, ölçülen doğrulukla sadece yüzeysel bir kaygıyı ortaya çıkarırken, aynı zamanda matematiksel ölçeğin analizini de engellemektedir (Vasari, 1906, s. 174). Stradano ve Vasari görüntünün sadece doğru görünmesini istemektedir. Bu şekilde sanatçıların niyetlerini ilettikleri çarpıtmaların hepsi daha akla yatkındır (Gregg, 2009, ss. 213-14).



Şekil 46. Jan Van der Straet (Giovanni Stradano), Floransa Kuşatması, 1556-62, fresk, 490 x 220 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.



Şekil 47. Floransa Kuşatması'ndaki lokasyonların diagramı (Gregg, 2009, s. 436).

4.4.4. Giorgio Vasari (1511-1574)

Floransa, İspanya'nın Pisa'ya ilgisinin belirtileri konusunda endişe duymuştur. Aynı zamanda Pisalı kuvvetlerin komuta eden Bartolomeo d'Alviano'nun Ağustos 1505'te silahlı birlikler ile Toskana'da ortaya çıktığında korkular artmıştır (C. Shaw ve Mallett, 2012, s. 79). Ercole Bentivoglio komutasındaki Floransa süvarileri 17 Ağustos 1505 tarihinde ormanın içinden Pisa birliklerine hücum etmiş ve San Vincenzo Kulesi civarındaki Pisa birliklerine saldırmıştır (Cheney ve Cheney, 2007, s. 64). Ordunun asker kumanyasını ve savaşta Floransa Cumhuriyeti'nin en büyük zaferi olan stratejiyi Antonio Giacomini tasarlamış ve eserin sol kısmında kafasındaki kırmızı şapka ile görünmektedir. Pisalı paralı askerleri ise Bartolomeo d'Alviano komuta etmektedir. Floransalı tarihçi Francesco Guicciardini'nin 1537 tarihli "*Storia d'Italia*" adlı kitabında Giacomini'nin rolünü göz ardı ettiği görülmüştür. Guicciardini, kitabında bu zaferin Ercole Bentivoglio sayesinde olduğunu vurgulamıştır (Starn ve Partridge, 1992, s. 183).

Vasari, oluşturduğu savaş sahnesinde keder ve ağıtı değil; savaş sanatını, taktikleri ve becerikliliği izleyiciye aktarmayı hedeflemiştir. Sanatçı, bu ortamı yatay ve diyagonal hareketlerle oluşturduğu kompozisyona taşıyarak çarpışmanın en trajik anını eserin düzleminde ön planda göstermiştir. Maniyerist renklerle donatılmış eserde, figürler anıtsallaşmıştır. Eserin (**Şekil 48**) genel kompozisyonu ele alındığında, orta planda gözüken figürlerde benzer orantı ve renk tonları kullanıldığı görülmektedir. Bu durum ön planda uyumsuz renklerle boyanmış olan figürlerle kontrast oluşturmaktadır. Arka planda görülmekte olan asker ve süvarilerin düşman şehrin ve denizin manzarasının bir araya gelmesi ile keskin bir diyagonal hareket izlenmektedir. Vasari aynı zamanda eserinde ele aldığı mimari yapılar, askeri tahkimatlar, ateşli silah ve barut malzemeleri ile genel savaş stratejileri hakkında görsel tanımlamalar yapmaktadır (Cheney ve Cheney, 2007, s. 65).

Askerlerin çağdaş kıyafetleri klasik süslemeler ile donatıldığı halde tarafların yaşam tarzlarının yani *modus vivendi*'lerinin tarihsel kaydını temsil etmektedir (Cheney ve Cheney, 2007, s. 65). Ön planda görülmekte olan Floransalı ve Pisalı iki süvari birbirleri ile göğüs göğüse çarpışmaktadır. Her iki orduda kayıplar görülmekte, düşen atlılar ya savaşmakta ya da ölmektedir. Bu ikilinin oluşturduğu dairesel kılıç dövüşü ve yatay hareketlerden oluşmuş olan eserin temeli ortaya çıkmıştır. Eserin arka planında Pisa ordusunun savaş hazırlığı görülmektedir. Orta planda ise üç askeri faaliyet tasvir edilmiştir. Bunlar; Floransalı ve Pisalı kuvvetlerin çarpışması, Floransalı piyadelerin düşmana saldırması ve son olarak diğer askerlerin kamplarına olan manevrasdır (Cheney ve Cheney, 2007, s. 66).



Şekil 48. Giorgio Vasari, Torre San Vincenzo'da Pisalıların Bozgunu, 1568-71, fresk, 76 x 150 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.

Bu panelde (**Şekil 49**) Vasari, İmparator Maximilian'ın 1496 yılında Livorno kuşatmasını terk ettiği anı tasvir etmiştir. İmparator, tam teçhizatlı zırhı; miğferinde çift başlı kartal ve boynundaki Altın Post Nişanı ile eserin sağ alt kısmında kahverengi atının sırtında görülmektedir. Eserin arka planında Livorno limanı izlenmektedir. Önceki panelde olduğu gibi eserdeki figür toplulukları bu panelde de diyagonal hareketler oluşturmuştur. Limanda bulunan en uzun kulenin çatısında zambak çiçeği motifli Floransa bayrağı zaferin sembolü olarak rüzgâra karşı dalgalanmaktadır (Cheney ve Cheney, 2007, s. 64). Vasari'nin savaşın salt halini yerinde anlamak (*ritratta al naturale*) ve eserine kusursuz bir biçimde aktarmak için tasvir ettiği bu savaşa izleyici olarak katıldığı bilinmektedir (Cheney ve Cheney, 2007, s. 67).



Şekil 49. Giorgio Vasari, İmparator Maximilian'ın Livorno Kuşatmasını Terk Etmesi, 1568-71, fresk, 76 x 61 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.

Bu üçüncü panelde (**Şekil 50**) ise 8 Haziran 1509 tarihinde Pisa'nın kuşatılışı ve fethi tasvir edilmiştir. Pisa'lılar 1509 yılına kadar Cenova ve Lucca kentlerinden yardım almaya devam etmişlerdir. Ocak ayında Floransa'nın cezalandırıcı bir baskının ardından Luccalılar ile anlaşmaya varılmış ve desteğin kesilmesini kabul etmişlerdir. XII. Louis, Cenevizlilere kenti korunmasının durdurulması emrini vermiştir. O ve Aragonlu Ferdinand'ın mart ayında

Floransa ile yaptıkları antlaşma karşılığında (XII. Louis'e 100.000 duka, Ferdinand'a 50.000 duka), Pisa'ya artık kendi egemenliklerinden destek gelmeyeceği sözünü vermişlerdir. Böylece kaynaksız kalan Pisa, 8 Haziran 1509'da teslim olmaya başlamıştır. Ödüllerini geri almak için oldukça çaresiz duruma düşen Floransalılar, Pisa'yı cömert şartlar ile affetmeyi kabul etmişlerdir (C. Shaw ve Mallett, 2012, s. 80).

Floransalı komutan Antonio Giacomini, eserin en solunda takmış olduğu kırmızı şapkası ve giymiş olduğu kırmızılı beyazlı tuniği ile görülmektedir. Komutan, savaşın başında Sinyoria'dan gelmiş olan bir mesajı okumaya fırsat bulamamış ve notu şapkasına ilişirmiştir. Giacomini, kazandığı zaferden sonra okuduğu notta geri çekilmesinin emredildiğini öğrenmiştir. Floransalılar zafer kazandığı halde, komutanın sözde itaatsizliği onu sıra dışı bir şekilde askeri kariyerinde çekilmeye zorlamıştır. Panelde arka planda Arno nehri tarafından bölünmüş ve duvarlarla çevrili yapısı ile Pisa kenti görülmektedir. Vasari, şehrin surlarının Floransalılar tarafından geçilmesini akıcı bir biçimde birbirine bağlamıştır. Oluşturduğu güçlü dekoratif birlik ve döngünün anıtsallığı ile ufuk çizgisini sürekli bir hale getirmiştir (Cheney ve Cheney, 2007, s. 64).

Diğer paneller ile benzer bir ton skalasına sahip olan bu panelde de figürler oldukça detaylı çalışılmıştır. Kente giren piyadelere, arka planda mevzilenmiş olan yedek birlikler trompetleri ve davulları ile psikolojik destek ve aynı zamanda cesaret vermektedir. Zambak çiçeği motifi eserin sağ tarafında kente girmekte olan askeri birlikte tekrar görülmektedir. Floransa ordusun savaş meydanındaki askeri teçhizatları yine bu panelde görülmektedir. Şehrin duvarlarını yıkan topların konumları dikkat çekmektedir. Komutanın yanında süvariler yedek plan olarak konumlandırılmıştır. Yaylı tüfek, direk baltası, mızrak ve Teber gibi çağdaş silahlarla donatılmış orduda aynı zamanda plaka zırhı, savaş botları da bulunmaktadır. Askerlerin kaslı gövdeleri abartılı *contrapposto* duruşu ile tasvir edilmiştir. Aynı zamanda bu askerlerin vücutlarında fiziksel yerçekiminden yoksun dönüşlere ve bükülmelere yer verilmiştir (Cheney ve Cheney, 2007, s. 65).



Şekil 50. Giorgio Vasari, Pisa'daki Stampace Surlarına Baskın, 1568-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.

Marki Marignano, Porta Camollia'dan önce şehrin kuzeyinde kamp kurmuştur. Floransa birliklerinin komutanının emri altında, Floransalı milisler ve bazı paralı askerler, 400 İspanyol atı ve öncülerinden oluşan yaklaşık 4.000 kişilik birliği bulunmaktadır. Ancak ordu, Siena büyüklüğünde bir şehri çevreleyecek kadar yeterli sayıda değildir. Aynı zamanda Siena-Floransa sınırından sadece bir düzine mil uzakta olmasına rağmen, iletişim hatları tehlikelidir. Bu yüzden mart ayında 1.500 İspanyol piyadesinin gelişinden sonra kulelerde ve iletişim ve malzemelerini tehdit eden müstahkem köylerdeki Siena üslerini küçültmek için müfrezeler göndermiştir. Planı, yeterli adamı varken Siena'yı abluka altına almaktır (C. Shaw ve Mallett, 2012, s. 260).

Vasari, *Torre San Vincenzo'da Pisalıların Bozgunu* adlı eserinin karşı duvarında, Floransa'nın Siena'ya karşı bir dizi başarılı askerî harekâtını betimlemiştir. Sanatçı, on altıncı yüzyılın savaşlarını gece ve gündüz iniş çıkışları ile düzenleyerek sanatsal becerilerini bir kez daha kanıtlamıştır. Floransa'nın Siena ile yaşadığı önemli olayların temsili için I.Cosimo, Vasari'den, Salone dei Cinquecento'ya resim yapmasını istemektedir. Dük, Pisa ile aralarında on dört yıl süren savaşın aksine Sienalılar ile on dört ay boyunca (Şubat 1554-Nisan 1555) gürurla savaşmış ve sonunda savaşı kazanmıştır. Floransa ordusunun saldırısı gece meşale ve lambaların ışığında gerçekleşmiştir. Ordunun bir kısmı çoktan Porta Camollia surları arasından Siena'ya girmişlerdir. Ön planda (Şekil 51) at sırtında konumlandırılmış olan Marki

Marignano'nun Floransa topçularına ateş emri verdiği an tasvir edilmiştir. Savaş meydanında, taktiksel yeteneklere ve disipline sahip Floransa birlikleri, Pisalılarla savaşmaya alışmış ve kendilerine nazaran daha az disiplinle savaşmakta olan Siena'nın cumhuriyetçi askerleri ile tezatlık oluşturmaktadır. Bu strateji, Floransalılara zafer kazandırmıştır (Cheney ve Cheney, 2007, s. 66).



Şekil 51. Giorgio Vasari, Porta Camollia yakınlarındaki Kaleye Baskın, 1570, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.

Bir sonraki sahne de ise (Şekil 52) Porto Ercole'nin 1555'teki Fethi gösterilmektedir. Türk ve Fransız müttefikliğindeki birlikler Porto Ercole'ye seferler düzenlemiştir. Toskana'da potansiyel bir üs olmalarını engellemek ve Fransızların Siena topraklarında tuttukları yerler için ana ikmal rotalarından mahrum etmek isteyen Marignano, Mayıs sonlarında Ercole Limanı'nı kuşatmaya gitmiştir. Saldırıları, Türklerin gelişini tahmin ederek Toskana açıklarında devriye gezen Doria'nın filosuyla birleştirmiştir. Fransız kuvvetler Port Ercole'u birkaç yerden kuşatmıştır. Hepsinin yakalanması ve kasabanın koruma altına alınması 18 Haziran'a kadar sürmüştür (C. Shaw ve Mallett, 2012, s. 266).

Ordu, eserin sol atından üstüne doğru boylu boyunca izleyiciye doğru yaklaşmaktadır. Ön planda konumlandırılan davulcunun vuruşları birliğin düzenli hareketi hissedilmektedir. Birliklerin bir kısmının, ağır topçu mermileri ile kalenin etrafında tahkimat ettiği görülmektedir (Cheney ve Cheney, 2007, s. 66).



Şekil 52. Giorgio Vasari, Porto Ercole'nin Ele Geçirilişi, 1568-70, fresk, 76 x 61 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.

Siena ile yapılan ilk savaş Val di Chiana'daki Marciano Savaşı ile tasvir edilmiştir. 2 Ağustos 1554 tarihinde gerçekleşen bu savaşta, Floransa kuvvetleri, sürgünde bulunan Pietro Strozzi'nin liderliğindeki Siena ordusunu geri çekilmeye zorlamıştır. Eserin merkezinde yine iki figürün göğüs göğüse çarpıştığı izlenmektedir. Aynı zamanda bu iki figür Leonardo'nun kayıp tablosu olan *Anghiari Savaşı*'ni anımsatmaktadır (Cheney ve Cheney, 2007, s. 66). Bir süre sonra yapılan araştırmalar ile Vasari'nin bu eserinin (Şekil 53) altında, Rönesans'ın devlerinden birisi olan Leonardo da Vinci'nin Anghiari Savaşı'nın kalıntılarının olabileceği tartışılmıştır (Arfaoli, 2010, s. 38). Panelin üst kısmında yeşil bayrağın üstünde (Şekil 54) *cerca trova* "ara bulacaksın" yazmaktadır. Freskin bu bölgesinin altında Leonardo'nun kayıp eseri *Anghiari Savaşı*, İtalyan sanatı uzmanı Maurizio Seracini tarafından 1976 yılında yapılan çalışmalar ve araştırmalar sonucu ortaya çıktığı düşünülmektedir (Davis, 2018, ss. 15-24).

Vasari'nin kendi çağındaki Floransa ordusunun kültür ve değerleri ile Marciano savaş alanında bulunan ordunun arasındaki etkileşimlere bu zamana kadar çok az dikkat gösterilmiştir. Bu etkileşimin en çarpıcı örneği (Şekil 55) mızraklı piyadelerin savaştığı sırada orada anlamsız bir şekilde konumlandırılan süvaridir. Orta çağ savaş stratejilerinde iki

ordunun yoğun piyade çarpışmaları sırasında tek bir atlının görülmesi alışılmış bir durum değildir (Arfaoli, 2010, s. 38).



Şekil 53. Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.



