T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

18. VE 19. YÜZYILLAR BATI RESİM SANATINDA SAVAŞ OLGUSU

CAN ÇOBANOĞLU

İzmir
2025

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

18. VE 19. YÜZYILLAR BATI RESİM SANATINDA SAVAŞ OLGUSU

CAN ÇOBANOĞLU

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Çınla ŞEKER

JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Aslı AVCI AKÇALI

JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER

JÜRİ ÜYESİ
Dr. Öğr. Üyesi Seda AĞIRBAŞ

İzmir
2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Doktora tezi olarak sunduğum "18. ve 19. Yüzyıllar Batı Resim Sanatında Savaş Olgusu" 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.

12/06/2025

Can ÇOBANOĞLU

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 27.06.2025

Tez Başlığı: 18. ve 19. Yüzyıllar Batı Resim Sanatında Savaş Olgusu

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 383 sayfalık kısmına ilişkin, 26.06.2025 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, tezimin **benzerlik oranı % 10'dur.**

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/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, ☐ Sekiz (8) 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 İKİ SAYFA ✓ **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) USB İçinde.** ✓	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının 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 : [redacted]
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Doktora
Statüsü : Yüksek Lisans ☐ Doktora ✓

ÖĞRENCİ
Can ÇOBANOĞLU
İmza:
27.06.2025

DANIŞMAN
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
İmza:
27.06.2025

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 başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş 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

Bu tez, dört yılı aşkın yoğun bir çalışmanın ve uzun soluklu bir akademik sürecin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçte katkı sağlayan, rehberlik eden ve destek veren birçok kişiye teşekkürü bir borç bilirim.

Her şeyden önce, danışmanım Prof. Dr. Sibel Almelek İşman'a teşekkür ederim. Kendisi, akademik gelişimim boyunca yalnızca bir rehber değil, aynı zamanda fikirsel bir ilham kaynağı oldu. Zamanını ve bilgisini cömertçe paylaşması ve yapıcı yönlendirmeleri sayesinde bu çalışmanın yönü netleşmiş, derinliği artmıştır. Kendisinden öğrendiklerimin, mesleki yaşamım boyunca bana yön vermeye devam edeceğine inanıyorum.

Ayrıca Prof. Dr. Çınla Şeker'e doktora sürecimin farklı aşamalarındaki yönlendirici katkıları ve akademik vizyon kazandırıcı yaklaşımları için teşekkür ederim. Kendisinin sağladığı perspektif, bu süreci yalnızca tamamlanması gereken bir yolculuk olmaktan çıkarıp entelektüel bir kazanıma dönüştürmüştür.

Tez izleme ve savunma sürecinde katkı sunan jüri üyelerine de teşekkür etmek isterim. Prof. Dr. Aslı Avcı Akçalı'ya yapıcı görüşleri ve desteği; Prof. Dr. Merih Tekin Bender'e yönlendirici eleştirileri ve önerileri; Dr. Öğr. Üyesi Seda Ağırbaş'a bilimsel katkıları ve değerlendirmeleri için müteşekkirim. Aynı şekilde, doktora sürecim boyunca akademik destekleriyle yanımda olan Prof. Dr. Bahar Soğukkuyu Poyraz ve Prof. Dr. Tuba Gültekin'e teşekkür ederim.

Bu çalışmanın arkasında, yalnızca akademik bir çabanın değil, aynı zamanda güçlü bir manevi destek yapısının da bulunduğunu belirtmeliyim. Başta anne ve babam Nurdan ve Uğur Çobanoğlu'na, ablam Dr. Nur Çobanoğlu'na verdikleri destek ve gösterdikleri anlayış için teşekkür ederim. Onların varlığı, bu süreci sürdürülebilir kılan temel dayanaklardan biri olmuştur. Teyzem Aydan Şimşek ve dayım Mehmet Şimşek'e her daim gösterdiği destekleri için müteşekkirim. Son olarak, bu yoğun süreçte hayatıma neşe ve denge katan kedilerim Juliet-Cotto, Safinaz, Tekir ve Sabri'ye değinmeden geçemem.

Bu tezi, doktora eğitimine başlamamda önemli bir ilham kaynağı olan ve manevi desteğini her zaman hissettiğim merhum babaannem Münire Çobanoğlu'nun değerli hatırasına ithaf ediyorum.

Can Çobanoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZET xv
ABSTRACT xvi
BÖLÜM I 1
GİRİŞ 1
1.1. Problem Durumu 4
1.2. Amaç ve Önem 4
1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri 5
1.4. Sınırlılıklar 6
1.5. Tanımlar 6
BÖLÜM II 8
KAVRAMSAL ÇERÇEVE 8
2.1. Savaş Olgusu 8
2.2. 18. ve 19. Yüzyılda Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri Kültür Sanat Ortamı 9
2.2.1. Rokoko Dönemi Sanatı 11
2.2.2. Yeni-Klasikçilik Sanatı 13
2.2.3. Akademik Resim Sanatı 15
2.2.4. Romantizm Dönemi Sanatı 17
2.2.5. Oryantalizm Dönemi Sanatı 20
2.2.6. Realizm Dönemi Sanatı 21
2.3. Çalışma Kapsamında İncelenen Eserlerdeki Savaşlar 22
2.3.1. Antik Dönem Savaşları 22
2.3.2. Orta Çağ ve Rönesans Savaşları 36
2.3.3. 18. ve 19. Yüzyıl Avrupa Savaşları 47
2.3.4. 18. ve 19. Yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri Savaşları 115

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR 138
BÖLÜM III 143
YÖNTEM 143
3.1. Araştırmanın Modeli 143
3.2. Evren ve Örneklem 143
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları 143
3.4. Verilerin Analizi 144
3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği 144
3.6. Araştırmacının Rolü 144
BÖLÜM IV 145
BULGULAR 145
4.1. Rokoko Dönemi Savaş Resimleri 145
4.2. Yeni-Klasikçilik Dönemi Savaş Resimleri 152
4.3. Akademik Resim Dönemi Savaş Resimleri 174
4.4. Romantizm Dönemi Savaş Resimleri 193
4.5. Oryantalizm Dönemi Savaş Resimleri 236
4.6. Realizm Dönemi Savaş Resimleri 273
BÖLÜM V 289
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER 289
5.1. Tartışma 289
5.2. Sonuç ve Öneriler 293
KAYNAKÇA 314
EK 1. 356
EK 2. 358
EK 3. 361

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Jean-Marc Nattier, Lesnaya Savaşı, (The Battle of Lesnaya), 1717, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 112 cm, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova. 145

Şekil 2. Giovanni Battista Tiepolo, Vercellae Savaşı (The Battle of Vercellae), 1725-29, tuval üzerine yağlıboya, 411,5 x 376,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. 146

Şekil 3. Giovanni Battista Tiepolo, Marius'un Zaferi (The Triumph of Marius), 1729, tuval üzerine yağlıboya, 558,8 x 326,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. 147

Şekil 4. Sir Joshua Reynolds, General John Burgoyne, 1766, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 101,3 cm, The Frick Collection, New York. 148

Şekil 5. Sir Joshua Reynolds, Albay Tarleton (Colonel Tarleton), 1782, tuval üzerine yağlıboya, 236 x 145,5 cm, The National Gallery, Londra. 149

Şekil 6. Giovanni Domenico Tiepolo, Truva Atının Yapımı (The Building of the Trojan Horse), 1773/74, tuval üzerine yağlıboya, 38.8 x 66,7 cm, The National Gallery, Londra. 150

Şekil 7. Giovanni Domenico Tiepolo, Truva Atının Yapımı (The Building of the Trojan Horse), 1773/74, tuval üzerine yağlıboya, 224,2 x 391,2 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Connecticut. 150

Şekil 8. Giovanni Domenico Tiepolo, Truva Atı Alayı (The Procession of the Trojan Horse into Troy), 1760, tuval üzerine yağlıboya, 38,8 x 66,7 cm, The National Gallery, Londra. 151

Şekil 9. Jacques-Louis David, Sabine Kadınlarının Kaçırılması (Intervention of the Sabine Women), 1799, tuval üzerine yağlıboya, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris. 153

Şekil 10. Jacques-Louis David, Grand Saint-Bernard Geçidini Geçen Birinci Konsül (The First Consul crossing The Alps at The Grand Saint-Bernard Pass) 1801, tuval üzerine yağlıboya, 259 x 221 cm, Musée National du Château de Malmaison, Rueil. 154

Şekil 11. Jacques-Louis David, Thermopylae'de Leonidas (Leonidas at Thermopylae), 1814, tuval üzerine yağlıboya, 395 x 531 cm, Musée du Louvre, Paris. 156
Şekil 12. Jacques-Louis David, Mars, Venüs ve Üç Güzeller Tarafından Silahsızlandırılan Mars (Mars Being Disarmed by Venus and the Three Graces), 1824, tuval üzerine yağlıboya, 308 x 262 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüksel. 158
Şekil 13. Claude Gauntherot, Napolyon, II. Kolordu'nun 12 Ekim 1805'te Harekete Geçmesini Emrediyor (Napoleon haranguing his troops on the Bridge of the Lech at Augsburg), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 385x 620 cm, Château de Versailles, Versay. 159
Şekil 14. Charles Meynier, Napolyon'un Berlin'e Girişi. 27 Ekim 1806. (Napoleon's Entry into Berlin. October 27, 1806.), 1810, tuval üzerine yağlıboya, 330 x 493 cm, Château de Versailles, Versay..... 160
Şekil 15. François Gérard, Austerlitz Savaşı 2 Aralık 1805 (The Battle of Austerlitz, December 2, 1805), 1810, tuval üzerine yağlıboya, 510 x 958 cm, Château de Versailles, Versay. 161
Şekil 16. Johann Peter Krafft, Arşidük Karl Aspern-Essling Muharebesi'nde Kurmaylarıyla Birlikte, 1809 (Archduke Karl with his Staff at the Battle of Aspern-Essling 1809), 1838, tuval üzerine yağlıboya, 192 × 268 cm, Liechtenstein. The Princely Collections, Viyana..... 162
Şekil 17. Johann Peter Krafft, Leipzig Muharebesi'nden Sonra 18 Ekim 1813 Tarihinde Zafer İlanı (Declaration of Victory After the Battle of Leipzig on 18 October 1813), 1839, tuval üzerine yağlıboya, 192 x 268 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin. 163
Şekil 18. Benjamin West, General Wolfe'ün Ölümü (Death of General Wolfe), 1770, tuval üzerine yağlıboya, 152,6 x 214,5 cm, National Gallery of Canada, Ottava.... 164
Şekil 19. Benjamin West, Sıska At Üzerindeki Ölüm (Death on the Pale Horse), 1796, tuval üzerine yağlıboya, 59.4 x 128,6 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit. 165
Şekil 20. John Trumbull, Paulus Aemilius'un Cannae Muharebesi'nde Ölümü (The Death of Paulus Aemilius at the Battle of Cannae), 1773, tuval üzerine yağlıboya, 62,2 x 88,4 cm, Yale University Art Gallery, New Haven. 166
Şekil 21. John Trumbull, General Warren'ın Bunker Tepesi Savaşı'ndaki Ölümü, Haziran 17, 1775 (The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill, June

17, 1775), 1786, tuval üzerine yağlıboya, 50,16 x 75,56 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston. 167
Şekil 22. John Trumbull, Quebec Saldırısında General Montgomery'nin Ölümü, Aralık 31, 1775, 1786 (The Death of General Montgomery in the Attack on Quebec, December 31, 1775), tuval üzerine yağlıboya, 62,5 x 94 cm, Yale University Art Gallery, New Haven. 168
Şekil 23. John Trumbull, General Mercer'in Princeton Savaşı'nda Ölümü, 3 Ocak, 1777 (The Death of General Mercer at the Battle of Princeton, January 3, 1777), 1789 ya da 1831, tuval üzerine yağlıboya, 53.3 x 78,1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven. 169
Şekil 24. John Trumbull, General Burgoyne'nin Teslim Olması (Surrender of General Burgoyne), 1821, tuval üzerine yağlıboya, 365 x 548 cm, Capitol Hill, Washington. 170
Şekil 25. John, Trumbull, Lord Cornwallis'in Teslim Olması (Surrender of Lord Cornwallis), 1826, tuval üzerine yağlıboya, 370 x 550 cm, United States Capitol, Washington. 171
Şekil 26. John Singleton Copley, Yüzbaşı Peirson'ın Ölümü, 6 Ocak 1781 (The Death of Major Peirson, 6 January 1781), 1783, tuval üzerine yağlıboya, 251,5 × 365,8 cm, Tate, Londra. 172
Şekil 27. Thomas Sully, Delaware Geçidi (The Passage of the Delaware), 1819, tuval üzerine yağlıboya, 372,11 x 525,78 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston. 173
Şekil 28. John Vanderlyn, Kolomb'un Karaya Çıkması (Landing of Columbus), 1847, tuval üzerine yağlıboya, 365 x 548, United States Capitol, Washington. 174
Şekil 29. Dominic Serres, Barrington'ın St Lucia'daki Savaşı 15 Aralık 1778 (Barrington's Action at St Lucia, 15 December 1778), 1780, tuval üzerine yağlıboya, 104,2 x 184,1 cm, National Maritime Museum, Greenwich. 175
Şekil 30. Horace Vernet, Jemappes Savaşı (The Battle of Jemappes), 1821, tuval üzerine yağlıboya, 177,2 x 288,3 cm, The National Gallery, Londra. 177
Şekil 31. Horace Vernet, Montmirail Savaşı (The Battle of Montmirail), 1822, tuval üzerine yağlıboya, 178,4 x 290,2 cm, The National Gallery, Londra. 178
Şekil 32. Horace Vernet, Hanau Savaşı (The Battle of Hanau), 1824, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 289,8 cm, The National Gallery, Londra. 179

Şekil 33. Horace Vernet, Valmy Savaşı (The Battle of Valmy), 1826, tuval üzerine yağlıboya, 174,6 x 287 cm, The National Gallery, Londra. 180
Şekil 34. Horace Vernet, Arcole Köprüsü'nün Geçişi (The Crossing of the Arcole Bridge), 1826, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 198 cm. Özel Koleksiyon. 183
Şekil 35. Horace Vernet, Jena Savaşı, 14 Ekim, 1806 (Battle of Jena, October 14, 1806), 1836, tuval üzerine yağlıboya, 465 x 543 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. 184
Şekil 36. Horace Vernet, Friedland Savaşı, 14 Haziran, 1807 (The Battle of Friedland, June 14,1807), 1836, tuval üzerine yağlıboya, 465 x 543 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon..... 185
Şekil 37. Horace Vernet, Wagram Savaşı, 6 Temmuz, 1809 (Battle of Wagram, July 6, 1809), 1836, tuval üzerine yağlıboya, 465 x 543 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. 186
Şekil 38. Horace Vernet, Paris'te Soufflot Sokağı'nda 25 Haziran 1848'de Barikat Savaşı (Barrikadenkampf in der Rue Soufflot in Paris am 25. Juni 1848), 1848-50, tuval üzerine yağlıboya, 36 x 46 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin. 187
Şekil 39. Félix Henri Emmanuel Philippoteaux, Waterloo Savaşı: İngiliz Kareleri Fransız Zırhlı Süvarilerinin Hücumuna Karşı Koyuyor (The Battle of Waterloo: The British Squares Receiving the Charge of the French Cuirassiers), 1874, tuval üzerine yağlıboya, 155 x 99 cm, Victoria and Albert Museum, Londra. 188
Şekil 40. Jules Girardet, Cholet Bozgunu, Ekim 1793 (The Rout of Cholet, October 1793), 1883, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 251 cm, Musées de Cholet, Cholet.... 189
Şekil 41. Lionel Royer, Vercingetorix Caesar'ın Önünde (Vercingetorix Before Caesar), 1899, tuval üzerine yağlıboya, 321 x 482 cm, Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay. 191
Şekil 42. Paul-Emile Boutigny, Henri De La Rochejaquelein Cholet Savaşında (Henri De La Rochejaquelein At The Battle Of Cholet), 1899, tuval üzerine yağlıboya, 138,5 x 113,5, Musées de Cholet, Cholet. 192
Şekil 43. Xavier della Gatta, Paoli Savaşı (Battle of Paoli), 1782, kâğıt üzerine guaj, Museum of the American Revolution, Pensilvanya..... 194
Şekil 44. Xavier della Gatta, Germantown Savaşı (Battle of Germantown), 1782, kağıt üzerine guaj, Museum of the American Revolution, Pensilvanya. 196

Şekil 45. Louis-François Lejeune, Napolyon'un Austerlitz Arifesindeki Ordugâhı, 1 Aralık 1805 (Napoleon's Bivouac on the Eve of Austerlitz, December 1, 1805), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 180,5 x 218 cm, Château de Versailles, Versay. 197
Şekil 46. Louis-François Lejeune, Moskova Savaşı, 7 Eylül 1812 (The Battle Moskowa, September 7, 1812), 1822, tuval üzerine yağlıboya, 208,5 x 261 cm, Château de Versailles, Versay..... 199
Şekil 47. Louis-François Lejeune, Zaragoza Kuşatmasının Bir Bölümü: San Engracia'ya Saldırı, 8 Şubat 1809 (Episode of The Siege of Zaragoza: Assault on San Engracia, February 8, 1809), 1827, tuval üzerine yağlıboya, 162 x 129 cm, Château de Versailles, Versay. 201
Şekil 48. Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor (Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps), 1810-12, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 237,5 cm, Tate, Londra..... 203
Şekil 49. Joseph Mallord William Turner, Waterloo Savaş Alanı (The Field of Waterloo), 1818, tuval üzerine yağlıboya, 147,5 x 239 cm, Tate, Londra. 204
Şekil 50. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Fatih Hannibal İtalya'yı İlk Kez Alpler'den Görüyor (Hannibal The Conqueror Viewing Italy From The Alps For The First Time), 1771, tuval üzerine yağlıboya, 31,8 x 40,6 cm, Özel Koleksiyon. 205
Şekil 51. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Muzaffer Hannibal İtalya'yı Alpler'den İlk Kez Görüyor (The Victorious Hannibal seeing Italy from the Alps for the first Time), 1771, tuval üzerine yağlıboya, 88,3 x 133 cm, Museo del Prado, Madrid... 206
Şekil 52. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Madrid'de 3 Mayıs 1808 ya da İnfazlar (The 3rd of May 1808 in Madrid, or "The Executions), 1814, tuval üzerine yağlıboya, tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid. 208
Şekil 53. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Savaşın Felaketleri'nden Levha18: 'Onları gömün ve Sessiz Kalın', (Plate 18 from "The Disasters of War" (Los Desastres de la Guerra): 'Bury them and keep quiet' (Enterrar y callar)), 1810, gravür, drypoint, burin (çalışma provası), 23,1 x 31,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. 209
Şekil 54. Francisco José de Goya y Lucientes, Savaşın Felaketleri'nden Levha 23: 'Başka Yerlerde de Aynı' (Plate 23 from "The Disasters of War" (Los Desastres de la

Guerra): 'The Same Elsewhere' (Lo mismo en otras partes)), gravür, drypoint, burin (prova baskı), 22,5 x 31,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. 210
Şekil 55. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Savaşın Felaketleri'nden Levha 67: 'Bu Daha Az Değil' (Plate 67 from "The Disasters of War" (Los Desastres de la Guerra): 'This is not less so' (Esta no lo es menos)), 1814-15, gravür, perdahlı akuatint, drypoint, açkı ve gravür, 25,2 x 34,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York..... 210
Şekil 56. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Savaşın Felaketleri'nden Levha 75: 'Şarlatanın Gösterisi' (Plate 75 from "The Disasters of War" (Los Desastres de la Guerra): 'Charlatan's Show' (Farándula de charlatanes)), 1814-15, gravür, akuatint veya lavi, drypoint ve burin, 25,2 x 34,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. 211
Şekil 57. Antoine-Jean Gros, Napolyon Eylau Savaş Alanında (Napoleon on the Battlefield of Eylau), 1807, tuval üzerine yağlıboya, 104,9 x 145,1 cm, Toledo Museum of Art, Ohio. 212
Şekil 58. Théodore Géricault, Hücum Eden Şasör (Charging Chasseur), 1812, tuval üzerine yağlıboya, 292 x 194 cm, Musée du Louvre, Paris. 214
Şekil 59. Théodore Géricault, Savaş Alanından Ayrılan Yaralı Zırhlı Süvari (Wounded Cuirassier Leaving the Field of Battle), 1814, tuval üzerine yağlıboya, 292 x 227 cm, Musée du Louvre, Paris..... 215
Şekil 60. Théodore Géricault, At Arabasındaki Yaralı Askerler (Wounded Soldiers in a Cart), 1817-18, tuval üzerine yağlıboya, 33,2 x 31 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge. 216
Şekil 61. John Martin, Ninova'nın Düşüşü **(**Fall of Nineveh), 1829, aşındırma ile mezzotint baskı, 53,4 x 80 cm, Art Gallery of New South Wales, Sidney. 217
Şekil 62. Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük (Liberty Leading the People), 1830, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris.... 219
Şekil 63. Eugène Delacroix, Nancy Savaşı ve Burgonya Dükü Cesur Charles'ın Ölümü, 5 Ocak 1477 (The Battle of Nancy and the Death of Charles the Bold, Duke of Burgundy, January 5, 1477), 1831, tuval üzerine yağlıboya, 237 x 356 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy..... 221

Şekil 64. Eugène Delacroix, Taillebourg Savaşı Saint Louis Tarafından Kazanıldı **(**The Battle of Taillebourg won by Saint Louis), 1837, tuval üzerine yağlıboya, 489 x 554 cm, Château de Versailles, Versay. 222
Şekil 65. Eugène Delacroix ve Charles-Henri Serres (1823-1897), Haçlılar Konstantinopolis'e Giriyor, 12 Nisan 1204 (Crusaders Enter Constantinople, April 12, 1204), 1883, tuval üzerine yağlıboya, 406 x 492 cm, Château de Versailles, Versay. 223
Şekil 66. Théodore Gudin, Ushant Savaşı (1778), 1839, tuval üzerine yağlıboya, 250 x 350 cm, Musée National de la Marine, Paris. 224
Şekil 67. Emanuel Leutze, Delaware'ı Geçen Washington (Washington Crossing the Delaware), 1850, tuval üzerine yağlıboya, 365,7 x 640,9 cm, Kunsthalle Bremen, Bremen. 225
Şekil 68. Emanuel Leutze, Delaware'ı Geçen Washington (Washington Crossing the Delaware), 1851, tuval üzerine yağlıboya, 378.5 x 647,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. 226
Şekil 69. Emanuel Leutze, İmparatorluğun Rotası Batıya Doğru İlerliyor (Westward the Course of Empire Takes Its Way), 1861, stereokromi, 609,6 x 914,4 cm, United States Capitol, Washington. 227
Şekil 70. Emanuel Leutze, Washington, Askerleri Monmouth'ta Topluyor (Washington Rallying the Troops at Monmouth), 1857, tuval üzerine yağlıboya, 132,1 x 221 cm, Monmouth County Historical Association, New Jersey. 228
Şekil 71. Peter Nicolai Arbo, Valkür (The Valkyrie), 1869, tuval üzerine yağlıboya, 194, 5 x 243 cm, Nasjonalmuseet, Oslo. 230
Şekil 72. Peter Nicolai Arbo, Stamford Köprüsü Savaşı (Battle of Stamford Bridge), 1870, tuval üzerine yağlıboya, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø. 230
Şekil 73. Peter Nicolai Arbo, Odin'in Vahşi Avı (The Wild Hunt of Odin), 1872, tuval üzerine yağlıboya, 240,5 x 166 cm, Nasjonalmuseet, Oslo. 233
Şekil 74. Tony Robert-Fleury, Korinth'in Son Günü (The Last Day of Corinth), 1870, tuval üzerine yağlıboya, 401 x 602 cm, Musée d'Orsay, Paris. 234
Şekil 75. Elizabeth Southerden Thompson Butler, Waterloo'nun Şafağı'. Savaş sabahı İskoç birliklerinin ordugâhındaki 'Kalk borusu', 1815 (Dawn of Waterloo'. The

'Reveille' in the bivouac of the Scots Greys on the morning of the battle, 1815), 1895, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 196 cm, National Army Museum, Londra..... 236
Şekil 76. Giovanni Battista Tiepolo, Kartaca'nın Ele Geçirilmesi (The Capture of Carthage), 1725-29, tuval üzerine yağlıboya, 411,5 x 376,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. 237
Şekil 77. Leon Cogniet, Heliopolis Savaşı, Aşağı Mısır (Battle of Heliopolis, Lower Egypt), tuval üzerine yağlıboya, 73 x 59 cm, Christies. 238
Şekil 78. Francis Hayman, Robert Clive, Mir Muhammed Dja'far Khan ve oğlu Mir Miran (Sadiq Ali Khan Bahadur), 1757 Plassey Savaşı'ndan sonra bir dizi İngiliz ve Babür görevlisiyle birlikte, (Robert Clive, Mir Muhammad Dja'far Khan and his son Mir Miran (Sadiq Ali Khan Bahadur), with a number of British and Mughal attendants, after the Battle of Plassey, 1757), 1760, tuval üzerine yağlıboya, 100,3 x 127 cm, National Portrait Gallery, Londra. 239
Şekil 79. Robert Home, Albay Moorehouse'un Bangalore'un Pettah Kapısına Yapılan Saldırıda Ölümü, 7 Mart 1791 (The Death of Colonel Moorehouse at the Storming of the Pettah Gate of Bangalore, 7 March 1791), 1793, tuval üzerine yağlıboya, National Army Museum, Sandhurst. 240
Şekil 80. Antoine-Jean Gros, Abukir Savaşı (The Battle of Aboukir), 1806, tuval üzerine yağlıboya, 578 x 968 cm, Château de Versailles, Versay. 241
Şekil 81. Antoine-Jean Gros, Bonapart Piramitler Savaşı'ndan Önce Orduya Nutuk Atarken, 21 Temmuz 1798 (Bonaparte Haranguing The Army Before The Battle Of The Pyramids, July 21, 1798), 1810/35, tuval üzerine yağlıboya, 389 x 505 cm, Château de Versailles, Versay..... 242
Şekil 82. Louis-François Lejeune, Abukir Savaşı (The Battle of Aboukir), 1804, tuval üzerine yağlıboya, 185 x 255 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. 244
Şekil 83. Louis-François Lejeune, Piramitler Savaşı (The Battle of the Pyramids), 1806, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 258 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. 245
Şekil 84. Louis-François Lejeune, Tabor Dağı Savaşı, 16 Nisan 1799 (Battle of Mount Tabor, 16 April 1799), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 184 x 260 cm, Château de Versailles, Versay. 246

Şekil 85. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Madrid'de 2 Mayıs 1808 ya da Memlûklere Karşı Mücadele (The 2nd of May 1808 in Madrid or "The Fight against the Mamelukes), 1814, tuval üzerine yağlıboya, 268,5 x 347,5 cm, Museo del Prado, Madrid. 248
Şekil 86. Eugène Delacroix, Sakız Adası Katliamları (The Massacres of Chios), 1824, tuval üzerine yağlıboya, 419 x 354 cm, Musée du Louvre, Paris. 251
Şekil 87. Eugène Delacroix, Gâvur ve Paşa'nın Mücadelesi (The Combat of the Giaour and the Pasha), 1835, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 61 cm, Petit Palais, Paris. 252
Şekil 88. Eugène Delacroix, Botzaris Türk Kampını Bastı ve Ölümcül Şekilde Yaralandı **(**Botzaris Surprises the Turkish Camp and Falls Fatally Wounded), 1860-62, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 73 cm, Toledo Museum of Art, Toledo. 254
Şekil 89. Christian Johann Georg Perlberg**,** Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan Savaş Sahnesi (Battle Scene from the Greek War of Independence), 1827, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 72 cm, Özel Koleksiyon. 254
Şekil 90. Christian Johann Georg Perlberg, Palikaryan Mücadelesi. Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan Savaş Sahnesi (Palicar Fight. Scene from the Greek Liberation War), tuval üzerine yağlıboya, 58 x 72 cm, Özel Koleksiyon. 255
Şekil 91. Ambroise Louis Garneray, Navarin Savaşı (Battle of Navarino), 1830, tuval üzerine yağlıboya, 225 x 368 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, Narbonne. 257
Şekil 92. Theodoros Vryzakis, Missolonghi'den Kaçış (The Exodus from Missolonghi), 1853, tuval üzerine yağlıboya, 169 x 127 cm, National Gallery, Atina. 258
Şekil 93. Theodoros Vryzakis, Karaiskakis'in Kastela'daki Kampı (The Camp of Karaiskakis in Kastela), 1855, tuval üzerine yağlıboya, 145 x 178 cm, National Gallery, Atina. 259
Şekil 94. Stanisław Chlebowski, Varna Savaşı (Battle of Varna), 1865-1875, tuval üzerine yağlıboya, 112 x 190 cm, Pera Müzesi, İstanbul..... 261
Şekil 95. Bertalan Székely, Mohaç Savaşı (The Battle of Mohács), 1863, tuval üzerine yağlıboya, 174,5 x 285 cm Hungarian National Museum, Budapeşte. 262
Şekil 96. Jean Léon Gérôme, Napolyon Mısırda (Napoleon in Egypt), 1867-68, ahşap üzerine yağlı boya, 35.8 x 25 cm. Princeton University Art Museum, Princeton. .. 263

Şekil 97. Jean Léon Gérôme, Bonapart Sfenks'in Önünde (Bonaparte Before the Sphinx), 1886, tuval üzerine yağlıboya, 61,6 x 101,9 cm, Hearst Castle, Kaliforniya. 264
Şekil 98. Jan Matejko**,** Varna Savaşı (The Battle of Varna), 1879, ahşap üzerine yağlıboya, 58 x 91 cm, Hungarian National Gallery, Budapeşte. 266
Şekil 99. Elizabeth Southerden Thompson Butler, Savaştan Sonra: Lord Wolseley ve Kurmaylarının Muharebenin Sonunda Tel-el-Kebir Köprüsüne Varışı, 13 Eylül 1882 (After the Battle: Arrival of Lord Wolseley and Staff at the Bridge of Tel-el-Kebir at the Close of the Action, 13 September 1882), 1885, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 30,5 cm, National Army Museum, Londra. 267
Şekil 100. Fausto Zonaro, Ertuğrul Gazi Alayı Galata Köprüsünden Geçerken (The Ertuğrul Regiment Crossing the Galata Bridge), 1901, tuval üzerine yağlıboya Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul. 269
Şekil 101. Fausto Zonaro, Hücum (Dömeke Savaşı) (Charge, (Battle of Domokos)), tuval üzerine yağlıboya, 125,5 x 202,5 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul. . 270
Şekil 102. Fausto Zonaro, Gemilerin Haliç'e İnişi (Landing of the Ships in the Golden Horn), 1908, tuval üzerine yağlıboya, 74,5 x 100 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul. 271
Şekil 103. Fausto Zonaro, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi (Sultan Mehmed the Conqueror entering Istanbul), 1903, tuval üzerine yağlıboya, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul. 273
Şekil 104. Nicholas Pocock, Saintes Savaşı 12 Nisan 1782 (The Battle of the Saintes, 12 April 1782), tuval üzerine yağlıboya, 86,5 x 137 cm, Royal Museums Greenwich, Greenwich. 274
Şekil 105. Nicholas Pocock, Saintes Savaşı'nın Kapanışı (The Close of the Battle of the Saintes), tuval üzerine yağlıboya, 107 x 168,6 cm, Bristol Museum & Art Gallery, Bristol. 275
Şekil 106. Nicholas Pocock, "Brunswick" ve "Vengeur du Peuple" 1 Haziran 1794 Savaşı'nda (The "Brunswick" and the "Vengeur du Peuple" at the Battle of the First of June, 1794), 1795, tuval üzerine yağlıboya, 137,5 x 190 cm, National Maritime Museum, Greenwich. 276

Şekil 107. Nicholas Pocock, Birinci Haziran Savaşı'nda "Defence", 1794 (The "Defence" at the Battle of the First of June, 1794), 1811, tuval üzerine yağlıboya, 35,5 x 50,8 cm, National Maritime Museum, Greenwich. 277
Şekil 108. Nicholas Pocock, Nil Savaşı, 1 Ağustos 1798 (The Battle of the Nile, 1 August 1798), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 101,5 cm, National Maritime Museum, Greenwich. 278
Şekil 109. Nicholas Pocock, Kopenhag Savaşı 2 Nisan 1801 (The Battle of Copenhagen, 2 April 1801), 1806, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 101,5 cm, National Maritime Museum, Greenwich. 280
Şekil 110. Nicholas Pocock, Trafalgar Savaşı, 21 Ekim 1805: Harekâtın Başlangıcı (The Battle of Trafalgar, 21 October 1805: Beginning of the Action), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 71,2 x 101,6 cm, National Maritime Museum, Greenwich. 281
Şekil 111. Nicholas Pocock, Trafalgar Savaşı, 21 Ekim 1805: Harekâtın Sonu (The Battle of Trafalgar, 21 October 1805: End of the Action), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 71,1 x 101,6 cm, National Maritime Museum, Greenwich. 282
Şekil 112. Nicholas Pocock, Duckworth'un San Domingo Açıklarındaki Harekâtı, 6 Şubat 1806 (Duckworth's Action off San Domingo, 6 February 1806), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 122 x 183 cm, National Maritime Museum, Greenwich. 283
Şekil 113. Ernest Meissonier, Fransa Seferi, 1814 (Campagne of France, 1814), 1864, ahşap üzerine yağlıboya, 51,5 x 76,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. 285
Şekil 114. Junius Brutus Stearns, Brandywine Savaşı'nda Washington ve Lafayette (Washington and Lafayette at the Battle of Brandywine), 1848, tuval üzerine yağlıboya, 82,6 x 108 cm, Özel Koleksiyon. 285
Şekil 115. Édouard Manet, USS "Kearsarge" ve CSS "Alabama "nın Savaşı (The Battle of the USS "Kearsarge" and the CSS "Alabama"), 1864, tuval üzerine yağlıboya, 137,8 x 128,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Pensilvanya. 286
Şekil 116. Winslow Homer, Cepheden Tutsaklar (Prisoners from the Front), 1866, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 96,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. . 287
Şekil 117. Alfred Wordsworth Thompson, Potomac'ta Topçu Ateşi, Ekim, 1861 (Cannonading on the Potomac, October, 1861), 1868-70, tuval üzerine yağlıboya, 84,3 x 179,2 cm, White House, Washington. 288

ÖZET

18. VE 19. YÜZYILLAR BATI RESİM SANATINDA SAVAŞ OLGUSU

Bu araştırma, savaşın sadece tarihsel bir olay olarak değil, aynı zamanda kültürel, ideolojik ve estetik bir anlatı olarak nasıl resmedildiğini göstermeyi amaçlayarak, 18. ve 19. yüzyıl Batı resimlerinde savaş olgusunun biçimsel ve tematik tasvirini incelemektedir. Bu bağlamda, savaş resminin sanat tarihindeki önemi analiz edilmekte ve Rokoko, Yeni-Klasikçilik, Akademik Sanat, Romantizm, Oryantalizm ve Realizm gibi önemli sanatsal akımlar boyunca geçirdiği evrim hem tarihsel hem de estetik açıdan değerlendirilmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Batılı kültürel kodların, iktidar yapılarının ve ideolojik anlatıların savaşla ilgili resim sanatında hangi görsel stratejiler aracılığıyla ifade edildiğini incelemektir. Bayraklar, atlar, kadınlar ve etnik figürler gibi sembolik bileşenlere odaklanılarak 117 sanat eseri ve 80'den fazla tarihi savaş üzerinde karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Fausto Zonaro, Eugène Delacroix, Francisco Goya, Horace Vernet ve John Trumbull'un eserlerini kapsayan analiz, her bir sanatçının temsile yaklaşımının kendine özgü tarihsel, kültürel ve ideolojik ortamlarından nasıl etkilendiğini vurgulamaktadır. Buna ek olarak, sanatçıların savaş zamanındaki ilk elden deneyimleri veya otobiyografik unsurların dahil edilmesi, görsel anlatıyı kişisel tanıklık ve tanıklık katmanlarıyla zenginleştirmektedir.

Analizler, savaş temalı sanat eserlerinin yalnızca tarihsel olayların görsel kayıtları olmadığını, aynı zamanda ulusal kimlik, siyasi meşruiyet ve kültürel hâkimiyet gibi fikirleri şekillendiren ve pekiştiren etkili ideolojik araçlar olarak hizmet ettiğini ortaya koymaktadır. Zonaro'nun Osmanlı İmparatorluğu'nu disiplinli, modern bir devlet olarak tasvir etmesinden Goya'nın ahlaki çöküş ve insani acılara dair canlı imgelerine kadar, bu sanat eserleri savaş temsillerinin daha geniş siyasi anlatılarla nasıl örtüştüğünü göstermektedir. Dolayısıyla, bu eserler sadece estetik yaratımlar olarak değil, aynı zamanda kolektif hafızanın oluşumunda etkin rol oynayan kültürel, siyasi ve sosyal yapılar olarak da görülmelidir.

Anahtar Kelimeler: 18-19. Yüzyıl, Avrupa Sanatı, Amerika Birleşik Devletleri Sanatı, Resim Sanatı, Savaş.

ABSTRACT

PHENOMENON OF WAR IN WESTERN ART OF PAINTING IN THE 18TH AND 19TH CENTURIES

This research examines the formal and thematic depiction of the phenomenon of war in Western paintings from the 18th and 19th centuries, aiming to illustrate how the war was not only portrayed as a historical event but also as a cultural, ideological, and aesthetic narrative. Within this context, the significance of war painting within art history is analyzed, and its evolution through key artistic movements—such as Rococo, Neoclassicism, Academic Art, Romanticism, Orientalism, and Realism—is assessed from both historical and aesthetic viewpoints.

The purpose of this study is to examine the visual strategies through which Western cultural codes, power structures, and ideological narratives are expressed in war-related pictorial art. A comparative analysis was conducted on 117 artworks and over 80 historical battles, with a specific focus on symbolic components such as flags, horses, women, and ethnic figures. The analysis encompassed pieces by Fausto Zonaro, Eugène Delacroix, Francisco Goya, Horace Vernet, and John Trumbull, emphasizing how each artist's approach to representation was influenced by their unique historical, cultural, and ideological milieus. Additionally, the artists' first-hand experiences in wartime or the inclusion of autobiographical elements enriched the visual narrative with layers of personal testimony and witness.

The analyses reveal that war-themed artworks are not merely visual records of historical events, but also serve as influential ideological tools that shape and reinforce ideas like national identity, political legitimacy, and cultural dominance. From Zonaro's portrayals of the Ottoman Empire as a disciplined, modern state to Goya's vivid images of moral decline and human suffering, these artworks illustrate how war representations overlap with broader political narratives. Thus, they should be seen not just as aesthetic creations but also as cultural, political, and social constructs that play an active role in forming collective memory.

Keywords: 18-19th century, Art of Europe, Art of the United States, Painting Art, War.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Çalışma kapsamında 18. ve 19 yüzyıllarda yer edinmiş altı sanat akımını ile sınırlılıklar belirlenmiştir. Ancak bu dönemlerin öncesinde ve hali hazırda alan yazında bulunan "*Rönesans Dönemindeki Savaş Temalı Resimlerin Biçim ve İçerik Yönünden Çözümlenmesi*" adlı yüksek lisans tezi ile bağlantı kurması adına kısaca Rönesans döneminden Rokoko dönemine bir inceleme yapılmıştır.

Rönesans, 14. yüzyılda İtalya'nın kuzeyinde doğmuş ve Avrupa geneline yayılan bir bilim, sanat ve kültür hareketidir. "Aydınlanma" ve "yeniden doğuş" anlamlarını taşıyan bu dönem, Antik Yunan ve Roma eserlerinin yeniden keşfi sayesinde eleştirel düşüncenin canlanmasına olanak tanımıştır. Terim ilk olarak Giorgio Vasari tarafından kullanılmış, daha sonra 18. yüzyılda Fransız yazar Jules Michelet (1798-1874) tarafından yaygınlaştırılmıştır. Floransa, bu dönemin başlangıç noktası olarak kabul edilen öncü şehirlerden biridir. Hümanizmin savunucusu Francesco Petrarca ve sanat tarihçileri tarafından Rönesans'ın erken dönemini başlatan figürlerden biri olarak değerlendirilen Giotto di Bondone (1267-1337), dönemin önemli isimleri arasındadır. Rönesans'ın yayılmasında, Floransa, Venedik ve Cenova'daki bankerler ile tüccarların kritik bir rol oynamıştır. 1453 yılında İstanbul'un fethi, Bizans'tan kaçan sanatçı ve bilim insanlarının İtalya'ya göç etmelerine neden olmuş ve bu durum Rönesans'ın hızlanmasına katkıda bulunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun sanata olan ilgisi, özellikle Fatih Sultan Mehmet'in sanata verdiği destek ve Gentile Bellini'nin (1429-1507) İstanbul'a gelerek Fatih'in portresini yapması, bu dönemi şekillendiren önemli unsurlar arasındadır. Rönesans döneminde Filippo Brunelleschi (1377-1446) tarafından doğrusal perspektifin matematiksel olarak keşfi, matbaanın icadı ve yağlıboya kullanımı gibi yenilikler ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, zenginlerin desteğiyle toplumsal prestij kazanmış ve bilgi ile öğrenmeye olan ilgi artmıştır. Bu süreç, Avrupa'nın bilim ve sanat alanlarında kaydettiği ilerlemeyi sağlamış ve modern dünyaya geçişte önemli bir rol üstlenmiştir. (Burke, 2003, s. 21; Germaner, 1997b, s. 1584; Hasekioğlu Turgut, 2013, s. 442; Hauser, 2005, s. 138; Hodge, 2018, s. 18; Öz, 2019, s. 16; Turani, 1999, s. 347).

Geç Rönesans ve Barok üslupları arasındaki geçiş olarak tanımlanan Maniyerizm döneminde sanatçılar, klasik unsurların orijinal anlamlarını, oranlarını ve ölçülerini kasıtlı olarak bozmuşlardır. Bu durum, Yüksek Rönesans'ın en önemli sanatçıları olarak kabul edilen Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) ve Raffaello Sanzio'nun (1483-1520) üsluplarının taklit edilmesiyle karakterize edilen Yüksek Rönesans'ın tam tersidir.

Rönesans resimleri denge, sadelik ve dinginlik gibi klasik üslup nitelikleriyle karakterize edilirken, Maniyerist resimler daha spesifik durumları tasvir etmeye çalışmıştır. Bu dönemdeki sanatçılar, yeni ve alışılmadık olanı arayarak yeni bir tarz yaratmak yerine, hayal güçlerinin eserlerine hâkim olmasına izin vererek bireyselliğe yönelmişlerdir. Bu ifadeyi tasvir etmek için formlar şeffaf ışıklar yardımıyla uzatılmıştır. Maniyerizmin önemli temsilcileri arasında Michelangelo'nun eserlerinden etkilenen Jacopo da Pontormo (1494-1557) ve Rosso Fiorentino (1495-1540) sayılabilmektedir (Germaner, 1997a, ss. 1167–1168; Hodge, 2018, s. 19; Öz, 2019, s. 28).

Portekizce'de 'kaba' veya 'kusurlu inci' anlamına gelen 'barrocco' kelimesinden türeyen Barok sanatı, İtalya ve diğer birkaç ülkede ortaya çıkmıştır. Yaklaşık 1600 yılında sona eren geç Rönesans'tan fark edilmeyen bir geçiş olarak kabul edilmektedir. Bu tarz zaman zaman Rönesans tarzının bir varyasyonu ve vahşileşmesi olarak algılanmıştır. Tersine, onun gelişiminin daha yüksek bir biçimi olarak da görülmüştür. Yaklaşık olarak on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar egemenliğini sürdürmüştür. Geleneksel olarak Barok üslup, küresel sanat tarihinde nispeten önemsiz bir konuma sahiptir. Bunun nedeni, geliştiği zaman diliminin 1550 ile 1750 arası genellikle çeşitli üslup yönlerinin ifade edildiği nispeten kapalı bir zaman dilimi olarak görülmesidir. Bazı uzmanlar, Rönesans'ın katı biçimlerine uyum sağlama kapasitesi nedeniyle Barok üslubun, içinden çıktığı Rönesans sanatının bir dalı veya çeşidi olarak görülebileceği görüşündedir (Carl & Charles, 2009, s. 7).

Bu yaklaşım, sanatsal üslupların tarihsel evrimiyle tutarlıdır; her yeni yönelim önceki akımlar tarafından kurulan temeller üzerine inşa edilmektedir. Gotik üslup, kendisi de Eski Hıristiyan üslubundan etkilenmiş olan Romantik hareketin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Helen sanatının küresel hakimiyetinden bu yana, farklı derecelerde ondan farklılaşan ya da ona öykünen sonraki üslup gelişmeleri için bir ölçüt ve temel teşkil etmiştir. Bununla birlikte, Barok üslup, Antik Çağ'ın temel ilkelerinin neredeyse ayırt edilemez hale geldiği ölçüde, Antik Çağ'ın titiz ilke ve kuramlarından giderek daha fazla ayrışmıştır. Rönesans ve Barok arasındaki ayrım her zaman net değildir, zira bu iki üslup sıklıkla birbirine karışmaktadır. Bununla birlikte, Barok'u belirli bir zaman dilimi veya coğrafi alanla sınırlandırmak hatalı olacaktır. Ayrıca, 'Barok' teriminin mimari ve belki de heykel dışında herhangi bir alanla ilişkili olarak kullanılması yersizdir. Barok dönemin derin dini, kültürel ve sosyal huzursuzlukların yaşandığı bir dönemde ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Savaşların, Reformasyon'un ve bu türden diğer ayaklanmaların ortaya çıkması yeni bir siyasi düzene yol açmış, bu da karmaşık ruhani ve kültürel gelişmelere neden olmuştur. 1520 ve 1530 yılları arasında, orta çağ hükümet sistemi kademeli bir çözülmeye uğramış ve imparatorluk prensleri

güçlerini pekiştirirken Reformasyon halk üzerinde silinmez bir etki yaratmıştır (Carl & Charles, 2009, s. 7).

Barok dönemde savaş tasvirleri yalnızca tarihsel olayları değil, aynı zamanda gücü, kahramanlığı ve ideolojik değerleri de görselleştirmeye hizmet etmiştir. Örneğin, Peter Paul Rubens'in (1577-1640) *Amazonlar Savaşı* mitoloji tabanlı kaotik kahramanlığı dinamik bir kompozisyonla tasvir ederken, Nicholas Poussin'in (1594-1665) *Gidyon'un Midyanlılara Karşı Savaşı* klasik düzen aracılığıyla ilahi zaferi tasvir etmektedir. Andries Van Eertvelt'in (1590-1652) *Lepanto Savaşı* deniz savaşını kültürel çatışma bağlamında tasvir ederken, Diego Velázquez'in (1599-1660) *Breda'nın Teslim Oluşu* zaferi uzlaşma ve asaletle ilişkilendirmektedir. Bu eserler birlikte, savaşın estetik önemini ve ideolojik sonuçlarını vurgulamaktadır.

Erken modern Avrupa toplumunun hiyerarşik yapısını ve kültürel düzenini yansıtan yaygın bir temsil biçimi olarak tarih resmi, estetik olduğu kadar ideolojik bir çerçevede de değerlendirilmelidir. Bu türün gelişimi, kraliyet ihtişamını, kilise otoritesini, yasal kurumları ve akademik yapıları kapsayan toplumsal hiyerarşinin kurulmasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Oluşumu, toplumsal düzenin yapılandırılmasında temel bir ilke olarak hizmet eden "rütbe" ilkesi tarafından bilgilendirilen bir estetik anlayışa dayanmaktadır. Diğer resim türleri, yaratımlarında kullanılan emek süreçleri ve malzemelerle tanımlanırken, tarihi resim, insan aklına dayanması, kavramsallaştırma ve düzenleme yeteneği ve anlatı bütünlüğü kurma kapasitesi nedeniyle 'liberal sanatlar' arasında en yüksek konuma yerleştirilmiştir. Ayrıcalık kavramı, tıpkı soyluluk kavramının özünde taçla ilişkilendirilmesi gibi, tarih resmi alanında da yücelik kavramıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır (Phillips & Bear, 2019, ss. 6–7).

Dahası, erken modern dönemde tarih resmine atfedilen ikonografik içerik, kökenlerini kutsallaştırma çabasıyla, bu türü diğer sanatsal pratiklerden ayırmıştır. Bu içerik İncil anlatıları, klasik mitoloji, edebi destanlar ve kahramanlık figürlerinden oluşmaktadır. İngiliz bir hekim olup aynı zamanda sanat tarihçisi olan William Aglionby'nin (1642-1705) 17. yüzyıl sanat literatürü bağlamında, yaşamdaki gerçek ya da kurgusal bir olayı sembolize etmek için birden fazla figürü tek bir kompozisyona dahil etme eylemini tanımlaması, tarih resminin öneminin özlü bir özeti olarak kabul edilebilmekte ve hem entelektüel ustalık hem de anlatı estetiği açısından değerinin altını çizmektedir. Türün kapsayıcı anlatı kapasitesi, İncil, Tevrat, Greko-Romen mitolojisi ve modern destanlardan alınan temaları bir araya getirme konusunda önemli bir özgürlük sağlamıştır. Bununla birlikte, 19. yüzyıla gelindiğinde, sosyal sınıflar ve ekonomik yapılardaki köklü değişiklikler sanat sistemi içinde önemli çatlaklara yol açmıştır. Sonuç olarak, tarih resminin yerleşik konumu sorgulanmaya başlanmıştır. Bu bağlamda,

temsilde "mesafe" kavramı işlevsel bir kavramsal araç olarak önerilmiştir. Bu araç sadece geçmişle kurulan estetik ilişkide değil, aynı zamanda sanatın evrilen yapısının analizinde de kullanılmaktadır (Phillips & Bear, 2019, ss. 6–7).

1.1. Problem Durumu

İlk insandan itibaren günümüze kadar ulaşan savaş olgusu, ilk zamanlarda hayatta kalma mücadelesi olarak ortaya çıkmışken daha sonra devletlerin birbirleri üzerinde söz sahibi olma çabasına dönüşmüştür. Tarihte dinin öne sürüldüğü savaşların yanında toprak kazanma arzusu ile başlatılan savaşlar ve mitolojik savaşlar da bulunmaktadır. En geniş kapsamıyla savaş olgusu; ihtilalleri, taraflar arasındaki antlaşmaları, savaş meydanlarını, liderlerin politik davranış ve tutumlarını da kapsadığından bu kavram resimden edebiyata birçok alanda eserlere konu olmuştur.

Sanat, özellikle resim sanatı, bu tarihsel ve siyasal değişimlere görsel tanıklık etmektedir. Savaş temalı eserler, o dönemin ideolojik atmosferini, kültürel kodlarını ve değer yargılarını yansıtarak, yalnızca estetik açıdan değil; aynı zamanda sosyo-politik belgeler olarak da önemli birer kaynak oluşturmaktadır. Bu eserlerin üretildikleri bağlamda nasıl anlamlandırıldıkları ve kullanılan görsel stratejiler, savaşın algılanış biçimleri hakkında değerli bilgiler sunmaktadır. Bu nedenle, savaş konulu resimlerin hem sanat tarihi hem de toplumsal tarih perspektifinden detaylı olarak analiz edilmesi büyük önem taşımaktadır.

Rokoko, Yeni-Klasikçilik, Akademik Resim, Romantizm, Oryantalizm, Realizm Dönemi'ne ait birçok savaş resmi bulunmasına rağmen, literatürde bu resimler üzerine yapılan inceleme çok azdır. Bu dönemlerdeki savaş konulu resimlerin; ilgili savaşların tarihsel süreçteki önemi hakkında bilgi verilerek biçim ve içerik açısından ve dönemsel olarak incelenmesi araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaç ve Önem

Savaş olgusu, nedenleri itibariyle hem bir felaket hem de hayatta kalma mücadelesi umudunu içermesi bakımından insanlık tarihinin en karmaşık konularından biridir. İlk etapta hayatta kalma ihtiyacından doğan savaşlar, zaman içinde devletlerin egemenliklerini ve nüfuzlarını ortaya koyma aracı haline gelmiştir. Bu bağlamda, devletler ve bireyler, savaşın kendisi kadar, savaşları tasvir eden eserleri de güç gösterisi amacıyla kullanmaya başlamışlardır. Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ni içeren batı sanat tarihinde, savaş olgusunu yansıtan pek çok eser bulunmaktadır.

Alan yazını yapılmış doktora tezi konusu, daha önce "*Rönesans Dönemindeki Savaş Temalı Resimlerin Biçim ve İçerik Yönünden Çözümlenmesi*" adlı yüksek lisans tezinin devam

çalışması niteliğini taşımaktadır. Bu çalışmada; süslemeci ve hareketli bir dönemi temsil eden Rokoko, Batı resim sanatında antik dönem temalarının sıklıkla ele alındığı, Yeni-Klasikçilik, Avrupa sanat akademileri tarafından desteklenen, gerçekçi resim ve heykel stilini tanımlamak için kullanılan Akademik Resim, 18. yüzyıl sonrasında Avrupa'da ortaya çıkmış olan sanat, edebiyat ve felsefe alanlarında toplumun geleneksel yapısında yer edinmiş Romantizm, Batı toplumlarının Doğu üzerindeki araştırmalarının tümüne verilen isim olan Oryantalizm ile birlikte 19. yüzyıl ortalarında sanatın klasik ve romantik akımların tesirinden kurtarmayı amaçlayan Realizm dönemlerindeki savaş temalı eserlerin betimsel analiz yöntemiyle incelenmesi amaçlanmıştır. Bu dönemlerdeki eserlere konu olmuş önemli savaşlar içerisinde ulusal ve uluslararası bağımsızlık savaşları, Waterloo Savaşı örnek verilebilmektedir.

Araştırma, farklı sanat dönemlerine ait savaş konulu resimleri biçimsel özellikleri, kompozisyon düzenleri, figür kullanımları ve konu tercihleri açısından inceleyerek söz konusu eserler arasında dönemsel benzerlik ve ayrımları ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, savaş temasının sanatsal temsilinde zaman içinde yaşanan değişimleri gösteren karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılması ve bu değerlendirme sonucunda literatüre katkı sağlayacak nitelikte sistemli bir derleme olarak sunulması hedeflenmektedir.

Çalışmanın önemi, sanat tarihi araştırmalarında savaş temalı resimlerin, genel olarak sınırlı sayıda ele alınmış olmasına rağmen, belirli bir dönemsel çerçevede dikkatli ve sistematik bir şekilde analiz edilmesine dayanmaktadır. Bu tezin, özellikle Rokoko'dan Realizm'e uzanan süreçte ele alınan savaş temalı eserleri bir araya getirerek gelecekteki araştırmalar için bir katalog niteliği taşıması ve yol gösterici olması hedeflenmiştir.

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

18. ve 19. yüzyıllar Batı resim sanatında savaş olgusu nasıl ele alınmaktadır?

a. Rokoko Döneminde savaşı konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?

b. Yeni-Klasikçilik Döneminde savaşı konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?

c. Akademik Resim Döneminde savaşı konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?

d. Romantizm Döneminde savaşı konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?

e. Oryantalizm Döneminde savaşı konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?

f. Realizm Döneminde savaşı konu alan resimler nelerdir ve ne anlatmaktadır?

1.4. Sınırlılıklar

18. ve 19. yüzyıllar batı resim sanatında savaş olgusu isimli bu çalışma 200 yıl içerisindeki Rokoko, Yeni-Klasikçilik, Akademik Resim, Romantizm, Oryantalizm ve Realizm sanat akımlarda savaşı konu alan 117 eserin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. Bu süreçte sadece resim sanatı değerlendirilmiştir. Heykellere yer verilmemiştir. Yine araştırma kapsamında Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Savaş olgusu geniş ele alınıp, kuşatma, sefer, muharebe içeren eserler de incelenmiştir. 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. Tanımlar

Kuşatma: Bir ülkenin veya bir yerin dış dünya ile olan her türlü bağlantısını kuvvet kullanarak kesme (TDK, 2025a)

Savaş: Devletlerin diplomatik ilişkilerini keserek giriştikleri silahlı mücadele, harp, cenk, cidal (TDK, 2025b)

Sefer: Genellikle ülke dışına yapılan askerî harekât, savaş için yapılan yolculuk (TDK, 2025c)

Muharebe: Silahlı kuvvetlerin fiilen çatışma halinde bulunduğu ortamın adıdır (Varlık, 2013, s. 117).

Rokoko: 18. yüzyıl başlarında Fransa'da teşekkül etmiş olup, zarif süslemeler, pastel tonlar ve hafif, duygusal sahnelerle özelleşmiş olan dekoratif ve ince detaylara sahip bir sanat hareketidir (Minor, 1999).

Yeni-Klasikçilik: Avrupa kıtasında 1750 yıllarında başlamış olup, 1830 yılına kadar devam eden dönemde klasik sanat ve mimarinin yeniden canlandırılmasını ifade etmektedir (Palmer, 2020, s. 11).

Akademik Resim: 17. yüzyıldan itibaren sanat akademilerince belirlenen esaslara uygun olarak, klasik anlatım biçimleri, teknik üstünlük ve idealize edilmiş form anlayışları çerçevesinde üretilen geleneksel figüratif sanat anlayışını ifade eder (Goldstein, 1975)

Romantizm: 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve sanat ile edebiyatta bireysel duygular, doğa, hayal gücü ile dramatik ve çoğu zaman kahramanca temaları yücelten bir hareket olarak kabul edilmektedir (Honour, 2018).

Oryantalizm: Oryantalizm, aynı zamanda eski tabirle "Şark ilmi" şeklinde ifade edilen, "Doğu dünyası bilimi" anlamına gelmektedir. Oryantalist terimi ise, genel olarak, Doğu dilleri ve Doğu Bilimleri konusunda uzmanlaşmış kişiyi ifade etmekte olup, aynı zamanda Doğu topluluklarının tarihi, dini, dili, edebiyatı, kültürü ve diğer çeşitli unsurlarını inceleyen bilim insanını tanımlamaktadır (Larousse, 1971).

Realizm: 19. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan ve kusursuzlaştırma unsurunu içermeksizin, gündelik yaşamı, sıradan bireyleri ve toplumsal olguları nesnel bir bakış açısıyla yansıtmaya odaklanan sanat ve edebiyat hareketidir (Nochlin, 1991, s. 8)

Tarih Resmi: Resmi, mitolojik, dini veya gerçek tarihsel olayları dramatik ve anlatımsal bir kompozisyon aracılığıyla idealize ederek tasvir eden, Avrupa resim sanatında en yüksek saygınlığa sahip olan resim türüdür (Phillips & Bear, 2019).

Panoroma: Geniş kapsamlı bir manzara veya olayın izleyiciye kuşatıcı bir bakış açısı ile sunulduğu, genellikle silindirik bir yüzeye yerleştirilen büyük ölçekli resim veya mekânsal yerleştirme şeklidir (Benosman & Kang, 2001, s. 5)

Diorama: 1822 yılında L., J. M. Daguerre tarafından icat edilen diorama, başlangıçta güneşin doğuşu, değişen hava durumu vb. etkileri canlandırmak için çeşitli şekillerde aydınlatılabilen büyük, yarı saydam bir manzara resmidir. Terimin günümüzdeki anlamı, genellikle müze bağlamında, ön planın üç boyutlu olarak modellendiği ve iki boyutlu boyanmış bir arka plana karşı görüldüğü hayali bir sergiyi ifade etmektedir (Clarke, 2010a, s. 78).

Rotunda: Genellikle üzerinde *kubbe veya kubbeli tavan bulunan dairesel bir bina veya oda, örneğin Roma'daki Pantheon (Clarke, 2010b, s. 216).

Stereokromi: Mineral pigmentlerin silikat bazlı bağlayıcılar kullanılarak kuru sıva üzerine uygulanmasıyla oluşturulan, dayanıklı ve kalıcı duvar resim tekniğidir (Kinseher, 2006, s. 42).

Mezzotint: Metal yüzeyin pürüzlendirilerek kademeli olarak düzeltilmesiyle zengin ton geçişleri ve yumuşak gölgeler oluşturmayı sağlayan bir gravür tekniğidir (Fowble, 2025).

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Savaş Olgusu

Tez çalışmasının bu bölümünde "savaş" kavramı olgusal olarak incelenmiştir. Olgu "Birtakım olayların dayandığı sebep veya bu sebeplerin yol açtığı sonuç, vaka" anlamına gelmektedir. Savaş ise 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 (Çobanoğlu, 2020, s. 5; Uzun, 2006, s. 4).

Araştırma sürecinde savaş olgusunun yabancı alan yazımında savaş anlamına gelen "war" ve mücadele anlamı taşıyan "battle" olarak ele alındığı gözlenmiştir. Cambridge Sözlüğü'nde savaş (war) "*iki veya daha fazla ülke veya bir ülke içinde iki veya daha fazla grup arasında savaşmak, asker ve silah kullanmak"* anlamında ele alınırken mücadele (battle) ise "*Bir savaşta iki ordu arasındaki kavga*" olarak tanımlanmıştır (Cambridge, 2024a, 2024b).

Oxford sözlüğü'nde ise savaş (war) olgusunu "*İki veya daha fazla ülke veya insan grubunun belirli bir süre boyunca birbirleriyle savaştığı bir durum*" ve mücadele (battle) terimini ise "*Özellikle savaş sırasında ordular, gemiler veya uçaklar arasındaki kavga; insan grupları arasında şiddetli bir kavga*" olarak ele almıştır (Oxford, 2024a, 2024b).

Britannica Ansiklopedisi'nde ise savaş (war) terimi "*Ülkeler veya gruplar arasında bir devlet veya savaş dönemi; insanların veya grupların birbirleriyle rekabet ettiği veya kavga ettiği bir durum; bir hükümet veya başka bir büyük kuruluş tarafından tehlikeli veya kötü olarak görülen bir şeyi durdurmak veya yenmek için organize bir çaba*" şeklinde açıklanırken mücadele (battle) terimi ise "*askerler, gemiler, uçaklar vb. gruplar arasında askeri bir savaş*; *insanların silah kullandığı şiddetli bir kavga*" olarak tanımlamıştır (Britannica, 2024a; Frankel, 2024).

Çağlayan'a (2016) göre 36 adet savaş türü içerisinde kuşatma ve saldırı savaşı türü olarak kabul edilirken katliam terimi için herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır (Çağlayan, 2016). Devrim terimi göz önünde bulundurulduğunda ise Amerikan Devrim Savaşı, Amerikan

Vatanseverlerinin 13 kolonide İngiliz yönetimine karşı Amerikan bağımsızlığıyla sonuçlanan bir ayaklanma (insurrection=devrim) olarak kabul edilmektedir.

2.2. 18. ve 19. Yüzyılda Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri Kültür Sanat Ortamı

Akıl Çağı olarak da bilinen Aydınlanma Çağı, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da ortaya çıkan entelektüel ve felsefi bir harekettir. Aydınlanma, rasyonalizm ve ampirizm yoluyla elde edilen bilginin değerine odaklanan bir dizi sosyal fikrin yanı sıra doğal hukuk, özgürlük ve ilerleme, hoşgörü ve kardeşlik, anayasal hükümet ve kilise ile devletin resmi olarak ayrılması gibi siyasi ideallerin ortaya çıkışına tanıklık etmiştir. Aydınlanma, Johannes Kepler (1571-1630), Galileo Galilei (1564-1642), Francis Bacon (1561-1626), Pierre Gassendi (1592-1655) ve Isaac Newton'un (1643-1727) çalışmalarıyla ve Bilimsel Devrim'den (1543-1687) önce gelmiş ve bunlarla örtüşmüştür. Ayrıca René Descartes (1596-1650), Thomas Hobbes (1588-1679), Baruch Spinoza (1632-1677), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) ve John Locke'un (1632-1704) rasyonalist felsefesinden de etkilenmiştir. Aydınlanma Çağı, geleneksel olarak René Descartes'ın *Yöntem Üzerine Söylev*'inin 1637'de yayınlanmasından itibaren tarihlendirilmektedir. Bu metinde, Descartes'ın kabul etmek için sağlam bir neden olmadığı sürece her şeye sistematik olarak inanmama yöntemini tanıtmakta ve ünlü sözü Cogito, ergo sum'u ("Düşünüyorum, öyleyse varım") içermektedir. Diğer akademisyenler Isaac Newton'un *Principia Mathematica*'sının (1687) yayınlanmasının Bilimsel Devrim'in zirvesini ve Aydınlanma'nın ortaya çıkışını temsil ettiğini ileri sürmektedir. Avrupalı tarihçiler geleneksel olarak Aydınlanma'nın başlangıcını Fransa Kralı XIV. Louis'nin 1715'te ölümüyle, bitişini ise 1789'da Fransız Devrimi'nin patlak vermesiyle tarihlendirmişlerdir. Bununla birlikte, birçok tarihçi artık Aydınlanmanın sonunu 19. yüzyılın başlangıcı olarak tarihlendirmektedir; önerilen en son yıl Immanuel Kant'ın 1804'teki ölümüdür. Tarihsel dönemlerin açıkça tanımlanmış başlangıç veya bitiş tarihleri olmadığı unutulmamalıdır (Bristow, 2023; Casini, 1988, ss. 35–52; Chambre vd., 2024; M. White, 2018).

18. yüzyılda Sanayi Devrimi olarak bilinen dönemde teknolojik ve mimari yeniliklerin önemli bir kısmı İngilizler tarafından gerçekleşmiştir (Horn vd., 2010, s. 47; Wrigley, 2018, ss. 9–42). 18. yüzyılın ortalarında Britanya, Kuzey Amerika ve Karayipler'deki kolonileriyle küresel bir ticaret imparatorluğunu kontrol eden dünyanın önde gelen ticari ülkesi olmuştur (Reisman, 1998, s. 127). İngilizler, Doğu Hindistan Şirketi'nin faaliyetleri nedeniyle Hindistan alt kıtasında, özellikle de Babür Bengal bölgesinin sanayileşme öncesi bölgesinde önemli askeri ve siyasi etkiye sahiptir (J. L. Esposito, 2004, s. 174; Ray, 2011, ss. 7–10; Tong, 2016, s. 151). Ticaretin gelişmesi ve iş dünyasının yükselişi, Sanayi Devrimi'ne yol açan başlıca

faktörler arasındadır (Landes, 2015, s. 15). Mahkemelerin mülkiyet hakları lehine verdiği kararların da gösterdiği gibi, hukuk sisteminin evrimi de Sanayi Devrimi'ne katkıda bulunmuştur. Girişimcilik ruhu ve tüketici devrimi, İngiltere'de sanayileşmenin itici gücü olmuş ve 1800'den sonra Belçika, Amerika Birleşik Devletleri ve Fransa için bir model teşkil etmiştir (Kiely, 2011, ss. 25–26).

Sanayi Devrimi, tarımın ortaya çıkışıyla kıyaslanabilecek önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir ve günlük yaşamın birçok alanında derin etkileri olmuştur. Bu dönemde ortalama gelir ve nüfus büyümüş, bu büyüme benzeri görülmemiş bir hızda gerçekleşmiştir. Sanayi Devrimi'nin en önemli sonucu olarak Batı dünyasında yaşam standardında ilk defa ve sürekli bir artış olduğu görülmektedir. Ancak bazı akademisyenlere göre bu dönüşüm 19. yüzyılın sonlarına ve 20. yüzyıla kadar tam olarak belirgin hale gelmemiştir. Kişi başına düşen GSYİH, Sanayi Devrimi öncesinde sabit kalmıştır ancak bu dönem, kapitalist ekonomilerde kişi başına düşen ekonomik büyüme döneminin başlangıcını işaret etmiştir. Sanayi Devrimi'nin, hayvanların ve bitkilerin evcilleştirilmesinden bu yana insanlık tarihindeki en önemli olayı temsil ettiği konusu ekonomi tarihçileri tarafından kabul edilmektedir (Feinstein, 1998, ss. 625–658; R. E. Lucas, 2002, ss. 109–110; R. J. Lucas, 2003; McCloskey, 2004; North & Thomas, 1977, ss. 229–230; Szreter & Mooney, 1998, s. 104).

18. yüzyılın başında, Avusturya'ya bağlı olan Savoya Prensi Eugene'nin Osmanlı İmparatorluğu'na karşı kazandığı zafer, dikkat çeken olaylardan biri olmuştur. Bu zafer, Carl Loewe'ye ünlü "Prens Eugene, Soylu Şövalye" kantatını bestelemesi için ilham vermiştir. Aynı dönemde, Arşidüşes Maria Theresa'nın doğumu da önemli bir olay olarak kaydedilmiştir. Maria Theresa, Macaristan Kraliçesi olarak taç giymiş ve unvan koleksiyonu içerisinde Roma İmparatoriçeliği de bulunmaktadır. Bu dönemde Rusya'da Çar Büyük Petro görevde olmuş ve İtalya'da ise Floransa kentinde Mediciler III. Cosimo yönetimini sürdürmektedir. İngiltere 1718'den 1729'a ve yine 1739'dan 1748'e kadar İspanya ile askeri çatışmalara girmiş ve Rusya-Avusturya ittifakı Türklerle savaş halindedir. Aynı zamanda, Avusturya Veraset Savaşı boyunca Birinci ve İkinci Silezya Savaşlarına sahne olmuştur. Bu savaşlara Bavyera, Fransa, Prusya, Hollanda ve Avusturya gibi birçok Avrupa gücü katılmıştır. 18. yüzyılın son çeyreği nispeten kısa süren birkaç savaşla nihayet sona ermiştir. Bunlar arasında 1778 ve 1779 yılları arasında gerçekleşen Bavyera Veraset Savaşı, Rusya ve İsveç arasındaki savaş (1788-1790) ve Avrupa'yı doğrudan ilgilendirmeyen 1792'de Rusya ve Polonya arasındaki çatışma (bu iki ülke arasındaki beşinci savaş) yer almıştır. Bu sırada Rusya tahtında Büyük Katerina olarak da bilinen Çariçe II. Katerina (1729-1796) bulunmaktadır. Ülkesini büyük bir güç olarak kurmuştur. İngilizler ve Fransızlar hala çatışma halindeyken, Amerikan yerlileri Bağımsızlık

Bildirgesi'nin ve Amerika Birleşik Devletleri'nin kuruluşunun sonuçlarını değerlendirmek zorundadır. Yüzyıl, Valmy Bombardımanı (1792) ve I. Napolyon önderliğinde 19. yüzyıla kadar devam eden Devrim Savaşları'nın damgasını vurduğu 1789 Fransız Devrimi ile sona ermiştir (Charles & Carl, 2010, ss. 8–9).