Şekil 54. Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, (Detay), 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.

Bu durumda süvarinin (**Şekil 55**) manevra yapamadan ya da tepki veremedi mızraklı askerler tarafından ezilmesi beklenmektedir. Vasari'nin, gereksiz bir konuma yerleştirilmiş bu süvarisinde “pike itmekte” olduğunu ima ettiği düşünülmektedir. Ancak sahnedeki piyadelerin mızrak sayısı oldukça azdır. Görülebilenlerin sayısı ise normalde 5 ila 6 metre uzunluğunda olan mızrakların çok daha kısa versiyonlarıdır. Vasari'nin “pike itme” teriminin ne olduğu hakkında elbette bilgisi bulunmaktadır. Ancak savaş stratejilerinde pike ve atışın temsili hiçbir zaman İtalyan ikonografik sözlüğünün baskın bir unsuru haline gelmemiştir. Panelin arka planında ufuk çizgisine gitmekte olan birbirlerine rakip mızraklı asker ormanı görülmektedir. Askerlerin konumları ile ufuk çizgisi oldukça uzamıştır (Arfaoli, 2010, s. 38).



Şekil 55. Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, (Detay), 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.

Panelin sol kısmında (**Şekil 56**), sırtı izleyiciye dönük vaziyette kalkan taşımakta olan bir süvari görülmektedir. Zamanın süvarilerinin sadece zırh giydiği ve kalkan taşımadığı, salonun başlıca müdavimleri tarafından askeri geçmişleri sayesinde bilinmektedir. Eserin tam ortasında (**Şekil 57**) kırmızı top armalı kalkanı ile ele alınan figür Floransalıları temsil etmektedir. Bu figür aynı zamanda Fransız birliklerine ait olduğu bilinen ve sarı renkli üç zambaktan oluşan armaya karşı kazanılan zaferi göstermektedir. Buna benzer başka bir detay ise işlevsiz süvarinin yanında bulunan ve üstünde üç yarım ay görülen kalkana işlenmiştir. Bu detaylar her ne kadar işlenmiş olsa da asker geçmişi kimseler tarafından ele alındığında sadece arka plan görevi yapmıştır (Arfaoli, 2010, s. 39).



Şekil 56. Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, (Detay), 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.



Şekil 57. Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, (Detay), 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa.

Daha önce ele alınmış olan işlevsiz süvari (**Şekil 55**), izleyiciler tarafından Fransa-

Siena lideri Piero di Filippo Strozzi olarak yorumlanmıştır. Bu figür aynı zamanda Floransalı piyadenin kendisine saldırması ile düşmektedir. Ayrıca bu saldırma anı göğüs göğüse çarpışmanın başka bir örneğini göstermekte ve aynı zamanda saldıran Floransalı piyade antik tarzda giyinerek kahramanlığı vurgulamaktadır. Figürün tutmakta olduğu kılıcın yönü dikkate alındığında doğrudan piyade kuvvetlerinin arkasında konumlu rakibi olan Floransa kuvvetlerinin komutanı Marignano dükü Gian Giacomo Medici'yi göstermektedir. Floransalı komutan rakibine nazaran daha asil bir şekilde tasvir edilmiştir (Arfaoli, 2010, ss. 39-40).

Vasari'nin Strozzi'yi bu şekilde tasvir etmesinin nedeni, savaş konseyinin onu savaşta ön cephede konumlandırması kararından dolayı olduğu düşünülmektedir. Ancak Strozzi, çarpışma sırasında birçok yara almış ve ordusunun komutasını bırakarak savaş meydanını terk etmek zorunda kalmıştır. Diğer tarafta Floransa komutanı akıllıca bir karar alarak ordusunun arkasında konumlanmıştır. Eserin merkezinde komutanlarının düşüşünü gören Sienalı birliklerin bir kısmının panikle gerilediği görülmektedir. Düşmekte olan Strozzi'nin hemen önünde rakibinin standardını ele geçirmeye çalışan Floransa piyadesi görülmektedir. Eserde iki adet eğik kılıç bulunmaktadır. Bunlardan biri panelin ön planında birbirleri ile ayakta çarpışmakta olan figürde görülmektedir. Diğer ise bu mücadelenin hemen sağ tarafında, Floransalı süvariler tarafından öldürülmekte olan figürün kolunun altında görülmektedir. Ayrıca yine ön planda modası geçmiş kılıçla birbirini yaralamakta olan figür topluluğunun Leonardo'nun *Anghiari Savaşı*'na referans verdiği düşünülmektedir (Arfaoli, 2010, ss. 40-41).

4.4.5. Paolo Veronese (1528-1588)

1571 yılında Venedik ve Türk donanması arasında geçen ve Türk tarihinde İnebahtı Deniz Muharebesi olarak bilinen Lepanto Savaşı, Veronese tarafından ele alınmıştır. Accademia'da bulunan eser (**Şekil 58**) Venediklilerin öz eleştirisini içermesi ile farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Savaştan bir yıl sonra yapılan eserin üst kısmında bulunan alegorik sahnede, Kutsal Birlik üyelerine fazla değinilmemiş bunun yerine sadece Meryem'in savaşa olan müdahalesi ile oluşan zafer betimlenmiştir. Sanatçı, bulutlarda Kutsal Birliğin üç koruyucu azizinin altlarındaki savaşa sinirlenmesini tasvir etmiştir. Azizler aynı zamanda Meryem'in savaşta araya girmesi için ısrar etmektedir. Meryem özellikle beyazlar içindeki Aziz Mark'a ve elindeki hançeri ile Aziz Justine'e yanıt vermektedir. Meryem'in durduğu pozisyon ve bakış açısı doğrultusunda altlarındaki savaş meydanında Venedik filosu cennet ışığı tarafından aydınlanmaktadır. Türk filosunun kısımları karanlık içinde tasvir edilmiştir. Bu sırada bulutlardan bir melek, Osmanlı donanmasına yanan oklar atmaktadır. Bu sahne ile ilahi müdahalenin, rakiplerini tek başına yendiğinin tasviri yapılmıştır. Ancak farklı bir detay

daha bulunmaktadır. Azizlerin bulutlar üzerindeki düzenlemesine bakıldığında Meryem'in savaşa müdahale etmesinin Venediklilerin istediği yardım dolayısıyla olduğu gösterilmektedir (Harper, 2016, s. 73).

Venedik dahil olmak üzere kutsal birlik üyelerinin tanrıyı hayal kırıklığına uğratmasından dolayı, eserde ilahi desteğin çok gerekli oluşu ya da farklı bir bakış açısıyla yok oluşun hayli yakınlığı betimlenmiştir. Sadece aşağıdaki ölümler saygılı bir tutumu hak etmektedir. Meryem onların dualarını duymuş ve ilahi oklarını göndermiştir. Bundan dolayı Veronese, tanrının kutsal birliğe takınmış olduğu eleştirel tutumundan dolayı gökyüzünü eğik bir şekilde tasvir etmiştir. Çağdaş metinlerden yola çıkıldığında, Venedik'in Hıristiyan ahlakı bağlamındaki tutumlarında çok daha açık sözlü olduğu görülmüştür. Ve bu durum, eserin arka planındaki entelektüel ve tarihsel kavramları ele almada anahtar vazifesi görmektedir. Eleştirel metinlerin yazarlarının çoğu, kıyamet eskatolojisi adı altında Türkler ile olan çarpışmayı anlamışlardır. Cennet, cehennem ve yargı gibi kavramları kapsayan bu terim, aynı zamanda ölümden sonraki yaşam için teolojik doktrinler hakkında bilgi vermektedir. Aynı zamanda kıyamet eskatolojisi, kapsam ve ima bağlamında Lepanto Savaşı gibi kozmik kabul edilen görünür, nesnel ve kamusal olaylarla ilgilenmektedir (Harper, 2016, s. 73).



Şekil 58. Paolo Veronese, Lepanto Savaşı, 1572, tuval üzerine yağlıboya, 169 x 137 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik.

Eğriboz Kuşatması (1470) ardından yapıldığı düşünülen bu saldırı 1472 yılında gerçekleştirilmiştir. Venediklilerin Osmanlı Devleti'nden intikam almak için Smyrna ve çevresine saldırılar yaptığı bilinmektedir. Veronese tarafından 1585 yılında gerçekleştirdiği bu eser Palazzo Ducale'nin içerisindeki Büyük Venedik Konseyi odasının tavanında bulunmaktadır.

1474-76 yılları arasında Venedik Düklüğü yapmış olan Pietro Mocenigo'nun Smyrna'yı (İzmir) fethetmesi resmedilmiştir. Dükün eserin sağ kısmında (**Şekil 59**) göze çarpan koyu kırmızı renkli Venedik bayrağı detayı altında siyah rengi atıyla konumlandırılması fark edilmektedir. Komutası altındaki bir asker, kendisine kalenin kapısı göstermektedir. Bu sırada ordunun geri kalanı saldırı için savaş arabalarını mevzilendirmektedir. Arka planda görünmekte olan kale benzeri yapının, İzmir'in tarihinde önemli bir yapı olan Kadifekale olduğu düşünülmektedir (Sevinç, 2011, s. 64). Kalenin eserin merkezinde ele alınması ile Smyrna'nın doğrudan temsili görülmektedir.



Şekil 59. Paolo Veronese, Smyrna'nın Fethi, 1585, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik.

Büyük Venedik Konseyi odasının tavanında bulunan bir diğer eser ise yine Veronese tarafından yapılmıştır. İşkodra şehri, Osmanlı devletinin Balkan Seferi sırasında uzun bir kuşatma süreci sonunda 1479 yılında gerçekleşen Osmanlı-Venedik antlaşması ile Osmanlı himayesi altına girmiştir Veronese'nin önceki panelinde önemli isimlerden Pietro Mocenigo bulunmaktadır. Bu panelde (**Şekil 60**) ise Venedik asil aile üyelerinden Antonio Loredan ele

alınmıştır. Eserin arka planında kale-şehir özellikleri bulunan İşkodra kalesi görülmektedir. Bölgenin fethi Fatih Sultan Mehmet döneminde gerçekleşmiştir. Padişahın bu kale hakkında düşüncelerini “*bu şahin yuvasını yapan ne güzel yere kondurmuş*” sözleri ile ifade ettiği düşünülmektedir (Erken, 2014, ss. 72-73; Kaytan, 2019, s. 159; Ndreu, 2017, s. 22).

Şehrin surlarının ardında Loredan ailesinin baş harflerinin bulunduğu Venedik bayrağı göze çarpmaktadır. Kale içerisinde Aziz Stephan’a ait bir şehir ve dini bir yapı bulunmaktadır. Kalenin alt kısmındaki savaş alanında; savaş arabaları, atlıları ile Türk kampı bulunmaktadır. Eserin ön planında ise Türk askerler tarafından kaçırılmakta olan İşkodralı bir kadın resmedilmiştir. Şehrin lideri Loredan, kadını serbest bırakmak için olaya müdahale etmektedir (Ndreu, 2017, s. 23).



Şekil 60. Paolo Veronese, İşkodra'nın Kuşatılması, 1585, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik.

4.4.6. Jacopo Palma il Giovane (1544 – 1628)

Palma il Giovane, Palazzo Ducale'deki bu eserinde (Şekil 61) Konstantinopolis'in Haçlılar tarafından 1203 yılındaki ilk fethini resmetmiştir. Doge Enrico Dandolo eserin önündeki Venedik gemisinde askerlerine karaya çıkmaları için emir verirken tasvir edilmektedir. Kanalı engelleyen demir zinciri filo tarafından kırılmıştır. Gemilerle gelen bu yıkım şehrin surlarının ardından görülmektedir. Eserin solunda III.Aleksios, Aziz Romanos kapısında (Topkapı) ele alınmıştır (Ayönü, 2015, s. 12; Lecomte, 1848, s. 170).

Gemide komut verirken betimlenen, Enrico Dandolo beyaz sakalları ve Venedik bayrağına benzer renklere sahip üniforması ile göze çarpmaktadır. Sakallarının rengi nedeniyle eserin genelindeki figürlerden daha yaşlı gözükmesi de açık bir şekilde izlenmektedir. Dandolo eliyle III.Aleksios'un bulunduğu Aziz Romanos kapısını işaret etmektedir. Bu sırada Aleksios'un, kendisinin ve hizmetkarlarının giymiş olduğu beyaz üniformalar ile kendi şehrine saldırmakta olan düşman kuvvetlerini selamlaması görülmektedir. Aynı zamanda üniformalarının renginin beyaz olması, barış çağrısı yaptıkları izlenimini verebilir. Ön planda elinde ok atmaya yarayan bir silah olan arbaleti ile hücumu hazırlanmış bir asker görülmektedir. Ayaklarının yanında balta ve kılıç gibi birçok savaş aletinin detayları bulunmaktadır. Koyu kırmızı tonları ile Venedik bayrağı panelin birçok noktasında işlenmiştir. Aynı zamanda gemiler ve bunun yanında eserin sol altındaki bir askerin göğüs bölgesindeki haç detayında yine bu renk tonu gözükmektedir. Onun hemen önünde surların Venedikli askerler tarafından nasıl alındığını anlatırcasına, bir askerin merdiveni havaya kaldırarak surlara yerleştirme çabası betimlenmiştir.



Şekil 61. Jacopo Palma il Giovane, Haçlıların Konstantinopolis'e Saldırısı, Palazzo Ducale, Venedik.

4.4.7. Giuseppe Cesari (1568-1640)

Çerçevesi bir resim olarak duvara boyanmış bu sahne, bir panel (**Şekil 62**) resminin fresk ortamına çevrilmesi olarak görülmüş bir on yedinci yüzyıl düşüncesi olan "quadro riportato" olarak adlandırılmıştır. Tekniğin ilk örneklerinin Raffaello ve öğrencileri tarafından Vatikan'daki Sala di Constantino'da ele alındığı görülmektedir. Roma'da bulunan Palazzo dei Conservatori'nin büyük salonundaki duvar resimleri Sala de Constantino'da yer alan ve Roma'nın kuruluşundan itibaren gerçekleşen olayları anlatan hayali duvar halılarından ilham alınarak yapılmıştır (Hall, 2005, s. 312).

On altıncı yüzyıl sonlarında Roma laik devletini örnekleyen ifadelerle iki büyük freskte yer verilmiştir. Bunlardan biri Palazzo dei Conservatori'nin büyük salonuna Giuseppe Cesari tarafından yapılmıştır. Sanatçı, 1595 yılının sonlarında komisyon ile görevlendirilmiştir. Ancak diğer sanatçıların talepleri nedeni ile Cesari'nin oluşturduğu altı adet çizimden iki tanesi projeye geçirilmiştir. Diğer çizimlerinin hayata geçirilmesi 40 yıl gibi bir süre ile sanatçının ölümüne kadar sürmüştür. Cesari'nin freskleri incelendiğinde erken Roma döneminden sahneleri temsil ettiği görülmektedir. Fakat sanatçı, Roma'nın Cumhuriyet dönemi yerine Livy olarak bilinen ünlü tarihçi Titus Livius tarafından anlatılmış olan Monarşinin olduğu çağa odaklanmıştır. Roma sanatındaki savaş temsiline en önemli örnekleri Raffaello ve Giulio Romano'nun *Konstantin'in Maxentius'a Karşı Savaşı* adlı eser ve Cesari'nin bu eseri sayılmaktadır. Sanatçı'nın, Raffaello ve Giulio Romano'nun panelindeki figürlerden bazılarını kendi eserinde kullanmış olduğu görülmektedir. Ancak sahne kurgusal bir goblen olarak korunurken aynı zamanda Sala di Constantino'daki dekoratif tarza da bağlı kalmıştır. Sahnede piyade askerlerden ve süvarilerden oluşan bir dizi alıntı fark edilmektedir. Çarpışan askerlerin birbirleri ile oluşturdukları derin kıvrımlar yoğun bir biçimde savaşı hissettirmektedir. Antik Roma savaş heykelleri ve lahitleri üzerinde yoğun bir şekilde çalışmış olan Cesari'nin, bu saygın enerjiyi, form netliğini ve arkeoloji birikimini eserinde işlemesi açık bir biçimde fark edilmektedir (Hall, 2005, s. 312).