Üretkenliği artırmak için tasarlanan icatlar alanında İngiltere öncü konumdadır. Örneğin, James Watt (1736-1819) tarafından rafine edilen ilk operasyonel buhar makinesi, Yedi Yıl Savaşları'nın sona ermesinden sadece iki yıl sonra makineleşme çağını başlatmıştır. Bir iplik eğirme makinesi olan "Spinning Jenny" 1764 yılında, muhtemelen James Hargreaves (1720-1778), Henry Cavendish (1731-1810) ve Joseph Priestley (1733-1804) tarafından geliştirilmiştir. Bu üç kişi de genel olarak fizikle, özel olarak da elektrik ve kimya ile ilgilenmiştir. Aslında Priestley sadece lastik silginin mucidi olarak değil, ki bu yanlış bir tanımlamadır, aynı zamanda 1774 yılında oksijen elementini ilk izole eden kişi olarak da kabul edilmektedir (Charles & Carl, 2010, s. 10,15).

7-8 Şubat 1807 tarihinde gerçekleşmiş olan Eylau Savaşı aynı zamanda Leo Tolstoy'un (1828-1910) Savaş ve Barış adlı romanında da yer almaktadır (Tolstoy, 1949, s. 204,219).

2.2.1. Rokoko Dönemi Sanatı

Geç Barok dönem olarak da bilinen Rokoko dönemi 18. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkmıştır. Barok'tan Rokoko'ya kademeli bir geçiş yaşanmıştır. Reform ve Rönesans ile başlayan Aydınlanma Çağı'nın durdurulamaz zafer geçidi, İngiltere'de 17. yüzyılın sonuna kadar sarsılmaz yürüyüşünü sürdürmüş ve kesintisiz bir şekilde zirveye doğru ilerlemiştir. Entelektüel ve kültürel olgu 17. yüzyıl boyunca sürmüş, 18. yüzyılın temelini oluşturmuştur. Bu, daha önce büyük ölçüde soyluların ve kraliyet saraylarının alanı olan sanatı çevreleyen söylemde eğitimli ve müreffeh burjuvazinin daha büyük bir rol üstlenmesiyle kültürel manzarada bir değişimin başlangıcına işaret etmektedir. İlk olarak, mimari ya da resim sanatının müşterileri ağırlıklı olarak kiliseden ve daha az oranda da soylulardan gelmektedir. Ayrıca, sanatçılar loncalar halinde örgütlenmiş zanaatkârlar olarak görülmektedir. Ancak, sanatçılar bağımsız mesleklere sahip bireyler haline geldikçe bu durum değişmeye başlamıştır. Aynı zamanda, sanatçı artık değişmeyen, önceden belirlenmiş temalar ve siparişler doğrultusunda portreler ya da mitolojiye dayalı eserler yaratma zorunluluğuyla kısıtlanmıştır. Aydınlanma döneminde düzyazı, nüfusun çoğuna ulaşabilen tek iletişim aracı olduğu için mektuplar, broşürler, incelemeler ve tarihi eserlerde nükteli, ilham verici, ilgi çekici ve evrensel bir biçimde kullanılmıştır. Fransa'da, filozof ve yazar Denis Diderot (1713-1784) ve Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) tarafından ortaklaşa yayımlanan Encyclopédie, 1751 ile

1775 yılları arasında 29 cilt olarak basılmıştır. Mutlakiyetçilik, hükümdarların kendi toprakları üzerinde kontrolsüz bir güce sahip olduğu ve tebaalarına karşı dış kısıtlamalar veya yükümlülükler olmaksızın hükmedebildiği bir dönemde hâkim olan yönetim biçimidir. Ellerindeki araçlar öncelikle ordu, sorgusuz sualsiz itaatle bağlı memurlarıyla yasama aygıtı, Kilise ve son olarak da ticari ticaret sistemidir. Bu dönem Fransa'da 14. Louis'nin ölümüyle (1715) sona ermiştir (Charles & Carl, 2010, ss. 7–8).

Fransa'da Versailles Sarayı'ndaki XIV. Louis'in saltanatındaki Barok ihtişama yönelik bir tepki olarak ortaya Rokoko akımı özellikle yeni kral XV. Louis (1710-1774)'in metresi Madam de Pompadour (1721-1764) ile özdeşleşmiştir. Bir süsleme sanatı olarak bilinen Rokoko, etimolojik olarak Fransızca'da çakıl taşı anlamına gelen "rocaille" kelimesinden üretilmiştir. Mağara içlerindeki taşlara ve deniz kabuklularına gönderme yapan bu akımın bu özellikleri daha sonra binaların iç mekânlarında zarif tasarımlara ele alınmaya başlanmış ve ardından mimari, resim ve heykel sanatlarında kendini göstermeye devam etmiştir. Rokoko, Barok gibi bir kraliyet sanatı değil, bir aristokrasinin ve üst orta sınıfın sanatı olmuştur. İnşaat faaliyetlerinde kralın ve devletin yerini özel patronlar almış; saraylar yerine oteller ve küçük mansiyonlar inşa edilmiştir. Yatak odaları ve dolapların samimiyeti ve zarafeti, soğuk mermer ve ağır bronz yerine tercih edilirken, ağırbaşlı renklerden kahverengi, mor, lacivert ve altın, yerini açık pastel renklerden gri ve gümüş, mignonette yeşili (grimsi yeşil) ve pembeye bırakmıştır. Bu dönemde François Boucher (1703-1770) en beğenilen rokoko ressamlarından biridir. Yine Jean-Antoine Watteau (1684-1721) "fête galante" yani açık hava sahneleri ile ünlü olmuş olan sanatçılardandır. Ancak bu ressamların yanında antik dönem savaşlarını dönemin üslup özellikleri ile harmanlayarak öne çıkmış bir diğer sanatçı İtalya'nın Venedik şehrinden Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) dikkat çekmektedir. Fransa'daki süslemeci anlayışı antik dönem konulu eserlerinde irdeleyen sanatçı aynı zamanda yine antik dönemde gerçekleşmiş pek çok savaşı da kendi üslubuyla yeniden yorumlamıştır. Kendisinden sonra bu üslubu oğlu Giovanni Domenico Tiepolo (1727-1804) devam ettirmiş ve içerisinde ülkemiz sınırlarında gerçekleşmiş antik savaşlardan Truva Savaşı'nın da olduğu pek çok eser ortaya çıkarmıştır (Charles & Carl, 2010, s. 16; Hauser, 1999, s. 26; Hodge, 2018, s. 24).

Fransa'da o zamana kadar 14. Louis (1638-1715) tarafından belirlenmiş olan müzik tarzı ve biçimi, özellikle opera alanında İtalyan müziğiyle canlı bir rekabet içinde olmuştur. Bu rekabet 1752 ile 1754 yılları arasında Giovanni Battista Pergolesi'nin (1720-1736) Hanım Olan Hizmetçi (La Serva Padrona) eseri ile başlattığı Buffoncu çatışmayla doruk noktasına ulaşmıştır. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) nihayet yeni armoni teorisi incelemesi olan

Treatise on Harmony Reduced to Its Natural Principles (Doğal İlkelerine İndirgenmiş Armoni Üzerine İnceleme) ile tartışmaya dahil olmuş ve Avrupa çapında ün kazanmıştır. Sosyal toplantılar ve kutlamalar bağlamında minüet, zarafet ve şıklığın timsalidir. Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Sebastian Bach (1685-1750), George Frederick Handel (1685-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Joseph Haydn (1732-1809) gibi önemli besteciler, Barok dönemin müzik sahnesinde etkili figürlerdir. Telemann'ın özellikle kantat ve oratoryo türündeki eserleri dikkat çekici olmuştur. Bach, Alman siyasi ve kültürel çalkantılarla mücadele ederken, kapsamlı eserler bestelemiştir. Bach'ın oğulları ise erken klasik akıma yönelerek müzik geleneğini ilerletmişlerdir. Beethoven, senfonileri ve sonatlarıyla önemli bir figürdü ve yüzyılı "Rage Over a Lost Penny" ile tamamlamıştır. Mozart ise operaları, konçertoları ve senfonileriyle öne çıkmıştır. Haydn ise senfoni ve yaylı çalgılar dörtlüsünün mucidi olarak kabul edilmiş ve müzik kariyerinin çoğunu Esterházy ailesinin malikanesinde geçirmiştir. Bu besteciler, Barok dönemin müzik sahnesinde önemli bir rol oynamışlar ve müzik dünyasına önemli eserler bırakmışlardır (Charles & Carl, 2010, ss. 9–10).

1768'de Joshua Reynolds, 18. yüzyılda sadece birkaç önemli heykeltıraş yetiştirmiş olan Kraliyet Sanat Akademisi'nin kurulmasına öncülük etmiştir. Bunlar arasında klasikçi sayılabilecek Thomas Banks (1735-1805) ve John Bacon (1740-1799) da vardır. Özellikle John Flaxman (1755-1826), aralarında Michelangelo'nun (1826 öncesi) da bulunduğu çok sayıda çizim ve alçı figürün yanı sıra Apollo ve Marpessa (1790-1794) adlı nefis kabartmadan sorumlu olan George Romney'nin desteğiyle, bu nispeten küçük heykeltıraş grubundan sıyrılmıştır (Charles & Carl, 2010, s. 181).

2.2.2. Yeni-Klasikçilik Sanatı

1748'den itibaren klasik antik çağın sanat ve kültüründen ilham alan dekoratif ve görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, müzik ve mimaride Batılı bir kültürel hareket olan Yeni-Klasikçilik, Pompei ve Herculaneum gibi eski Antik Roma şehirlerindeki kazılardan ilham alınarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde bir bilim dalı olarak arkeoloji, MS 79 yılında İtalya'da Vezüv Yanardağı'nın külleri altında doğmuştur. Pompeii ve Herculaneum'dan geriye kalan şehirlerin ve bu dönemin sanatının keşfi, konuya büyük ilgi duyulmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, antik sanatın kapsamlı bir yeniden değerlendirmesini üstlenen bir başka Alman sanat hareketi ortaya çıkmıştır. Bu kazıların keşfedilmesiyle sanat tarihçisi ve arkeolog Johann Joachim Winckelmann'in (1717-1768) bu kazılar hakkındaki görüşlerini ve bu dönemin sanatını döneme özgü çeşitli şekillerde tanımlamış ve yeniden canlandırmak için çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Winckelmann'ın bu alandaki çalışması "Yunan Eserlerinin Taklidi

Üzerine Düşünceler" çok sayıda sanatçıyı etkilemiştir. Sanat tarihi alanında ufuk açıcı bir metin olarak kabul edilen eser, sanat teorisi ve pratiğinin gelişimini şekillendirmede etkili olmuştur. Roma'da başlamış olan yeni-klasisizm, dönemin genç aristokratlarının Paris, Venedik, Floransa ve Roma'da aldıkları klasik eğitim de sonucuyla kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Dönemin temel ilkeleri, antik Yunan ve Roma eserlerinin tartışılmaz değerlerine dayanır. Bu dönem, ilgi nedeniyle sanatta yeniden canlanmış ve kısaca Rokoko ve Romantizm olarak anılmıştır. Söz konusu dönem, 20. yüzyılın başları ile 21. yüzyılın başları arasındaki yılları kapsamaktadır. (Baldick, 2015; Greene vd., 2012; Hodge, 2018, s. 25; Kohle, 2006; Öz, 2019, s. 48; Stevenson, 2010).

Rokoko'nun aşırı duygusallığına tepki olarak ortaya çıkmış olan Yeni-Klasikçilik'te düzeni ve sınırlamalar benimsenmekte; temel özellikleri arasında mat renkler, belirgin biçimler bulunmaktadır. Bu dönemde Kahramanlık öne çıkan temalar arasında olup özveri ve milliyetçilik gibi kavramların antik Yunan ve Roma konuları ile harmanlanmasıyla ortaya pek çok eser çıkmıştır. Roma'dan tüm Avrupa'ya ardından sınırları aşarak Amerika'ya uzanan yeni-klasisizm akımı, Amerikan sanatında da önemli bir yer edinmiştir. Benjamin West (1738-1820) bu dönemin önemli Amerikan sanatçıları arasındadır. Avrupa'da ise bu kapsamda öne çıkan sanatçılar arasında Jacques-Louis David (1748-1825)dir. Sanatçı, akımın ortaya çıktığı yüzyılda Fransa'da önemli bir kimlik edinmiş olan Napolyon Bonapart (1769-1821) ile ilgili kahramanlık temalarının işlendiği pek çok eser ele almıştır (Hodge, 2018, s. 25).

Bu dönemde yaratılan sanat, tarihsel ve modern unsurların, muhafazakâr ve ilerici eğilimlerin, geleneksel ve yenilikçi yaklaşımların kendine özgü bir karışımı sergilenmiştir. Terim olarak Yeni-Klasikçilik, Avrupa'da 1750'lerde başlayan ve yaklaşık 1830'a kadar devam eden klasik sanat ve mimarinin yeniden canlanmasını tanımlamak için kullanılmaktadır. Daha sonraki bir gelişme olan geç yeni-klasikçi üslup 1870'lere kadar devam etmiştir. Antikacılığın Avrupa'da modern sosyal, ekonomik ve siyasi kaygıları ele almanın bir aracı olarak görülmeye başlanması, bu kaygıların genellikle ilerici ideallerin formüle edilmesiyle sonuçlandığı göz önüne alındığında, Avrupa'daki geleneksel sanat akademilerinin üyeleri tarafından yeni-klasik tarzın benimsenmesine yol açmıştır. Sonuç olarak bu dönemde, kendisini oluşturan unsurlar arasındaki belirgin çelişkilere rağmen, farklı konuları yeni ve kültürel açıdan zengin bir çağda birleştiren oldukça karmaşık bir hareketi temsil edilmektedir. Bu akım İtalya ve Fransa'da ortaya çıkmış ve daha sonra tüm Avrupa'ya yayılarak Rusya ve Amerika Birleşik Devletleri'ne ulaşmıştır (Palmer, 2020, s. 11).

2.2.3. Akademik Resim Sanatı

Akademik sanat, modern sanat tarihi bağlamında ikincil bir konuma itilmiş, "avangard" tarafından kendisine biçilen rolü üstlenmiştir. En yaratıcı sanatçıların tepki gösterdiği sanat olarak arka planda kalmıştır. Akademik sanat, keşfedilmemiş olmasıyla öne çıkmış, geniş ve komşu bir bölge olan on dokuzuncu yüzyıl akademik sanatına yönelmiştir. Dahası, bu yeni ilginin temelinde 19. yüzyıl sanatının yerleşik tarihsel anlatısına yönelik temel bir memnuniyetsizliğin yattığı söylenebilmektedir. Bununla birlikte, akademik sanatın oldukça zor bir konu olduğu kanıtlanmıştır. Akademisyenlerin bir araya getirdiği etkileyici malzeme külliyatına rağmen, akademik sanatın tanımlayıcı özellikleri ya da terimin kendisinin kesin anlamı konusunda bir fikir birliği yok gibi görünmektedir. Örneğin, 19. yüzyıl Fransız akademisinin programının ayrıntılı bir anlatımını içeren bilgilendirici bir çalışmanın yazarı, akademik ve bağımsız eserler arasındaki temel farkın teknik olduğunu, boyanın tuvale farklı şekillerde uygulanmasından ibaret olduğunu ileri sürmektedir. Bir sergide, akademik olan yüceltilmiş çıplak ile özdeşleştirilmiştir ve sergide Thomas Couture (1815-1879), Alexandre Cabanel (1823-1889) ve William-Adolphe Bouguereau (1825-1905)'ün yanı sıra Edgar Degas (1834-1917), Théodore Géricault (1791-1824) ve Auguste Rodin (1840-1917)'in bu özdeşleştirmeye uygun eserleri de yer almıştır. Akademik terimi herhangi bir anlam ifade edecekse, bu sanatçıların hepsine uygulanamamaktadır. Akademik sanat terimi genellikle doğası gereği idealist olan sanatı tanımlamak için kullanılmaktadır. Ancak, tüm idealist sanatın akademik olarak sınıflandırılamayacağını belirtmek önemlidir. Bu durum, geçmişten ilham alan tüm sanatçıların akademik olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusunu gündeme getirmektedir. Akademik sanatı tanımlayan, sanatın entelektüel yönleriyle, kuramsal söylemle olan ilişkisi yine tartışılması gereken sorulardan birisidir ve bu soruları ele almak ve terimi tanımlamaya çalışmak için, bir öğretim kurumu olarak akademinin akademik eserlerin üretimindeki rolünü incelemek elzemdir (Goldstein, 1975, s. 102).

İlk büyük akademi 1563 yılında Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından kurulmuş olsa da akademilerin sanat öğrencilerini eğitme sorumluluğunu üstlenmeleri bir süre sonra gerçekleşmiştir. İlk akademiler ya öncelikle sanatçının maddi ve manevi koşullarına odaklanmış ya da sanatın ilhamın öğretilemeyeceğine inanmıştır. Ancak 17. yüzyılın ikinci yarısında Fransız Akademik Kraliyet Akademisi'nde (Académie Royale d'Architecture) ilk kez görselleştirme konuları açık ve net bir şekilde tanımlanmıştır. Yöntemler açıklanmış, temel kurallar ve refleksler tanımlanmıştır. Bunlar Akademi de aktarılmış ve diğer akademiler tarafından da benimsenmiştir; en önemlisi, Académie Royale ile aynı düzeyde ele alınacak olan İngiliz Kraliyet Akademisi (The Royal Academy of Arts) dir. Akademiler tarafından

üretilen literatürün incelenmesi, akademiler ideolojik etkinliklerini korudukları sürece bu programda önemli bir gelişme yaşanmadığını ortaya koymaktadır (Goldstein, 1975, s. 102).

Akademilerin kendileri tarafından bu kurumların amacı ve uygunluğuna ilişkin algı dikkate alınmalıdır. 19. yüzyılda akademilerin çoğunluğu tarafından paylaşılan herhangi bir değer ve ideal olup olmadığını ve eğer varsa bunların neler olabileceğini tespit etmek ilgi çekici olacaktır. Akademik değerlerin az ya da çok, birbiriyle ilişkili zevk, beceri ve mesleki statü kavramlarının korunması etrafında döndüğü söylenebilmektedir. 19. yüzyıl akademileri, bu kavramların değişen sınırlarını tartışmak ve rafine etmek için bir forum sağlamış, sürekli fikir birliği oluşturma ve kurumsal otoritenin sürekli yeniden onaylanması yoluyla anlamlarını kademeli olarak ayarlamıştır. Pratik anlamda bu, sanatsal pratiğin öğretilmesi, sergilenmesi ve ödüllendirilmesi araçları üzerinde bir dereceye kadar kontrolün korunmasını gerektirmiştir. Ancak, bu kontrolün kapsamı geçmişe bakıldığında sıklıkla tartışma konusu olmuştur. White ve White'ın (H. C. White & White, 1993) konuya ilişkin analizlerinde savunduğu gibi, 19. yüzyıl Fransa'sında akademik kurumun çürümesi, sanatsal iletişim ve ödüllendirme araçları üzerindeki tekelini sürdürememesine bağlanabilmektedir. Teorik açıdan bakıldığında, beğeni, beceri ve statüye ilişkin herhangi bir değerler dizisini etkili bir şekilde uygulama meşruiyeti, akademinin, otoritesinin nihai olarak dayandığı gelenek kavramının uygun bir yönüne başvurma ve itibar kazandırma becerisine bağlı olmuştur (Denis & Trodd, 2000, s. 6).

19. yüzyıl Britanya'sında gelenek ve modernleşme kavramları birbiriyle etkileşim içinde olmuştur. Kraliyet Akademisi, bu iki kavramın evrilen bir karışımı olan kurumsal bir kimliğe sahiptir. Akademiler, birleşik bir kurumsal otorite ve kontrol merkezi olmak yerine çatışma ve tartışma noktalarıdır. Örneğin, Düsseldorf Akademisi iç çekişmelere karşın siyasi olarak yıkıcı eğilimlere karşı direnci temsil etmiştir. Almanya'da yapılan akademik reformlar ise akademik öğretim sistemini liberalleştirmeye katkı sağlamış olabilmektedir. Ayrıca, akademiler bölgesel kimlikleri onaylamak veya sanatçıların ekonomik olarak ayakta kalmasını sağlamak gibi amaçlarla platformlar işlevi görebilmektedir. Akademik pratikte toplumsal cinsiyet rolleri bile net bir şekilde tanımlanmamıştır. Akademilerin, yerleşik iktidarın değişmez kanalları olmak yerine evrenselleştirici ilkelerin ve yerelleştirici geleneklerin müzakere edildiği, değişen karşılıklı bağımlılıkların dinamik alanları olduğu sonucuna varılabilmektedir. Bu durum belki de en açık şekilde Romantik milliyetçiliğin İngiltere, Almanya, İskoçya ve Brezilya'da yaygın olan akademizmle ince bir şekilde iç içe geçmesiyle kanıtlanmaktadır. Bu durum, Fransız sanatının geleneksel anlatımlarında Klasisizm ve Romantizm arasındaki ikiliğe yapılan baskın vurguyla tezat oluşturmaktadır (Denis & Trodd, 2000, ss. 6–7).

Bu dönemde “Art pompier” (kelimenin tam anlamıyla "ateşçi sanatı") terimi öne çıkmıştır. Özellikle tarihi veya alegorik temalı olanlar olmak üzere, dönemin büyük, “resmi” akademik tabloları için alaycı bir 19. yüzyıl sonu Fransız adlandırmasıdır. Terim, o dönemde Fransız askerleri tarafından giyilen ve bu tür eserlerde genellikle alegorik kişileştirmeler, klasik savaşçılar veya Napolyon süvarileri tarafından tasvir edilen Attika miğferlerine benzeyen at kılı kuyruklu miğferlerden türetilmiştir (Harding, 1979, s. 7). Ayrıca, pompéien ('Pompeii'den') ve pompeux ('şatafatlı') terimleriyle örneklendirilen, Fransızca'daki yarı şakalara olan eğilimi de ortaya koymaktadır. (Bonafoux, 2012, ss. 238–239; Lécharny vd., 1998, s. 14). Bu sanatsal tür, terimi kullananlar tarafından burjuva değerlerinin özü, samimiyetsiz ve abartılı olarak algılanmıştır. 'L'art pompier' terimi (destekçileri tarafından genellikle kaçınılan bir terimdir), kısmen Paris'teki yeni Musée d'Orsay'da dönemin Empresyonistleri ve Realist ressamlarıyla daha eşit koşullarda sergilenmesinin bir sonucu olarak, son yirmi yılda eleştirel bir canlanma yaşamıştır (Harding, 1979, ss. 14–22).

2.2.4. Romantizm Dönemi Sanatı

19. yüzyıl, sanat alanında önceki yüzyıllara kıyasla daha büyük bir parçalanmaya sahne olmuştur. Bu dönem, hızlı bir sosyal ve teknolojik değişim temposuyla karakterize edilmiştir. Bu dönemin sanatçıları, çalışmalarında çok sayıda tekniği denemeye ve yeni kavramları keşfetmeye daha meyilliydi. Yüzyıl ilerledikçe, bir dizi farklı stil ve teknik ortaya çıktı. Buna ek olarak, yüzyılın başında önemli bir etkiye sahip olacak yeni bir tarihsel figür ortaya çıktı. Yüzyılın başında tarihsel olarak baskın olan bu figür ve orduları, tüm Avrupa'yı yok etme ve binlerce hayatın akışını değiştirme noktasına ulaştı. Küresel manzarayı dönüştüren Napolyon Bonapart'ın faaliyetleri dönemin sanatı üzerinde önemli bir etkiye sahipti. Bu siyasi gelişmeler dönemin pek çok sanatçısının eserlerine farklı şekillerde yansımıştır. Örneğin, Napolyon Bonapart komutasındaki ordular İspanyol sanatçı Francisco de Goya'nın (1746-1828) bir tablosuna konu olmuştur. Goya'nın eseri savaşın acımasızlığını tasvir ederken, bir başka Alman sanatçı Caspar David Friedrich (1774-1840) Yeni-Klasikçi tarzdan etkilenen vatansever bir üslupla resim yapmıştır. Sonuç olarak, Napolyon'un imparatorluk hevesleri Yeni-Klasikçi üslubun düşüşünü temsil etmiştir. Ardından gelen yenilgi, insan deneyiminin derin ve kapsamlı bir ifadesiyle karakterize edilen Romantizmin bir akım olarak ortaya çıkması için bir katalizör görevi görmüştür. Romantik Çağ, gençlik coşkusu, sanatın gücüne olan ateşli inanç ve yoğun duygusal deneyimlere olan eğilim gibi bir dizi temel unsurla karakterize edilmiştir. Bu özellikler, abartıya ve hataya yatkınlıkla birleştiğinde, daha önce benzeri görülmemiş bir entelektüel faaliyet dönemine yol açmıştır.

Edebi Romantizm kavramı, özellikle de bölücü dini, siyasi ve sosyal eğilimleri beslemedeki rolüyle ilgili olarak önemli tartışmalara konu olmuştur. Romantik sanatın, belki de nispeten önemsiz göründüğü için hak ettiğinden daha az ilgi görmüş olması mümkündür. Yine de iki akım arasında ayrım yapmak mümkündür. İki akım arasındaki bağlantılar, birkaç ressam ve yazar arasındaki tesadüfi dostlukların sonucu değildir. Aksine, aynı kaynaktan farklı şekillerde doğmuşlardır. Ortak bir bilişsel yönelimden yola çıkarak, benzer bir ortamda geliştirmişlerdir. Romantik kuşak, entelektüel kapasitelerini edebiyat ve sanatın yanı sıra bilim, felsefe, siyaset ve endüstriyi de kapsayan çok çeşitli uğraşlara uygulayan bireyler tarafından karakterize edilmiştir. Romantizmin ilkeleri ilk olarak 18. yüzyılın sonlarına doğru Almanya'da kodlanmıştır. Daha 1770 ve 1780'lerde hem edebiyatı hem de siyaseti kapsayan bir hareket olan Sturm und Drang'ın (Fırtına ve Coşku) temsilcileri Aydınlanma'nın ilkelerine meydan okunmuştur. Friedrich von Schiller (1759-1805) ve Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), on sekizinci yüzyılın ortalarında Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) tarafından savunulan bireycilik ve doğaya saygı ilkelerini benimseyen Sturm und Drang taraftarları arasındadır. İnsan figürü güçlü ve kuvvetli bir şekilde tasvir edilen, geniş göğüslü, düzenli yüz hatlarına sahip ve zarif çizgilerle süslenen bir şekilde övülmüştür. Renklerin canlılığı ve doğanın sadece dekoratif bir rolde kullanılması da takdir görmüştür. Bu eğilimler, özgürlük ve zafer heyecanıyla hareket eden sanatçıların eserlerine de yansımıştır. Basit ve süslemesiz heykeller, on sekizinci yüzyılda zarif formları cazip bulmayan kişilere hitap etmiştir. Saraylar, tapınaklar ve anıtlar, Vitruvius tarafından belirlenen mimari prensiplere uygun olarak sade, güçlü ve büyük yapılarla dönemin görkemini yansıtmaya çalışmıştır. Bu yapılardaki iç mekân tasarımı, ağır mimari desenlerle süslenmiş maun mobilyaların kullanılmasıyla karakterize edilmiştir. Duvar kaplamalarında altın, yeşil ve Etrüsk kırmızısının bir arada kullanıldığı büyük geometrik desenler yer almıştır. Bu iç mekân tasarımı, zarif yaşam tarzını unutmuş yeni ve oldukça sofistike olmayan bir toplum için tasarlanmıştır. Bu tarz, o dönemdeki düzensizliklerden ayrılarak dikkat çekici bir şekilde tutarlıdır. Aynı zamanda, Fransa, siyasi, bilimsel ve askeri alanda olağanüstü yeteneklere sahip bireyler yetiştirerek, sanatta da son derece başarılı bir grup figür kazandırmıştır (Öz, 2019, s. 58; Rosenthal, 2008, ss. 7–8).

19. yüzyılda liberalizm, romantizmi Restorasyon ve gericilikle özdeşleştirmiştir. Özellikle Almanya'da bu vurgunun belli bir haklılığı olsa da sonuçta tarihsel sürecin yanlış temsil edilmesine neden olmuştur. Bu hatalı varsayım, akademisyenler Alman ve Batı romantizmi arasında ayrım yapmaya ve birincisini gerici, ikincisini ilerici eğilimlerden türetmeye başlayana kadar düzeltilmemiştir. Ortaya çıkan tablo kuşkusuz daha doğru olmuştur, ancak yine de önemli ölçüde basitleştirme içermektedir. Siyasi bir perspektiften

bakıldığında, romantizmin hiçbir biçimi net ya da tutarlı bir şekilde tanımlanmamıştır. Nihayetinde, Alman, Fransız ve İngiliz romantizminde bir başlangıç aşaması ile bir sonraki aşama arasında ayrım yapılarak gerçek koşullara uygun bir ayrım yapılmıştır. Bu da iki farklı romantizm biçiminin tanımlanmasıyla sonuçlanmıştır: biri önceki kuşakla, diğeri sonraki kuşakla ilişkilendirilmiştir. Almanya ve Batı Avrupa'da romantizmin evriminin farklı yörüngeler izlediği tespit edilmiştir. Başlangıçta devrimci bir doğaya sahip olan Alman romantizmi, nihayetinde gerici bir duruş benimsemiştir. Buna karşılık, monarşist-muhafazakâr bir perspektiften kaynaklanan Batı romantizmi liberalizme doğru ilerlemiştir. Romantik hareket yalnızca 155 ulusa yayılan ve evrensel bir edebi dilin yaratılmasıyla sonuçlanan evrensel bir Avrupa fenomeni olmamıştır. Bu hareket nihayetinde Rusya ve Polonya'da da İngiltere ve Fransa'da olduğu kadar anlaşılabilmiştir. Dahası Romantizm, Gotik natüralizm ya da Rönesans klasisizmi gibi sanatın gelişimi üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olan akımlardan biri olduğunu kanıtlamıştır. Yanı sıra Romantik hareket, Birleşik Devletler'e ek olarak İngiltere ve Kıta Avrupası'nda da küresel bir fenomen haline gelmiştir. Her ülkenin kendine özgü koşulları nedeniyle eleştiriler farklı vurgulara sahiptir. İngiltere'de sanayileşme ve girişimci kapitalizm ilerlemiş olduğundan, eleştiriler yeni ekonomik güçlerin insanlığa zarar verici ve yabancılaştırıcı etkilerine odaklanmıştır. O dönemde sanata yönelik yapılan eleştiriler, toplumun belirli yönlerine yönelik eleştirilerle aynı doğrultudadır. Sanatın ticari niteliği, özellikle o dönemde Londra'da hem yerel hem de yabancı gözlemciler için önemli konumdadır. Bununla birlikte, bu dönem olağanüstü bir sanatsal başarı dönemi olarak kabul edilmiştir, çünkü materyalizme rağmen, yeni ve önemli şeylerin oluştuğuna inanılmaktadır. 1824 yılı, İngiliz sanatının ve kültürünün kıtadaki coşkusunun bir işareti olarak kabul edilmektedir. İngiliz resim sanatının başarısı Paris Salon'da önemli bir etki yaratmıştır. İngilizler, doğayı tasvir etme konusunda yeni yaklaşımlar sunarak Fransız sanatçılara ilham vermiştir.(Hauser, 1999, s. 151,153; Hemingway & Wallach, 2015, s. 32).

Romantizm akımında, sanat tarihi ve müzik tarihi disiplinleri nispeten geç ortaya çıkmış ve başlangıçta üniversite içinde ayrı çalışma alanları olarak ele alınmıştır. Dönem sınıflandırmaları, çeşitli ulusal edebiyat disiplinleri arasında olduğu gibi birbirinden bağımsızdır. Sanat tarihçileri tipik olarak on sekizinci yüzyılın sonlarından on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar olan ressamları biçimsel kriterlere göre kategorize etmişlerdir. Örneğin, Jacques-Louis David (1748-1825), Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) ve Antonio Canova (1757-1822) klasik olarak; Eugène Delacroix (1798-1863), Caspar David Friedrich (1774-1840), J. M. W. Turner (1775-1851) ve John Constable (1776-1837) ise romantik olarak listelenmiştir. Kökleri Alman müziğinin gelişimine dayanan müzikoloji alanı,

Haydn ile başlayan ve Beethoven'a kadar devam eden bir Klasik tarzın yanı sıra Franz Schubert (1797-1828) ile ortaya çıkan ve bazı tarihçilere göre yüzyılın sonuna kadar devam eden nispeten geç çiçek açan bir Romantik tarz ortaya koymaktadır (Brown, 2008, s. 367).

2.2.5. Oryantalizm Dönemi Sanatı

Oryantalizm alanında yaptığı çalışmalarla büyük bir etki yaratan Edward W. Said (1935-2003)'e göre Oryantalizm (Türkçe karşılığı Şarkiyatçılık), Batı tarafından dayatılan siyasi bir öğretidir. Doğu ile Batı arasındaki farklılıkları görmezden gelmektedir ve Doğu'yu güçsüz olarak görmektedir. Yanı sıra, Said'in öne sürdüğü gibi, Oryantalizmin akademik alanı, en katı anlamıyla, Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca'dakiler de dahil olmak üzere çeşitli Avrupa üniversitelerinde Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice çalışmalarına adanmış kürsülerin kurulmasıyla Hıristiyan Batı'da ortaya çıkmıştır. Bu gelişmenin izleri 1312 yılında Fransa'nın Vienne kentinde toplanan kilise konseyine kadar izlenebilmektedir. Etimolojik olarak incelendiğinde, Orient teriminin Latince 'Orior' kelimesinden türetildiği ve bu kelimenin Türkçe karşılığının da 'güneşin doğuşu ya da yükselişi' olduğu görülmektedir. Anlamlardaki bu örtüşme yaygın olarak kabul görmektedir. Batı dillerinde zamanla "Oriental" ve "izm" olarak örtüşmüştür. Dolayısıyla bu kavram 1799 yılında kullanılmaya başlanmış ve o zamandan beri hem Fransa hem de İngiltere'deki sözlüklerde yer almıştır (Çaycı, 2015, s. 13; Öz, 2019, s. 1).

Yakın Doğu'dan ve insanlarından beslenen belirgin sanatsal üslup, Batı dışı bir kültüre yönelik tutumların özeti sayılabilecek tek unsur değildir. Sanatsal süreç içinde çeşitli dönemlere ait sanatçıların eserlerinde görülen Doğu çalışmaları, bu sanatçıların kendi dönemleri dışında da iyi birer Oryantalist olarak nitelendirmelerine yol açmıştır. Neo-Klasisizmin önde gelen isimlerinden Jean-Auguste-Dominique Ingres, Romantizmin atası olarak kabul edilen Eugène Delacroix ve Akademik Klasisizmin en etkili isimlerinden Jean-Léon Gérôme, Boulanger ve Cabanel bu üslubun önemli sanatçılardır. Bu üslup büyük ölçüde köle pazarları, haremler ve çeşitli eğlence biçimlerinin tasvirlerine dayanmakta ve Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüğünü vurgulamayı amaçlamaktadır. Egzotik bir nitelik taşıyan sahnelerin yaygınlığı dikkat çekmektedir. Avrupa'nın Doğu'ya duyduğu hayranlığa iki faktör katkıda bulunmuştur. Bunlardan ilki, Avrupa'dan tamamen farklı olarak algılanan söz konusu toprakların klasik mirası ve Aydınlanma rasyonalizmidir. Romantizm ve onun uyandırdığı meraktır. Bu ikinci faktör de Napolyon Bonapart'ın Mısır Seferi'nin bir sonucudur. Bonapart'ın 1809 ile 1822 yılları arasında Mısır'ın mimarisi, peyzajı ve insanlarına dair kapsamlı bir çalışma yapmıştır. Mısır'ın Tasviri başlığı altında yirmi dört cilt halinde yayınlanan bu eser,

Oryantalist harekete önemli bir katkı sağlamıştır. Buna karşılık, Oryantalizmin popüler bir tür olduğu 19. yüzyıl boyunca, Oryantalist resimde en sık tasvir edilen temalar şiddet ve erotizmdir. Bunlar Romantizm bölümü içinde konumlandırılabilir. Delacroix'nın eserleri bu iki dönemin etkili bir sentezini ortaya koymaktadır (Bailey vd., 2014, s. 230; Öz, 2019, s. 78).

2.2.6. Realizm Dönemi Sanatı

Gerçekçilik terimi, natüralist tarzdaki çok sayıda sanat eserini tanımlamak için kullanılmış olsa da on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren Fransa'da ortaya çıkan bir akım olarak dikkat çektiğini belirtmek gerekmektedir. Fransa'nın Ornans kentinde doğan ve akademik resim çevrelerinde büyük sansasyon yaratan *Ornans'ta Cenaze* adlı eseriyle Paris sanat hayatına etkili bir giriş yapan Jean Désiré Gustave Courbet ile ilişkilendirilen bu dönemde, kurgusal, barışçıl ve ahlaki değerlere odaklanılmasının yanı sıra, bilinen dünyanın günlük sahnelerine yer verilmesi önem teşkil etmektedir (Öz, 2019, s. 86).

Plastik sanatlar ve edebiyat bağlamında gerçekçilik, duyusal algıların nesnel temsili olarak tanımlanabilmektedir. Gerçekliği genel ve nesnel bir şekilde aktarmayı amaçlayan natüralizm ile yakından ilişkilidir. Gerçekçilik, belirli örneklerin ayırt edici niteliklerini en yüksek doğrulukla yansıtmaya çalışırken, natüralizm belirli özellikleri vurgulayarak stilize temsilleri tasvir etme eğilimindedir. Gerçekçiliğin ilkeleri, evrensel gerçekleri tanımlamaya çalışan idealizmin ilkelerine karşıttır. İdealizm, güzellik ve hakikat kavramlarının bağlamsal olduğunu ve farklı anlarda farklı şekillerde tezahür ettiğini öne sürmektedir. Sanat bağlamında gerçekçilik, ideal, ruhani ve öznel olandan ziyade yaşanan anın tikel verilerine öncelik vermektedir. Uygulamada realist ve natüralist yaklaşımlar arasında kesin bir ayrım olmasa da Rembrandt, Velázquez gibi ressamları ve Roma heykellerini realist olarak tanımlamak mümkün olduğu gibi Auguste Rodin''in (1840-1917) *Bronz Çağı* (1878) ve *Demircinin Bir Zamanlar Güzel Karısı* heykelleri ile Jean-François Millet'nin (1814-1875) *Çapalı Adam* adlı tablosu, stilize temsilleri ve belirli özelliklere yaptıkları vurgu nedeniyle doğalcı olarak sınıflandırılabilmektedir. Gerçekçilik, nesnelliğe olan eğilimi ile ayırt edilmekte ve kısıtlamalar getiren ve yerleşik normlara bağlı kalan sanatsal tarzlara karşıt bir duruşu temsil etmektedir. Gerçekçiliğin yüzyıllar boyunca sanatın bir özelliği olduğu ve on dokuzuncu yüzyıla kadar kademeli olarak geliştiği iddia edilmektedir. Ruh hali, değişim, geçicilik, ölüm ve duygulara vurgu yapan bir akım olan Romantizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Romantizmin ortaya çıkışı, klasik resim geleneklerinden bir kopuşa işaret etmiş ve böylece gerçekçiliğin ortaya çıkmasının yolunu açmıştır. Özellikle Fransa'da etkili olan Realizm akımı, Gustave Courbet (1819-1877) gibi sanatçılarla öne çıkmış ve akademik sanatın ilkelerine karşı

çıkan Millet ve Honoré Daumier'nin (1808-1879) eserleriyle zirveye ulaşmıştır. Gerçekçi sanatçıların radikal duruşları ve tepkileri önemli bir siyasi etki yaratmıştır. Manet'nin Meksika İmparatoru Maximilian'ın İdamı adlı tablosunun yasaklanması, Realist sanatın siyasallaşmasını örneklemektedir. Realizm türü, işçi sınıfının, köylülüğün yaşamını ve günlük yaşamın sıradan yönlerini duygusallıktan ve yüceltmeden uzak bir şekilde tasvir etmektedir. Sanayileşme, kentleşme ve demokratikleşme süreçleriyle eş zamanlı olarak ortaya çıkmış ve Gustave Flaubert (1821-1880) gibi gelenekçi yazarları bile etkilemiştir (Erzen, 1997, s. 669).

2.3. Çalışma Kapsamında İncelenen Eserlerdeki Savaşlar

2.3.1. Antik Dönem Savaşları

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 alevin 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. 237–238).

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 katılmış ve peş peşe galibiyetler kazanınca kardeşleri tarafından kıskanılıp öldürülmek istenmiştir. Bunun üzerine Zeus'a sığınan Paris'i kâhin olan kardeşi Kassandra fark etmiş ve saraya götürmüştür. Priamos ve Hekabe öldüğünü sandıkları oğlu Paris'i görünce çok sevinmiştir. Afrodit'in vaadi[1] nedeniyle aklı Helen'de olan Paris, gemiler hazırlatıp

[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; Öztürk, 2016, s. 437).

Sparta'ya gitmiştir ve orada Sparta kralı Menelaos ile Helen'in konuğu olmuştur. 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 (İren 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 Akaların kâhini olan Kalkhas eğer Akhilleus[2] 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 (Öztürk, 2016, ss. 1154–1155).

[2]Peleus ve Thetis'in oğlu olan Akhilleus, Yunan mitolojisine en çok konu olan kişilerdendir. Zeus ve Poseidon'un âşık 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; Öztürk, 2016, ss. 89–90).

Truva prensesi Kassandra ve Laokoon adlı bir rahip bu tahta at konusunda kent halkını uyarsa da Kassandra'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 (Öztürk, 2016, s. 1155).

Thermopylae Savaşı MÖ 480 yılında meydana gelmiştir. Bu savaş şüphesiz Avrupa antik tarihinin en ünlü savaşlarından biridir ve antik, yakın ve çağdaş kültürde defalarca atıfta bulunulmuştur. Ezici güçlüklere karşı cesaretin sembolü haline gelmiştir. Thermopylae Savaşı, Kral Leonidas ve 300 Spartalı liderliğinde 7.000 kişiden oluşan Yunan şehir devletleri ittifakı ile M.Ö. 480 yılında I. Xerxes komutasındaki 250.000 kişilik Pers İmparatorluğu kuvvetleri arasında üç gün boyunca sürmüştür. Thermopylae Savaşı, hem antik hem de modern yazarlar tarafından, özgür insanlardan oluşan vatansever bir ordunun kendi topraklarını savunma gücünün ve askeri eğitim, teçhizat ve arazinin stratejik avantajlarının bir örneği olarak anılmıştır (Christopoulos vd., 2011, s. 84).

Thermopylae'deki geçidin Yunan savunması üç gün boyunca devam etmiştir. Perslerin başlangıçtaki stratejisi, sayılarının çokluğuyla Yunanlıları alt edebilecekleri varsayımına dayanıyor gibi görünmüştür. Ancak geçidin orta kısmının darlığı, sayı üstünlüklerini etkili bir şekilde kullanmalarını imkânsız hale getirmiştir. Xerxes'in kendisi Yunan ordusunu özellikle hor görmüştür. Herodot, Xerxes'in iki orta tümenini (yaklaşık 20.000 kişi) Yunanlıları yakalayıp krala getirmeleri emriyle görevlendirdiğini belirtmektedir. Önemli kayıplar veren orta tümenini geri çekilmesinin ardından Xerxes, Ölümsüzler olarak bilinen seçkin Pers tümeninin komutanı Hydarnes'e savaşa devam etmesini emretmiştir. Ancak en yetenekli birlikleri bile, zorluklar karşısında olağanüstü bir kararlılık sergileyen Yunanlılara karşı üstünlük sağlayamamıştır. Leonidas ve nispeten küçük Sparta birliğinin başlangıçta saldırının yükünü taşımış olması muhtemel görünmektedir. Bununla birlikte, Yunanlılar kuvvetlerini rotasyona tabi tutabilmiş, böylece birliklerinin çoğunu dinlendirebilmiş ve savaşın ön cephesine düzenli olarak taze birlikler yerleştirebilmişlerdir. Yunan birliklerin hoplit adı verilen seçkin, zırhları ile yuvarlak kalkanları ve uzun saplamalı mızrakları bu tür yakın

muharebelerde son derece etkili olmuştur. Spartalılar düşmanı savaşın içine çekmek için sofistike taktikler geliştirmişlerdir. Geri çekiliyormuş gibi yaparlar, ardından düşman güven içinde ilerlerken dönüp doğrudan onlara saldırmışlardır (De Souza, 2003, ss. 54–55).

Xerxes, Yunan kuvvetlerini yerinden oynatmaya ve Yunan topraklarının derinliklerine ilerlemeye hevesli olmuştur. Bu nedenle Ölümsüzler'i dağların arasından geçen tehlikeli Anopaia yolundan Leonidas ve adamlarına arkadan sürpriz bir saldırı düzenlemesi için Hydarnes'e göndermiştir. Geceleri saldırının riskinin arttığı dağlık yolda, Eurydemos oğlu Ephialtes, Xerxes'ten bir ödül almak umuduyla Perslere yol göstermek ve rehberlik etmek konusunda anlaşmaya varmıştır. Persler, gün ağarmaya başladığında 1.000 Phokaialıyla karşılaşmışlardır. Hydarnes, önce Spartalılarla karşılaştıklarını düşünse de Ephialtes'in onu ikna etmesiyle karşılaştıkları birliklerin Spartalı olmadığına inanmıştır. Phokaialılar kendilerinin savaşa hazır olduklarını göstermek için savunma mevzisine çekilmişlerdir. Hydarnes, askerlerine Phokaialıları dikkate almamalarını ve geçide doğru ilerlemeyi emretmiştir (De Souza, 2003, s. 55).

Leonidas, Perslerin yaklaştığını önceden uyarıldığı için geçidi savunmaya devam etmeli mi yoksa geri çekilmeli mi seçenekleri arasında karar vermek zorunda kalmıştır. Ancak Herodot, geri çekilme emrinin, düşmanın artık iki taraftan saldırabildiğine göre, Yunan kuvvetlerinin artık geçidi tutamayacağını anlayan Leonidas tarafından verildiğine inanmaya daha meyillidir. Her halükârda, tüm Yunanlılar geri çekilmemiştir; Leonidas ve 300 Spartalı, bazı Boeotialılar, özellikle de bazı Yunanlıların daha sonra orada rehin tutulduklarını iddia ettikleri 400 Thebalı ve Thespiae'den 700 hoplit eşliğinde geride kalmıştır. Leonidas'ın stratejik kaygılarla ilgili askeri yaklaşımı anlaşılması zor olsa da muhtemelen geri kalan Yunan kuvvetlerine destek olmak amacıyla geride bir artçı birlik bırakmak istemiş olabilmektedir. Bu durumda, Spartalıların cesurca ve övgüye değer bir şekilde istilacılara karşı sonuna kadar savaşmaları, geri çekilen Yunan kuvvetlerinin savunulmasında kararlı olmadıkları düşüncesini yıkmaktadır. Leonidas'ın Delphi'deki Apollon rahibesinden aldığı kehânette ya şehirlerini ya da krallarını Perslere kaybedeceklerini haber vermiştir. Leonidas'ın krallığa yükseldiği düşünüldüğünde, konumunu haklı çıkarmak için cesaretli bir eylem gerçekleştirmesi olasıdır. Leonidas'ın kararı, Spartalıların yalnızca zorlu durumlarla başa çıkabilen tek Yunan hoplitleri olmadığını göstermektedir. Artemision'daki filoya bir ulak gönderilirken, Leonidas hayatta kalan hoplitleri düşmana karşı savaşmak için ileri sürmüştür. Şiddetli bir çatışma yaşandı ve birçok Pers öldürülerek, bazıları da kendi yoldaşları tarafından ezilmiştir. Hoplitler başlangıçta mızraklarını kullanmış, ancak etkisiz olunca kısa kılıçlarına geçtiler. Xerxes'in üvey kardeşleri de kayıplar arasında yer almıştır ve muhtemelen Pers kuvvetlerinin önünde savaşmaktadır.

Çarpışmanın sonunda Leonidas'ın kendisi de düşmüş ve cesedi Spartalılar ve Persler için uğruna savaşılacak bir ödül haline gelmiştir. Hydarnes ve Ölümsüzler Anopaia yolundan çıkıp Yunanlıların arkasına yaklaşırken, Spartalılar, hayatta kalan Helotlar ve Thespia'lılar Phokaia duvarının arkasındaki küçük bir tepeye çıkıp son bir direniş göstermişlerdir. Persler geri çekilip sonuncusunu da oklarla öldürene kadar kılıçlarla, çıplak ellerle ve hatta dişlerle savaşarak son bir direniş göstermişlerdir. Bazı Thebalılar kaçmayı ve teslim olmayı başarmışlardır ancak Pers kralının zafer kazanacak hali kalmamıştır. Thebalıları köleleştirmiş ve kraliyet sembolüyle damgalamıştır; şehirleri ona boyun eğmiştir ama onlar düşmanlarına katılmışlardı. Ayrıca Sparta kralının meydan okumasına o kadar kızmıştı ki Leonidas'ın cesedini kazığa oturtup başını kestirmiştir. Herodot'a göre Leonidas ve ordusu Xerxes'e 20.000 adama mal olmuştur (De Souza, 2003, s. 57; W. Smith, 1889, s. 60).

Cannae Savaşı MÖ 216 yılında meydana gelmiştir. Bu yılın baharında Hannibal inisiyatifi ele almış ve Apulian ovasında bulunan Cannae'deki önemli ikmal deposunu ele geçirmiştir. Bu stratejik hamle onu Romalılar ile hayati ikmal kaynakları arasına yerleştirmiştir. Polybius'un gözlemlediği gibi, Cannae'nin ele geçirilmesi "sadece buranın ve içindeki depoların kaybından dolayı değil, aynı zamanda çevredeki bölgeye hâkim olduğu için de Roma ordusunda önemli bir huzursuzluğa neden oldu." Konsüller Hannibal'la yüzleşmeye karar vererek onu aramak için güneye doğru yürümeye başlamışlardır. İki günlük bir yürüyüşten sonra Romalılar Hannibal'ın Aufidus Nehri'nin sol kıyısında, yaklaşık 8 km (5 mil) uzaklıktaki mevzisini keşfetmişlerdir (Goldsworthy, 2001, ss. 75–77; P. Hunt, 2024; Polybius, 1889, s. 107).

İlk gün komutada olan Gaius Terentius Varro, çağdaş kaynaklar tarafından Hannibal'ı yenmeye kararlı, pervasız ve kibirli bir adam olarak tanıtılmaktadır. Roma ordusu Cannae'ye doğru ilerlerken, Hannibal'ın hafif piyade ve süvari kuvvetleri bir pusu kurmuştur. Varro saldırıyı püskürtmüş ve Cannae'ye doğru ilerlemeye devam etmiştir. Bu çatışmanın önemsiz doğasına ve stratejik değerinin olmamasına rağmen, Roma ordusunun güvenini artırmaya hizmet etmiş ve muhtemelen Varro'nun kendine aşırı güvenmesine yol açmıştır (Goldsworthy, 2001, ss. 80–81).

Lucius Aemilius Paullus (MÖ-ö.216), şekillenmekte olan bu çatışmaya karşı çıkmıştır. Varro'nun aksine, ihtiyatlı ve temkinli olmuş ve Roma ordusunun sayısal üstünlüğüne rağmen açık arazide savaşa girmenin akıllıca olmadığını düşünmüştür. Hannibal'ın süvarilerinin hem niteliği hem de niceliği açısından avantajlı olduğu düşünüldüğünde bu durum özellikle geçerlidir. Bu kuşkulara rağmen Paullus ilk başarının ardından orduyu geri çekmenin akıllıca olmayacağını düşünmüştür. Sonuç olarak, ordunun

üçte ikisi için Aufidus Nehri'nin doğusunda bir kamp kurmuş ve geri kalanı ana kamptan 2 km (1,2 mil) uzakta, karşı tarafta bir mevziyi güçlendirmek için göndermiştir. Bu ikinci ordugâhın amacı, ana ordugâhtan gelen yiyecek arama birliklerine siper sağlamak ve düşman birliklerini taciz etmek olmuştur (Cottrell, 1960, s. 94; Goldsworthy, 2001, s. 81).

İki ordu iki gün boyunca kendi mevzilerinde kalmıştır. Çatışmanın ikinci gününde (1 Ağustos) Hannibal, Varro'nun ertesi gün komutayı devralacağından haberdar olarak kampından ayrılmış ve bir savaş teklif etmiştir. Ancak Paullus bu teklifi reddetmiştir. Talebinin reddedilmesi üzerine Hannibal, Aufidus'tan gelen suyun Roma birlikleri için öneminin farkında olarak, süvarilerini kamp surlarının dışında bulunan su taşıyan askerleri taciz etmek amacıyla daha küçük olan Roma kampına göndermiştir. Polybius, Hannibal'ın süvarilerinin Roma ordugâhına doğru cesurca ilerlediğini, önemli bir kargaşaya neden olduğunu ve Roma birliklerine su tedarikini engellediğini belirtmektedir (Caven, 1980; Goldsworthy, 2001, s. 82; Polybius, 1889, s. 107).

Savaş sabahı, kuvvetler dizilirken, Gisgo adında Kartacalı bir subayın Hannibal'a Roma ordusunun büyüklüğünün dikkat çekici olduğunu söylediği söylenmektedir. Hannibal sakin ve ağırbaşlı bir tavırla, "Bu durumun gözden kaçırdığın bir yönü daha var, Gisgo," diye cevap vermiştir. Sonra da açıklamasına: "Bu hatırı sayılır sayının içinde Gisgo adını taşıyan tek bir kişi bile yok" sözleri ile devam etmiştir. Bu açıklama Kartacalıların saflarında yankılanan bir neşe dalgasına yol açtığı bilinmektedir(Plutarch, 1916).

Appian ve Livy'ye göre, Hannibal 500-600 paralı askerden oluşan mütevazı bir birliği Roma kampına iltica etmiş gibi göstermek için göndermiştir. Appian'ın Keltiberyalılar, Livy'nin ise Numidyalılar olarak tanımladığı bu adamlar iyi niyet göstergesi olarak silahlarını Romalılara teslim etmiş, kısa kılıçlarını da giysilerinin altına gizlemişlerdir. Savaş başladığında, Hannibal'ın stratejisine uygun olarak, paralı askerler bir saldırı başlatmış, rakiplerinin silahlarını ve kalkanlarını ele geçirmiş ve Roma kampında kaos ve karışıklık yaratmışlardır. Ancak bu anlatının doğruluğu tartışma konusudur (Daly, 2002, s. 43).

Hannibal'ın taktiği, ordu hattının merkezini genişletmek ve hilal şeklinde bir düzen oluşturarak Roma ordusunun ilerleyişini geciktirmektedir. Bu düzenlemenin amacı, Roma piyadelerinin ilerleyişini engellemek ve Hannibal'ın kendi Afrikalı piyadelerini en iyi şekilde konuşlandırmasına izin vermekti. Savaş kanatlar arasında şiddetli bir süvari çatışmasıyla başlamış ve Kartacalı süvariler üstünlüğü ele geçirmiştir. Aynı zamanda diğer kanatta Numidyalılar, Roma müttefiklerini meşgul etmiştir. Hasdrubal ise İspanyol ve Galyalı süvarilerini kontrol altında tutarak Roma'nın geri çeken kanadını takip etmemiştir. Tarihçiler, Hannibal'ın eylemlerinin kasıtlı olduğu konusunda genel olarak hemfikir olsa da, bazıları bu

taktiğin doğal bir sonuç ya da Roma'nın yoğun direncine stratejik bir yanıt olduğunu düşünmektedir (Goldsworthy, 2001, ss. 118–126; Healy, 1994, s. 77,84).

Hasdrubal, Kartaca birliklerini Roma atlılarıyla çatıştırmak için yetersiz olduğunu düşündüğü için onları Numidyalılarla savaşan Socii süvarilerine karşı yönlendirmiş ve geri çekilmiştir (Goldsworthy, 2001, s. 149). Kartacalı ve Romalı süvariler arasında çatışma yaşanırken, her iki ordunun piyadeleri de birbirlerine doğru ilerlemişlerdir. Rüzgârın toz taşıması görüş mesafesini engellese de askerler yine de varlıklarını algılayabilmektedir(Daly, 2002; Dodge, 1891). Psikolojik faktörler savaşı zorlaştırırken, Roma ordusu susuzluk ve gürültü gibi dezavantajlarla karşılaşmıştır. Her iki tarafın hafif piyadeleri birbirleriyle çatışmaya girerken geri çekilmiş, Roma ağır piyadeleri ilerlerken Hannibal kontrollü bir geri çekilme yapmış ve birliklerini stratejik bir şekilde organize etmiştir (Goldsworthy, 2001, ss. 114–116). Hannibal'ın taktiksel manevrası, Roma piyadesinin gücünü zayıflatmıştır (Goldsworthy, 2001, s. 149).

İspanyol ve Galya birliklerinden oluşan hilal düzeni, adım adım geri çekildikçe dağılmaya başlamıştır. Roma piyadelerinin üstün yeteneklerinin farkında olan Hannibal, birliklerine bilinçli bir şekilde geri çekilme talimatı vermiş ve böylece saldıran Roma kuvvetlerinin etrafında daha da sıkı bir yarım daire oluşturmuştur. Ön saflar yavaş yavaş ilerlerken, yedek hatlardan gelen birlikler büyüyen boşluklara doğru ilerledikçe Roma birliklerinin büyük kısmı uyumunu kaybetmeye başlamıştır (Goldsworthy, 2001, s. 147). Düzen kısa sürede sıkışık bir hal almış, savaşçıların silahlarını kullanabilecekleri alan daralmıştı. Geri çekilen ve görünüşte çökmekte olan İspanyol ve Galyalı birlikleri amansızca takip eden Romalılar, hilal formasyonunun çıkıntı yapan uçlarında hareketsiz duran Afrikalı birlikleri gözden kaçırmıştır. Tozunda bu gözden kaçırmada etkili olmuş olabileceği düşünülmektedir (Healy, 1994, s. 84; P. Hunt, 2024).

Bu aynı zamanda Kartaca süvarilerine Roma süvarilerini her iki kanattan da uzaklaştırma ve Roma merkezine arkadan saldırma fırsatı vermiştir. Artık her iki kanatta da korumadan yoksun olan Roma piyadesi, Kartaca yarım dairesinin içine doğru ilerleyen bir kama oluşturdu ve sonunda kendisini kanatlardaki Afrikalı piyadelerin oluşturduğu bir geçitte bulmuştur. Bu önemli anda Hannibal Afrikalı piyadelerine içe dönmelerini ve Roma kanatlarına doğru ilerlemelerini emrederek, kıskaç hareketinin bilinen en eski örneklerinden birinde bir kuşatma yaratmıştır(Cottrell, 1960, s. 99; Goldsworthy, 2001, s. 148).

Romalı piyadelerin ilerleyişi, Kartacalı süvarilerin onlara arkadan saldırması ve Afrikalı kanat kademelerinin sağ ve sollarından saldırmasıyla aniden durmuştur. Romalılar böylece kaçış yolu olmayan dar bir alana sıkışıp kalmışlardı. Kartacalılar bir duvar inşa etmeye

başladılar ve kalan birlikleri sistematik bir şekilde katletmeye başladılar. Polybius, "Romalı piyadelerin dış saflarının sürekli olarak kesildiğini ve hayatta kalanların geri çekilmeye ve bir araya toplanmaya zorlandığını, sonunda durdukları yerde öldürüldüklerini" yazmıştır (Goldsworthy, 2001, ss. 150–152; Healy, 1994, s. 85).

Livy'nin gözlemlediği gibi, önemli sayıda Romalı hayatını kaybetmiştir. Yaraları sabah soğuğuyla daha da ağırlaşan bazıları öldürülenlerin ortasından kalkarken düşman tarafından etkisiz hale getirilmişti. Bazılarının kafaları kazdıkları toprağa gömülü halde bulundu; görünüşe göre kendileri için çukurlar açmışlar ve sonra da kendilerini boğmuşlardı. Victor Davis Hanson, karanlık katliama son verene kadar her dakika yaklaşık altı yüz lejyonerin öldürüldüğünü ileri sürmektedir (Briscoe & Hornblower, 2020, s. 51).

Polybius, 70.000 Romalı ve müttefik piyadenin öldürüldüğünü, 10.000'inin esir alındığını ve belki de 3.000 kişinin hayatta kaldığını belirtmektedir. Ayrıca, 6.000 Roma ve müttefik süvarisinden sadece 370'inin hayatta kaldığını ifade etmektedir (Polybius, 1889, s. 117). Livy, Hannibal'ın kayıplarını "en cesur adamlarından yaklaşık 8.000 kişi" olarak kaydetmiştir. Polybius ise bunun aksine 4.000 Galyalı, 1.500 İspanyol ve Afrikalı ile 200 süvariden oluşan 5.700 ölü bildirmektedir (Briscoe & Hornblower, 2020, s. 52.6; Polybius, 1889, s. 117).

Kartaca Savaşı (Üçüncü Pön Savaşı) MÖ 149-146 yılları arasında meydana gelmiştir. Bu savaş ile ilgili neredeyse her yönüyle ilgili birincil kaynak, MÖ 167 yılında Roma'ya rehine olarak gönderilen bir Yunan olan tarihçi Polybius (MÖ 200-118)'tur (Goldsworthy, 2012, ss. 20–21). Polybius'un eserleri arasında askeri taktikler üzerine bir el kitabı da bulunmaktadır, ancak kendisi artık MÖ 146'dan sonra yazdığı Tarihler ile tanınmaktadır (Goldsworthy, 2012, s. 20; Shutt, 1938, s. 53; Walbank, 1990, ss. 11–12). Polybius'un eseri Kartacalıların ve Romalıların bakış açılarını sunarken genel olarak objektif ve büyük ölçüde tarafsız olarak kabul edilmektedir (Hau, 2016, ss. 23–24; Lazenby, 1996, ss. x–xi). Analitik bir tarihçi olarak Polybius, her iki tarafın önemli isimleriyle kişisel görüşmeler yaparak belgelediği olayları kapsamlı bir şekilde anlamaya çalışmıştır (Champion, 2011, s. 98,101; Goldsworthy, 2012, s. 21; Shutt, 1938, s. 55). Romalı general Scipio Aemilianus(MÖ.185-129)'a, Kartaca'nın ele geçirilmesi ve Roma'nın savaşta zafer kazanmasıyla sonuçlanan Kuzey Afrika seferi sırasında eşlik etme fırsatı bulmuştur (Champion, 2011, s. 96).

MÖ 146'da Scipio'nun Afrika'daki Roma komutanı olarak görev süresi bir yıl uzatılmıştır (Goldsworthy, 2012, s. 347). Ardından, ilkbaharda son saldırıyı başlatmıştır. Saldırı liman bölgesinden başlatılmış ve Komutan Boetharch Hasdrubal bunu öngörerek çevredeki depoları ateşe vermeye başlamıştır. Yukarıda bahsedilen koşullara rağmen, bir

Roma öncü birliği savunma hatlarını aşmayı ve askeri limanı ele geçirmeyi başarmıştır. Ana saldırı gücü şehrin ana meydanına ulaşmış ve burada lejyonlar gece için geçici bir kamp kurmuştur (Miles, 2011, s. 3). Ertesi sabah Scipio 4.000 adamıyla askeri limandaki grupla birleşmek üzere yola çıkmıştır. Ancak bu grup, Apollon Tapınağı'ndaki altınları yağmalamak için rotalarını değiştirdiklerinde bir gecikmeyle karşılaşmıştır. Scipio ve subayları müdahale edemediler ve hoşnutsuzluklarını dile getirmişlerdir. Kartacalılar savunma pozisyonlarına çekildikleri için bu fırsattan yararlanamadılar (Goldsworthy, 2012, ss. 351–352).

Yeniden toparlanan Romalılar, şehrin yerleşim bölgesinde metodik bir şekilde ilerleyerek karşılaştıkları herkesi öldürmüşler ve arkalarındaki binaları ateşe vermişlerdir(Le Bohec, 2011, s. 441). Romalılar zaman zaman mermilerle saldırıya uğramamak için çatıdan çatıya geçmişlerdir (Miles, 2011, s. 3). Kalan direnişi bastırmak altı gün daha sürmüş ve son gün Scipio esirleri kabul etmeye razı olmuştur. Kartacalıların hizmetindeki 900 Romalı asker kaçağını da içeren son kalan muhalefet, Eshmoun Tapınağı'ndan savaşmaya devam etmiş ve sonunda tüm umutlar tükendiğinde tapınağı kendi etraflarında yakmışlardır (Miles, 2011, ss. 3–4). Bu noktada Boetharch Hasdrubal, hayatı ve özgürlüğü karşılığında Scipio'ya teslim olmuştur. Olayları bir surdan izleyen Boetharch Hasdrubal'ın karısı daha sonra Scipio'yu kutsamış, kocasına lanet etmiş ve çocuklarıyla birlikte tapınağa girerek alevler arasında can vermiştir (Le Bohec, 2011, s. 442). Çatışmaların sona ermesinin ardından, savaş öncesi nüfusun küçük bir bölümünü temsil eden 50.000 Kartacalı esir köle olarak satılmıştır(Scullard, 2002, s. 316). Çatışmanın son haftasında Scipio askerlere şehri yağmalama yetkisi vermiştir (Steinby, 2014, s. 194). Daha sonra on senatörden oluşan bir komisyon gelmiş ve Scipio'ya Kartaca'dan geriye ne kaldıysa yok etmesini emretmiştir. Ayrıca kimsenin oraya yerleşmesine ya da yeniden inşa etmesine izin verilmemesine karar verilmiştir. Bununla birlikte, toprağa girmek yasaklanmamış ve toprak lanetlenmemiştir. Roma güçlerinin daha sonra şehri tuzla kapladığı düşüncesi bir 19. yüzyıl icadıdır (Purcell, 1995, s. 140; Ridley, 1986, ss. 144–145; Ripley & Dana, 1859, s. 497). Kartaca'nın yüzyıllar boyunca Sicilya şehirlerinden ve tapınaklarından yağmaladığı dini eşyaların ve kült heykellerinin çoğu büyük bir törenle iade edilmiştir (Purcell, 1995, ss. 141–142).

Scipio'ya evlat edinen büyükbabasının onuruna "Africanus" agnomeni verilmiştir (Le Bohec, 2011, s. 442). Roma, Kartaca'nın topraklarını ilhak etmiş, Afrika eyaletini oluşturmuş ve Utica'yı başkent olarak belirlemiştir(Scullard, 1955, s. 103, 2002, ss. 310–316). Roma'nın Afrika eyaleti, önemli bir tahıl ve gıda kaynağı haline gelmiştir(Whittaker vd., 1996, s. 596). Mauretania gibi Pön şehirlerinin birçoğu da Romalılar tarafından ele geçirilmiştir (Fantar, 2015, ss. 455–456; Pollard, 2015, s. 249). Ancak Pön hükümet sistemi devam etmiştir. Julius

Caesar tarafından Kartaca bir Roma şehri olarak yeniden inşa edilmiş ve Roma Afrika'sının önemli bir şehri haline gelmiştir (Miles, 2011, ss. 364–365; Richardson, 2011, ss. 480–481). Pön dili ise 7. yüzyıla kadar Kuzey Afrika'da konuşulmaya devam etmiştir (Jouhaud, 1968, s. 22; Scullard, 1955, s. 105). Kartaca'nın kalıntıları Tunus'un kıyısında yer almaktadır. 1985 yılında Roma ve modern Kartaca şehirlerinin belediye başkanları tarafından resmi bir barış antlaşması imzalamıştır. Bu antlaşma, savaşın sona ermesinden 2,131 yıl sonra gerçeklemiştir (Tristan, 2024).

Korint Savaşı MÖ 146 yılında meydana gelmiştir. Romalılar, Akalar ve Sparta arasındaki bir anlaşmazlığı, Akalar Birliği'nin yıkılması ve Yunan bağımsızlığının kalan kalıntılarına daha fazla boyun eğdirilmesi için bir bahane olarak kullanmışlardır. Spartalılar, Akhalara karşı direnmede kendi yetersizliklerini algılayarak Romalılardan yardım istemişlerdir. Sonuç olarak, MÖ 147 yılında iki Romalı komiser iki devlet arasındaki anlaşmazlıkları çözmek amacıyla Yunanistan'a gönderilmiştir. Komiserler böylece sadece Sparta'nın değil, Korint'in ve Akhaia'dakiler hariç diğer tüm şehirlerin de eski bağımsızlık statülerine kavuşturulmasına karar vermişlerdir. Ancak bu karar, birliğin en önde gelen kenti olan Korint'te önemli bir iç huzursuzluğa yol açmıştır. Kentteki tüm Spartalılar tutuklanmış yanı sıra Romalı komiserlerde şiddetten kaçmak zorunda kalmıştır. Roma'ya döndüklerinde, bu ihlallerin telafi edilmesini talep etmek üzere yeni bir elçilik heyeti gönderilmiştir. Ancak o sırada birliğin Strategus ünvalı lideri olan Critolaus'un saldırgan ve akılsızca hareketleri uzlaşma çabalarını boşa çıkarmıştır. Sonuç olarak, elçiler döndükten sonra Senato birliğe savaş ilan etmiştir. Critolaus'un sergilediği stratejik yetkinlik ve kişisel cesaret eksiklikleri ancak önceki cüretkârlığıyla eşleşiyordu. Metellus komutasındaki Roma kuvvetlerinin Makedonya'dan yaklaşması üzerine, Thermopylae'de karşı koymaya bile kalkışmamıştır. Locris'teki Scarphea yakınlarında Romalılar tarafından ele geçirilince tamamen yenilmiş ve daha sonra tarihi kayıtlarda kaybolmuştur. Strategus olarak onun yerine geçen Diaeus daha büyük bir enerji ve cesaret sergilemiştir. Ancak, Diaeus liderliğindeki Akha ordusu aynı yılın ilerleyen günlerinde Korint'in dışında Lucius Mummius komutasındaki ve önemli bir deniz desteğine sahip olan zorlu bir Roma kuvveti tarafından yenilgiye uğratılmıştır. Bunun sonucunda kent sadece Birlik birlikleri tarafından değil, aynı zamanda kent sakinlerinin çoğunluğu tarafından da derhal boşaltılmıştır. Lucius Mummius Korint'i hiçbir direnişle karşılaşmadan ele geçirmiş ve şehri tahrip edip yağmalamaya başlamıştır. Mummius şehre girdikten sonra kalan az sayıdaki erkeği öldürtmüş, kadınları ve çocukları köle olarak satmış ve şehri ateşe vermeden önce (MÖ 146'da) şehrin tüm hazinelerini yağmalamıştır. Korint çok sayıda seçkin antik esere ev sahipliği yapıyordu; ancak Mummius bunların olağanüstü

kalitesine o kadar kayıtsız kalmıştı ki, bunları İtalya'ya taşımakla sorumlu olanlara, yolculuk sırasında herhangi bir kayıp olması durumunda, eşit değerde yenilerinin sağlanmasını şart koşmuştur. Eserler Roma'da bir zaferle sergilenmiş ve daha sonra İtalya ve İspanya'ya dağıtılmıştır. Sonuç olarak Mummius, şehir devletlerinden oluşan Akha Birliği'ne son vermiş ve Yunanistan üzerinde Roma kontrolünü kurmuştur. Daha sonra, Yunanistan'ın tamamını cezalandırma ve düzenleme göreviyle meşgul olmuştur. Bölgenin gelecekteki statüsünü belirlemek amacıyla Roma'dan on komiser gönderilmiştir. Makedonya ve Epir sınırlarına kadar uzanan tüm ülke, siyasi özerkliğini korumak için son bir çaba sarf eden eski konfederasyonun adından türetilen ACHAIA olarak adlandırılan bir Roma eyaleti olarak oluşturulmuştur (Jones vd., 1961, s. 247; W. Smith, 1889, s. 214; Steinby, 2014, s. 185).