Şekil 62. Giuseppe Cesari, Tullus Hostilius'un Vei'ye Karşı Savaşı, 1597-1601, Fresk, Palazzo dei Conservatori, Roma.

4.4.8. Hans Von Aachen (1552 – 1615)

Hans von Aachen'ın parşömen kâğıdı üzerine yağlıboya resimleri arasında ikinci sahne olan bu eserde (**Şekil 63**), Osmanlı ordusuna karşı öfke açık bir şekilde hissedilmektedir. Ön plandaki figürler merkezdeki eksen doğrultusunda eser boyunca ikiye bölünmektedir. Sol kısımda görülen Macar elbiseli figür liderliğinde imparatorluk delegasyonu betimlenmektedir. Avusturya ve Macaristanlı soylular, elindeki çivili sopası ve aslan kürklü Herkül'ün öncülüğünde bu Macar elbiseli figürü desteklemektedirler. Akademisyenler bu elbiseli Macar figürünün kimliği konusunda anlaşılamamıştır (Fetté, 2011, s. 20). Ancak Ludwig, bu figürün Adam Gall Poppel zu Lobkowitz olduğunu ve Ağustos 1593'te imparatorluğa haraçlarını iletirken tasvir edildiğini ileri sürmüştür (Ludwig, 1978, s. 39). Jacoby ise bunu 1590'da başarısız sonuçlanan bir barış müzakeresi olarak yorumlamıştır (Jacoby, 2000, s. 186). Buna karşılık Karl Schütz figürün Kutsal Roma-Germen İmparatoru II. Rudolf tarafından elçi olarak gönderilen Friedrich von Kreckwitz olduğunu düşünmüştür (Fetté, 2011, s. 20). Sağ kısımda kılıcını henüz çekmiş ve kafasındaki sarığı ile muhtemelen Sadrazam Sinan Paşa olduğu düşünülen diğer figür görülmektedir. Figürün yanındaki kurdun kafasındaki sarık incelendiğinde hayvanın Paşa'ya ait olduğu görülmektedir. Aynı zamanda paşanın arkasında kafalarındaki yılanlar ile yaratık Medusa'yı andıran askerler fark edilmektedir. Eserin arka planında Pieter Coecke van Aelst tarafından yapılmış olan ağaç baskıdan esinlenilmiş bir

Konstantinopolis manzarası görülmektedir (Ludwig, 1978, s. 37). Eserin üst planında; gökyüzünde ise, Greko-Roman tanrıların karşılaşmayı denetlemesi resmedilmiştir. Jüpiter, atribüsü olan kartalı ile görülmekte ve şimşegini eli ile kavramaktadır. Yanında bulunan savaş tanrıçası Minerva ve savaş tanrısı Mars’a aynı mızrağı tutmaları için komut vermektedir. Bu sahne de aynı zamanda tanrıların silah paylaşımı yapmaları konusunda çağdaş ifade olan “arte et marte” ye atıfta bulunmaktadır. Başka bir fikre göre ise bu sahne; tanrıların, Kutsal Roma İmparatorluğu’nun bu savaştaki haklı nedeni üzerine anlaşmasının tasvir edilmesidir. Truva Savaşı’nda birbirlerine karşı cephelerde bulunan Minerva ve Mars dahil tüm tanrılar bu savaşta tek bir tarafta yani İmparatorluk tarafında bulunmaktadır (Fetté, 2011, s. 20).



Şekil 63. Hans Von Aachen, Konstantinopolis’teki Savaş Deklarasyonunun Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Parşömen kâğıdı üzerine yapılan eserlerden üçüncüsü olan bu sahnede (Şekil 64) Sisek Muharebesi tasvir edilmiştir. Sahnede, Avusturya birliklerinin 1593 yılında bir kaleyi fethetmeleri betimlenmiştir. 1592 yılında Osmanlı ordusu günümüz Hırvatistan’ının büyük bir bölümünü fethetmiştir. Fakat Sisek’in imparatorluk tarafından ele geçirilmesinin ardından bu yeni topraklar üzerindeki hakimiyetleri tehdit altına girmiştir. Sanatçının diğer zafer tasvirlerinin çoğunun aksine, Sisek tüm savaş boyunca imparatorluğun kontrolü altında

kalmıştır ve aynı zamanda Sisek'in ele geçirilmesi ile Osmanlı Devleti 29 Temmuz 1593 tarihinde resmen savaş ilan etmiştir (Murphey, 2006, s. 7).

Eserin merkezindeki iki kadın figürü sahneye hâkim olmaktadır. Kanatlı olan Zafer, su ile çevrilmiş bir ada etrafında elinde tutmakta olduğu defne çelengi ile Hırvatistan veya Styria'nın oturmuş olan kişileştirilmesini taçlandırmaktadır. Sular, Osmanlı askerlerini ve atları nehir boyunca sürüklemektedir (Ludwig, 1978, s. 45). Eserin sol ve sağ alt kısmında Kulpa ve Save nehir tanrıları panele yaslanarak önlerindeki savaş alanını izlemektedir. İki kadın figürünü sarmış olan su, bu iki figürün kollarının altında tutmakta oldukları kaplardan akmaktadır. Eserin sol kısmında ana karada, Habsburg birlikleri ellerinde tutmakta oldukları savaş standartları ile Osmanlı birliklerini nehir boyunca sürmektedir. Sisek kalesi eserin sağ üst planında belirlemektedir. Gökyüzünde görülmekte olan kartal hilal biçimindeki Ay'a hamle yapmaktadır. Kartalın arka planında rüzgâr biçimine girmiş olan bir melek görülmektedir. Yüzü tam olarak anlaşılmamaktadır ancak kartalı sırt kısmından üflemesi ile onu belirgin bir şekilde desteklediği görülmektedir. Sanatçı, topografyayı veya kaleyi doğru bir şekilde tasvir etmemiştir (Jacoby, 2000, s. 88). Kulpa ve Save'nin birleşimi ile vurgulanmış olan dramatik dairesel bir kompozisyon yaratmayı tercih ettiği düşünülmektedir. Sahnede imparatorluk zaferi üç kez anılmaktadır: Birincisi Sisek'in Zafer tarafından taçlandırılan kişileştirilmesi, orta planda çarpışmakta olan askerler ve son olarak gökyüzünde Habsburg ve Osmanlı-İslam sembollerinin karşılaşmasıdır. Bu zafer ile Hristiyanların Osmanlılara karşı güveni artmıştır. Sahne orijinal olan çok sayıda eskiz ve Adrian de Vries'in bronz kabartması olan *Türk Savaşı'ndaki Alegori*'nin bir parçası olarak günümüze kadar ulaşmıştır (Fetté, 2011, s. 21).



Şekil 64. Hans Von Aachen, Sisek'teki Savaş Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Von Aachen'ın onuncu sahnesi olan *Gorossló'daki Savaş Alegorisi* 'nde (**Şekil 65**) Cesur Michael ve Giorgio Basta'nın, Sigismund Báthory'nin ordusunu yenmesine odaklanılmaktadır. Kompozisyonun merkezinde, kimsesiz bir kadın, ağacın kütüğüne bağlı bir Türk silahı üzerinde oturmaktadır. Kütükten çok sayıda bayrak çıkıntı yapmaktadır; merkezde Báthory ailesinin kurt dişleri, solda Osmanlı at kuyruğu standardı ile Moldova paralı askerlerinin boğa başı görülmektedir. Sağda ise Székely kuvvetlerini temsil eden bir kılıçla bir ayı kafasını kazığa koyan zırh kaplı bir koldan oluşan bayrak görülmektedir. Merkezdeki bu kadın fikir ayrılığını temsil etmektedir (Ludwig, 1978, s. 79; Taatgen ve Fusening, 2010, s. 243). Eserin sağ kısmında görülen üç adam verdikleri kayıplardan yakınmakta ve merhamet için yalvarmaktadırlar. Bu grubun üzerinde yuvarlak formlu ve içerisinde garip sembol birleşimlerinden oluşan bir şekil görülmektedir. Bu formun içerisinde bir kuş, eşek, koç ve açık durumda bir el bulunmaktadır. Koç Mars'ı; kuş ise Truva Savaşı ile ilişkili olarak Mars'ı da simgeliyor olabilmektedir (Ludwig, 1978, ss. 82-83). Eşek, sonsuz köleliğin sembolüdür ve aynı zamanda hem eşek hem koç, aşırı şehvet anlamına gelebilmektedir (Ludwig, 1978, s. 83). Fakat sembol grubunun kesin önemi bilinmemektedir (Fetté, 2011, s. 28).

Eserin solunda, iki kadın yükselmekte olan balık kuyruklu oğlağın altında durmaktadır. Bu hayvan II. Rudolf'un astrolojik işaretini göstermektedir (Taatgen ve Fusening, 2010, s. 243). Çıplak göğüslü kadın ya zaferin ya da gücün kişileştirilmesidir. Sol elinde terazi bulunmaktadır (Jacoby, 2000; Ludwig, 1978; Taatgen ve Fusening, 2010). Sağ elinde ise Kutsal Roma imparatorluğunun çift başlı kartal standardını taşımaktadır. Kadın cesaretin kişileştirilmiş hali olarak zafer-güç'ün yanında ve bir zafer sütunun önünde durmaktadır. Aynı zamanda bu kadın topluluğunun bulunduğu bu konumda bir aslan bulunmakta ve doğrudan boyun eğdirilmiş erkek grubuna bakmaktadır (Fetté, 2011, s. 29). Bu sahne krallığı simgelemekte ve II. Rudolf'un asaletini anlatmaktadır (Ludwig, 1978, s. 80). Eserin arka planında sıradan bir alanda çarpışma gerçekleşmektedir. İmparatorluk birlikleri, asi Transilvanyalıları takip etmektedir (Fetté, 2011, s. 29).

Orta planda merkezi sahnede, Gorossló savaşında iki hafta sonra Giorgio Basta'nın şüpheli ihaneti ile Cesur Michael'ın öldürülmesinin resmedildiği düşünülmektedir (Barta ve Köpeczi, 2001, s. 745). Sigismund Báthory, bu savaşta yenilgisinin ardından tahtını tekrar ele geçirmek için son bir girişimde bulunmuştur. Fakat von Aachen bunu serisine dahil etmemiştir (Fetté, 2011, s. 29).



Şekil 65. Hans Von Aachen, Goroszló'daki Savaş Alegorisi, 1603-04, Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Sanatçının son paneli olan 17 Haziran 1603 tarihli bu savaşta, asil Mózes Székely'nin (Zeckel Moyses olarak da tanınmaktadır) liderliğindeki Transilvanya ayaklanmasına karşı Braşov Savaşı (**Şekil 66**) tasvir edilmektedir. Araştırmacılar eserin ikonografik öğeleri hakkında kararsız kalmaktadır (Taatgen ve Fusening, 2010, s. 244). Merkezdeki figür grubu Goroszló Savaşı'ndaki kompozisyona oldukça benzemektedir. Önceki paneldeki ağaca bağlı ve fikir ayrılığı temsil eden kadın figürü; bu sefer yerini mitolojik yaratıklardan olan Hydra'ya bırakmıştır. Figürlerden birisi yaratığın başlarından birkaçını koparmıştır. Kopan başlardan bir tanesi herhangi bir vücuda bağlı olmayan ve meşale tutmakta olan kol tarafından yakılmaktadır. Hydra, Transilvanya kuvvetlerinin tümünün yenilgisini simgelemektedir (Fetté, 2011, s. 29).

Hydra, Herkül'ün on iki görevinden bir tanesidir. Hydra'nın kesilen başı yerine iki tane baş çıkmaktadır. Ancak Herkül, bu görevinde yaratığın başlarını kestikten sonra meşale ile yakmakta ve böylece yenisinin çıkmasını engellemektedir. Sanatçı eserinde bu ayrıntıyı ele almıştır. İmparatorluk orduları Herkül, Osmanlı yanlısı isyancılar ise Hydra'nın başı olarak tasvir edilmektedir (Jacoby, 2000, s. 202). Aynı zamanda yaratık, Albrecht Dürer'in Kıyamet serisindeki yedi-başlı yaratığa oldukça benzemektedir (Ludwig, 1978, s. 86). Ağaç kavuğuna saplanmış olan bayrakların önünde mızrağa geçirilmiş bir baş görülmektedir. Bu baş asi lider

Mózes Székely olarak tanımlanmaktadır. Arkasında bulunan bayrak üzerinde Z ve M harfleri Zeckel Moyses'in isim ve soy isminin baş harflerini ifade etmektedir. Hilal şeklinde bayrak ve çift başlı kılıç Türkleri temsil etmektedir. Kırmızı kartal ve beyaz tonlardan oluşan bayrak ise Polonya'ya aittir (Taaten ve Fusening, 2010, s. 244). Hydra'nın solunda gözükmekte olan aslan hem krallığın ve Herkül'ün hem de Habsburg evinin sembolüdür. Yine bu panelde de II.Rudolf'un asaleti aslan ile tasvir edilmiştir.

Aynı zamanda zaferi temsil eden palmye yaprağı ve Herkül'ün topuzuna benzeyen topuzlu bir kütük Rudolf'un aslanına yaslanmaktadır. M harfi ile yazılmakta olan topuz (Mace) Cesur Michael'a atıfta bulunmaktadır. Aslanın sol tarafında iki adet yaratık bulunmaktadır. Arka plandaki çoban köpeğinin yüzü Cesur Michael olarak tasvir edilmiştir. Sağ kısımda bayrak bütününe doğru harekette olan ve ayaklarının altından ölü beden bulunan kadın Transilvanya'yı temsil etmektedir (Ludwig, 1978, s. 87). Yenilmiş olan isyancılar, bu kadının arkasında ağaç kütüğüne elleri arkadan bağlanmış şekilde oturmaktadır (Taaten ve Fusening, 2010, s. 244). Arka planda, Giorgio Basta'nın ve Transilvanyalı isyancılarla savaşmakta olan Eflak Prensiği'nin yeni prensi Radu'nun birleşmiş birlikleri resmedilmiştir (Fetté, 2011, s. 30; Jacoby, 2000, s. 202).