Jugurthine Savaşı MÖ 105 yılında meydana gelmiştir. Jugurtha (MÖ 160-104), Numidya'nın Roma müttefiki haline geldiği Masinissa'nın (MÖ 238-148) gayrimeşru torunu ve Masinissa'nın halefi Micipsa'nın (MÖ148–118) yeğenidir. Jugurtha Numidyalılar arasında o kadar popüler olmuştur ki, Micipsa 134 yılında onu Numantia (İspanya) kuşatmasında Romalı General Genç Scipio Africanus'a yardım etmesi için göndererek nüfuzunu etkisiz hale getirmeye çalışmıştır. Yine de Jugurtha, Numidya'nın kalıtsal hamisi olan Scipio ile yakın bir ilişki geliştirmiştir. Scipio'nun 120 yılında Micipsa'yı Jugurtha'yı evlat edinmeye ikna etmiş olması muhtemel görünmektedir. MÖ 118 yılında Micipsa'nın ölümünün ardından Jugurtha, Micipsa'nın hayatta kalan iki oğlu I. Hiempsal (MÖ. ö.117) ve Adherbal (MÖ. ö.112) ile Numidya'da ortak bir yönetim üstlenmiştir. Hiempsal, suikast sonucu öldürülmüştür ve failinin Jugurtha olduğu düşünülmektedir. Adherbal, Jugurtha'nın saldırısına maruz kaldığı gerçeği ışığında, Roma hükümetinin yardımını istemiş, çünkü Numidya hükümetinde yapılacak herhangi bir değişiklik için bu hükümetin onayı ön koşul olmuştur. Bir senato komisyonu Numidya'yı bölmüş; Jugurtha daha az gelişmiş olan batı yarısını, Adherbal ise daha zengin olan doğu yarısının kontrolü verilmiştir. Roma'daki hatırı sayılır nüfuzuna güvenen Jugurtha, Adherbal'e bir saldırı daha düzenleyerek başkent Cirta'nın ele geçirilmesini ve Adherbal'in ölümünü sağlamıştır. Cirta'nın yağmalanması sırasında çok sayıda İtalyan tüccar da öldürülmüştür. Senato, Roma'daki halk hoşnutsuzluğunun bir sonucu olarak Jugurtha'ya savaş ilan etmek zorunda kalmıştır. Pön Savaşları'ndan beri Roma'nın sadık bir müttefiki olan Numidya tahtının Jugurtha tarafından gasp etmesinin bir sonucu olarak, Roma kendini müdahale etmek zorunda hissetmiştir. Ancak MÖ 111'de konsül Lucius Calpurnius Bestia onunla olumlu bir anlaşma için görüşmüştür. Anlaşma müzakerelerindeki rolünü gerekçelendirmek üzere Roma'ya çağrılan Jugurtha, avam tabakaya ait olan insanlardan oluşan bir tribün tarafından etkili bir şekilde susturulmuştur. Ardından, başkentte potansiyel bir

rakibini öldürtmesi sonucunda en saygın Romalı müttefikleri bile ona destek verememiştir. Jugurtha, çatışmaların tekrar başlamasından sonra askeri komutanlarının eksikliklerine rağmen konumunu etkili bir şekilde korumuştur. MÖ 110 yılının başlarında Jugurtha, Aulus Postumius Albinus komutasındaki tüm orduyu teslim olmaya zorlamış ve Romalıları Numidya'dan kovmuştur. Ancak, Roma tarafından teslim şartları reddedilmiş ve çatışmalar daha da artmıştır. MÖ 109'da konsüllerden Quintus Caecilius Metellus Numidicus, birkaç savaşı kazanmış ancak Jugurtha'yı teslim olmaya zorlayamamıştır. MÖ 107'de yeni konsül Gaius Marius'un gelmesiyle Jugurtha, gerilla savaşı taktikleriyle başarılar elde etmeye devam etmiştir. Ancak, Marius'un yardımcısı Lucius Cornelius Sulla tarafından teşvik edilen Mauretania'lı I. Bocchus, Numidya kralını tuzağa düşürerek Romalılara teslim etmiştir. Jugurtha, 105 yılının başlarında idam edilmiştir. Jugurtha, Masinissa'nın halefi olarak becerikli bir lider olmuştur ancak Roma'nın politik anlayışının eksikliğinden dolayı yanlış yönlendirilmiştir. Bununla birlikte Jugurthine Savaşı, Roma ordusunda reform yapmak için Marius'a bir fırsat sağlamıştır. Marius, mülk sahibi olmayan askerleri askere alarak hedefini yerine getirmeyi amaçlamıştır. Sallust'un monograflarında bahsettiği gibi Senato'nun Jugurtha'yı yolsuzluk ve beceriksizlik olarak karakterize etmesi sonucunda halkın güveni kaybedilmiştir. Bu durum Roma Cumhuriyeti'nin çöküşünde önemli bir rol oynamıştır. Savaş, Roma'nın Kuzey Afrika'yı işgalinde ve imparatorluğun genişlemesinde önemli bir anı temsil ediyordu. Bununla birlikte, Numidya MÖ 46 yılına kadar bir Roma eyaleti haline gelmemiştir (L. Brice, 2014, s. 97; Britannica, 2024e; Matyszak, 2009, s. 64; Sallust & Batstone, 2010, s. 54; Sampson & Cornell, 2010, ss. 106–113).

Vercelle Savaşı MÖ 105 yılında meydana gelmiştir. Bir Roma ordusunu mağlup etmelerinin ardından, Cimbri'ler İtalya'ya doğru ilerlemekten kaçınarak güney Galya'dan ayrılmış gibi görünmektedir. Bu, muhtemelen o bölgeye yerleşmeleri için yapılan daveti açıkça reddetmelerine bir yanıttır. Günümüze ulaşan kayıtlar bize onların ortadan kaybolması olgusunu sunmaktadır. Roma ordularının bu dönemde güney Galya'da hâlâ aktif olduğu göz önüne alındığında, Cimbri'lerle dört yıl daha karşılaşılmamıştır. Cimbri'lerin kuzeydoğuya, Main Nehri'ne doğru yer değiştirdikleri ve yerleşim yerleri kurdukları varsayılmıştır; ancak bu hipotezi doğrulayacak kanıtlar yetersizdir. Belli ki, bu dönemdeki yerleşim planları başarısız olmuştur, çünkü MÖ 106'da Cimbri, muhtemelen müttefikleriyle birlikte üçüncü kez güneye, Roma topraklarına doğru ilerlemiştir. Roma ile sürekli çatışma ve aralara serpiştirilmiş yokluk dönemleri incelenmelidir. MÖ 113 yılında, Cimbri ilk kez Roma'yla karşılaştığında, görünüşe göre tesadüfen Doğu Alpler'de meydana gelmiştir. MÖ 109'da Cimbri, İtalya'ya yerleşme izni isteyerek batıdan Roma topraklarına doğru ilerlemiştir. MÖ 106 yılına gelindiğinde Cimbri'ler

güney Galya'daki Roma askeri varlığının tamamen farkında olmuş ve alacakları yanıtı açıkça tahmin ederek kasıtlı olarak kendi topraklarına doğru ilerlemişlerdir. Cimbri'leri içgüdüleriyle hareket eden ve yalnızca fetih arzusuyla hareket eden 'barbarlar' olarak niteleyen Roma-merkezci bir bakış açısını benimsemek yerine, Roma topraklarına üçüncü akınlarının ardındaki mantığı ve taktiklerinin bir dönüşüm geçirip geçirmediğini düşünmek gerekmektedir. Roma'yla ilk kez savaşa girdikten yedi yıl sonra, Cimbri'nin hâlâ barışçıl bir yerleşim kurabilecekleri bir bölge tespit edemediği açıktır. Savaşla ilişkili yıpranma oranları, hastalığın yaygınlığı ve birkaç yüz bin kişi için yeterli besin sağlama zorunluluğu göz önünde bulundurulduğunda, belli bir hayal kırıklığı ve çaresizliğin ortaya çıkmış olması gerektiği açıktır. Daha sonraki olayların da gösterdiği gibi, Cimbri'nin bu noktada İtalya'yı istila etme peşinde olmadığı açıktır. Dahası, Teutonlar ve Ambronlar gibi diğer kabilelerle ittifak kurduklarına dair herhangi bir belirti de yoktur. Ayrıca, her iki kabilenin de ortak bir düşmanı olmasına rağmen, bu dönemde Cimbri ve Tigurini arasında resmi bir ittifak olduğuna dair hiçbir kanıt yoktur. Cimbri'nin, Alpler'in kuzeyindeki bölgeden Roma etkisi kaldırılana kadar güney Galya ya da İspanya'ya yerleşemeyeceklerinin farkında oldukları açıktır. MÖ 109'u takip eden dönemde bu amaca ulaşılabileceği görülmüştür. Tigurini'nin bölgeyi istila etmesi ve bir Roma ordusunu yenilgiye uğratması bunun kanıtıdır. Roma egemenliği altındaki yerli kentler ve kabileler arasında da ayaklanmalar olmuştur. Roma etkisinin ortadan kalkmamış ve Romalılar bölgede güçlenmeye başlamıştır. Cimbri'nin Roma ile üçüncü kez savaşması, tesadüfi olabileceği gibi Roma'nın bölgede yeniden hâkimiyet kurmasıyla da ilişkili olabilmektedir. Bu nedenle, bu üçüncü çatışmanın Cimbri'nin Roma etkisini ortadan kaldırmak ve kendilerine toprak açmak için kasıtlı bir girişimi olduğu iddia edilmektedir. Bunu başarmak için, Roma ordusuna karşı yeni bir zafer kazanmaları ve onu Galya'dan tamamen çıkarmaları gerekmektedir. Bu argüman, Cimbri ile Roma arasındaki çatışmaların daha anlamlı bir sıraya konmasına ve Cimbri'nin Roma'ya karşı tutumunun evrimini gözlemlememizi sağlamaktadır. Bununla birlikte, bu teori henüz kesin kanıtlarla desteklenmeyen spekülatif bir teoridir. Yine de Cimbri ve Romalılar arasındaki çatışmaların daha detaylı bir şekilde ele alınmasına imkân sağlamaktadır (Sampson & Cornell, 2010, ss. 131–133).

Jül Sezar (MÖ 100-44) MÖ 53 yılındaki seferler için kuvvetlerini güçlendirmek amacıyla iki lejyon birliği daha toplamış ve Pompey tarafından bir lejyon birliğinin daha kullanımı kendisine verilmiştir. Bu zamana kadar Sezar toplam on lejyon birliği toplamıştır. Baharın gelişiyle düşmanlıkların artacağını tahmin ederek, Roma kuvvetlerine saldıran Ambiorix ve diğer Galyalılardan intikam almaya çalışmıştır. Ordu sefer sezonunun çoğunu

Almanya'da geçirmiştir. Ambiorix yakalanmaktan kurtulmuş ve Romalılar kaynakları üzerindeki baskıyı artırdıkça Galyalılar ve Germenler gerilla savaşı taktiklerine başvurmuşlardır. Bu sefer sezonu boyunca yürütülen operasyonlar Galyalıların kızgınlığını artırmaktan başka bir işe yaramamış ve çok sayıda Galya kabilesinin MÖ 52 yılında Vercingetorix (MÖ 82-46) önderliğinde birleşmesine yol açmıştır. Vercingetorix yetenekli bir stratejist olmuştur ancak Galyalılar Roma ordusuyla doğrudan karşı karşıya gelecek güçten yoksundur. Bu yüzden yıpratma stratejisini benimsemişlerdir. Bu karardan sonraki ilk karşılaşma Avaricum'da olmuştur. Kuşatma sırasında başlangıçta güçlü bir direniş göstermelerine rağmen, Galyalılar çabalarını sürdürememişler ve sonunda Vercingetorix'in yakındaki kampına kaçarken katledilmişlerdir. Sezar daha sonra Arverni'lerin ana şehri olan Gergovia'ya ilerlemiştir. Romalılar şehri çevreleyen Galya kamplarını ele geçirmeyi başarsalar da çok fazla ilerlemişler ve sonunda geri püskürtülmüşlerdir bu da şehrin terk edilmesine yol açmıştır. Bu yenilgi Aedui ve diğer Galya kabilelerini Sezar'la olan ittifaklarını sona erdirmeleri için motive etmiştir. Vercingetorix stratejisini sürdürerek zaten avantajlı bir konumda olan Alesia'yı tahkim etmiştir. Sezar birliklerini şehrin yakınına konuşlandırmış ve bir çember kuşatması başlatmıştır. Vercingetorix, Roma duvarının tamamlanmasından önce takviye sağlamak ve yiyecek stoklarını yenilemek için süvari birlikleri konuşlandırmıştır. Bu durum Sezar'ı 14 mil boyunca uzanan bir karşı duvar inşa etmeye ve yiyecek arama operasyonlarını yoğunlaştırmaya zorlamıştır. Galyalılar hatırı sayılır bir askeri güç toplamışlar ve dış saldırılarını Vercingetorix'in Alesia'daki operasyonlarıyla senkronize etmişlerdir. Roma kuvvetlerinin sayısız saldırıyı püskürtmesine rağmen, Galyalılar savunma duvarının savunmasız bölümlerini hedef almakta ısrar etmişlerdir. 60.000 Galyalı ile Roma surlarının her iki tarafında mevzilenmiş birliklere karşı yapılan önemli bir çarpışmada Roma kuvvetleri galip gelmiştir. Ardından Vercingetorix teslim olmuştur. Ertesi gün Vercingetorix Galya meclisini toplamış ve Romalıları yatıştırmak için kendisinin öldürülmesi ya da canlı olarak teslim edilmesi önerisini ortaya atmıştır. Sezar Galyalılara silahlarını bırakmalarını ve liderlerini teslim etmelerini emretmiştir. Reisler onun huzuruna çıkarılmış ve Vercingetorix teslim olmuştur. Esirler, kendi tarafına geçmeye ikna etmeye çalıştığı Aedui ve Arverni dışında, savaş ganimetlerinin bir parçası olarak Romalı askerler arasında dağıtılmıştır. Bu, Romalıların savaştaki son önemli direniş eylemi olmuştur. Zaferin duyulması üzerine Romalılar 20 günlük bir şükran dönemi kutlamışlardır. Kayda değer son eylemler Uxellodunum'un kuşatılması ve isyanında Vercingetorix'le ittifak kuran Atrebates'e boyun eğdirilmesidir. Bu seferlerin sonuçlanması Sezar'ın Galya Savaşı'nın sona erdiği anlamına gelmiştir. Bu savaşlar hakkında bizzat Sezar tarafından kaleme alınan şerhler, konuyla ilgili

en önemli bilgi kaynağını oluşturmaktadır. Şerhler canlı ayrıntıları ve açıklıklarıyla dikkat çekmektedir. Öncelikle Sezar'ın başarılarını belgelemek, bunları Roma vatandaşlarına haklı göstermek ve Sezar'ın dehasını ve kişisel rolünü vurgularken olumsuz yönlerini görmezden gelmek için yazılmışlardır. Bu metinlerin uygun bir tarihsel şüphecilikle kaynak olarak kullanılması tavsiye edilmektedir (Caesar, 1869a, s. 87, 1869b, s. 88; Fields, 2014; Gilliver, 2003, ss. 51–60; Moore, 2014, ss. 85–87).

2.3.2. Orta Çağ ve Rönesans Savaşları

Ninova Savaşı'nın 12 Aralık 627 yılında cumartesi sabahı gerçekleştiği bilinmektedir. Roch Vahan (-627) Pers kuvvetlerini üç farklı şekilde organize ederek saldırı manevrası başlatmıştır. Yedinci yüzyılda Ermeni kaynağı Sebeos, Perslerin Herakleios (610-641) 'u takip ettiğini kaydetmiştir. Ancak Herakleios Persleri Ninova Ovası'na kadar çekmiş ve burada kararlı bir karşı saldırı başlatmıştır. Ovadaki sis, Pers ordusunun birbirleriyle karşılaşana kadar Herakleios'un kendilerine karşı döndüğünü fark etmesini engellemiştir. Bu da istikrarsız ve son derece tehlikeli bir duruma yol açmıştır. Herakleios Ninova'da kendini potansiyel olarak tehlikeli bir durumun içinde bulmuştur. Hem kendi ordusu hem de Roch Vehan komutasındaki takip eden Pers ordusu tarafından tüketilen mevcut gıda maddelerinin tükenmesi nedeniyle önceki konumuna geri dönememiştir. Persler onu kendi orduları arasında kuşatmaya ve Dicle'yi geçerek kaçmasını engellemeye çalışmışlardır (Kaegi, 2003, ss. 161–162).

Savaş Büyük Zap'ın batısında, Ninova'dan yaklaşık 23 ya da 24 kilometre uzaklıkta bulunan bir ovada meydana gelmiştir. Bu referans muhtemelen iki höyüğü kapsayan eski Asur Ninova'sının kalıntıları içindeki Nebi Yunis ve Koyunjuk yerleşimleriyle ilgilidir. Bu konum Bizanslılara yakın muharebe piyade birliklerini yakın muharebeye girebilecekleri bir konumda konuşlandırabilme gibi stratejik bir avantaj sağlamıştır. Dahası, daha önce Persler için önemli bir avantaj teşkil eden uzun menzilli birliklerin konuşlandırılması, kuşatma stratejisiyle etkisiz hale getirilmiş ve Bizanslıların bu bölgede önemli kayıplardan kaçınmasını sağlamıştır. Walter Kaegi, bu savaşın Karamlays Nehri civarında gerçekleştiği teorisini ortaya atmaktadır. Bölgeyi tanımlayan bilgiler gerçek savaşın tanımlamalarından değil, daha ziyade savaşın hemen sonrasına dair anlatılardan kaynaklanmaktadır. Perslerin verdiği önemli kayıplara rağmen, savaş tam bir bozgunla sonuçlanmamıştır. Çatışmanın her iki tarafı da düşmanlıkların sona ermesinin ardından savaş alanında kalmıştır. Bizanslı süvariler sabaha karşı saat yediye kadar, ölen yoldaşlarının cesetlerini korumak için mevzilenmiş olan Pers süvarilerinden iki ok atımı uzaklıkta atlarını sulamışlardır. Sekizinci saatin başlangıcında Persler aniden yükleriyle

birlikte geri çekilmişlerdir. Savaşın sonunda Persler 6.000 kayıp vermiştir (Kaegi, 2003, ss. 161–169; Norwich, 1997, s. 93).

Patrik Nikiforos'un (758-828) Kısa Tarihi, Roch Vehan'ın Herakleios'a kişisel bir meydan okuma düzenlediğini, bunun kabul edildiğini ve mücadelenin Roch Vehan'ın tek bir saldırıyla ölümüyle sonuçlandığını öne sürmektedir. Diğer iki meydan okuyucu da Herakleios ile savaşa girmiş ve başarısız olmuşlardır. Dolayısıyla, Roch Vehan savaş sırasında bir noktada hayatını kaybetmiştir. Ayrıca, 3.000 Pers takviye kuvveti sonucu değiştiremeyecek kadar geç gelmiştir (Kaegi, 2003, s. 167,170; Norwich, 1997, s. 93).

Haçlılar *1203-04 yılları arasında Konstantinopolis'i (İstanbul) fethetmiştir*. 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 durumda düzenlenecek olan sefere kendilerinden 50 gemi ve 7000 piyadenin ekleneceğini duyurmuştur (Andrea & Madden, 2006, ss. 453–454; Ayönü, 2015, s. 10; Demirkent, 1997, ss. 169–170; Eyice, 2004, s. 184; 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, Hıristiyan birliğinin kentlerinden biri olan Zara'ya saldırıya itiraz etmiş ancak şehir 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 Angelious'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 çıkılmıştır. 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; Norwich, 2013; Ostrogorsky, 2015). 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; Çobanoğlu, 2020, ss. 27–29; de Clari, 1994, s. 13; de Villehardouin & de Valenciennes, 2001, s. 94; de Villehardouin & Joinville, 1977, s. 92).

Taillebourg Savaşı 1242 yılında meydana gelmiştir. IX. Louis (1214-1270) hakkındaki tartışmalar dindarlık ve sofulukla o kadar doludur ki, onun bir savaşçı olduğunu unutmamak gerekmektedir. Louis'nin küçüklüğü (1226'da 12 yaşında tahta çıkmıştır) Kastilyalı Blanche'ın hükümdarlığına karşı çok sayıda baronluk isyanıyla geçmiştir. Ancak 1242'de Taillebourg Savaşı'nda İngiltere Kralı III. Henry (1207–1272) ve La Marche Kontu X. Hugh' un birleşik güçlerine karşı zafer kazanmıştır. Bu sırada Louis saltanatının ilk yıllarında, uzun süredir devam eden anlaşmazlıkları çözmeye çalışarak, anlaşmazlıkların hakemi ve Hıristiyan hükümdarlar arasında barış yanlısı olarak ün kazanmıştır (Levron, 2024).

III. Henry, 9 Mayıs'ta Portsmouth'tan ayrılmış ve 13 Mayıs'ta Royan'a varmıştır. Her iki tarafın da ikna olmamasına rağmen, sonuçsuz kalan nafile tartışmalar başlamıştır. 16 Haziran'da III. Henry Fransa Kralı'na savaş ilan etmiştir. Yanında getirdiği asker sayısının yetersizliği nedeniyle aceleyle hazırlık yapmak zorunda kalmıştır. Bu sırada Fransızlar

Poitou'daki konumlarını sağlamlaştırma sürecine girmişlerdir. 20 Temmuz'da Fransız kuvvetleri İngilizleri aktif bir şekilde takip etmeye başlamıştır ve bunun sonucunda Taillebourg'a varmışlardır. Kasaba sakinleri derhal teslim olmayı tercih etmiştir. Civarda Charente nehri üzerinde iki köprü bulunmaktadır. Köprülerden biri taştan inşa edilmiş ve bir setle uzatılmıştır. Diğer köprü ise Taillebourg ve Saintes'i birbirine bağlayan Charente Nehri'nin üzerinden geçen ahşap bir yapıdır. 21 Temmuz'da iki ordu, Charente Nehri'nin aralarında uzandığı bu noktada karşı karşıya gelmiştir. Yılın bu zamanında nehir geçit vermemektedir. Fransız kuvvetleri ilerlemiş ve İngilizleri taş köprüden geri çekilmeye zorlamış ardından da onları Saintes'e kadar aceleyle takip etmiştir. Ertesi gün, 22 Temmuz'da Louis IX Charente'yi geçmiş ve savaş Saintes'in dışında yapılmıştır. Guillaume de Nangis, savaşın hem muhteşem hem de güçlü olduğunu ve önemli bir can kaybına yol açtığını kaydetmektedir. İngilizler başlangıçta yerlerini korumalarına rağmen, Fransızlar sonunda galip gelerek İngilizleri geri çekilmeye zorlamışlardır. Savaş alanındaki gelişmeleri gözlemleyen İngiliz hükümdarı şaşkına dönmüş ve derhal Saintes kasabasına doğru çekilmeye başlamıştır. İngiliz kuvvetlerinin geri çekildiğini gören Fransızlar hızlı bir takip başlatarak çok sayıda savaşçının ölümüne ve önemli sayıda esirin ele geçirilmesine neden olmuşlardır. Muharebeyi takip eden gece, İngiltere Kralı ve March Kontu, halkının çoğunluğuyla birlikte şehri ve Saintes kalesini tahliye etmiştir. Ertesi sabah, 24 Temmuz'da, Saintes sakinleri şehrin ve kalenin anahtarlarını Louis'e teslim etmişler ve Louis de buraya bir garnizon yerleştirme kararı almıştır (de Joinville, 1937, s. 134; le Goff, 2009, ss. 105–106).

Bugünkü Bulgaristan topraklarında 10 Kasım 1444'te gerçekleşen *Varna Savaşı*, büyük ölçüde Macar kuvvetlerine karşı Türklerin zaferiyle sonuçlandı. Bu olay, Avrupa'nın Konstantinopolis'i (şimdiki İstanbul) Türk fethinden kurtarma çabalarının sonunu getirmiş ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar üzerindeki kontrolünü güçlendirip genişletmesini sağlamıştır. Varna'da Müslüman Osmanlı Türklerinin ilerleyişine karşı Hıristiyanların misilleme yapması, bir hata ile Osmanlıların Konstantinopolis'i fethine giden yolunu açmıştır (Bunting, 2024).

IV. Papa Eugene, Osmanlıların orta ve batı Avrupa'da daha da ilerleyebileceği endişesiyle bir Haçlı Seferi çağrısında bulundu. Polonya ve Macaristan Kralı III. Władysław 'e hizmet eden János Hunyadi, bir ateşkes üzerinde anlaşmaya varılmadan önce başlangıçta Osmanlılara bazı önemli gerilemeler yaşatmayı başarmıştır. 1443 yılında Osmanlı'nın yaşadığı büyük yenilgiler, olaylar ve devletin içerisinde bulunduğu durumu düşünerek sonuçların daha da kötüleşmesini engellemek amacıyla II. Murad, Macar Kralı Ladislas'a barış önerisinde bulunmuştur. 12 Temmuz 1444 tarihinde ise iki taraf arasında Segedin'de Osmanlı

Devleti'nin büyük özverilerde bulunduğu on yıllık bir barış antlaşması imzalanmıştır (Tarihi, 1986, ss. 69–74). Ancak Ladislas 4 Ağustos 1444 tarihinde, henüz Türk elçiler daha Segedin'deyken, Macar, Eflak, Sırp, Polonya, Hırvat, Alman, Papalık ve Venedik kuvvetlerinden oluşan bağlaşıkların içerisinde bulunduğu kuşku ve sarsıntıyı gidermek için antlaşmanın imzasına rağmen savaşın süreceğini bildiri yayınlayarak duyurmuştur (Ercan, 2023, s. 192; Tarihi, 1986, ss. 69–74).

1444 yılında, ağırlıklı olarak Macar kuvvetlerinden oluşan Haçlı ordusu, Segedin Ateşkes müzakereleri tamamlanmadan bir askeri sefer stratejisi geliştirmişlerdir. Başlangıçta Osmanlı'nın Anadolu'dan takviye almasını engellemek istense de bunun için geç kalınmıştı. Bunun yerine, II. Murad'ın Karaman seferinden sonra Trakya'ya dönmesini engellenmek amaçlanmıştır (Ercan, 2023, ss. 193–194).

Donanma ablukası gerçekleşmedi ve Haçlı ordusu Varna'ya ulaştığında, genişliği beş mili aşan bir savaş cephesi boyunca uzanan sayısal olarak üstün bir Osmanlı ordusuyla karşı karşıya kalmıştır. Osmanlı ordusu her iki kanatta ağır süvarilerden ve merkezde piyadelerden oluşmaktadır. Başlangıçta, Hunyadi'nin başarılı bir şekilde sağlam bir savunma pozisyonu kurması ve sürdürmesiyle, Haçlılar üstünlüğü ele geçiriyor gibi görünmüştür. Ancak, Osmanlı birlikleri bir süvari hücumu karşısında geri çekilirken, Kral Władysław Hunyadi'nin ihtiyatlı tavsiyelerini dikkate almamış ve Sultan'ı ele geçirmek için aceleci bir girişimle kuvvetlerinin çoğunu Osmanlı merkezine doğru yönlendirmiştir. Sultan'ın seçkin muhafızları saldırıyı püskürtmüş, bu da kralın ölümü ve ardından kesik başının bir mızrak üzerinde sergilenmesiyle sonuçlanmıştır. Kralın bu hareketiyle Macarlar savaşı kaybetmiş ve nihayetinde, Haçlılar önemli kayıplar verdikten sonra geri çekilmek zorunda kalmışlardır (Ercan, 2023, ss. 203–204; Önsel, 2022, ss. 54–55; Tarihi, 1986, ss. 69–74).

Savaşın ardından Polonya üç yıl boyunca hükümdarsız kalmıştır. Merkezi Avrupalı güçler daha fazla önemli müdahaleden kaçınarak Türklerin Mora'da daha önce Haçlılarla iş birliği yapmış olan Rum yöneticiler üzerindeki kontrollerini genişletmelerine izin vermiştir. Batı'dan gelen tehdidin artık etkisiz hale gelmesiyle, Osmanlı Türkleri 1453'te Konstantinopolis'i fethetmeye ve 1459'da Sırbistan'ı yeniden ele geçirmeye başlamıştır. Hunyadi 1456'da Belgrad dışında bir başka üstün Osmanlı kuvvetini yenilgiye uğratmıştır ve böylece Osmanlı İmparatorluğu ile Macaristan arasında uzun süren endişe verici bir barış dönemi başlamıştır. Ancak Varna Savaşı, on dokuzuncu yüzyıla kadar Türkleri Avrupa'dan çıkartmak için yapılan son ortak sefer olmuştur (Bunting, 2024).

Sultan II. Mehmed'in (1432-1481) 29 Mayıs 1453 tarihinde *İstanbul'un (Konstantinopolis) Fethi*, Bizans İmparatorluğu'nun sonunu ve Osmanlı İmparatorluğu'nun

başlangıcı oluşturmuştur. Bizans İmparatorluğu'nun çöküşü, Osmanlıların Konstantinopolis'in Antik kara surlarını aşarak şehri 55 gün boyunca kuşatmasıyla sona ermiştir. Mehmed, Konstantinopolis'i hem karadan hem de denizden kuşatmış ve toplarla şehrin zorlu surlarını sürekli ateş altında tutmuştur. Şehrin düşmesi, daha önce Hıristiyan Avrupa'yı Müslüman istilasına karşı koruyan güçlü bir savunma yapısını ortadan kaldırmış ve böylece Osmanlı'nın Doğu Avrupa'ya kesintisiz yayılmasını kolaylaştırmıştır (Hudson, 2024).

II. Mehmed'in nispeten genç yaşta Osmanlı İmparatorluğu'nda tahta geçmesi, Bizans İmparatorluğu üzerindeki baskının azaldığı algısına yol açmıştır. Bununla birlikte, Sultan II. Mehmed yakın gelecekte boğazın en dar kısmının kontrolünü ele almak zorunda kalacaktır. Bir kalenin inşasına başlanmasıyla Bizans bir kez daha kendini tedirginlik ve endişe içinde bulmuştur. 1451-1452 yılları arasında başlayan seferler 1452 baharında resmileşmiş ve kalenin inşasının ilk aşamasını oluşturmuştur. Rumeli Hisarı (Boğazkesen) olarak adlandırılan bu yapı, hiç kuşkusuz, Osmanlıların şehrin fethini güvence altına alma çabalarında uzun süredir hedefleri olan İstanbul'un merkezini oluşturmuştur. Kritovoulos'un anlattıklarına göre kalenin inşası ilkbaharda başlamış ve yaz boyunca devam etmiş, tamamlanması ise olağan inşaat mevsiminin dışında gerçekleşmiştir. Çok sayıda işçinin çalıştığı inşaat projesi önemli mali masraflara yol açmıştır. Bu yüksek maliyetli kale, inşa edildiği dönemde o zamana kadar inşa edilmiş en güçlü kale olmuştur. Yapımı ağustos ayının sonunda tamamlanmıştır. Kalenin dikkat çeken bir diğer yönü de sahip olduğu çok sayıda burçla birleşen önemli kalınlığıdır. Bu özellikler bir araya geldiğinde, kalenin zorlu bir savunma yapısı olarak tanımlanmasını pekiştirmektedir. Tursun Bey, kalenin deniz tarafının yirmi kapısı olduğunu ve her birinin girişine büyük bir top yerleştirilerek Boğaz üzerinden iletişimi engellemeyi amaçlamıştır (Altan, 2017, ss. 64–65; Baştav, 1989, ss. 125–126; Bey, 1977, s. 45; Kritovulos, 2018, s. 22; Maden, 2020, s. 7; Nicolle, 2000, ss. 12–13; Philippides & Hanak, 2011, s. 395; Tarihi, 1979, ss. 60–61).

İstanbul'un fethinden önce II. Mehmed'in oyalamak ve Bizans'a gelebilecek yardımları kısıtlamak adına Venedik ve Macaristan ile birtakım antlaşmalar yaptığı ve şaşırtma seferi olarak More ve Arnavutluk üzerine iki büyük sefer düzenlediği bilinmektedir. Arnavutluk'a yapılan seferde başarısız olsa da İstanbul'a yardım etmek için bu bölgedeki güçleri harekete geçirmekte rol oynamıştır. Venedik ile bir anlaşma imzalamıştır. Ardından Janos Hunyadi ile daha önemli bir anlaşma imzalamış ve bu anlaşmaya göre Sultan'ın Tuna üzerinde yeni istihkâmlar inşa etmekten kaçınması ve Eflak Prensi Valdislav'ın Macaristan'la olan ilişkilerine müdahale etmemesini öngörülmüştür. Bu süreçte surlara yönelik kapsamlı bir inceleme yapmış ve imparatora savaş ilan etmiştir. Venedik ile olan siyasi ilişkilerini

sonlandırmıştır. Venedik, Konstantinopolis'e yardım göndermeyi düşünmüş ancak bu fırsat kaçırmıştır (Baştav, 1989, ss. 125–126; Maden, 2020, s. 7).

Batılı müttefikler tarafından terk edilen Konstantinopolis, güçlü Osmanlı İmparatorluğu'nun karşısında en zorlu askeri örgütlenmesiyle yalnız kalmıştır. Osmanlılar, askeri güçleri, ulaşım, disiplin, teçhizat ve taktikler açısından rakiplerinden üstün olmuştur. Türklerin kullandığı askeri yöntemler modern güçlerle uyumlu idi ve güçlü surlarla kendilerini koruma avantajına sahiptiler. Ancak, dini farklılıklar ve maddi kaynak eksiklikleri nedeniyle zorluklar yaşamışlardır. İmparator, Batı'dan yardım umuduyla çatışmanın başından sonuna kadar umut etmiştir. Ancak, elçileri sadece sınırlı güvenceler alabilmişlerdir. Batılı devletler Türklerin Boğazlara yerleşmesini engelleyemeyecek durumda olmuşlardır. Janos Hunyadi, Fatih'i tehdit etse de Haçlı Seferi düzenlemekten geri durmuştur. Venedik, Konstantinopolis'e yardım için bir filo göndermeyi düşünmüştür, ancak müzakereler sonuçsuz kalmıştır. Benzer şekilde Papa V. Nicholas da yardım etmemiştir. Dolayısıyla, Batılı devletler Konstantinopolis'i Türklerden kurtaramamışlardır. Kuşatma öncesinde hüküm süren tüm bu kötü koşullara rağmen, Bizans cephesinde de bazı hazırlıklar yapılmıştır. Bu bağlamda, Haliç'in en dar noktasında gemilerin geçişinin engellenmesi adına su altında büyük bir zincir inşa edilmiş, dini kurumlardan ve özel bağışçılardan mali katkılar talep edilmiş ve malzemeler biriktirilmiştir. Aynı zamanda surların ihtiyaç duyulan bölümleri güçlendirilmiştir. 1452-1453 kışında İmparator bir yardım çağrısı yayınlayarak erkek ve kadınlardan yardım ve silah temin etmelerini istenmiştir. Kentin kuşatılmasının uzatılması kent içerisinde maddi sorunlara da yol açmıştır. Surların tamiri için para bulmakta güçlük çeken İmparator, kilisedeki değerleri eşyalara el koyarak bunları eritip ihtiyaç sahiplerine ve şehrin surlarının tamirinde kullanmıştır (Baştav, 1989, ss. 126–127; Kritovulos, 2018, ss. 40–41; Maden, 2020, ss. 2–3; Ostrogorsky, 2015, s. 523).

II. Mehmed, birliklerini şehir surlarının yakınına yerleştirmesinin ardından Bizans İmparatoru'na son bir barış teklifinde bulunarak, düşmanlıkların sona erdirilmesi karşılığında şehrin teslim edilmesini önermiştir. İmparatorun danışmanlarından bazıları geri çekilmesini ve mücadeleye başka bir yerde devam etmesini tavsiye etmiştir. Bunun üzerine II. Mehmed, Bizans yönetici eliti içinde bağlantıları olan Kastamonu ve Sinop vasal hükümdarı kayınbiraderi İsfendiyaroğlu İsmail Bey başkanlığında Konstantinopolis'e son bir diplomatik heyet göndermiştir. İsmail Bey, imparatorun Güney Yunanistan'daki Morea'ya çekilmesini ve şehrin Osmanlı yönetimine teslim edilmesini içeren Osmanlı şartlarını sunmuştur. Ancak, tarihçilere göre, XI. Konstantin "İmparatorluğu olmayan bir İmparator olarak yaşamak benim arzum değil şehir alındıkça, ben de birlikte yok olacağım. Kaçmak isteyenler bunu yapmaya

teşvik ediliyor ve ölümle yüzleşmeye hazır olanlar beni takip etmeye davet ediliyor.” diye yanıt vermiştir. Aslında Venedik donanması çoktan yola çıkmıştır ve Macarların sefere hazırlandığına dair söylentiler vardır; İmparatorun Sultan'ın şartlarını kabul etmemesinin ardında yatan neden de bu olabileceği düşünülmektedir. Bunun üzerine Sultan, komutanlarına belirli görevler vererek kuşatma için son hazırlıkları başlatmıştır. Bu hazırlıklar aşamasında Mehmed’in Macar Urban’a yaptırmış olduğu devasa Şahi topu da savaş alanında yerini almıştır. Şahi topu şehrin surlarında önemli ölçüde hasara yol açmıştır. Büyük saldırı başlamadan önce, çok sayıda başarısız girişimde bulunulmuştur. Mehmed, Konstantinopolis’teki alanı daraltmayı amaçlamıştır. Haliç boyunca inşa edilen zinciri aşmak amacıyla gemileri karadan nakletme stratejisi geliştirmiştir Kritovulos, 67 geminin altlarına kazıklar yerleştirilip Kasımpaşa Körfezi'ne indirilerek çekildiğini ileri sürmektedir (Baştav, 1989, ss. 127–128; De Amicis, 2018, s. 271; Kritovulos, 2018, ss. 49–57; Maden, 2020, s. 8; Nicolle, 2000, s. 69).

Fatih Sultan Mehmed, 26 Mayıs'ta savaş meclisinin sonucunu aldıktan sonra genel taarruz emri vermiş ve 27 Mayıs'ta orduyu denetlemiştir. Askerlerin moralini yükseltmek için şehrin zenginliklerinin garanti edildiği söylenmiştir. 28 Mayıs'ta şehirdeki atmosfer umutsuz ve gergindir. İmparatorun liderliğinde halk Ayasofya'da toplanmış, birbirlerinin günahlarını affetmiş ve ardından ayin yapılmıştır. Büyük taarruz 28-29 Mayıs gecesi saat 01:30'da başlamıştır. Saldırılar üçgen şeklindeki şehirde eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir. İlk saldırı Aya Romani kapısı (Romanos Kapısı) ile Tekfur Sarayı arasında yoğunlaşmıştır. İleri hareketleri bir süreliğine Bizans kuvvetleri tarafından durdurulsa da Osmanlı ordusu saldırıya devam etmiştir. Sultan Mehmed, daha hızlı bir fethi gerçekleştirmek için Hassa ordusunu, savaş alanında savaşanlarla birlikte kullanarak göndermiştir. Bu ordu, daha önceki savaşçılardan daha acımasız ve cesurdurlar. Sayıları 3.000’i bulan bu birliklerin aynı zamanda yavaş hareketleri ve müziksiz veya sessiz bir şekilde ilerledikleri bilinmektedir. Bu sayede, çatışmaların şiddeti artmış ve Bizans İmparatorluğu'nun surlarını koruyan komutan Justino ciddi şekilde yaralanmıştır. Birçok Bizans askeri geri çekilerek Osmanlı ordusunun surları daha az dirençle aşmasına izin vermiştir. Ardından, Son saldırı şafak vakti gerçekleşmiş ve Aya Romani çevresine odaklanılmıştır. İçeri giren Türk birlikleri İmparator ve maiyetini kuşatmıştır. Sabah güneş doğarken surlarda gedikler oluşmuştur. XI. Konstantin, Türklerin üzerine hücum etmiş ve öldürülmüştür. Türk birlikleri her şeyi yok etmek için kararlılıkla ilerlemiş ve şehirde yağma hareketine başlamıştır. Türkler Ayasofya'nın kapılarını zorla açarak sığınmış halkı tutuklamış ve şehrin direnişini bastırmıştır. Fatih Sultan Mehmed İstanbul'a ilerleyerek Ayasofya'ya girmiştir. Burada kürsiye çıkmış ve ardından bir imamın

yönettiği ilk namazını kılmıştır. Konstantinopolis'in Osmanlılar tarafından fethedilmiş ve Osmanlı topraklarına dahil edilmiştir Ne Kritovulos ne de Dukas, Osmanlı ordusunun şehre girişi ve ardından gelen yağma faaliyetleri hakkında kapsamlı bir açıklama sunmuştur. Maden'in 2020 yılında yazmış olduğu yüksek lisans tezin de; Fatih'in Ayasofya'da yağma yapan askerleri gözlemlemesi ve derhal müdahale ederek faaliyeti durdurması nedeniyle bunun uzun süreli bir olgu olmadığını belirtiği görülmektedir (Baştav, 1989, ss. 129–130; Bey, 1977, ss. 52–54; Kritovulos, 2018, ss. 66–83; Maden, 2020, s. 8; Nicolle, 2000, s. 77; Norwich, 2013, s. 359; Ostrogorsky, 2015, s. 526).

Nancy Savaşı 5 Ocak 1477 tarihinde Burgonya Savaşları sırasında meydana gelmiştir. Burgonya Dükü Cesur Charles (1433-1477), Ekim 1476'da Dük II. René (1451-1508) tarafından geri alınmasının ardından Lorraine'in başkenti Nancy'yi geri almaya çalışmıştır. Kaynak yetersizliği, sert kış koşulları ve çok sayıda asker kaçağı gibi önemli zorluklarla karşılaşmasına rağmen Dük Charles, Burgonya ve Flandre arasındaki iletişim hatlarını yeniden kurmak amacıyla 1476'nın sonlarında Nancy'yi kuşatmayı tercih etmiştir (Dean, 2014, ss. 39–43).

II. René, İsviçre ve Fransa Kralı IX. Louis'nin mali ve askeri desteğiyle, İsviçreli paralı askerler ve Lorraine birliklerinden oluşan yaklaşık 20.000 kişilik bir ordu toplamıştır. 5 Ocak sabahı René'nin kuvvetleri bir kuşatma stratejisi başlatarak Dük Charles'ın daha küçük ve kötü konumlanmış ordusuna karşı etkili bir manevra yapmıştır (Dean, 2014, ss. 39–43). Dük Charles ve kurmayları Burgonya ordusunu toparlama girişimlerinde başarısız olmuşlardır. Küçük birliği, takip eden İsviçre ordusu tarafından kuşatılana kadar kaçan orduyla birlikte sürüklenmiştir. Bir Teber Dük Charles'ın kafasına doğru savrulmuş ve Dük doğrudan miğferine ölümcül bir darbe almuştır. Darbe ile düştüğü görülse de savaş devam etmiş ve ölümü İsviçre ordusu tarafından fark edilmemiştir (Kirk, 1868, s. 542). Savaşın ardından Dük Charles'ın cesedinin bulunması iki gün sürmüştür (Dean, 2014, ss. 39–43). Ölümü Avrupa'da önemli siyasi değişikliklere yol açmış; Burgonya Fransa'nın, Flaman toprakları ise Habsburgların kontrolüne geçmiştir (Dean, 2014, s. 43).

Macaristan'ın güneyinde bulunan Mohaç ovasında 1526 yılında gerçekleşmiş olan *Mohaç Savaşı*, Macar krallığını sona erdirmesi nedeniyle Avrupa ve Osmanlı tarihi açısından büyük öneme sahiptir. Emrinde 3 bin atlı ve 7 piyade ile öncü kuvvet olarak katılan Semendire Beyi Yahyapaşaoğlu Bali Bey, I. Süleyman'a gönderdiği mektubunda Mohaç'ta zafer öngördüğünü belirtmiştir. Macar tarafında korku ve panik hakimken, ordunun büyük hazırlık içerisinde olduğu ve Napoli ve Sicilya'ya da saldıracağı iletilmiştir. Macar asilzadeleri ise istihbarat noktasında zafiyet içerisinde Osmanlı ordusunun yeni sefer rotasının Erdel, Budin

veya Hırvatistan üzerine olabileceğini tartışmaktadır. Osmanlı ise tam tersine yoğun bir askeri istihbarat çalışmasıyla gerekli olan her bir tedbiri almıştır (Darıcı, 2023, s. 3186).

28 Ağustos'ta Osmanlı ordusunun Baranyavár'da kamp kurmuştur. 29 Ağustos'ta ise Macarların ani saldırısı nedeniyle önceden planlanan savaş stratejisi uygulanmıştır. Yahyapaşazade Malkoçoğlu Bali Bey'in tavsiyesi üzerine oluşturulan stratejiye göre Rumeli askerlerinin, ağır zırhlı Macar süvarilerinin saldırısı karşısında iki yana ayrılarak geçit vermesi ve sonra yanlardan saldırması planlanmıştır. Ayrıca ilerleyen Macar süvarileri, Vezir-i Âzam İbrahim Paşa komutasındaki Rumeli askerlerinin yanlara ayrılmasıyla onları takip eden top arabaları ve toplar ile tüfekçi Yeniçeri birlikleri ile karşı karşıya geleceklerdir. Bununla birlikte akıncı beyleri beyleri Yahyapaşazade Malkoçoğlu Bali Bey ve Bosna Beyi Hüsrev Paşa'nın da Macar kuvvetlerini arkadan kuşatmak amacıyla pusuda oldukları Osmanlı kaynakları tarafından bilinmektedir (Darıcı, 2023, s. 3187; Emecen, 2005, s. 234).

Öğleden sonra plana uygun şekilde başlayan savaşta, topların sınırlı etkisine rağmen tüfekçi Yeniçeriler kademeli ve hızlı bir şekilde ateş açarak Macar süvarilerinin dağılmasına neden olmuştur (Darıcı, 2023, s. 3187; Emecen, 2005, s. 234). İlk olarak çarhacı ismi verilen öncü kuvvetler çarpışmaya girmiş, ardındansa Macar ordusunun sol kolu yerinde bırakılarak, sağ kolu akıncıların yönüne gönderilmiştir. Macar kralı II. Layoş, Vezir-i Âzam İbrahim Paşa'ya saldırısının ardından Rumeli askerlerini geçerek tüfek ateşiyle karşılaşmış ve yönünü sola çevirmiştir. Bu cephede ise Osmanlı sipahileri ile çatışmış ve gelen takviye birlikler tarafından imha edilmiştir. Behram Paşa kumandasındaki Anadolu sipahileri ise kendilerine yönelen Macar kuvvetlerinin sol kolunu sıkıştırmış ve padişah komutasındaki yeniçerilerin gelmesiyle Macar ordusu dağıtılmıştır. Savaş alanından uzakta kurulan padişahın çadırı ve ordugaha yönelen Macar birlikleri ise tamamen yok edilmiştir (Emecen, 2005, s. 234).

Yaklaşık iki saat süren savaşta Macar Kumandanı Tomori Borza deresi yakınlarında hayatını kaybederken, Kral II. Layoş'un ise kaçarken Csele deresinde boğulduğu bilinmektedir. Savaşın ardından Osmanlı kuvvetleri Budin'e de girmiş, Belgrad'ın güvenliği için stratejik açıdan önemi bulunan Sirem bölgesi hariç, Kanuni Sultan Süleyman'ın Avrupa'daki denge siyaseti amacı doğrultusunda Macar topraklarını doğrudan idare altına almayarak kendilerine bağlı tampon bir bölge oluşturmuşlardır. Osmanlı tarihinde kazanılan en kısa savaş olmasının yanında, bu savaş ile Papalık tarafından Osmanlı akınlarına karşı son kalkan olarak görülen Macar toprakları Osmanlı hakimiyeti altına girmiştir. Savaş sırasında II. Lajos'un öldürülmesi üzerine varissiz kalan Macar Krallığı'na, Macar diyeti Erdel voyvodası János Szapolyai'yi Macar kralı seçmiş ancak bir kısmı da kabullenmeyerek Habsburg hanedanından Avusturya arşidükü I. Ferdinand'ı seçmiştir. Bu anlaşmazlık ise 1528

yılında Szapolyai'nin Osmanlı Devleti'nden yardım istemesine ve takip eden yıllarda Osmanlı-Avusturya savaşlarına ve I. Viyana Kuşatması'yla sonuçlanmıştır (Emecen, 2005, s. 234; Ingrao & Pešalj, 2011, ss. 94–95).

2.3.3. 18. ve 19. Yüzyıl Avrupa Savaşları

Lesnaya Savaşı 1708 yılında meydana gelmiştir. 9 Ekim'de Ruslar, Lesnaya köyünde Lesnjanka deresini geçmekte olan İsveçlilere karşı bir saldırı başlatmak amacıyla tüm askeri güçlerini toplamışladır. Ruslar, Propoisk'e ulaşmak ve Sozh nehrini geçerek geri çekilmelerini güvence altına almak amacıyla güneye doğru ilerlemeye çalışmışlardır. Çok sayıda vagon birliklerin ilerlemesini engellemiş, tıkanıklık ve darboğazlara neden olmuştur. Bu noktada, dağınık İsveç ordusu Rus saldırılarına karşı özellikle hassastır. Christian Felix Bauer (1667-1717) Propoisk'teki İsveç ilerleyişini engellemek için düzensiz birliklerle takviye edilmiş 1.000 süvariden oluşan mütevazı bir müfreze konuşlandırmıştır. İsveç'in 800 kişilik öncü birliği kısa süre sonra ateş açmakta tereddüt etmeyen bu birlikle karşılaşmıştır. Ani çatışma İsveç konvoyunu durma noktasına getirirken, öncü birlik Propoisk'teki Rusların büyüklüğü ve konumuyla ilgili belirsizlik nedeniyle bir dereceye kadar kafa karışıklığı yaşamıştır. Herhangi bir harekete geçmeden önce Lewenhaupt'tan gelecek talimatları beklemeye karar verilmiştir. Bu arada I. Petro fırsatı değerlendirerek kesin bir saldırı başlatmış ve birliklerinin büyük bir kısmıyla Lesnaya'ya doğru ilerlerken, kalan İsveç konvoyu orada konuşlanmıştır. Bu gelişmelerden habersiz olan İsveçliler kendilerini iki kuvvet arasında sıkışmış ve taciz stratejisinden daha saldırgan bir savaş planına geçen bir düşmanla karşı karşıya bulmuşlardır (Dorrell, 2009, s. 109; From, 2007, s. 106; Konovaltjuk vd., 2009, ss. 136-137,224-225).

I. Petro başlangıçta 13.000 kişilik ordusunu iki kola ayrılmıştır. Mikhail Mikhailovich Golitsyn'in yardımıyla 5.910 kişiden oluşan batı koluna bizzat I. Petro liderlik etmektedir. Ancak gerçekte Golitsyn bu grubun fiili komutandır ve I. Petro destekleyici bir rol üstlenmiştir. Doğu koluna ise 7.040 askerle Aleksandr Menshikov liderlik etmektedir. İki kol, düzensiz birliklerle birlikte, kuzey ve güney orman saçakları arasında yer alan Orta Alan'a doğru kuzey yönünde ilerlemiştir. Lewenhaupt komutasındaki ordu orman sınırının güneyinde konumlanmıştır ve I. Petro kuzeyden bir saldırı başlatmıştır. Menshikov'un birlikleri yol boyunca iki kilometre ilerlerken, I. Petro sık orman nedeniyle üç kilometreden fazla ilerleyememiştir. Savaş yaklaşık olarak saat 11:00'de başlamıştır. Kuzeybatıdan Orta Alan'a ulaşan Menşikov komutasındaki kol, burada konuşlanmış olan 900 İsveçli askerle karşılaşmıştır. Ne yazık ki Menşikov'a göre sayıca üstün olan İsveç ileri karakolunun komutanı Yarbay Freijbourg inisiyatifi ele geçirmiş ve Rus kolunu şaşkına çeviren Karolenj tarzı bir

sürpriz saldırı başlatmıştır. Ani tüfek ve top ateşi yakındaki ana İsveç kuvvetlerini alarma geçirmiştir. Daha sonra İsveç kuvvetleri önemli kayıplar vererek ormanın güney sınırından geri çekilmek zorunda kalmıştır. Daha sonra beş yeni tabur tarafından takviye edilmişlerdir (Dorrell, 2009, s. 107; Konovaltjuk vd., 2009, ss. 142-144,147-155).

Middlefield'da İsveç'in sağ kanadıyla karşı karşıya gelen Menşikov'un muhafızları daha sonra başarılı bir kanat manevrası gerçekleştirerek beş İsveç taburunu ormanın güney sınırına çekilmeye ve beklenen Rus saldırısını karşılamaya hazırlanmaya zorlamıştır. Geri çekilmelerinin bir sonucu olarak, Crossroads yakınlarında bulunan köprü savunmasız kalmış ve böylece Rus birliklerine ilerleme ve sağlam bir düzen kurma fırsatı vermiştir. Sonuç olarak, Stackelberg bir "kıskaç hareketi" içinde sıkışmış, kuşatılmış ve sayıca az olma koşullarını göz önünde bulundurarak düzenli bir geri çekilme emri vermiştir. Orman içindeki yürüyüşlerinde henüz gelmemiş olan geri kalan altı İsveç taburuna da geri çekilme emri verilmiştir. Bu hareket, Hälsinge'nin daha önce Rusları bozguna uğratmış olan ve şimdi onların elinde yok olma tehdidiyle karşı karşıya kalan ikinci taburunun tecrit edilmesi ve açığa çıkmasıyla sonuçlanmıştır(Konovaltjuk vd., 2009, ss. 147–155).

Middlefield ve Crossroads'taki çatışmalar sırasında İsveç piyadelerine destek sağlamak için süvarilerini toplamaya çalışan Lewenhaupt, ormanın güney sınırından doğuya doğru ilerleyen ve Lesnaya'nın doğusundaki açık arazide konuşlanmış İsveç süvarilerine yönelen Rus ejderhalarının saldırısına uğramıştır. Ruslar başlangıçta bir miktar başarı elde etmişler ancak İsveç süvarilerinin ana gövdesi gelip tipik bir Karolenj kama düzeninde hücuma geçer geçmez, Rus süvarileri geri püskürtülmüş ve hızla dağılmıştır. Çar Petro, Rus piyadeleri ve süvarileriyle birlikte, geri çekilen son İsveçlilerin artık güney orman sınırını kontrol edemediği noktaya kadar ilerlemiştir. Ruslar orman ile Lesnaya köyü arasında yer alan Lesnaya alanına ulaşmaya çalışmaktadır. Amaçları köprüyü kapatmak ve böylece İsveçlilerin daha fazla takviye almasını engellemektir. Rusları ormandan çıkarmak amacıyla bir İsveç karşı saldırısı başlatılmıştır. Bu emir, Stackelberg'in geri çekilme kararından büyük rahatsızlık duyan Lewenhaupt tarafından verilmiştir. İsveçliler Lesnaya'dan gelen 16 topçunun desteğiyle bir karşı saldırı başlatmıştır Ancak, 30 top avantajına sahip Rus birlikleri çok güçlü olmuş ve İsveçliler geri çekilmek zorunda kalmıştır (Konovaltjuk vd., 2009, ss. 156–166).

İsveç kuvvetleri birkaç saat boyunca, olası yeni bir saldırı beklentisiyle ve Ruslara bölgede kalma niyetlerini iletmek için mevzilerini korumuşlardır. Daha sonra Lewenhaupt ordusunu karanlıkta geri çekmeye ve Propoisk'e doğru ilerlemeye devam etmeye karar vermiştir. Bu kararın önemli gerekçelerinden birinin, esir alınan bir Rus subayının, Nikolai Grigorovitj von Werden komutasındaki 6.000 kişilik piyade tümenini de içeren ve sayıları

10.000'i bulduğu söylenen yeni Rus takviye birlikleriyle ilgili bir raporu olduğu iddia edilmektedir. Her birlik akarsuyu kademeli bir şekilde geçerken, geri kalan birlikler de koruma sağlamıştır. Bu ilerleyiş sırasında, İsveç topçusunun ilerlediği yolu kısmen kapatan bazı vagonlar kırılmıştır. Bu nedenle bunların bir kısmının Rusların eline geçmesini önlemek için çamura batırılmasına karar verilmiştir, zira hızlı bir şekilde getirilmeleri zordur. Lewenhaupt tüm birlikleriyle birlikte dereyi başarıyla geçtikten sonra Propoisk'e doğru ilerlemeye devam etmiş. Ancak bu geri çekilme ordusunun önemli bir kısmı için sonun başlangıcı olmuştur (Artamonov, 2008, s. 193; Dorrell, 2009, s. 116; Englund, 1992, s. 50; Konovaltjuk vd., 2009, s. 183).

1756'dan 1763'e kadar süren *Yedi Yıl Savaşları*, Fransız Devrimi'nden önce Avrupa'nın tüm büyük güçlerinin dahil olduğu son önemli askeri çatışmadır. Genel olarak, Fransa, Avusturya, Saksonya, İsveç ve Rusya çatışmanın bir tarafında yer alırken, Prusya, Hannover ve Büyük Britanya diğer tarafında yer almıştır. Savaş, Avusturya Habsburglarının, Avusturya Veraset Savaşı (1740-48) sırasında Prusya Kralı Frederick II (1712-1786) tarafından ellerinden alınan zengin Silezya eyaletini geri alma çabasından kaynaklanmıştır. Ayrıca Yedi Yıl Savaşları, İngiltere ve Fransa arasında süregelen sömürge çatışmalarıyla karakterize olmuştur. Bu iki geleneksel rakip arasındaki çekişmenin başlıca kaynakları Kuzey Amerika (Fransız ve Hint Savaşı; 1754-63) ve Hindistan'ın kontrolü için verilen mücadeleye odaklanmıştır. Bunun ışığında, Yedi Yıl Savaşları, Fransa ve Büyük Britanya arasında dokuz yıl süren küresel bir çatışmanın Avrupa aşaması olarak görülebilmektedir. Britanya'nın Prusya ile ittifakı, Britanya hükümdar hanedanının kıta toprakları olan Hannover'i bir Fransız fethi ihtimaline karşı korumak amacıyla gerçekleştirilmiştir (Britannica, 2024b).

Savaş, her biri farklı devletleri ve stratejileri içeren farklı alanlara bölünmüştür. Deniz savaşı esas olarak İngilizler ve Fransızlar arasında gerçekleşmiş ve Kuzey Amerika ve Karayipler'deki çatışmalarla yakından bağlantılı olmuştur. Kuzey Amerika'da İngilizler başlangıçta Fransızlar karşısında yenilgiye uğramıştır çünkü orduları ormanlık arazide savaşmak için iyi eğitilmemiş ya da donatılmamıştır. Ancak 1758 yılına gelindiğinde bu eksiklikler giderilmiş ve savaşın gidişatı İngilizlerin lehine dönmüştür. Kuzey Amerika'daki Fransız kuvvetlerine karşı 1760 yılında büyük bir saldırı başlatılmış ve sonuçta bölgedeki Fransız varlığı ortadan kaldırılmıştır. Batı Avrupa'da ise Batı Almanya'da Fransızlar ile İngiltere'nin müttefiki olan Alman kuvvetleri arasında savaşlar meydana gelmiştir. Başlangıçta Fransız kuvvetleri başarılı olmuş ve bazı bölgeleri ele geçirmiştir. Ancak İngiliz destekli Alman kuvvetleri yeniden toparlanmayı başarmış ve Prusya'nın batı kanadını güvence altına alarak Fransızların Hannover'i işgal etmesini engellemiştir (Marston, 2001, s. 29).

Orta Avrupa'da savaşın ana odağı Prusya, Avusturya ve Rusya arasındaki çatışmadır ve Prusya Kralı II. Frederick başlangıçta zengin Saksonya eyaletini işgal ederek hızlı ve kesin bir zafer elde etmeye çalışmıştır. 1757'de Rusya savaşa tam olarak dahil olmadan önce Avusturya kuvvetlerine karşı büyük bir darbe vurmayı planlamıştır. Ancak, o yıl birkaç önemli muharebe meydana gelmesine rağmen, Frederick umduğu kesin zaferi elde edememiştir. 1758'de Büyük Frederick stratejisini değiştirerek Avusturyalıların ve Rusların kendisine karşı birleşmesini önlemeye odaklanmıştır. 1759'da savaş devam ettikçe ve Prusya önemli kayıplar verdikçe, Frederick yaklaşımını değiştirerek düşmanlarını kendisine doğru çekmeyi ve onları tek tek yenmek için Prusya'nın iç hatlarını kullanmayı içeren bir savunma stratejisi benimsemiştir. Bu strateji, Prusya'nın savaşın geri kalanında karşılaştığı sayısal olarak üstün düşmanlara dayanmasını sağlamıştır. İncelenecek son harekât alanı Hindistan alt kıtasında yer almaktadır. Avrupa ve Kuzey Amerika'da meydana gelen savaşlara kıyasla daha küçük ölçekli olmasına rağmen, Hindistan'ın kontrolü oldukça önemli bir ödül olarak görülmektedir. 1756'da Bengal'de başlayan çatışmalar 1757'de Plassey Savaşı'nda İngilizlerin kesin zaferiyle sonuçlanmıştır. Fransızlar 1758'de başlangıçta üstünlüğü ele geçirmiş, ancak deniz savaşındaki aksaklıklar nedeniyle avantajları kısa sürmüş ve İngiliz donanması Fransızları başarılı bir şekilde ablukaya alarak takviye ve ikmalden mahrum bırakmıştır ve nihayetinde Hindistan'daki İngiliz hakimiyeti güvence altına alınmıştır. Savaş boyunca farklı bölgelerde benzersiz stratejiler ve gelişmeler yaşanmıştır. Ancak sonunda Britanya ve müttefikleri önemli toprak ve stratejik kazanımlar elde etmiştir (Marston, 2001, s. 29).

Plassey Savaşı 1757 yılında meydana gelmiştir. 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, bir zamanlar Hint alt kıtasının çoğunluğu üzerinde kontrol sahibi olan Babür İmparatorluğu, yerli Hint ve Avrupa devletlerinin kendi siyasi ve ekonomik otoritelerini kurmaya çalışmasıyla dağılma sürecine girmişti. Doğu Hindistan Kumpanyası da bu rakip güçlerden biri olmuştur. Fransızlarla ticari rekabete girişen Kumpanya aynı zamanda yerel siyasete, özellikle de Hindistan'ın en zengin eyaleti olan Bengal'e müdahil olmaya başladı (NAM, 2024)

Bengal hükümdarı Siraj-ud-Daulah, Kumpanya ile uzun süredir devam eden bir anlaşmazlık içindeydi. Plassey Savaşı'ndan bir yıl önce Kumpanya, Yedi Yıl Savaşları'nın (1756-63) ardından Fransızlara karşı askeri hazırlıklarını durdurmayı reddetmiştir. Bunun üzerine 20 Haziran 1756'da Siraj-ud-Daulah bir saldırı başlattı ve Kumpanya'nın Kalküta'daki (Kolkata) Fort William olarak bilinen stratejik kalesini ele geçirdi. Fort William'ın ele geçirilmesinin ardından Siraj bir dizi İngiliz mahkûmu küçük bir zindana kapatarak ölmelerine neden oldu. Bu olay Kara Delik Trajedisi olarak anılmaktadır (Meena, 2015, ss. 139–148).

Bu olay daha sonra İngilizler için bir intikam ve fetih gerekçesi oluşturmuştur. Şubat 1757'ye gelindiğinde Kumpanya ve İngiliz Ordusu Kalküta'yı yeniden ele geçirmiştir. Ertesi ay Robert Clive, Fransız kalesi Chandernagore'u ele geçirmiştir. 1757 baharında ise karşıt ordular bir dizi küçük çatışmaya girmişlerdir. İngiliz Doğu Hindistan Kumpanyası, Siraj-ud-Daulah'ın Fransızlarla yaptığı müzakerelerin kendi çıkarlarına zarar verebileceğinden endişe etmiş ve bu nedenle onun yerine birini aramışlardır. Bengal'in önde gelen bankacı ailelerinden Jagat Seth'lerle bir ittifak kurmuşlar ve onlar da benzer şekilde Siraj'ın servetlerine el koymasından endişe etmişlerdir. İşbirliği içinde, Siraj'ın bir astı olan Mir Cafer'i Bengal'in sonraki Nawab'ı olarak atamak için bir plan tasarlamışlardır (NAM, 2024)

23 Haziran 1757'de, Bhagirathi-Hooghly Nehri kıyısında, Kalküta'nın yaklaşık 100 mil (160 km) kuzeyinde yer alan Plassey (Palashi) köyü civarında savaş başlamıştır (Meena, 2015, ss. 139–148; NAM, 2024). Nawab'ın ilk topçu ateşinin etkili menzilin dışında kaldığı gözlenirken, takip eden çatışmalar sonuçsuz kalmıştır. Daha sonra meydana gelen şiddetli bir yağış çatışmaların geçici olarak durmasına neden olmuştur. İngiliz topçuları toplarını ve mühimmatlarını derhal brandalarla örtmelerine rağmen, karşı ordu aynı önlemi almamış, bu da toplarının bozulmasıyla sonuçlanmıştır (NAM, 2024).

Nawab'ın adamları Clive'in toplarının da devre dışı kaldığını düşünerek ilerlemiştir. Ancak, bir ateş fırtınasıyla karşılaşmışlar ve kısa süre sonra da kargaşa içinde geri çekilmişlerdir. Bu noktada Nawab'ın süvarilerine komuta eden Mir Cafer savaşa katılmayı reddetmiştir (NAM, 2024). Sonuç olarak Clive, sadece 22 ölü ve 50 yaralı kaybına karşılık 500'den fazla zayiat vererek Nawab'ın cesareti kırılmış kuvvetlerini bozguna uğratmayı başarmıştır. Mir Cafer daha sonra Siraj'ı öldürmüş ve onun yerine Nawab olmuştur. Siraj'ın yenilgisiyle aynı zamanda Fransızların Bengal'de gücünü kaybetmiştir. (Meena, 2015, ss. 139–148; NAM, 2024).

Quebec Muharebesi (13 Eylül 1759), Fransız ve Hint Savaşı'nın bir parçası olan Yedi Yıl Savaşları'nın Kuzey Amerika ayağında önemli bir dönüm noktasıdır. İngiliz Tümgeneral James Wolfe komutasındaki İngiliz kuvvetleri, Fransa'nın komutanı Marki de Montcalm (1712-1759) yönetimindeki Fransız kuvvetlerine karşı kesin bir zafer elde etmiştir. Bu çatışma hem komutanlar hem de askerler arasında büyük kayıplara yol açmış ve bir yıl sonra Fransız Kanada'sı İngilizlere teslim olmuştur. Savaşın ilk aşamalarına bir dizi Fransız zaferi damgasını vurmuş, Fransız düzenli birlikleri İngiliz ve Amerikalı sömürge meslektaşlarına karşı açık bir üstünlük sergilemiştir. Temmuz 1755'te İngiliz komutan Edward Braddock Duquesne Kalesi yakınlarında ölümcül bir yara almıştır. Ancak, 1758 yılında İngilizler önemli başarılar elde etmeye başlamıştır. İngiliz kuvvetleri, Louisbourg kalesini ve Kanada'daki diğer Fransız

mevzilerini ele geçirmiştir. Fransızların savunması zayıflayınca, İngiliz gemileri Saint Lawrence Nehri'nde seyredebilen bir konuma gelmiştir. James Wolfe, Quebec'e amfibi bir çıkarma yapmayı tercih etmiş ve L'Anse-au-Foulon bölgesine saldırmıştır. Bu, Quebec'in iki mil yukarısında bulunan bir uçurumun dibinde olan bir bölgedir. İngilizler bölgenin savunmasız olduğunu düşündükleri için şanslıdır. İngilizler, karanlık ve sessizlik koşullarında Saint Lawrence Nehri'ni geçerek başarıyla karaya çıkmışlardır. Ardından General William Howe (1729-1814) liderliğindeki üç bölük hafif piyade, uçurumu tırmanarak bir Fransız karakolunu basmıştır (Marshall, 2024; Reid, 2013, s. 9,49; Ward, 2005, ss. 10–11).

Montcalm, İngilizlerin karaya çıktığını öğrendikten sonra onları engellemek için bir saldırı düzenlemiştir. Montcalm'ın birlikleri ilerlemiş ve uzaktan ateş etmeye başlamıştır. Ancak İngilizler pozisyonlarını koruyarak etkili bir yaylım ateşi başlatmıştır. İngiliz tüfeklerinin koordineli saldırısı Fransız ilerleyişini durdurmuş ve geri çekilmelerine neden olmuştur. Wolfe üç kurşun yarası almış ve ölümcül olanıyla ölmüştür. Çatışmada Birkaç yüksek rütbeli İngiliz subayı da öldürülmüş ve İngiliz hücumu yönünü kaybetmiştir. Montcalm da geri çekilme sırasında yaralanmış ve Quebec'te ölmüştür (Reid, 2013, ss. 69,74-83). Townshend, Albay Bougainville'in Fransız yardım kuvvetine karşı koymak için iki tabur organize etmiştir. Fakat Bougainville geri çekilmeyi tercih etmiş ve Montcalm'ın ordusunun yakalanmaktan kurtulmasını sağlamıştır. Ardından Townshend, Fransız ordusunu takip etmek yerine İngiliz mevzilerini güçlendirmeyi tercih etmiştir. Fransızlar ise gece yürüyüşe geçmiş ve Pointe-aux-Trembles yolunda düşmanlarını atlatarak kasabada sadece küçük bir kuvvet bırakmıştır. Sonunda İngilizler Quebec'i kuşatmaya devam etmiş ve 18 Eylül'de şehri teslim almışlardır. İngilizler, kış dönemi boyunca Quebec'te izole kalmış ve iskorbüt hastalığına yenik düşmüşlerdir. Fransa, Quiberon Körfezi'ndeki yenilgiyle takviye kuvvet gönderememiştir. François Gaston de Lévis, Quebec'e doğru yola çıkmış ve Sainte-Foy Muharebesi'nde zafer elde etmiştir. Fransızlar, Quebec'i kuşatmaya başlamış olsa da İngiliz donanması geri dönerek Fransızları Montreal'e çekilmeye zorlamıştır. Montreal, İngilizlere teslim edilmiştir. Paris Antlaşması ile Yeni Fransa resmen İngiltere'ye devredilmiştir. Quebec Savaşı, İngilizlerin Kanada'da güçlü bir varlık oluşturmasının yanı sıra, İngiliz kolonilerinin bağımsızlık arayışlarının önünü açmış ve Amerikan Devrimi'ne, Birleşik Devletler'in kurulmasına ve Sadıkların (Loyalist) kuzeye doğru göç etmesine katkıda bulunmuştur (Marshall, 2024; Reid, 2013, s. 84; Ward, 2005, s. 31).

Saintes Savaşı (Fransızlar tarafından Bataille de la Dominique olarak da bilinmekte), Dominika Savaşı olarak da bilinmektedir. Karayipler'de Britanyalılar ve Fransızlar arasında 9-12 Nisan 1782'de gerçekleşen önemli bir deniz savaşıdır. Britanyalıların zaferi, Amerikan

Devrim Savaşı sırasında Fransızlara karşı en büyük zaferleri olarak kabul edilmiştir. Amiral Sir George Rodney komutasındaki Britanya filosu, Comte de Grasse komutasındaki bir Fransız filosunu yenmiş ve Fransızları ve İspanyolları Jamaika'nın planlı bir işgalini terk etmeye zorlamıştır (Jaques, 2007, s. 885; O'Shaughnessy, 2013, s. 314; S. Tucker vd., 2018, s. 1323).

Savaş, Batı Hint Adaları'ndaki Guadeloupe ve Dominika arasındaki bir grup küçük ada olan Îles des Saintes'in adını almıştır. Fransızlar, Britanya Ordusu'nu bir yıl önce, Yorktown Kuşatması sırasında Chesapeake Körfezi'nde abluka altına almış ve devrimlerinde nihai Amerikan zaferini desteklemiştir. Ancak bu savaş, ivmelerini durdurmuş ve savaşı sona erdirmek için barış görüşmeleri üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Fransızlar Saintes'te ağır kayıplar vermiş ve Grasse de dahil olmak üzere birçoğu esir alınmıştır. Hattın dört Fransız gemisi ele geçirilmiş (amiral gemisi dahil) ve biri imha edilmiştir. Rodney, savaşta tartışmalı da olsa "çizgiyi kırma" taktiğine öncülük etmekle kredilendirilmiştir (Allison vd., 2018, s. 220; O'Shaughnessy, 2013, s. 314; Valin, 2009, ss. 67–68).

Mysore Savaşları, Hindistan'da İngilizler ile Mysore yöneticileri arasında yaşanan dört askeri çatışmadır (1767-69; 1780-84; 1790-92; ve 1799). Yaklaşık 1761 yılında, zaten başkomutan olan Haydar Ali adlı Müslüman bir maceraperest, Mysore eyaletinin hükümdarı rolünü üstlenmiş ve bir toprak genişletme süreci başlatmıştır. Doğu Hindistan Şirketi 1766'da Haydarabad Nizamı ile bir ittifaka girerek Haydar Ali karşıtı bir koalisyon oluşturmuştur. Kuzey Sarkarlarının verilmesi karşılığında Şirket, Haydar Ali'ye karşı savaşında Nizam'ı desteklemeyi kabul etmiştir. Ancak Nizam 1768'de çatışmadan çekilmiş ve İngilizleri Haydar Ali ile tek başına mücadele etmek zorunda bırakmıştır. 1769'da Haydar Ali, Madras'taki (şimdiki Chennai) İngiliz Doğu Hindistan Şirketi hükümetinin huzuruna çıktı ve mevcut statükonun korunmasına dayalı bir barış anlaşması önermiştir. İkinci savaşta Haydar Ali 1780'de Marathalar ile ittifak kurarak Karnataka'nın daha da harap olmasına neden olmuştur. Kalküta'dan (şimdiki adıyla Kolkata) askeri yardım gönderilmesi ve Haydar Ali'nin Aralık 1782'de ölmesiyle güç dengesi İngilizlerin lehine değişmiştir. Fransız yardımı çatışmanın sonucuna etki edemeyecek kadar geç gelmiştir. Haydar Ali'nin oğlu Tippu Sultan ile bir barış anlaşmasıyla sonuçlanan bir antlaşma 1784 yılında müzakere edilmiştir. Üçüncü savaş 1790 yılında, Genel Vali Lord Cornwallis'in Tippu'nun adını şirketin "dostları" listesinden çıkarmasıyla başlamıştır. İki seferin ardından 1792 yılında Tippu Seringapatam'da (şimdiki Shrirangapattana, Karnataka) kontrol altına alınmış ve hakimiyet alanlarının yarısını terk etmek zorunda kalmıştır. Dördüncü savaş, Tippu'nun Fransa'dan yardım aldığı gerekçesiyle Genel Vali Lord Mornington (daha sonra Wellesley) tarafından başlatılmıştır. İngiliz birlikleri

Mayıs 1799'da Seringapatam'a saldırarak Tippu'nun ölümüne ve birliklerinin yenilgisine neden olmuştur (Barua, 2011, ss. 33–34; Britannica, 2024f; B. Lewis, 2016, s. 2).

Fransız Devrim Savaşları (Fransızca: Guerres de la Révolution française), Fransız Devrimi'nden kaynaklanan ve 1792'den 1815'e kadar süren bir dizi kapsamlı askeri çatışmadır. Çatışmalar küresel ölçekte yürütülmüş ve Fransa ile Büyük Britanya, Avusturya, Prusya, Rusya ve çok sayıda başka ülke karşı karşıya gelmiştir. Savaşlar iki döneme ayrılmaktadır: Birinci Koalisyon Savaşı (1792-1797) ve İkinci Koalisyon Savaşı (1798-1802). Çatışma başlangıçta Avrupa ile sınırlı kalmış ancak daha sonra küresel bir boyut kazanmıştır. On yıl süren amansız savaş ve iddialı diplomasinin ardından Fransa, topraklarını İtalyan Yarımadası, Alçak Ülkeler ve Rhineland'ı kapsayacak şekilde genişletmiştir. Bu büyük ölçüde, Fransız nüfusunun kitlesel olarak askere alınması yoluyla Avrupalı güçlerin çoğuna karşı savaş için tamamen seferber edilen Fransız devletinin kapsamlı askeri gücünden kaynaklanmaktadır. Fransızların bu çatışmalardaki zaferleri, askeri işgali ve devrimci ilkelerin Avrupa'nın büyük bölümüne yayılmasını garanti altına almıştır (Britannica, 2024d).

Birinci Koalisyon Savaşları, çeşitli Avrupa devletlerinin 1792 ile 1797 yılları arasında giriştiği bir dizi çatışmadır. Başlangıçta, anayasal Fransa Krallığı'na ve daha sonra onun yerine geçen Fransız Cumhuriyeti'ne karşı yöneltilmiştir. İradesiz ittifaklarına rağmen, savaşçılar her biri Fransa'da kendi stratejik hedeflerinin peşinde koşarak koordinasyon ve fikir birliği eksikliği sergilemişlerdir. Ancak Fransa'nın yenilgiye uğraması ihtimali gerçekleşmemiştir (Holland, 1911; Shusterman, 2014, ss. 271–314).

İkinci Koalisyon'un kurulması birkaç ay süren nispeten uzun bir süreçtir. İkinci Koalisyon'nun oluşumu Napoli'nin 19 Mayıs 1798'de Avusturya ve 29 Kasım'da Rusya ile ittifak kurmasıyla başlamıştır. Daha sonra, İngiltere Başbakanı Pitt ve Avusturya Devlet Şansölyesi Thugut Prusya'yı katılmaya ikna etme girişimlerinde başarısız olmuşlardır. Ek olarak, İngiltere ve Avusturya, yaklaşan savaş için Avusturya'ya yapılacak İngiliz yardımları bir yana, Avusturya'nın İngiltere'ye önceki savaştan kalan borcunu karşılayacak kredi sözleşmesine ilişkin bir anlaşma olmaması nedeniyle bir ittifakı resmileştirememiştir. Sonuç olarak, resmi bir anlaşma olmaksızın geçici bir iş birliğini tercih etmişlerdir. Ardından Rusya, 23 Aralık'ta Osmanlı İmparatorluğu ve 26 Aralık'ta Büyük Britanya ile bir ittifak kurarken, Fransız İyonya Adaları'na bir saldırı başlatmıştır. (Encarta, 1993b; Schroeder, 1987, ss. 249, 252).

Amerikalı tarihçi Paul W. Schroeder (1927-2020) 1987 tarihli çalışmasında, 1984'te Piers Mackesy tarafından örneklenen tarihçilerin çoğunluğunun, İkinci Koalisyon'un başarısızlığını "Avusturya'ya güvenilemeyeceği ortadayken, İngiltere ve Rusya'nın

Avusturya'ya güvenme zorunluluğuna" bağladığını iddia etmiştir. Bu tarihçiler, Avusturya'nın Koalisyon'un ortak hedefi olan Fransa'yı işgal etme, Devrimi sona erdirme ve Bourbon monarşisini yeniden kurma hedefine uygun hareket edemediğini, çünkü Viyana'nın fazla çıkarcı ve fazla yayılmacı olduğunu varsaymışlardır (Schroeder, 1987, s. 246). Schroeder durumun göründüğü kadar basit olmadığını ileri sürmüştür. Avusturya'nın temel amacı Fransız Cumhuriyeti'ni yıkmak olmasa da Viyana'nın Fransa ile çatışmaya girmek için kendi koşullarını belirlemesi anlaşılabilir bir durumdur. Birinci Koalisyon Savaşı'nın getirdiği büyük mali yük, Habsburg Monarşisi için sadece Fransızları yenebilecek etkili bir askeri gücü harekete geçirme kapasitesi açısından değil, aynı zamanda hiperenflasyon ve Avusturya içinde devrimci bir ayaklanmaya yol açabilecek iç gerilimlerle sonuçlanan ekonomik istikrarsızlık bağlamında da önemli bir zorluk teşkil etmektedir. Habsburg monarşisinin bekası tehlikededir ve bu nedenle İmparator II. Francis ve Thugut, Fransa'yı ne pahasına olursa olsun yenmek amacıyla savaşa girmeye değil, Avusturya'nın çatışmadan daha önce olduğundan daha güçlü çıkmasını sağlamaya karar vermişlerdir (Schroeder, 1987, ss. 249–250). Schroeder ayrıca, İkinci Koalisyon'un kurulmasında yer alan diğer büyük güçlerden Rusya, tarafsız kalmakta ısrar eden Prusya, İngiltere ve Osmanlı İmparatorluğu'nun müzakerelerinde ikiyüzlü davrandıklarını ileri sürmüştür. Her bir güç savaşın kendi çıkarları üzerindeki potansiyel etkisinden endişe duymaktadır ve bu nedenle savaş sonrası güç dengesinin diğerlerine göre kendi lehine olmasını sağlamak amacıyla üstünlüğü ele geçirmeye çalışmaktadır (Schroeder, 1987, ss. 256–258).

1799 yılında Napolyon Mısır'dan Suriye'yi işgal etmiş ancak başarısız Akka kuşatmasının ardından İngiliz-Türk istilasını püskürterek geri çekilmek zorunda kalmıştır. Ardından Fransa'ya dönmüş ve burada ortaya çıkan siyasi ve askeri krizden yararlanarak ordusunu geride bırakmıştır ve popülerliğini ve ordu desteğini kullanarak kendisini Fransız hükümetinin başı olan Birinci Konsül yapan bir darbe düzenlemiştir (Lefebvre, 1964, ss. 220–221).

Aralık 1804 tarihli İngiliz-İsveç anlaşması *Üçüncü Koalisyon*'un kurulmasına yol açmıştır. İngiltere Başbakanı (Genç) William Pitt (1759-1806) 1804 ve 1805 yılları boyunca Fransa'ya karşı yeni bir koalisyon oluşturmak amacıyla yoğun bir diplomatik faaliyet yürütmüştür. Nisan 1805'e gelindiğinde İngiltere ve Rusya bir ittifak imzalamıştır. Fransa karşısında aldığı son yenilgilerin intikamını almak isteyen Avusturya da birkaç ay sonra Koalisyon'a katılmıştır (Chandler, 1966, s. 331; Jörgensen, 2004, ss. 25–28).

Ancak, 1805-1806 yılları arasında gerçekleştiği bilinen Üçüncü Koalisyon Savaşları'nın kesin başlangıç ve bitiş tarihleri konusunda tarihçiler arasında görüş ayrılıkları

bulunmaktadır. İngiliz bakış açısına göre savaş, İngiltere'nin 18 Mayıs 1803'te Fransa'ya savaş ilan etmesiyle başlamıştır. Ancak bu noktada Britanya hala küresel sahnede tek başına bir aktör olmuştur. Aralık 1804'e kadar İsveç, Birleşik Krallık ile bir ittifaka girmemiştir. Rusya ise 11 Nisan 1805'e kadar ittifaka katılmamıştır. İngiltere ve Rusya ittifak antlaşmalarını 16 Temmuz'da onaylamışlardır. Avusturya ve Napoli-Sicilya sırasıyla 9 Ağustos ve 11 Eylül'de tam teşekküllü koalisyonu tamamlamışlardır. Bununla birlikte, 25 Ağustos'ta Bavyera Fransa'nın yanında yer almış ve 5 Eylül'de Württemberg Napolyon'a katılmıştır. Ulm Seferi'ne (25 Eylül-20 Ekim 1805) kadar Fransa'nın İngiltere (Trafalgar seferi Mart-Kasım 1805) dışında koalisyonun hiçbir üyesine karşı önemli bir askeri harekata girişmemesi dikkat çekici faktörlerdendir. Bu durum kısmen Napolyon'un Birleşik Krallığı işgal planının 27 Ağustos 1805'e kadar iptal edilmemiş olmasına bağlanabilmektedir. Bu noktada, Boulogne'da konuşlanmış olan işgal kuvvetlerini Avusturya'ya karşı yönlendirmeyi tercih etmiştir (Rosenberg, 2017, s. 168).

Benzer şekilde, Austerlitz Muharebesi ve 26 Aralık 1805'te Pressburg Barışı'nın imzalanmasının ardından önemli bir askeri çatışma gerçekleşmemiştir. Bu son olay Avusturya'yı Üçüncü Koalisyon'dan çekilmeye ve Fransa'ya karşı düşmanlıkları sona erdirmeye zorlamıştır. Bazı tarihçiler Avusturya'nın çekilmesinin "kırılgan Üçüncü Koalisyonu parçaladığını" ve "Üçüncü Koalisyon Savaşını sona erdirdiğini" ileri sürmektedir. Şubat ve Temmuz 1806 arasında gerçekleşen Napoli'nin müteakip Fransız işgali kimi tarihçiler tarafından bu dönem odaklı ele alınmamıştır. İşgalci İngiliz-Rus birlikleri Napoli'yi aceleyle tahliye ederken geriye kalan Napoliten güçlere teslim olmaktan başka bir seçenek bırakmamıştır. Diğer akademisyenler Güney İtalya seferinin İkinci Koalisyon Savaşı'na dahil edilmesi gerektiğini savunmaktadır ve Orta Avrupa'daki kara savaşlarına ve Trafalgar seferine odaklanılarak Akdeniz cephesinin dışlanmasını eleştirmektedirler (Encarta, 1993a; Pagedas, 2005, ss. 120–122; Rosenberg, 2017, s. 168).

Dördüncü Koalisyon Savaşları Napolyon'un Fransız İmparatorluğu'na meydan okumak ve nihayetinde galip gelmek için çok uluslu bir güç koalisyonunun tekrar bir araya geldiği 1806'dan 1807'ye kadar süren silahlı bir çatışmadır. Koalisyonun başlıca ortakları Prusya ve Rusya'dır; Saksonya, İsveç ve Büyük Britanya da önemli yardımlarda bulunmuştur. Prusya hariç, koalisyonun birçok üyesi daha önce Üçüncü Koalisyon'un bir parçası olarak Fransa ile çatışmaya girmiştir. Sonuç olarak, arada genel bir barış dönemi yoktur. 9 Ekim 1806'da Prusya Fransa'ya savaş ilan etmiş ve Avusturya'nın yenilgisi ve Fransa'nın desteklediği Ren Konfederasyonu'nun kurulmasının ardından Fransız etkisinin artmasından endişe duyarak yenilenen koalisyona katılmıştır. Ayrıca Prusya, Fransa'nın Prusya'nın

arzuladığı Hannover'i barış karşılığında İngiltere'ye bırakma planlarından haberdar olmuştur. Sonuç olarak Prusya ve Rusya, Saksonya'ya asker yığarak Fransa'ya karşı yeni bir askeri harekât başlatmıştır (Driault, 1919, ss. 603–624).

Napolyon, 14 Ekim 1806'da Jena-Auerstedt Muharebesi'nde doruk noktasına ulaşan hızlı bir seferde Prusyalılara karşı kesin bir zafer elde etmiştir. Napolyon komutasındaki Fransız kuvvetleri Prusya'yı işgal etmeye, parçalanmış Prusya ordusunun kalıntılarını takip etmeye ve ardından Berlin'i ele geçirmeye devam etmiştir. Ardından Doğu Prusya, Polonya ve Rusya sınırlarına kadar ilerleyerek 7-8 Şubat 1807'de Eylau Muharebesi'nde Ruslarla sonuçsuz bir savaşa girmişlerdir. Napolyon'un Rus sınırındaki ilerleyişi, ordusunu yeni malzemelerle takviye ettiği için bahar aylarında geçici olarak engellenmiştir. Rus kuvvetleri nihayetinde 14 Haziran 1807'de Friedland Muharebesi'nde Fransızlar tarafından yenilgiye uğratılmış ve üç gün sonra Rusya düşmanlıkların durdurulmasını talep etmiştir (Chandler, 1993, s. 47; Meeks, 2019, s. 74).

Beşinci Koalisyon Savaşları ise 10 Nisan- 14 Ekim 1809 yılları arasında gerçekleşmiştir. Avusturya, Napolyon'a karşı aldığı yenilgiler sonucunda toprak kayıpları yaşamış ve önemli bir nüfuz kaybetmiştir. Ancak Avusturya, kaybedilen toprakları geri almak amacıyla bir askeri reform programı başlatmıştır. 10 Nisan 1809'da Avusturyalılar, Napolyon'un Alman müttefiki olan Bavyera Krallığı'nı işgal etmişlerdir. Ancak Avusturya'nın saldırısı yavaş bir tempoda gerçekleşmiştir ve bu da Napolyon'un güçlerini birleştirmesine ve Landshut seferi sırasında bir dizi zafer kazanmasına olanak sağlamıştır. Napolyon, 13 Mayıs'ta Viyana'yı ele geçirmiş ve Tuna Nehri'ni geçerek Arşidük Charles'ın liderliğindeki Habsburg ordusuyla çatışmayı sonlandırmak istemiştir. Ancak Arşidük Charles, Fransızların nehrin geçişi sırasında bir saldırı başlatmasını fırsat bilerek, Napolyon'a Aspern-Essling Muharebesi'nde bir yenilgi yaşatmıştır Bu Napolyon'un on yıl içerisinde yaşadığı ilk yenilgi olmuştur. Napolyon, daha sonra Viyana'ya geri çekilmiş ve temmuz ayında Wagram Muharebesi'nde büyük bir zafer elde etmiştir. Bu zaferin ardından Arşidük Charles ateşkes talebinde bulunmuş ve Schönbrunn Antlaşması ile barış sağlanmıştır. Bu antlaşma ile Avusturya önemli topraklardan feragat etmiştir. Ayrıca, savaşın diğer cephelerinde ikincil çatışmalar yaşanmış ve Tirol'deki Napolyon karşıtı ayaklanma bastırılmıştır (Mark, 2023b).

Yenilginin ardından Avusturya, Prusya, İsveç ve Rusya güçlerini birleştirerek Altıncı Koalisyonu oluşturmuş ve Fransa'ya karşı yeni bir sefer başlatmıştır. Çabaları sonuçta başarılı olmuş ve Ekim 1813'te Leipzig'de Napolyon'a karşı kesin bir zafer kazanmışlardır. Ardından Müttefik kuvvetler Fransa'yı doğudan işgal ederken, Yarımada Savaşı güneybatı Fransa'ya kadar uzanmıştır. Mart 1814'ün sonunda Koalisyon birlikleri Paris'i ele geçirmiş ve

Napolyon'u tahttan çekilmeye zorlamışlardır. Daha sonra Elba adasına sürgüne gönderilirken Bourbonlar yeniden iktidara gelmiştir. Şubat 1815'te Napolyon sürgünden kaçmış ve yaklaşık yüz gün boyunca Fransa'nın kontrolünü yeniden ele geçirmiştir. Daha sonra Yedinci Koalisyon kurulmuş ve Napolyon'un Haziran 1815'te Waterloo'da yenilmesiyle sonuçlanmıştır. Ardından Saint Helena adasına sürgün edilmiş ve altı yıl sonra 1821'de burada ölmüştür (Zamoyski, 2018, s. 480).

'Yüz Gün' terimi, Fransız tahtını geri almak için beklenmedik bir şekilde sürgünden dönen Fransız İmparatoru I. Napolyon'un ikinci saltanatını tanımlamak için kullanılmaktadır. Söz konusu dönem, Napolyon'un 20 Mart 1815'te Paris'e zaferle dönüşünü, 18 Haziran'da Waterloo Muharebesi'nde uğradığı ağır yenilgiyi ve 8 Temmuz'da Kral XVIII Louis'nin yeniden tahta çıkışını kapsamaktadır. Bu olaylar toplamda 110 günlük bir süreyi kapsamaktadır. *Altıncı Koalisyon Savaşı'*ndaki (1813-1814) ilk yenilgisinin ardından Napolyon imparatorluk tahtından feragat etmek zorunda kalmış ve Elba adasına sürgüne gönderilmiştir. Dokuz aylık bir süre boyunca sürgünde kalmış, ancak Fransa'da hüküm süren siyasi huzursuzluk ve büyük Avrupa güçleri arasında artan anlaşmazlık onu eski tahtını geri alma girişiminde bulunmaya sevk etmiştir. Güney Fransa'ya 1 Mart 1815'te ulaştı ve ardından 20 Mart'ta Paris'e ulaşarak ikinci hükümdarlığını başlatmıştır. Müttefikler onu derhal kanun kaçağı ilan etmişler ve bir kez daha tahttan indirmeye yemin etmişlerdir. Napolyon Waterloo Muharebesi'nde yenilmiş ve dört gün sonra ikinci kez tahttan çekilmiştir. Bourbonlar yeniden Fransız tahtına oturmuş ve Napolyon bir kez daha, bu kez altı yıl sonra öleceği Güney Atlantik'teki Aziz Helena adasına sürgüne gönderilmiştir. Dolayısıyla Yüz Gün, Napolyon Savaşları'nın (1803-1815) son aşamasına işaret etmektedir (Mark, 2023a).

Valmy Savaşı, 1792 yılında gerçekleşmiş olup, 1789 Fransız Devrimi'ni takip eden savaşlar sırasında Fransız ordusunun ilk önemli zaferini temsil etmektedir. Valmy, tarihsel açıdan önemli bir savaş olarak kabul edilmektedir. Zafer, yeni kurulan Fransız hükümeti için stratejik ve psikolojik bir zaferdir. Savaşın ardından, yeni kurulan Ulusal Meclis hızla monarşiyi feshetmiştir ve Birinci Fransız Cumhuriyeti'ni ilan etmiştir. Hem devrimci güçler için bir haklılık hem de Prusya ordusu için küçük düşürücü bir yenilgi olan Fransız zaferi, Avrupa'yı dönüştürecek olan Fransız Devrimi'nin hayatta kalmasına yardımcı olmuştur. Prusya ordusuyla birlikte savaşta hazır bulunan Alman yazar Goethe, asker arkadaşlarını teselli etmek için "Bugün burada dünya tarihinde yeni bir çağ başladı ve siz de bu çağın başlangıcında hazır bulunmuş olmaktan gurur duyabilirsiniz" demiştir. Savaş 20 Eylül 1792'de, Brunswick Dükü Charles William Ferdinand (1735-1806) liderliğindeki Prusya birliklerinin, Fransız Devrimi'ni durdurmak ya da en azından kontrol altına almak için Avrupa

monarşilerinin ortak girişiminin bir parçası olarak Paris'e doğru ilerlemesi sırasında meydana gelmiştir. Ancak Prusya'nın ilerleyişi, Fransa'nın kuzeydoğusundaki Valmy köyü yakınlarında General François Kellermann ve Charles Dumouriez tarafından engellenmiştir. Fransız piyadeleri, süvari ve topçu birliklerinin çoğunluğu gibi, eski Kraliyet Ordusu'ndan yarıdan fazla düzenli birlikten oluşmaktadır. Eski askerlerden oluşan bu temel kadro, davaya duydukları şevkle eğitim ve deneyim eksikliklerini telafi eden gönüllü taburlarla takviye edilmiştir (Vernet, 1826).

Bu çarpışma Prusya seferinde de önemli bir dönüm noktası olduğunu kanıtlamıştır. Ordu, yiyecek sıkıntısı ve dizanteriden etkilenmiş ve bu da geri çekilmenin Ren Nehri'nin ötesine kadar devam etmesine neden olmuştur. Bunun üzerine Fransız birlikleri Almanya içlerine ilerleyerek Ekim ayında Mainz'ı ele geçirmiştir. Dumouriez bir kez daha Avusturya Hollanda'sına karşı askerî harekât başlatırken, Kellermann Metz'deki stratejik konumu korumada önemli bir beceri göstermiştir. Dumouriez'in talihi önemli ölçüde tersine dönmüştür. Kasım 1792'de Jemappes'te kazandığı kayda değer bir zaferin ardından, ertesi yıl ciddi şekilde zayıflamış bir konumda olmuştur. Ordusu o kadar büyük kayıplar vermişti ki, hayatının geri kalanında kralcıların tarafına geçmiştir. Yanı sıra Kellermann uzun ve seçkin bir askeri kariyere devam etmiştir. 1808 yılında Napolyon tarafından onurlandırılmış ve Valmy Dükü olmuştur (Dunn-Pattison, 2010, s. 321; Schama, 1989, s. 641; Thiers, 1838, s. 298).

Jemappes Savaşı, 1792'den 1802'ye kadar süren Fransız Devrim Savaşları sırasında gerçekleşmiştir. Fransızlar, Hollanda'yı işgal ederek Avusturya ve Prusya'nın Fransa'ya girmesini engelleyebileceklerini düşünmüşlerdir. Savaşın ilk önemli çarpışmalarından biri olan Jemappes'te, yeni kurulan Fransız Cumhuriyeti ve çok sayıda deneyimsiz devrimci gönüllüden oluşan Fransız Armée du Nord (Kuzey Ordusu) için bir zafer gerçekleşmiştir. General Charles-François Dumouriez komutasındaki Fransız ordusu, Avusturya imparatorluk kuvvetlerine karşı zafer kazanmıştır. Dumouriez bir ay içinde Avusturya Hollanda'sını işgal etmeyi başarmış, ancak sonuçta kontrolü sağlamada başarısız olmuş ve bölge Mart 1793'te Neerwinder Muharebesi'nde Avusturya kuvvetleri tarafından yeniden ele geçirilmiştir. Ertesi yaz yeniden fethedilmişlerdir. Nisan 1792'de Orléans Dükü, Avusturya'nın savaş ilanına cevaben Fransa tarafından seferber edilen Kuzey Ordusu'na katılmıştı. Dumouriez'in emrinde görev yapmış ve Jemappes ve Neerwinder savaşlarında hazır bulunmuştur. Neerwinden'deki yenilginin ardından devrimci davadan vazgeçerek ve Avusturyalılarla uzlaşma arayışına girerek Dumouriez'in yanında yer almıştır. Hiçbir zaman Fransa'ya karşı olanlarla aynı safta

yer almamış, bunun yerine İsviçre'de sürgünü tercih etmiştir (Michelet, 2009, ss. 1024–1036; Vernet, 1821).

3 Mart 1793 Pazar günü, *Vendée Savaşları*nın başlangıcını işaret eden ilk ayaklanmalar meydana gelmiştir. Ayaklanmaların kapsamı hızla genişleyerek bir düzine departmanı içine aldı ve nihayet Nisan ayında Vendée bölgesi hariç yoğunluğu azalmıştır. Güvenliklerine yönelik yakın tehdidin farkında olan köylüler, Konvansiyon'un silah bulunduranlara yönelik sert cezalandırma politikası ışığında, kendilerini denetlemeleri için soyluları işe alarak kendilerini korumaya çalışmışlardır. Katolik ve kraliyet ordusu kademeli bir örgütlenme sürecinden geçmiş, ancak sayıca dalgalanmalara açık kalmıştır. Ordu, esas olarak cemaat mensuplarından oluşmakta ve generaller tarafından her seferinde sadece birkaç günlüğüne seferber edilebilmiştir. Ancak isyancı Vendée, Ekim ayına kadar Cumhuriyetçi ordulara direnmeye devam etmiştir. 17 Ekim'de Cholet'de Kléber ve Marceau liderliğindeki Maviler yine de kraliyet ordusunun bir kısmını ve binlerce kadın, yaşlı ve çocuğu, Brittany ve Maine'i geri almak ve Kanal'da faaliyet gösteren İngilizlere yaklaşmak amacıyla Loire'ın kuzeyine doğru çekilmeye zorlayan kesin bir zafer kazanmışlardır (Dupuy, 2016).

8 Ekim'de Cumhuriyetçi generaller Lechelle, Carrier, Dembarrère, Merlin, Turreau ve Kléber Montaigu'da toplanmış. Tüm Cumhuriyetçi orduyu harekete geçirecek önemli bir manevrayla Vendée ordusunu kuşatmak için bir strateji tasarlamışlardır. Biri Nantes'tan, diğeri La Châtaigneraie'den olmak üzere iki kol gönderilmiştir. Vendéenler daha sonra, 12 Ekim'de Châtillon'da ve ayın 15'inde Cholet yakınlarındaki Château de la Tremblaye'de olmak üzere bir dizi yenilgiye uğramıştır. Lescure bu son çarpışma sırasında ölümcül bir yara almış ve birlikleri Beaupréau'ya çekilmiştir. Katolik ve kraliyet ordusunun geri kalanı daha sonra, önemli sayıda köylünün zaten sığınmış olduğu Cholet'ye dönmüştür. Cholet'ye vardıklarında, Vendéen liderleri şehri savunma olasılığını düşünmüşlerdir, ancak cephane çok azdır. Sonuç olarak, Cholet Beaupréau'ya tahliye edilmiştir. Cumhuriyetçiler, sakinlerinin bir kısmı boşaltılmış olan kasabaya doğru ilerlemiş ve Kléber birliklerini kasabanın etrafına yerleştirmiştir. Maviler, Beyazları kesin bir çatışmanın beklendiği Cholet kapılarında kuşatmayı başarmıştır. 17 Ekim 1793'te Vendée'liler Cholet'ye bir saldırı başlatmıştır. Savaş tüm gün boyunca ve ertesi sabaha kadar sürmüştür. Şafak vakti Kléber bir alaya La Rochejaquelein'in gerisine çekilme emri vermiştir. Gafil avlanan Vendée'liler yeni bir Maviler ordusunun yolda olduğunu sanmışlar ve düzensizlik içinde geri çekilmişlerdir. d'Elbée ve Bonchamps komutasındaki birlikler, Marceau tarafından yerleştirilen topların yaylım ateşine maruz kalmıştır. İki general de ağır yaralanmıştır. Tüm büyük ordu daha sonra Beaupréau'ya

doğru geri çekilmiş ve u, Cholet Muharebesi'nin sonu ve Virée de Galerne'nin başlangıcı olmuştur (Boutigny, 1899).

Vendée Savaşları (1793-96), Fransız Devrimi sırasında Fransa'nın batısında meydana gelen karşı devrimci ayaklanmalardır. İlk ve en önemli ayaklanma 1793 yılında Vendée olarak adlandırılan ve Loire-Inférieure (Loire-Atlantique), Maine-et-Loire, Deux-Sèvres bölgelerinin önemli bir kısmını ve Vendée'nin kendisini kapsayan bölgede meydana gelmiştir. Güçlü bir dini kimlik ve ekonomik geri kalmışlıkla karakterize edilen bu bölgede, 1789 Devrimi sınırlı bir coşkuyla ve sadece birkaç küçük karışıklıkla karşılanmıştır. Gerçek huzursuzluğun ilk belirtileri, Roma Katolik Kilisesi'ne katı düzenlemeler getiren Ruhban Sınıfı Sivil Anayasası'nın (Temmuz 1790) uygulanmasıyla ortaya çıkmıştır. Şubat 1793'te zorunlu askerlik yasalarının yürürlüğe girmesi genel bir ayaklanmanın başlangıcı olmuştur. Rejime meydan okuma fırsatı Mart 1793'te, acil asker ihtiyacı duyan Konvansiyon'un 300.000 erkeği askere alma yoluna gitmesiyle ortaya çıkmıştır. Askere alınacaklar, 18 ila 40 yaş arasındaki sağlıklı bekar erkekler olarak tanımlanan tüm uygun erkekler arasından kura çekilerek seçilecektir. Yedeklerin satın alınması mümkün olmuş ve ulusal muhafızlar bundan muaf tutulmuştur. Vendée'ye 4,197; Loire-Inférieure'e 7,372; Maine-et-Loire'a ise 6,202 erkek temin etmesi emredilmiştir. Yetkililer derhal kura organizasyonunu başlatmış, bölgeden gelen talimatları yerel yöneticilere dağıtmış ve her bölgeye kura tarihi ve yerinin bildirilmesini sağlamıştır. 12'nci Askeri Bölge Komutanı General Verteuil'e Fontenay, La Châtaigneraie ve Montaigu'ya elli, Les Sables d'Olonne ve Challans'a yüz ulusal muhafız göndermesi emredilmiştir. Görevleri barışı korumak ve askere alma işlemlerine yardımcı olmaktır. Bölgenin hat alaylarından arındırılmış olması ve bunun sonucunda Vendée Departmanında dağınık halde sadece 1.300 askerin bulunması dikkat çekicidir. Şubat 1793'te, bir önceki yıl yaşanan zorlukların tekrarlanacağı beklentisiyle Ulusal Muhafızlar için asker toplama çalışmaları başlatılmıştır. Bu durum şiddetli bir tepkiyle sonuçlanmıştır. 4 Mart'ta Cholet'de karışıklıklar başlamış ve 13 Mart'a gelindiğinde Vendée açık isyan halindedir. Ayaklanma Lyon, Marsilya ve Normandiya'daki hoşnutsuzluğun artmasıyla eş zamanlı olarak meydana gelmiş ve kısa süre önce Neerwinden'de (18 Mart) askeri bir yenilgiye uğradığı bir dönemde Devrim için önemli bir iç tehdit oluşturmuştur. Köylü liderler Jacques Cathelineau, Gaston Bourdic ve Jean-Nicolas Stofflet'e Charles Bonchamps, Marquis de Bonchamps, Maurice Gigost d'Elbée, François-Athanase Charette de La Contrie ve Henri du Vergier, Count de La Rochejaquelein gibi kralcı soylular da katılmıştır. Mayıs ayında isyancılar (yaklaşık 30.000 kişi) Thouars, Parthenay ve Fontenay kasabalarını ele geçirmişlerdir. Adını “Katolik Ordusu”

yerine “Katolik ve Kraliyet Ordusu” olarak değiştiren orduları kuzeye doğru ilerlemeye devam ederek 9 Haziran'da Saumur'u ele geçirilmiştir (Britannica, 2016; Harper, 2019, ss. 24-26,43).

1793-1802 Fransız Devrim Savaşı sırasında Lord Richard Howe (1726-1799) komutasındaki İngiliz filosu ile Tuğamiral Villaret-Joyeuse komutasındaki Fransız filosu arasında gerçekleşen ve "*1794 Haziran'ının İlk Şanlı Günü"* olarak bilinen beş günlük bu savaş 1793-1815 Fransız Savaşlarının ilk büyük filo savaşı olarak bilinmektedir. Atlantik'te, Ushant'ın dört yüz mil batısında, Fransızlar Amerika'dan gelen değerli bir tahıl filosunu durdurmaya ve eve götürmeye çalışırken ve İngilizler de mümkün olduğunca çok şey ele geçirerek bunu önlemeye çalışırken gerçekleşmiştir. Bunun sonucunda Fransızların manevraları İngilizlere filolarını ana saldırı için konumlandırmaları için üç gün kazandırmıştır. Villaret-Joyeuse, Howe'u geri çekerek Fransız tahıl konvoyunun (her iki filonun da görmediği) güvenli geçişini sağlamaya yardımcı olsa da savaş gemilerindeki hasarı en aza indirmeye çalışmak zorunda kalmıştır. Dördüncü gün Howe Fransızları yakalamış ve ardından gelen savaşta altı gemileri ele geçirildi ve biri batırılmıştır. 74 topa sahip İngiliz ‘Brunswick’, 74 topa sahip Fransız ‘Vengeur du Peuple’ ile çatışmaya girdiğinde, Vengeur du Peuple topçuları dönüşümlü olarak güverteden yukarı ve su hattının altından aşağı ateş açmışlardır. Ancak ‘Vengeur du Peuple’ o dönemde düşman saldırısı sonucunda, ahşap bir savaş gemisi ve ağır silahlı askerlerle dolu olarak alışılmadık bir şekilde batmıştır (Tracy, 2007, ss. 84–86).

Arcole Savaşı 1796 yılında gerçekleşmiştir. 15 Kasım 1796 sabahı Napolyon'un birlikleri planlanan geçiş noktasına ulaşmış ve bunun üzerine Albay Antoine-François Andréossy'nin (1761-1828) mühendisleri hızla bir duba köprü inşa etmiştir. Köprünün ilk geçişi General Charles-Pierre Augereau'nun (1757-1816) tümeni tarafından gerçekleştirilmiş ve bu tümen doğu ve kuzey yönünde Arcole'a doğru ilerlemiştir. Daha sonra André Masséna (1758-1817) komutasındaki birlikler köprüyü geçerek sol kanadı korumak amacıyla kuzey ve batı yönünde Belfiore di Porcile'ye doğru ilerlemiştir. Avusturyalı komutan József Alvinczi (1735-1810), Arcole çevresinde iki tabur ve iki topu savunma pozisyonunda konuşlandırmıştır. Karşı orduların kuvvetleri Augereau'nun öncülerini geri püskürtmüştür ve Fransız askerlerini yoğun ateşten kaçınmak için köprünün yakınına sığınmaya zorlamıştır. Avusturyalılar, General Anton Ferdinand Mittrowsky (1745-1809) tarafından takviye edilen savunma pozisyonlarında ısrar etmişlerdir. Savaş sırasında aralarında Louis André Bon (1758-1799), Jean-Antoine Verdier (1767-1839), Pierre Verne ve Tugay Komutanı Jean Lannes'in (1769-1809) de bulunduğu birçok kilit isim yaralanmasıyla saldırı tamamen durmuştur (Boycott-Brown, 2001, ss. 462–463; Chandler, 1966, s. 106).

Batı cephesinde Alvinczi, Alois von Gavasini (1762-1834) ve Adolf Brabeck'i Fransız duba köprüsünü ele geçirmek için Avusturya birliklerine liderlik etmekle görevlendirmiştir. İki kuvvet arasında kısa süreli bir çatışma yaşanmış ve Brabeck'in birliklerinin yanlış ateş açması paniğe yol açarak Avusturya birliklerinin geri çekilmesine neden olmuştur. Fransızlar, Avusturya konvoylarının ana yol boyunca doğu yönünde hareket ettiğini gözlemlemiştir. Batı cephesindeki gelişmelere yanıt olarak Napolyon, General Jean Joseph Guieu (1758-1817) ve iki yarım tugaya Adige'yi geçme emri vermiştir. Buna ek olarak, Alpone yakınlarındaki bir mevziye bir tabur daha göndermiştir. Guieu'nun birliği doğu kıyısındaki set boyunca kuzey yönünde ilerlemeye devam etmiştir (Boycott-Brown, 2001, ss. 463–464; Chandler, 1966, s. 108).

Napolyon, ordunun moralini yükseltmek için bir bayrak alarak köprüden yaklaşık 55 adım ötede açık bir alanda mevzilenmiştir. Ancak bu tehlikeli hareketinden yara almadan kurtulmuş, ancak birkaç kurmayı ağır yaralanmış ve yaveri General Jean-Baptiste Muiron (1774-1796) hayatını kaybetmiştir. Napolyon bir subayı tarafından korunmuş ve çamurlu bir hendeğe sığınmıştır. Akşam saatlerinde Avusturyalılar Arcole'den bir saldırı başlatarak Fransız kolunu doğu kıyısı boyunca geri sürmüşlerdir. Guieu gece geç saatlerde Arcole'u Avusturyalılardan temizlemeyi başarmıştır. Ancak Paul Davidovich'in (1737-1814) arkadan saldırma olasılığı nedeniyle Napolyon Guieu'yu geri çekerek birliklerinin çoğunu Adige'nin karşısına yerleştirmiştir (Boycott-Brown, 2001, ss. 465–466; Chandler, 1966, s. 108).

16 Kasım'da Alvinczi, Verona'nın korunmasından sorumlu olan Hohenzollern-Hechingen Prensi Friedrich Franz Xaver'in (1757-1844) yanından ayrılarak Johann Provera'ya (1736-1804) Belfiore'den bir saldırı harekâtında liderlik etmesi emri vermiştir. Mittrowsky'yi 14 taburla takviye etmiş ve onları Arcole'den güneye ilerlemeye yönlendirmiştir. İki kuvvet daha sonra 16 Kasım sabahı Fransız köprübaşında birleşmek üzere harekete geçmiştir. Provera, Masséna ile çatışmaya girmiş ve bunun sonucunda Avusturya kuvvetleri Belfiore'ye çekilmek zorunda kalmıştır. Mittrowsky Arcole'deki mevzilerini takviye etmiş ve Fransızların köyü ele geçirme girişimlerini başarıyla püskürtmüştür. Fransızlar Adige, Albaredo ve Alpone'yi geçmeye çalışmışlar ama başarısız olmuşlardır. Gece boyunca Napolyon, Avusturya tarafında önemli sayıda birliği kalmasına rağmen Masséna ve Augereau'nun köprübaşına çekilmesini emretmiştir. Eski bir köle olan Joseph Hercule Domingue, Fransız süvarilerinin kaptanı olarak atanmış ve Avusturya süvarilerine karşı yaptığı başarılı sürpriz saldırıdan dolayı layıkıyla ödüllendirilmiştir (Boycott-Brown, 2001, ss. 467–470; Noël vd., 2011, ss. 344–345).

17 Kasım'da Alvinczi, Provera'yı Belfiore'de bırakarak Hohenzollern'i Caldiero'ya geri çekmiştir. Augereau'nun tümeninin ilerlemesini kolaylaştırmak için Napolyon'un

mühendisleri Alpone üzerinde yeni bir duba köprü inşa etmişler ve tümeni doğu yakasına taşımışlardır. Ardından tümen doğu hendeği boyunca ilerlemeye başlamıştır. Öğle vakti Masséna, Belfiore'de Provera'ya karşı bir kez daha zafer kazanmıştır. Alvinczi, Provera ve Hohenzollern'i geri çekmiş ve bu birlikleri Arcole muharebe alanına ek kuvvetler olarak konuşlandırmıştır. Çatışmaların yoğunluğu gün boyunca dalgalanmış ve Avusturya takviye kuvvetleri saat 15:00'te Fransızları geri çekilmeye zorlamıştır. Fransızların günün kaybedeni sanıldığı anda, batı kanadında Masséna komutasındaki takviye kuvvetler Avusturyalıları geri püskürtmüş ve Augereau'nun birlikleri Alpone'nin doğu kıyısına geri dönebilmiştir. Masséna ve Augereau saat 17:00 sularında Arcole'a girmeyi başarmışlardır. At sırtındaki bir teğmen ve 25 Fransız askeri borazanlarla Avusturya'nın arka mevzilerine girerek daha büyük bir kuvvet izlenimi yaratmış ve son saldırıya yardımcı olmuşlardır. Zaferlerinin ardından Fransızlar, doğu-batı arasındaki ana yolu tıkamak amacıyla kuzeye doğru ilerlemişlerdir. Alvinczi, Anton Schübirz von Chobinin'in (1748-1801) tümenini Fransız ilerleyişini engellemek için konuşlandırırken, Provera'nın tümeni doğuya doğru geri çekilmiştir (Boycott-Brown, 2001, ss. 468–475).

Arcole Muharebesi'nde Fransızlar 3.500 ölü, 1.300 yaralı ya da kayıp vermiştir. Avusturya kuvvetleri ise 2.200 ölü ve yaralı, 4.000 esir ve 11 top kaybıyla önemli kayıplar vermiştir. Fransız tarafında General Jean Gilles André Robert ağır yaralanmış, Avusturyalı General Gerhard Rosselmini ise 19 Kasım'da Vicenza'da hayatını kaybetmiştir. 17 Kasım'da Davidovich Rivoli'de Vaubois'ya karşı bir saldırı başlatmış ve Fransız kuvvetlerinin püskürtülmesiyle sonuçlanmıştır. Fransız kuvvetleri arasında 1.000 esir, 800 ölü ve yaralı ile sonuçlanan bir muharebe yaşanmıştır. Davidovich daha sonra Peschiera del Garda'ya çekilmiştir. Alvinczi'nin geri çekildiğini gören Napolyon, birliklerini Davidovich'in kuvvetleriyle çarpışmaya yönlendirmiştir. 19 Kasım'da Davidovich, Arcole'deki Avusturya yenilgisinden haberdar olmuş ve sonuç olarak önemli bir Fransız saldırısı beklemiştir. Alvinczi'nin yüksek moraline rağmen, Fransızlar Rivoli'de Davidovich'i yakalamayı başarmışlardır. Çatışma sonucunda Fransızlar toplam 450 kayıp vermiştir. Yanı sıra 600 Avusturyalı asker, üç top ve bir köprü treni Fransız kuvvetleri tarafından esir alınmıştır. Buna karşılık Davidovich derhal kuzeye doğru hızlı bir geri çekilme başlatmıştır. Rivoli'den geri çekilme Davidovich'in kuvvetleri için toplamda yaklaşık 1.500 adam ve dokuz top kaybıyla sonuçlanmıştır (Boycott-Brown, 2001, s. 471,477; Chandler, 1966, s. 112; Rothenberg, 1980, s. 248; Schom, 1997, s. 55; D. Smith, 1998, ss. 127–128, 2008).

Arcole'deki zaferin ardından Alvinczi 18 Kasım'da Olmo'ya çekilmiş ve burada bir savaş konseyi toplamıştır. Avusturyalı komutanlar kalan 16.000 askerle savaş alanına

dönmeye karar vermişlerdir. Alvinczi 21 Kasım'da Caldiero'yu yeniden işgal etmiş ama daha fazla ilerleyememiştir. Davidovich'in 23 Kasım'daki yenilgisini öğrenen Alvinczi, akşam saatlerinde Brenta'ya doğru çekilmeye başlamıştır. Üç gün süren Arcole muharebesi sırasında Mantua'da top sesleri duyulmuş ve bazı Fransız kamp yerlerinin boş olduğu görülmüştür. Ancak Dagobert Sigmund von Wurmser (1724-1797) bu fırsatların peşine düşmemiştir. Wurmser 23 Kasım'da Fransız kuşatma hatlarına karşı bir saldırı başlatarak 200 Fransız esiri ele geçirmiş ve birkaç siperi tahrip etmiştir. Ancak daha sonra Davidovich'in geri çekildiği haberi üzerine kuvvetlerini geri çekmiştir. Avusturya kuvvetleri yaklaşık 800 kayıp vermiştir. Kasım 1796'da Fransız kuvvetleri Venedik'i ve yapım aşamasında olan 44 toplu iki fırkateyni ele geçirmiştir. Bu gemilerden birine Napolyon'un 15 Kasım'da ölen yaveri Muiron'un adı verilmiştir. Napolyon 1799 yılında Muiron'un güvertesinde Fransa'ya dönmüştür. Napolyon'un Arcole köprüsündeki eylemleri Fransız sanatçılar ve gazeteler tarafından çok etkili bir şekilde sunulmuş ve bu da Napolyon'un Fransız halkı arasında bir isim haline gelmesine katkıda bulunmuştur. Arcole Savaşı, 1815'teki düşüşüne kadar devam eden Napolyon efsanesinin başlangıcına işaret etmiştir. (Boycott-Brown, 2001, ss. 471,476-477; Jacques Martin, 2005).

Koramiral Lord Horatio Nelson (1758-1805), Trafalgar Savaşı'ndan önce İngiliz zaferlerine zaten imza atmış bir komutandır. 1798'de, *Nil Savaşı*'nda sağladığı başarıdan dolayı görevlendirilmiştir. Napolyon'un filosunu avlamak ve yok etmek amacıyla görevlendirilen Nelson, Fransa'nın donanma yeteneklerinin İngiltere'ye göre daha zayıf olduğunu keşfetmiştir. Bunun üzerine, Napolyon Mısır'a saldırarak Hindistan'a olan İngiliz erişimini engellemek amacıyla bir plan geliştirmiştir. Nelson, Fransızların niyetini tam olarak anlayamasa da denizdeki bir savaşa hazır olduğunu belirtmiştir. Nelson ve İngiliz kuvvetleri, Fransızlardan önce Afrika'da yer edinmeyi başarmışlardır. Nelson'un dönüşüyle birlikte İskenderiye'ye vardıklarında, limanda Fransız donanma gemileri olduğunu ancak beklenen savaş filosunun eksik olduğunu görmüşlerdir (River & Editors, 2018, s. 5).

Abukir Körfezi'nde gerçekleşen Abukir Deniz Muharebesi'nde, Brueys liderliğindeki Fransız filosu Nelson tarafından saldırıya uğramıştır. Brueys'in kararları ve muhakeme hataları sonucunda Fransız filosu savunmasız kalmıştır. Gemiler arasında yetersiz boşluk bırakması ve kötü düşünülerek demirli filosunun hattı ile sığlıklar arasında aşırı mesafe bırakması, düşmanın araya girmesine olanak sağlamıştır. Bunun yanında önemli bir kısmı karadayken savunmaya katılamamış ve denizcileri zamanında gemilere geri dönememiştir. Napolyon, Kraliyet Donanması'ndan endişe duyarak Fransız filosunu savunmasız bir konumda demirlemeye zorlamıştır. Daha sonra HMS Goliath öncülüğünde ilerleyen İngiliz filosu,

Fransız hattının her iki yanında önemli hasar ve yıkıma yol açmıştır. Fransız filosunun önemli bir kısmı eksik olduğu için ateş hızı açısından Kraliyet Donanması'na yetişememiştir. Muharebenin sonunda Fransız amiral gemisi L'Orient, amirali ile havaya uçmuştur. Nelson ise yaralanmış, ancak tedaviden sonra savaşa geri dönebilmiştir. Nelson'ın hedefi Fransız filosunun yok edilmesi olmuştur. Çatışmaya giren 13 Fransız zırhlısından ikisi imha edilmiş, dokuzu ele geçirilmiştir. İngiliz kayıpları nispeten önemsiz olmuş; hiç gemi kaybedilmemiş ve yaklaşık 900 ölü ya da yaralı vardır. Fransızlar en az 2.000 kayıp vermiş, binlercesi de esir düşmüştür. Fransız Akdeniz filosu imha edilmiş ve Napolyon'un keşif gücü karaya oturmuştur (River & Editors, 2018, ss. 5–6).

Piramitler Savaşı 1798'de meydana gelmiştir. Fransız ordusunun Mısır'ın Osmanlı kontrolündeki bölgesine girmesinin ardından General Bonaparte, birliklerini Kahire'ye doğru ilerlemek üzere çöle yönlendirmiştir. Fransız kuvvetleri, Piramitlere on beş kilometre ve Kahire'ye altı kilometre mesafede bulunan ve Mısır'ı yöneten Memlük ordusuyla karşılaşmıştır. Memlük ordusu, Murad Bey (1750-1801) ve İbrahim Bey'in (1735-1816/7) başını çektiği etkili bir süvari birliğiyle takviye edilmiştir. Ayrıca Fellahin milislerinden oluşan piyade birlikleriyle birlikte eğitimli bir süvari kuvveti de mevcuttur. Murad'ın kampının 13 Temmuz'da Fransız gözcüler tarafından keşfedilmesinin ardından Bonaparte düşman kuvvetlerine doğru ilerleme talimatı vermiş ve kısa süren Çobrakit Savaşı başlamıştır. Memlükler, amiral gemilerinin Fransız sahra topçusu tarafından imha edilmesi sonucunda geri çekilmek zorunda kalmışlardır. Savaş küçük bir Fransız zaferiyle sonuçlanmıştır (Chandler, 2009, ss. 223–224).

21 Temmuz'da Fransız birlikleri bir gece ilerlemesinin ardından Embabeh köyü civarındaki Osmanlı savunma mevzilerine ulaşmayı başarmıştır. Bir süre toparlandıktan sonra birliklere savaşa hazırlanmaları talimatı verilmiştir. Napolyon'un emirleri doğrultusunda, Murad'ın ordusuna saldırmak üzere beş Fransız tümeni konuşlandırılmıştır. Her tümen içi boş bir dikdörtgen şeklinde yapılandırılmıştır; süvari ve ikmal birlikleri merkezde, topçu birlikleri ise köşelerde konuşlandırılmıştır. Fransız tümenleri Nil nehri tarafından korunan bir savaş düzeninde sağdan sola doğru ilerlemektedir. Memlük süvarilerinin ilerleyişine karşılık olarak Napolyon birliklerine pozisyonlarını korumalarını ve saflarını sıklaştırmalarını emretmiştir (Chandler, 2009, s. 224).

Fransız tümenleri, Nil'in koruyucu bir tampon olarak görüldüğü sağdan sola bir düzende ilerlemiştir. Murad sağ kanadını Nil üzerinde, piyadeler ve bazı eski toplarla tahkim edilmiş ve tutulmuş olan Embabe köyünde konuşlandırmıştır. Sol kanadı ise Biktil köyündedir ve burada Fransız kanat hareketlerinden korunmak için topçusunun geri kalanı

konuşlandırılmıştır. Memlük süvarileri ise merkezde, bu köylerin arasında konumlanmıştır. Askeri de dahil olmak üzere tüm pratik yönleriyle hala büyük ölçüde feodal ve orta çağdan kalma bir güç olan Memlük süvarileri, modern Fransız ordusuyla tam bir tezat oluşturmuştur. Ordunun çoğunluğu Fellahin denilen köylü birliklerden oluşmakta ve Memlük süvarileri birincil askeri güç olarak hizmet vermektedir. İbrahim Bey komutasındaki diğer Memlük ordusu Nil'in karşısında konuşlanmıştır ve nehri geçemediği için müdahale edememiştir. Bir Memlük süvarisi Fransız hatlarına yaklaşarak düello talep etmiş ancak Fransızlar ateş açmıştır. Napolyon, General Louis Desaix'in (1768-1800) birliğine sağa, diğerlerine ise sola hareket etmelerini emretmiştir. Murad Bey Memlük süvarilerini Fransız hatlarına sürmeyi başarmış ancak Fransız kuvvetleri top ve tüfek ateşiyle saldırıyı geri püskürmüştür. Fransız birlikleri üzerinde herhangi bir etki yaratamayan bazı hoşnutsuz Memlükler, çabalarını Desaix'in müstakil kuvvetine karşı yönlendirerek alternatif bir strateji izlemeyi seçmişlerdir. Bu stratejinin de başarısız olduğu kanıtlanmıştır. Bu sırada Louis André Bon'un tümeni ilave hücum kolları oluşturmaya devam etmiş ve Embabeh'e karşı taarruza geçmiştir. Fransız saldırısı Memlükleri geri çekilmeye zorlamış ve birçoğu Nil Nehri'nde boğulan önemli kayıplara yol açmıştır. Fransızlar 29 ölü ve 260 yaralı verirken, Murad Bey 3.000'i Memlük süvarisi olmak üzere yaklaşık 10.000 kayıp vermiştir. Murad Bey yanağından bir kılıç yarası almış ve kalan 3.000 süvarisiyle birlikte Mısır'a ulaşmayı başarmıştır. Burada bir gerilla harekâtı başlatmış olsa da nihayetinde 1799'da Desaix tarafından mağlup edilmiştir (Chandler, 2009, ss. 224–225; Legat, 2012, s. 224; Strathern, 2008, s. 128).

Kahire'de kalan Memlük kuvvetleri, yenilgilerinin ilan edilmesinin ardından Suriye'ye çekilmiştir. 24 Temmuz'da Bonaparte Kahire'yi ele geçirmiştir. Fransız ordusu 11 Ağustos'ta İbrahim Bey'i Salalieh'de büyük bir yenilgiye uğratmıştır. Piramitler Savaşı sonucunda, Fırat bölgesindeki yedi asırlık Memlük hâkimiyetinin sona erdiğini görülmektedir. Bununla birlikte, İngiliz Amiral Horatio Nelson'un 1 Ağustos'ta Nil Savaşı'nda kazandığı zafer Napolyon'un Mısır'daki emellerine etkili bir şekilde son vermiş ve bölgedeki Fransız hakimiyetini önemli ölçüde zayıflatmıştır (Chandler, 2009, s. 224; Russell, 2021, s. 27).

Abukir Savaşı 25 Temmuz 1799 yılında meydana gelmiştir. 1798'de başlayan Fransa'nın Mısır seferi, yalnızca bölgesel hakimiyet mücadeleleri bağlamında değil, aynı zamanda Fransız Devrimi'nin imparatorluk dış politikasının bir uzantısı olarak da değerlendirilebilmektedir. Bu dönemde meydana gelen önemli bir çatışma, 25 Temmuz 1799'da Napolyon Bonapart komutasındaki Fransız kuvvetleri ile Seyit Mustafa Paşa komutasındaki Osmanlı ordusu arasında gerçekleşen Abukir Savaşı'dır. Bir yıl önce, 1 Ağustos

1798'de aynı bölgede meydana gelen Abukir Savaşı'ndan ayırt etmek için, bu çatışma genellikle "ilk Abukir Savaşı" olarak anılmaktadır; 1801'de bir kara savaşı daha yaşanacaktır.

Bu çatışma, Osmanlı İmparatorluğu'nun Mısır'daki Fransız varlığını sona erdirme girişiminin doğrudan bir sonucudur. Osmanlı kuvvetleri, İngiliz Amiral Sidney Smith'in yardımıyla deniz yoluyla Mısır'a taşınmış ve ardından deneyimli komutan Seyit Mustafa Paşa'nın liderliğinde bir kara harekâtı başlatmıştır. Ruslarla önceki savaşlarda edindiği kapsamlı savaş deneyiminden yararlanan Mustafa Paşa, Fransız süvarilerine karşı temkinli bir yaklaşım benimsedi ve kıyı boyunca iki katmanlı bir savunma hattı oluşturan bir savunma stratejisi uygulamıştır (Durant & Durant, 1975; McLynn, 2002).

Ancak Napolyon Bonapart, Osmanlı savunmasının temel zayıflığını hızla tespit etmiştir. Türk kuvvetleri, kıyıda mahsur kalmış ve geri çekilme imkânı neredeyse hiç olmayan son derece dezavantajlı bir konumdadırlar. Fransızlar bu stratejik fırsatı değerlendirerek ilk savunma hattını hızla aşmışlardır. Ancak daha sonra ikinci hattaki daha güçlü direnişle karşılaşmışlar ve geçici olarak geri çekilmek zorunda kalmışlardır. Savaşın gidişatını değiştirmede etkili olan stratejik manevra, General Joachim Murat'ın süvari birliğiyle yaptığı ani saldırıdır. Murat, Osmanlı mevzilerinde hüküm süren kargaşayı fırsat bilerek, savunmanın açıkta kalan bölgelerine sürpriz bir saldırı düzenlemiş ve saldırı sırasında Seyit Mustafa Paşa'nın çadırına kadar ilerlemiştir. Sonraki çatışmada Murat, kılıcıyla Mustafa Paşa'nın iki parmağını kesmiş ve buna karşılık Mustafa Paşa, Murat'ı yüzünden vurmuştur (Friedman, 2002; McLynn, 2002).

Bu noktada Osmanlı ordusu dağılmaya başlamıştır. Birçok kişi denize doğru kaçmaya çalışmıştır; ancak, İngiliz gemilerine ulaşmaya çalışırken boğulanların önemli bir kısmının da bu kişiler arasında olduğu dikkat çekicidir. Geri kalan askerler Abukir Kalesi'ne sığınmıştır, ancak kısa süre sonra teslim olmuşlardır. Osmanlı kuvvetleri bu savaşta yaklaşık 8.000 askerini kaybetmiştir, Fransızların kayıpları ise yaklaşık 1.000 askerdir. Abukir Savaşı'nın sonuçları sadece askeri değil, siyasi de olmuştur. Zafer haberinin, Napolyon'a bile ulaşmadan önce Fransız halkı tarafından öğrenildiği açıktır. Bu başarı, Napolyon'un halk arasındaki popülaritesini artırdığı ve Direktuvar'ın otoritesinin zayıfladığı bir dönemde ona önemli bir siyasi sermaye sağladığı bilinmektedir. Bu zafer, Fransa'nın Mısır'daki hakimiyetini garanti etmese de kısa vadede Fransız kontrolünün devamını sağlamış ve Bonaparte'ın siyasi yükselişinde önemli bir basamak görevi görmüştür (McLynn, 2002).

Tabor Dağı Savaşı 1799 yılında meydana gelmiştir. Nisan ayına gelindiğinde, Akka kuşatması sırasında Napolyon, stratejik durum ve civardaki önemli Osmanlı askeri güçlerinin potansiyel varlığı konusunda giderek daha fazla endişe duymaya başlamıştır. Bu durum

astlarının daha sıkı denetlenmesine ve General Jean-Baptiste Kléber'in (1753-1800) zahmetli bulduğu daha kapsamlı talimatlar verilmesine yol açmıştır. Nasıra'da görevliyken Kléber, Tabor Dağı civarında önemli bir Osmanlı askeri birliğinin varlığına işaret eden bir istihbarat almıştır. Bu bilgiden yararlanarak itibarını arttırmak için bir fırsat olduğunu düşünmüştür. Kléber, Napolyon'a önlem niyetlerini belirtmiştir. Ancak yanıt almak için çok geç kalmış ve 2.000 kişilik tümeninin başında Osmanlı kampına cüretkâr bir gece baskını yapma planını uygulamaya başlamıştır. Kléber'in stratejisi, gece saat 2'de Tabor Dağı'nın kuzey tarafından yürüyerek Osmanlı kuvvetlerini atlatmaktır(Strathern, 2008, ss. 349–350).

Kléber yürüyüşün süresini yanlış hesaplamıştır ve Tabor Dağı'nın altındaki düzlüğe ancak sabah 6'da ulaşabilmiş; bu sırada güneş doğmuştur. Yaklaşık 10.000 piyade ve 25.000 süvariden oluşan Osmanlı kuvvetleri, Kléber'in yaklaşık 15.000 kişilik kuvvetlerini gözlemlemiştir. Kléber en uygun stratejinin, saldırıya karşı savunmak için iki piyade karesi oluşturmak ve gece boyunca geri çekilmek olduğunu fark etmiştir. Ancak gün ilerledikçe hem Kléber hem de Osmanlılar için pozisyonunun savunulamaz olduğu ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Kléber'in birliklerinin cephanelerinin hızla tükenmekte, susuzluk ve açlık ortaya çıkmaktadır. Her şeyin kaybedilmiş gibi göründüğü bu kritik noktada, askerlerinden bazıları kuzeyden ilerleyen süngüleri gözlemlediklerini bildirmiştir. Kléber yüksek bir yere çıkarak ve teleskopunu kullanarak bu ihbarı doğrulamaya çalıştıysa da bunu doğrulayacak hiçbir kanıt görememiştir. Çaresiz bir durumla karşı karşıya kalan Kléber, topçularını ve yaralılarını terk etmeye ve her adamın kendi yolunu çizeceği bir yarma girişiminde bulunmaya hazırlanmıştır. Ancak, Kléber'in değerlendirmesi nihayetinde doğrulanmıştır. Bu süreçte Napolyon da 2.000 askerle birlikte yardıma gelmektedir. Kléber'in yaptığı incelemede, Napolyon'un kuvvetlerinin savaş alanını baş yüksekliğindeki yabani buğdaylardan oluşan bir sütun şeklinde geçmesi ve bu sayede yerden tespit edilemediği anlaşılmıştır (Strathern, 2008, ss. 350–351).

Napolyon kendisini Osmanlılar ile ordugâhları arasında stratejik bir konumda bulmuştur. Birliklerinin bir bölümünü savunma kareleri oluşturmaya ve bir sete doğru ilerlemeye yönlendirmiş, böylece kendilerini hem Osmanlılara hem de Kléber komutasındaki Fransız kuvvetlerine maruz bırakmıştır. Bu manevraya, varlığını duyurmaya ve net bir güç gösterisi oluşturmaya yarayan koordineli bir topçu ateşi eşlik etmiştir. Osmanlı kuvvetleri bu durum karşısında anlık bir şaşkınlık yaşasa da ilerleyen Memlük süvarileri ve Nablus aşiretlerinin görüntüsü karşısında kısa sürede rahatlamışlardır. Napolyon, Osmanlıların mevzilerini korumaya hazır olduklarını tespit ettikten sonra, üç kare düzenli piyade alayını Osmanlılar ile kampları arasında ilerlemeye yönlendirmiştir. Eşzamanlı olarak 300 askeri kampın içine konuşlandırmış ve onlara tüm çadırları ateşe vermeleri, erzak ve develeri dikkat

çekici bir şekilde ele geçirmeleri talimatını vermiştir. Eşyalarının tahrip edildiğini ve Napolyon'un birlikleri tarafından geri çekilmelerinin engellendiğini gören Osmanlı birlikleri, kamplarını kurtarma amacıyla dikkat dağınıklığı ile harekete geçmeyi denemişlerdir. Bu manevra Kléber'e bir fırsat sunmuş ve birliklerine ilerleme talimatı vermiştir; Napolyon'un kuvvetlerinin de desteğiyle Osmanlıların geri çekilişi tam bir bozgun ile sonuçlanmıştır. Osmanlı süvarileri güneydeki dağlara doğru ilerlerken, piyadeleri Ürdün Nehri'ne doğru dağılmıştır. Son yağışlar nehrin yükselmesine ve kıyılarının bataklığa dönüşmesine neden olmuştur. Bu durum Osmanlı piyadeleri için özellikle dezavantajlı olmuş ve önemli sayıda kayıp vermelerine yol açmıştır (Strathern, 2008, ss. 351–352).

Fransız kayıpları iki ölü ve on altı yaralıdır. Eğer Napolyon sadece bir saat sonra gelmiş olsaydı kayıp sayısının çok daha fazla olması tahmin edilebilmektedir. Osmanlı ordusu önemli kayıplar vermeden geri çekilmiş olsa da Şam'da toplanan birliklerden 6.000'inin öldüğü bilinmektedir. Yardım ordusu tehdidinin ortadan kalkmasının ardından Napolyon birliklerini kuşatmayı sürdürmek üzere Akka'ya geri çekmiştir. Bir ay sonra, birlikleri arasında veba vakalarının artması üzerine Napolyon Akka'yı terk ederek Mısır'a çekilmeyi tercih etmiştir (Laurens, 1996, s. 117,241; Ryan, 2003, s. 82).

Heliopolis Savaşı 20 Mart 1800 yılında meydana gelmiştir. 1798'de Osmanlı İmparatorluğu, Fransa tarafından işgal edilen Mısır topraklarını geri almak amacıyla bir dizi önlem başlatmıştır. Söz konusu bölgeye doğru ilerlemek amacıyla Sadrazam Yusuf Ziya Paşa komutasında bir sefer düzenlemiştir. Bu seferde Osmanlı ordusu 17 Aralık 1799'da El-Ariş'i kuşatmış ve ardından 21 Aralık'ta şehri teslim almıştır. İngiliz Donanması'nın Akdeniz'deki varlığının, Fransa ile Osmanlılar arasında Mısır'ın tahliyesine ilişkin müzakerelerin başlamasında çok önemli bir rol oynadığı açıktır. Bu önemli gelişme, 24 Ocak 1800'de bölgenin jeopolitik manzarasında önemli bir anı işaret eden bir sözleşmenin imzalanmasıyla sonuçlanmıştır. Bu şartname Fransızların Mısır'dan tahliye edilmesini ve Osmanlı ordusunun ağır toplarını ve lojistik yükünü geride bırakarak Kahire'ye ilerlemesini öngörmektedir (Ekinci, 2022, ss. 38–39; Genelkurmay, 1987, ss. 87–88).

Ancak General Kléber'in Fransa ile yaptığı ve İngilizler tarafından ele geçirilen gizli yazışmalar, Fransız ordusunun kötü durumunu ortaya çıkarmış ve bu da İngiltere'nin Antlaşma'ya verdiği desteği çekmesine neden olmuştur. İngilizler anlaşmayı tanımayı reddedince, yakın bir tehdit algılayan Kléber önce müzakereleri askıya almış, Köse Mustafa Paşa'yı hapsederek sonrasında da Osmanlı birliklerine sürpriz bir saldırı başlatmıştır. Bu kararda, Sadrazam Yusuf Ziya Paşa'nın temsilcileri aracılığıyla Kahire'nin derhal teslim

edilmesini talep etmesinin yanı sıra Osmanlı ordusunun öncü birliklerinin şehre yaklaşması da etkili olmuştur (Ekinci, 2022, s. 39; Paşa, 1974, s. 73).

20 Mart 1800'de, Nil'in doğu kıyısına geçen yaklaşık 20.000 kişilik bir Fransız kuvveti tarafından Osmanlı birliklerine karşı bir saldırı başlatılmıştır. Osmanlı öncü birliklerinin konuşlandığı El-Matriye köyüne yapılacak saldırı Memlûkler tarafından önceden tahmin edilmiş, ancak uyarılar komutanlık tarafından dikkate alınmamıştır. Osmanlı ordusunun ağır toplarını geride bırakma kararı ve genel olarak eğitim seviyelerinin düşük olması, onları savaş alanında dezavantajlı duruma düşürmüştür. Fransız topçularının etkili ateşi Osmanlı merkezini sarsmıştır. Yusuf Ziya Paşa'nın süvari hücumu da Fransız piyadelerinin şarapnel ateşi karşısında etkisiz kalmıştır. Savaş sırasında, Osmanlı öncü birliklerinin komutanı Nasuh Paşa, Fransız kuvvetlerine karşı stratejik bir avantaj elde etmek için kısa süreli bir fırsattan yararlanmıştır. Bu durum Kahire'nin kısa bir süre işgal edilmesiyle sonuçlanmıştır ve Fransız tarafının yaklaşık 3.000 ölü ve 1.000 yaralı ile önemli kayıplar verdiği tahmin edilmektedir. Ancak şehir yoğun topçu ateşi altına girince, her iki taraf da üç günlük bir ateşkes üzerinde anlaşmıştır. Sonrasında Nasuh Paşa birliklerini geri çekerek Sina'ya doğru ilerleyen ana Osmanlı ordusuna katılmaya devam etmiştir. Kahire'de Osmanlı'dan kaçanlar tarafından kışkırtılan ikinci ayaklanmanın bastırılması yaklaşık bir ay sürmüştür. Fransız otoritesinin yeniden tesis edilmesi, Kléber'in 14 Haziran'da Suriyeli bir Müslüman olan Süleyman el-Halebî tarafından öldürülmesinin ardından gerçekleşmiştir (Baker vd., 2025; Ekinci, 2022, s. 39; Genelkurmay, 1987, ss. 90–93; Güner, 2015, s. 235; Ö. Yılmaz, 2019, s. 377).