Şekil 66. Hans Von Aachen, Brasov'daki Savaş Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

4.4.9. Andrea Vicentino (1542-1617)

Venedikliler tarafından 1571 yılında Osmanlı donanmasına karşı kazanılan deniz savaşında, Venedikliler ve tüm müttefikleri, Avrupa'nın gözünde yenilmez olan Hristiyanların en önemli rakibi olan Osmanlı donanması üzerindeki zaferi ile sonuçlanmıştır. Panelde, özellikle Türklerin baskısı altında yıllar boyunca pek çok liman, kent ve ticari faaliyetlerden vazgeçmek zorunda kalan Venediklilerin verdikleri kayıpları, yaşadıkları acıları ve yaptıkları fedakarlıkları ile gerçekçi aynı zamanda sembolik bir zafer temsil edilmektedir. Eserin (**Şekil 67**) genel atmosferi incelendiğinde birbirine geçmiş gemilerin şiddetli çarpışmaları açık bir şekilde izlenmektedir. Merkezde kırmızı tonları hâkim Venedik gemisinde donanma komutanlarından Sebastiano Venier kuvvetlerine saldırı emri vermektedir. Venedikli komutan koyu tonlu zırhı ve beyaz renkli saç ve sakalı ile öne çıkmaktadır. Amiralin tam karşısında Türk birliklerinin Amirali Müezzinzâde Ali Paşa bulunmaktadır. Türk komutan ise giydiği sarı tonlarına hâkim üniforması ve beyaz renkli sarığı ile fark edilmektedir. Merkezdeki Venedik gemileri ve sağ üst planda gözüken Osmanlı kadirgaları ile tarafların gemi tasarımları oldukça ayrıntılı işlenmiştir. Panel genelinde figürler incelendiğinde kuvvetlerin birbirleri ile amansız ve sonsuz bir şekilde mücadele etmesi görülmektedir. Eserin arka planına bakıldığında, çarpışmadan dolayı ortaya çıkan yoğun duman ve yıkımın arasından mavi gökyüzü izlenmektedir. Eserde, gemilerin güvertelerinden oluşan yatay hareketler geniş bir açı ile sıklıkla ele alınmıştır. Eserdeki en belirgin dikey hareketler ise merkezdeki gemilerin direklerinde görülmektedir (www.wga.hu).



Şekil 67. Andrea Vincentino, Lepanto Savaşı, 1603, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik.

4.4.10. Domenico Tintoretto (Robusti) (1560-1635)

Konstantinopolis'in 1204'teki ikinci fethi (Ayönü, 2015, s. 13), Domenico Tintoretto⁴ tarafından ele alınmış olan bu (**Şekil 68**) resmin konusunu oluşturmaktadır. Şehrin sur çizgisi eser boyunca uzanmaktadır. Venedik ve Fransız askerleri, isyancılarla cesaretle mücadele etmektedir. Venedikli Pietro Alberto ve Fransız Andrea D'Hurboise merdiven ile kulelerin tepesine çıkan ilk askerler olmuşlardır. Öte yandan, uzun bir alay, Konstantinopolis'in direklerinden çıkmakta ve adeta kazananların merhametini emretmektedir. Eserin solunda Doge Enrico Dandolo'nun beyaz atının üzerine hücum emri verdiği düşünülmektedir. Aynı zamanda Doge'nin bu şekilde konumlandırılması ile sanatçı, daha önce çalışılmış benzer kompozisyonların karıştırılmasını önlemektedir (Lecomte, 1848, s. 170).



Şekil 68. Domenico Tintoretto (Robusti), Haçlıların Konstantinopolis'e Saldırısı, Palazzo Ducale, Venedik.

Tintoretto'nun Salvore Savaşı, Alexander III. ve Frederick Barbarossa arasındaki anlaşmazlık ile ilgili sahneleri gösteren diziye aittir. Tören için Papa III. Alexander ve

⁴ Palma il Giovane ve Domenico Tintoretto (Robusti)'nin *Konstantinopolis'in Ele Geçirilişi* (Şekil 61-68) konulu eserlerinin künyeleri hakkında literatür araştırması yapıldığı sırada ortaya pek çok farklı künye çıkmıştır. Araştırmanın sonucunda en doğru kaynağın Max Ongaro'nun 1913 tarihli *Venezia: Il Palazzo ducale: Guida Storico Artistica* adlı kitabı olduğuna karar verilmiştir. Bu kaynak doğrultusunda eserlerin künyeleri bulunmuş ve incelemeleri yapılmıştır. Aynı zamanda yine bu doğrultuda eserlerin biçim ve içerik yönünden incelenmesinde Jules François Lecomte'in 1848 tarihli *Venezia, O Colpo D'occhio sui Monumenti di Questa Città. Prima Versione Italiana* adlı kitabından yararlanılmıştır.

İmparator Frederick Barbarossa arasındaki mücadelenin hayali bir bölümünü tasvir etmektedir. Gerçekte Venedik ve İmparatorluk filoları arasında savaş gerçekleşmek üzeredir. Fakat ikili barışı görüşmek üzere Doge Ziani'nin himayesinde Venedik'te buluşmuştur (www.wga.hu).

Tintoretto'nun (Şekil 69) panelindeki renk tonları incelendiğinde Andrea Vincentino'nun (Şekil 67) renk paletine oldukça benzediği fark edilmektedir. Önceki panellerde incelenen renkleri ile öne çıkan Venedik gemileri yine bu panelde rahat bir şekilde izlenmektedir. İmparatorluk donanması, kahverengi tonlarından oluşan kadırgalarıyla Venedik donanmasının aralarında detaylı bir şekilde işlenmiştir. Ön plandaki Venedik gemisinin sancak tarafında aydınlatılmış iki figürün İmparator Frederick Barbarossa ve Papa III. Alexander olduğu, ikilinin bu savaş sahnesindeki görüşmesi ile gerçekte Venedik'te toplanan tarafların antlaşmasına atıf yapıldığı düşünülmektedir.



Şekil 69. Domenico Tintoretto (Robusti), Salvore Savaşı, 1605, Tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik.

4.4.11. El Greco (1541-1614)

El Greco, önemli eserlerinden biri olan Laocoön'de, bir Yunan mitinin İspanya'nın Toledo kentinde şiddetli bir şekilde gerçekleşmesini tasvir etmiştir. Virgil'in Aeneis'ine göre; Truva'nın rahibi Laocoön, Yunanların kente sunduğu atın hediye değil tuzak olduğunu fark etmiştir. Ardından mızrağını ona fırlatmış ve Truvalıları atı içeri alamamaları konusunda uyarmıştır. Ancak Yunanlıların tarafını tutan Minerva, rahip ve iki oğlunu öldürmek için iki

yılan göndererek yapılan eylemin intikamını almıştır. Truvalılar, Laocoön'un ölümünü yanlış anlamış, daha sonra içerisinde şehri kuşatacak ve yok edecek olan Yunanlıların bulunduğu atı şehrin surlarının içine almışlardır. Sanatçının eseri (**Şekil 70**) bir karmaşa ve ıstırap çalışması örneğidir. Laocoön, sırtından kafasına doğru garip şekilde yayılan yılanı savuştururken görülmektedir. Onun arkasında bir oğlu ölü bir şekilde yatmaktadır. Diğer oğlu onun solunda ve yılanın uyluğunu delmesini önlemek için umutsuzca bükülmekte ve yılanı germektedir. Ahşap at ise arka plandaki tepede görülmektedir. Aynı zamanda bu at, yılanı germekte olan oğlu tarafından işaret edilmektedir. En sağda ayaktaki figürlerin ise olaylara müdahaleye gerek duymadan eylemlere tanık olan Yunan tanrıları olabileceği düşünülmektedir. El Greco'nun Laocoön ve oğullarının çıplak bedenlerini gerçeğe yakın bir şekilde ele almasından ziyade daha çok kavramsal bir biçimde tasvir etmiş aynı zamanda somutluklarını abartmıştır. Figürlerin tenlerinden ağartma, konturlarını belirleyen koyu boya ile yükselen sert aydınlatma, erkek figür topluluğunun durumunu açıkça ortaya koymaktadır. Sanatçı, serbest bir şekilde boyanmış etlere, titrek ve spektral bir kalite vermektedir. Gergin ve aynı zamanda üst üste binmiş olan açısız cisimler, yılanlar ile benzer formlarla ele alınmış fırtına bulutları, bir kâbusu andıran manzara sahnesi sahneye katkıda bulunmaktadır. El Greco'nun bu eserinin anlamı hala belirsizliğini korumaktadır. Eser, sanatçının mitolojik öyküye dayanan tek eseri olma özelliğine sahiptir. Aynı zamanda klasik konuda Hristiyanlaşmış bir tavır temsil edilmektedir. El Greco'nun Toledo ile Truva'yı değiştirirken ve aynı zamanda vatandaşlarını bazı çağdaş ihanetlere ve muhtemelen karşı reformcu emirlere karşı gördüğü dini uygulamalara itaat etmemeleri konusunda uyardığı düşünülmektedir. Kendi yeteneğine güvenen sanatçının, Roma'da 1506 yılında ortaya çıkarılan ünlü Laocoön antik heykelinden esinlendiği aşikârdır (www.nga.com).



Şekil 70. El Greco, Laocoön, 1610-14, tuval üzerine yağlıboya, 137,5 x 172,5 cm, National Gallery of Art, Washington.

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

İnsanlar savaş ile karşılarındaki güçleri yok edip onların sahip olduklarını ele geçirerek yaşamlarına devam ettirebileceğini düşünmüştür ve savaş olgusu günümüzde emperyalist amaçların aracı olarak görülmektedir. Savaş toplumlar arasında kültürel etkileşimler oluşturmuştur ve bu sayede resim, heykel, müzik gibi sanat dalları ile mitoloji ve din alanında da benzerlikler yaratmıştır. Geçmişten günümüze sanatın işleyişinde sıklıkla kullanılan tema olan savaş, Avrupa resim sanatında da birçok yapıtın konusu olmuştur. Avrupa’da yeniden doğuş ve aydınlanma hareketi olan Rönesans’ta dönemin ünlü sanatçılarının resimlerinde dini konuların işlenmesinin yanı sıra burjuva sınıfının kentler arası rekabeti arttırmak amacıyla resimlerde sanatçılardan savaş temalı resimler istediği de bilinmektedir. Kentler arası rekabette eserler aracılığıyla sergilenen güç gösterisinin yanı sıra ülkeler arasındaki mücadeleler ve dönemin en güçlü devletleri arasında yer alan Osmanlı Devleti’ne yapılan göndermeler eserlerin konusu olmuştur. Aynı zamanda eserlerde savaş teması dini figürler ve dini kesitlerle güçlendirilmiştir.

5.2. Sonuç ve Öneriler

5.2.1. Sonuçlar

Rönesans Dönemi’ne ait birçok savaş resmi bulunmasına rağmen, literatürde bu resimler üzerine yapılan inceleme çok azdır. Bu çalışmada ise bu eksikliği gidermek amacıyla Rönesans Dönemi resimlerinde savaş olgusu hem Rönesans’ın dönemleri (Erken Rönesans, Yüksek Rönesans, Kuzey Rönesansı ve Maniyerizm) hem de savaşların tarihleri mitolojik, dini, antik ve çağdaş gibi kategorilerde kapsamlı olarak incelenmiştir.

Dini kitaplar ve dünya savaş tarihinde büyük ustaların sıklıkla ele aldığı önemli savaşlar bulunmaktadır. Konstantin’in Maxentius’a karşı aldığı zafer ile Hristiyanlığı kabul etmesi, Büyük İskender’in Doğu hükümdarlarına karşı kazandığı zaferler ile doğu ve batı arasındaki sınırın ortadan kalkması sıklıkla işlenen konular arasında yer almaktadır. Erken Rönesans dönemi ustalarından Piero Della Francesca, Konstantin’in Rüyası (**Şekil 5**) ve Yüksek Rönesans döneminde Giovan Francesco Penni’nin (**Şekil 26**) yanısıra Raffaello Sanzio’nun Haç Vizyonu (**Şekil 24**) ve Konstantin’in Maxentius’a Karşı Savaşı (**Şekil 25**) adlı eserlerinde Roma İmparatorluğu’nun Hristiyanlığa geçişi ele alınmıştır. Kuzey Rönesans bölümünde ise Issos savaşı Albrecht Altdorfer (**Şekil 36**) ve Yaşlı Jan Brueghel (**Şekil 40**)

tarafından incelenmiştir. Ancak Altdorfer, tüm Rönesans dönemleri arasında benzeri görülmeyen bir teknik ile Issos'ta İskenderin Savaşı (**Şekil 36**) adlı yapıtını ortaya çıkarmıştır.

Rönesans'a ev sahipliği yapan İtalya'da savaş olgusunun, çalışma kapsamında incelenen resimlerde genellikle kahramanlık öyküsü olarak ele alındığı gözlemlenmiştir. Buna örnek olarak tarihte gerçekleşip gerçekleşmediği hala tartışma konusu olan Salvore Savaşı verilebilir. Tintoretto, Salvore Savaşı'nı konu aldı eserinde (**Şekil 69**) Venedik'in Kutsal Roma İmparatorluğu'na karşı zaferini betimlemiştir. Rönesans hareketi ile sanata ve sanatçılara olan ilginin artması sonucunda Floransa, Venedik ve Siena gibi önemli kentlerdeki bankerler sanatçılara, kendi aralarındaki mücadeleler sonucu kazandıkları zaferleri resmettirmiştir. Kentlerin birbirleri üzerinde üstünlük sağlamak istemesi nedeniyle çok sayıda iç savaş resmi büyük ustalar tarafından ele alınmıştır ve bu kapsamda kentlerdeki söz sahibi ailelerin sembollerine de eserlerde yer verilmiştir. Örneğin Floransa ve Siena arasındaki San Romano Savaşı, erken Rönesans'ın ustalarından Paolo Uccello tarafından (**Şekil 1,2,3**) üç adet panel ile betimlenmiştir. Maniyerizm'in önemli ustalarından olan Giorgio Vasari'nin de Floransa'nın hem Siena hem de Pisa ile arasında gerçekleşen mücadeleleri eserlerinde (**Şekil 48-57**) konu olarak işlemiştir.

İtalyan Rönesans'ının önemli ustalarından Michelangelo ve Leonardo da Vinci'nin Palazzo Vecchio'nun karşılıklı iki duvarı için özel komisyon ile görevlendirilmiştir. Leonardo'dan (**Şekil 19**) Anghiari Savaşı, rakibi Michelangelo'dan ise (**Şekil 21**) Cascina Savaşı hakkında bir panel istenmiştir. Ancak her iki usta ortaya kâğıt üzerinde çalışmalar çıkarmış olsa da mevcut dönemdeki sıkıntılardan dolayı sarayın duvarlarını tasarımları ile dolduramamıştır. Aynı zamanda Leonardo da Vinci resimdeki ustalığının yanı sıra savaşlar için tank ve makineler icat etmiş ve orduda askeri mühendis olarak görev almıştır. Michelangelo ise Floransa kuşatıldığı sırada kentin civarındaki yapıların zarar görmemesi için Floransalılar ile iş birliği yapmıştır.