Kopenhag Muharebesi, Napolyon Savaşları sırasında 2 Nisan 1801 tarihinde İngilizlerin Danimarka'ya karşı kazandığı kesin bir deniz zaferidir. İki ülke arasındaki düşmanlığın temelinde çeşitli faktörler yatmıştır. Rusya ve Prusya'nın 1800'de taraf olduğu Danimarka ve İsveç arasındaki 1794 silahlı tarafsızlık anlaşması, İngiltere tarafından düşmanca bir hareket olarak görülmüştür. Buna karşılık, İngiltere Napolyon Savaşları sırasında Fransa ile savaş halindeyken, Fransız ticaretine karşı yürüttüğü deniz operasyonları da tarafsız ulusların gemilerine zarar verme etkisi yaratmıştır. Bu düşmanlık, 1801 yılında İngiltere ve Danimarka arasında, Kopenhag'a başarılı bir İngiliz saldırısı ve ardından İngiliz karşıtı ittifakın dağılmasıyla sonuçlanan bir çatışma durumuyla sonuçlanmıştır. 1801'in ilk aylarında Rusya, Prusya, İsveç ve Danimarka, kendi deniz ticaretlerini korumak ve İngiltere'nin Baltık bölgesinden gelen ve İngiliz Donanması'nın idamesi için hayati önem taşıyan kereste ve diğer mallara erişimini sınırlamak amacıyla güçlerini birleştirmiştir. İngiltere, Fransa ile ittifak yapmasından korktuğu koalisyonu bozmak için bir filo göndermiştir. Filonun komutanlığına, pek de dikkat çekici olmayan bir karaktere sahip üst

düzey bir subay olan Amiral Sir Hyde Parker, ikinci komutanlığına ise savaş alanındaki mücadeleci mizacıyla öne çıkan Amiral Horatio Nelson getirilmiştir (Glover, 2018, ss. 23–25; Sommerville, 2024a).

Filo 22 Mart'ta Danimarka'ya ulaşmıştır. Başarısız müzakerelerin ardından Nelson, HMS Elephant'ta, 2 Nisan'da Kopenhag civarındaki Danimarka ve Norveç gemilerine ve kıyı tahkimatlarına yönelik bir saldırıya öncülük etmiştir. İngiliz filosunun, Danimarka'nın savunma önlemi olarak seyir işaretlerini kaldırmasının bir sonucu olarak, yeterli haritadan yoksun sığ sularda seyrettiği düşünüldüğünde, plan cüretkârdır. Operasyonun ilk aşamalarında üç İngiliz gemisi karaya oturmuştur. Savaşa temkinli yaklaşımı nedeniyle sık sık eleştiri konusu olan Parker, Nelson'ın kuvvetlerinin kabul edilemez kayıplar verdiğini düşünmüş ve ona geri çekilme emri vermiştir. Eski bir yarası nedeniyle bir gözü kör olan Nelson'ın, topların ve yanan gemilerin dumanıyla örtülü sularda işaret bayraklarını görememekle ilgili bir şaka yaptığı söylenmektedir. Öğleden sonra geç saatlerde, Danimarka kuvvetleri önemli ölçüde sıkıntı yaşarken, İngilizler avantajlı bir konumdadır. Daha sonra müzakereler yeniden başlatılmış ve nihayetinde olumlu sonuçlarla tamamlanmıştır. Ertesi gün, Kutsal Cuma günü Nelson, Danimarka Veliaht Prensi Frederick ile ateşkes şartlarını belirlemek amacıyla görüşmelere başlamak üzere karaya çıkmıştır. Bu girişim, Rus Çarı Paul'ün öldürüldüğü ve yerine geçen Çar. I Aleksandr'ın (1777-1825) Britanya için daha elverişli bir müttefik olarak algılandığı haberiyle kolaylaşmıştır (Glover, 2018, ss. 47,75,84-89; Sommerville, 2024a).

Trafalgar Muharebesi, 1803-15 Napolyon Savaşları sırasında 1805 yılında gerçekleşen bir harekâttır. Napolyon Savaşları'nda önemli ve dönüştürücü bir olay olarak kabul edilen askeri bu sefer, özellikle İngiltere'nin yükselen deniz hakimiyetini simgeleyen, tarihte ufuk açıcı bir an haline gelmiştir. Trafalgar Seferi öncesinde, sırasında ve sonrasında yaşanan gelişmeler Avrupa'daki güç dengesini önemli ölçüde etkilemiştir. 1803 yılında Napolyon Bonapart'ın Fransa İmparatoru olması ve Fransız Devrimi'nin yol açtığı siyasi ve askeri dönüşümler Avrupa'daki güç dengelerini değiştirmiştir. Napolyon'un stratejik hedefleri arasında Avrupa üzerinde Fransız hegemonyası kurmak ve İngiltere'yi işgal etmek vardır Bu hedef doğrultusunda Napolyon'un askeri stratejileri ve planları, İngiltere'nin deniz yolları üzerinde hakimiyet kurmasını engellemek amacıyla tasarlanmıştır (Adkin & Farmer, 2007, s. 40; Best, 2005, s. 15; Godechot, 2024; Pocock, 1808c; Tracy, 2007, s. 166,180).

Napolyon İngiltere'yi işgal etmek için büyük bir deniz gücü oluşturmayı planlamıştır. Bu strateji, Fransız donanmasının İspanyol donanmasıyla birleşmesini ve iki donanmanın birlikte hareket etmesini içermektedir. Amiral Pierre-Charles Villeneuve (1763-1806) komutasındaki Fransız-İspanyol filosu bu birleşik gücü oluşturmuş ve bu büyük filoyu

kullanarak İngiltere'nin deniz yollarını kesmeyi ve böylece İngiltere'yi ekonomik ve askeri olarak sıkıştırmayı hedeflemiştir (Best, 2005, ss. 146–147).

Bu savaşta, Koramiral Nelson Portsmouth'ta 'Victory' gemisine bayrağını çekmiş ve Cadiz'de Koramiral Cuthbert Collingwood'a katılmak için yola çıkmıştır. Aynı gün, Fransız gemileriyle Cadiz'den Akdeniz'e açılma emri verilen Koramiral Villeneuve'e İspanyollar da eşlik etmek istemiştir. 21 Ekim sabahı, İngilizler Fransız-İspanyol müttefik filosunu kuzeye doğru rotasını çevirmiş şekilde bulmuştur. İngiliz filosu ise iki paralel hat halinde düşmanı yakalamıştır. Collingwood liderliğindeki sağ taraftaki kolda 100 toplu 'Royal Sovereign' gemisi bulunurken, Nelson liderliğindeki sol taraftaki kolda 'Victory' gemisi yer almaktadır. Collingwood düşman hattının yaklaşık üçte biri kadar gerisinde, Nelson ise merkezin hemen ilerisinde çatışmaya girmiştir. Çatışma hızla tırmanmış ve üç saatten fazla sürmüş, 17 Müttefik gemisinin çatışmaya girmesi ve bir geminin daha imha edilmesiyle sonuçlanmıştır. Savaş yaklaşık on yıl boyunca devam etmiş olsa da bu stratejik öneme sahip son önemli filo harekâtı olmuştur. Nelson, deniz savaşlarında kullanılan geleneksel taktiklerden ayrılarak düşman hattını doğrudan yarmayı ve gemileri kuşatmayı tercih etmiştir. Bu strateji İngiliz gemilerinin bölüp fethetmesine, düşmanın hattını birden fazla yerden kesmesine ve İngiliz gemilerinin, düşman düzeninin bazı kısımlarını, çatışmaya girmemiş gemiler yardımlarına gelmeden önce ezip yok edebileceği kaotik bir savaş başlatmasına olanak sağlamıştır. Savaş sırasında bir Fransız keskin nişancı tarafından misket tüfeğiyle ölümcül şekilde yaralanan Nelson 449 İngiliz zayiatı arasında olmuştur. Daha sonra, ele geçirilen gemilerden dokuzu ya batırılmış ya da müteakip fırtınada batmıştır. Bu cesur ve alışılmadık stratejinin savaşın gidişatında belirleyici bir faktör olduğu kanıtlanmıştır. Hiçbir İngiliz gemisi kaybedilmemiş olmasına rağmen, savaş kesin niteliği ve Nelson'ın da ölenler arasında olması nedeniyle tarihi bir öneme sahiptir (Adkin & Farmer, 2007, s. 411,528; Best, 2005, ss. 220–228; Pocock, 1808c, 1808d; Tracy, 2007, s. 166).

Trafalgar Zaferi, İngiltere'nin deniz yollarında tam bir hakimiyet sağlamasını ve Napolyon'un İngiltere'yi işgal etme planlarını başarısız kılmasına yol açmıştır. Bu zafer, İngiltere'nin deniz gücünü pekiştirmiş ve Napolyon'un Avrupa üzerindeki stratejik hamlelerinde önemli bir engel oluşturmuştur. Trafalgar Savaşı, sadece İngiltere'nin değil, aynı zamanda dünya deniz tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu savaş, İngiltere'nin deniz gücünü uzun yıllar boyunca sürdürmesini ve dünya üzerindeki deniz yollarında hakimiyet kurmasını sağlamıştır (Adkin & Farmer, 2007, s. 57; Craig & Clayton, 2004, s. 372).

Austerlitz Savaşı 1805 yılında meydana gelmiştir. Avrupa, 1792'de Fransız Devrim Savaşları'nın başlamasından bu yana çalkantı içindedir (Hall & Davis, 1957, s. 31). Beş yıllık bir çatışmanın ardından 1797'de Fransa Cumhuriyeti, Avusturya, Prusya, İngiltere, İspanya ve çeşitli İtalyan devletlerinden oluşan Birinci Koalisyon'a karşı zafer kazanmıştır (Schroeder, 1996, ss. 172–174). İngiltere, Avusturya ve Rusya'nın yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu, Portekiz ve Napoli Krallığı'nı da içeren İkinci Koalisyon 1798'de kurulmuştur(Pearson, 1994, s. 5). Ancak 1801 yılına gelindiğinde bu da yenilgiye uğramış ve yeni Fransız Konsolosluğu'nun geriye kalan tek rakibi olarak İngiltere kalmıştır. Mart 1802'de Fransa ve İngiltere, Amiens Antlaşması'nda belirtildiği üzere düşmanlıkları sona erdirmek için bir anlaşmaya varmışlardır (Schroeder, 1996, ss. 178-180,226-228).

Ancak iki taraf arasında anlaşmanın uygulanmasını giderek zorlaştıran çok sayıda sorun devam etmiştir (Grainger, 2004, ss. 129–130). İngiliz hükümeti, Cape Kolonisi'nin ve Hollanda'ya ait Batı Hint adalarının çoğunun Batavya Cumhuriyeti'ne geri verilmesi olasılığından hoşnut değildir (Grainger, 2004, s. 33; Schroeder, 1996, ss. 241–243). Napolyon ise İngiliz birliklerinin Malta adasını boşaltmamış olmasından hoşnutsuzdur (Chandler, 1966, s. 304). Zaten gergin olan durum, Napolyon'un Haiti Devrimi'ni bastırmak amacıyla bir keşif gücü göndermesiyle daha da kötüleşmiştir (Chandler, 1966, s. 320; Grainger, 2004, s. 55). Mayıs 1803'te İngiltere Fransa'ya savaş ilan etmiştir (Grainger, 2004, s. 221).

2 Aralık 1805'te Muharebe Fransız ordusunun sayısal dezavantajıyla başlamıştır. Yaklaşan muharebe için Napolyon'un emrinde yaklaşık 72.000 asker ve 157 top vardır; Louis-Nicolas d'Avout (1770-1823) komutasındaki yaklaşık 7.000 ek birlik de güneyde, Viyana yönünde bulunmaktadır. Müttefik kuvvetleri ise yüzde yetmişi Rus olan yaklaşık 85.000 asker ve 318 toptan oluşmaktadır. Napolyon başlangıçta savaşın sonucu konusunda iyimser değildir. Dışişleri Bakanı Charles-Maurice de Talleyrand'a (1756-1838) yazdığı bir mektupta, İmparatoriçe Joséphine de Beauharnais'i (1763-1814) üzmek istemediği için yaklaşan savaştan haberdar edilmemesini rica etmiştir. Akademisyen Frederick C. Schneid'e göre, Fransız İmparatoru'nun öncelikli endişesi, Fransa'nın yenilgisini Joséphine'e nasıl açıklayabileceğidir (Nicholls, 1999, ss. 9–10; Schneid, 2005, s. 137; Uffindell, 2003, s. 19).

Pratzen (Prace) Tepeleri tüm alanın odak noktasını oluşturmaktadır. Bu hafif eğimli tepecik yaklaşık 35 ila 40 feet (10 ila 12 metre) yüksekliğe ulaşmaktadır. Bir yaveri, Napolyon'un mareşallerine defalarca "bu araziyi dikkatle inceleyin, çünkü burası bir savaş alanı olacak ve sizin de burada oynayacak bir rolünüz olacak" tavsiyesinde bulunduğunu gözlemlemiştir. Napolyon'un beklentisine uygun olarak, Fransız birlikleri güneye doğru

ilerleyen Müttefik hareketiyle aynı hizaya gelmek için 1 Aralık 1805'e kadar yer değiştirmiştir (Chandler, 1966, ss. 412–413; Fremont-Barnes, 2010, s. 19).

Muharebe yaklaşık olarak sabah 8'de, ilk müttefik kuvvetlerin 3. Hat Alayı'nın koruması altındaki Telnitz köyüne bir saldırı başlatmasıyla başlamıştır. Çatışmanın bu erken safhasında, savaş alanının bu özel bölgesi önemli çatışmalara sahne olmuştur. Müttefik kuvvetler bir dizi kararlı saldırı başlatarak Fransız birliklerini kasabadan çekilmeye zorlamış ve kendileri de Goldbach (Říčka) nehrinin diğer tarafına çekilmiştir. Bu noktada d'Avout kolordusunun ilk birliği savaş alanına ulaşmış ve Müttefik kuvvetleri Telnitz'den çıkarmayı başarmıştır. Ancak daha sonra Hussar (hafif süvari) birliklerinin karşı saldırısına maruz kalarak bir kez daha kasabadan çekilmek zorunda kalmışlardır. Müttefiklerin Telnitz'den ilerleyişleri Fransız topçusu tarafından püskürtülmüştür (Fisher vd., 2004, ss. 48–49).

Müttefik kayıplarının sayısı, toplam 89.000 kişilik ordu gücünün yaklaşık 36.000'i kadar olmuş ve bu da etkin savaş güçlerinin yaklaşık yüzde 38'ini temsil etmiştir. Fransız kuvvetleri de muharebede önemli kayıplar vermiş, 66.000 kişilik toplam ordu gücünün yaklaşık yüzde 13'üne tekabül eden 9.000 kayıp vermiştir. Ayrıca Müttefik kuvvetler yaklaşık 180 topçu ve yaklaşık 50 savaş standardı (bayrağı) kaybına uğramıştır. Bu zafer, birkaç gün önce mali çöküşün eşiğine gelmiş olan Paris'te şaşkınlık ve sevinçle karşılanmıştır. Napolyon, Josephine'e yazdığı bir mektupta, "İki imparator tarafından yönetilen Avusturya-Rusya ordusunu mağlup ettim. Biraz yorgunum. "Seni kucaklıyorum" demiştir (Chandler, 1966, ss. 432–433). Napolyon'un bu mektuptaki yorumları, savaşın sonraki literatürde 'Üç İmparator Savaşı' olarak adlandırılmasına yol açmıştır. Ancak, Avusturya İmparatoru Francis savaş alanında bulunmadığı için Napolyon yanılmıştır. Çar I. Aleksandr, Müttefik kuvvetlerin karşı karşıya kaldığı zorlu koşulları belki de en özlü şekilde "bir devin elindeki bebekler gibiyiz" sözleriyle ifade etmiştir (Fisher vd., 2004, s. 54).

Çatışmaların sona ermesinin ardından Çar I. Aleksandr başarısızlığı Müttefik Orduları Başkomutanı General Mikhail Kutuzov'a (1745-1813) yüklemiştir (Nicholls, 1999, s. 138). Bununla birlikte, Kutuzov'un Müttefik Ordusu'nun lojistik destek açısından önemli bir avantaja sahip olduğu daha uzak bir konuma çekilme niyetinde olduğu açıktır. Müttefik Ordusu daha fazla geri çekilmiş olsaydı, Teschen Dükü Arşidük Charles (1771-1847) İtalya'daki birlikleri tarafından takviye edilebilecek ve Prusyalılar Napolyon'a karşı Koalisyona katılabilecektir. İkmal hatlarının sonuna gelmiş bir Fransız ordusu, yiyecek tedariki olmayan bir yerde, Austerlitz Muharebesi'nde elde edilenden çok farklı bir sonuçla karşılaşılabileceği tahmin edilmektedir (Castle, 2002, ss. 89–90).

Jena ve Auerstedt Muharebeleri 14 Ekim 1806 tarihinde bugün Almanya sınırları içinde kalan Saale nehrinin batısındaki platoda gerçekleşmiştir. Napolyon Savaşları'nın bir parçası olan Dördüncü Koalisyon Savaşı'nın başlangıcında, Fransa Kralı I. Napolyon ile Prusya Kralı III. Frederick William'ın kuvvetleri arasında yapılmıştır. Prusya Ordusu'nun yenilgisi, Prusya Krallığı'nın 1813'te Altıncı Koalisyon kurulana kadar Fransız İmparatorluğu'na boyun eğmesiyle sonuçlanmıştır (Chandler, 1966, ss. 479–506).

Napolyon'un ana kuvvetleri ile Hohenlohe'nin birlikleri arasındaki ilk çarpışma Jena yakınlarında meydana gelmiştir. Başlangıçta 48.000 askere komuta eden İmparator, dikkatli planlaması ve esnek düzenlemeleri sayesinde 96.000 kişiye ulaşan bir kuvvetle hızla yerel üstünlük elde etmeyi başarmıştır (Chandler, 1966, s. 1119). Ancak birliklerin yarısından azı Prusyalılarla çatışmaya girmiş, sadece 40.000 kişi konuşlandırılmış ve savaşa fiilen katılmıştır (Connelly, 2006, s. 101). Bu arada Prusyalılar durumu kavramakta ve karşılık vermekte daha da yavaş kalmışlardır. Ernst von Ruchel'in (1754-1823) Weimar'dan gelen 15.000 kişilik birliği gelmeden önce, Hohenlohe Prensi Friedrich Ludwig'in (1746-1818) birlikleri 10.000 kayıp ve 15.000 esirle kesin bir yenilgiye uğramıştır. Rüchel sonunda birliklerini savaş alanına getirmiştir. Birlikler savaşa girdikten ve Hohenlohe kolordunun komutasını bizzat almak için atına bindikten kısa bir süre sonra bozguna uğratılmış ve Rüchel'in yaralanmasıyla birlikte telafisi mümkün olmayan bir bozgunla arkaya doğru kaçmaya başlamışlardır. Ancak Jena muharebesi'nde 5.000 Fransız askerinin öldüğü, yaralandığı ya da esir düştüğü şiddetli bir çarpışmadır (Chandler, 1966, s. 1119, 1993, ss. 64–65).

Kuzeyde Auerstedt'te meydana gelen bir başka gelişmede hem Louis-Nicolas d'Avout'a (1770-1823) hem de İsveç ve Norveç Kralı Charles XIV. John'a (1763-1844) Napolyon'un yardımına gitmeleri emri verilmiştir. D'Avout Eckartsberga üzerinden, Kral Charles XIV. John ise Dornburg üzerinden bu emre uymaya çalışmıştır. D'Avout'un güney yolu, Prusya Kralı, Brunswick Dükü Charles William Ferdinand ve Mareşaller von Möllendorf (1724-1816) ve von Kalckreuth (1737-1818) da dahil olmak üzere 64.000 askerden oluşan Prusya ana gücü tarafından engellenmiş ve şiddetli bir savaş başlamıştır. Sayıca ikiye bir oranında üstün olmalarına rağmen d'Avout'un titizlikle eğitilmiş ve son derece disiplinli III. Kolordusu, sonunda saldırgan bir tutum benimseyerek Prusyalıları geri çekilmeye zorlamadan önce amansız saldırılara dayanmıştır. Kral Charles XIV. John, her iki muharebeye de yakın olmasına rağmen, tartışmalı bir hamleyle müdahale etmemeyi seçmiş, inisiyatifi ele almayı reddetmiş ve bunun yerine Napolyon'un son yazılı emirlerine bağlı kalmıştır. Prusya askeri gücü, sürpriz unsurunu kullanan Napolyon tarafından yenilgiye uğratılmıştır. Grande Armée (Napolyon'nun ordusu) sadece 33 gün içinde, 20.000 Prusyalının ölümü, 140.000 savaş esiri,

800 parça top ve 250 sancak ve sancağın ele geçirilmesiyle sonuçlanan iki belirleyici muharebeyi kazanmıştır. Bu, yıldırım savaşının etkinliğinin açık bir göstergesi olmuştur. Birbirini izleyen iki yıl boyunca, Avrupa'nın en güçlü iki monarşisi dize getirilmiştir (Barton, 1921, ss. 138–146; Chandler, 1966, s. 468,1119, 1993, s. 85; Gallaher, 1976, ss. 134–135; Petre, 1914, ss. 170–173).

Eylau Muharebesi (7-8 Şubat 1807) Napolyon Savaşları'nda bir çarpışmadır. Napolyon, 1806'ya kadar kazandığı bir dizi zaferin ardından, o zamana kadar yaşadığı ilk önemli çıkmaza zorlanmıştır. Bu durum, Königsberg'in (günümüzde Kaliningrad) yaklaşık 37 km güneyinde yer alan Eylau'da (günümüzde Bagrationovsk) Ruslarla yapılan yoğun bir çatışmada meydana gelmiştir. Zorlu kış koşulları, çatışmanın zaten üzücü olan doğasını daha da kötüleştirmiş, çok sayıda kayıp savaş sonrasında hava koşullarına yenik düşerek ve donarak ölmüştür. Leonty Leontyevich Bennigsen (1745-1826) komutasındaki 76.000 Rus ve Prusyalı, Rusların beklenmedik bir kış taarruzu başlatmasından kısa bir süre sonra Napolyon komutasındaki 75.000 askerle karşı karşıya gelmiştir. Planlanmamış olan 7 Şubat'taki ilk muharebede her iki taraf da yaklaşık 4.000 kayıp vermiş, ancak kayda değer bir sonuç elde edilememiştir. Ayın 8'i sabahı, Rusların 63.000 askerine karşılık Napolyon'un savaşa hazır sadece 41.000 askeri bulunmaktadır. Bu nedenle takviye kuvvetleri gelene kadar oyalama harekâtına girişmeyi tercih etmiştir. Rus ilerleyişini engellemek amacıyla Napolyon bir dizi süvari saldırısı başlatmıştır. İlk saldırı kar fırtınasının ortasında püskürtülmüştür ve her iki tarafta da önemli kayıplara neden olmuştur. Bu süreçte üç Rus kolu savunmasız Fransız hatlarına doğru ilerlemiş ve istikrarları için önemli bir tehdit oluşturmuştur (Chandler, 1966, ss. 677–694; Gilbert, 2024a).

Napolyon'un emirleri doğrultusunda, Mareşal Joachim Murat (1767-1815) komutasındaki 10.700 kişilik bir yedek süvari kuvveti, ilerleyen düşman kollarına ve Rus merkezine saldırmak üzere konuşlandırılmıştır. Askeri tarihin en önemli süvari taarruzlarından biri olarak kabul edilen bu taarruzda Fransız kuvvetleri Rus ilerleyişini durdurmayı başarmış, Rus merkezini iki kola ayırmış ve ardından Rusların gerisinde yeniden bir araya getirmiştir. Bu durum, yenilenen hatlar üzerinden ikinci bir saldırı başlatmalarını sağlamış ve sonuçta Napolyon'un merkezinin kontrolünü sürdürmesine ve krizin üstesinden gelmesine katkıda bulunmuştur. Takip eden altı saat boyunca her iki taraf da takviye almıştır. Çatışmalar gece karanlığından sonra da devam etmiş, Mareşal Michel Ney'in (1769-1815) kolordusunun Fransız soluna ulaşmasıyla Fransız ve Müttefik kuvvetleri arasında sayısal bir denge kurulmuştur. Bu denge durumu, birliklerin yorgun düşmesi nedeniyle saat 22:00'de çatışmaların durmasına kadar devam etmiştir. Gece boyunca, Fransızlar rakiplerini takip

edemediği için Bennigsen savaş alanından çekilmiştir. Savaşın sonunda müttefik Rus-Prusya birliği toplam 76.000 sayıdaki kuvvetlerinin 15.000'ini, Fransızlar ise toplam 75.000 kuvvetten en az 15.000'ini kaybetmiştir (Chandler, 1966, ss. 677-694,699; Gilbert, 2024a).

Eylau Muharebesi, Napolyon'un daha önceki seferlerini karakterize eden kesin zaferlerden önemli bir sapmayı temsil etmektedir. Çatışmanın geri kalanına damgasını vuracak olan acımasız ve uzun süreli savaşların habercisi olmuştur. Fransız ilerleyişini engelleyen ve iki tarafı da yorgun ama eşit düzeyde hazırlıklı bırakan bu muharebe sadece savaşın uzamasına hizmet etmiştir. Çatışmaların sona ermesinin ardından Napolyon, Henri-Gatien Bertrand'ı (1773-1844) ayrı bir barış görüşmesi yapmak üzere Prusya Kralı'na göndermiştir. Bu anlaşmanın önerilen şartları, Fransız kuvvetlerinin Prusya'dan tamamen çekilmesini ve sınırlarının yeniden belirlenmesini gerektirmiştir. Rusya ile ittifakını sürdürmek isteyen Prusya bu öneriyi derhal reddetmiştir (Lloyd, 1906, s. 284).

Friedland'daki Çarpışma, 1807'de daha önce meydana gelen ve iki taraf için de kesin bir sonuç vermeyen Eylau Muharebesi'nin ardından stratejik bir gereklilik yaratmıştır. Muharebe, Bennigsen'in Mareşal Lannes'in Friedland civarında tecrit edilmiş gibi görünen yedek kolordusunu gözlemlemesiyle başlamıştır. Yalnızca kuzeye, Wehlau'ya doğru yürüyüşünü güvence altına almayı planlayan ve Napolyon'un sayıca üstün kuvvetlerine karşı bir çatışmaya girmeyi asla düşünmeyen Bennigsen, Napolyon onları kurtarmadan önce bu izole Fransız birliklerini yok etme şansının yüksek olduğuna inanmıştır. Sonuç olarak, tüm ordusuna Alle Nehri'ni geçme emri vermiştir. Lannes, Napolyon savaş alanına ek kuvvetler sevk edene kadar Ruslara karşı konumunu koruyabilmiştir. Bennigsen, nehrin karşı kıyısındaki yaklaşık 50.000-60.000 kişilik Rus kuvvetlerini geri çağırma ve Napolyon'un tüm ordusu gelmeden önce nehrin karşısına çekilme seçeneğine sahip olmuştur. Ancak sağlığı iyi değildir ve bu nedenle Friedland'da kalmaya karar vermiş, savunmasız ve bitkin ordusunu korumak için hiçbir önlem almamıştır (Fremont-Barnes, 2006, ss. 388–389).

Öğleden sonra geç saatlerde Fransızlar savaş alanının çevresinde 80.000 kişilik bir kuvvet toplamıştır. Napolyon, kuvvetlerinin üstünlüğüne ve sırtlarını nehre dayamış olan Rusların savunmasızlığına güvenerek, zamanın geldiği sonucuna varmış ve Rus sol kanadına karşı önemli bir saldırı emri vermiştir. Devam eden Fransız saldırısı Rus ordusunu geri çekilmeye ve nehre doğru ilerlemeye zorlamıştır. Ruslar baskıya dayanamayıp dağılmışlar ve Alle'yi geçmeye çalışırken önemli sayıda kayıp vermişlerdir. Friedland'da Rus ordusunun %40'ından fazlasının öldüğü ya da yaralandığı tahmin edilmektedir (Roberts, 2014, s. 455; Summerville, 2005, s. 134; Weigley, 2004, s. 407).

Napolyon'un Friedland'daki zaferi kesin ve ezici olmuştur. Sadece altı saat içinde, Bennigsen'in ordusu etkili bir şekilde yenilgiye uğratılmış ve Polonya'dan sürülmüştür. Bununla birlikte, ordu tamamen yok edilmemiştir ve imparatorun bazı generalleri bu durumdan hoşnut değildir. Örneğin bir generalin Friedland'daki savaşın kazanıldığını ama zaferin kaybedildiğini söylediği aktarılmaktadır. Bu yaklaşımın mantığı, mağlup edilen orduların yeniden toparlanıp karşı saldırıya geçmelerini önlemek için şiddetle takip edilmelerini emreden askeri strateji ilkelerinden kaynaklanmaktadır. Askeri strateji konusunda bilgili olanlar için, yenilmiş bir orduyu taciz etmek, onun tamamen yok edilmesini sağlamanın kabul edilmiş bir yöntemidir. Jena ve Auerstedt muharebelerinin ardından, Fransız süvarileri mağlup Prusyalıları acımasızca takip ederek savaş alanındaki avantajlarından yararlanmış ve daha fazla direniş olasılığını ortadan kaldırmıştır. Ancak Friedland'dan sonra Fransız süvarileri kayda değer bir inisiyatif eksikliği göstermiştir. Rus anı yazarı Denis Davidov bile savaştan sonraki Fransız operasyonlarının belirgin bir coşku eksikliğiyle yürütüldüğünü gözlemlemiştir. Fransız ordusunun Friedland sonrası görece hareketsizliğini açıklayan hipotezlerden biri, birliklerin sıcak ve açlığın etkisiyle güçten düşmüş olmasıdır. Bir diğeri ise disiplinde önemli bir bozulma olduğu ve çok sayıda askerin yerel halkı yağmalamak için görev yerlerini terk ettiğidir (Summerville, 2005, ss. 134–135).

Madrid Savaşı olarak da anılan 2 Mayıs (Dos de Mayo) Ayaklanması, Yarımada Savaşı sırasında 2 Mayıs 1808 tarihinde meydana gelmiştir. Mareşal Joachim Murat liderliğindeki Fransız kuvvetleri, o dönemde İspanya'da hüküm süren derin siyasi, dini ve sosyal gerilimleri hafife almıştır. Fransızların bu dikkatsizliği, İspanyol halkının bastırılmasına yol açmış, bu da daha sonra ülke çapında yaygın bir isyanla sonuçlanmıştır. Bu olay, Napolyon'un Kıta Sistemi olarak bilinen ve İngiltere'yi ekonomik olarak zayıflatmayı amaçlayan stratejik askerî harekâtı bağlamında meydana gelmiştir. Bu işgal sırasında İspanya'nın bazı bölgelerini de işgal etmiş ve kraliyet siyasetine müdahale ederek İspanya kralını tahttan çekilmeye zorlamış ve yerine kardeşi Joseph Bonaparte'ı getirmiştir. Bu eylemler İspanyol halkı arasında derin bir öfkeye yol açarak gerilimin tırmanmasına neden olmuştur. Madrid'e bir Fransız garnizonunun konuşlandırılması ve İspanyol kraliyet çocuklarının Fransa'ya sınır dışı edilmeye çalışılmasıyla bu durum daha da şiddetlenmiştir. 2 Mayıs 1808'de Kraliyet Sarayı yakınlarında toplanan bir kalabalık çocukların götürülmesini engellemiştir. Murat, yolu açmak için birlikler ve toplar göndererek karşılık vermiştir. Ardından Fransız silahlarının kalabalığa ateş açması, protestonun tam ölçekli bir isyana dönüşmesine neden olmuştur. Napolyon'un İmparatorluk Muhafızları'ndan Memlükler de dahil olmak üzere Fransız süvarileri sokaklarda hücuma geçerek ayaklanmayı acımasızca

bastırmıştır. Ertesi gün Fransızlar birçok şüpheli isyancıyı idam etmiştir. Ancak bu eylemler huzursuzluğu sona erdirmeyi başaramamış ve bunun yerine Fransız yönetimine karşı ulusal bir ayaklanmaya neden olmuştur. Bu ayaklanma, nihayetinde iki ay sonra meydana gelen Bailén Muharebesi'ne yol açmıştır. Bu önemli askeri çarpışma Napolyon'un İspanya'daki güçleri için büyük bir yenilgiyle sonuçlanmış ve İber Yarımadası'ndaki nihai çöküşlerinin başlangıcını işaret etmiştir. Olaylarda Fransız tarafında 150 kadar ölü ya da yaralı olduğu; İspanyol tarafında ise, 3 Mayıs'ta idam edilen 100'den fazla kişi dahil olmak üzere 500 kadar ölü olduğu tahmin edilmektedir. Bu önemli anı çevreleyen olaylar bugün Madrid'de anılmaktadır. 2 Mayıs, Fransızlara karşı savaşanların cesaretini onurlandırmak için bir bayram olarak kutlanmaktadır (Gilbert, 2024b).

Zaragoza Kuşatması, Yarımada Savaşı sırasında 1809 yılında Fransızların İspanyol şehri Zaragoza'yı (Saragossa olarak da bilinir) ele geçirmesidir. Kuşatma acımasızlığıyla dikkat çekmiştir. Şehirde Fransız kuvvetleri sayıca çok üstün olmuştur. Ancak, İspanyol yedek ordusu ve sivil müttefiklerinin kahramanca direnişi çatışmanın uzamasında etkili olmuştur. Şehrin önemli bir kısmı harabeye dönmüş, garnizon 24.000 kayıp vermiş ve 30.000 sivil de öldürülmüştür (Esdaile, 2003, ss. 159–163; Haythornthwaite, 1996).

İki ay boyunca şehir, madencilik ve umutsuz saldırıların sistematik bir kombinasyonunu kullanan lağımcılar tarafından düşürülmüştür. Mareşal Lannes, İmparator'a gönderdiği mesajda, böylesine kararlı bir direnişe daha önce hiç tanık olmadığını şu sözleriyle bildirmiştir: ‘Kadınların gedikte öldürüldüğünü gözlemledim. Her evin baskınla ele geçirilmesi zorunluydu’. Uzun ve zorlu bir kuşatmanın ardından, şehir 20 Şubat'ta teslim olmuştur. Açlık ve hastalığın yarattığı ezici zorluklara rağmen, halk düşman kuvvetlerine karşı cesurca direnmiş ve evden eve şiddetli çatışmalara girmiştir. Toplam can kaybı 50.000'i aşarken, kayıpların yarısından azını askeri personel oluşturmaktadır. Bu tür benzersiz sivil direniş örnekleri, düzenli İspanyol ordularının eksikliklerini vurgulamaya hizmet etmiş ve savaşta yeni ve korkunç bir bölüme işaret etmiştir. Yarımada Savaşı'nda İspanyolların meydan okumasını simgeleyen tek bir olay varsa o da Zaragoza kuşatmasıdır (Fremont-Barnes, 2002, s. 39).

Aspern-Essling Savaşı 1809 yılında meydana gelmiştir. Arşidük Charles kuzeye Bohemya'ya doğru çekilirken, Napolyon stratejik olarak Viyana'ya doğru ilerlemiş ve İtalya ve Tirol'deki Avusturya kuvvetleri müdahale etmeden önce kesin bir sonuç elde etmeyi amaçlamıştır. Sonuç olarak, ana Fransız ordusu Avusturyalı General Johann von Hiller’i (1754-1819) Linz'e doğru takip etmiş ve Davout ile Jean-Baptiste Bernadotte (1763-1844) Charles'ın hareketlerini izlemekle görevlendirilmiştir. Güneyde François Joseph Lefebvre

(1755-1820), Münih üzerinden Salzach ve Tirol'e doğru ilerlemiştir. Hiller, 3 Mayıs 1809'da Ebelsberg'de önemli bir çatışmadan sonra başarıyla Tuna'ya ulaşarak Arşidük'ün ordusuyla güçlerini birleştirmiştir. Fransızlar 12 Mayıs'ta Viyana'ya girdiklerinde köprülerin hasar gördüğünü ve Charles'ın ordusunun şişen Tuna'nın sol kıyısında yoğunlaştığını görmüşlerdir. Napolyon, Avusturyalılarla etkili bir şekilde çarpışabilmek için Viyana'nın biraz aşağısında, adaların nehri daha dar kanallara böldüğü bir geçiş denemeye karar vermiştir. 20-21 Mayıs gecesi yola çıkan öncü birliği Aspern ve Essling köyleri arasında direnişle karşılaşmıştır. İlave Fransız birliklerinin gelmesinin ardından 22 Mayıs'ta geri püskürtülmüşler ve yaklaşık 20.000 kayıp verirken Avusturyalılar 23.000 kayıp vermiştir. Aspern-Essling Savaşı olarak bilinen bu gerileme Napolyon'un sadece askeri konumunu tehlikeye atmakla kalmamış, aynı zamanda Avrupa'daki itibarını da azaltmıştır. Nisan ayında Tirollüler Bavyera yönetimine karşı Habsburgları desteklemek için ayaklanmışlardır. Lefebvre'nin 19 Mayıs'ta Innsbruck'a girmesiyle başlangıçta bastırılmış gibi görünmüşlerdir. Ancak Aspern-Essling Muharebesi'nden sonraki bir hafta içinde Tirollü vatansever Andreas Hofer liderliğindeki bir kuvvet Innsbruck'u geri almış ve altı ay daha sahada aktif olarak varlığını sürdürmüştür (Britannica, 2025a).

5-6 Temmuz 1809'da gerçekleşen *Wagram Savaşı* Napolyon için bir zaferdir. Bu zafer Avusturya'yı bir ateşkesi kabul etmeye zorlamış ve nihayetinde Ekim ayında Schönbrunn Antlaşması ile sonuçlanarak Avusturya'nın Almanya üzerindeki Fransız egemenliğine karşı 1809 çatışmasını sonlandırmıştır. Viyana'nın kuzeydoğusundaki Marchfeld ovasında gerçekleşen savaşta Napolyon komutasındaki 154.000 Fransız ve müttefik kuvvetine karşı Arşidük Charles komutasındaki 158.000 Avusturyalı yer almıştır. Mayıs ayında Aspern-Essling'de yenilgiye uğrayan Napolyon, Fransız karşıtı yeni bir koalisyonun kurulmasını engellemek için bir zafer kazanmaya çalışmıştır. Charles kuvvetlerini, merkezinde Wagram köyünün bulunduğu 23 kilometrelik bir hat boyunca Fransız saldırısına hazır bir şekilde yerleştirmiştir. Napolyon, Charles'ın kardeşi Arşidük John komutasındaki 30.000 asker tarafından desteklenmesinden önce saldırmayı tercih etmiştir. Napolyon, 5 Temmuz akşamı Tuna Nehri'ni geçtikten sonra, zayıf bir şekilde yayılmış Avusturya hatlarına aceleyle bir saldırı başlatmış ancak direnişle karşılaşmıştır. Charles, 6 Temmuz sabahı Fransızları Tuna Nehri'nden koparmak ve güney taraflarını kuşatmak için güneyde bir saldırı başlatmıştır. Napolyon ana taarruzunu kuzeyde, Russbach Çayı'ndaki Avusturya hattını hedef alarak yoğunlaştırmıştır. Güney kanadını güçlendiren Napolyon, Avusturya'nın buradaki saldırısını püskürtürken, Fransızların kuzey saldırısı başarılı olmuştur. Napolyon daha sonra Avusturya merkezine son bir saldırı düzenleyerek onu bölmüştür. Öğleden sonra Arşidük John

geldiğinde, Charles'ın kuvvetleri çoktan geri çekilmeye başlamıştır. John kolayca geri püskürtülmüştür. Savaş, özellikle de o zamana kadar herhangi bir savaşta kullanılan en yoğun topçu ateşi nedeniyle ağır bir bedel ödetmiştir. Avusturya 40.000'den fazla kayıp verirken, Fransa yaklaşık 34.000 kayıp vermiştir. Dört gün sonra Charles ateşkes talep etmiştir (Britannica, 2024c).

Borodino Muharebesi, Napolyon'un Rusya'yı işgali sırasında 7 Eylül 1812 tarihinde Borodino köyü yakınlarında gerçekleşmiştir. Napolyon'nun ordusu, Rus İmparatorluk Ordusu'na karşı galip gelmesine rağmen kesin bir zafer elde edememiş ve önemli kayıplar vermiştir. 29 Ağustos 1812'de, Smolensk Muharebesi'nin ardından Napolyon, Rusya İmparatoru I. Alexander (1777-1825) tarafından Mikhail Bogdanovich Barclay de Tolly'nin (1761-1818) yerine atanan General Mikhail Kutuzov ile çatışmaya girmiştir. Borodino Muharebesi'nin sonuçlanmasının ardından Napolyon ordusuyla birlikte savaş alanında kalırken, Rus İmparatorluk kuvvetleri güney yönünde düzenli bir şekilde ilerlemiştir. Rus İmparatorluk ordusu Napolyon'nun ordusuna önemli ölçüde hasar vererek Moskova'yı işgal etmelerini ve şehri Napolyon ve birliklerini tuzağa düşürmek için kullanmalarını sağlamıştır. Ordunun, İmparatorluk Rus ordusunu tamamen yok edememesi, özellikle de Napolyon'un İmparatorluk Muhafızlarını konuşlandırmaktaki isteksizliği, bunu önemli bir yanlış adım olarak tanımlayan tarihçiler tarafından kapsamlı eleştirilere konu olmuştur. Bu durum, Rus İmparatorluk ordusunun giderek düşmanlaşan topraklara doğru çekilmeye devam etmesini sağlamıştır. Siyasi ve tarihi sonuçları açısından Borodino Muharebesi'nin benzeri yoktur. Böylesine önemli bir tarihi olayın çok sayıda mit ve efsaneye yol açmış olması belki de şaşırtıcı değildir. Borodino Muharebesi'ne katılan tüm uluslar, olayı çevreleyen kendilerine özgü mit ve efsaneler geliştirmişlerdir. Yaklaşık çeyrek milyon askerin katıldığı muharebe Napolyon Savaşları'nın en kanlı tek günü olmuştur. Napolyon muharebeyi anlatırken, Fransız kuvvetlerinin zafer kazanma kapasitelerini, Rusların ise yenilmez olduklarını gösterdiklerini gözlemlemiştir (Kuehn, 2008; Parkinson, 1976, s. 157; Zemtsov, 2000, s. 90).

24 Haziran 1812'de Napolyon, Fransız Grande Armée'siyle birlikte Niemen'i geçerek Rusya'yı işgal etmeye başlamıştır. Karşı kuvvetlerin önemli sayısal üstünlüğü karşısında Barclay de Tolly, baskı altındaki bir kuvvetin düşmanın hızını yavaşlatarak ve kesin bir çatışmaya girmeden düşmana azami zarar vererek zaman karşılığında mekânı takas ettiği bir askeri taktik olarak tanımlanan bir oyalama harekâtı (delaying operation) uygulamıştır. Bu, Fabian stratejisinin bir savunma taktiği olarak uygulanmasıyla başarılmıştır ve bu sayede savaşa girmeden Rusya'nın doğusuna doğru geri çekilmiştir (MFA, 2024, s. 128; Riehn, 1990, s. 166,220).

Smolensk Muharebesi'nin ardından Çar, popüler olmayan Barclay de Tolly'nin yerine Kutuzov'u getirmiştir. Kutuzov 18 Ağustos'ta Tsaryovo-Zaymishche'de ordunun komutasını üstlenmiş ve birliklerini savaşa hazırlanmaları için yönlendirmiştir (Riehn, 1990, s. 235). Kutuzov, Barclay'in geri çekilme kararının doğruluğunu kabul etti ama yine de geri çekilmeyi sürdürme konusunda isteksiz olan Çar kendisini Rus birlikleri ve Rus hükümetiyle anlaşmazlık içinde bulmuştur. Hem birliklerin hem de ulusun moralini korumak için bir savaş yapılması zorunludur. Bunun üzerine, 30 Ağustos'ta doğuda, özellikle de Gzhatsk'ta uygun bir savaş alanı aranması talimatını vermiştir. Bu strateji, Barclay'in geciktirme operasyonunun yeniden tasarlanmasını temsil etmektedir. Bu noktada Fransız kuvvetlerinin Rus kuvvetlerine karşı sayıları büyük oranda düşmüştür (Riehn, 1990, s. 237). Napolyon'un ordusunun çoğunluğu Rusya'ya 286.000 kişiyle girmiştir; ancak savaş sırasında, büyük ölçüde açlık ve hastalığın etkileri nedeniyle bu sayı önemli ölçüde azalmıştır (Riehn, 1990, s. 253,259).

Kutuzov'un ordusu Borodino köyü civarında bir savunma hattı kurmaya başlamıştır. Doğal tahkimatların yokluğuna ve arazinin genişliğine rağmen, Borodino sahası stratejik değeri nedeniyle seçilmiştir. Her iki Smolensk-Moskova yolunu da kapatmak için en uygun yer olarak görülmüştür çünkü daha üstün bir alternatif yoktur. Kutuzov 3 Eylül'de savunma hattını güçlendirmek amacıyla toprak setlerin inşasına başlamıştır. Bunlar arasında Nikolay Raevski'nin (1771-1829) adını taşıyan ve hattın sağ orta kısmında yer alan Raevski tabyası ile sol tarafta yer alan ve Pyotr Bagration'un (1765-1812) adını taşıyan Bagration flèches olarak bilinen üç açık, ok şeklindeki tahkimat yer almaktadır (Riehn, 1990, ss. 238,243-244).

Carl von Clausewitz'in (1780-1831) değerlendirmesine göre, Rus sol kanadının üstünlüğü asgari düzeyde olmuş ve sadece yüzeysel bir savunma avantajı sunmuştur. Rus sağ kanadının konumu, Fransızların bakış açısına göre sol kanadın mantıklı bir seçim olduğunu göstermiştir. Borodino'daki Rus mevzisi, sağda Moskova Nehri'nden, onun kolu olan Kolocha boyunca ve solda Utitsa köyüne doğru bir yay şeklinde uzanan bir dizi kesintili toprak setten oluşmaktadır. Rus sol ve merkezini (Kolocha'nın Fransız tarafında) kaplayan sık ormanlar, Fransız kuvvetlerinin konuşlanmasına ve kontrolüne önemli bir engel teşkil etmekte ve böylece savunmacılara stratejik bir avantaj sağlamaktadır. Rus merkezi, Kolocha deresinin kıyılarına kadar uzanan açık bir ateş alanı sağlayan on dokuz adet 12 librelik topla donatılmış, arkası açık büyük bir toprak yapı olan Raevsky Tabyası tarafından savunulmaktadır (Mikaberidze, 2007, s. 27; Riehn, 1990, s. 244; Zemtsov, 2000, ss. 96–97).

Prens Eugène de Beauharnais (1781-1824) birliklerini Borodino'ya doğru ilerletmiş ve köyü Rus Muhafız Jäger'lerden hızla kurtarmıştır. Ancak ilerleyen birlikler daha sonra bütünlüklerini kaybetmişlerdir. Borodino'yu işgal ettikten kısa bir süre sonra yeni bir Rus

saldırısıyla karşılaşmışlar ve köye geri çekilmek zorunda kalmışlardır. General Delzons, Rusların Borodino'yu geri almasını önlemek amacıyla Borodino'ya konuşlandırılmıştır. Ardından Morand'ın tümeni Semyenovka deresinin kuzey tarafına geçerken, Eugène'in kuvvetlerinin geri kalanı Kolocha üzerinden üç köprüyle güneye geçerek derenin Ruslarla aynı tarafına yerleştirilmiştir. Ardından, topçularının büyük bir kısmı konuşlandırılmış ve Rus kuvvetleri Raevsky tabyasına doğru geri çekilmek zorunda kalmıştır. Ardından, Jean Baptiste Broussier (1766-1814) ve Charles Antoine Louis Alexis Morand (1771-1835) komutasındaki tümenler, önemli ölçüde topçu desteği alarak birlikte ilerlemiştir. Barclay, Ivan Paskevitch'in (1782-1856) bozguna uğrayan alayını bizzat toparlamak zorunda kaldığından, tabya bir taraftan diğerine nakledilmiştir (Hourtoulle, 2000, s. 33; Riehn, 1990, ss. 248–249).

Kutuzov, Aleksey Yermolov'a (1777-1861) harekete geçmesi talimatını vermiş ve o da üç atlı topçu bataryasını ilerletip açık uçlu tabyaya ateş açarak bunu yapmıştır. Eş zamanlı olarak, Barclay tarafından konuşlandırılmış olan Ufa Alayı'nın 3. Taburu ve iki Jäger alayı, Bonnamy'nin (1764-1830) Tugayı'nı etkisiz hale getirmek için süngüyle ilerlemiştir. Rus takviye birliklerinin saldırısı, tabyanın tekrar Rus kontrolüne geçmesiyle sonuçlanmıştır. Bu arada Eugène'nin topçuları Rus destek kollarını bombalamaya devam ederken, Mareşal Michel Ney ve Louis-Nicolas d'Avout'da Semyonovskaya Tepeleri'ne yerleştirdikleri toplarla çapraz ateş açmışlardır. Barclay buna, Prusyalı General Württemberg Dükü Eugen'i (1788–1857), tabyanın kontrolünü sürdürme çabalarında Mikhail Miloradovich'e (1771-1825) destek sağlayacağı sağ tarafa kaydırarak karşılık vermiştir. Bu gelişmeye karşılık olarak Fransızlar, İmparatorluk Muhafızları topçusunun komutanı General Jean-Barthélemot Sorbier'i (1762–1827) görevlendirmiştir. Sorbier, İmparatorluk Muhafız Topçu Parkı'ndan 36 top getirmiş ve ayrıca Nansouty'nin (1768-1815) 1. Süvari Kolordusu ve La Tour Maubourg'un 4. Süvari Kolordusu'ndan 49 atlı topun yanı sıra Vali Eugène'in kendi topçusunun komutasını da üstlenerek önemli bir topçu ateşi başlatmıştır (Riehn, 1990, ss. 249–251; D. Smith, 2003, s. 126).

Barclay çatışmayı anlatırken, Fransız tugayıyla karşılaşmayı "cehenneme doğru bir yürüyüşe" benzettiği bir çile olarak tanımlamıştır. Savaşın zirvesinde, Kutuzov'un astlarına tüm taktik kararları alma sorumluluğu verilmiştir. Albay Carl von Clausewitz ünlü eseri *Savaş Üzerine'*de Rus komutanın "transa geçmiş gibi göründüğünü" gözlemlemiştir. Topçu General Alexander Ivanovich Kutaisov'un (1784-1812) ölümünün ardından, Rus topçu birliği büyük ölçüde arkadaki yüksek arazide hareketsiz kalmış ve hiçbir zaman savaşta kullanılmamıştır. Buna karşılık, Fransız topçuları Ruslara önemli ölçüde hasar vermiştir (Riehn, 1990, ss. 250–251).

Napolyon, tabyaların emniyete alınmasından kısa bir süre sonra eski Rus cephe hatlarından durumu değerlendirmeye başlamıştır. Ruslar bir sonraki sırt hattına büyük bir düzensizlik içinde ilerlemişlerdir; ancak bu durum, Rus mevzilerini gizleyen toz ve pus nedeniyle Fransızlar tarafından görülememiştir. Kutuzov Rus muhafızlarına mevzilerini korumaları talimatını vermiş ve onlar da bunu başarıyla yapmışlardır. Fransız ordusunun topçu kaynakları gerekli hareketi kolaylaştırmak için yetersizdir. Kompakt meydanlar mükemmel topçu hedefleri oluşturmuştur ve Rus Muhafızları saat 16:00'dan 18:00'e kadar hareketsiz kalarak önemli kayıplara neden olan yaylım ateşini emmiştir. Napolyon, bulunduğu noktadan sadece uzaktaki çok sayıda birliği görebilmiştir ve bu nedenle daha fazla harekete geçilmemiştir. Ne salt güce dayanan saldırı ne de günün operasyonlarını tamamlamak için Muhafızları kullanmama kararı Napolyon'un özel bir stratejik dehasını göstermiştir (Mikaberidze, 2007, s. 224; Riehn, 1990, s. 256).

Borodino Muharebesi tipik olarak Napolyon için stratejik bir zafer olarak görülse de Ruslar başlangıçtaki savunma pozisyonlarından geri çekilmek zorunda kalmışlardır, yine de muharebenin Ruslar için manevi bir başarıyı temsil ettiği açıktır (Егоршина, 2023, s. 272). Örneğin, Kutuzov 8 Eylül'de savaş alanından çekilirken, Napolyon ve birlikleri Moskova'yı ele geçirmeyi başarmıştır. Dahası, Rus İmparatorluk Ordusu'nun inatçı savunması Napolyon'nun ordusuna önemli ölçüde zarar vermiş ve sonuçta Fransız ordusunun gücünde ciddi bir azalmaya yol açmıştır. Dahası, şehir Fransız birliklerini ayartmak ve tuzağa düşürmek için bir yem olarak kullanılmıştır. Napolyon şehre vardığında şehrin yakılmış ve terk edilmiş olduğunu görmüştür. Napolyon Moskova'dayken, o sırada Saint Petersburg'da ikamet etmekte olan Çar'a bir mektup göndererek tahttan çekilmesini ve yenilgiyi kabul etmesini talep etmiştir. Ancak cevap alamamıştır. Çar'dan yanıt beklerken, Napolyon durumun farkına vararak kış mevsiminin bastırmasıyla birlikte adamlarıyla birlikte ülkeden kaçmaya çalışmıştır. Fransız kuvvetlerinin geri çekildiğini gören Rus İmparatorluk ordusu onlara karşı önemli bir saldırı başlatmıştır. Kutuzov, Moskova'nın kaynaklarını yok etmeyi amaçlayan bir yıpratma savaşı stratejisinin yanı sıra, Kazaklar tarafından her türlü taşımacılığa karşı kullanılan gerilla savaşı taktikleri ve köylüler tarafından yiyecek toplamaya karşı kullanılan topyekûn savaş stratejileri uygulamıştır. Bu strateji, Fransız ordusunu en zayıf noktasından, yani lojistik açıdan zayıflatma etkisine sahiptir. Bunun nedeni, Fransızların seyrek nüfuslu ve az ekili olan Rus topraklarını yağmalayamamasıdır. Sonuç olarak açlık, sert kış koşullarının başlamasından çok önce Fransız kuvvetleri için en önemli tehdit haline gelmiştir. İkmal trenleri tarafından atlara yiyecek sağlanması, bir at için verilen istihkakın bir insan için verilen istihkakın yaklaşık on katı olduğu düşünüldüğünde, önemli bir zorluk olarak ortaya çıkmıştır. Yiyecek arama

seferlerinin en iyi çabalarına rağmen, tüm atları beslemek ve sulamak imkansız olmuştur (Atkins, 2018; Haythornthwaite & Dennis, 2012; Kershaw, 2021; Lalowski & North, 2020, s. 79; Riehn, 1990, s. 138,144; von Clausewitz vd., 2014, ss. 150–162; War, 2023, s. 91)

Borodino Muharebesi, 250.000 askerin katıldığı ve en az 68.000 kaybın olduğu bir savaş olarak tarihe geçmiştir. Bu muharebe, Napolyon Savaşları'nın en ölümcül tek günlük muharebe olarak bilinmektedir. Fransız kayıpları da büyük bir ölçekte olmuş ve tahminen 28.000 ölü ve 21.450 yaralı bulunmaktadır. Genelkurmay Müfettişi P. Denniee'nin raporuna göre Grande Armée'nin 28.000 askeri kaybedimiştir. Bunlardan 6.562'si ölmüş (269'u Subay) ve 21.450'si yaralanmıştır. Ancak Fransız tarihçi Aristid Martinien, en az 460 Fransız subayının da savaşta öldüğünü belirtmiştir. Napolyon ordusu, 49 general dahil olmak üzere 1.928 subayını kaybetmiştir. Savaş alanında yetersiz yiyecek nedeniyle yaralılar dahil herkes için ölümle eşdeğer olmuş ve bu yüzden yaralı askerler açlık, yaralar veya ihmal nedeniyle kaybedilmiştir. Rus kayıpları ise 5 ve 7. günlerin toplamı olarak hesaplanırken, Fransız kayıpları 34.000-35.000 olarak tahmin edilmektedir (Denniée, 1842; Martinien, 1899; Mikaberidze, 2007, s. 209; Riehn, 1990, s. 261; D. Smith, 1998, s. 391; War, 2023, s. 91).

Fransa ve Rusya arasındaki çatışmada her iki taraf da önemli kayıplar vermiştir. 52.000 Rus askeri ölmüş, yaralanmış ya da kaybolmuş ve 1.000 esir alınmıştır. Ayrıca, 8.000 asker birliklerinden ayrılarak sonraki günlerde geri dönmüştür, bu da toplam Rus zayiatının 44.000'e ulaştığını göstermektedir. Savaşta 22 Rus generali de ölmüş ya da yaralanmıştır. Bunlar arasında Prens Bagration'da bulunmaktadır. Tarihçi Gwynne Dyer, Borodino'daki yıkımı "tam yüklü bir 747'nin sekiz saat boyunca her 5 dakikada bir hiç kurtulan olmadan düşmesine" benzetmiştir. Bu savaş, Napolyon çatışması içinde en şiddetli bölümü temsil eden toplam 72.000 ila 73.000 kişi arasında ölümle sonuçlanmıştır. Kayıplar açısından bir sonraki en önemli savaş, tek bir gün boyunca savaş alanında yaklaşık 55.000 kişinin ölümüyle sonuçlanan Waterloo Savaşı'dır. Rus İmparatorluğu, geniş bir nüfusa sahip olması nedeniyle güçlerini hızla yenileyebilirken, Napolyon buna yetişememiştir. Ancak her iki taraf da kesin bir zafer elde edememiştir. Bu savaşın rakamları zamanla şişirilmiş ya da küçümsenmiştir, çünkü hem savaş sonrasında hem de Sovyet döneminde siyasi nedenlerle etkilerini hafifletmek amacıyla manipüle edilmiştir (Mikaberidze, 2007, s. 208,217; Riehn, 1990, s. 255; War, 2023, s. 91).

Leipzig Savaşı 14-19 Ekim 1813 tarihlerinde ve farklı bölgelerde gerçekleşmiştir. 1813 sonbaharı, normalin üzerinde nehir seviyeleri ile sonuçlanan yüksek yağış seviyeleri ile göze çarpmaktadır. Kırsal kesim hem insanların hem de hayvanların hareketini engelleyen çamurun varlığı ile karakterize edilmiştir. Leipzig'in güney ve doğusundaki bir dizi tepe,

geçilmez bir bariyer olmamasına rağmen tüm askeri birlikler için bir dizi savunulabilir mevzi sunmuştur. Dışarıdaki köyler, sağlam yapıları, güvenilir altyapıları ve savunma yapılarıyla aşılmaz kalelere dönüştürülebilmektedir. Leipzig'in kuzeyindeki arazi nispeten düzdür ve başlıca engeller nehirler ve bataklıklardır. Batıdaki arazi o kadar bataklıktı ki fiilen geçit vermemektedir. Batıda Fransa'ya giden yol, Lindenau'ya giden bir geçitten geçmektedir. Napolyon'un iletişim hatlarını korumak için bu bölgenin güvenliğini sağlamak son derece önemlidir. Leipzig şehri dikdörtgen şeklinde ve dört ana giriş noktası bulunmaktadır. Bunlar; Grimma Kapısı, Peter Kapısı, Neustadter Kapısı ve Halle Kapısı'dır. Orijinal surların kalıntıları kalmış olsa da hiçbir önemli yapı hala sağlam değildir. Leipzig şehri savunma için yeterince hazırlanmamıştır (Hofschröer, 2012, s. 64).

Çatışma, Leipzig'in güneyinde Liebertwolkwitz'deki süvari muharebesiyle başlamıştır. Liebertwolkwitz, Mareşal Étienne MacDonald (1765-1840) ve General Jacques Lauriston (1768-1828) tarafından yaklaşık 18.000 kişiyle savunulan, hâkim bir konumda büyük bir köydür. General Johann von Klenau (1758-1819) Avusturya IV Kolordusu, Ludwig von Pirch'in (1763-1838) 10. Tugayı (4.550) ve Graf von Zieten'in (1770-1848) 11. Tugayı (5.365) tarafından desteklenen 24.500 kişiyle saldırmıştır. Avusturyalıların ilk hareket eden olmuş ve şiddetli çatışmalardan sonra Fransızları Liebertwolkwitz'den çıkarmışlardır, ancak daha sonra Fransızların karşı saldırısıyla geri püskürtülmüşlerdir. Mareşal Joachim Murat, Prens Józef Antoni Poniatowski (1763-1813), Victor, Lauriston Kolorduları ile General François-Etienne Kellermann (1770-1835) ve General Claude Pierre Pajol (1772-1844) Süvari Kolordularından oluşan Fransız kuvvetlerinin genel komutanıdır. Birlikleri, Bohemya Ordusu'nun öncü birliklerine komuta eden Rus General Peter Wittgenstein (1769-1843) ile karşı karşıya gelmiştir. Murat'ın mevzisini çevreleyen arazi dalgalı bir topografyaya sahiptir ve hafif eğimler düz tepelere doğru yükselmektedir. Arazi, özellikle de çukurlarda, yüksek bir su tablası ve son zamanlardaki şiddetli yağışların neden olduğu, hareketi engelleyen kalın bir çamur tabakası ile karakterize olmuştur. Liebertwolkwitz'den Guldengossa ve Wachau'ya kadar uzanan platonun genişliği yaklaşık 1.400 adımdır. Gallows (Darağacı Tepesi) olarak adlandırılan en yüksek nokta, topçu konuşlandırması için en uygun konumu sunmuş ve tepenin kendisi de göze çarpan bir özelliktir. Rus-Prusyalı General Württemberg Dükü Eugen'i, birliklerini ateş altında yönetirken gösterdiği aşırı cesaretle tanınmaktadır. Bu noktada Napolyon General Antoine Drouot'ya (1774-1847) Gallows Tepesi'nde 150 toptan oluşan büyük bir batarya kurmasını emretmiştir. Ardından toplar açıkta kalan Rus II. Kolordusunu havaya uçurarak destek veren Prusya taburlarını siper almaya zorlamıştır (Chandler, 1966, ss. 928–929; Hofschröer, 2012, s. 64).

Napolyon, Leipzig'e doğru ilerlerken Bohemya Ordusu'nu uzakta tutmak ve birliklerin yoğunlaşmasını sağlamak için zaman kazanmanın önemli olduğunu belirlemiştir. Murat'a verdiği talimatta, doğrudan büyük muharebelere katılmaktan kaçınmasını ve Müttefiklerin ilerlemesini engellemesini istemiştir. Rus General Peter Wittgenstein, Fransızların geri çekilmesini sadece bir artçı birlikle koruduğuna inanarak hata yapmış ve ordusunu hızla ilerletmiştir. Ancak, Fransız birliklerinin varlığının farkında değildir. Liebertwolkwitz Muharebesi bir karşılaşma muharebesi olmuştur. Rus öncü kuvvetlerinin Crocarn ve Guldengossa üzerinden ilerlemesi talimatı verilmiştir. Württemberg Prensi Eugen'e birliklerini iki hat halinde konuşlandırması ve Guldengossa üzerinden Liebertwolkwitz'e doğru ilerlemesi emredilmiştir. Diğer birlikler ise farklı pozisyonlara konuşlandırılmıştır. Ana birlik Espenhain'de ihtiyatlı bir şekilde beklemektedir (Hofschröer, 2012, s. 64).

Murat'a verilen talimatta savunma pozisyonunu korumak ve düşman kuvvetleriyle doğrudan çatışmaya girmekten kaçınmasıdır. Müttefik kuvvetlerini ilerleyişleri sırasında püskürtmek için yaptığı ilk girişimin başarısız olmasının ardından, hızlı bir geri çekilme uygulaması akıllıca olacağı tahmin edilmektedir. Ancak Murat bunun yerine, her müteakip çatışmada daha fazla sayıda birlik konuşlandırarak çatışmaya giderek daha fazla dahil olmuştur. Saat 14:30'da son saldırı manevrasını başlatarak süvarilerini uzun bir kol halinde konuşlandırmış ve doğrudan Müttefik mevzilerinin kalbine doğru ilerlemiştir. Bu, Klenau'nun Avusturyalıları tarafından desteklenen kanat hücumlarıyla püskürtülmüştür. Fransız kuvvetleri ciddi şekilde tükenmiştir ve Gallows tepesi boyunca önemli bir mesafe boyunca takip edilmişlerdir. Rakipleri tarafından o gün başka bir saldırı düzenlenmemiştir. Bu arada Liebertwolkwitz savaşı da devam etmektedir. Wittgenstein, Klenau'ya ihtiyaç duyduğu desteği sağlayamamış ve Murat ilave piyadeler konuşlandırırken onu kasabada yalnız bırakmıştır. Saat 16:00'da Murat, Liebertwolkwitz'e başarılı olduğu kanıtlanan bir saldırı başlatmıştır. Bazı Avusturyalı birlikler kilisede tuzağa düşürülmüş ve öldürülmüştür. Akşam karanlığının çökmesinin ardından Avusturyalılar kasabanın güney eteklerinden geri çekilmiştir (Hofschröer, 2012, s. 69).

16 Ekim'de Wachau ve Connewitz savaşlarında meteorolojik koşullar düşük sıcaklık, yağış ve görüş mesafesi ile belirlenmektedir. Savaş Wittgenstein'ın dört kola ayırdığı kuvvetlerle gerçekleşmektedir. Saat 08:00'de Dük Eugen'in Wachau'ya ilerlemesiyle saldırı başlamış ve burası mütevazı işgal kuvvetleri tarafından hızla boşaltılmıştır. Köyden çıkma girişimleri, güçlü bir Fransız topçu mevzisinin varlığı nedeniyle başarısız olmuştur. Victor, Rusları püskürtmek için doğrudan askeri güç kullanarak bir karşı saldırı başlatmıştır. Sabah 9:30'da Wachau bir kez daha Fransız kontrolüne geçmiştir. Topçu ve tüfek düellosu saat

11:00'e kadar devam etmiştir ve Müttefikler köye bir saldırı daha düzenleyerek Fransız kuvvetlerini köyün arkasındaki top hattına kadar püskürtmüştür. Müttefiklerin kayıpları daha fazla takibi haklı çıkaramayacak kadar yüksektir. Fransızlar bir karşı saldırı başlatarak Wachau'yu temizlemişler ama önlerinde mevzilenen Prusyalılar ve Ruslar nedeniyle daha fazla ilerleyememişlerdir. Çatışmaların yoğunluğu öylesine fazla olmuştur ki, sabah 8'de ateş açan 31 Müttefik topundan sadece dokuzu saat 11'e kadar çalışır durumda kalmıştır(Hofschröer, 2012, s. 71).

Yine 16 Ekim günü Lindenau and Mockern savaşlarında Gyulai'nin içinde bulunduğu koşullar açıkça görülebilmektedir. Mevcut kuvvetler ve savaşın yapılacağı arazi göz önüne alındığında, kesin bir zafer elde etmek ve Leipzig'i işgal etmek imkansızdır. Bunun yerine, stratejisi Fransız geri çekilme hattını tehdit etmek ve mümkün olduğunca çok sayıda kuvveti kendi üzerine çekmektir. Bu taktik nihayetinde başarılı olmuştur. Henri-Gatien Bertrand'ın (1773-1844) Kolordusu'nun, İmparator'un acilen ihtiyaç duyduğu güney cephesinden ayrılması, Leipzig'in güvenliğini sağlama zorunluluğu nedeniyle gerekli olmuştur. Napolyon'un Bohemya Ordusu'na karşı neredeyse zafere ulaştığı açıktır; tek bir kolordunun eklenmesinin kesin bir çözümle sonuçlanması muhtemeldir. General Ignác Gyulay (1763-1831) sabah 7'de çatışmalara başlamaya hazırdı, ancak saldırısını başlatmadan önce saat 8'de Wachau yönünden gelen top seslerini beklemeyi tercih etmiştir. Saat 11'de Bertrand'ın Kolordusu gelmeden önce Fransızları Lindenau çevresindeki birkaç köyden çıkarmayı başarmış ve bu da saldırısına son vermiştir. Bertrand saat 17:00'de bir karşı taarruz başlatmış ancak püskürtülmüştür. Gyulai, Leipzig'de Müttefiklerin zafer kazanmasında etkili olmuştur. Napolyon, Silezya Ordusu'nun 16 Ekim'de önemli bir çatışmaya gireceğini öngörmemiştir. Mareşal Auguste de Marmont'a (1774-1852) Liebertwolkwitz'de kendisine katılmasını emretmiştir ve kuzey cephesinden ayrılabilseydi o gün zaferle çıkacağı düşünülebilmektedir. Ancak, General Gebhard Leberecht von Blücher'in (1742-1819) Halle'den yaklaşmakta olduğunu gösteren istihbarat Marmont'u planlarını değiştirmeye ve geri dönmeye zorlamıştır. Birliklerini Mockern ve Lindenthal arasında stratejik bir konuma yerleştirmiştir. Mockern köyü stratejik açıdan özel bir öneme sahiptir. Emrinde toplam 19,500 askeri personel vardır (Hofschröer, 2012, s. 74).

16 Ekim günü çarpışmalarında Güney cephesindeki Bohemya Ordusu dar bir zafer elde etmiştir. Ancak, Çarın zamanında müdahale etmemesi ve ihtiyatların doğru şekilde kullanılmaması durumunda kesin bir yenilgi yaşanılması tahmin edilebilmektedir. Müttefik kuvvetler Connewitz'de başarılı bir şekilde karşıya geçebilselerdi, Fransızların arkasını kontrol altına alarak kesin bir zafer kazanabilirlerdir. Napolyon'un zafer elde etmeye çalıştığı sırada

Müttefikler sürpriz bir saldırı başlatmış ve Napolyon yedeklerini hemen devreye sokmak zorunda kalmıştır. Ayrıca, Lindenau ve Mockern'deki çatışmalar asker sıkıntısına yol açarak Napolyon'un kesin bir zafer elde etmesini zorlaştırmıştır. Bu koşullar altında Napolyon'un geri çekilmeden önce kısmi bir zafer kazanması gerekmektedir. Aksi takdirde müttefiklerin onu terk etmesi ve ordunun dağılması riski vardır. Birliklerini Leipzig ve Lindenau üzerinden Kazak rotası boyunca geri çekmesi durumunda, Leipzig'de konuşlanmış bir artçı birlik, Müttefiklerin ilerleyişini manevrayı tamamlamak için yeterli bir süre boyunca engelleyebilmektedir. Artçı birlik daha sonra geri çekilebilir ve Lindenau'daki köprüyü havaya uçurarak herhangi bir takibi önleyebilmektedir. Ancak Napolyon en azından kısmi bir zafer kazanmadan geri çekilmesi olası değildir. Geri çekilmenin kendi müttefiklerinin onu terk etmesiyle sonuçlanacağını varsaymak mantıklı görünmektedir. Çünkü rakip müttefikler saldırmaya devam etmiş ve güçlerini yenilemişlerdir. Ordunun geri çekilme sırasında dağılması mümkündür. Olası bir geri çekilme, kale garnizonlarındaki 140.000 adamın terk edilmesini gerektirecektir. Şimdi bir ateşkes görüşmesi yapması mümkündür. Müttefiklere bir elçi göndermiş ve sağanak yağmur altında birliklerini 17 Ekim'de savaşa hazır hale getirmiştir. Ancak boşuna beklemiştir. O gün hiçbir saldırı olmamıştır. Bunun yerine Müttefikler takviye kuvvetlerini getirmişler, adamlarını dinlendirmişlerdir ve taze cephane dağıtmışlardır. Bunu yapabildiler çünkü zaman onlardan yanaydı. Fransızların önceki günkü kayıpları korkunçtu (Chandler, 1966, ss. 926–928; Hofschröer, 2012, ss. 77–81).

17 Ekim gecesi Napolyon, birliklerini Leipzig'e daha yakın mevzilere çekerek cephe hattının genişliğini azaltmıştır. Napolyon'un elinde, 16 Ekim'deki kayıplar da hesaba katıldığında, yaklaşık 160.000 asker ve 630 top vardır. Müttefik kuvvetlerin tahmini gücü ise 245.000 asker ve 1,360 top civarındadır. Sabah saat 9'da birlikler yürüyüşün başlaması için bir sütun düzeninde toplanmıştır. Sonraki olaylar kaçınılmaz olanı sadece ertelemiştir. Kuzey Ordusu ilerlemeye devam etmiş ve Fransızların Weissenfels'e doğru geri çekildiklerine dair raporlar alınmıştır. Napolyon seçeneklerini tüketmiştir ve şimdi geri çekilişinin güvenliğini sağlamak zorundadır (Hofschröer, 2012, ss. 81–85).

Schwarzenberg Prensi Karl Philipp (1771-1820) Leipzig'e bir saldırı başlatmak için kuvvetlerini beş ayrı kol halinde oluşturmaya başlamıştır. Fransızların geri çekilmesi tehdit edilecek ve potansiyel olarak Yorck ve Gyulai tarafından kesilecektir. Fransız kuvvetlerinin ikmal hatlarını kesme çabası önemli bir stratejik hamle olarak görülmek için yetersizdir ve düşmanlıkların 1814'e kadar devam etmesine izin veren bir yanlış hesaplama teşkil edilmektedir. Müttefik kuvvetlerinin genel olarak tükenmiş olduğunu belirtmek önemlidir. Düşmanı takip etmek amacıyla ilave kuvvetler konuşlandırmak mümkün değildir ve üç gün

daha sürecek yoğun bir çatışma ihtimali cazip bir alternatif olarak görülmemektedir. Karanlığın ve sabah sisinin örtüsü altında Fransız kuvvetleri Leipzig'e geri çekilmeye başlamıştır. Fransız ordusu şehre doğudaki dört kapıdan girebilmiş, ancak batıdaki sadece bir kapıdan çıkmak zorunda kalmıştır. Bu da belli bir askeri organizasyon gerektirmektedir. Müttefiklerin saldırısı 19 Ekim sabahı saat 10:30'da başlamıştır. İlerleme aşamalı gerçekleşmiştir. Her duvar, geçit, bina ve sokak tahkim edilmiş ve savunulmuştur. Friccius komutasındaki Doğu Prusyalı milislerden oluşan bir tabur, şehrin savunmasını yarmadaki rolüyle ün kazanmıştır. Bir Fransız karşı saldırısı neredeyse başarılı olmuştur, ancak iki topa sahip bir İsveç jäger taburu tarafından püskürtülmüştür. Müttefikler daha sonra Grimma Kapısı'nın kontrolünü ele geçirmiştir. Savaş Leipzig'de ilerledikçe bu tür kahramanlık hikâyeleri çoğalmıştır Fransız lojistik trenleri Müttefiklerin saldırısı sırasında bölgeyi tahliye etmeye çalıştıkça önemli bir sıkışıklık sorunu ortaya çıkmıştır. Leipzig şehri tam bir kaos ortamına dönüşmüştür. Geri çekilmeye çalışan Fransız birliklerinin önemli bir kısmı Pleisse nehrini yüzerek geçmeye çalışmıştır. Çabalarında başarılı olamayanlar, ilerleyen Müttefik kuvvetlerinin önünde silahlarını bırakmışlardır. Rus Çarı I. Alexander (1777-1825) ve Kral III. Frederick William (1770-1840), Bennigsen, Blucher (1742-1819) ve Gneisenau (1760-1831) ile karşılaştıkları Pazar Yeri'ne doğru ilerlemişlerdir. Zaferi çevreleyen coşku bağlamında daha fazla takip önemsiz hale gelmiştir. Muharebe sona ermiş olsa da savaşın kazanılması için bir yıl daha geçmesi gerekecektir. Fransız ordusunun Leipzig'deki yenilgisinin ardından Napolyon birlikleriyle birlikte Fransa'ya geri dönmüştür. Bavyeralıların onu durdurma girişimi başarısız oldu ve rejimi hemen çökmemiştir. 1813'ün ilk günlerinde müzakere edilmiş bir barıştan sağ çıkabilseydi rejiminin daha uzun süre hayatta kalacağı tahmin edilmektedir (Allison vd., 2018; Chandler, 1966, s. 935; Hofschröer, 2012, ss. 85–88; D. G. Smith, 2001, s. 256).

Leipzig Savaşı, 400.000'den fazla topçu mühimmatının kullanıldığı Napolyon Savaşları'nın en şiddetli savaşıdır. Her iki tarafın da kayıp sayısı son derece yüksektir, öyle ki yerel halk cesetlerden kurtulmakta zorlanmış ve bazıları ertesi yıl da görülebilmiştir. Toplam ölü, yaralı ve kendilerinden haber alınamayan kişi sayısının 80.000 ila 110.000 arasında olduğu tahmin edilmektedir. Napolyon'un yaklaşık 38.000 ölü ve yaralı kaybettiği tahmin edilmektedir. Müttefik kuvvetler 15.000 Fransız savaşçıyı, 21.000 yaralı ya da hastayı, 325 topçu silahını, 28 sancak, bayrak ya da flamayı ve Fransız ikmal trenlerinin çoğunu ele geçirmiştir. Lauriston ve Reynier de dahil olmak üzere altı Fransız general öldürülmüştür, 12'si yaralanmıştır ve 36'sı esir alınmıştır. Toplam 360.000 kişilik kuvvet içinde Müttefik birlikleri yaklaşık 54.000 kayıp vermiştir. Prens Karl Philipp komutasındaki Bohemya Ordusu 34.000

kayıp verirken, Blücher liderliğindeki Silezya Ordusu 12.000 asker kaybetmiştir. Ayrıca İsveç ve Norveç Kralı Charles XIV. John komutasındaki Kuzey Ordusu ve Bennigsen komutasındaki Polonya Ordusu da yaklaşık 4.000'er kayıp vermiştir (Brose, 1997, s. 71; Chandler, 1966, s. 936).

Hanau Savaşı 30-31 Ekim 1813 yılında meydana gelmiştir. 19 Ekim 1813'te İmparator Napolyon, Leipzig Muharebesi'nde kesin bir askeri yenilgiye uğramıştır. Üç gün süren savaş, aynı zamanda Napolyon Savaşları'nın en kanlı savaşlarından birisidir ve Fransız ordusunun önemli kayıplar vermesine neden olmuştur. Ren Nehri'nin batısına çekilmek zorunda kalan Napolyon, Fransa'ya geri çekilmek için bir plan hazırlamıştır. Fransız ordusu geri çekilirken, 30 Ekim'de Frankfurt'a yakın Hanau kasabası yakınlarında Karl Philipp von Wrede (1767-1838) komutasındaki Avusturya ve Bavyera birlikleriyle karşılaşmıştır. Wrede'nin amacı Napolyon'un geri çekilme hattını engellemektir. Önemli kayıplar vermelerine ve Wrede'nin elindeki asker ve topçu sayısının yarısından daha azına sahip olmalarına rağmen, Napolyon'un doğrudan komutası altındaki Fransızlar Wrede'nin kuvvetlerini püskürtmeyi ve Hanau'yu ele geçirmeyi başarmışlardır. Bu zafer, 31 Ekim'de Mainz'daki arka üslerinden sadece 20 mil uzakta ulaştıkları Frankfurt'a giden ana yola erişmelerini sağlamıştır. Bu savaş Napolyon'un Fransa'nın işgalinden önceki son zaferlerinden birini temsil etmektedir (Vernet, 1824).

Wrede 9.000 kayıp verirken Napolyon daha az kayıp vermiş ancak yaklaşık 10.000 Fransız kaçak 28-31 Ekim tarihleri arasında düşmana esir düşmüştür. Fransızlar 2 Kasım 1813'te, Mainz'daki nispeten güvenli arka üslerine sadece 20 mil yol kat ederek Frankfurt'a ulaşmışlardır. Bu, Napolyon'un ordusunun toparlanmasına ve ardından 1814'te Fransa'nın işgaline karşı koymasına olanak sağlamıştır. Napolyon'un ilerleyişi, 31 Ekim 1813 günü öğleden sonra Frankfurt'a varıncaya kadar engellenmeden, kesintiye uğramadan devam etmiştir. Askerî açıdan bakıldığında, savaş Napolyon için pahalıya mal olan bir zaferle sonuçlanmıştır. Napolyon'un geri çekilme hattını kesen müttefik kuvvetlerin çabalarına rağmen Wrede, Fransız ordusunun ilerleyişini sürdürmesini engelleyememiştir. Napolyon manevradan kaçmayı başarmıştır. Bavyera Krallığı bu savaş aracılığıyla müttefik tarafa geçişi için askeri destek sağlamaya çalışmıştır. Bavyeralı politikacılar ve askerler için muharebenin sonucu önemlidir. Amaçları muharebenin gerçekleşmesini sağlamaktır. 5 Kasım 1813'te I. Alexander birliklerini Frankfurt'a yönlendirilmiştir(Chandler, 1966, ss. 937–938).

Ek olarak, Beethoven'ın 7 numaralı senfonisinin prömiyeri 8 Aralık 1813'te Viyana'da yapılmıştır. Sanatçı, bu eserini Hanau Savaşı'nda yaralanan askerler için düzenlenen bir yardım konserinde sunmuştur (Mathew, 2013, ss. 28–29).

Montmirail Savaşı 11 Şubat 1814 yılında meydana gelmiştir. 1813'te Leipzig Savaşı'ndaki yenilgisinin ardından Napolyon ve ordusu Fransa'ya geri çekilmek zorunda kalmıştır. Bu savaşta Napolyon'un iktidardan düşmeden önce Fransız topraklarında kazandığı son askeri zaferlerden birisi olarak kabul edilmektedir. 11 Şubat 1814'te, Paris'in yaklaşık 100 kilometre batısında yer alan Montmirail'de iki müttefik kuvvete (Ruslar ve Prusyalılar) karşı zafer kazanmıştır (Vernet, 1822).

Petre, Fransızların 2.000 kayıp verdiğini, Rusların ise 2.000 ölü ve yaralı verdiğini, ayrıca 800 asker, altı sancak ve 13 top ele geçirdiklerini belirtmektedir. Prusyalılar ise 900 kayıp daha vermiştir. Chandler, Fransızların 2,000, Müttefik kuvvetlerin ise 4,000 asker kaybettiğini ileri sürmüştür. Nafziger, 1. Prusya Tugayı'nın 877 subay ve er kaybettiğini, 7. Tugay'ın kayıplarının ise bilinmediğini kaydetmiştir. Nafziger, Müttefik kayıpları hakkında en az 1.500 Rus, 877 Prusyalı ve dokuz top ile en fazla 3.000 ölü ve yaralıya ek olarak 708 esir, 26 top ve 200 vagon gibi farklı tahminlerde bulunan bir dizi kaynağa atıfta bulunmuştur. Fransız kayıpları ise General Nansouty, Michel ve Boudin de Roville'in yaralanmasıyla birlikte 2.000 kişi olarak bildirilmektedir (Chandler, 1966, s. 973; Nafziger, 2015, s. 152; Petre, 1994, s. 66).

Meaux'daki MacDonald, Trilport köprüsünü tahrip ettiği için ilerleme emirlerini yerine getirememiştir. Astı Horace François Bastien Sébastiani de La Porta, La Ferté-sous-Jouarre'deki köprünün Sacken tarafından yıkılması nedeniyle ilerleyememiştir. MacDonald, Antoine Louis Decrest de Saint-Germain komutasındaki süvarilerini Coulommiers üzerinden Napolyon'a katılmak amacıyla göndermiştir. Buna karşılık Napolyon, Müttefiklerin geri çekilmesini engellemek amacıyla MacDonald'a bir kez daha Château-Thierry'yi ele geçirme talimatı vermiştir. Hesaplanmış bir risk almaktadır. Napolyon'un niyeti, Sacken ve Yorck'u Marne'a karşı tuzağa düşürmek amacıyla mevcut azami kuvvetlerle takip etmektir. Buna ek olarak, 20.000 adam ve 80 toptan oluşan Blücher'in kuvvetlerinin doğudaki konumlanışını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Victor'dan yardım çağrıları almasına rağmen, imparator nispeten pasif Schwarzenberg'in Blücher'in ordusuyla uğraşırken temkinli davranacağını hesaplamıştır. Château-Thierry Muharebesi 12 Şubat'ta yapılmıştır (Nafziger, 2015, s. 153; Petre, 1994, s. 66).

Laon Muharebesi, 9 Mart 1814 sabahı meydana gelmiştir. Bonaparte, haberdar olduğu Müttefik ordusunun neredeyse kaçınılmaz zaferinin öncesine, Laon'da nihayetinde ulaşılamayacak bir çatışma aramış ve tamamen yenilmediği için kendini şanslı saymıştır. Şubat 1814'ün son haftasında, Müttefik işgalinin başlamasından yaklaşık bir ay sonra, Blücher durumun kontrolünü ele geçirmiş ve birlikleriyle Paris'e doğru ilerlemiştir. Napolyon'un iki

mareşali, Édouard Mortier ve Auguste Marmont, şehre yakın bir yerde konuşlanmış ve güvenliği sağlamak için iki müfreze konuşlandırmışlardır. Ancak bu kuvvetler nispeten az sayıdadır. Sadece 10.000 kişiden oluşmaktadır ve Blücher'in daha büyük ordusunun saldırısına karşı koyacak donanıma sahip değillerdir. Ardından Napolyon, yaklaşık 30.000 askerle batıya doğru ilerleyerek Blücher'i Marne Nehri'nin karşısında kuşatmayı ve tuzağa düşürmeyi hedeflemiştir (Uffindell, 2003, s. 198; von Clausewitz vd., 2014, s. 218).

Blücher'in Şubat sonu ve Mart başında Ourcq nehri boyunca Marmont ve Mortier'e yaptığı başarısız saldırı ve ardından Napolyon'un ilerleyişini duyduktan sonra toparlanmak için kuzeye çekilme kararı, stratejik olarak bir yanlış adımı temsil etmektedir. 4 Mart'ta Prusya birlikleri taşan Aisne Nehri'ni geçerek Soissons'a varmıştır. Orada ek takviye kuvvetlerle güçlerini birleştirerek Blücher'in toplam gücünü 100.000'e çıkarmışlardır. 7 Mart'ta Napolyon Chemin des Dames (“kadınlar yolu”) boyunca batıya doğru ilerlerken Craonne Muharebesi'nde çatışmalar başlamıştır. Blücher'in planladığı üstünlük manevrası zamanında uygulanamamış ve bunun sonucunda Prusyalılar Laon'a doğru çekilmek zorunda kalmıştır (Lieven, 2009, s. 678; Uffindell, 2003, s. 200).

Laon Muharebesi, Bonaparte'ın daha önce etkili olduğu kanıtlanmış olan savunma savaşı stratejisinin artık zaferi güvence altına almak için yeterli olmadığını göstermiştir. Mevcut tüm kuvvetlerin Paris'ten önce savunma pozisyonunda konuşlandırılması, Bonaparte için başkentin doğusunda kalan son seçeneği temsil etmiştir. Tüm kolordularını bir araya getirerek 70.000 ila 100.000 kişilik bir kuvvet konuşlandırabilmiştir. Müttefik kuvvetlerin artık 150.000 ila 160.000 kişilik bir güçle ilerlediği sonucuna varmak doğrudur. Bu sayının Bonaparte'ın elindeki 70.000 adam tarafından yenilmesi pek olası değildir. Bununla birlikte, mareşallerin emrindeki 30.000 kişinin nihayetinde Paris'ten önce çatışmaya girdiği göz önüne alındığında, Bonaparte'ın emrindeki 70.000 kişinin bu son seçeneği denemekte daha az tereddüt göstermesi makul olmuştur. Bonaparte daha ihtiyatlı bir strateji uygulamak yerine, Müttefik kuvvetlerin arkasına doğru ilerlemeye başladı ki bu sadece tedbirsiz bir hareket olarak tanımlanabilir. Düşmanın ilerleyişini bağımsız olarak takip etmek, etkili olabilmesi için önemli bir zaman yatırımı gerektirdiğinden, etkisiz bir taktiktir. Sonuç olarak, acil eylem gerektiren durumlarda geçerli bir seçenek değildir (von Clausewitz vd., 2014, s. 218).

Bu arada, 9 Mart günü saat 17:00 sularında Marmont'un birlikleri Athies köyüne karşı bir taarruz başlatarak Prusya öncü birliklerini başarıyla geri püskürtmüştür. Ardından Marmont, Albay Charles Nicolas Fabvier komutasındaki 1.000 askeri Napolyon'un ana askeri kuvvetleriyle temas kurmak amacıyla batıya doğru göndermiştir. Bu sırada, Blücher ve Gneisenau (Blücher'in kurmay başkanı) doğuda devam eden çatışmanın farkına varmış ve

sonuç olarak iki kolorduyu içeren önemli bir karşı saldırı emri vermiştir. Müttefik kuvvetler Marmont'un birliklerine kesin bir saldırı başlatarak geri çekilmelerine neden olmuştur. Marmont, bağımsız hareket ederek 1.000 askeriyle geri dönüp yolu temizleyen Albay Fabvier ve Fransızların kaçmasını engellemeye çalışan Müttefik süvarilerini püskürten 125 Eski Muhafız gazisi tarafından kurtarılmıştır. Marmont, 3.500 adamının ölmesi ya da yaralanması ve 45 topunun ele geçirilmesi ya da imha edilmesiyle önemli kayıplar vermiştir (Uffindell, 2003, ss. 205–206)

Napolyon, 9 Mart'ta Blücher komutasındaki Rus ve Prusya kuvvetleriyle karşılaştığı Laon'a doğru ilerlemeye devam etmiştir. Bir kez daha yalnızca bir artçı birlikle karşılaşacağı izlenimine kapılmış ve müttefik ordusunun büyüklüğünü önemli ölçüde hafife almıştır. Aslında Blücher tüm kolordularını Laon civarında toplam 100.000'e yakın askerle yoğunlaştırmıştır ve böylece Fransız kuvvetlerinin sayısı ikiye bir oranla daha fazladır. Dahası, Napolyon'un ordusu ikiye bölünmüştür; İmparator Soissons yolundan, Marmont ise Rheims yolundan ilerlemektedir. İki kanat arasındaki iletişim, Rus hafif süvarilerinin varlığı ve geniş bataklık alanları içeren zorlu arazi nedeniyle ciddi şekilde engellenmektedir. Tahmin edilebileceği gibi, Napolyon'un 9 Mart'taki saldırısı başarısızlıkla sonuçlanmıştır (Lieven, 2009, s. 678).

Gece çöktüğünde, Prusyalılar tüm savaşın en başarılı gece saldırılarından biriyle Marmont'u şaşırttı ve bozguna uğratmıştır. Napolyon'un ordusu artık Müttefik kuvvetlerin insafına kalmıştır. Blücher'in Silezya Ordusu'nu etkili bir şekilde felce uğratan çöküşü hayatta kalmasını kolaylaştırmıştır. Önceki iki ayın önemli stresleri 72 yaşındaki mareşalin sağlığını ciddi şekilde bozmuştur. Prusya'nın 1806-7'deki yenilgisinin ardından Blücher bir çöküş yaşamıştır. Cephede bulunduğu sırada sağlıklığı ciddi şekilde kötüleşmiştir (Lieven, 2009, s. 679).

Bu gerileme tek başına Napolyon'un görev süresinin sona erdiğini göstermemiştir. Silezya Ordusu'nun hareketsizliği Napolyon'un yakalanmaktan kurtulmasını, toparlanmasını ve ardından 12 Mart 1812'de Rheims'ı ele geçiren Bagration'ın kurmay başkanı Emmanuel de Saint-Priest komutasındaki 12.000 kişilik müfrezeye saldırmasını sağlamıştır. Laon'da en az 6.000 kayıp vermesine rağmen, Napolyon ordusunu Paris'ten gelen ek birliklerle takviye etmeyi başarmıştır ve böylece ordusunun gücünü 40.000 kişiye çıkarmıştır. Zaferi takip eden yaklaşık yedi gün boyunca Blücher'in Silezya Ordusu herhangi bir askeri operasyona girişmemiştir. Bununla birlikte, Müttefik kuvvetler Napolyon'un ilerlemesini başarıyla engellemiş ve kendilerini daha da kuzeye sürmesini engellemiştir. Müttefik kuvvetler daha

sonra Paris'e ilerleyip ele geçirebilecek bir konumda kalmışlar ve Mart sonunda bunu başarmışlardır (Lieven, 2009, ss. 679–680).

13 Mart 1815 tarihinde, Napolyon Paris'e ulaşmadan altı gün önce, Viyana Kongresi'nde yer alan koalisyon güçleri (Birleşik Krallık, Rusya, Avusturya ve Prusya) Napolyon'un yasadışı bir kanun kaçağı ilan edilmesine karar vermiştir. Dört gün sonra, Koalisyon güçleri, Napolyon'u yenmek amacıyla âskeri harekâtlarına başlamıştır. Napolyon, karşısında büyük bir sayısal üstünlük bulunduğunu bilinmektedir. Bu nedenle, Yedinci Koalisyon güçlerinin tam anlamıyla seferber olmadan önce, onlara hızlı bir saldırı düzenlemek zorunda olduğunu düşünmüştür. Hızla harekete geçerek önce İngilizleri deniz yönüne doğru püskürtebilecek ve ardından Prusyalıları etkisiz hale getirebilecektir. Böyle bir başarı, ona zaman kazandırarak yeni askerler toplama ve eğitim verme fırsatı sunacak, ilerleyen süreçte Avusturya ve Rusya'ya karşı da harekât gerçekleştirmesine imkân tanıyacaktır (Chandler, 1966, ss. 1016,1017-1093).

Waterloo Savaşı; 16-18 Haziran 1815 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Napolyon'un Brüksel'in güneyinde bulunan koalisyon güçlerini takviye olasılığından önce ortadan kaldırmada başarılı olması durumunda, İngiliz kuvvetlerini savaştan çıkarabileceği ve Prusyalıları geri çekilmeye zorlayabileceği teorisi vardır. Bu sonuç, Napolyon'a Avusturyalılar ve Ruslarla çarpışmadan önce ilave birlikler toplama ve eğitme konusunda önemli bir fırsat sağlayabileceği düşünülmüştür. Napolyon'un bir zafer elde etmesi halinde, Belçika'daki Fransızca konuşan nüfusun ayaklanarak kendisine destek verebileceği değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, Belçika'daki Koalisyon birliklerinin önemli bir kısmının düşük kalitedeki askerlerden oluşması, sadakatlerinin sorgulanmasına neden olmuştur (Chandler, 1966, ss. 1016–1017; Cornwell, 2015, s. 16,128; Siborne, 1895, ss. 320–323).

Napolyon'un İngiliz ve Prusya ordularına karşı taarruzunu nasıl başlatacağı çok önemli bir meseledir; İngiliz komutan Wellington, Napolyon'un Koalisyon ordularını Mons üzerinden kuşatacağı varsayımına dayanan bir strateji formüle etmiştir. Bu taktiksel manevra Napolyon'u Prusya ordusuna yaklaştırma potansiyeline sahiptir, ancak Ostend'deki ana ikmal yolunun kesilmesi riskini de beraberinde getirmektedir. Buna karşılık Napolyon gerçek niyetini gizlemek için bir hileye başvurmuş ve Wellington'u yanıltmak için yanlış istihbarat yaymıştır (Herold, 1967, s. 53,58,110; Hofschröer, 2005, ss. 136–160; Siborne, 1895, s. 82).

Haziran 1815'e gelindiğinde Napolyon'un ordusu yaklaşık 300.000 kişiye ulaşmıştır, ancak Waterloo'da sadece 100.000 askeri bulunmaktadır. Yine de bu askerler son derece deneyimli ve sadıktır. Napolyo, ordusunu üç ana bölüme ayırmıştır. Bunlar; Mareşal Ney komutasındaki sol kanat, Mareşal Grouchy komutasındaki sağ kanat ve Napolyon'un kendi

komutasındaki merkezi yedeklerdir. 15 Haziran'da Napolyon Charleroi üzerinden sürpriz bir saldırı başlatmıştır. Fransız birlikleri hızla ilerleyerek Koalisyon ileri karakollarını ezmiş ve böylece Wellington'un İngiliz ordusu ile Blücher'in Prusya ordusunun arasını açmıştır. Bu manevranın stratejik önemi, bu iki ordunun birleşmesi halinde Fransızların zafer şansının büyük ölçüde azalacak olmasıdır (Hussey, 2017, s. 178; Simner, 2015).

Wellington, Charleroi'daki saldırının Fransızların ana taarruzunu oluşturduğunu ancak 15 Haziran gecesi öğrenebilmiştir. 16 Haziran sabahı Richmond Düşesi'nin Brüksel'deki balosu sırasında Prens Orange'dan gelen ve Napolyon'un hızla ilerlediğini gösteren bir mesajla şaşkına dönmüştür. Bunun üzerine Wellington ordusuna Quatre Bras'ya ilerleme emri vermiştir. Ancak aralarında Hollandalı General Constant de Rebeque ve Prens Bernhard'ın da bulunduğu bazı komutanlar bağımsız hareket ederek Quatre Bras'ın savunmasını başlatmışlardır. Wellington'un ilk talimatı yerine getirilmiş olsaydı, muhtemelen Quatre Bras Fransızların eline geçecek ve böylece Napolyon, Blücher'e karşı önemli bir stratejik avantaj elde etmiş olacaktır (Clayton, 2014, ss. 137–140; Longford, 1971, s. 508).

16 Haziran sabahı Mareşal Ney, Wellington'un Quatre Bras'daki birliklerine bir saldırı başlatmıştır. Başlangıçta Hollandalı birlikler Fransız ilerleyişini başarıyla engellemiştir, ancak Fransız takviye birliklerinin gelmesiyle geri çekilmek zorunda kalmışlardır. Akşama doğru Ney üstünlüğü ele geçirmiştir, ancak Wellington'ın İngiliz takviye birlikleri gelmiş ve Fransızları geri püskürtmüştür. Eş zamanlı olarak Napolyon, Blücher'in Ligny'deki Prusya ordusuna bir saldırı başlatmıştır. Prusya merkezi yoğun Fransız saldırılarına yenik düşmüştür, ancak kanatları direnmeye devam etmiştir. Blücher sonunda yenilmiş ve Prusya ordusu beklendiği gibi doğuya çekilmek yerine kuzeye doğru ilerleyerek Wellington ile bağlantısını sürdürmüştür. Bu gelişme savaşın gidişatını değiştiren çok önemli bir faktör olmuştur (Chesney, 1868, ss. 144–145; Perrett, 2013, s. 51; Simner, 2015).

Bunu takiben 17 Haziran'da Wellington Quatre Bras'ı terk ederek geri çekilmiştir ve Waterloo'daki Mont-Saint-Jean'da yeni savunma mevzileri kurmuştur. Fransızların ilerleyişi elverişsiz hava koşulları ve birliklerinin hareket kabiliyetini engelleyen çamurlu yollar nedeniyle sekteye uğramıştır. Bu durum gecikmelerle birleşince Fransızların Wellington'a yetişmesi engellenmiştir. Aynı zamanda Napolyon, Mareşal Grouchy'ye Prusya ordusunu takip etmesi ve Wellington ile ittifak yapmalarını engellemesi talimatını vermiştir. Ancak Grouchy'nin eylemleri çok yavaş olmuş ve Prusyalıların Wavre'ye ulaşıp yeniden toplanmasına izin vermiştir. 18 Haziran sabahı Wellington, Prusya ordusunun destek sağlayacağına dair güvence almıştır; bunun sonucunda Waterloo'da bir savunma pozisyonu kurmaya karar vermiştir (Longford, 1971, s. 527; Mikaberidze, 2020, s. 608).

Wellington tarafından seçilen Waterloo mevzisinin stratejik açıdan önemli bir yer olduğu kanıtlanmıştır. Doğu-batı yönünde uzanan ve Brüksel'e giden ana caddeyle kesişen önemli bir sırttan oluşmaktadır. Bu sırtın tepesi, derin ve çukur bir şerit olan Ohain yolundan geçmektedir. Brüksel yolu ile kesişme noktasına yakın bir yerde, Wellington'un konuşlanmasının yaklaşık olarak merkezinde yer alan önemli bir karaağaç bulunmaktadır. Bu ağaç günün önemli bir bölümünde Wellington'ın ana komuta merkezi olarak hizmet vermiştir. Wellington'ın piyadeleri Ohain yolunu takip ederek sırtın tepesinin hemen arkasında bir hatta konuşlanmıştır. Wellington, daha önce birçok kez uyguladığı bir taktik olan ters eğimi kullanarak, avcı erleri ve topçuları hariç, kuvvetlerinin gücünü Fransızlardan başarıyla gizlemiştir. Savaş alanının cephesinin uzunluğu da 4 km ile nispeten kısadır. Bu da Wellington'a birliklerini derinlemesine organize etme imkânı vermektedir; merkezde ve sağda Braine-l'Alleud köyüne kadar uzanan bir manevra gerçekleştilmiştir. Bu, Prusyalıların gün içinde sol tarafını takviye edeceği beklentisine dayanmaktadır (Barbero, 2005, ss. 78–80).

Wellington, 18 Haziran sabahı saat 02:00-03:00 arasında uyanarak yazışmalara başlamıştır. Blücher'e, eğer en az bir kolordu gönderebilirse Mont-Saint-Jean'de savaşacağını, aksi takdirde Brüksel'e çekileceğini bildirmiştir. Blücher'in kurmay başkanı Gneisenau başlangıçta Wellington'a güvenmemiş olsa da Blücher onu Prusya ordusunun Wellington'a destek vermesi gerektiği konusunda ikna etmiştir. Sabah saatlerinde, Wellington, Blücher'den üç kolordu ile destek göndereceğine dair yanıt almıştır. Saat 06:00'dan itibaren Wellington, ordusunun savaş alanındaki konuşlanmasını denetlemeye başlamıştır. Prusya kuvvetleri ise General Friedrich Wilhelm Freiherr von Bülow'un (1755-1816) IV. Kolordusu liderliğinde Wavre'den hareket etmiştir. Bu kolordu, Ligny Savaşı'nda önemli kayıplar vermemiştir ancak son iki gündür hareket halindedir ve diğer Prusya kolordularının geri çekilmesini güvence altına almaktadır. Ayrıca, gece boyunca yağan yoğun yağmur yolları çamurlaştırmıştır. Prusya kuvvetlerinin ilerleyişi Wavre'deki bir yangın nedeniyle daha da yavaşlamıştır. Son birlikler, sabah 10:00 civarında hareket etmiş; bu, ilk birliklerin çıkışından altı saat sonrasına denk gelmişir. IV. Kolordu'yu ardından I. ve II. Kolordular takip etmiştir (Barbero, 2005, s. 141; Grehan, 2015, s. 105; Longford, 1971, ss. 535–536).

Napolyon geceyi Le Caillou'da bir çiftlik evinde geçirmiş ve sabah gümüş tepsilerde kahvaltı etmiştir. Genelkurmay Başkanı Soult, Mareşal Grouchy'nin ana orduya geri çağrılmasını önerdiğinde, Napolyon bu fikre karşı çıkmış ve şu meşhur açıklamayı yapmıştır:*"Hepiniz Wellington'a yenildiğiniz için onun iyi bir general olduğunu düşünüyorsunuz. Size söylüyorum, Wellington kötü bir general, İngilizler kötü askerler ve bu sadece bir kahvaltı meselesi."* Bu sözleri savaşta moralin çok önemli olduğu ilkesine

dayanarak söylediği tahmin edilmektedir. Daha önce de savaş öncesinde generallerinin moralini yükseltmek için benzer açıklamalar yapmıştır. Napolyon, kardeşi Jerome tarafından İngiliz subayların Prusyalıların Wavre'den ilerleyişini tartıştığı konusunda bilgilendirildiğinde, Blücher'in birliklerinin yeniden toparlanmak için en az iki güne ihtiyaç duyacağını ve Grouchy'nin ilerleyişlerini durduracağını varsaymıştır. Ancak bu tahminin yanlış olduğu ortaya çıkmış ve beş saat içinde Prusya birlikleri savaş alanına gelmeye başlamıştır (Barbero, 2005, s. 73; Grehan, 2015, s. 105; Longford, 1971, s. 547; Roberts, 2001, s. xxxii,163-166).

Napolyon, gece boyunca yağan yağmur nedeniyle savaşın başlangıcını ertelemek zorunda kalmıştır. Bu durum, arazinin bataklık hale gelmesi nedeniyle topçu ve süvari birliklerinin hareket kabiliyetini kısıtlamıştır. Ayrıca, Fransız birliklerinden bir kısmının La Belle Alliance'ın güneyinde kamp kurması, onların yerleşim sürecini uzatmıştır. Sabah saat 10:00'da Napolyon, General Grouchy'ye bir mesaj göndererek Wavre'ye ilerlemesini ve Prusyalı birliklerinin önünü kesmesini ve mümkün olan en kısa sürede Waterloo'ya ulaşmasını istemiştir. Ne yazık ki, bu emir zamanında verilmemiştir ve Grouchy savaş alanına ulaşamamıştır. Saat 11:00'de Napolyon, genel saldırı emrini vermiştir. Reille'nin kolordusu soldan, d'Erlon'un kolordusu ise sağdan Mont-Saint-Jean köyüne saldıracaktır. Napolyon, Wellington'un ana hatlarının köyde bulunduğunu düşünse de gerçekte İngiliz birlikleri daha ileri bir sırt hattında konuşlanmıştır. Jerome'un birlikleri ilk saldırıyı Hougoumont çiftliğine gerçekleştirecek ve bu sayede Wellington'un yedek kuvvetlerini buraya çekmeyi amaçlayacaktır. Saat 13:00'te I., II. ve VI. Kolorduların topçuları büyük bir bombardımana başlayacak ve ardından d'Erlon'un kolordusu Wellington'un sol kanadına saldırarak İngiliz hatlarını doğudan batıya doğru çökertmeyi hedefleyecektir. Napolyon'un temel amacı, Wellington'un ordusunu Prusyalı birliklerden ayırmak ve onları denize doğru geri çekilmeye zorlamaktır. Ancak, yaşanan yanlış istihbarat ve tahmin hataları nedeniyle savaşın seyri beklenmedik bir şekilde değişecektir (Barbero, 2005, ss. 95–98; Bonapart, 1869, ss. 292–293; Fletcher, 1994, s. 20; Grehan, 2015, s. 105; Longford, 1971, s. 548).

Waterloo Savaşı'nı tam olarak saat kaçta başladığı tarihçiler tarafında tartışmalıdır. Tarihçi Andrew Roberts şu gözlemde bulunmaktadır: *"Waterloo Savaşı'nın gerçekte ne zaman başladığından kimsenin tam olarak emin olmaması ilginç bir gerçektir."* (Roberts, 2001, s. 55). Wellington'un gönderilerinde *"Saat on sularında [Napolyon] Hougoumont'taki karakolumuza şiddetli bir saldırı başlattı"* notları bulunmaktadır (Wellesley, 1815). Alternatif kaynaklara göre saldırı yaklaşık 11:30'da başlamıştır. Konut ve yakın çevresi dört hafif

muhafız bölüğü tarafından tahkim edilirken, orman ve park Hanoverlı Jäger ve Nassau birlikleri tarafından korunmuştur (Barbero, 2005, ss. 113–114).

Fransız komutan Pierre François Bauduin'in (1768-1815) tugayı Hougoumont'u çevreleyen ormanı ve parkı ele geçirmesine rağmen, İngiliz topçu ateşi nedeniyle geri çekilmek zorunda kalmış ve Bauduin çatışma sırasında ölmüştür. İngiliz topçusu Fransız topçusuyla çatışırken, Soye'nin tugayı ve Bauduin'in önceki birlikleri ikinci bir saldırı başlatarak konağın kuzey kapısına ulaşmıştır. Fransız subay Legros, kapıyı kırmak için bir balta kullanmış ve böylece bir grup askerin avluya girmesini sağlamıştır. Coldstream Muhafızları ve İskoç Muhafızları savunmaya destek vermek üzere olay yerine gelmiş ve bu noktada şiddetli bir arbede yaşanmıştır. İngiliz birlikleri nihayetinde kapıyı kapatma çabalarında başarılı olmuşlar ve içeri girmeye çalışan Fransız askerlerini etkili bir şekilde kontrol altına almışlardır. Kendilerini avluda kapana kısılmış halde bulan Fransız askerleri daha sonra öldürülmüştür. Hougoumont çevresindeki çatışmalar öğleden sonra boyunca devam etmiş, Fransız hafif piyadeleri bölgeyi kuşatmış ve Hougoumont'un arkasında mevzilenen İngiliz birliklerine koordineli saldırılar düzenlemiştir. Napolyon öğleden sonra konağın top ateşiyle ateşe verilmesini emretmiş, bu da şapel hariç binanın tamamen yıkılmasıyla sonuçlanmıştır (Adolphe, 1845, s. 215; Barbero, 2005, s. 298; Cornwell, 2015, ss. 160–161).

Başlangıçta İngiliz rezervlerini oyalamak için bir manevra olarak görülen Hougoumont saldırısı, her iki taraf için de kritik bir savaşa dönüşmüştür. Bu stratejik noktayı ele geçirmenin savaşa müdahale etmek için önemine inanan Napolyon, bölgeye toplam 33 tabur (14.000 kişi) konuşlandırmıştır. Benzer şekilde Wellington da söz konusu yerin savunulmasına büyük önem atfetmiş ve bu nedenle burayı takviye etmek için toplam 21 tabur (12.000 kişi) görevlendirmiş, hatta merkezde zorluklar yaşayan topçu birliklerinin bir kısmını Hougoumont'a destek sağlamak üzere başka bir yere yönlendirmiştir. Wellington'a göre savaşın sonucunu Hougoumont kapılarının kapanması belirleyecektir (Barbero, 2005, ss. 298,305-306; Longford, 1971, ss. 552–554; Roberts, 2005, s. 57).

Saat 13:00 sularında I. Kolordu, genellikle bir mızrağa benzetilen konuşlanmasıyla geniş çaplı bir saldırı Fransız piyade saldırısı başlamıştır. Ancak yazar Bernard Cornwell'in bu düzeni daha çok yanlamasına ilerleyen bir tuğla yığınına benzediğini gözlemlediği görülmektedir. D'Erlon'un saldırısı, her biri bir Fransız piyade tümeninden oluşan dört büyük kütleden oluşmaktadır. Bu tümenler tipik olarak sekiz ya da dokuz taburdan oluşan geniş düzenler halinde organize edilmişlerdir. Ancak I. Tümen, yan yana yerleştirilmiş iki tugayıyla benzersiz bir düzene sahiptir. Tugaylardan birine La Haye Sainte çiftliğinin batısına ve

güneyine saldırma görevi verilirken, diğeri doğuya doğru saldırı için konumlandırılmıştır. Tümenler soldan sağa doğru 400 adımlık bir ayrımla kademe düzeninde ilerlemektedir. Ney tarafından yönetilen bu saldırıda her kol yaklaşık 160 ila 200 adamdan oluşmaktadır. Fransızların öncelikli hedefi, İngiliz ordusu içindeki Hollanda Lejyonu tarafından savunulan ve La Haye Sainte olarak bilinen müstahkem çiftliği ele geçirmektir. Çiftliği kuşatmalarına rağmen, Hollandalılar her saldırıyı başarıyla püskürttüğü için Fransızlar önemli bir direnişle karşılaşmıştır. Takviye ihtiyacını fark eden Prens Orange, çiftliği desteklemek üzere Hanover Lüneburg Taburunu göndermiştir. Ancak bu ilerleyiş, d'Erlon'un sol kanadıyla çatışmaya giren gizlenmiş Fransız süvarileri tarafından hızla engellenmiştir (Cornwell, 2015, s. 128; Hamilton-Williams, 1993, ss. 289–293; Haweis, 1908, s. 228).

D'Erlon'un birlikleri La Haye Sainte'in arkasında uzanan ve Batık Yol (Chemin d'Ohain) olarak bilinen hendeğe ulaşmıştır. Yolun hemen ötesinde İngiliz ve Müttefik birlikleri mevzilenmiştir. Fransızlar ilerlerken İngiliz birlikleri de ayağa kalkarak saldırıya geçmiştir. General James Kempt'in (1765-1854) 1.900 kişiden oluşan tugayı, Joachim Jérôme Quiot'un (1775-1849) Fransız tümeninin bir parçası olan ve yine 1.900 kişiden oluşan Charles-Francois Bourgeois'nın (1777–1803) tugayıyla çatışmıştır. François-Xavier Donzelot'un (1764-1843) tümeni Bylandt Kontu Willem Frederik'in (1771-1855) Hollandalı birliklerini başarıyla püskürtmüştür. Sağ tarafta Pierre-Louis Binet de Marcognet'nin (1765-1854) tümeni, 2.000'den fazla İskoç ve İngiliz askerinden oluşan Denis Pack'in (1775-1823) tugayıyla neredeyse eşit bir çatışma halinde çatışmaya girmiştir (Barbero, 2005, ss. 134–138).

Fransızlar ilerleyerek İngiliz ileri karakollarını püskürtmüş ve yolun kenarına ulaşmıştır. Dört sıra halinde düzenlenmiş olan İngiliz birlikleri yaylım ateşiyle karşılık vermiştir. Çatışma kızıştığı sırada İngiliz komutan Thomas Picton (1756-1815) öldürülmüş ve İngiliz-Hannover birlikleri geri çekilmeye başlamıştır. Pack'in İskoç alayları Fransızlara hücum etmek yerine ateş etmeye devam etmiş ve Fransız 45. Hat Alayı sevinç çığlıklarıyla hendeği başarıyla geçmiştir. Fransızlar ilerleyerek İngilizleri geri çekilmeye zorlamış ve savaş hattını kırmıştır. Saat 14:00'te Napolyon Waterloo Muharebesi'nde zafere ulaşmanın eşiğine gelmiştir. Saat 15:00'te Prusyalı gözlemci Baron von Müffling, Wellington'ın durumunun önemli ölçüde kötüleştiğini ve Prusya ordusunun derhal gelmemesi halinde İngilizlerin yenilebileceğini bildirmiştir (Barbero, 2005, s. 138; Haweis, 1908, ss. 296–297; Uffindell & Corum, 2002, ss. 211,232-233).

Napolyon'un 80 topluk Büyük Bataryası (Grande Batterie) merkezde konumlandırılmış ve Lord Hill'e (İngiliz müttefiki II. Kolordu Komutanı) göre saat 11:50'de ateş açmıştır. Ancak diğer kaynaklar saldırının başlama saatini öğlen ile 13:30 arasına

yerleştirerek farklılık göstermektedir. Büyük Batarya doğru nişan almaya izin vermeyecek kadar geride konumlandırılmıştır ve menzil içindeki diğer birlikler sadece Kempt ve Pack alaylarının avcı erleri ve General Hendrik George de Perponcher Sedlnitsky'in (1771-1856) 2. Hollanda tümeni olmuştur. Diğer alaylar Wellington'un karakteristik "ters yamaç savunması" taktiğini uygulamıştır. Bombardıman sürecinde, mermilerin yumuşak toprağa sınırlı ölçüde nüfuz etmesi, ancak çoğunun sırtın ters yamacında hedefini bulmasıyla önemli sayıda kayıpla sonuçlanmıştır. Üçüncü hatta yer alan Birlik Tugayı'nın süvarileri, bombardımanın bir sonucu olarak, kayıp oranını azaltmak amacıyla sol tarafa doğru manevra yapmak zorunda kalmıştır (Barbero, 2005, s. 131; Hamilton-Williams, 1993, ss. 286–287).

Waterloo Savaşı sırasında saat 16:00 sularında General Ney, Wellington'ın merkezini yanlışlıkla geri çekiliyor olarak yorumlamış ve bu yanlış algıdan faydalanmaya çalışmıştır. Ancak bu görünürdeki hareket aslında yaralıları cephe gerisinde yeniden konumlandırmaya yönelik stratejik bir manevradır. Ney, yedek piyade sıkıntısı nedeniyle yalnızca süvarilerle bir saldırı başlatmıştır. Başlangıçta 4.800 süvari görevlendirmiş, daha sonra bu sayıyı 9.000'e çıkararak karşı hattı yarmaya çalışmıştır. Ancak Wellington'ın birlikleri, Fransız süvarilerinin geçemediği bir kare düzeni benimseyerek bu saldırılara etkili bir şekilde karşı koymuştur. Bu düzen aynı zamanda topçuların saldırılar sırasında siper almasını ve ardından ateşe devam etmesini sağlamıştır. Fransız süvarileri art arda 12 saldırı yapmalarına rağmen başarısız olmuşlardır. Ney'in ısrarıyla, en seçkin süvari birlikleri bile bu saldırılara katılmış, ancak önemli kayıplar vererek Fransız süvarilerinin tükenmesine yol açmıştır. Bu da üst düzey subaylar arasında önemli kayıplara ve savaş sırasında birkaç birliğin neredeyse yok olmasına neden olmuştur (Adkin, 2001, s. 273,356,359,414; V. J. Esposito & Elting, 1999, s. 354; Houssaye, 1900, s. 522; Siborne, 1895, ss. 443–449; Weller, 1992, s. 114).

Süvari saldırılarının başarısız olduğu Ney'in dikkatini çekmiş ve yaklaşık 6.500 piyade ve kalan savaşa uygun süvarilerden oluşan birleşik bir saldırı düzenlemesine yol açmıştır. Bu saldırı daha sonra Uxbridge liderliğindeki İngiliz Hanedan Tugayı süvarileri tarafından durdurulmuştur. İngiliz süvarileri Fransız piyadelerini yarmakta güçlük çekmiş, sonuçta geri çekilirken kayıplar vermişlerdir. Bunun üzerine Alman Lejyonu'nun 3. Hafif Süvari Alayı bir saldırı başlatmış, ancak hızla kuşatılmış ve önemli kayıplar vermiştir. Fransız birlikleri İngiliz topçusunun ve Adam'ın piyadelerinin yoğun ateşi altında kalarak stratejik bir geri çekilme yaşamıştır. Fransız süvarileri Wellington'ın merkezine doğrudan önemli bir hasar veremese de topçu bombardımanı İngiliz piyadelerine önemli kayıplar verdirmiştir. İngiliz süvarileri önemli ölçüde tükenmiştir ve panik halinde geri çekilen Cumberland Süvarileri, Brüksel'e

kadar uzanan bir korku dalgası yaymıştır (Adkin, 2001, s. 361; Mercer, 1870, s. 62; Siborne, 1895, ss. 14,38-39,464-465).

D'Erlon'un I. Kolordusu'na bağlı birlikler La Haye Sainte'e yeniden saldırıya geçerek Hollanda Lejyonu'nun mühimmat stokunun tükenmesi üzerine bölgenin kontrolünü ele geçirmiştir. La Haye Sainte'in ele geçirilmesinin ardından Ney, Wellington'ın merkezine hafif piyade ve atlı topçu birlikleri tahsis ederken, Fransız topçuları İngiliz meydanlarını yoğun yakın ateşine maruz bırakmıştır (Barbero, 2005, s. 236; Beamish, 1995, s. 367; Siborne, 1895, ss. 483–484; Simms, 2014, ss. 59-60,63-64).

General Bülow'un IV. Kolordusu Fransızlar için bir artçı mevzisi oluşturmak amacıyla Plancenoit'a karşı bir saldırı başlatmıştır. Sabahtan beri Blücher ve Wellington temas halinde olmuş ve Prusyalılar Frichermont üzerinden ilerlemiştir. 16:30'da Bülow, Plancenoit yolunun açık olduğunu tespit etmiştir. Napolyon, Genç Muhafızlar'ın sekiz taburunu da Lobau'nun yardımına göndermiştir ve bu taburlar artık ciddi bir baskı altındadır. Genç Muhafızlar karşı saldırıya geçmiş ve şiddetli çatışmaların ardından Plancenoit'ı ele geçirmiştir. Ancak kendileri de karşı saldırıya uğramışlar ve ardından kovulmuşlardır. Buna karşılık Napolyon, Orta ve Eski Muhafızların iki taburunu Plancenoit'a konuşlandırmıştır. Karşıt güçlerin tüfeklerini ateşlemekten kaçındığı yoğun süngü savaşının ardından Orta ve Eski Muhafızlar köyü başarıyla geri almıştır (Hofschröer, 1999, s. 95,116,122).

Aynı zamanda, La Haye Sainte'in düşmesiyle Wellington'ın merkezi açığa çıkmış ve Plancenoit cephesi geçici olarak istikrara kavuşmuş, Napolyon'u son ihtiyatı olan ve şimdiye kadar yenilmemiş İmparatorluk Muhafız piyadelerini görevlendirmeye sevk etmiştir. 19:30 sularında başlayan saldırıya Orta Muhafızlar'ın beş taburu katılırken, Eski Muhafızlar'ın el bombacıları ve hafifi süvarileri de ihtiyatta yer almıştır (Adkin, 2001, ss. 391–392).

Prusya 5., 14. ve 16. Tugayları da günün üçüncü saldırısını başlatarak Plancenoit'a ilerlemiştir. Kilise alevler içinde kalmış ve Fransız savunmasının merkezi olarak işlev gören mezarlık cesetlerle dolmuştur. Prusyalılar Chantelet ormanlarını ele geçirerek Eski Muhafız birliklerini geri çekilmeye zorlamıştır. Başlangıçta, Eski Muhafızlar düzenli bir geri çekilme sürdürmüşler ancak panik halindeki Fransız birlikleri de onlara katılmış ve önemli bir bozgun yaşanmıştır. Prusya IV Kolordusu düzensiz Fransız geri çekilişini takip etmiş ancak Wellington'un birliklerini tehlikeye atmamak için ateş etmekten kaçınmıştır ve sonuç olarak Plancenoit beşinci ve son kez el değiştirmiştir (Hofschröer, 1999, ss. 144–145).

Düşmanın amansız saldırısı karşısında Fransız ordusunun sağ, sol ve orta cepheleri çöküşe geçmiştir. Ancak bu çöküş mutlak değildir; La Belle Alliance'ın yakınında konuşlanmış olan Eski Muhafızların iki taburu düzenlerini korumuştur. Bu birliklerin

Napolyon'un son ihtiyatı olarak konuşlandırılması, stratejik bir geri çekilme durumunda güvenliğini sağlama amacına yöneliktir. Napolyon bu noktada kuvvetlerini yeniden bir araya getirme fırsatını beklemiştir; ancak stratejik geri çekilme bir bozguna dönüşerek Muhafızları geri çekilmeye zorlamıştır. Aynı anda, General Sir Frederick Adam'ın (1781-1853) Tugayı karşıt güçlerden birini başarıyla püskürtürken, Prusyalılar da başka bir karşı saldırı başlatmıştır (Hofschröer, 1999, ss. 144-145,149; Kincaid, 2006, ss. 434–436; Parry, 1900, s. 70) .

Akşama doğru Eski Muhafızlar nispeten düzenli bir geri çekilme gerçekleştirmiş, ancak Fransız topçuları ve diğer teçhizat Koalisyon güçlerinin eline geçmiştir. Fransız kaçaklar Prusya ve İngiliz süvarileri tarafından saat 11'e kadar takip edilmiş, Gneisenau bu takibi Genappe'ye kadar durdurmuştur. Bu noktada Napolyon'un terk edilmiş arabası ele geçirilmiş ve içinde Machiavelli'nin Prens'inin notalı bir kopyası ile aceleyle bırakılmış bazı elmaslar bulunmuştur. Bu elmaslar daha sonra Prusya Kralı Friedrich Wilhelm'in taç mücevherlerinin bir parçası olmuştur. 78 top ve 2.000 Fransız da esir alınmıştır. Saat 21:00 sularında Koalisyon komutanlarının La Belle Alliance yakınlarında toplandıkları bildirilmiştir (Corrigan, 2006, s. 327; Davies, 2012, s. 244; Hofschröer, 1999, ss. 150–151).

Ordusunun geri çekilmesinin ardından Paris'e kaçan Napolyon, 21 Haziran sabahı saat 05:30'da şehre varmıştır. Bu gerilemeye rağmen, bir ordu kurabileceğine ve İngiliz-Prusya kuvvetleriyle savaşa girebileceğine inanmaya devam etmiştir. Ancak Waterloo'daki yenilginin ardından halkın desteği ve ordusunun sadakati azalmıştır. General Ney, Napolyon'un iktidarda kalması halinde Paris'in düşeceğine inanmaktadır. Buna karşılık, kardeşi Lucien ve Mareşal Davout ona mücadelesinde ısrar etmesini, Meclisi feshetmesini ve askeri bir diktatörlük kurmasını tavsiye etmişlerdir. Ancak, Lafayette'in etkisi altındaki Meclis 21 Haziran'da kendini kalıcı ilan etmiş ve böylece Napolyon'un bir darbe yapma girişimini engellenmiştir. 22 Haziran'da destek bulamayan Napolyon, oğlu II. Napolyon lehine tahttan çekilme girişiminde bulunmuş ancak bu jesti kesin bir dille reddedilmiştir. 24 Haziran'da ise ikinci kez tahttan çekilmiştir. Napolyon Kuzey Amerika'ya kaçmaya çalışmış ancak İngiliz donanması limanları abluka altına almıştır ve sonunda 15 Temmuz'da HMS Bellerophon gemisinde teslim olmak zorunda kalmıştır. Fransız direnişi Eylül ayına kadar devam etmiş ve Longwy 13 Eylül'de teslim olan son kale olmuştur. Paris Antlaşması 20 Kasım 1815'te imzalanarak Louis XVIII'in tahta dönüşünü ve Napolyon'un 1821'de vefat ettiği Saint Helena adasına sürgün edilmesini sağlamıştır. Savaş sonrasında diş hekimleri protez olarak kullanılmak üzere cesetlerden dişler çıkarmış, özellikle de genç askerlerin sağlıklı dişleri İngiltere'de çok rağbet görmüş ve 'Waterloo dişleri' olarak tanınmıştır (Black, 2010, s. 160; Hofschröer, 1999, ss. 274-276,320; Kerley, 2015).

Yunan Bağımsızlık Savaşı, 1821-1832 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu içindeki Yunanlıların isyanı ile bağımsız bir Yunanistan krallığının kurulmasıyla sonuçlanan bir mücadeledir. İsyan, 1814 yılında Odessa'da kurulan vatansever bir dernek olan Philikí Etaireía'nın faaliyetleri sonucu başlamıştır. O zamana kadar her sınıftan Yunanlılar arasında yaygın olan Helenizm, Yunan Ortodoks Kilisesi ve Yunan dilinin varlığını sürdürmesi sayesinde uzun süredir desteklenmekteydi. Rumların ekonomik ilerlemeleri ve Batılı devrimci fikirlerin etkisi Helenizm fikrini daha da yoğunlaştırmıştır (Britannica, 2024g).

İsyan, Şubat 1821'de Etairistlerin lideri Alexander Ypsilantis'in (1792-1828) küçük bir birlikle Prut Nehri'ni geçerek Türklerin elindeki Eflak-Boğdan'a girmesiyle başlamıştır. Ypsilantis kısa süre sonra Osmanlılar tarafından yenilgiye uğratılmış, ancak bu arada 25 Mart 1821'de Mora'da, Korint Körfezi'nin kuzeyinde ve birkaç adada Türk yönetimine karşı isyanlar çıkmaya başlamıştır. Mora'da başlayan isyana Osmanlı Devleti'nin hazırlıksız yakalanmasıyla, Mora ihtilalin merkezi haline gelmiştir. İsyan hızla büyürken Avrupa devletleri başta tarafsız kalsa da daha sonra destekte bulunmuş, Rusya ise kendi idaresinde bağımsız bir Yunan Devleti kurulmasını istese de Yunanlıların bu fikre sıcak bakmaması nedeniyle yeniden Osmanlı Devleti tarafında bulunmuştur. Padişah II. Mahmud'un (1785-1839) bitmek bilmeyen bu savaş için Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'dan (1769-1849) yardım istemesiyle isyan yeni bir boyut kazanmıştır. Mehmet Ali Paşa, Mora ve Girit valiliklerinin kendisine verilmesi şartıyla bu görevi kabul etmiştir. 9 Temmuz 1824 tarihinde oğlu İbrahim Paşa (1789-1848), komutasında Mora'ya gönderilen 60 gemi ve 16.000 asker, 25 Şubat 1825 tarihinde Osmanlı donanması ile birleşerek Mora'ya gelmiş ve 1826 yılında Misolongi ve 1827 Atina'yı teslim alarak isyanı bastırmıştır (Sannav, 1995, ss. 19–22).

Özerk bir Yunan devletinin kurulmasından yana olan Avrupalı devletler, Osmanlılar ve Yunanlılar arasında arabuluculuk yapmayı teklif etmişler (Akkerman Anlaşması- 1826 ve Petersburg Protokolü- 1826), ancak Osmanlılar bu teklifi reddedince İngiltere, Fransa ve Rusya donanma filolarını Navarin'e göndermişler ve 20 Ekim 1827'de Mısır filosunu yok etmişlerdir. Bu durum Osmanlı kuvvetlerini ciddi şekilde zayıflatsa da savaş devam etmiş ve Rus-Türk Savaşı (1828-29) sonucu imzalanan Edirne Barış Antlaşması ile Osmanlı Devleti daha da güç kaybetmiştir. Bir Yunan-Türk anlaşması nihayet Londra'daki bir konferansta Avrupalı devletler tarafından belirlenmiş, Yunanistan'ı kendi korumaları altında bağımsız bir monarşik devlet ilan eden Londra Protokolünü 3 Şubat 1830 tarihinde imzalamış, 24 Nisan 1830 tarihinde ise Yunanistan'ın bağımsızlığını kabul ederek onaylamıştır. Yunanistan'daki iç çekişmelerin artmasıyla, İngiltere, Rusya ve Fransa 1832 Mayıs ayında Londra'da tekrar toplanmış ve yeni devletin kuzey sınırı Vólos'un güneyinden Árta'nın güneyine uzanan hat

boyunca belirlenmiştir. 21 Temmuz 1832 yılında ise İstanbul Antlaşması ile yeni kurulan Yunan Devleti topraklarındaki Türk mallarının bedeli olarak Osmanlı Devleti'ne belirli bir miktar tazminat ödemeyi kabul etmiştir. Bu isyan Osmanlı Devleti'nin parçalanmasını daha da hızlandırmıştır. Girdiği savaşlarda toprak kaybeden Osmanlı Devleti, bu sefer ilk defa Hristiyan bir topluluğun yabancı devletlerin yardımı ile de olsa bağımsızlığını kazanmasıyla toprak kaybetmiştir. (Sannav, 1995, ss. 22–27).

Ek olarak 19. yüzyılda Batı dünyası üzerinde önemli bir etkiye sahip olan Türk düşmanlığı ve Filhelenizm hareketleri Lord Byron'ı derinden etkileyerek İngiltere'den ayrılmaya ve Yunan Bağımsızlık Savaşı'na katılmaya zorlamıştır. Başlangıçta Filhelenist entelektüellerden etkilenen İngiliz hükümeti, Yunan isyancılara önce gizlice destek vermiş, daha sonra da onları açıkça desteklemiştir. Başlangıçta İngiliz desteği doğrudan askeri müdahale yoluyla değil, propaganda ve medya kanalları aracılığıyla iletilmiştir. Lord Byron'ın Yunan isyanının hem siyasi hem de sembolik olarak meşrulaştırılmasında oynadığı rol önemli olmuştur. Gerçekten de Avrupa kamuoyu üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Yunan halkının Osmanlı baskısı altındaki mağduriyeti, Byron tarafından Batı'da geniş yankı uyandıran bir duygu olan antik Yunan medeniyetinin mirası aracılığıyla duygusal bir düzeyde tasvir edilmiştir (Kızıltoprak, 2024, s. 243) .

Sakız adasının kuşatılması 1822 yılında meydana gelmiştir. 14. ve 15. yüzyıllarda Sakız Adası (Chios), Cenevizlilerin kontrolü altındadır ve bu dönemde Ceneviz adası olarak tanınmaktadır. Midilli'nin 1462'de Osmanlı İmparatorluğu tarafından fethedilmesinin ardından, Sakız Adası da Osmanlı yönetimi altına girerek vergi ödemeye başlamıştır. 1566 yılında, Kanuni Sultan Süleyman döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nun Kaptan-ı Deryası Piyale Paşa tarafından adanın yönetimi ele geçirilmiş ve Sakız Adası Osmanlı topraklarına katılmıştır. Bu durum, Cenevizlilerin Ege'deki hâkimiyetinin sonlandığını ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu Ege'deki tam kontrolünü sağladığını ortaya koymaktadır. 1694 yılında Venediklilerin Sakız Adası'nı işgal girişimi, İbrahim Paşa'nın müdahalesiyle başarısızlıkla sonuçlanmıştır (Berbercan, 2016, s. 23).

Daha sonra, 19. yüzyılın ilk çeyreğinin sonlarına doğru, başlangıçta Mora'da ortaya çıkan Yunan isyanı 1822'de anakarada güç kazanırken, çok sayıda silahlı Yunanlı Ege Denizi'ni aşarak Sisam'dan Sakız Adası'na geçmiştir. Bunun başlıca nedeni, adada yaşayan Rumları Türk komşularına karşı kışkırtan dış tahrikçilerin eylemleri olmuştur. Ancak ada nüfusunun önemli bir kısmı isyana katılmayı tercih etse de çoğunluk Osmanlı İmparatorluğu'na karşı ayaklanan diğer Yunanlılarla aynı safta yer almamıştır. Sisam halkı, Sakız Adası'na 60 büyük ve 17 küçük gemiden oluşan bir filo ile deniz yolculuğuna

başlamıştır. Peloponnesos Devrimi'nin hızla yayılmasıyla birlikte mart ayının sonlarında birçok bölgede ayaklanmalar meydana gelmiştir. Sisamlıların adaya dönüşü, Sakız Adası sakinleri üzerinde etkili olmuş ve halk isyana katılmıştır. Latin nüfus dışında kalan tüm ada sakinleri evlerine ayaklanma bayrakları asmıştır. Bu süreçte kale kuşatması başlamıştır. İlk çatışmalar, kaleye ve Müslüman mahallelere yönelik top atışları olmuştur. İsyancılar, kale meydanındaki dükkanları savunma mevzileri olarak kullanmışlardır. Çatışmalar şehir sınırlarına yayılmış ve sekizinci gün bir meydan savaşına dönüşmüştür. Dokuzuncu günde, Rum isyancıların önemli bir grubu bozguna uğratılmıştır. Yaşanan çatışmalarda, Yunanlılar dışardan yardım alarak direnmeye çalışmışlar, ancak 20 gün 20 gece süren muharebelerde donanma birliklerinin gelmesiyle isyancılar geri çekilmiştir. II. Mahmud (1785-1839) döneminde adada meydana gelen ayaklanma daha sonra Nasuhzâde Ali Paşa (ö.1822) tarafından bastırılmıştır. Ali Paşa'nın gemisinde Rum isyancılar tarafından çıkarılan yangında öldüğü belgelenmiştir. Ardından askerler, isyancıları yakalamak için şehirden köylere dağılmış ve isyancılar etkisiz hale getirilmiştir. Sakız muhafızı Vahid Paşa'nın (ö.1828) halka üç gün içinde silahlarını bırakmalarını ve teslim olmalarını söylemesiyle çatışmalar sona ermiştir. Sonuç olarak, çatışmanın başlamasından 26 gün sonra ateşkes ilan edilmiştir (Berbercan, 2016, s. 24; Shupp, 1933, s. 414; St Clair, 1972, s. 79; Yaşar, 2017, s. 396,399).

Osmanlı İmparatorluğu'nun isyana karşılık olarak aldığı önlemler bazı tarihi kaynaklarda 'Sakız Adası Katliamı' olarak bilinmektedir. Bu olaya tepki olarak Fransız ressam Eugène Delacroix, Batı dünyasında Türklere karşı duyulan öfkenin bir ifadesi olan 'Le Massacre de Scio (Sakız Adası Katliamı)' tablosunu yapmıştır. Victor Hugo'nun 'Les Orientales' adlı eseri de konuya değinmiş ve 'Les Turcs ont passé là. Tout est ruine et deuil' dizesi Victor Hugo'nun "Les Orientales" adlı eserinde de yer almış ve "L'Enfant" şiiri bu olayı uluslararası platformda duyurmak için kullanılmıştır (Berbercan, 2016, s. 24; Western, 2016, s. 175).

Botsaris'in Türk Kampı'nı İşgali 1823 yılından meydana gelmiştir. 1823 yazında, 10.000 Osmanlı Arnavut birliğini komuta eden İşkodralı Mustafa Paşa, II. Mahmud'un emri doğrultusunda Missolonghi'yi fethetmek amacıyla Batı Yunanistan'a karşı askeri bir sefer başlatmıştır. Bu noktada devrimciler, Botsaris'in general rütbesine yükseltilmesinden derin rahatsızlık duyduklarını ifade eden çok sayıda rütbesiz reis ve savaş beyi (en önemlisi Tzavellas klanı) ile farklı gruplara bölünmüş durumdaydı. Devam eden anlaşmazlıkları çözmek için Aetolia-Acarnania valisi Konstantinos Metaxas tüm reisleri general rütbesine terfi ettirmiştir. Botsaris protesto amacıyla kendi rütbe belgesini yırtıp atmış ve daha yüksek

komutanlık makamlarından ziyade sadece devrimin başarısını hedeflediğini belirmiştir (Giannopoulos, 2008, ss. 15–16).

Ardından, Osmanlı ilerleyişini Missolonghi'ye ulaşmadan durdurmak için kuzeye, Mustafa Paşa ve ordusunun bulunduğu Karpenisi'ye doğru ilerlemeye başlamıştır. Yunan devrimci liderlerinin geri kalanı da daha sonra ona katılmış ve böylece yaklaşık 1.200 kişilik bir kuvvet oluşturmuştur. 9 Ağustos 1823'te, gece yarısından kısa bir süre sonra Botsaris, Mustafa Paşa'nın yaklaşık 5.000 askerden oluştuğu tahmin edilen öncü birliğine karşı yaklaşık 350-450 kişiyle bir saldırı başlatmıştır. Mustafa Paşa'nın ordusu saldırı için yeterince hazırlıklı olmadığı için önemli kayıplar vermiştir. Ancak Botsaris başına isabet eden bir kurşunla ölümcül şekilde yaralanmış ve devrimciler geri çekilmek zorunda kalmıştır. Cesedi Missolonghi'ye geri götürülmüş ve askeri törenlerle defnedilmiştir (Dakin, 1973, s. 102; Giannopoulos, 2008, ss. 16–17).

İkinci Akropolis Kuşatması 1826-27 yılları arasında gerçekleşmiştir. Batı Yunanistan'da Missolonghi'nin düşmesinin ardından Atina ve Akropolis, Mora Yarımadası dışında anakarada Yunan kontrolü altında kalan son bölgelerdir. Bu durum, Osmanlı başkomutanı Reşid Mehmed Paşa'nın dikkatini Atina'ya yönlendirmesine neden olmuştur. Haziran 1826'nın sonlarında Reşid Paşa Atina'nın dışına ulaşmış ve şehri kuşatarak Akropolis kuşatmasının başlangıcını yapmıştır. Ağustos ayının ortalarına gelindiğinde sadece Akropolis Yannis Gouras komutasında hala direnmekteydi. Kuşatmayı kırmak için 18 Ağustos 1826'da gerilla lideri Georgios Karaiskakis ve Fransız filhelen Albay Charles Nicolas Fabvier önderliğinde Reşid Paşa'ya bir saldırı başlatılmış ancak 300 kadar ölü verilerek püskürtülmüştür. 13 Ekim 1826'da Gouras bir Osmanlı keskin nişancısı tarafından öldürülmüştür (Brewer, 2003, s. 310).