İtalya'da kentler arasında gerçekleşen savaşları resmederek yapılan güç gösterisi daha sonra ülkelerarası boyuta taşınmıştır. Tarihte ünlü savaşlardan biri olan İstanbul'un fethi Rönesans hareketini hızlandıran bir etken olmasına rağmen 1453'te sonlanan mücadele ironik bir şekilde Rönesans döneminde çok az resme konu olmuştur. Fransız minyatür sanatçısı olan Jean Le Tavernier'in "Konstantinopolis'in Düşüşü" (1475) adlı minyatürü ve Hans Von Aachen'in 1603-04 tarihli alegorik seri resimlerinden "Konstantinopolis'teki Savaş Deklarasyonun Alegorisi" (**Şekil 63**) örnek olarak verilebilir. Bunlara ek olarak 1453 yılında gerçekleşen mücadeleden ziyade 1203-4 yılları arasında gerçekleşmiş olan Haçlıların Konstantinopolis'i kuşatması (**Şekil 61-68**) Jacopo Palma il Giovane ve Domenico Tintoretto

(Robusti) tarafından ele alınmıştır. Dördüncü haçlı seferinin içerisinde yer alan kuşatma sırasında Konstantinopolis'teki Antik çağ hipodromunun kuzey cephesinde yer alan Quadriga Heykeli, Venedik'teki San Marco Bazilikasına taşınmak üzere kaçırılmıştır. 1463-1479 yıllarında Osmanlı-Venedik arasındaki savaşların en önemli evresinde gerçekleşmiş olan ve Venediklilerin mağlubiyetiyle sonuçlanan Eğriboz kuşatması (Negroponte) hakkında bir esere rastlanılmamıştır. Ancak İtalyanların bu kuşatmanın ardından intikam almak üzere Smyrna ve çevresine olan saldırıları ile ilgili eseri (**Şekil 59**) ve Türklere karşı kazandıkları Lepanto Deniz Savaşı (**Şekil 42-58-67**) ile ilgili pek çok örnek mevcuttur. Aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet'in Balkan seferi sürecinde düzenlediği akınlar sonucu Osmanlı-Venedik antlaşması ile Osmanlı devleti himayesi altına alınan İşkodra kenti ile eser bulunmaktadır (**Şekil 60**).

Araştırma sürecinde bazı eserlerde dolaylı olarak Osmanlı Devleti'ne yapılan göndermeler fark edilmiştir. 1529 yılında Bavyera Dükü tarafından verilen sipariş doğrultusunda Altdorfer, İssos savaşını konu alan eserinde (**Şekil 36**), bu savaşı Osmanlı'nın Viyana'yı kuşatması ile ilişkilendirmiştir. Resmin konusu olan İssos Savaşı'nda Makedonyalı İskender ile Pers İmparatoru III. Darius, sırasıyla mevcut dönemdeki Viyana kuvvetleri ve kuşatmada yenilen Osmanlı kuvvetleri ile eşleştirilmektedir. Aynı zamanda sanatçının eserinde kullandığı figürleri 16.yüzyıl modası ile uyumlu kıyafetlerle işlediği görülmektedir. Bu durum da eserde sadece İssos Savaşı'nın olmadığı aynı zamanda sanatçının Türkler ve batı toplumları arasında geçen savaşı da yansıttığı sonucuna varılabilmektedir. Tiziano tarafından ele alınmış ve Jacopo Pesaro için 1519-1526 yılları arasında yapılmış olan eserde bu gönderme çok daha açık bir biçimde ele alınmıştır. Eserin (**Şekil 27**) sol kısmında Venedik Cumhuriyeti'nin, İyonya Denizi'ndeki Lefkada adasını ele geçirmesi sonucunda kafasındaki kavuğu ile esir düşmüş olan Osmanlı askeri görülmektedir. Kompozisyon İtalyanların Osmanlılardan daha üstün olduğu izlenimini vermektedir. Osmanlı Devleti ve Haçlı donanmaları arasında geçen ve Osmanlı Devleti'nin yenildiği İnebahtı Savaşı ise Rönesans Döneminde Paolo Veronese ve Andrea Vicentino tarafından Lepanto Savaşı olarak resmedilmiştir. Veronese'nin 1572'de tamamladığı (**Şekil 58**) panelinde alegorik öğeler bulunmaktadır ve resimdeki en önemli alegorik unsur Meryem'in ve Kutsal birliğin savaşa olan müdahalesi ile oluşan zaferdir.

Araştırma sonucunda Yüksek Rönesans döneminde, alegorik öğeleri dönemin mevcut figürleri ile birlikte işlemiş olan tek sanatçının Battista Franco olduğu düşünülmüştür. Franco eserinde (**Şekil 31**) gökyüzünde kartal formuna bürünmüş Jupiter'in oğlan Ganymede'yi alıkoyma anını resmetmiştir. Giorgio Vasari'nin ifadesi ile kartal formu tanrı Fransa Kralı V.Charles'1, kaçırılmakta olan Ganymede ise I. Cosimo'yu temsil etmektedir.

Kuzey Rönesans döneminde kategorize edilmiş ülkelerden Hollanda'da ise Yaşlı Pieter Brueghel, Ölümün Zaferi adlı eseri ile (**Şekil 38**) ölümün insanlar üzerindeki zaferini hem alegorik açıdan vurgulamış hem de mevcut dönemde tüm dünya üzerinde 200 milyon insanın ölümüne yol açan veba salgınını ele almıştır. Dürer'in Yeni Ahit'ten esinlenerek ele aldığı gravürlerinde (**Şekil 33-34**) hem dini hem de alegorik öğeler bulunmaktadır.

Maniyerizm döneminde de alegorik öğelerin sıklıkla ele alındığı fark edilmiştir. Erken dönemdeki alegorik anlatımda ise mitolojiden esinlenilmiştir. Ancak Maniyerizm dönemi sanatçılarından Hans von Aachen'ın erken dönem alegorik anlatımlarından etkilendiği görülmüştür. Sanatçı, Osmanlı ordusunun Balkanlar ve Orta Avrupa'daki akınlarını eserlerinde işlerken Yunan ve Roma mitolojisi tanrılarını kullandığı fark edilmiştir. Aachen'ın 1603-04 tarihli seri parşömen resimlerinden biri olan *Konstantinopolis'teki Savaş Deklarasyonun Alegorisi* (**Şekil 63**) eserinde Yunan mitolojisinden savaş ögesi ile ilişkili pek çok figür görülmektedir. Bu durum mevcut kompozisyonu her iki tarafın kendine göre yorumlamasına yol açmaktadır. Bunlardan biri ilahi güçlerin tam anlamı ile Avusturya-Macaristan kuvvetleri ile müttefik olduğu izlenimini vermektedir. Bir diğer yorum ise Osmanlı Birliklerinin güçlerinin insan üstü olduğunun ve rakiplerinin kendilerini yenmenin ancak tanrıları tarafından gelecek somut bir yardım ile gerçekleşebileceği düşüncesidir.

Araştırma kapsamında incelenen savaş resimlerinin bazılarında dini figürlere de rastlanmıştır. Erken Rönesans dönemi sanatçılarından Piero Della Francesca'nın eserinde (**Şekil 5**) Konstantin'in savaşta zaferle müjdeleneceği haberi bir melek tarafından verilmektedir. Ek olarak, Veronese tarafından yapılan Lepanto Savaşı'nın konu olduğu eserde Meryem'in Kutsal Birlik ile resmedilmesi, Erhard Altdorfer'in *Mecdelli Meryem'in Bornhöved Savaşında Ortaya Çıkması* adlı resminde (**Şekil 35**) yine Mecdelli Meryem'in olması ilahi öğelere örnektir. Aynı zamanda Albercht Dürer'in kıyamet serisi gravürlerinde dünya dışından pek çok ögenin eserlerde konu olduğu görülmektedir.

İncelenen eserlerde, sanatçıların antik ve çağdaş dönem arasında ilişki kurdukları sonucuna varılmıştır. Örnek olarak Lo Scheggia, Floransa'yı *Ahşap Atın Truva'ya Gelişi* adlı eserine (**Şekil 6**) dahil ederek Truva'nın gücü ve haysiyetini Floransalı müşterilerine sunmayı amaçladığı düşünülmektedir. Biagio D'Antonio da Truva'nın kuşatılmasını konu alan her iki eserinde de (**Şekil 15-16**) antik konuyu çağdaş İtalyan yapılarla ele almıştır. Erken dönem sanatçıları olan Lo Scheggia, Biagio D'Antonio'ya ek olarak Yüksek Rönesans sanatçılarından Giovanni Battista Scultori (**Şekil 29**) ve Maniyerist dönemden Tintoretto (**Şekil 42**) da eserlerinde mitolojik savaşlar kapsamında incelenen Truva Savaşı'nı konu almıştır. Truva Savaşı hakkındaki bir diğer sonuç ise bu savaşta karşı taraflarda bulunan Roma

tanrıça ve tanrılarında Minerva ile Mars, Hans Von Aachen'ın *Konstantinopolis'teki Savaş Deklerasyonu'nun Alegorisi* adlı eserinde (**Şekil 63**) Türklere karşı müttefik bir şekilde betimlenmiştir.

Çalışma kapsamında dikkat çeken bir nokta ise incelenen resimler de tabanca bulunmamasına rağmen Tintoretto, Parma'nın II. Federico Gonzaga tarafından kuşatılmasını anlatan eserindeki (**Şekil 43**) silahları ele alırken ilk defa tabanca imgesi kullanmıştır.

Tüm araştırma sürecinde aralarında doğrudan Türklerle olan mücadeleleri konu alan eserler incelenmiştir. Araştırma kapsamında incelenen bu savaşların öğrenciler tarafından iyi anlaşılması ve tarihin gözler önünde daha yalın bir şekilde canlandırılmasına katkı sağlaması nedeniyle eserlerin ileriki dönemlerde tarih dersi kitaplarına destek olabileceği öngörülmektedir.

5.2.2. Öneriler

Bu çalışma kapsamında sadece Rönesans dönemindeki savaş resimleri incelenmiştir. Resimlerin araştırılması sırasında Barok ve Romantik dönemde de savaş temalı resimlerin oldukça fazla olduğu gözlemlenmiştir ve bu nedenle araştırmanın bu dönemlerde de kapsamlı olarak devam ettirilmesi ileriki çalışmalar için önerilmektedir. Aynı zamanda Türk resim tarihini de bu konu altında incelenmelidir.

Savaş teması insanlık tarihi açısından çok eski bir kavramdır, bu nedenle resim dışında heykel, müzik ve performans sanatları içerisinde de en çok işlenen temalar arasında gelmektedir. Marina Abramović'in savaş olgusunu *Balkan Baroque* adlı performans sanatında işlemesi buna örnek olarak verilebilmektedir. Rönesans dönemindeki savaş temalı resimlere benzer şekilde savaş temasının bu alanlardaki örneklerinin incelenmesi önümüzdeki çalışmalar için araştırma konusu olabilir.

Dünya tarihinde büyük öneme sahip Birinci Dünya Savaşı'nın 20.yüzyıl Batı resmine etkisini inceleyen çalışmaya ek olarak Rönesans dönemindeki savaş temalı resimleri inceleyen bu araştırma sonraki çalışmalar için önemli kaynak niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahmetbeyoğlu, A. (2002). Attila'nın Oğlu Dengizik'in Devleti İhya Mücadelesi. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 27(2), 301–314.
- Andrea, A. J. ve Madden, T. F. (2006). Fourth Crusade (1202–1204). A. V. Murray (Ed.), *The Crusades: An Encyclopedia* içinde , *The Crusades: An Encyclopedia* (s. 1314). Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Apollodoros. (2017). *Bibliotheka (Yunan Mitolojisi)*. (N. Nirven, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Arfaoli, M. (2010). The" Inconsistent Knight": Iconographic And Military" Maniera" In Vasari's" Battle Of Marciano". *Source: Notes in the History of Art*, 30(1), 37–42.
- Arnold, B. T. (1989). The Amalekite's Report of Saul's Death: Political Intrigue or Incompatible Sources? *Journal of the Evangelical Theological Society*, 32(3), 289–298.
- Arrian. (1976). *Anabasis of Alexander, Volume I: Books 1-4*. (P. A. Brunt, Çev.) (C. 1: 1-4). Cambridge: Harvard University Press.
- Arrian. (1983). *Anabasis of Alexander, Volume II: Books 5-7. Indica*. (P. . Brunt, Çev.) (C. 2: 5-7). Cambridge: Harvard University Press.
- Aslan, E. (2013). *Otto Dix, Pablo Picasso, Leon Golub Ve Fernando Botero'nun Savaş Temalı Resimlerinden Seçilmiş Örnekler Üzerine Bir İnceleme Çalışması*. Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Ataseven, S. Y. (2018). Modernizmin Sanatsal Gelişimi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(48), 1021–1030.
- Ayönü, Y. (2015). IV. Haçlı Seferi'nin Ardından Batı Anadolu'da Mücadele Eden İki Rakip: İstanbul Latin Krallığı ve İznik İmparatorluğu. *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 9–25.
- Babinger, F. (1978). *Mehmed the Conqueror and his Time*. Bollingen Series. New Jersey: Princeton University Press.
- Baert, B. ve Preedy, L. (2004). *A Heritage Of Holy Wood: The Legend Of The True Cross In Text And Image*. (L. Preedy, Çev.) Cultures, Beliefs And Traditions Medieval And Early Modern Peoples. Leiden-Boston: Brill.

- Bağce, H. E. (2003). Küresel Savaşların Eşiğinde Kant ve Hegel'i Yeniden Okumak. *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, 6(24), 105–121.
- Bagnall, R. S., Brodersen, K., Champion, C. B., Erskine, A. ve Huebner, S. R. (2013). *The Encyclopedia of Ancient History* (C. 1). Wiley-Blackwell.
- Bardi, A. (1893). Carlo V E L'assedio Di Firenze (Da Documenti Dell' Archivio Di Stato Di Bruxelles). *Archivio Storico Italiano*, 11(189), 1-85.
- Barker, P. (2016). *The Armies and Enemies of Imperial Rome*. Morrisville: Lulu.com.
- Barleti, M. (2012). *The Siege of Shkodra: Albania's Courageous Stand Against Ottoman Conquest, 1478*. (D. Hosaflook, Çev.). Tiran: Onufri Publishing House.
- Barnes, T. D. (1981). *Constantine and Eusebius*. Harvard University Press.
- Barta, G. ve Köpeczi, B. (2001). *History of Transylvania*. (P. Szaffkó, Çev.). New York: Columbia University Press.
- Bartsch, A. (1803). *Le Peintre-graveur*, 21 vols, and suppl. Vienna.
- Bartsch, A. von. (1978). *The Illustrated Bartsch*. (W. L. Strauss, Ed.). New York: Abaris Books.
- Baskins, C. L. (1994). Gender Trouble in Italian Renaissance Art History: Two Case Studies. *Studies in Iconography*, 16, 1–36.
- Beck, J. (2003). Piero della Francesca at San Francesco in Arezzo: An art-historical peregrination. *Artibus et Historiae*, 51–80.
- Beksaç, A. E. ve Akkaya, T. (1990). *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı: Gelişim ve Değişim Süreci İşinde Başlangıcından Rönesans sonuna*. Araştırma, İnceleme ve Belgeleme Dizisi. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Bennett, M., Bradbury, J., Devries, K., Dickie, I. ve Jestice, P. (2012). *Dünya Savaş Tarihi Orta çağ 500-1500*. (Ö. Kolçak, Çev.) Görsel Sanatlar Dizisi | 2 (C. 1). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Bernoni, D. (1876). *Le vicende di Asola*. Roma: Tip. Popolo Romano.
- Biagini, J. (2011). Sandro Botticelli's The Return of Judith to Bethulia and The Discovery of the Body of Holofernes and the Experiences of Quattrocento Florence. Ohio: Ohio University.
- Boynudelik, Z. (2015). *Bu resim ne anlatıyor? İkonografi*. (E. Önel Kurt, Ed.) (1. bs.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Boynudelik, Z. (2017). *Bu resim ne anlatıyor? Mitoloji*. (E. Önel Kurt, Ed.) (1. bs.).

İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Božić, I. (1979). *Nemirno pomorje XV veka*. Belgrad: Srpska književna zadruha.

Burke, P. (2003). *Avrupa'da Rönesans*. (U. Abacı, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Büyükkakıncı, E. (2003). Uluslararası İlişkilerdeki Savaş İncelemelerinde “Tarihi” in Metodolojik Araç Olarak Kullanımına Bir Bakış”. *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, 6(24), 83–100.

Cambioli, L. ve Riva, M. A. (2017). The Suicide of Saul by Pieter Bruegel the Elder. *American Journal of Psychiatry*, 174(5), 429.

Cantagalli, R. (1962). *La Guerra di Siena, 1552-1559: i termini della questione senese nella lotta tra Francia e Absburgo nel '500 e il suo risolversi nell'ambito del principato mediceo*. Accademia Senese degli Intronati. Monografie di storia e letteratura senese. Accademia senese degli intronati.

Cecchi, A. (1996). Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l'assetto compositivo delle “Battaglie” di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio. *Prospettiva*, (83/84), 102–115.

Cederlöf, O. (1959). Leonardos “Kampen om standaret”. *Konsthistorisk Tidskrift*, xxviii, 73–98.

Cederlöf, O. (1961). Leonardos “Kampen om standaret”. *Konsthistorisk Tidskrift*, xxx, 61–94.

Chao, K. (2019). *Montepulciano's Palazzo Comunale, 1440–C. 1465: Rethinking Castellated Civic Palaces In Florentine Architectural And Political Contexts*. University of York.

Charles, V. ve Tzu, S. (2012). *Art of War*. Temporis. Parkstone International.

Cheney, L. D. G. ve Cheney, L. (2007). *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred & Profane Art*. Peter Lang.

Choniates, N. (1984). *O City of Byzantium: Annals of Niketas Choniates*. (H. J. Magoulas, Çev.). Detroit: Wayne State University Press.

Choniates, N. (2004). *Niketas Khoniates' in Historia'sı (1195-1206)*. (I. Demirkent, Çev.) *Dünya Kitapları*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Clausewitz, C. von. (1999). *Savaş Üzerine*. (H. F. Çeliker, Çev.). İstanbul: Özne Yayınları.

Çoban, H. (2019). Atilla Ve Avrupa Hunları-Batı Roma İlişkilerinde Evlilik Meselesi.

- Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7(17), 57–68.
- Ćorović, V. (2005). *Istorija Srba*. Biblioteka Riznica.
- Cowan, R. ve ĀBrógáin, S. (2016). *Milvian Bridge AD 312: Constantine's battle for Empire and Faith*. Campaign. Oxford: Osprey Publishing.
- Cumming, R. (2008). *Art Explained: The world's greatest paintings explored and explained*. Londra: Dorling Kindersley Limited.
- da Vinci, L., Richter, I. A., Wells, T. ve Kemp, M. (2008). *Notebooks*. Oxford World's Classics. Oxford University Press.
- Davies, J. (2009). *Culture and power: Tuscany and its universities 1537-1609* (C. 34). Brill.
- Davis, A. W. (2018). *The Hunt for the Battle of Anghiari: Can You Value One Artist Over Another?* Duke University.
- de Clari, R. (1994). *İstanbul'un Zaptı (1204)*. (B. Akyavaş, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- de Villahadouin, G. ve de Valenciennes, H. (2001). *Konstantinopolis'te Haçlılar*. (A. Berktaş, Çev.). İstanbul.
- de Villahadouin, G. ve Joinville, J. (1977). *Chronicles of the Crusades*. (M. Shaw, Çev.). Penguin Books.
- Delbrück, H. (1990). *Warfare in antiquity*. (W. J. J. Renfro, Çev.) History of the Art of War. University of Nebraska Press.
- Demirkent, I. (1997). *Haçlı seferleri*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Duncan, P. R. (2004). *Michelangelo and Leonardo| The frescoes for the Palazzo Vecchio*. University of Montana.
- Elder, P. B. ve Russell, P. (2016). *Delphi Complete Works of Pieter Bruegel the Elder (Illustrated)*. Delphi Masters of Art. Delphi Classics.
- Erhat, A. (2008). *Mitoloji Sözlüğü* (16. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erken, İ. (2014). *İşkodra Vilayetinin İdari ve Sosyal Yapısı (1876-1912)*. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Eyice, S. (2004). Bizans İmparatorluğu'nun çöküşünün başlangıcı. *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, (16), 183–208.
- Fehl, P. P. (1993). Raphael as a historian: Poetry and historical accuracy in the Sala di Costantino. *Artibus et historiae*, 9–76.

- Fetté, M. C. (2011). *Saving political face: the structures of power in Hans von Aachen's Allegories on the long Turkish war*. The University of Texas at Austin.
- Foster, B. O., Sage, E. ve More, F. (1919). *Livy-History of Rome*. (B. O. Foster, Çev.) *Loeb Classical Library* (C. 14). Harvard University Press.
- Franetović-Bûre, D. (1960). *Historija pomorstva i ribarstva Crne Gore do 1918 godine*. Titograd: Istoriski Institut Narodne Republike Crne Gore.
- Frazee, C. A. (2004). İstanbul'un Fethinden Sonra: Osmanlıların Kazanımları ve Katoliklerin Tepkisi. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(17), 211–236.
- Fuller, J. F. C. (2018). *The Generalship of Alexander the Great*. Muriwai Books.
- Gagarin, M. ve Fantham, E. (2010). *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*. Oxford Digital Reference Shelf (C. 1). Oxford University Press.
- Germaner, S. (1997a). Rönesans. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Germaner, S. (1997b). Maniyerizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Gezgin, İ. (2008). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Giovio, P. (1553). *La prima seconda parte dell' historie del suo tempo*. (L. Domenichi, Çev.) *La prima [-seconda] parte dell' historie del suo tempo*. Floransa: Lorenzo Torrentino.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) (C. 16). İstanbul: Remzi kitabevi.
- Gören, A. K. (1998). Sanatta Etkileşim Bağlamında Türk Resim Sanatında Bir Tema: Savaş, Bir Mekan: Şişli Atölyesi (Savaşta Sanat ya da Sanatın Savaşı). *Sanatta Etkileşim* içinde (ss. 122–127). Ankara.
- Grams, P. (2005). *Praying The Names of God: A One Year Journey Through the Bible*. Indiana: AuthorHouse.
- Green, P. (2013). *Alexander of Macedon, 356–323 BC: a historical biography* (C. 11). University of California Press.
- Gregg, R. E. (2009). *Panorama, power, and history: Vasari and Stradano's city views in the Palazzo Vecchio*. UMI Dissertation Services.

- Hagen, R.-M., & Hagen, R. (2003). *What Great Paintings Say* (C. 1). Köln: Taschen.
- Hall, M. B. (2005). *Rome. Artistic Centers of the Italian Renaissance*. Cambridge University Press.
- Hamilton, E. (2018). *Mitologya*. (Ü. Tamer, Çev.) *Varlık Yayınları, İstanbul* (23. bs.).
- Harper, J. G. (2016). *"The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750 ": Visual Imagery before Orientalism*. New York: Taylor & Francis.
- Hasekioğlu Turgut, I. (2013). Renaissances: The One or The Many? *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 41, 442–447.
- Hauser, A. (2005). Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu. *Rönesans'ın Serüveni* içinde (ss. 138–154). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü: Ana Akımlara, Eserlere, Temalara ve Tekniklere Yönelik Cep Kılavuzu*. (D. Öztok, Çev.) (2. bs.). hep kitap.
- Homer. (1990). *The Iliad Book II*. (R. Fagles, Çev.). New York: Viking.
- Imber, C. (1990). *The Ottoman empire: 1300-1481*. Armenian Research Center collection. İstanbul: Isis Press.
- Issitt, M. ve Main, C. (2014). *Hidden Religion: The Greatest Mysteries and Symbols of the World's Religious Beliefs: The Greatest Mysteries and Symbols of the World's Religious Beliefs*. ABC-CLIO.
- Jacoby, J. (2000). *Hans von Aachen: 1552-1615*. Deutscher Kunstverlag.
- Janson, H. W., & Janson, A. F. (2003). *History of art: the Western tradition*. New Jersey: Prentice Hall Professional.
- Jaques, T. (2007). *Dictionary of Battles and Sieges: P-Z*. Dictionary of Battles and Sieges: A Guide to 8,500 Battles from Antiquity Through the Twenty-first Century (C. 3). Connecticut: Greenwood Press.
- Kadioğlu, M. (2011). Hümanizm. *Sosyoloji Konferansları*, (23), 157.
- Kayabaşı, O. A. (2016). Türk mitolojisinde eskatoloji mitleri. *Folklor/Edebiyat*, 22(86), 167–180.
- Kaytan, G. (2019). Balkan Savaşları'nda Kuşatılmış Bir Şehir ve Kahraman Bir Kumandan:İşkodra Müdafaası ve Hasan Rıza Paşa. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(17), 159–200.
- Keçiş, M. (2018). IV Haçlı Seferi'nde Üsküdar ve Çevresi. Ç. Yılmaz (Ed.), 10. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu* içinde . İstanbul.

- Keizer, J. (2011). Michelangelo, drawing, and the subject of art. *The Art Bulletin*, 93(3), 304–324.
- Keul, I. (2009). *Early modern religious communities in East-Central Europe: ethnic diversity, denominational plurality, and corporative politics in the principality of Transylvania (1526-1691)*. Studies in Medieval and Reformation Traditions (C. 143). Leiden-Boston: Brill.
- Kistler, J. M. (2006). *War Elephants*. Greenwood Publishing Group.
- Kratochwil, F. (2018). *Praxis</I>: On Acting and Knowing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kreutz, B. M. (1996). *Before the Normans: Southern Italy in the ninth and tenth centuries*. University of Pennsylvania Press.
- Lecomte, J. F. (1848). *Venezia, o colpo d'occhio sui monumenti di questa città. Prima versione italiana*.
- Leone, M. (2019). The Semiotics of the Battle: A Comparative Perspective. *The Waterfall and the Fountain: Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China* içinde (ss. 223–245). Aracne.
- Lessing, M. (1934). Leonardo da Vinci's Pazzia Bestialissima. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 64(374), 219–231.
- Li, M. I. O. (2009). *Ambiguous Bodies: Reading the Grotesque in Japanese Setsuwa Tales*. Stanford: Stanford University Press.
- Lieu, S. N. C. ve Montserrat, D. (1996). *From Constantine to Julian: Pagan and Byzantine Views: A Source History*. Londra: Routledge.
- Little, C. M. (1996). *A Comprehensive Guide to Outdoor Sculpture in Texas*. Austin: University of Texas Press.
- Low, P. K. C. (2010). *Successfully Negotiating in Asia*. Berlin: Springer Berlin Heidelberg.
- Low, P. K. C. ve Teo, T. C. (2014). Some Chinese war strategies—Applying Its key lessons to strategic leadership. *International Journal of Business and Social Science*, 5(12), 91–99.
- Ludwig, H.-J. (1978). *Die Türkenkrieg-Skizzen des Hans von Aachen für Rudolf II* (C. 3). Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- Luthar, O. (2008). *The land between: a history of Slovenia*. Peter Lang.

- Maletić, M. (1976). *Crna Gora*. Biblioteka Monografije. Turistički savez Crne Gore.
- Mangini, L. (1999). *Dell'histoire di Asola: fortezza posta tra gli confini del ducato di Mantova, Brescia e Cremona*. (A. Pelizza, Ed.) *Dell'histoire di Asola: fortezza posta tra gli confini del ducato di Mantova, Brescia e Cremona*. Gianluigi Arcari Editore.
- Martin, C. ve Parker, G. (1999). *The Spanish Armada: Revised Edition*. Mandolin Series. Manchester University Press.
- Mattingly, G. (1963). *The Invincible Armada and Eliabethan England* (C. 10). New York: Cornell University Press.
- Meyer, B. H. (1984). Leonardo's Battle of Anghiari: Proposals for Some Sources and a Reflection. *The Art Bulletin*, 66(3), 367–381.
- Michel, E. ve Charles, V. (2015). *The Brueghels*. (C. Murray, Çev.) *Temporis*. New York: Parkstone Press International.
- Molinari, N. J. ve Sisci, N. (2016). *Ποταμικόν*. Oxford: Oxuniprint.
- Monti, A. (2007). *La guerra dei Medici: Firenze e il suo dominio nei giorni dell'assedio (1529-1530): uomini, fatti, battaglie*. Floransa: Nuova Toscana Editrice.
- Murphey, R. (2006). *Ottoman Warfare, 1500-1700*. Londra: Routledge.
- Naki, E. (2015). *İki savaş arası İspanya-Osmanlı ilişkileri (1571-1588): Büyük kopuş*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Naylor, P. C. (2015). *North Africa, Revised Edition: A History from Antiquity to the Present*. Austin: University of Texas Press.
- Ndreu, I. (2017). Albanian Cultural Representation In The City Of Venice Through Albanian Painters In Italy. *International Journal of Social and Educational Innovation (IJSEIro)*, 4(7), 19–32.
- Nesselrath, A. (1993). Raphael's gift to Dürer. *Master Drawings*, 376–389.
- Newton, H. T. ve Spencer, J. R. (1982). On the location of Leonardo's Battle of Anghiari. *The Art Bulletin*, 64(1), 45–52.
- Nichols, T. (2013). *Titian: And the End of the Venetian Renaissance*. Reaktion Books.
- Nicolle, D. (2014). *Forces of the Hanseatic League: 13th–15th Centuries*. Osprey Men-at-Arms 494. Oxford: Osprey Publishing.
- Nixon, C. E. V., Rodgers, B. S. ve Mynors, R. A. B. (1994). *In Praise of Later Roman*

- Emperors: The Panegyrici Latini*. California Studies in the History of Art. Berkeley: University of California Press.
- Nolan, C. J. (2006). *The Age of Wars of Religion, 1000-1650: An Encyclopedia of Global Warfare and Civilization*. Greenwood encyclopedias of modern world wars. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group.
- Norwich, J. J. (2013). *Bizans*. (S. H. Riegel, Çev.) (C. 3). İstanbul.
- O'Bryan, R. (2015). The Medici Pope, Curative Puns, and a Panacean Dwarf in the Sala di Costantino. *Southeastern Colleges Art Review*, 16, 590–606.
- O'Hear, N. ve O'Hear, A. (2015). *Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts Over Two Millennia*. Londra: Oxford University Press.
- Ostrogorsky, G. (1991). *Bizans Devleti Tarihi*. (F. Işıltan, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ovid, H. G. (1958). *The Metamorphoses*. Signet Classic.
- Öz, O. (2019). *Oryantalizm ve Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Özer, S. (2006). *Büyük İskender'in Doğu seferinde Anadolu'nun yeri ve önemi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, N. ve Aslan, O. (2013). Yumurtalık Mozağı/The Mosaic of Yumurtalık. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi; Sayı 31 (2013): Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*.
- Öztürk, Ö. (2016). *Dünya mitolojisi*. (F. Çağlıyan, Ed.) Ankara: Nika Yayınevi. Ankara.
- Özüdoğru, Ş. ve Altınsapan, E. (1989). *Avrupa sanatı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Pant, G. N. (1997). *Horse & Elephant Armour*. Delhi: Agam Kala Prakashan.
- Partridge, L. (1980). Papst Paul III. als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg by Richard Harprath. *The Art Bulletin*, 62(4), 661–663. doi:10.2307/3050069
- Partridge, L. (2015). *Art of Renaissance Venice, 1400 1600*. Berkeley: University of California Press.
- Pezzolo, L. (2020). Groom of the Sea: Venetian Sovereignty Between Power and Myth. J. D. Davies, A. James ve G. Rommelse (Ed.), *Ideologies of Western Naval Power, c. 1500-1815 içinde*, Politics and Culture in Europe, 1650-1750 (s. 337). New York: Taylor & Francis.

- Pohlsander, H. A. (1996). *The Emperor Constantine*. Londra: Routledge.
- Pratte, D. (2019). *Commentary on 1& 2 Samuel: Bible Study Notes and Comments*. Morrisville: Lulu.com.
- Pryor, J. H. (2006). Naval History, 1100-1249. A. V. Murray (Ed.), *The Crusades An Encyclopedia* içinde (s. 1314). Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Pyhrr, S. W. (1987). A pair of wheel-lock pistols attributed to Wolf Lucz of Mergenthal. *Metropolitan Museum Journal*, 22, 149–156.
- Ranking, J. (1826). *Historical Researches on the Wars and Sports of the Mongols and Romans: In which Elephants and Wild Beasts Were Employed Or Slain, and the Remarkable Local Agreement of History with the Remains of Such Animals Found in Europe and Siberia ... With a Map an*. Forgotten Books.
- Rodger, N. A. M. (2004). *The Safeguard of the Sea: A Naval History of Britain 660-1649*. Londra: Penguin Books Limited.
- Roffia, G. (1842). Racconti Delle Principali Fazioni Della Guerra Dı Siena Scritti Da Girolamo Roffia (1554). *Archivio Storico Italiano*, 2, 525–582.
- Roth, C. (1924). *The Last Florentine Republic, (1527-1530)*. Oxford University Press.
- Roy, K. (2004). *India's Historic Battles: From Alexander the Great to Kargil*. Orient Blackswan.
- Rubinstein, N. (1983). Dalla repubblica al principato. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del'500* içinde (C. I). Floransa: LS Olschki.
- Runciman, S. (1992). *Haçlı Seferleri Tarihi*. (F. Işıltan, Çev.) (C. 3). Ankara.
- Russell, P. (2018). *Delphi Complete Works of Tintoretto (Illustrated)*. Delphi Masters of Art. Hasting: Delphi Classics.
- Sanuto, M. (1898). *I Diarii. R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi et M. Allegri, Venise, R. Deputazione veneta di storia patria* (C. LIII). Venedik: R. Deputazione Veneta di storia patria.
- Sanzio, R. ve Joannides, P. (1983). *The Drawings of Raphael: With a Complete Catalogue*. With a Complete Catalogue. Berkeley: University of California Press.
- Sastri, K. A. N. (1988). *Age of the Nandas and Mauryas*. Motilal Banarsidass Publishe.
- Scheurer, M. A. (1994). Piero della Francesca's Battle Between Heraclius and Chosroes and Pablo Picasso's Guernica, Analyses and Comparison.
- Schubring, P. (1912). Cassoni Panels in English Private Collections-I. *The Burlington*

- Magazine for Connoisseurs*, 22(117), 158–165.
- Sevinç, G. Ö. K. (2011). Akdeniz Ticaretinin Önemli Belge Buluntuları: Seramikler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 20(2), 61–100.
- Shaw, C. ve Mallett, M. E. (2012). *The Italian Wars 1494-1559: War, State and Society in Early Modern Europe*. Routledge.
- Sherer, I. (2017). *Warriors for a Living: The Experience of the Spanish Infantry during the Italian Wars, 1494-1559*. History of Warfare (C. 114). Leiden-Boston: Brill.
- Shipman, P. (2014). The Bright Side of the Black Death. *American Scientist*, 102(6), 410–413.
- Smith, A. C. ve Pickup, S. (2010). *Brill's Companion to Aphrodite*. Brill's Companions in Classical Studies. Leiden-Boston: Brill.
- Smith, R. H. ve Durer, A. (2011). *The Apocalypse: A Commentary on Revelation in Words and Images*. Eugene: Wipf & Stock Publishers.
- Speidel, M. (2004). *Ancient Germanic Warriors: Warrior Styles from Trajan's Column to Icelandic Sagas*. Ancient history / Medieval history. Londra: Routledge.
- Spini, G. (1980). *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*. Vallecchi.
- Srejskić, D. (1981). *Istorija srpskog naroda: knj. Od najstarijih vremena do Maričke bitke (1371)*. Istorija srpskog naroda (C. 1). Belgrad: Srpska književna zadruga.
- Starn, R. ve Partridge, L. W. (1992). *Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300-1600*. New historicism. University of California Press.
- Stevens, W. O. ve Westcott, A. F. (1920). *A history of Sea Power*. New York: George H. Doran company.
- Stites, R. S. (1970). *The sublimations of Leonardo da Vinci: with a translation of the Codex Trivulzianus*. Washington: Smithsonian Books.
- Suter, K. F. (1929). The Earliest Copy of Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 55(319), 181–188.
- Taatgen, A. ve Fusening, T. (2010). *Hans Von Aachen (1552-1615): Court Artist in Europe*. Deutscher Kunstverlag.
- Tanilli, S. (2003). *Yaratıcı Akılın Sentezi-Felsefeye Giriş* (10. bs.). İstanbul.
- Țarcă, I. D. (2012). The Military Role Of Someș Gate. *Revista Română de Geografie Politică Year XIV*, (2), 164–175.

- TDK Türkçe Sözlük. (1992). *Türkçe Sözlük*. Ankara.
- Tentori, C. (1785). *Saggio Sulla Storia Civile, Politica, Ecclesiastica E Sulla Corografia E Topografia Degli Stati Della Republica Di Venezia*. Saggio Sulla Storia Civile, Politica, Ecclesiastica E Sulla Corografia E Topografia Degli Stati Della Republica Di Venezia. Venedik: Storti.
- Thomas, D. ve Chesworth, J. A. (2014). *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History.: Volume 6. Western Europe (1500-1600)* (C. 22). Leiden: Brill.
- Thon, P. (1968). Bruegel's the triumph of death reconsidered. *Renaissance Quarterly*, 21(3), 289–299.
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tyre, W. of. (1943). *A history of deeds done beyond the sea*. (E. A. Babcock ve A. C. Krey, Çev.). New York: Columbia University Press.
- Tzu, S. (2018). *Savaş sanatı*. İş Bankası Yayınları.
- Urhan, V. C. (2015). Karadağ'da Osmanlı Hâkimiyetinin Zayıflaması (17. Ve 18. Yüzyıllar). *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi-Trakya Üniversitesi*, 4(2), 113–135.
- Uzun, D. (2006). *20.Yüzyıl Batı Resminde Birinci Dünya Savaşı'nın Etkileri*. Ege Üniversitesi, İzmir.
- van Veen, H. T. (1981). Cosimo I e il suo messaggio militare nel Salone de' Cinquecento. *Prospettiva*, (27), 86–90.
- Varchi, B. (1803a). *Storia fiorentina* - 3 (C. 3). Milan: Società Tipografica de' Classici Italiani.
- Varchi, B. (1803b). *Storia fiorentina* - 4 (C. 4). Milan: Società Tipografica de' Classici Italiani.
- Vasari, G. (1906). *Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. (G. C. Sansoni, Ed.) (C. 8). Floransa: Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco.
- Vasari, G. (1965). *The Lives of the Artists: A Selection*. (G. A. Bull, Çev.). Baltimore: Penguin Books.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların hayat hikayeleri*. (E. Gökteke, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Virgil. (2009). *The Aeneid*. (C. Brantley Johnson, Ed.) Enriched Classics. New York: Simon & Schuster.
- Wagner, J. A. (2010). *Voices of Shakespeare's England: Contemporary Accounts of Elizabethan Daily Life: Contemporary Accounts of Elizabethan Daily Life*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Waldman, L. A. (2014). Vadunt ad habitandum hebrei The Otto di Balia, Vasari, and the Hiding of Murals in Sixteenth-Century Florence. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 56(3), 351–354.
- Warden, M. (2018). *Remember to Rule - Book One*. Morrisville: Lulu.com.
- Wolk-Simon, L., Bambach, C. ve Alsteens, S. (2010). *An Italian Journey: Drawings from the Tobey Collection: Correggio to Tiepolo*. Metropolitan museum of art.
- Wundram, M. (2008). *Rönesans*. (S. Suman, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Xenopol, A. D. (1925). *Istoria românilor din Dacia traiană* (C. VI). Bükreş: Cartea Romanească.
- Yılmaz, M. D. ve Keleş, V. (2015). *Zeugma: Roma Lejyonları ve Madeni Teçhizatları*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Young, C. G. F. (1930). *The Medici*. Kessinger Publication.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

- Allen Memorial Art Museum, <https://www2.oberlin.edu/amam/Altdorfer.html> (Erişim tarihi: 14.04.2019)
- Andrea Del Verrocchio, <http://www.andreadelverrocchio.com/battle-of-pydna/> (Erişim tarihi: 03.11.2019)
- Dictionary, <https://www.dictionary.com/browse/allegory?s=ts> (Erişim tarihi: 12.02.2020)
- Dictionary, <https://www.dictionary.com/browse/grotesque?s=t> (Erişim tarihi: 07.07.2020)
- Dictionary, <https://www.dictionary.com/browse/pentimento?s=t> (Erişim tarihi: 07.07.2020)
- Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/contrapposto> (Erişim tarihi: 07.07.2020)
- Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/iconography> (Erişim tarihi: 07.07.2020)
- Galleria degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/artworks/battle-of-san-romano> (Erişim tarihi: 12.01.2019)

- Galleria degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/artworks/pallas-and-the-centaur> (Erişim tarihi: 03.08.2019)
- Khan Academy, <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-florence/a/antonio-pollaiuolo-battle-of-ten-nudes> (Erişim tarihi: 08.10.2019)
- Khan Academy, <https://tr.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/cranach-altdorfer/v/altdorfer-the-battle-of-issus-1529> (Erişim tarihi: 09.05.2019)
- Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/350965> (Erişim tarihi: 06.02.2019)
- Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336215> (Erişim tarihi: 04.04.2019)
- Musee de Louvre, <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/battle-san-romano> (Erişim tarihi: 12.01.2019)
- Musei Vaticani, <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-dell-incendio-di-borgo/battaglia-di-ostia.html> (Erişim tarihi: 20.03.2019)
- Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-abduction-of-helen/cf0f9911-546e-4ab6-93c2-bce1cc327128?searchid=dfdf6057-cdd1-226a-8fda-c8d8eba395c7> (Erişim tarihi: 07.06.2019)
- National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.64543.html> (Erişim tarihi: 06.02.2019)
- National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.33253.html> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- National Gallery of Ireland, <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10975/the-battle-of-anghiari> (Erişim tarihi: 09.03.2019)
- Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acref-9780198604761-e-2870> (Erişim tarihi: 07.07.2020)
- The National Gallery, London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/capriccios> (Erişim tarihi: 23.05.2020)

- The National Gallery, London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano> (Erişim tarihi: 10.02.2020)
- The National Gallery, London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars> (Erişim tarihi: 15.02.2020)
- The National Gallery, London, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-the-fight-between-the-lapiths-and-the-centaurs> (Erişim tarihi: 15.02.2019)
- University of Michigan Museum of Art, https://quod.lib.umich.edu/m/musart/x-1980-sl-1.214/1980_1.214___jpg (Erişim tarihi: 09.04.2019)
- Victoria and Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1056078/battle-of-the-sea-gods-print-mantegna-andrea/> (06.02.2019)
- Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/p/piero/2/8/herac01.html (Erişim tarihi: 11.03.2019)
- Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/r/raphael/4stanze/4constan/2battle.html (Erişim tarihi: 13.03.2019)
- Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/m/morone/domenico/battle.html (Erişim tarihi: 08.02.2019)
- Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/p/penni/giovan/zbattle.html (Erişim tarihi: 15.03.2019)
- Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/01a/2pesaro.html (Erişim tarihi: 16.03.2019)
- Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/5_1580s/0gonzaga.html (Erişim tarihi: 09.07.2019)
- Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/p/perino/paolina8.html (Erişim tarihi: 15.07.2019)
- Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/v/vicentin/lepanto.html (Erişim tarihi: 12.09.2019)
- Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/robusti/domenico/index.html> (Erişim tarihi: 07.10.2019)
- Woburn Abbey, <https://www.woburnabbey.co.uk/abbey/art-and-the-collection/the-armada-portrait/> (Erişim tarihi: 20.05.2019)

ESERLERİN İNTERNET KAYNAKÇALARI

Şekil 1. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1438-40, kavak üzerine keten tohumu ve zamklı boya, 182 x 320 cm, National Gallery, Londra: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano>

Şekil 2. Paolo Uccello San Romano Savaşı, 1435-40, ahşap üzerine zamklı boya, 182 x 323 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa: <https://www.uffizi.it/en/artworks/battle-of-san-romano>

Şekil 3. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1435-40, panel üzerine zamklı boya, 180 x 316 cm, Musee de Louvre, Paris: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/battle-san-romano>

Şekil 4. Piero Della Francesca, Herakleios ve Hüsrev Arasındaki Savaş, 1452-59, fresk, 329 x 747 cm, San Francesco, Arezzo: https://www.wga.hu/html_m/p/piero/2/8/8herac01.html

Şekil 5. Piero Della Francesca, Konstantin'in Rüyası, 1452-66, fresk, 329 x 190 cm, 1452-66, San Francesco, Arezzo: https://www.wga.hu/html_m/p/piero/2/4/4vision1.html

Şekil 6. Lo Scheggia, Ahşap Atın Truva'ya Gelişi, 1460-65, Musée National de la Renaissance, Écouen Şatosu, Écouen: <https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMDHUSJQ4JN.html>

Şekil 7. Sandro Botticelli, Yudit'in Bethulia'ya Dönüşü, 1469-1472, ahşap üzerine zamklı boya, 31 x 25 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa: https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/1early/12judith.html

Şekil 8. Sandro Botticelli, Holofernes'in Cinayetinin Ortaya Çıkışı, 1472, ahşap üzerine zamklı boya, 31 x 25 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa: https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/1early/13holofe.html

Şekil 9. Sandro Botticelli, Pallas ve Sentor, 1482, ahşap üzerine zamklı boya, 205 x 147,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa: https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/5allegor/20pallas.html

Şekil 10. Sandro Botticelli, Venüs ve Mars, 1485, kavak üzerine zamklı boya, 69,2 x 173,4 cm, The National Gallery, Londra: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_and_Mars.jpg

Şekil 11. Antonio Del Pollaiuolo, On Çıplağın Mücadelesi, 1470-90, gravür, 38,1 x 58,42 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York: https://www.wga.hu/html_m/p/pollaiol/antonio/painting/tennude.html