Aralık ayında Febvier, Akropolis'e 500 kişilik bir kuvvet sızdırmayı başarmış ve ihtiyaç duyulan barut malzemelerini getirmiştir; ancak garnizon Türkleri uyandırmak için ateş açmaya başlayınca çok sinirlenmiş ve adamlarıyla yakalanmıştır (Brewer, 2003, s. 311). 1826 yazında İngiliz General Sir Richard Church'e Yunan hükümeti ordusunun komutası verilmiştir. 1827 yılının Mart ayında gelen Church'ten bir hafta sonra ise Lord Cochrane Yunan Deniz Kuvvetlerinin komutasını almak üzere gelmiş ve Yunanlılar birleşik bir hükümet kurmayı kabul edene kadar yatından ayrılmayı reddetmiştir (Brewer, 2003, s. 300). Şubat 1827'de Albay Thomas Gordon komutasındaki 2.300 kişilik bir Yunan kuvveti Pire'ye çıkmış ve Türk ve Arnavut birliklerinin elindeki Ayios Spiridhon manastırını kuşatmıştır (Brewer, 2003, s. 311). Nisan 1827'de Church ve Cochrane Atina'ya varmışlar ve strateji konusunda hemen çatışmaya girmişlerdir (Brewer, 2003, s. 312). Ayios Spiridhon'daki Osmanlı

garnizonu teslim olduğunda, kendilerine güvenli bir şekilde hareket etme sözü verilmiş, ancak dışarı çıkarken patlayan silah sonucu Osmanlı askerlerinin çoğu öldürülmüştür. Cochrane, kuşatmayı kırmak için geniş düzlükte bir gece saldırısı düzenlemek gibi cesur ama riskli bir planda ısrar etmiştir. Yunan kuvvetleri, kaptanların birbirleriyle çekişmeleri yüzünden kaybolup dağıldığından, 5 Mayıs 1827'de başlatılan operasyon felaketle sonuçlanmıştır. Bu durum sabah saatlerinde yıkıcı bir Osmanlı süvari hücumuna yol açmış ve Osmanlılar dağılmış Yunan kuvvetlerini neredeyse boş kaldıkları bir anda yakalamışlardır. 5 Haziran 1827'de Akropolis, savaşın son Osmanlı zaferiyle teslim olmuştur. Ancak 1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı'nın patlak vermesi Yunanistan'ın bağımsızlığını elde etmesini sağlamıştır (Brewer, 2003, ss. 313–314; Kızıltoprak, 2024, s. 243).

Navarin Deniz Muharebesi, 20 Ekim 1827'de Osmanlı İmparatorluğu'na karşı Yunan Bağımsızlık Savaşı sırasında meydana gelen ve sonuçta savaşın gidişatını etkileyen çok önemli bir deniz çatışmasıdır. Osmanlı İmparatorluğu, Mısır'dan aldığı destek sayesinde başlangıçta savaşta avantaja sahipken, İngiltere, Fransa ve Rusya'nın müdahalesiyle durum değişmiştir. İngiltere, Fransa ve Rusya donanmaları Osmanlı deniz gücüne kesin bir saldırı başlatarak Navarin'de yetmişten fazla gemiyi batırmıştır. Yunanistan Cumhuriyeti'nin bağımsızlık mücadelesi, başta İngiltere ve Fransa olmak üzere Batı Avrupa'da önemli bir halk desteği kazandı. Buna karşılık, tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'na düşman olan Rusya, Ortodoks Yunanlılarla dayanışma göstermiştir. Kavalalı İbrahim Paşa (1789-1848) komutasındaki Osmanlı ve Mısır donanmalarının Navarin Körfezi'nde kuşatılmasının ardından, müttefik kuvvetlerin komutanı Amiral Sir Edward Codrington (1770-1851), Osmanlı ve Mısır donanmalarını barış yapmaya zorlamak amacıyla körfeze girmiştir. Bir müzakere gemisine Osmanlılar tarafından ateş açılınca çatışma çıktı ve Müttefik filosu, sayıca ve silahça üstün olmasına rağmen, üstün ateş gücü ve iyi donanımlı askeri taktiklerle Osmanlı-Mısır filosuna ağır kayıplar verdirdi. Savaşın ardından Osmanlı-Mısır kuvvetleri 6.000 askerin ölümü ya da yaralanmasıyla önemli kayıplar vermiştir. Buna karşılık, Müttefik kuvvetler 700 kişilik nispeten düşük bir kayıp vermiş ve Osmanlı-Mısır filosundan yaklaşık 60 gemi kaybetmiştir. Bu önemli askeri yenilgi nihayetinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Yunanistan'dan çekilmesine ve 1832'de bağımsız bir Yunan Krallığı'nın kurulmasına yol açtı. Bu değişim aynı zamanda Mısır'ın Osmanlılara olan bağlılığının azalmasına ve dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun uzun vadede dağılmasının hızlanmasına neden olmuştur. Navarin Savaşı aynı zamanda yelkenli savaş gemilerinin katıldığı son önemli deniz çatışmalarından biri olarak da dikkat çekmektedir (Kızıltoprak, 2024, s. 243; Sommerville, 2024b).

1830'da gerçekleşen *Fransız Temmuz Devrimi*, Kral X. Charles'ın otoriter yönetimine karşı bir tepkiyi temsil eden, tamamen siyasi bir olay olarak görülmüştür. Ancak devrimin sadece siyasi bir süreç olmadığını, ekonomik ve sosyal faktörlerin de önemli bir rol oynadığını ileri sürülmektedir. Devrim, 1828 ile 1832 yılları arasında Fransa'yı sarsan büyük bir ekonomik krizin ortasında meydana gelmiş, bu dönemde sanayi üretimi düşmeye başlamış, işsizlik artmış ve işçi ücretleri gerilemiştir. 1828 ve 1830 yılları arasında ekmek fiyatları yüzde 125 oranında artarak nüfusun önemli bir bölümünü açlığın eşiğine getirmiştir. Bu ekonomik çöküş sadece alt sınıfları değil orta sınıfı da etkilemiş, iş dünyası ve girişimciler ekonomik sorunlardan hükümeti sorumlu tutmuştur. Bu durum 1827 ve 1830 seçimlerinde monarşi karşıtı adaylara verilen desteğin artmasına yol açmıştır. Sosyal açıdan bakıldığında Paris, kırsal bölgelerden gelen göçmenlerin kötü barınma koşullarında ikamet ettiği ve düşük ücretli işlerde çalıştığı önemli bir nüfus artışı yaşanmaktadır. Kentin altyapısı bu hızlı göçü karşılayacak donanıma sahip değildir; konut, su temini ve kanalizasyon sistemleri gibi temel hizmetlerin kapasitesi yetersizdir. Bu durum, Paris'in dar sokaklarında yaşayan toplumun yoksul kesimlerinin marjinalleşmesine neden olmuştur. Egemen sınıflar tarafından bir tehdit olarak algılanan bu kitleler, 'barbarlar' ya da 'tehlikeli sınıflar' olarak damgalanmıştır. Artan suç oranları ve şiddet olaylarıyla daha da kötüleşen huzursuzluk duygusu, devrimin patlak vermesiyle sonuçlanan hoşnutsuzluk ortamına katkıda bulunmuştur (Pinkney, 1961, ss. 490–506).

Devrim, Bourbon Hanedanı'nın devrilmesi ve Orléans Hanedanı'nın kurulmasıyla sonuçlanmıştır ancak yönetimdeki bu değişim radikal bir dönüşümü gerektirmemiştir. Yeni rejim, seçim sistemi ve yönetim anlayışının büyük ölçüde değişmeden kalmasıyla selefiyle kayda değer devamlılıklar sergilemiştir. En önemli dönüşüm, artık önde gelen Napolyonistlerden ve orta sınıftan bürokratlardan oluşan yönetici sınıfın bileşimidir. 1830 Devrimi sadece siyasi rejimde bir değişim değildir, ekonomik kriz ve toplumsal huzursuzluk devrimde önemli bir rol oynamıştır. Ancak yeni yönetim eski hataları tekrarlamış ve toplumda biriken sorunlar 1848'de daha büyük bir devrime zemin hazırlamıştır (Pinkney, 1961, ss. 490–506).

Fransa'nın 1848 yılı *Şubat Devrimi*'nde ise Parisliler Louis Philippe'in anayasal monarşisine karşı ayaklanmışlardır. Devrim beklenmedik bir hızla gelişmiş ve kral 48 saat içinde tahttan çekilmek zorunda kalmıştır. 1845-46'da başlayan ekonomik kriz ve siyasi reform talepleri ile 1847'de artan siyasi hoşnutsuzluk halkı harekete geçirmiştir. Devrimciler Paris'in dört bir yanından gelmiştir, ancak bu gerçek sosyal tarihçiler tarafından yeterince dikkate alınmamıştır. Bunun nedeni kısmen Şubat Devrimi'nin Haziran 1848 Ayaklanması kadar

dramatik olarak görülmemesi, kısmen de başarılı bir devrim olduğu için cezai soruşturmalarla ilgili kapsamlı kayıtların bulunmamasıdır. Ancak devrimden sonra kurulan 'Tazminat Komisyonu'nun belgeleri isyancılar hakkında değerli bilgiler sunmaktadır. Bu kayıtlar, sosyal kökenleri ve katılım biçimleri de dahil olmak üzere devrimci kalabalığın bileşiminin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Komisyon kayıtlarına göre, devrimci kalabalığın önemli bir kısmı zanaatkârlardan oluşmaktadır ve inşaat işçileri, terziler, matbaacılar, demirciler ve kuyumcular gibi meslek grupları özellikle iyi temsil edilmektedir. Katılımcılar ağırlıklı olarak otuzlu yaşlarında ve Paris'in yerlisi değillerdir, Fransa'nın çeşitli bölgelerinden şehirde iş fırsatları aramak için gelmişlerdir (Traugott, 1988, ss. 638–652).

Devrim, daha önceki 1830 Temmuz Devrimi ile çarpıcı benzerlikler taşımaktadır; ekonomik zorluklar ve siyasi hoşnutsuzluk her iki olayda da önemli bir rol oynamıştır. Ayaklanmalar halkın sokaklara dökülmesiyle başlamış ve rejimin hızla çökmesiyle sonuçlanmıştır. İsyan eden nüfus kesimleri büyük ölçüde benzerdir; zanaatkârlar ve işçiler yine en büyük katılımcılardır. Sonuç olarak, Şubat 1848 Devrimi yalnızca ekonomik sıkıntılar tarafından tetiklenmemiştir. Yaygın sosyal ve siyasi huzursuzluğun bir göstergesidir. Devrimcilerin çoğunluğunun en alt sosyo-ekonomik sınıflardan değil, işçi sınıfının daha eğitimli ve örgütlü kesimlerinden gelmesi dikkat çekicidir. Devrimin başarısı, topladığı geniş halk desteğinin yanı sıra rejimin bu direnişe etkili bir şekilde karşı koyamamasına da bağlanabilmektedir (Traugott, 1988, ss. 638–652).

Macar Bağımsızlık Savaşı sırasında Ağustos 1849'da gerçekleşen *Szőreg Muharebesi*, Macar kuvvetleri ile Avusturya ve Rus orduları arasında yaşanan önemli bir çatışmadır. Macar General Henryk Dembiński'nin stratejik hedefi, Maros ve Tisza nehirleri arasındaki boğazın çevresinde savunma hatları kurarak Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ilerleyişini durdurmaktır. Bu amaçla 1,2 kilometre uzunluğunda bir siper inşa ettirmiş, 50 top yerleştirmiş ve savunmayı IX. Kolordu, Polonya Lejyonu ve X Kolordu'nun bir kısmına emanet etmiştir. Macarların Szeged'den çekildiğini öğrenen Avusturyalı General Julius Jacob von Haynau, burayı ele geçirmek için iki tugay göndermiş ve daha sonra karargâhını buraya taşımıştır. Haynau, Macarları kuşatmak için birçok yönden stratejik bir ilerleme başlatmıştır. Bechtold komutasındaki süvari kolordusu Martonos'ta Tisza'yı başarıyla geçerken, Liechtenstein komutasındaki İhtiyat Kolordusu ve Panyutyin Tümeni Újszeged'de geçişi kolaylaştırmak için köprüler inşa etmeye başlamıştır. Zsigmond Szijjártó komutasındaki Macar topçuları sayıca üstün Avusturya ve Rus topçularına karşı koymaya çalıştı, ancak yoğun ateş altında geri çekilmek zorunda kalmışlardır. Avusturyalılar mavnalar aracılığıyla Tisza'yı başarıyla geçerken, General Ludwig von Benedek'in tugayı Szeged ile köprübaşı arasındaki noktada

nehri geçerek Macarları Újszeged'den kovmuştur. Macarlar daha sonra Szőreg'in arkasındaki tahkimatlara çekilerek savunma pozisyonu almışlardır. Başta Vilmos Lázár olmak üzere subayları tarafından, Avusturyalılar savunmalarını tam olarak organize etmeden önce bir saldırı başlatma fırsatının var olduğu tavsiye edilmesine rağmen, Dembiński bu hareket tarzını izlememeyi seçmiştir. Bunun yerine, gece yarısı koordinasyondan yoksun ve sonuçta başarısız olan bir saldırı başlatılmasını emretmiştir. Bu saldırının sonucunda Macarlar 70 kayıp verirken, Avusturyalılar 4 ölü ve 19 yaralı, Ruslar ise 3 yaralı vermiştir (Hermann, 2004, ss. 368-369,374).

3-4 Ağustos'ta Avusturyalılar köprülerin inşasını tamamlayarak ve askeri güçlerini karşı kıyıya yerleştirerek Macarları kuşatmaya başlamışlardır. Haynau'nun kesin bir kuşatma planı vardı, ancak tam olarak gerçekleştirmeden önce kolların ilerleyişi tamamlanmadığı için planı ertelemiştir. 4 Ağustos günü Macar mevzileri yoğun topçu bombardımanına maruz kalmaktadır. Dembińsk ardından karşı topçu atışını başlatmış ve Avusturyalıların topçu ateşine karşı tepkilerini zayıf bulduğundan saldırıya geçmeyeceklerini varsayarak doğuya doğru geri çekilme planı yapmıştır. General Franz Schlik'in I. Kolordusu ise Tiszaalpár'a ulaşarak nehri geçmiş ancak Macar X. Kolordusu tarafından durdurulmuştur. Bu sırada, Ramberg'in III. Kolordusu da Tisza'yı geçmek için Magyarkanizsa'ya yönelirken Guyon'un IV. Kolordusuyla karşılaşmıştır. Ramberg, 5 Ağustos sabahı Tisza'yı geçmiş ve Macarları geri püskürtmüştür (Hermann, 2004, s. 369).

5 Ağustos'ta Haynau, 25.000 kişilik ordusuyla Szőreg'deki Macar mevzilerine karşı çatışmalara başladı. İlk hat Lobkowitz'in tümeni, mevzilenen hatlardan ikincisi Herzinger'in tümeni ve üçüncüsü Panyutyin'in Rus tümeni olmuştur. Macar süvarilerini kuşatmak için Bechtold'un süvari tümenini kullanması planlanmıştır ancak gecikme nedeniyle plan başarısız olmuştur. Bechtold, düşman hattını aşmak için top ve mühendislerden yardım almıştır. Haynau, gecikmeden memnun olmadığından, doğrudan saldırı emri vermiştir. Avusturya topları yarım daire şeklinde konuşlandırılmıştır. Macar IV. Kolordusu geri çekilmeyi düşünürken General Guyon'un emriyle saldırıya geçmiş olsa da sonrasında birlikleri geri çekip Óbéba'ya göndermeye başlamıştır. Dembiński yavaş yavaş geri çekilerek Macar ordusunu zayıflatmıştır. Macar süvarileriyle çatışan Bechtold'un süvarileri başarılı olmuştur. Dembiński'nin liderlik eksiklikleri, yetersiz planlama ve kararsızlık nedeniyle Macar ordusu önemli kayıplar vermiştir. Avusturya kuvvetlerinin stratejik hatası, konumlarını sağlamlaştırmalarına ve böylece Macar ordusunun geri kalan birliklerini zayıflatmalarına izin vermiştir. Sonuç olarak, Macar ordusu dağınık manevralarının etkisiyle Avusturya ve Rus kuvvetlerinin zaferiyle sonuçlanan Szőreg Muharebesi'nde geri çekilmek zorunda kalmıştır.

Bu geri çekilme, büyük bir kuşatma tehdidine karşı taktiksel bir yanıt olmakla birlikte Macar bağımsızlık mücadelesi için önemli bir gerilemeyi temsil etmiştir (Hermann, 2004, ss. 370–371).

Tel El Kebir Muharebesi 13 Eylül 1882'de Kahire'nin 110 km kuzey-kuzeydoğusundaki Mısır'daki Tel El Kebir'de gerçekleşmiştir. 1882 Arabi İsyanı sırasında Mısır ordusunun ana kampı için stratejik bir konum olarak Süveyş Kanalı'ndan 32 ve Kahire'den 64 km uzaklıkta yer almaktadır. Ayaklanmaya yanıt olarak General Sir Garnet J. Wolseley (1833-1913) komutasındaki İngiliz Ordusu bölgeye konuşlandırılmıştır. İngiliz kuvvetleri 1 Eylül 1882'de İsmailiye'de toplanmış ve ardından Tel el-Kebir'e doğru ilerlemiştir. Ahmed Arabi Paşa'nın (1841-1911) bölgeyi 2.500 süvari ve 60 topçu dahil olmak üzere yaklaşık 26.000 askerle savunduğu tahmin edilmiştir. General Wolseley saldırı için en uygun zamanın şafak vakti olduğuna karar vermiş ve birlikleri saldırı pozisyonlarına ulaşmak için gece boyunca ilerlemiştir (Raugh Jr, 2004, ss. 319–320).

İngiliz kuvvetleri 12 Eylül akşamı gizlice harekete geçmiş ve 13 Eylül günü saat 01:00'de yaklaşık 17.401 asker ve 61 topla taarruza geçmiştir. Gece yürüyüşü sırasında planladıkları rotadan küçük bir sapma yapmalarına rağmen, bu yanlışlıkla bir Mısır karakolunu fark edilmeden geçmelerini sağlanmıştır. Şafak öncesi yapılan tek bir atış Mısırlı savunmacıları alarma geçirmiş fakat İngiliz kuvvetleri hızla saldırıya geçmiştir. İskoç birlikleri süngü hücumlarıyla Mısırlıların mevzilerine saldırırken, İngiliz süvarileri de düşmanın sol kanadını başarıyla yarmıştır. Çatışmalar hızla şiddetlenmiş ve yakın mesafeli bir hal almıştır. Sadece 35 dakika içinde kesin bir İngiliz zaferiyle sonuçlanmıştır. İngilizler 57 ölü ve 382 yaralı verirken, Mısır kuvvetleri yaklaşık 2.000 kayıp vermiştir. Çatışmanın ardından İngiliz birlikleri hızla ilerleyerek 15 Eylül 1882'de Kahire'ye girmiş ve isyanı etkili bir şekilde bastırmıştır. General Wolseley bu savaşı İngiliz Ordusu tarihindeki en organize ve başarılı savaşlardan biri olarak nitelendirmiştir (Raugh Jr, 2004, ss. 319–320).

1897 Osmanlı-Yunan Savaşı, Osmanlı Devleti'nin 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrasında yaşadığı toprak kayıpları ve Yunanistan'ın Girit ve Teselya'daki artan askeri faaliyetleri bağlamında, Yunanistan'ın genişleme hedeflerine karşı koymak amacıyla 17 Nisan 1897 tarihinde savaş ilan edilmesiyle başlamıştır. Savaş, iki ana cephede yoğunlaşmıştır. Bunlar, Osmanlılar için öncelikli olan Teselya Cephesi ve Yunanistan için daha stratejik bir öneme sahip Epir Cephesidir. Yunan ordusu, Osmanlı birliklerini Epir Cephesi'ndeki çatışmalarla zayıflatmayı hedeflerken, Osmanlı ordusu ise Goltz Paşa'nın geliştirdiği savaş planı doğrultusunda Atina'ya ilerleyerek Yunan ordusunu kesin bir yenilgiye uğratmayı amaçlamıştır. Epir Cephesi'ndeki ilk çatışmalar, Osmanlılar için olumsuz sonuçlanmıştır. 18-

21 Nisan 1897 tarihleri arasında Osmanlı birliklerinin geri çekilmesi gerekmiştir. Özellikle Loros'un kaybedilmesi, Osmanlı askerlerinin moralini olumsuz etkilemiştir. Ayrıca, Osmanlı topçularının menzil yetersizliği, savaş boyunca önemli bir dezavantaj yaratmıştır. Bununla birlikte, 23 Nisan-2 Mayıs tarihlerinde Osmanlı ordusu karşı taarruza geçerek Beşpınar Muharebesi'nde Yunanlıları geri çekilmeye zorlamış, ardından 29 Nisan'da Kervansaray Muharebesi ve 2 Mayıs'ta Loros'un geri alınması ile Epir'deki kayıplarını telafi etmiştir (Ölmez, 2009, ss. 81–88).

3-17 Mayıs tarihleri arasında gerçekleşen son büyük çatışmalarda Osmanlı ordusu belirgin bir üstünlük sağlamıştır. 13 Mayıs'taki Gribova Muharebesi ve 14-15 Mayıs'taki Çayağzı Savaşı'nda Osmanlılar, Yunan ordusuna ağır kayıplar verdirmiş ve Yunan birliklerinin Preveze'yi ele geçirme girişimleri başarısız olmuştur. Osmanlı kuvvetleri, Epir ve Teselya cephelerinde elde ettiği başarılarla savaşın gidişatını kendi lehine çevirmiştir (Ölmez, 2009, ss. 81–88).

Yunan kuvvetleri, 4 Mayıs 1897 tarihinde Dömeke bölgesinde savunma hatlarını kurmuştur. Coğrafi olarak avantajlı bir konumda bulunan bu bölge, Othris Dağları ile çevrelenmiş ve savunma için elverişli bir yapı sergilemektedir. Yunan ordusu, Thaumausmo ve Pournari köyleri boyunca etkili bir savunma hattı oluşturmuştur. Osmanlı ordusu ise Ethem Paşa komutasında Dömeke yönüne ilerlemiştir; Türk birlikleri Stavros, Anohori, Katohori ve Vamvakou bölgelerinde konuşlanmıştır. 5 Mayıs sabahı Osmanlı kuvvetleri tarafından başlatılan taarruzlar, Kitiki ve Petroto köylerinde istenen başarıyı elde edememiştir. Osmanlı birlikleri, Narthaka ve Aya Antonios bölgelerinde Yunan savunmasını aşmak için çaba göstermiş, ancak Yunan birlikleri güçlü bir direniş sergilemiştir. Saat 16.00'da Osmanlılar, yoğun topçu ateşi eşliğinde kapsamlı bir saldırı başlatmıştır; Türk kuvvetleri 1. ve 2. Piyade Tümenleri ile Dömeke'ye ilerlemeye başlamıştır. Osmanlı taarruzunun şiddetlenmesi üzerine Yunan birlikleri geri çekilme kararı almıştır. Neşet Paşa komutasındaki 2. Piyade Tümeni, Vrisia, Monastiri ve Dömeke istihkâmlarını ele geçirmiştir. Yunan ordusu, Garibaldi ve Filhelen Lejyonu'nun desteğiyle karşı taarruza geçerek Türk birliklerini kısmen geri çekilmeye zorlamıştır. Muharebe sırasında Albay Mavromikhalis ağır yaralanmış; komutanlığı Yarbay Kaklamanos Georgios devralmıştır. Osmanlı süvarileri, Kasidiari ve Kotreli köylerine ulaştığında Yunan birlikleri bölgeyi terk etmiştir. Yine de Yunan ordusu son savunma hattında Osmanlıları durdurmayı başarmış ve Osmanlı ordusu geri çekilme kararı almıştır. 5 Mayıs 1897'de ateşkes anlaşması imzalanmış, muharebe sonucunda Osmanlı ordusunda 1.170 kayıp, Yunan ordusunda ise 85 ölü ve 370 yaralı bulunmuştur. Yunan komutan Albay Smolenski, geri çekilme kararına itiraz ederek muharebenin kaybedildiğini belirtmiştir. Buna karşın,

Dömeke Muharebesi, Osmanlı ordusunun Yunan kuvvetlerine karşı gerçekleştirdiği en büyük taarruzlardan biri olarak tarihe geçmiştir. (Chalil, 2019, ss. 76–80).

Sonuç olarak, Osmanlı Devleti başlangıçta Epir Cephesi'ni ikincil bir cephe olarak değerlendirse de burada kazandığı zaferler, savaşın genel seyrini kayda değer ölçüde etkilemiştir. Osmanlı ordusunun Epir ve Teselya'daki üstünlüğü, savaşın Osmanlı zaferiyle sonuçlanmasına katkıda bulunmuş ve Yunanistan'ın genişleme hedefleri üzerinde olumsuz bir etki yaratmıştır (Ölmez, 2009, ss. 81–88).

2.3.4. 18. ve 19. Yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri Savaşları

1774-1783 yılları arasında gerçekleşen ve Amerika'da gerçekleşen olaylara "Amerikan Devrimi" veya "Bağımsızlık Savaşı" denmektedir. 1763'te Britanya'nın Yedi Yıl Savaşları'nın kazananı olması, Amerikan bağımsızlık yolundaki gidişatının kaynağı olmuştur. Amerikan tarihçileri mücadeleyi Devrim Savaşı olarak adlandırma eğiliminde olmuş ve bunu ya bağımsızlığı güvence altına alarak Devrim'in bir tür son yazısı olarak ya da dönüştürücü bir deneyim olarak ve dolayısıyla Devrim'in kendisinin ayrılmaz bir parçası olarak görmüşlerdir. Ancak Amerikalı akademisyenler savaşı ister sadece onaylayıcı ister Devrim'in önemli bir yönü olarak görsünler, bir grup istisna dışında, çatışmayı neredeyse tamamen Amerika içinde ve Amerika için savaşılmış olarak kabul etmektedirler. Bu fikri destekleyenler için savaşın son perdesi, Ekim 1781'de Lord Cornwallis'in Britanya ordusunun teslim olması ve Kuzey Amerika'daki askeri operasyonların fiilen sona ermesiyle Yorktown, Virginia'da yaşanmıştır. Çoğu İngiliz tarihçi de bu hikâyeyi desteklemekte, Britanya askeri komutanlarının evlerinden bu kadar uzakta bir silahlı mücadeleyi kazanmaya çalışırken karşılaştıkları zorlukları da ele almaktadırlar. 1775'te Britanya'nın Kuzey Amerika kolonilerinin çoğunun bir isyanı olarak başlayan ve 1783'te Britanya'nın Birleşik Devletlerin bağımsızlığını kabul etmesiyle sona ermiş olan bu karışık dönemde, devlet, din ve kişisel özgürlük gibi kavramlar doğal hukuk, bilim ve aydınlanma düşüncesi çatısı altında yeniden değerlendirilmektedir. Bu devrimci bakış açısının Kuzey'deki çok uzaklardaki Britanya kolonileri üzerindeki etkileri Amerika dünyayı şiddetli bir şekilde değiştirmesine ve daha önce gelenlerin hiçbirine benzemeyen yeni bir ulusun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Delaware, Pennsylvania, New Jersey, Georgia, Connecticut, Massachusetts Körfezi, Maryland, Güney Karolina, New Hampshire, Virginia, New York, Kuzey Karolina ve Rhode Island ve Providence Plantasyonları kolonisi Kuzey Amerika'daki on üç Britanya kolonisi olarak bilinmektedir. Koloniler Britanya tacı adına ticari bir girişim olmuş ve Büyük Britanya'ya pamuk, tütün, kürk, balık, demir cevheri ve kereste gibi zengin bir mal kaynağı sağlamışlardır. Bu mal kaynağı sağlayan sömürgecilerin ve

ailelerinin çoğu aynı zamanda din özgürlüğü ve anavatanlarında kendilerine sunulan fırsatlardan daha fazlasına erişme amacıyla Birleşik Devletlere göç etmişler ve Britanya vatandaşı olarak elde ettikleri miras ve sosyal statüleriyle gurur duymuşlardır. Aynı zamanda yine bu dönemde Britanya kültürü moda, edebiyat, sanat ve eğitimde örnek alınacak ideal bir kültür olarak görülmüştür (Conway, 2013, ss. 1–2; Hourly History, 2016, ss. 4–5).

Bunker Tepesi Savaşı 1775 yılında meydana gelmiştir. 17 Haziran 1775'te New England askerleri, Britanya ordusuyla ilk kez bir meydan muharebesinde karşı karşıya gelmiştir. Halk arasında *Bunker Tepesi Savaşı* olarak bilinen kanlı çarpışmalar, Boston'dan Charles Nehri boyunca uzanan çevresi çitlerle çevrili meralardan oluşan tepelik bir arazide gerçekleşmiştir. Britanya kuvvetleri sahayı ele geçirmiş olsalar da Massachusetts, Connecticut ve New Hampshire'dan Eyalet askerlerinin verdiği kayıplar şaşırtıcı derecede fazladır. Muharebede savaşan yaklaşık 2.400 Britanya Askeri ve Deniz Piyadesinden yaklaşık 1.000'inin yaralandığı veya öldürüldüğü bildirilmiştir (*The Battle of Bunker Hill.*, 2023).

Quebec Savaşı 1775 yılında meydana gelmiştir. 31 Aralık 1775'te Amerikan Devrim Savaşı sırasında, Albay Benedict Arnold ve General Richard Montgomery komutasındaki Amerikan güçleri Britanya işgali altındaki Quebec şehrini ele geçirmeye çalışmış ve bununla birlikte Kanada'daki Amerikan amacı destek kazanmıştır. Ancak saldırı başarısız olmuş ve bu saldırı Montgomery'nin hayatına mâl olmuştur. Quebec Savaşı 1775, Amerikalılar için Devrim Savaşı'nın ilk büyük yenilgisi olarak bilinmektedir (Editors, 2009b).

Trenton Savaşı 1776 yılında meydana gelmiştir. General George Washington'ın ordusu 1776 Noel Günü'nde buzlu Delaware Nehrini geçmiş ve sonraki 10 gün boyunca Amerikan Devrimi'nin iki önemli muharebesini kazanmıştır. 26 Aralık günü gerçekleşen Trenton Muharebesi'nde, Washington çekilmeden önce Britanya'nın kiraladığı Hessian olarak bilinen Alman paralı askerlerinden oluşan zorlu bir garnizonu yenmiştir. Washington, bir hafta sonra Britanya kuvvetlerini güneye çekmek için Trenton'a dönmüş, ardından 3 Ocak'ta Princeton'ı ele geçirmek için cüretkâr bir gece yürüyüşü düzenlemiştir (Editors, 2009c).

Princeton Savaşı 1777 yılında meydana gelmiştir. General George Washington, kendisini yakalaması için Trenton'a gönderilen General Charles Cornwallis stratejik dehasını kullanarak çatışmadan kaçınmayı başarmıştır. Bununla birlikte Princeton'dan Trenton'a doğru yola çıktığı sırada karşılaştığı Britanya arka muhafızları karşısında da birkaç çarpışmayı kazanmıştır. Washington'un 26 Aralık 1776'da Trenton'da Britanyalılara karşı kazandığı zaferden derin endişe duyan Cornwallis, 2 Ocak akşamı birlikleriyle birlikte Trenton'a geldi ve Washington'un 5.000 yorgun ama coşkulu Kıta Avrupalısını ve milislerini 8.000 Kızıl ceketli (Redcoats) birlikleri ile ezmeye hazırlanmıştır. Washington böyle bir güçle

çarpışmaktan ziyade savaştan kaçınması gerektiğini bilmiştir. Yanı sıra Cornwallis'inde Washington'un bir gecede kaçmaya çalışacağını ön gördüğü bilinmekte, fakat Washington'un hangi yolu izleyeceğini tahmin etmesi gerekmiştir. Cornwallis, Delaware Nehri'ni korumak için birlikler göndermiş ve Washington'un 25 Aralık'taki gece yarısı geçişi için izlediği rotayı tersine çevirmesini beklemiştir. Bunun yerine, Washington kamp ateşlerini yaktı, ordusunun vagonlarının tekerleklerini örterek ve Britanya kampının çevresine sızmıştır. Kıta ordusu şafak vakti kuzeye doğru ilerlerken, sayıları 5'e 1'den fazla olan başıboş Britanya arka muhafızlarıyla karşılaşmışlardır (Editors, 2009d).

11 Eylül 1777 tarihinde gerçekleşen *Brandywine Muharebesi,* Amerikan Devrimi sırasında Philadelphia yakınlarındaki Britanya kuvvetlerinin Amerikalıları yendiği ancak Devrim ordusunu bir arada bıraktığı çatışmadır. Britanyalı General Sir William Howe, bir kolonist unsurunun Britanya ordusuna katıldığında ordunun ayaklanacağı ve böylece Pennsylvania'yı fiilen savaştan çıkaracağı inancıyla Philadelphia'ya çekilmiştir. Ancak bu hareket, New York'un kuzeyindeki General John Burgoyne'nin kuvvetlerinin kendi başlarının çaresine bakmak zorunda bırakmış ve sonrasında 19 Eylül ve 11 Ekim'de gerçekeleşen Saratoga Muharebeleri Britanya ordusun felaketiyle sonuçlanmıştır. Amerikan ordusunun kazandığı zaferlerin sonucunda Amerika Fransa'yı kendi savaş çabalarına katılmaya ikna etmiş ve bu savaşta önemli bir dönüm noktası olmuştur (Bluhm, 2022).

General John Burgoyne (1722-1792) 19 Eylül'de güneye doğru ilerlemeye başlamış ve *Birinci Saratoga Muharebesi* olarak da bilinen Freeman's Farm Muharebesi'nde Kıta kuvvetleriyle çarpışmıştır. Çatışmanın başlangıcında, çok sayıda İngiliz subayı açık arazide, sık ağaçların arasına gizlenmiş olan Albay Daniel Morgan'ın (1736-1802) keskin nişancıları tarafından öldürülmüştür. Bu durum karşısında cesareti kırılan İngiliz öncü birliği dağılmaya başladığında, ana İngiliz kuvveti olay yerine ulaşmıştır. Bunu kısa bir süre sonra Alman takviye kuvvetleri izlemiş ve Amerikan birliklerine hatırı sayılır bir güçle saldırmışlardır. Ancak Kıta kuvvetleri yerlerinde kalmış ve çatışma birkaç saat devam etmiştir. Akşam karanlığında İngiliz kuvvetleri geri çekilmiştir. Savaşın dezavantajlı sonucuna rağmen, 440 ölü ve yaklaşık 700 yaralı veren İngilizlere kıyasla Amerikan kuvvetleri sadece 90 ölü ve 240 yaralı ile nispeten az kayıp vermiştir. 21 Eylül'de Burgoyne, New York'taki İngiliz kuvvetlerine komuta etmek üzere atanan General Sir Henry Clinton (1730-1795) tarafından, Clinton'ın Hudson Vadisi'ne doğru bir saldırı başlatmaya hazırlandığı konusunda bilgilendirilmiştir. Burgoyne 27 Eylül'de Clinton'a bir mesaj göndererek talimat istemiştir. Yanıt hiçbir zaman gelmemiştir. Bu arada General Sir William Howe kolonilerin başkenti Philadelphia'yı ele geçirmiştir ama bu zaferin savaşın genel bağlamında pek bir önemi yoktur.

3 Ekim'de Clinton yaklaşık 4.000 kişilik bir orduyla kuzeye doğru ilerlemiş ve Hudson Nehri'nin batı yakasında bulunan iki kaleyi hızla ele geçirmiştir. Ancak bu noktadan daha ileriye gitmeye niyeti olmadığı açıktır. Bu süreçte Burgoyne, Clinton'dan vaat edilen ve hiçbir zaman gerçekleşmeyen takviyeyi beklemiştir. Gates ise, ek Amerikan birlikleri olay yerine ulaşırken, bu fırsatı kendi pozisyonunu güçlendirmek için kullanmıştır (Burgan, 2015, ss. 19‑20; H History, 2021, s. 15,20,23; Lohnes, 2023).

Burgoyne'un ordusu savaşa hazır yaklaşık 5.000 askere düşmüş ve kalan erzaklarının yaklaşık iki haftalık bir süre için yeteceğini tahmin etmiştir. 7 Ekim'de, vaat edilen takviye kuvvetlerinin onları beklemesini sağlayacak kadar zamanında gelmeyeceğine karar vermiş ve bu nedenle onlar olmadan bir saldırı manevrası başlatmıştır. Bu çarpışma Bemis Tepeleri Savaşı olarak bilinmekle birlikte, *İkinci Freeman Çiftliği Savaşı* ya da *İkinci Saratoga Savaşı* olarak da anılmaktadır. Burgoyne başlangıçta 1.500 askerden oluşan bir keşif kuvvetini üç kol halinde konuşlandırırken, birliklerinin ana gövdesini tepelere daha yakın bir savunma pozisyonunda tutmuştur. Amerikan sol kanadını araştırmakla görevli Tuğgeneral Simon Fraser (1729-1777), Morgan'ın tüfekçilerinin de aralarında bulunduğu bir kıta piyadesi birliğiyle karşılaşmıştır. Amerikalılar bir saldırı manevrası başlatarak açıktaki İngiliz birliklerine ateş açmıştır. Bu, İngilizlerin geri çekilmesini korumaya çalışan Tuğgeneral Simon Fraser'ın ölümcül şekilde yaralanmasıyla sonuçlanmıştır. Savaşın bu noktasında Amerikan saldırısı duraksamaya başlamıştır. Ancak, Tuğgeneral Benedict Arnold (1741-1801) at sırtında yeni bir tugayla gelerek Amerikan kuvvetlerine çok ihtiyaç duyulan desteği sağlamıştır. Bu durum İngiliz birliklerini Freeman's Farm'daki savunma mevzilerine çekilmek zorunda bırakmıştır. Tabyalarındaki Alman birlikleri Amerikan saldırılarına direnmek için büyük bir azim göstermişler ancak mücadele sonunda yenilmişlerdir. 8 Ekim'de Burgoyne geri çekilmeye başlamış ama emrinde 20.000 adam bulunan General Horatio Gates (1728-1806) onu Saratoga'da kuşatmaya devam etmiştir. Burgoyne 17 Ekim'de, savaş sırasında Kuzey Amerika'da bir daha konuşlandırılmamaları koşuluyla kuvvetlerinin Büyük Britanya'ya iadesini öngören Saratoga Anlaşması uyarınca birliklerini teslim etmiştir. Saratoga Muharebelerindeki Amerikan zaferi, Fransızları Amerikan bağımsızlığını tanımaya ve açık ve resmi bir temelde askeri yardım sağlamaya ikna etmede belirleyici bir faktör olmuştur. Ayrıca bu zafer General Gates'in popülaritesini o kadar arttırmıştır ki, Kıta Ordusu'nun başkomutanı olarak George Washington'un yerine geçmesi düşünülmüştür. Bununla birlikte, bu teklif nihayetinde reddedilmiş ve Washington 1781'deki İngiliz teslimiyetine kadar görevinde kalmıştır (Burgan, 2015, ss. 26‑28; Lohnes, 2023).

11 Eylül 1777'de Brandywine Savaşı'ndaki Amerikan yenilgisinden sonra, General George Washington iki görevi yerine getirmeyi kararlaştırmıştır. General Sir William Howe komutasındaki Britanya kuvvetlerinden korumak ve ayrıca Reading ve Lancaster'daki iç ikmal depolarını korumak istemiştir. Washington, 12 Eylül'de Schuylkill Nehri boyunca çekilmiş, Philadelphia'yı atlayıp ve kuzeybatıya Schuylkill Şelaleleri'ne yönelmiştir. Washington ordusu tam bir gün dinlendikten ve yeniden donatıldıktan sonra, Levering's Ford'da nehri yeniden geçmiş ve 14 Eylül'de, yaralılarını ve bagajlarını taşımak için vagon sıkıntısı nedeniyle Brandywine'den bu yana çok az hareket etmiş olan Britanyalılarla yüzleşmiştir (McGuire, 2006, s. 30).

20 Eylül 1777'de gerçekleşen *Paoli Savaşı* ortaya çıkışından bu yana Amerikan Devrimi'nin tartışmalı bölümlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Amerikan ve Britanya kayıtlarında bu savaşın öncesi ve sonrası için bazı önemli kayıtlar gün yüzüne çıkmıştır. Amerikan birliklerinin, General Charles Grey komutasındaki Britanya kuvvetleri tarafından düzenlenen ani bir gece baskını ile süngü kullanılarak fiilen imha edilmiştir. Yalnızca süngü kullanımına güvenen Tümgeneral Charles Gray'in emriyle gerçekleşen bu saldırıyla Tuğgeneral Anthony Wayne'in komutası altındaki Amerikan birliklerinin imha edilmesi, olayın daha sonraki açıklamalarında "katliam" teriminin kullanılmasına yol açmıştır. Ancak Paoli baskını, Wayne'in kampına yapılan ve Amerikalıları tamamen hazırlıksız yakalayan iyi planlanmış, mükemmel koordine edilmiş, sürpriz bir saldırı olmuştur. Bu saldırının başarısı, General Grey'in hiçbir koşulda Britanya askerlerinin tüfeklerini ateşleyemeyeceği konusundaki kurnazca ısrarından kaynaklanmıştır. Sadece süngü kullanılacağına dair çifte güvence sağlamak için Grey, tüm suçlamaların çekilmesini ve tüm çakmaktaşlarının silahların kilitlerinden çıkarılmasını emretmiştir. Açıkçası, karanlıkta ateşlenen her atış, bir Amerikan askerinin tam yerini vermiştir (Pleasants, 1948, s. 44).

4 Ekim 1777'deki *Germantown Savaşı*'nda, General William Howe, komutasındaki 9.000 kişilik bir İngiliz ordusunu General George Washington komutasındaki 11.000 kişilik bir Amerikan ordusuyla karşı karşıya getirmiştir. İlk hücumun ardından, Amerikan yedek birliklerinin, Benjamin Chew House'da direnen 120 İngiliz askeri tarafından yönleri değiştirilmiştir. Yoğun bir sabah sisi, Amerikan sıraları saldırı birliklerinin yönünü şaşırtmış ve Tümgeneral John Sullivan'ın sağ sıralı askerleri ile Tümgeneral Nathanael Greene'nin sol sıralı askerleri arasında bir dost ateşi olayına yol açmıştır. Bu sıralarda, Amerikan saldırısı ivme kaybetmiş ve her iki sıralı asker grubu geri çekilmiştir. 3.000 Amerikan milisinden oluşan iki geniş yan sıralı asker grubunun sonuç üzerinde çok az etkisi olmuştur. Amerikalı

birliklerde öldürülen ve yaralanan 673 askerin yanı sıra 400 asker ise esir düşmüştür. İngilizler ise 520 kayıp vermiştir (Eggenberger, 1985, ss. 166‑167).

Monmouth Muharebesi 28 Haziran 1778 Pazar günü gerçekleşmiştir. Savaşın büyük bir kısmı, Monmouth County'nin merkezi olan New Jersey'deki Monmouth Adliyesi (günümüzde Freehold) köyünün hemen dışında yaşanmıştır. Amerikan Bağımsızlık Savaşı'ndaki en büyük muharebelerden biri olan Monmoth Savaşı en uzun tek günlük muharebe olmuş ve Britanyalıların kuzey kolonilerinde askeri bir zafer elde etme ve üstünlük çabalarını fiilen sona erdirmiştir. Savaş, Haziran ayının ortalarında ve Temmuz ayının başlarında, Britanyalıların Philadelphia'yı tahliye etmesi, New Jersey'nin merkezine yürümesi ve New York'ta güvenliğe ulaşması için geçen üç haftalık bir seferin parçası olmuştur (Bluhm, 2023).

Ushant Muharebesi (Birinci Ushant Muharebesi olarak da bilinmektedir) 27 Temmuz 1778'de gerçekleşmiştir. Amerikan Bağımsızlık Savaşı sırasında Fransız ve Britanya filoları arasında Ushant'ın 100 mil (160 km) batısında, bir adada gerçekleşmiştir. Fransa'nın kuzeybatı noktasından İngiliz Kanalı'nın ağzı "Ushant", "Ouessant"ın İngilizceye çevrilmiş telaffuzudur (Clowes & Markham, 1966).

Fransız komutana, bir filoyu ayakta tutmak için mümkünse savaştan kaçınma emri verilmiştir (Mahan, 2013, s. 83). Britanyalılar, 9 Temmuz'da Spithead'den yola çıkan HMS Victory'de Amiral Augustus Keppel komutasındaki otuz gemi, dört fırkateyn ve iki yangın gemisinden oluşan bir filoya sahiptir. 8 Temmuz'da Brest'ten yola çıkan Fransız filosunda ise Koramiral Comte d'Orvilliers komutasındaki otuz iki gemi, yedi fırkateyn, beş korvet ve bir lugger bulunmaktadır. Keppel, 23 Temmuz öğlen saatlerinden hemen sonra Ushant'ın batısındaki Fransız filosunu görmüştür (Keppel, 1779; Syrett, 1998, s. 40).

27 Temmuz'da sabah saat 6 sularında, Britanya filosu kabaca sıraya girmişken, Keppel, Sir Hugh Palliser komutasındaki birkaç mil ötedeki arka tümene rüzgâr yönünü takip etmesi emrini vermiştir. Sabah saat 9' da o zamana kadar rüzgâra karşı aynı yöne doğru birkaç mil hızla ilerleyen Fransızlar ilerlemelerini sürdürdükleri sırada rüzgâr değişmiş, Britanya ve Fransız filosu aralarındaki boşluğu kapatmasına neden olmuştur. Saat 10:15'te Britanyalılar, Fransızlarla aynı rotada ilerledikten bir süre sonra, rüzgâr yönündeki bir değişiklikle ani yağmur fırtınası olmuş saat 11 civarında hava açılmıştır. Rüzgârın güneybatıya doğru yönündeki değişimiyle d'Orvilliers'in gemilerine emir vererek reddetmeye çalıştığı Britanyalılara avantaj sağlamıştır. Gevşek bir düzenle Britanyalılara doğru ilerleyen Fransızlar, hafifçe rüzgâra doğru dönmüşlerdir. Fransız gemileri rüzgârdan birkaç derece uzaktaydı ve d'Orvilliers, Fransız hattının Britanyalılardan biraz uzaklaşmasına neden olan

yakın çekim emri vermiştir. Savaş saat 11:20'de hattaki dördüncü Fransız gemisi silahlarını kaldırabildiğinde başlamıştır. Salvosunu düşman amiral gemisine saklamak isteyen Keppel, altı Fransız gemisinin yan atışlarına karşılık verememiştir. d'Orvilliers'in bayrak gemisi olan 110 silahlı Bretagne ile çatışmaya girdikten sonra, Fransız hattındaki altı gemiye saldırmaya devam etmiştir (Syrett, 1998, ss. 41‑43).

15 Aralık 1778'de gerçekleşen *St. Lucia Muharebesi* veya Cul de Sac Muharebesi, Amerikan Devrim Savaşı sırasında Batı Hint Adaları'ndaki St. Lucia adasında, Britanya Kraliyet Donanması ile Fransız Donanması arasında yapılan bir deniz savaşıdır (Orr, 2008, s. 31).

Britanyalı Amiral Barrington, Fransız filosunun varlığına karşı Ariadne fırkateyni tarafından uyarılmış ve savaş hattını, Isis ve Venüs, Aurora ve Ariadne isimli dört fırkateynini rüzgâra doğru yaklaşan kıyıya yakın olması için düzenlemiştir ve amiral gemisi Galler Prensi'ni ise rüzgâr altı yönüne doğru yerleştirmiştir (Gardiner, 1996, ss. 88– 91). 14 Aralık'ta Barrington tüm gün boyunca oluşturduğu savunma stratejisiyle, nakliyelerini körfezin içine ancak savaş hattının arkasına yerleştirmiştir. Ertesi gün saat 11:00'e gelindiğinde, nakliyelerin çoğu güvenli bir şekilde hattının arkasında kalmıştır (Ekins, 1828, s. 91).

15 Aralık saat 11:00'de Fransız Amiral d'Estaing, hattın on gemisiyle St. Lucia'ya yaklaşmış ve kıyı bataryalarından biri tarafından ateş açılmıştır. D'Estaing, Barrington'ı arkadan meşgul etmek için harekete geçmiş ve Britanyalıların iki kıyı bataryası tarafından desteklenmesiyle iki filo arasında "sıcak bir çatışma" yaşanmıştır (Gardiner, 1996, ss. 88‑91). D'Estaing geri püskürtülmüş, ancak savaş hattında yeni bir düzen oluşturmayı başarmıştır. 16:00 saatlerinde d'Estaing, Barrington'un merkezine hattın on iki gemisiyle saldırarak saldırısını yenilemiştir. Ancak yine de Britanyalılar tarafından yoğun ateşe maruz kalmış ve Fransızlar sonunda ikinci kez püskürtülmüştür (Ekins, 1828, ss. 92‑93).

Birlikler iç kısma doğru hızlı bir ilerleme kaydetmişler ve adanın çoğu, 15 Aralık günü öğleden sonra güvenlik altına alınmıştır. Amiral d'Estaing ve komutasındaki 12 gemisini içeren Fransız Batı Hint Adaları filosu bu süreçte ortaya çıkmış, Britanya filosunu yerinden etmek ve kıyıya sığınan nakliye araçlarını yok etmek için hemen saldırıya geçmişlerdir. Ancak Barrington gemilerini iyi yerleştirmiştir ve bu kısa saldırıyı geri püskürtmekte hiç zorluk çekmemiştir. D'Estaing daha sonra ayın 17'sinde, Grand Cul de Sac'ın hemen kuzeyindeki bir koyda 7000 asker çıkarmış, ancak daha yüksek Britanyalı mevzilerine hücum etme girişimleri ağır can kaybıyla geri püskürtülmüştür. 29 Aralık'a kadar uygun saldırı koşulu bekleyen d'Estaing, rüzgâr ve koşulların elverişsizliği nedeniyle adayı terk etmiş ve güç durumdaki Fransız valisi ertesi gün teslim olmuştur (Serres, 1780).

Jersey Savaşı, Amerikan Devrim Savaşı'nın bir çatışmasıdır. 5 Ocak'ta 1.200 Fransız askeri Jersey'ye yola çıkmıştır. Yolculuk sırasında ikinci tümenden 400 Fransız askeri harap olmuş ve kayalarda kaybolmuştur; diğer tümenler gelmeyi başarmış ve sayılarını 1.400'e çıkarmışlardır. Sabahın erken saatlerinde, karanlığın örtüsü altında ve Britanya muhafızları tarafından fark edilmeden gelen Fransızlar, adanın valisi Binbaşı Moses Corbet'i yakalamış ve teslim olmaya zorlamıştır. Fransızlar Elizabeth Kalesi'ni ele geçirmeye çalışırken, Corbet'in imzalı teslimiyetini sağlamışlardır. Ancak teslimiyet, ateş açan ve Jersey Savaşı'nı tetikleyen Britanya birlikleri tarafından görmezden gelinmiştir. Jersey'nin Fransa tarafından yönetilmesi gerektiğine inanan ve Britanya yönetiminin Fransa ile Amerika arasındaki nakliye yollarına getirdiği tehditten rahatsız olan Fransızlar, 6 Ocak 1781'de adayı işgal etmişlerdir. Jersey Savaşı, 78. Highlander Alayı'nın ilk çatışması olmuştur. 1779'da sadece iki yıl önce adadaki bir Fransız girişimi sırasında Jersey'nin savunmasına katılmışlardır. 6 Ocak'ın erken saatlerinde Fransız işgali konusunda uyarılan Binbaşı Francis Peirson, adaya yayılan 78. Highlanders'ı göndermiştir. Britanyalılar işgalci Fransızlardan çok daha fazla sayıda olmuş ve Fransızları yenmek için Britanya birliklerinin sadece üçte birinin gerekli olacağı bildirilmiştir. Avenue du Marché'ye doğru ilerlerken, Binbaşı Francis Peirson göğsüne isabet eden bir misket topu tarafından öldürülmüştür. Britanya Ordusu'nun kaybetmesine rağmen, birlikler bastırılmıştır. Fransız komutan Baron Philippe de Rullecourt yaralandıktan sonra Fransız askerleri kaçmaya başlamıştır. Britanyalılar sadece on beş kayıp vermiş ve 600 Fransız askerini esir almıştır. Fransızlar, daha sonra yaralanmalarından ölen de Rullecourt da dahil olmak üzere 79 adamını kaybetmiştir. Corbet, askeri mahkeme tarafından şüpheli bir hain olarak yargılanmış, ancak karar sonuçsuz kalmış, Teğmen-Vali olarak görevden alınmıştır. Adanın savunması sonraki yıllarda ağır bir şekilde güçlendirilmiş, 1940'ta Manş Adaları'nın Alman işgaline kadar hiçbir işgal girişimde bulunulmamıştır (*THE BATTLE OF JERSEY*, y.y.).

Yorktown Kuşatması 1781 yılında meydana gelmiştir. 26 Eylül'de, George Washington'a Chesapeake Körfezi'nin kuzey ucundaki Elkton kasabasında topçular, kuşatma araçları ve bazı Fransız piyade ve saldırı birlikleri ile yapılan nakliyelerle 7.800 Fransız, 3.100 milis ve 8.000 Kıtalıdan oluşan bir ordunun komutası verilmiştir (Lengel, 2005, s. 337).

28 Eylül'de Washington, orduyu Williamsburg'dan Yorktown'u kuşatmak için yönlendirmiştir (Davis, 2007, s. 189). Cornwallis, Gloucester Point'teki York Nehri'nin darlıklarını kaplayan pillerle birlikte toprak işleriyle birbirine bağlanmış yedi tahkimlenmiş mevzi ve topçulardan oluşan bir zincire sahiptir. O gün Washington, Britanya savunmasını yeniden araştırmış ve boyun eğmeleri için bombardımana tutulabileceklerine karar vermiştir.

Amerikalılar ve Fransızlar, 28 Eylül günün gecesini açıkta uyuyarak geçirirken, işçi grupları bataklık üzerinde köprüler inşa etmişlerdir. Amerikan askerlerinden bazıları yemek için yaban domuzlarını avlamıştır (B. Davis, 2007, ss. 193‑194; Lengel, 2005, s. 337).

29 Eylül'de Washington orduyu Yorktown'a yaklaştırmış ve Britanya topçuları piyadelere ateş açmıştır. Gün boyunca, birkaç Britanya topu Amerikan birliklerine isabet etmiş, ancak çok az kayıp verdirmiştir. Amerikan tüfekçileri ve Alman paralı birlikleri olan Hessianlar arasında da çatışmalar yaşanmıştır. Cornwallis, Clinton'dan bir hafta içinde 5.000 kişilik yardım gücü sözü veren bir mektup almış ve hatlarını sıkılaştırmak istediği için kuvvetlerinin kasabayı hemen çevreleyen toprak siperleri ile işgal etmesini sağlamak istemiştir ancak bu birlikleri geri çağırmak zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda Amerikalılar ve Fransızlar terk edilmiş savunmaları işgal ettiler ve topçu bataryalarını orada kurmaya başlamışlardır. Britanya dış savunması ellerine geçen müttefik mühendisler topçu bataryaları için pozisyon belirlemeye başlamışlardır. Çalışmalarını geliştirmişler ve siperlerini derinleştirmişlerdir. Yanı sıra Britanyalılarda savunmalarını geliştirmek için çalışmalar yapmışlardır (B. Davis, 2007, ss. 195‑199; Lengel, 2005, s. 337).

9 Ekim'e gelindiğinde, tüm Fransız ve Amerikan silahları yerinde mevzilenmiş, Amerikan silahları arasında üç adet yirmi-üç librelik top, üç adet onsekiz librelik top, iki adet sekiz inçlik howitzer tip top (203mm) ve altı adet havan topu vardır. Saat 15:00'te, Fransız topları yoğun yaylım ateşini açmış ve Britanya fırkateyni HMS Guadeloupe'u York Nehri boyunca yakalanmasını önlemek için hareket ettirilmiştir. Saat 17.00'de ise Amerikalılar ateşe başlamış, Washington ilk topu ateşlemiştir. Efsaneye göre bu atış Britanya subaylarının yemek yediği bir masaya çarpmıştır. Fransız-Amerikan silahları Britanya savunmasını parçalamaya başlamıştır. Washington, Britanyalıların tamir yapamaması için silahların bütün gece ateşlenmesini emretmiştir. Tüm Britanya silahları kısa sürede susturulmuş, çadırlarını siperlerine yerleştirenlerin yanı sıra savaş alanından kaçan çok sayıda asker de mevcuttur. Bazı Britanya gemileri de kasaba boyunca limana uçan top mermileri tarafından hasar görmüştür (B. Davis, 2007, ss. 217‑219).

16 Ekim sabahı daha fazla müttefik topu sıralanmış ve ateş yoğunlaşmış, Cornwallis çaresizlik içinde birliklerini York Nehri üzerinden Gloucester Point'e tahliye etmeye çalışmıştır. Gloucester Noktası'nda, birlikler müttefik hatlarını kırıp Virginia'ya kaçabilme ve ardından New York'a yürüyebilme imkânı yakalamıştır. Bir tekne dalgası karşıya geçmeyi başarmış ancak daha fazla asker almak için geri döndüklerinde bir fırtına çıkmış ve tahliyeyi imkânsız hale getirmiştir (B. Davis, 2007, ss. 235‑237).

Müttefiklerden Yorktown'a yapılan ateş, yeni topçu parçaları hatta katıldığında her zamankinden daha ağır bir hal almıştır. Cornwallis o gün subaylarıyla konuştu ve durumlarının umutsuz olduğu kararını vermişlerdir. 17 Ekim sabahı bir davulcu ortaya çıkmış, ardından beyaz mendil sallayan bir subay gelmiştir. Bombardıman sona ermiş ve subayın gözleri bağlanarak Fransız ve Amerikan hatlarının arkasına yönlendirilmiştir. Moore House'da 18 Ekim'de Yarbay Thomas Dundas ve Binbaşı Alexander Ross (Britanyalıları temsil eden) ile Yarbay Laurens (Amerikalıları temsil eden) ve Marquis de Noailles (Fransızları temsil eden) arasında müzakereler başlamıştır. Washington, Fransızlar ve Amerikalılar arasında son dakikada hiçbir şeyin dağılmadığından emin olmak için, teslim olma sürecinin her adımında Fransızlara eşit pay verilmesini emretmiştir. Saat 14:00'te müttefik ordusu Britanya mevzilerine girmiştir (B. Davis, 2007, s. 255; E. B. Davis vd., 2003, s. 342; Fleming, 2009, s. 16).

Britanyalılar, ordunun bayraklar dalgalanarak, süngüleri sabitlenmiş ve grubun galiplere bir haraç olarak Amerikan veya Fransız melodisi çalmasıyla dışarı çıkmasına izin verecek geleneksel savaş onurlarını talep etmiştir. Ancak Washington, bir yıl önce Charleston kuşatmasında mağlup edilen Amerikan ordusunun talep ettikleri onurlarını reddettikleri için Britanyalılara bu onurunu vermeyi reddetmiştir. Sonuç olarak, Britanya ve Alman paralı birlikleri Hessianlar bayraklar ve tüfekler omuzlanmış olarak yürürken, grup "Britanya veya Alman marşı" çalmaya zorlanmıştır. Amerikan tarih kitapları, Britanya bandosunun "The World Turn'd Upside Down" şarkısını çaldığı efsanesini anlatmaktadır ancak hikâyenin uydurma olabileceği düşünülmektedir (*Cornwallis Surrender*, 2017; *George Washington on General Cornwallis’ Surrender at Yorktown.*, 2018; *Surrender of the British General Cornwallis to the Americans, October 19, 1781*, 2016; Kennedy & Cohen, 2018, s. 153).

Cornwallis, bir hastalığı olduğunu öne sürerek teslim törenine katılmayı reddetmiştir. Bunun yerine, Tuğgeneral Charles O'Hara Britanya ordusunu sahaya sürmüştür. O'Hara önce başını sallayan ve Washington'u işaret eden Rochambeau'ya teslim olmaya çalışmıştır. O'Hara daha sonra kılıcını Washington'a sunmuş o da reddetmiş ve ikinci komutanı Benjamin Lincoln'e işaret etmiştir. Teslim olma sonunda Lincoln, Cornwallis'in yardımcısının kılıcını kabul ettiğinde gerçekleşmiştir (B. Davis, 2007, s. 265; Lengel, 2005, s. 343; Manning, 2016).

Subaylar, askerler, askeri malzemeler ve kişisel mülkler için teslim olma şartlarını ve koşullarını özetleyen teslimiyet maddeleri 19 Ekim 1781'de imzalanmıştır. İmzalayanlar arasında Washington, Rochambeau, Comte de Barras (Fransız Donanması adına), Cornwallis ve Kaptan Thomas Symonds (mevcut kıdemli Kraliyet Donanması subayı) vardır. Cornwallis'in Britanya askerleri savaş esiri ilan edilmiş, Amerikan kamplarında iyi muamele

sözü verilmiş ve subayların şartlı tahliye edildikten sonra evlerine dönmelerine izin verilmiştir (Lengel, 2005, s. 342; Morrissey, 1997, s. 73).

New Orleans Muharebesi, 8 Ocak 1815 tarihinde gerçekleşmiş olup, ABD'nin 1812 Savaşı sırasında Büyük Britanya'ya karşı kazandığı önemli bir zafere işaret etmiştir ve bu çatışmanın son büyük çarpışmasıdır. Özellikle hem İngiliz hem de Amerikan kuvvetlerinin birkaç hafta önce Belçika'nın Ghent kentinde imzalanan barış anlaşmasından habersiz olması, bu savaşın resmi anlaşmaya rağmen gerçekleşmesine neden olmuştur. 1814 sonbaharında, General Edward Pakenham (1778-1815) komutasındaki 50'den fazla gemiden oluşan bir İngiliz filosu, Mississippi Nehri'nin ağzında yer alan ve stratejik açıdan hayati önem taşıyan New Orleans'ı ele geçirmek amacıyla Meksika Körfezi'ne doğru yola çıkmıştır. İngilizler, 1803 yılında Louisiana'nın satın alınmasıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin elde ettiği topraklara doğru genişleme stratejilerinin bir parçası olarak New Orleans'ın kontrolünü ele geçirmeyi amaçlamaktadır. Buna karşılık Yedinci Askeri Bölge Komutanı General Andrew Jackson (1767-1845), 1 Aralık 1814'te şehri savunmak için derhal harekete geçmiştir. Jackson şehre vardığında, New Orleans'ın doğusundaki Borgne Gölü yakınlarında İngiliz kuvvetlerinin görüldüğüne dair raporlar almıştır. Bu tehdit ışığında sıkıyönetim ilan ederek yerel kaynakları harekete geçirmiş ve mevcut tüm personelin şehrin savunmasına yardımcı olmasını istemiştir. Aralarında aristokratlar, azat edilmiş köleler, Choctaw Ulusu üyeleri ve korsan Jean Lafitte'in (1780?-1825?) de bulunduğu 4.000'den fazla kişi bu çabaya katılmıştır. Jackson ayrıca sivilleri, askerleri ve köleleri Mississippi Nehri'nden yakındaki bir bataklığa kadar uzanan ve "Jackson Hattı" olarak bilinen bir yapıyı inşa etmek üzere görevlendirmiştir. Kütüklerden, topraktan ve çamurla kaplanmış büyük pamuk balyalarından yapılan bu tahkimatlar, savaş sırasında Amerikan kuvvetlerinin başarısı için çok önemli bir unsurdur (Lohnes, 2025).

Savaş New Orleans'ın hemen dışında, Amerikan birliklerinin biri Mississippi Nehri'nin doğu kıyısında, diğeri de batı kıyısında olmak üzere iki savunma mevzisi kurduğu Chalmette Plantasyonu'nda gerçekleşmiştir. Jackson, Rodriguez Kanalı boyunca bir siperin arkasına yerleştirilmiş yaklaşık 4.000 asker ve sekiz top bataryasından oluşan doğu yakasındaki kuvvetlerin başındadır. General David Morgan (1772-1845) ise batı yakasında yaklaşık 1.000 asker ve 16 topu komuta etmektedir. Birkaç küçük çatışmanın ardından Amerikan kuvvetleri büyük bir İngiliz saldırısı beklemektedir. General Pakenham 8 Ocak sabahı yaklaşık 8.000 İngiliz askerini Amerikan savunma hatlarına karşı ilerlemeye çağırmıştır. İngiliz kuvvetleri mevzilerine ilerlerken ciddi bir ateşle karşılaşmışlar ve Pakenham'ı ölümcül bir yara nedeniyle kaybetmişlerdir. General John Lambert'in (1772-1847) yeni komutası altında İngilizler doğu yakasında kesin bir yenilgi yaşamış ve ardından

birliklerini batı yakasından geri çekilmiştir. Yaklaşık iki saat süren muharebede yaklaşık 2.000 İngiliz askeri yaralanırken, Amerikan kuvvetleri sayıca üstün olmalarına rağmen 65 kayıp vermiştir. Bu muharebenin sonucu, haftalar önce Ghent'te çözüme kavuşturulan savaşın sonucunu etkilememiş olsa da General Jackson'a 1828'de başkanlık seçimine katkıda bulunan önemli bir destek platformu sağlamıştır (Lohnes, 2025).

Amerikan İç Savaşı (12 Nisan 1861-26 Mayıs 1865) Amerika Birleşik Devletleri'nde meydana gelen bir savaştır. Amerika Birleşik Devletleri ile 1861 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nden ayrılan eyaletler tarafından kurulan Konfederasyon arasındaki bir iç savaştır. Savaşa yol açan temel çatışma, köleliğin batı bölgelerine yayılmasına ve daha fazla köle devletiyle sonuçlanmasına izin verilip verilmeyeceği ya da yasaklanıp yasaklanmayacağı konusundaki anlaşmazlıktır ve birçok kişi bunun köleliğin nihai yok oluşuna yol açacağına inanmaktadır (Eubank, 2025; Woods, 2012, ss. 415–439).

Abraham Lincoln'ün (1809-1865) 1860 başkanlık seçimlerindeki zaferinin ardından, Güney'deki muhalifleri onun köleliğin genişlemesini durduracağından ve nihai olarak yok olmasına yol açacağından korkmuşlardır. Bu durum, nehir kıyısı ve kıyı ekonomileri köle emeğiyle yetiştirilen pamuğa dayanan Derin Güney'deki yedi köleci eyaletin ayrılık ilan etmesine yol açmıştır. Lincoln'ün Başkan olarak göreve başlaması 4 Mart 1861'e kadar gerçekleşmemiş ve bu da Güney'e 1860-1861 kışı boyunca savaşa hazırlanmak için zaman tanımıştır. Ayrılma bildirileri evrensel olarak kabul görmedi, Kuzey'deki milliyetçiler ve Güney'deki "Birlikçiler" bunları kabul etmeyi reddetmiştir. Konfederasyon hiçbir yabancı hükümet tarafından tanınmamaktadır ve Başkan James Buchanan (1791-1868) yönetimindeki ABD hükümeti, Konfederasyonun hak iddia ettiği topraklardaki kalelerinden vazgeçmeyi reddetmiştir. Lincoln'e göre, Amerikan halkı bir cumhuriyet kurma ve yönetme kapasitesini kanıtlamıştır; ancak ulusun önünde üçüncü bir zorluk daha vardır. Bu, halkın oyuna dayalı bir cumhuriyeti, onu yok etme girişimi karşısında korumaktır (Freeman, 2025; Jaffa, 2004, s. 1; McPherson, 2003a, ss. 254–255; Potter & Fehrenbacher, 1976, s. 485).

Amerikan İç Savaşı'nın ilk askeri operasyonları Kuzeybatı Virginia'da gerçekleşmiştir. Birlik yanlısı, köle sahibi olmayan Virginyalılar, Konfederasyon'dan ayrılmak istemekteyken, General George B. McClellan (1826-1885) komutasındaki 20.000 kişilik Birlik kuvveti 1861 yazında Batı Virginia'ya doğru ilerlemiştir. Bu bölgedeki küçük Konfederasyon birlikleri, General Robert E. Lee (1807-1870) tarafından gönderilmiştir. McClellan, 3 Haziran'da Philippi, 11 Temmuz'da Rich Mountain ve 13 Temmuz'da Carrick's Ford muharebelerinde zafer kazanmıştır. Bu zaferler, Konfederasyon'un Kuzeybatı Virginia'daki direncini kırarak, bölgenin 1863 yılında Batı Virginia adıyla Birlik'e yeni bir

eyalet olarak katılmasını sağlamıştır. Bu süreçte, Washington, D.C. ve Richmond yakınlarında büyük ordular toplanmaktadır. Birlik kuvvetleri, 18 Nisan'da Harpers Ferry ve 20 Nisan'da Norfolk gibi stratejik bölgeleri terk etmiştir. Konfederasyon Generali P.G.T. Beauregard (1818-1893), Washington'un güneybatısındaki Manassas Junction'da savunma hattı kurmuştur. Başkan Abraham Lincoln, General Winfield Scott'un (1786-1866) ihtiyatlı yaklaşımına rağmen, General Irvin McDowell'ı (1818-1885) Konfederasyon'u Manassas'tan püskürtmeye zorlamıştır. Aynı zamanda, Birlik kuvvetleri, Joseph E. Johnston (1807-1891) komutasındaki Konfederasyon birliklerini Shenandoah Vadisi'nde tutarak Beauregard'a destek vermelerini engellemeye çalışmıştır (Hassler & Weber, 2025).

McDowell, 16 Temmuz'da 28.000 askerle Washington'dan hareket etmiş ve 21 Temmuz'da Birinci Bull Run Muharebesi'ni başlatmıştır. Ancak, Joseph E. Johnston, Shenandoah Vadisi'nden kaçarak Beauregard'a katılmış, bu durum sonucu Konfederasyon kuvvetleri 32.000 askere ulaşmıştır. McDowell'ın deneyimsiz birlikleri, savaşın başında Konfederasyon hatlarını geri itmeyi başarmışsa da General Thomas Jonathan Jackson'un (1824-1863) güçlü savunması sayesinde Konfederasyon birlikleri toparlanarak Birlik kuvvetlerini bozguna uğratmıştır. Birlik ordusu, hızlı bir şekilde Washington'a geri çekilmiştir. Bu muharebede Birlik, 2.896 asker kaybederken, Konfederasyon'un kayıpları 1.982 olmuştur. Savaşın sonucu, Konfederasyon'a aşırı bir özgüven kazandırmış; Birlik tarafında ise ordunun güvensizlik duyguları ve Konfederasyon'un askeri yeteneklerine karşı temkinli bir yaklaşım geliştirilmesine yol açmıştır. Bu korku, 1864 baharında General Ulysses S. Grant (1822-1885) tüm Birlik ordularının başına geçene kadar sürmüştür (Hassler & Weber, 2025).

1862 yılı savaşta, özellikle de Lee'nin Konfederasyon ordusunun komutasını üstlendiği ve daha sonra Kuzey Virginia Ordusu olarak yeniden adlandırdığı doğu tiyatrosunda önemli bir dönüm noktası olmuştur. Liderlikteki bu stratejik değişim, Potomac Ordusu'nun tekrarlanan aksilikler ve zorluklarla karşılaşmasına neden olmuştur. Potomac Ordusu vizyoner liderlik eksikliği nedeniyle zorluklarla karşılaşırken, batı tiyatrosundaki Birlik kuvvetleri daha proaktif generallerin komutası altında daha büyük başarılar elde etmiştir. Çelişkili olarak, Lee'nin Birlik kuvvetlerine karşı uzun süren direnişi Lincoln'ün Konfederasyonun temelini etkili bir şekilde sarsan Özgürlük Bildirgesi'ni yayınlamasını sağlamıştır (Hassler & Weber, 2025; McPherson, 2003a, ss. 557–558).