Şekil 12. Andrea Del Verrocchio, Pydna Savaşı, 1475 dolayları, panel üzerine zamklı boya, 51 x 159 cm, Musée Jacquemart-André, Paris: https://www.wga.hu/html_m/v/verocchi/painting/battle.html

Şekil 13. Andrea Mantegna, Deniz Tanrılarının Savaşı (Sol kısım), 1485-88, yatırılmış kâğıt üzerine Gravür, 28,6 x 42,6 cm, National Gallery of Art, Washington: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.64543.html>

Şekil 14. Andrea Mantegna, Deniz Tanrılarının Savaşı, (Sağ kısım), 1485-88, gravür, 28,8 x 38,1 cm, National Gallery of Art, Washington: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.585.html>

Şekil 15. Biagio D'Antonio, Truva'nın Kuşatılması: Hektor'un Ölümü, 1490-95 Panel üzerine zamlı boya, 47 x 161 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge: <https://www.fitzwilliamprints.com/image/703065/biagio-dantonio-da-firenze-the-siege-of-troy-the-death-of-hector-by-biagio-dantonio>

Şekil 16. Biagio D'Antonio, Truva'nın Kuşatılması: Ahşaptan Yapılmış At, 1490-95, Panel üzerine zamlı boya, 47 x 161 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge: <https://www.fitzwilliamprints.com/image/703022/biagio-dantonio-da-firenze-the-siege-of-troy-the-wooden-horse-by-biagio-dantonio>

Şekil 17. Domenico Morone, Gonzaga ve Bonacolsi Arasındaki Savaş, 1494, ahşap üzerine yağlı boya, Palazzo Ducale, Mantova: https://www.wga.hu/html_m/m/morone/domenico/battle.html

Şekil 18. Piero di Cosimo, Lapithler ve Sentorlar Arasındaki Mücadele, 1500-15, ahşap Üzerine yağlı boya, 71 x 260 cm, The National Gallery, Londra: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-the-fight-between-the-lapiths-and-the-centaurs>

Şekil 19. Leonardo da Vinci, Anghiari Savaşı (Tavola Doria), 1503- 05, panel üzerine yağlı boya, 85 x 115 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa: https://www.wga.hu/html_m/l/leonardo/06anghia/2doria.html

Şekil 20. Bilinmeyen usta, Anghiari Savaşı, 1460, kavak panel üzerine altın ve zamlı boya, 62,4 x 207,5 cm, National Gallery of Ireland, Dublin: <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10975/the-battle-of-anghiari>

Şekil 21. Michelangelo Buonarroti, Cascina Savaşı İçin Çalışmalar, 1504-5, kâğıt üzerine kurşun kalem ve metalpoint, 23,9 x 36,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa: https://www.wga.hu/html_m/m/michelan/4drawing/02/03cascin.html

Şekil 22. Raffaello Sanzio, Büyük Leo ile Atilla'nın Buluşması, 1514, fresk, 500 x 750 cm, Apostolic Palace, Vatikan: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-di-eliodoro/incontro-di-leone-magno-con-attila.html>

Şekil 23. Raffaello Sanzio, Ostia Savaşı, 1514-15, fresk, Tabandan itibaren 770 cm, Stanza dell'Incendio di Borgo, Palazzi Pontifici, Vatikan: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-dell-incendio-di-borgo/battaglia-di-ostia.html>

Şekil 24. Raffaello Sanzio, Haç Vizyonu, 1520–1524, fresk, Sala di Constantino, Palazzi Pontifici, Vatikan: <http://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/sala-di-costantino/visione-della-croce.html>

Şekil 25. Raffaello Sanzio, Konstantin'in Maxentius'a Karşı Savaşı, 1520-24, fresk, 376 x 851 cm, Sala di Constantino, Palazzi Pontifici, Vatikan: https://www.wga.hu/html_m/r/raphael/4stanze/4constan/2battle.html

Şekil 26. Giovan Francesco Penni, Pons Milvius'ta Savaş, 1519-20, kâğıt üzerine kalem, fırça ve mürekkep, 37,6 x 85,1 cm, Musée du Louvre, Paris: https://www.wga.hu/html_m/p/penni/giovan/zbattle.html

Şekil 27. Tiziano Vecellio, Pesaro Madonnası, 1519-26, tuval üzerine yağlıboya, 488 x 269 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedik: https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/01a/2pesaro.html

Şekil 28. Giovanni Jacopo Caraglio, Herkül'lü Konular Serisi; Herkülün Boğa Formundaki Nehir Tanrısı Acheolus'u yenmesi, 1526-27, gravür, 21,3 x 17,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361892>

Şekil 29. Giovanni Battista Scultori, Yunanlar ve Truvalılar Arasındaki Deniz Savaşı, 1538, gravür, 40,6 x 58,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361905>

Şekil 30. Paris Bordone, Gladyatörler Savaşı, 1560, tuval üzerine yağlıboya, Kunsthistorisches Museum, Viyana: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_Bordone_007.jpg

Şekil 31. Battista Franco, Montemurlo Savaşı ve Ganymede'ye Tecavüz, 1537-41, ahşap üzerine yağlıboya, 137 x 173 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa: https://www.wga.hu/html_m/f/franco/battista/battle.html

Şekil 32. Aristotile da Sangallo, Cascina Savaşı, 1542, ahşap üzerine yağlıboya, 76,5 x 129 cm, Earl of Leicester Koleksiyonu, Holkham Hall, Norfolk: https://www.wga.hu/html_m/s/sangallo/bastiano/cascina.html

Şekil 33. Albrecht Dürer, Aziz John'un Göğe Yükselişi: 4. Mahşerin Dört Atlısı, 1497-98, tahta baskı kalıbı, 38,8 x 29,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York: https://www.wga.hu/html_m/d/durer/2/12/2apocaly/08apocal.html

Şekil 34. Albrecht Dürer, Aziz John'un Göğe Yükselişi: 8. Meleklerin Savaşı, 1497-98, tahta baskı kalıbı, 39 x 28 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: <https://www2.oberlin.edu/amam/Altdorfer.html>

Şekil 35. Erhard Altdorfer, Mecdelli Meryem'in Bornhöved Savaşında Ortaya Çıkması, 1519, panel üzerine yağlı boya, 96,5 x 48,6 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio: <https://www2.oberlin.edu/amam/Altdorfer.html>

Şekil 36. Albrecht Altdorfer, Issos'ta İskenderin Savaşı, 1529, ahşap üzerine zamlı boya, 158 x 120 cm, Alte Pinakothek, Münih: <https://artsandculture.google.com/asset/the-battle-of-alexander-at-issus-albrecht-altorfer/pwEE99INVKh1gQ>

Şekil 37. Pieter Bruegel the Elder, Saul'un İntiharı, 1562, panel üzerine yağlıboya, 34 x 55 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_suicide_of_Saul,_by_Pieter_Bruegel_\(I\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_suicide_of_Saul,_by_Pieter_Bruegel_(I).jpg)

Şekil 38. Pieter Bruegel the Elder, Ölümün Zaferi, 1562-63, panel üzerine yağlıboya, 117 x 162 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

Şekil 39. George Gower, Armada Portresi, 1588, tuval üzerine yağlıboya, 105 x 133 cm, Woburn Abbey Koleksiyonu, İngiltere: <https://www.woburnabbey.co.uk/abbey/art-and-the-collection/the-armada-portrait/>

Şekil 40. Jan Brueghel the Elder, Issos Savaşı, 1602, ahşap üzerine yağlıboya, 86 x 135 cm, Musée du Louvre, Paris: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Battle_of_Issus_-_Jan_Brueghel_\(I\)_-_Louvre_INV_1094](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Battle_of_Issus_-_Jan_Brueghel_(I)_-_Louvre_INV_1094)

Şekil 41. Jacopo Tintoretto, Asola Savaşı, 1544-45, tuval üzerine yağlıboya, 198,2 x 469 cm, Barbara Piasecka Johnson'a ait özel koleksiyon, National Museum, Poznań: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintoretto_Battle_of_Asola.jpg

Şekil 42. Jacopo Tintoretto, Helen'in Kaçırılması, 1578-79, tuval üzerine yağlıboya, 189 x 307 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-abduction-of-helen/cf0f9911-546e-4ab6-93c2-bce1cc327128>

Şekil 43. Jacopo Tintoretto, Parma'nın II. Frederick Tarafından Ele Geçirilişi, 1580, tuval üzerine yağlıboya, 212 x 284 cm, Alte Pinakothek, Münih: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Capture_of_Parma_by_Federico_II_-_WGA22643.jpg

Şekil 44. Perino del Vaga, Büyük İskender'in Hint Kralı Porus ile Savaşı, 1545-47, kâğıt üzerine kalem ve kahverengi tonları ile astar, 19,5 x 28,5 cm, Museum of Art, Cleveland: https://www.wga.hu/html_m/p/perino/paolina8.html

Şekil 45. Perino del Vaga, ve Marco Pino, Büyük İskender'in Hint Kralı Porus ile Savaşı, 1545-47, fresk, Sala Paolina, Castel Sant'Angelo, Roma: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pino/paolina4.html>

Şekil 46. Jan Van der Straet (Giovanni Stradano), Floransa Kuşatması, 1556-62, fresk, 490 x 220 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa: <https://artsandculture.google.com/asset/the-siege-of-florence/NAFvPVWel-2Tcw>

Şekil 48. Giorgio Vasari, Torre San Vincenzo'da Pisalıların Bozgunu, 1568-71, fresk, 76 x 150 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa: <https://artsandculture.google.com/asset/the-rout-of-the-pisans-at-torre-san-vincenzo/pgFyFejv1OnoMA>

Şekil 49. Giorgio Vasari, İmparator Maximilian'ın Livorno Kuşatmasını Terk Etmesi, 1568-71, fresk, 76 x 61 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa: <https://artsandculture.google.com/asset/the-emperor-massimiliano-lifts-the-siege-from-livorno/wgE8Sx7bWvnP1w>

Şekil 50. Giorgio Vasari, Pisa'daki Stampace Surlarına Baskın, 1568-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa: <https://artsandculture.google.com/asset/the-storming-of-the-fortress-of-stampace-in-pisa/HQHeHIHyYWrOxQ>

Şekil 51. Giorgio Vasari, Porta Camollia yakınlarındaki Kaleye Baskın, 1570, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa: <https://artsandculture.google.com/asset/the-storming-of-the-fortress-near-porta-camollia-in-siena/wAFBmWNxIzao-g>

Şekil 52. Giorgio Vasari, Porto Ercole'nin Ele Geçirilişi, 1568-70, fresk, 76 x 61 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa: <https://artsandculture.google.com/asset/capture-of-porto-ercole/vwGRPeBCMoIOhw>

Şekil 53. Giorgio Vasari, Val di Chiana'daki Marciano Savaşı, 1570-71, fresk, 76 x 130 cm, Palazzo Vecchio Museum, Floransa: <https://artsandculture.google.com/asset/the-battle-of-marciano-in-val-di-chiana/uQHjYZRy60234g>

Şekil 58. Paolo Veronese (1528-1588), Lepanto Savaşı, 1572, tuval üzerine yağlıboya, 169 x 137 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik: https://www.wga.hu/html_m/v/veronese/11/2lepanto.html

Şekil 59. Paolo Veronese, Smyrna'nın Fethi, 1585, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik: https://www.wga.hu/html_m/v/veronese/08/maggior/1maggior5.html

- Şekil 60. Paolo Veronese, İşkodra'nın Kuşatılması, 1585, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_-_Siege_of_Scutari_-_WGA24944.jpg
- Şekil 61. Jacopo Palma il Giovane, Haçlıların Konstantinopolis'e Saldırısı, Palazzo Ducale, Venedik: <https://www.ancient.eu/image/8052/the-venetians-attack-constantinople-1204-ce/>
- Şekil 62. Giuseppe Cesari, Tullus Hostilius'un Veii'ye Karşı Savaşı, 1597-1601, Fresk, Palazzo dei Conservatori, Roma: https://www.wga.hu/html_m/c/cesari/fresco1.html
- Şekil 63. Hans Von Aachen, Konstantinopolis'teki Savaş Deklarasyonun Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_von_Aachen_-_Allegory_of_the_Turkish_war_-_The_declaration_of_war_before_Constantinople.jpg
- Şekil 64. Hans Von Aachen, Sisek'teki Savaş Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_von_Aachen_-_Allegory_of_the_Battle_of_Sisak.jpg
- Şekil 65. Hans Von Aachen, Gorossló'daki Savaş Alegorisi, 1603-04, Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_von_Aachen_-_Allegory_of_the_Turkish_war_-_The_Battle_of_Gorossló.jpg
- Şekil 66. Hans Von Aachen, Brasov'daki Savaş Alegorisi, 1603-04 Parşömen üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_von_Aachen_-_Allegory_of_the_Turkish_war_-_Battle_of_Kronstadt_\(Braşov\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_von_Aachen_-_Allegory_of_the_Turkish_war_-_Battle_of_Kronstadt_(Braşov).jpg)
- Şekil 67. Andrea Vincentino, Lepanto Savaşı, 1603, tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik: https://www.wga.hu/html_m/v/vicentin/lepanto.html
- Şekil 68. Domenico Tintoretto Robusti, Haçlıların Konstantinopolis'e Saldırısı, Palazzo Ducale, Venedik: <https://www.ancient.eu/image/8050/the-sack-of-constantinople-in-1204-ce/>
- Şekil 69. Domenico Tintoretto (Robusti), Salvore Savaşı, 1605, Tuval üzerine yağlıboya, Palazzo Ducale, Venedik: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Tintoretto_-_Battle_of_Salvore_-_WGA19632.jpg

Şekil 70. El Greco, Laocoön, 1610-14, tuval üzerine yağlıboya, 137,5 x 172,5 cm, National Gallery of Art, Washington: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.33253.html>



EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Can ÇOBANOĞLU		
E-postası/Web Sayfası	cancobanoglu5@gmail.com		
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce, İtalyanca		
Uzmanlık Alanı	Resim Ana Sanat Dalı (Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı)		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği	2017
Tez Başlığı	--		
Tez Danışmanı	--		
Akademik Eserler			
(Makale, kitap, kitap bölümü, bildiri, poster, sergi, konser vb. eserlerden kaynakça yazım kurallarına göre en fazla 10 eser yazılmalıdır.) Tezden üretilen yayınlar * ile işaretlenmelidir.			
Ulusal Makale: Gültekin, T., Konçina, A., Uygan, E., Ulus, H., Çobanoğlu, C. (2019). "Homoludens Sergisi Örneğinde Karşılaştırmalı İnceleme: Kültürel Aktarım ve Oyun." <i>Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 34, s.215-222. doi: 10.7816/ulakbilge-07-34-01.			
Uluslararası Bildiri: Gültekin, T., Konçina, A., Uygan, E., Çobanoğlu, C., Ulus, H. (2018, Ağustos). <i>Türk Resminde Geleneksel Çocuk Oyunları ve Schiller'in Oyun Kuramı'nın İlişkisel Çözümlemesi</i> . XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ VE FOLKLORU KONGRESİ SANAT ETKİNLİKLERİ'nde poster bildiri sunumu, Konya, Türkiye			
Sergiler: 2018 "Homoludens" (Kavramsal Sanat Sergisi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir			
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler			
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller			