1863'ün ilk altı ayı ise Birlik kuvvetleri için önemli zorlukların yaşandığı bir dönem olmuştur. Doğu bölgesinde Lee'nin Kuzey Virginia Ordusu en önemli zaferlerini elde ederken, batıdaki Birlik orduları özellikle Mississippi'deki Vicksburg'u ele geçirme girişimlerinde

önemli gerilemelerle karşılaşmıştır. Ancak Temmuz ayı başlarında Konfederasyon'un verdiği büyük kayıplar Lee'yi daha fazla saldırı manevrası yapamaz hale getirmiştir ve Birlik'in Mississippi Nehri'ni kaynağından ağzına kadar kontrol etmesine ve Konfederasyon'un ikiye bölünmesine neden olmuştur. Bununla birlikte, savaşın iç cephedeki bilançosu önemli ölçüde artarken her iki taraf da zorluklarla karşı karşıya kalmıştır (Hassler & Weber, 2025; Mangum, 1991, ss. 74–86; Miller, 2019).

1864 yılının başında Lincoln, Grant'ı tüm Birlik ordularının başkomutanı olarak atamıştır. Grant, karargâhını Potomac Ordusu'nda kurarken, batı ordularının çoğunun komutasını Tümgeneral William Tecumseh Sherman'a (1820-1891) emanet etmiştir. Grant'ın hâkim felsefesi, Lincoln ve Sherman'ın bakış açılarıyla uyumlu olarak, topyekün savaş anlayışına dayanmaktadır. Bu öğreti, Konfederasyon güçlerinin ve ekonomik dayanaklarının tamamen yok edilmesinin düşmanlıkların sona ermesi için vazgeçilmez olduğunu ileri sürmektedir. Bu topyekûn savaş stratejisinin uygulanması, erzak ve yemlere el konulmasının yanı sıra evlerin, çiftliklerin ve demiryollarının tahrip edilmesini gerektirmektedir. Grant'a göre, bu eylemler ayrılma ve isyanın desteklenmesini engellemeye hizmet etmektedir. Bu politikanın etkinliği Grant tarafından savaşın hızlı bir şekilde çözülmesine katkıda bulunan önemli bir faktör olarak kabul edilmektedir (Neely, 2004, ss. 434–458).

Grant, Konfederasyon'un tamamına birden fazla yönden saldıracak koordineli bir strateji formüle etmiştir. General Meade ve Benjamin Butler'a Richmond civarında Lee'ye karşı ilerlemeleri, General Franz Sigel'e Shenandoah Vadisi'nde bir saldırı başlatması, General Sherman'a Atlanta'yı ele geçirip Atlantik Okyanusu'na doğru ilerlemesi, General George Crook ve William W. Averell'e Batı Virginia'daki demiryolu ikmal hatlarını bozması ve Tümgeneral Nathaniel P. Banks'e Mobile, Alabama'yı ele geçirmesi emredilmiştir (Field, 2013, s. 6; Hassler & Weber, 2025).

Nihayetinde Lincoln, Henry Halleck'in (1815-1872) baş general olmasından artık memnun değildir ve Grant'in zaferlerinden etkilenmiştir. Sonuç olarak Grant'ı Halleck'in yerine atamış ve kendisine Kongre'nin kısa süre önce yeniden oluşturduğu korgeneral rütbesini vermiştir. Batıda komutayı Sherman'a bırakan Grant, 8 Mart 1864'te Washington'a varmıştır. Büyük stratejisini geliştirme konusunda kendisine büyük bir özgürlük tanınmıştır. Potomac Ordusu'nun komutası Meade'de kalmasına rağmen, Grant kendi karargâhını kurarak doğrudan kontrolü fiilen üstlenmiştir. Grant, Sherman'ı Konfederasyon Generali Joseph Eggleston Johnston'a (1807-1891) karşı Atlanta'ya doğru ilerletirken, Potomac Ordusu'nu kuzey Virginia'da Lee'ye karşı yönlendirmeye çalışmıştır. Bu süreçte General Sherman, Chattanooga'dan Atlanta'ya kadar ilerleyerek Konfederasyon Generalleri Joseph E. Johnston

ve John Bell Hood'u (1831-1879) başarıyla alt etmiştir. Atlanta'nın 2 Eylül 1864'te ele geçirilmesi Başkan Lincoln'ün yeniden seçilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Buna karşılık Hood, Sherman'ın ikmal hatlarını tehdit etmek ve Tennessee'de Franklin-Nashville Seferini başlatmak için Atlanta'dan uzaklaşmıştır. Birlik Tümgenerali John Schofield (1831-1906) Franklin Muharebesi'nde Hood'a karşı zafer kazanırken, General George H. Thomas Nashville Muharebesi'nde Hood'u önemli bir yenilgiye uğratmıştır ve Hood'un ordusunu etkili bir şekilde dağıtmıştır (Hassler & Weber, 2025; McPherson, 2003a, ss. 773-776,812-815).

Amerika Birleşik Devletleri'nin 16. Başkanı Abraham Lincoln'e yönelik suikast 14 Nisan 1865 akşamı Washington, D.C.'deki Ford's Theatre'da meydana gelmiştir. Konfederasyon sempatizanı John Wilkes Booth tarafından başından vurulan Lincoln ertesi sabah ölmüştür. Olay, General Robert E. Lee ve Kuzey Virginia Ordusu'nun Appomattox Court House'da General Ulysses S. Grant liderliğindeki Birlik güçlerine teslim olması ve Amerikan İç Savaşı'nın fiilen sona ermesi ile yakın bir zamanda meydana gelmiştir. Lincoln'ün ölümü ülkenin büyük bölümünde yaygın bir umutsuzluğa yol açmış ve Booth ile suç ortaklarının peşine düşülmesi, Amerikan tarihinin o zamana kadarki en kapsamlı insan avını oluşturmuştur (Wallenfeldt, 2025).

İç Savaş'ın son kara çatışması 13 Mayıs 1865'te Teksas'taki Palmito Ranch Muharebesi'nde meydana gelmiştir. Ardından 26 Mayıs 1865'te Edmund Smith adına hareket eden Konfederasyon Korgenerali Simon B. Buckner, Trans-Mississippi Bölümü'ndeki Konfederasyon kuvvetlerinin teslim olmasıyla sonuçlanan bir askeri sözleşme imzalamıştır. Bu tarih hem çağdaşlar hem de tarihçiler tarafından savaşın fiilen sona erdiği tarih olarak sık sık anılmaktadır. 2 Haziran'da, birliklerinin çoğu evlerine döndükten sonra, tereddütlü Kirby Smith resmi teslim belgesini imzalamak zorunda kalmıştır. Daha sonra 23 Haziran'da Cherokee lideri ve Tuğgeneral Stand Watie, kuvvetlerini teslim eden son Konfederasyon generali olmuştur. 19 Haziran 1865'te Birlik Tümgenerali Gordon Granger, Teksas'ta Özgürlük Bildirgesi'ni uygulamaya koyan 3 No'lu Genel Emri yayınlamış ve böylece Konfederasyondaki son köleler de özgürlüğüne kavuşmuştur. Bu önemli tarihin yıldönümü günümüzde Juneteenth olarak anılmaktadır (Bradley, 2015, ss. 68–69; Conner, 2013, s. 177; Dunkerly, 2015, s. 117; J. W. Hunt, 2015, s. 5; Long, 1971, s. 688,690,692; Morris, 1977, s. 68).

Amerikan İç Savaşı'nın deniz savaşı bölümünün, kara savaşlarının sona ermesinin ardından da devam ettiği görülmektedir. 11 Nisan 1865 tarihinde, General Robert E. Lee'nin teslim olmasının üzerinden yalnızca iki gün geçtikten sonra, Başkan Abraham Lincoln, ABD savaş gemilerinin tüm denizlerde eşit haklara sahip olduğunu duyurmuştur. Bu açıklama,

Konfederasyon gemilerinin tarafsız limanları güvenli liman olarak kullanma haklarının sona erdiğini belirtmektedir. Lincoln'ün bildirisine bir yanıt gelmemesi üzerine Başkan Johnson, savaşın sonuna gelindiğini vurgulayarak, Konfederasyon'un denizlerde hâlâ faaliyette olan gemilerinin tarafsız limanlarda korunmaması gerektiğine dair bir bildiri yayımlamıştır. İngiltere 6 Haziran'da Dışişleri Bakanı John Russell aracılığıyla yanıt vermiş ve Konfederasyon gemilerinin İngiliz limanlarına giriş hakkının kaldırıldığını duyurmuştur. ABD Dışişleri Bakanı William H. Seward (1801-1872), bu kararı memnuniyetle karşılamıştır. Son olarak, 18 Ekim 1865 tarihinde İngiltere, ABD savaş gemileri üzerindeki kısıtlamaların tamamen kaldırıldığını belirtmiştir. Bununla birlikte, Konfederasyon'un son resmi teslimiyeti 6 Kasım 1865 tarihinde İngiltere'nin Liverpool kentinde gerçekleşmiştir. Bu teslimiyette, CSS Shenandoah'ın kaptanı James Iredell Waddell (1824-1886) gemisini İngiliz yetkililere devretmiştir. Savaş, resmi olarak 20 Ağustos 1866'ya kadar sona ermiş sayılmamıştır. O tarihte, Başkan Andrew Johnson bir bildiri yayımlayarak isyanın tamamen sona erdiğini ve ülke genelinde barış ve düzenin sağlandığını ilan etmiştir (Heidler vd., 2002, ss. 703–706; R. B. Murray, 1967, s. 336; Neff, 2010; Peters & Woolley, 2025; Trudeau, 1994, ss. 396–397).

Fort Sumter (Sumter Kalesi) Savaşı, Amerikan İç Savaşı'nın ilk çatışması olarak tanımlanmaktadır. Güney Carolina'daki Charleston Limanı'nın girişinde yer alan Sumter Kalesi'nin stratejik önemi çok azdır, ancak Birlik için önemli bir sembolik değeri vardır. 1829 yılında inşasına başlanan kaleye, Amerikan Devrimi sırasında İngilizlere karşı savaşan General Thomas Sumter'ın (1734-1832) adı verilmiştir. Abraham Lincoln'ün 1860 yılında Amerika Birleşik Devletleri Başkanı seçilmesinin ardından Güney Carolina 20 Aralık 1860 tarihinde Birlik'ten ayrıldığını ilan etmiştir. Eyalet valisi Francis Pickens (1807-1869), eyalet sınırları içindeki tüm federal kale ve cephaneliklerin devredilmesini talep etmiştir. Ancak Charleston'daki Birlik kuvvetlerinin komutanı Binbaşı Robert Anderson (1805-1871), 26 Aralık 1860'ta birliklerini Moultrie Kalesi'nden daha savunulabilir olan Sumter Kalesi'ne gizlice taşımıştır. Buna karşılık Güney Carolina kuvvetleri diğer kaleleri ve cephanelikleri ele geçirmiş ve Sumter Kalesi çevresinde topçu mevzileri kurmuştur. Başkan James Buchanan (1791-1868) ayrılmanın yasadışı olduğunu ilan etmiş ancak bunu durdurmak için güç kullanma yetkisinin olmadığını iddia etmiştir. Ocak 1861'de Buchanan, silahsız Star of the West gemisiyle Sumter Kalesi'ne malzeme götürmeye çalışmıştır. Ancak Konfederasyon güçleri gemiye ateş açarak geri çekilmeye zorlamıştır. Aynı zamanda Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana ve Texas da ayrılarak Güney Carolina'ya katılmıştır. Kısa süre sonra Virginia, Arkansas, Kuzey Carolina ve Tennessee'de bu harekete dahil olmuş ve Şubat

ayında Jefferson Davis'i (1808-1889) Konfederasyon başkanı seçerek Amerika Konfederasyon Devletleri kurulmuştur (Britannica, 2025b).

Mart 1861'de Lincoln başkanlığı devralmış ve Sumter Kalesi'ndeki garnizonun erzaklarının hızla tükenmekte olduğu bilgisini almıştır. General Winfield Scott (1786-1866) kalenin boşaltılmasını önermiş, ancak Lincoln federal yargı yetkisini ve Birlik kontrolündeki bölgeler üzerindeki kontrolü sürdürme taahhüdünde ısrar ederek bunu reddetmiştir. Bunun yerine, sadece gıda yüklü bir ikmal gemisinin gönderilmesini emretmiştir. Stratejisi açık ve net bir mantığa dayanmaktadır. Konfederasyon güçleri bir saldırı başlatırsa, saldırgan olarak görülecek ve böylece Birlik için desteği harekete geçireceklerdir. Lincoln'ün kararını duyan Konfederasyon Başkanı Jefferson Davis, General P.G.T. Beauregard'a kaleyi ele geçirmesi emrini vermiştir. 12 Nisan 1861 günü sabah saat 4:30 sularında Konfederasyon topları Sumter Kalesi'ne ateş açmıştır. Binbaşı Anderson 13 Nisan'da teslim olmuş ve ertesi gün, 14 Nisan'da Birlik kuvvetleri kaleyi terk etmiştir. Tahliyeyi simgeleyen 100 pare top atışı sırasında bir top yanlış ateşlenip patlayarak Er Daniel Hough'un (1825-1861) ölümüne sebep olmuştur. Hough, 850.000'den fazla insanın ölümüne neden olan yıkıcı savaşın ilk kurbanı olmuştur. Askeri bir çatışma olmadan Güney'deki ayrılma desteğinin zayıflayacağından korkan Konfederasyon liderleri Lincoln'ün meydan okumasını kabul etmiştir. Ne Lincoln ne de Davis'in öngöremediği şey, savaşın Amerikan tarihinin en ölümcül çatışmalarından birine dönüşeceğidir (Britannica, 2025b).

Ball's Bluff Muharebesi, 21 Ekim 1861 tarihinde gerçekleşmiş olup Amerikan İç Savaşı'nın ikinci önemli çarpışmasıdır ve Birlik kuvvetleri için önemli bir gerilemeyle sonuçlanmıştır. Bu muharebe, savaşın ilk şehidini vermesi ve savaş operasyonlarını denetlemek üzere bir Kongre komitesinin kurulmasına yol açması bakımından dikkate değerdir. Birlik'in 21 Temmuz 1861'de Birinci Bull Run Muharebesi'ndeki yenilgisinin ardından Başkan Abraham Lincoln, General George McClellan'ı Potomac Ordusu'nu yeniden düzenlemekle görevlendirmiştir. McClellan sonbahar boyunca birliklerini eğitmeye odaklanırken, Potomac Nehri'nin karşısında konuşlanmış Konfederasyon kuvvetlerine karşı kararlı bir şekilde harekete geçmesi için Lincoln, kamuoyu ve Kongre'nin artan baskısıyla karşı karşıya kalmıştır. McClellan, General George McCall'a bir keşif görevi yürütmesi talimatını vermiş ve ayrıca General Charles Stone'u Leesburg, Virginia kasabasını izlemesi için görevlendirmiştir. General Stone 20 Ekim akşamı nehrin karşısına bir müfreze göndermiştir. Ancak, deneyimsiz birlikler yanlışlıkla bir Konfederasyon kampının varlığını rapor etmişlerdir. Bu sadece gölgelerin neden olduğu bir yanılsamadır. Bunun üzerine Stone geçidi takviye etmiş ve nihayetinde Lincoln'ün yakın arkadaşı olan Albay Edward Baker

komutasında 1.600 adam görevlendirmiştir. Baker kuvvetlerini Potomac Nehri'ne bakan 100 metrelik bir uçurum olan Ball's Bluff'un kenarındaki savunmasız bir açıklığa yerleştirmiştir (Editors, 2009a).

Konfederasyon güçleri 21 Ekim günü öğleden sonra Baker'ın birliklerini hızla alt eden bir saldırı başlatmıştır. Albay Baker çatışmada öldürülmüş ve birçok Birlik askeri ya kaçmak için uçurumdan atlamış ya da dar bir patika boyunca geri çekilmiştir, ancak bu askerler de botlarının battığını keşfetmişlerdir. Birlik askerlerinin yarısından azı bölgeden kaçmayı başarmıştır. Birlik kayıpları 49 ölü, 158 yaralı ve 714 kayıp ya da esirden oluşurken, Konfederasyon kayıpları 33 ölü, 115 yaralı ve 1 kayıptan oluşmaktadır. Lincoln, yetersiz liderliğine rağmen Birlik için bir fedakârlık sembolü haline gelen arkadaşı Baker'ın kaybından derinden etkilenmiştir. Yenilginin hemen siyasi sonuçları olmuştur. McClellan ve diğer askeri liderlere karşı zaten temkinli olan radikal Cumhuriyetçiler, savaş çabalarının daha fazla denetlenmesini savunmuşlardır. Sonuç olarak, Aralık 1861'de Savaşın Yürütülmesine İlişkin Ortak Komite kurulmuştur. Komitenin ilk soruşturması Ball's Bluff olayına odaklanmış ve bunun sonucunda General Charles Stone günah keçisi olarak belirlenmiş, vatana ihanet suçlamasıyla tutuklanmış ve ardından altı ay hapis yatmıştır. Birlik'in bu yenilgisi, savaşın devamındaki muharebelere kıyasla nispeten önemsizdir, ancak hem askeri alanda hem de askeri alan dışında büyük etkileri olmuştur (Editors, 2009a).

Forts Jackson ve St. Philip Muharebesi (18-28 Nisan 1862), Amerikan İç Savaşı sırasında New Orleans'ın kontrolünü elde etmek amacıyla gerçekleştirilen kritik bir çatışmadır. Mississippi Nehri'nin güneyinde yer alan bu iki Konfederasyon kalesi, Birlik Donanması tarafından kuşatılmıştır. Bu kalelerin savunulması, New Orleans'ın güvenliğini sağlarken, bu kaleler düşerse şehrin savunmasında başka bir engelin kalmayacağı gerçeğini de beraberinde getirmektedir. New Orleans, Konfederasyon'un en büyük şehri olup kuzeyden gelebilecek saldırılara karşı tehdit altındadır. Amiral David Farragut, filosunu güneyden Mississippi Nehri'ne sokarak harekete geçmiştir. Daha önce Ekim 1861'de, Konfederasyon Donanması, Birlik'in ablukasını geçici olarak aşmayı başarmıştı. Ancak Kentucky ve Tennessee'deki Konfederasyon yenilgileri, bölgedeki askeri savunmaların zayıflamasına yol açmış ve güneydeki savunmalar büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Geriye yalnızca iki kale ve birkaç zayıf silahlı Konfederasyon gemisi kalmıştır. Başkan Abraham Lincoln hem kara hem de deniz birliklerinin katılımıyla bir saldırı planı oluşturmuştur. Birlik Ordusu, General Benjamin F. Butler komutasında 18.000 askerle ilerlemeye başlamış, Birlik Donanması ise Amiral David G. Farragut liderliğinde Batı Körfez Abluka Filosu'nun önemli bir kısmını görevlendirmiştir.

Donanma, David Dixon Porter komutasındaki ek havan topçu gemileriyle desteklenmiştir (Duffy, 1997, ss. 99–100; Hearn, 1995, s. 62,65,117,128,144).

Birlik filosu, Ship Island'da toplanarak 14 Nisan'da Mississippi Nehri'ne girmiştir. 18 Nisan'da, Konfederasyon kalelerine yönelik yoğun bir havan topu bombardımanı başlatılsa da, bu saldırılar başlangıçta etkili olmamıştır. 24 Nisan gecesi, Farragut'un filosu kaleleri geçmeyi başarmıştır. Bu süreçte bir Birlik savaş gemisi batarken, üç gemi geri dönmek zorunda kalmıştır. Konfederasyon savaş gemileri ise büyük ölçüde imha edilmiştir. Bu geçişin ardından New Orleans, önemli bir direnişle karşılaşmadan ele geçirilmiş ve bu durum, Konfederasyon'un toparlanamayacağına dair büyük bir darbe olmuştur. Kuşatma devam ederken, Fort Jackson'daki askerler morale yönelik kayıplar nedeniyle isyan etmiş ve kalelerin teslim olmasına zemin hazırlamıştır. Bu zafer, Birlik'in Mississippi Nehri üzerindeki hakimiyetini pekiştirmiş ve savaşın seyrini değiştiren önemli bir dönüm noktası olmuştur (Duffy, 1997, ss. 110,113-114; Hearn, 1995, ss. 180–186; Simson, 2001, s. 106).

Chancellorsville Muharebesi 30 Nisan-5 Mayıs 1863 tarihleri arasında, Amerikan İç Savaşı sırasında Virginia'da gerçekleşen yoğun bir çatışmadır. Birlik ordusu, Konfederasyon'un Kuzey Virginia Ordusu'nu kuşatarak yok etmeyi amaçlamış, ancak bu hedefe ulaşamamıştır. Fredericksburg Muharebesi'nin (13 Aralık 1862) ardından, General Robert E. Lee'nin komutasındaki Konfederasyon ordusu ile General Joseph Hooker liderliğindeki Birlik kuvvetleri, kış boyunca Rappahannock Nehri'nin karşı kıyılarında mevzilenmiştir. 27 Nisan'da Hooker, Konfederasyon ordusunun arka hatlarını kesmek amacıyla süvarilerini görevlendirmiş, ardından 30.000 askerden oluşan bir dikkat dağıtıcı kuvveti General John Sedgwick komutasında Fredericksburg yakınlarından nehrin karşısına geçirmiştir. Aynı anda, ana ordusunu nehrin yukarısından Chancellorsville bölgesine yönlendirmiştir (Britannica, 2024b).

1 Mayıs itibarıyla Birlik ordusu sayıca üstün konumda bulunmaktadır; ancak Hooker'ın süvarilerden mahrum olması, Lee'nin manevralarını gözlemleyememesine yol açmıştır. 2 Mayıs'ta General Stonewall Jackson'ın birlikleri, Birlik ordusunun sağ kanadını kuşatarak ani bir saldırı gerçekleştirmiş ve bu durum düşmanın paniğe kapılmasına neden olmuştur. Lee, klasik askeri stratejilere aykırı olarak ordusunu bölmesine rağmen, bu cesur manevrası büyük bir zaferle sonuçlanmıştır. Takip eden üç gün boyunca Lee, Birlik ordusunu geri çekilmeye zorlamıştır. Ancak Konfederasyon ordusunun en büyük kaybı, Stonewall Jackson'ın yanlışlıkla kendi askerleri tarafından vurulması olmuştur. Kolunun kesilmesinin ardından enfeksiyon kaparak hastalanan Jackson, 10 Mayıs'ta zatürreden hayatını kaybetmiştir. Muharebe sırasında Birlik ordusu yaklaşık 130.000 askerle savaşmış ve

17.000’den fazla kayıp vermiştir. Konfederasyon’un ise 60.000 askeri bulunmaktaydı ve 12.000’den fazla kayıp vermiştir. Chancellorsville Muharebesi, Robert E. Lee’nin en büyük başarılarından biri olarak tarihe geçmesine karşın, Stonewall Jackson’ın ölümü Konfederasyon için ciddi bir kayıp teşkil etmiştir (Britannica, 2024b).

Gettysburg Muharebesi, Amerikan İç Savaşı'nın en önemli ve belirleyici çatışmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu savaş, Pensilvanya'nın Gettysburg yakınlarında gerçekleşmiş ve Konfederasyon ordusunun ağır bir yenilgi almasıyla neticelenmiş, savaşın gidişatını Birlik lehine değiştirmiştir. Mayıs 1863'teki Chancellorsville zaferinin ardından, Konfederasyon Generali Robert E. Lee, Birlik'i daha da zayıflatmak ve Avrupa ülkelerinden Konfederasyon'u tanıma desteği almak amacıyla Kuzey'e bir saldırı düzenlemeye karar vermiştir. Ordusunu üç tümen halinde organize eden Lee, General Jeb Stuart'ın süvari birliklerini düşman hareketlerini gözlemlemekle görevlendirmiştir. Ancak, Stuart’ın yanlış yönlendirilmiş süvari hareketleri, Lee'nin ordusunu yalnız bırakarak Birlik kuvvetlerinin davranışlarını takip edememesine sebep olmuştur (Britannica, 2025c; Eicher, 2001, ss. 504–507; McPherson, 2003b, s. 649; Rhodes, 1899, s. 665; Sears, 2003, ss. 103–106; Symonds, 2001, ss. 41–43).

Birlik Generali George G. Meade, yeni atandığı Potomac Ordusu'nun komutanı olarak Lee'yi engellemek üzere Pennsylvania'ya yönelmiştir. 30 Haziran'da Birlik süvarileri, Gettysburg yakınlarında Konfederasyon birlikleriyle karşılaşmış ve ertesi gün yoğun bir çatışma başlamıştır. Genel Henry Heth'in Konfederasyon tümeni, General John Buford'un süvarilerine saldırmış, ancak Birlik Generali John Reynolds'un birlikleri bölgeye ulaştığında savunmayı güçlendirmiştir. 1 Temmuz'daki çarpışmalar sonucunda, Birlik güçleri ağır kayıplar vererek Cemetery Hill'e çekilmiştir. Konfederasyon ordusu güçlü bir konumda olmasına rağmen, General Richard Ewell’in saldırıya geçmemesi, Lee'nin avantajını yitirmesine yol açmıştır. 2 Temmuz sabahında, Meade'nin birlikleri Culp's Hill, Cemetery Hill ve Cemetery Ridge boyunca bir savunma hattı oluşturmuştur. Lee, sol kanattan büyük bir saldırı başlatmayı planlamış ancak generalleri arasındaki görüş ayrılıkları nedeniyle saldırı saatlerce gecikmiştir. Öğleden sonra saat 16.00'da General James Longstreet'in birlikleri, Birlik'in sol kanadına saldırmıştır. Little Round Top, Devil's Den, Wheat Field ve Peach Orchard gibi bölgelerde yoğun çatışmalar meydana gelmiştir. Meade stratejik hatlarını koruyarak Longstreet’in saldırısını püskürtmüş, ancak ağır kayıplar vermiştir (Britannica, 2025c; Eicher, 2001, s. 508; Rhodes, 1899, s. 666; G. Tucker, 1983, ss. 99–102).

Lee, 3 Temmuz'da savaşın kaderini değiştirecek büyük bir saldırıya karar vermiştir. Konfederasyon topçusu saat 13.00'te geniş çaplı bir bombardımana başlamış ve yaklaşık

15.000 asker Cemetery Ridge'e doğru hücuma geçmiştir. Bu saldırı tarihe "Pickett's Charge" olarak geçmiştir. Ancak, Birlik topçusunun yoğun ateşi ve savunma hattının sağlam olması nedeniyle bu saldırı başarısız olmuştur. Konfederasyon birlikleri büyük kayıplar yaşayarak geri çekilmiştir. 4 Temmuz'da, Lee geri çekilme emri vermiş ve Konfederasyon ordusu Virginia'ya dönmüştür. Meade, ordusunu toparlamakla meşgul olduğu için Lee'nin tamamen yok edilmesi fırsatını değerlendirememiştir. Bu muharebenin sonucunda Birlik ordusu 94.000 askerle savaşa katılmış ve 23.000 kayıp vermiştir; Konfederasyon ordusu ise 71.000 askerle savaşa girmiş ve 28.000 kayıp vermiştir. Bu durum, Konfederasyon'un Kuzey'de saldırı düzenleme gücünü kaybetmesine yol açmış ve savaşın dönüm noktası gerçekleşmiştir. Aynı gün, Birlik Generali Ulysses S. Grant Mississippi'deki Vicksburg'u ele geçirerek Konfederasyon'un Mississippi Nehri üzerindeki kontrolünü sona erdirmiştir. Bu iki olay, Konfederasyon'un çöküş sürecini hızlandırmıştır. Gettysburg Muharebesi'nin ardından, Kasım 1863'te Başkan Abraham Lincoln, Gettysburg Ulusal Mezarlığı'nın açılışında ünlü Gettysburg Konuşması'nı yapmıştır. Savaş alanı, 1895'te ulusal askeri park olarak ilan edilmiş ve 1933'te Ulusal Park Servisi'ne devredilmiştir (Britannica, 2025c; Conant, 2015, s. ix; Holsinger, 1999, s. 102; Rhodes, 1899, ss. 674–677).

Cherbourg Muharebesi 1864 yılında meydana gelmiştir. CSS Alabama, 22 aylık kesintisiz bir seyirden sonra Haziran 1864'te Fransa'nın Cherbourg kentine vardığında, ciddi şekilde yıpranmış durumdadır. Gövdesi kirlenmiş, motorları tükenmiş ve mürettebatı yorgun düşmüştür. Kaptan Raphael Semmes (1809-1877) gemide onarım yapmak ve mürettebatının dinlenmesine izin vermek niyetindedir. Ancak Fransız yetkililer Cherbourg'un yalnızca Fransız donanması tarafından kullanılmak üzere tahsis edildiğini ileri sürerek bu talebi reddetmişlerdir. Fransa'nın Konfederasyon'a verdiği destekteki bu düşüş, savaşın Avrupa sahasındaki güç dengesinde önemli bir değişime işaret etmektedir. Semmes üç olası hareket tarzıyla karşı karşıya kalmıştır. Bunlar ilki limanda kalıp abluka riskini göze almak, ikincisi hasarlı bir gemiyle denize açılmak ya da üçüncü olasılık en yakın Birlik savaş gemisiyle karşı karşıya gelmektir. Semmes üçüncü olasılığı seçmiş ve bir zaferin Avrupa'daki kamuoyunu Konfederasyon lehine etkileyebileceğine inanarak USS Kearsarge'a meydan okumuştur. Nihai planı sadece Kearsarge'ı yenmek değil, aynı zamanda gemiyi ele geçirerek kampanyasına daha gelişmiş bir gemiyle devam etmektir. Kearsarge 14 Haziran'da Cherbourg'a ulaşmış ve limanın dışında konumlanmıştır (Lardas, 2011, ss. 55–56).

19 Haziran günü Alabama saat 9:45'te, sahibi çatışmayı izlemek isteyen İngiliz yatı Deerhound ve Fransız tarafsızlığını korumak için gönderilen Fransız zırhlısı Couronne eşliğinde Cherbourg limanında ayrılmıştır. Ayrıca pilot botlar da savaş gemisini takip ederek

daha fazla izleyici taşımıştır. İki gemi 19 Haziran saat 10:50'de denizde çatışmaya girmiştir. Savaşın ilk aşamalarında Alabama'nın topçuları hızlı ama isabetsiz ateş ederken, Kearsarge'ın mürettebatı daha ölçülü ve hassas bir yaklaşım sergilemiştir. Kearsarge'ın isabetli topçusu Alabama'nın gövdesine önemli ölçüde hasar vererek geminin hızla su almasına neden olmuştur. Yaklaşık bir saat süren savaşın ardından, Alabama'nın makine dairesi suya yenik düştüğü için Semmes teslim olmak zorunda kalmıştır (Lardas, 2011, ss. 58–59).

Ancak Kearsarge teslim olma işaretini hemen fark etmemiş ve birkaç el ateş etmeye devam etmiştir. Alabama'nın mürettebatı aceleyle gemiyi terk etmeye başlamıştır. İngiliz yatı Deerhound, Semmes ve diğer birkaç subayı kurtarmak ve İngiltere'ye geri götürmek için alana gelmiştir. Bu durum Kearsarge'ın kaptanı John Winslow'da (1811-1873) bazı memnuniyetsizliklere neden olsa da müdahale etmek için harekete geçmemiştir. Çatışmanın sonunda Alabama'nın 16 mürettebatı boğulmuş, 9'u çatışmada ölmüş ve 22'si de yaralanmıştır. Kearsarge hayatta kalan 68 kişiyi yakalamış ve daha sonra Fransa'ya nakletmiştir. Bu zafer Birlik'in moralini önemli ölçüde yükseltirken, Konfederasyon donanma varlığına da önemli bir darbe vurmuştur (Lardas, 2011, ss. 62–63).

8-21 Mayıs 1864 tarihleri arasında gerçekleşen *Spotsylvania Court House Muharebesi*, Amerikan İç Savaşı sırasında Birlik kuvvetlerinin Richmond, Virginia'yı koruyan Konfederasyon hatlarına girme veya onları aşma çabalarının başarısızlıkla sonuçlanmasını temsil etmektedir. Wilderness Muharebesi'ndeki (5-7 Mayıs) önemli kayıpların ardından General Ulysses S. Grant taarruza ara vermeyerek harekâta devam etmeyi tercih etmiştir. Grant'ın ordusu 8 Mayıs'ta General Robert E. Lee'nin birlikleriyle, önceki karşılaşmalarının yaklaşık 10 mil (16 km) güneydoğusunda bulunan Spotsylvania Court House yakınlarında çarpışmıştır. Kısa süre önce korgeneralliğe terfi eden ve artık tüm Birlik ordusuna komuta eden Grant, etkili bir şekilde uyguladığı topyekûn savaş stratejisini güçlü bir şekilde desteklemektedir. Bir önceki muharebeden sadece saatler sonra, 7 Mayıs akşamı Grant'ın kuvvetleri, Lee'nin ordusunu Richmond'dan izole etmek amacıyla Spotsylvania'ya doğru ilerlemiştir. Bu manevra öncesinde Lee, yaklaşık 4 mil (6,5 km) uzunluğunda, "Katır Ayakkabısı" olarak bilinen kayda değer bir zayıf noktaya sahip bir savunma hattı inşa etmiştir (Adams, 2024).

Çatışma 10 Mayıs'ta Birlik kuvvetlerinin Mule Shoe'ya bir saldırı başlatması ve karşı saldırıya uğramadan önce Konfederasyon savunmasını bir süreliğine aşmayı başarmasıyla başlamıştır. 12 Mayıs'ta Grant'ın kuvvetleri, bir kanat manevrası bekleyen Lee'nin yanlış hesaplanmış bir topçu geri çekilmesi nedeniyle Lee'nin hatlarında önemli bir ilerleme sağlamıştır. Ancak Lee takviye kuvvetlerini hızla yarığa yönlendirmiş ve bunun sonucunda

daha sonra “Kanlı Açı” olarak anılacak yerde 18 saat boyunca yoğun ve uzun süreli göğüs göğüse çarpışmalar yaşanmıştır. Lee'nin birlikleri 13 Mayıs sabahı erken saatlerde bir geri çekilme siperini tamamlamış ve yeni bir savunma hattına geçerek gediği boşaltmıştır. Birliğin 18 Mayıs'taki müteakip taarruzu ağır topçu ateşiyle engellenmiştir. Çatışmalar 21 Mayıs'a kadar devam etmiş ve Grant geri çekilmeye ve çabalarını uzun sürecek Petersburg Kuşatması'na yönlendirmeye karar vermiştir (Adams, 2024).

Spotsylvania Court House Muharebesi savaşın en ölümcül çatışmalarından birisidir; Birlik kuvvetleri 100.000 askerden 18.000 kayıp verirken, Konfederasyon kayıpları 62.000 askerden 12.000'i ölmüştür. Bu muharebe Grant'ın Mayıs ve Haziran 1864'teki “Büyük Sefer ‘inin önemli bir parçasıdır ve Birlik için 60.000’den fazla kayıpla sonuçlanarak Amerikan askeri tarihinde tek bir seferdeki en önemli kayıplara işaret etmektedir. Lee'nin ordusu toplamda 32.600 kişiyle daha az kayıp vermesine rağmen hiçbir zaman tam olarak toparlanamamıştır (Adams, 2024).

Little Bighorn Muharebesi 1876 yılında meydana gelmiştir. 1870'lerin başlarında, ABD hükümetinin Büyük Düzlükler'deki Kızılderili kabilelerine yönelik politikalarının, bu savaşın patlak vermesine zemin hazırladığı bilinmektedir. Lakotalar, Cheyenneler ve Arapaholar, hükümetin sürekli genişleme politikalarına karşı sert bir muhalefet göstermişlerdir. Bu süreçte ABD ordusu, söz konusu kabileleri rezerve edilmiş bölgelere zorla yerleştirmek amacıyla yoğun bir askeri baskı uygulamıştır. General George Armstrong Custer’ın (1839-1876) 1874 yılında Black Hills’de altın bulması, bölgedeki gerilimi ciddi ölçüde artırarak Kızılderililer ile ABD arasında bir savaşın kaçınılmaz hale gelmesine yol açmıştır (Burns, 2000, s. 4).

Custer, savaş öncesinde aldığı birçok kritik kararın çoğunu olumsuz sonuçlarla karşılamıştır. İlk önemli hata, General Alfred Howe Terry’nin (1827-1890) kendisine önerdiği dört ek piyade bölüğünü reddetmesidir. Bir diğer önemli stratejik hata, Custer’ın birliklerini üç gruba ayırmasıdır. Custer’ın kuvveti yalnızca 600 kişiden oluşmasına rağmen, bu sayı bile bölünmüştür. Binbaşı Marcus Albert Reno (1834-1889) ve Yüzbaşı Frederick William Benteen (1834-1898) farklı yönlere yönlendirilmiş ve bunun sonucunda Custer’ın yalnızca 210 askerle savaşa girmek durumunda kalması, düşmanın gücünü hafife aldığının ve stratejik planlama açısından ciddi bir hata yaptığının bir göstergesidir (Burns, 2000, s. 12,29,140).

Reno’nun saldırısı, Kızılderililer tarafından hızla geri püskürtülmüş ve bu durum birliklerin panik içinde geri çekilmesine ve kaotik bir yenilgi yaşamalarına yol açmıştır. Bu sırada, Custer ve adamları nehir boyunca ilerlerken, sayıca on kat fazla olan savaşçılar tarafından gizlice izlenmektedirler. Custer, nehrin kıyısına ulaştığında Medicine Tail

Coulee'den geçmeye çalışmış, ancak burada Kızılderililerin ani saldırısıyla karşılaşmıştır. İlk şokun ardından geri çekilmeye çalışsa da geç kalınarak Kızılderili savaşçıları ustaca kuşatma taktikleriyle Custer ve adamlarını tamamen sarmalanmışlardır (Burns, 2000, ss. 26–28).

Savaşın son anlarında Custer ve askerleri, son nefeslerine kadar direnmeyi denemiş, ancak kurşunlar, oklar ve mızraklarla birer birer yere düşmüşlerdir. "Custer'ın Son Direnişi" olarak bilinen bu sahne, aslında bir efsaneye dönüşmüş ve savaş alanındaki arkeolojik buluntular, direnişin çok kısa sürdüğünü ve askerlerin büyük çoğunluğunun savaş alanında dağınık bir şekilde hayatını kaybettiğini ortaya koymuştur. Bu savaşın yalnızca bir askeri çatışma olmadığını, aynı zamanda Amerikan yerli halklarının son büyük direnişi olarak tarihe geçtiğini vurgulamak önemlidir. Custer'ın kötü kararlar alması ve düşmanını hafife alması, bu savaşın katliama dönüşmesine neden olmuştur. Little Bighorn, ABD ordusunun uğradığı en büyük yenilgilerden biri olarak hafızalarda yer etmiş ve Custer'ın hataları, savaş tarihçileri için önemli bir ders niteliği taşımaya devam etmektedir. Lakotalı Crazy Horse, Little Bighorn Savaşı'nın en önemli askeri liderlerinden biri olarak tanınmıştır. Hızı, cesareti ve askeri zekâsı sayesinde ABD süvarilerini hazırlıksız yakalayarak, gizli manevralar ile Custer'ın planlarını bozmuş ve bu kuvvetlerin imha edilmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Crazy Horse, yalnızca fiziksel gücüyle değil, aynı zamanda üstün savaş stratejileri ile de Kızılderili direnişinin sembollerinden biri haline gelmiştir (Burns, 2000, s. 15,30,32; Editors, 2020).

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Prusyalı general ve savaş tarihçisi olan Carl Von Clausewitz (1780-1831) 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.

Carl von Clausewitz'in ufuk açıcı teorik eseri Savaş Üzerine, 160 yıl önce ilk kez yayınlanmasından bu yana güncelliğini ve tazeliğini korumaktadır. Savaş Üzerine'nin bu tamamlayıcı cildinde editörler tarihçi Peter Paret (1924-2020) ve askeri tarihçi Daniel Moran'ın ele almış olduğu *Carl von Clausewitz: Tarihi ve Siyasi Yazılar* (2014) adlı eserde Clausewitz'in siyasi yazılarını ve tarihsel çalışmalarından bir seçkiyi bir araya getirmişlerdir. Bu malzeme kendi başına büyüleyici, savaş teorileri üzerine bir yorum olarak önemli ve Napolyon dönemi ve sonrasında Avrupa'nın fikir ve tutumlarını anlamak için değerli bir kaynaktır. Daha önce bozuk ve sansürlü bir şekilde yayınlanan bir eser dışında, bu eserlerin hiçbiri İngilizce olarak mevcut değildir. Editörler, kitabın tarihsel ve siyasi bölümleri için giriş yazılarının yanı sıra tek tek seçkiler için de kısa tanıtım yazıları hazırlamışlardır. Burada

sunulan analizler, metinlerin kendileriyle birlikte, Clausewitz'in hem geçmişin hem de kendi zamanının son derece bağımsız bir gözlemcisi olduğunu ortaya koymaktadır. Bakış açısı, ideolojik olmayan bir pragmatizm ve devlet gücünün imkânları ve eksikliklerine dair keskin bir anlayışla ayırt edilmektedir.

David G. Chandler'ın (1934-2004) Napolyon Savaşları sürekli gelişen bir dizi stratejik hamle ve niyetten oluşan yüksek derecede bir karmaşıklıkla karakterize edilmiştir. Bu karmaşıklık, kendi içinde, geleneksel düşünceyle sınırlandırılmış rakiplerin kafa karışıklığına ve yönelim bozukluğuna katkıda bulunmuş, ahlaki bir huzursuzluk durumuna ve nihayetinde yenilgiye yol açmıştır. *Napolyon'un Seferleri* (1966), Napolyon'un kariyerinin önemli askeri seferlerinde bizzat geliştirip mükemmelleştirdiği askeri stratejisinin kapsamlı bir analizini ve eleştirisini sunmaktadır. Napolyon'un bir formüle göre hareket ettiği yönündeki iddiaları reddetmesine rağmen, askeri tarihçi Chandler, bunun en iyi ihtimalle yarı gerçek olduğunu göstermektedir. Napolyon tarafından yürütülen her operasyonun kendine özgü doğaçlama özellikler sergilediği açıktır. Bununla birlikte, askeri kariyerinin başlangıcından sonuna kadar tutarlı bir şekilde kullandığı stratejik manevra ve savaş alanı planlamasının bazı temel ilkeleri vardı. Bu temel yöntemleri ve Napolyon'un olağanüstü zekâsının tarzını aydınlatmak için Chandler, onun düzenlediği ve bizzat yönettiği her seferin kapsamlı bir incelemesini sunmakta, uygulanan stratejileri analiz etmekte ve mümkün olan yerlerde askeri fikirlerinin muhtemel kaynaklarını tespit etmektedir.

Klaus H. Carl ve Victoria Charles'ın *Rokoko* (2010) adlı kitabında örneklendiği üzere, sanat tarihçileri ancak bir yüzyıl sonra Rokoko üslubunu altın çağındaki ihtişamına kavuşturabilmişlerdir. İlk olarak on sekizinci yüzyılın başında ortaya çıkmış ve daha sonra tüm Avrupa kıtasında yaygınlaşmıştır. Rokoko'nun abartılı ve hafif doğası, dönemin aristokrasisinin doğallığına mükemmel bir şekilde uyuyordu. Birçok açıdan bu sanat formu, hemen öncülü olan Barok ile ilişkilendirilmiştir ve bu nedenle geç Barok tarzı olarak da anılmaktadır. Tiepolo, Boucher ve Reynolds gibi sanatçılar bu üslubun zirveye ulaşmasından sorumlu olmakla birlikte, akım yüzeyselliği nedeniyle sıklıkla kınanmıştır. Rokoko tarzı 18. yüzyılın ikinci yarısında gerilemeye başlamıştır. Yüzyılın sonuna gelindiğinde, Neoklasizmin ortaya çıkışı Rokoko'nun gerilemesine yol açmış ve daha sonra belirsizleşmiştir.

Allison Lee Palmer, *Yeni-Klasikçi Sanat ve Mimarinin Tarihsel Sözlüğü* (2020) (Historical Dictionary of Neoclassical Art and Architecture), başlıca sanatçılara, mimarlara, stilistik alt kategorilere, fikirlere ve özellikle Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan 18. yüzyıl stilinin tarihsel bağlamına özellikle vurgu yaparak Yeni-Klasikçiliğe genel bir bakış sunmaktadır. Bu kitapta Yeni-Klasikçilik; bir kronoloji, bir giriş makalesi,

kapsamlı bir kaynakça ve ünlü sanatçılar, heykeltıraşlar, mimarlar, patronlar ve diğer tarihi figürler ve olaylar hakkında 200'den fazla sözlük girişi ile sunulmaktadır.

Carl Goldstein, ele almış olduğu *Akademik Sanatın Tanımına Doğru*'da (1975) son yıllarda sanat tarihindeki en kayda değer gelişmelerden biri, akademik sanata olan ilginin yeniden canlanması olmuştur. Bu sanat, modern sanat tarihi bağlamında ikincil bir konuma itilmiş, avangardın kendisine biçtiği rolü üstlenmiştir. En yaratıcı sanatçıların tepki gösterdiği sanat olarak arka planda kalmıştır. Makalede bu tepkinin sonuçlarına odaklanmıştır.

19. yüzyıl boyunca akademiler sanatın öğretilmesi, tanıtılması ve sergilenmesi için başlıca mekânları oluşturmuştur. Günümüz akademisyenleri arasında hâkim olan görüş, akademik sanatın özgünlük ve yaratıcılıktan yoksun olduğu ve eleştirmenler tarafından genellikle kalıplaşmış ve tekrara dayalı olarak nitelendirildiği yönündedir. Rafael Cardoso Denis ve Colin Trodd editörlüğüyle oluşturulan *On Dokuzuncu Yüzyılda Sanat ve Akademi*'ye (2000) katkıda bulunanlar, uzun süredir devam eden bu varsayıma karşı çıkmış ve akademilerin dünya çapında sanatsal geleneklerin korunması ve yaygınlaştırılması için nasıl önemli bir sistem oluşturduğunu incelemişlerdir. Makaleler, yarım yüzyılı aşkın bir süredir akademik söyleme hâkim olan ve avangardı akademizme karşıt olarak konumlandırma eğiliminde olan basit ikiliklerden kaçınmaktadır.

Léon Rosenthal *Romantizm*'de (2008) 19. yüzyılda ortaya çıkan Yeni-Klasikçiliğe karşı bir tepki olmuş ve entelektüel düşüncede önemli bir değişime işaret ettiğinden bahsetmektedir. Romantizmin fikirleri Victor Hugo ve Lord Byron'ın yazılarında bulunabilmekte ve ayrıca Eugène Delacroix, Caspar David Friedrich ve William Blake tarafından resimde ifade edilmiştir. Heykelde François Rude, bu yeni sanatsal özgürlüğün alacağı yönü göstermiş ve çalışmalarına daha önce benzeri görülmemiş bir hareket ve ifade kazandırmıştır. Léon Rosenthal tarafından ele alınan bu eserde gelişiminin çeşitli aşamalarının izini sürülerek, Romantik akımın çeşitli yönlerinin kapsamlı bir incelemesi sunulmaktadır. Kapsamlı ve ayrıntılı bir inceleme sayesinde okuyucu bu devrimci hareketi tam olarak anlayabilecektir.

Gauvin Alexander Bailey, Alistair Rider, Matthew McKelway'ın *oluşturduğu Zaman İçinde Sanat: Stillerin ve Akımların Dünya Tarihi* (2014) zaman içinde sanat tarihini şekillendiren en önemli üslup ve akımlardan 150'si için güncel ve kapsamlı bir rehberdir. Her sanat kendi zamanındadır; bu kitap üslupları, ekolleri ve akımları ortaya çıktıkları siyaset ve kültürün içine açıkça yerleştiren ilk araştırmadır. Bunu zaman çizelgeleri, metinsel referanslar ve içeriğin bugünden geçmişe benzersiz bir şekilde düzenlenmesi yoluyla oluşturmaktadır. Bununla birlikte yine bu kitapta, sanat üslupları ve akımları için vazgeçilmez bir rehber

olmanın yanı sıra, günümüzden Yunan antik dönemine kadar kapsamlı bir dünya sanatı tarihi sunmaktadır. Okuyucunun bir sanat tarihçisinin bakış açısını benimsemesini sağlayarak, sanatın evrimini günümüzden köklerine kadar izleme sürecini kolaylaştırmaktadır. Hem uzmanlara hem de konu hakkında sınırlı bilgiye sahip genel okuyucuya iç görüler sunarak sanat tarihi alanını yeniden canlandırmaktadır. Sanat tarihinin statik ve değişmez bir disiplin olmaktan ziyade dinamik ve gelişen bir alan olduğunu göstermektedir.

Derya Uzun Aydın'ın "20. Yüzyıl Batı Resminde Birinci Dünya Savaşı'nın Etkileri" (2006) başlıklı yüksek lisans tezi, Birinci Dünya Savaşı'nın Batı resim sanatı üzerindeki estetik, içeriksel ve ideolojik etkilerini inceleyen önemli bir araştırmadır. Bu tez, savaşın farklı Avrupa ülkelerinde doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiş olduğu sanatçılar ve sanat akımları aracılığıyla disiplinler arası bir yaklaşım benimsemektedir. Tezin temel odak noktası, savaşın yıkıcı etkilerinin resim sanatı aracılığıyla nasıl ifade edildiğidir. Tezde özellikle Almanya, İngiltere, Fransa ve İtalya'daki sanat üretimleri karşılaştırmalı olarak incelenmiş olup, ekspresyonizm, kübizm, fütürizm ve vortisizm gibi dönemsel akımların savaş karşısında geliştirdikleri görsel ve tematik stratejiler detaylandırılmaktadır. Bu çerçevede, savaş sırasında görev yapan veya doğrudan cephe tecrübesine sahip ressamların eserleri tarihsel bağlamları ile değerlendirilmiş, özellikle "siper savaşı" temasının görsel anlatıdaki merkezi konumu irdelenmiştir. Tezin dikkate değer yönlerinden biri, bazı İngiliz sanatçıların resmi savaş ressamı olarak görevlendirilmiş olması ve bu sanatçıların üretimlerinin devlet politikalarıyla ilişkili bir anlatı oluşturmasıdır. Bu bağlamda, sanatın propagandaya araç olarak kullanımı, estetik tercihlerle birlikte ideolojik ve psikolojik unsurlar açısından da analiz edilmiştir. Tez, Birinci Dünya Savaşı'nın yalnızca tarihsel veya politik bir kırılma noktası olarak değil; aynı zamanda sanatın ifade biçimlerini, temalarını ve toplumla kurduğu ilişkiyi köklü biçimde etkileyen bir dönüm noktası olduğunu ortaya koymaktadır. Derya Uzun'un çalışması, savaşın sanat tarihindeki yansımalarını kavramsal derinlikte ele alırken, aynı zamanda dönemin sanatçılarını tarihsel tanıklar olarak değerlendirilmesine imkân sağlayarak, literatüre anlamlı bir katkı sunmaktadır.

Oğulcan Öz'ün (2019) ele almış olduğu *Oryantalizm ve Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları* adlı yüksek lisans tezinde Oryantalizm, Doğu ve Batı arasındaki farklı kültürel varlıkların kavramsallaştırılmasıyla ortaya çıkan bir fenomen olarak belirtilmiştir. Bu ilişkiler, Oryantalizmin evrimini şekillendirmiş ve sanatsal temsillerinde kendini gösterdiği görülmektedir. Ancak Doğu'nun Batı'ya göre gerilemesi sonucunda, Doğu sadece Batılı sanatçılar için bir hayal dünyası haline geldiği izlenmektedir. Bu anlayış günümüzde hala etkisini sürdürdüğü, ancak Türk ressamlar özüne dönen eserlerle Doğu dünyasını resmettiği

fark edilmektedir. Batı sanatında harem sahneleri, köle pazarları ve erotizmin hâkim olduğu manzaraların aksine, Türk ressamlar Doğu'yu farklı bir bakış açısıyla resmettiği bilinmektedir. Oryantalist figürlerin Türk ressamlar üzerindeki etkisi ve Batı sanat geleneğinin Türk resmine etkisi olsa da Doğu coğrafyası aydın Türk sanatçılar tarafından şekillendirildiği izlenmiştir. Bu sanatçılar bölgeyi aslına sadık kalarak ve yeni bir bakış açısıyla resmetmişlerdir. Aslından farklı bir atmosfer yaratmayan Türk ressamlar, Türk sanatına önemli katkılarda bulunduğu gözlenmiştir

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997) resim, heykel ve mimarlık konularında üç ciltlik kapsamlı bir bilgi kaynağıdır. Bir kısmı saygın araştırmacıların katkılarıyla, bir kısmı da çeşitli uluslararası kaynaklardan derlenen 4.400 maddeden oluşmaktadır. Bu ansiklopedi, ilk yayımlanışından bu yana geçen on yılı aşkın süre boyunca eşsiz ve paha biçilmez bir kaynak olmaya devam etmiştir. Şimdi yeni makaleler ve yeni bir tasarımla gözden geçirilmiş, güncellenmiş ve genişletilmiştir. Ansiklopedi, görsel sanatları kapsamasının yanı sıra arkeoloji, ciltçilik, endüstriyel tasarım, fotoğrafçılık ve daha birçok konuyu da içermektedir. Farklı medeniyetlerin tarihi ve mimarisi, sanat akımları, önde gelen sanatçıların biyografileri ve Türkiye'deki tarihi yerleşimlere genel bir bakış gibi geniş bir konu yelpazesini kapsamaktadır. Ansiklopedi ayrıca, Batılı kaynaklarda sıklıkla ihmal edilen İslam ve Doğu ülkelerinin sanatlarına ışık tutarak, Türk sanat ve mimarisini anlamamızdaki eksikliği gidermektedir. Ayrıca, yaklaşık 3.700 kitap, makale ve tezden oluşan geniş bir kaynakçanın yanı sıra üç dilde hazırlanmış bir sözlükçe de sunmaktadır. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, sanatçılar, sanat tarihçileri, araştırmacılar, sanata ve kültüre ilgi duyan herkes için değerli bir kaynak oluşturmaktadır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni uygulanmıştır. Rokoko Dönemi Sanatı, Yeni-Klasikçilik Sanatı, Akademik Resim Sanatı, Romantizm Dönemi Sanatı, Oryantalizm Dönemi Sanatı ve Realizm Dönemi Sanatı savaş olgusu, konuyla ilgili resimler ve literatür taranarak uygun betimleme biçimleri oluşturulmuştur.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri resim tarihi; örneklemini ise Rokoko, Yeni-Klasikçilik, Akademik Resim, Romantizm, Oryantalizm ve Realizm dönemlerinde üretilmiş toplam 117 adet savaş konulu resim oluşturmaktadır. İncelenen dönemlerin, Batı sanat tarihinde ideolojik, estetik ve teknik açıdan belirleyici dönüşümler içermesi; savaş temasının bu dönemlerde farklı biçim ve anlatım stratejileriyle ele alınmış olması; ayrıca söz konusu dönemlerin hem Avrupa'da hem de Amerika Birleşik Devletleri'nde toplumsal ve politik kırılmalarla sanat üretimi arasında güçlü bir bağ kurması nedeniyle amaçlı örnekleme yöntemi uygulanmıştır.

Bu bağlamda, savaş olgusunun yalnızca tarihsel bir olay değil, aynı zamanda estetik ve ideolojik bir temsil alanı olduğu göz önünde bulundurulmuştur. Araştırma kapsamında savaşın tanımı ile edebiyat ve felsefe alanlarındaki karşılıkları, 18. ve 19. yüzyılda Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nin tarihsel gelişimi, kültürel yapısı ve sanatsal ortamı kavramsal olarak incelenmiştir.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Araştırmada Rokoko, Yeni-Klasikçilik, Akademik Resim, Romantizm, Oryantalizm ve Realizm dönemi, savaş olgusu ve bu dönemlerdeki 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 117 tane eser incelenmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak eserlerin veri analizi yapılmıştır. Bölüm 1.4'te de detaylı olarak belirtildiği üzere bu çalışma, zaman olarak 18. ve 19. yüzyıllarla, mekân olarak Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri ile, sanat türü olarak yalnızca resim sanatıyla, konu bakımından kuşatma, sefer ve muharebe gibi savaş temalarıyla, sanat akımları açısından Rokoko, Yeni-Klasikçilik, Akademik Resim, Romantizm, Oryantalizm ve Realizm ile ve veri erişilebilirliği açısından ise yalnızca ulaşılabilen tarihsel ve görsel kaynaklarla sınırlandırılarak detaylı ve sistematik bir analiz yöntemi ile bulgular sunulmuştur. İlgili eserler; yukarıda belirtilen sanat akımı sıralaması doğrultusunda gruplandırılmış ve eserlerin yapılış yılına göre kronolojik olarak sıralanmıştır. Eserlerin konu aldığı savaşlar için ise belge ve arşiv tarama modeli uygulanmıştır. Bu savaşlar Antik Savaşlar, Orta Çağ ve Rönesans Savaşları, 18. ve 19. Yüzyıl Avrupa Savaşları, ardından 18. ve 19. yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri Savaşları olarak gruplandırılmıştır.

3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği

Araştırmanın konusuyla ilgili olarak Rokoko, Yeni-Klasikçilik, Akademik Resim, Romantizm, Oryantalizm ve Realizm dönemlerinin tarihsel gelişimi, edebiyat ve felsefe alanında savaş olgusu ve bu dönemlerdeki savaş temalı eserler ve bu eserlerin konu edindiği savaşlar incelenmiş; mitoloji, felsefe, sanat ve edebiyat gibi alanlara ait literatür kapsamında hem akademik çalışmalara hem de ilgili müzelere yapılan doğrudan ve dolaylı alıntılar yardımıyla araştırma konusu desteklenmiştir. Aynı zamanda 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 erişebilmiştir. Bazı eserlerin analizleri kapsamında alan yazında oldukça bilgi eksikliği görülmüş ve mevcut eserler bulundukları müzelerin sunduğu açıklamalar kapsamında irdelenmiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR

Bu bölümde süslemeci ve hareketli bir dönemi temsil eden Rokoko, Batı resim sanatında antik dönem temalarının sıklıkla ele alındığı, Yeni-Klasikçilik, Avrupa sanat akademileri tarafından desteklenen, gerçekçi resim ve heykel stilini tanımlamak için kullanılan Akademik Resim, 18. yüzyıl sonrasında Avrupa'da ortaya çıkmış olan sanat, edebiyat ve felsefe alanlarında toplumun geleneksel yapısında yer edinmiş Romantizm, Batı toplumlarının Doğu üzerindeki araştırmalarının tümüne verilen isim olan Oryantalizm ile birlikte 19. yüzyıl ortalarında sanatın klasik ve romantik akımların tesirinden kurtarmayı amaçlayan Realizm dönemlerindeki savaş temalı eserler incelenmektedir.

4.1. Rokoko Dönemi Savaş Resimleri

Resmin (Şekil 1) geleneksel adı "Poltava Savaşı" dır, ancak 1717 yılında I. Petro'nun (1672-1725) Paris'ten karısı Catherine'e yazdığı ve Fransız sanatçı Jean-Marc Nattier (1685-1766) tarafından yaptırılan bir tabloya atıfta bulunan bir mektupta, buna "Levenhope savaşı" denmektedir. Petro burada, 28 Eylül 1708'de Lesnoy köyünde İsveçli general Lewenhaupt'un ordusunu yendiği önceki savaşı kastetmektedir. Nattier ünlü bir portre ressamı olarak bilinmiş ve bu resim onun savaş türüne ait tek eseri olmuştur (Nattier, 1717).



Şekil 1. Jean-Marc Nattier, Lesnaya Savaşı, (The Battle of Lesnaya), 1717, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 112 cm, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova.

İtalyan sanatçı Giovanni Battista Tiepolo'nun (1696-1770) bu eserinde (Şekil 2), Venedik'teki Dolfin sarayının ana odasını süslemek için boyanmış on etkili tuval serisi içerisinde ele alınmıştır. Figürlerin, hayvanların ve silahların dönen bir düğümü olarak zekice tasvir edilen savaş alanı, Gaius Marius'un MÖ 101'de Lombardiya'daki şiddetli Töton kabilelerine karşı büyük zaferi olarak tanımlanmıştır. Cimbri kabilesi, Trent yakınlarındaki Alpleri aşmış ve ılıman iklimi ve lezzetlerinin güçlerini tükettiği söylenen Veneto'yu işgal etmiştir. Cimbri'lerin yenilgisi, Roma'yı fetihten kurtarmıştır (G. B. Tiepolo, 1725a).



Şekil 2. Giovanni Battista Tiepolo, Vercellae Savaşı (The Battle of Vercellae), 1725-29, tuval üzerine yağlıboya, 411,5 x 376,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Yine Venedik'teki Dolfin sarayının ana salonunda bulunan bu paneldeki zafer alayının tasviri (Şekil 3) Romalı tarihçi Lucius Annaeus Florus'un (74-130) resmin tepesindeki Latince yazıtından anlaşılmaktadır. Tiepolo'nun üst planda ele aldığı yazıt tasvirinde "Roma halkı, Jugurtha'yı zincirlerle yüklü görüyor" yazmaktadır. Afrika kralı Jugurtha, onu esir alan Romalı General Gaius Marius'un önünde ele alınmıştır. Yağmalanmış hazinelerin sokaklarda taşındığı geçit töreni, MÖ 1 Ocak 104'te gerçekleşmiştir. Tiepolo'nun dehasıyla, tarihi olaylar görsel olarak ilgi çekici bir tiyatroya dönüştürmektir. Başarısından gurur duyan Battista Tiepolo, tuvalin sol tarafına otoportresini eklemiştir (G. B. Tiepolo, 1729).



Şekil 3. Giovanni Battista Tiepolo, Marius'un Zaferi (The Triumph of Marius), 1729, tuval üzerine yağlıboya, 558,8 x 326,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

İngiliz sanatçı Sir Joshua Reynolds'un (1723–1792) General Burgoyne portresi (Şekil 4), 1766'da Yedi Yıl Savaşları'ndan sonra popülaritesinin zirvesindeyken ele alınmıştır. Reynolds'un askeri portrelerinin tipik bir örneği olan General Burgoyne, fırtınalı, romantik bir manzara arka planına karşı kontrast oluşturan basit bir komuta pozunda dörtte üç oranında tasvir edilmiştir. Üzerinde kırmızı renkli Light Dragons'ın alay ceketi; siyah ve ten rengi yelek ve gümüş süslemeli üniformasıyla ele alınmıştır. Generalin başı sanki sahneyi incelemek istercesine savaş yönüne dönerken ve birliklerine tam hakimiyetini gösterir gibi profilden tasvir edilmiştir. Kılıcının gümüş kabzasına yaslanmış statik duruşu ve sakin, kararlı ifadesi, Burgoyne'nin alçak ufukta arkasındaki çalkantılı savaş sahnesiyle tezat oluşturmaktadır. Savaştan çıkan duman birbirine karışırken cennet ve dünya üzerinde dönen kara bulutlarla cehenneme dönüşmektedir. General sanki eski Roma'nın büyük generallerini hatırlıyormuş gibi korkusuz ve kararlı görünmektedir. Reynolds'un *Burgoyne Portresi,* Benjamin West'in *General Wolfe'un Ölümü*'nün en ünlü örneği olduğu, çağdaş tarihi olayların "röportaj" resimlerine yönelik yeni modayı da yansıtmaktadır. Tabloyu Burgoyne'nin kıdemli memurunun sipariş ettiği düşünüldüğünde, Burgoyne'nin portresindeki savaşın Portekiz seferi olduğu tahmin edilmektedir (Duffy-Zeballos, 2001, s. 300).



Şekil 4. Sir Joshua Reynolds, General John Burgoyne, 1766, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 101,3 cm, The Frick Collection, New York.

Reynolds, Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nda İngiliz Lejyonu süvarilerinin komutanı olarak görev yapan 27 yaşındaki Banastre Tarleton'u (1754–1833) tasvir etmiştir. Tarleton (Şekil 5) pervasız cesareti ve vahşeti kadar kibiriyle de ünlü olmuştur. Daha sonra Liverpool milletvekili olmuş ve ailesinin servetinin üzerine kurulduğu köle ticaretini savunmuştur. Tarleton; 1812'de General rütbesini, 1816'da ise Baronet adı verilen soyluluk derecesini almıştır. Reynolds, Tarleton'ı bir savaş alanında bir an için atından inerken, arkasında dönen silah dumanı ile tasvir etmektedir. Üstündeki İngiliz Lejyonu üniformasıyla, atları değiştirmeden önce kılıcını kemerine yeniden sabitlemek için bir bacağını bir topa dayadı. Reynolds, kompozisyonları için sık sık eski ustaların eserlerinden, çizimlerinden ve antik heykellerinden fikirler almıştır. Tarleton'un pozu, Rembrandt'ın ve Tintoretto'nun eserlerine ve aynı zamanda eski bir Roma Hermes heykel tasvirlerine benzediği yorumlanmaktadır (Reynolds, 1782).



Şekil 5. Sir Joshua Reynolds, Albay Tarleton (Colonel Tarleton), 1782, tuval üzerine yağlıboya, 236 x 145,5 cm, The National Gallery, Londra.

İtalyan sanatçı Giovanni Domenico Tiepolo'nun (1727-1804) eserinde, Yunan mitolojisindeki en ünlü hikayelerden biri olan Truva Savaşı ve Truva'nın düşüşünden bir bölümü tasvir edilmektedir. Zırhlı askerler savaşa hazırlanırken, işçiler Yunan askerlerinin saklanacağı dev tahta atı yaparak onların gizlice Truva şehrine girmelerini sağlamaktadırlar. Çoğu yorulmak bilmeden çekiç ve keskilerle çalışmaktadır, İşçilerden birisi bir kalasın üzerine oturur atın arka kısmını boyamak için bir fırçasını kaldırmaktadır. Atın parlak kürkü, güçlü duruşu ve akıcı yelesi, canlı ve hareketli olduğu izlenimini vermektedir. Bu kompozisyonda (Şekil 6), Domenico Tiepolo'nun aynı konuyu 1773/4 civarında yaptığı, şu anda Hartford, Connecticut'taki Wadsworth Atheneum'da bulunan anıtsal panelinin (Şekil 7) muhtemelen bir taslağı olduğu düşünülmektedir. Eser, hazırlayıcı tasarım özelliklerine sahip olup, gevşek boya uygulanmış küçük ölçekli bir çalışmadır. Domenico, örneğin bazı işçilerin konumlarında küçük değişiklikler yapmış, süreç ilerledikçe farklı fikirler üzerine yoğunlaşmıştır (G. D. Tiepolo, 1760a).



Şekil 6. Giovanni Domenico Tiepolo, Truva Atının Yapımı (The Building of the Trojan Horse), 1773/74, tuval üzerine yağlıboya, 38.8 x 66,7 cm, The National Gallery, Londra.



Şekil 7. Giovanni Domenico Tiepolo, Truva Atının Yapımı (The Building of the Trojan Horse), 1773/74, tuval üzerine yağlıboya, 224,2 x 391,2 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Connecticut.

Eserdeki (Şekil 8) atın arkasında aslında saldırmayı bekleyen bir grup Yunan askerini gizlemektedir. Orta arka planda, şehre at girerse felaket kehanetinde bulunan Truva Kralı'nın kızı Cassandra'nın tutuklanışına şahit olunmaktadır. Deli ilan edilmiş ancak Yunanların Truva'ya girdikten sonra şehrin kontrolünü ele geçirmesiyle haklı olduğu ortaya çıkmıştır. Panel, kalabalığın ateşli faaliyetiyle birlikte atın baş gösterici boyuyla hikâyenin destansı doğasından bir şeyler aktarmaktadır. Bir önceki eserlerde (Şekil 8-9) olduğu gibi Domenico, atın bir heykel parçası olduğu gerçeğini göz ardı etmiş ve kaslı gövdesini, yelesinin dokusunu ve kuyruğunu yakından inceleyerek onu etten kemikten bir hayvan gibi gösterecek şekilde modellemiştir. Bu sahne poz, sıradaki adamların atı ittiği yönü vurgulamaktadır. Başka bir grup, atın yanlarına bağlı halatları çekmek için tüm güçlerini kullanmaktadır. Bu sırada genç bir çocuk yardım edecek kadar uzun olmadığı halde çaba göstermektedir. İnsanların neler olup bittiğini anlamak için üzerlerinde toplandıkları yüksek duvarlar ve keskin bir şekilde uzaklaşan boşluk, odak noktasını farklı yükseklik ve tarzda binalardan oluşan uzak şehre yöneltmektedir. Truva'nın tasvirinde Roma'daki eski binalara atıfta bulunulmakta ve devasa siperler, eski surları hatırlatmaktadır. Bu sahne ve şekil 9, çok daha büyük resimler için yağlı boya eskizler olarak tasarlanmıştır. Bir ön tasarım olarak Domenico, figürlerin ana hatlarını hızla ele almış ve ardından üç boyutlu bir görünüm vermek için renkli fırça darbeleri kullanmıştır. Eser genelinde koyu sarı, bej ve grilerle renk oldukça soluktur. Tek güçlü renk vurgusu, kadının ortadaki kırmızı elbisesindedir. Domenico'nun anıtsal resimleri 1773/4 civarında yaptığını bilinmekte ancak bu panel ışığından oluşturulmuş olan detaylı eserin yeri bilinmemektedir. Sanatçının büyük boyutlarla ele alınmış son eseri (Şekil 7) günümüzde Connecticut, Hartford'daki Wadsworth Atheneum'da bulunmaktadır (G. D. Tiepolo, 1760b).



Şekil 8. Giovanni Domenico Tiepolo, Truva Atı Alayı (The Procession of the Trojan Horse into Troy), 1760, tuval üzerine yağlıboya, 38,8 x 66,7 cm, The National Gallery, Londra.

4.2. Yeni-Klasikçilik Dönemi Savaş Resimleri

Fransız sanatçı Jacques-Louis David'in (1748-1825) eserinde (Şekil 9), MÖ 8. yüzyılda Roma'nın başlangıcından efsanevi bir bölümü tasvir edilmektedir. Siyasi bir aktivist olan David, 1794'te hapse atılmıştır. Siyasi değişimden sağ kurtulmuştur. Henüz cezaevindeyken tarih resmine dönüşünü planlamış, 1799'a kadar onu meşgul edecek bir eser olan Sabine Kadınlarının Müdahalesi üzerinde çalışmaya başlamıştır. Antik Roma'dan gelen bu konuda, Romulus ve Romalılarının şehirlerinin nüfus artışını sağlamak için komşuları Sabinelerin kadınlarını kaçırdıkları zaman, Sabinlerin tecavüze uğramasının sonrası anlatılmaktadır. Tatius liderliğindeki Sabine adamlarının bir karşı saldırıya geçmesi için üç yıl geçmiştir. David, Roma'daki Capitol'ün surlarının altında cereyan eden savaşı durdurmak için araya giren Sabinli kadınları ele almıştır. Resim, tüm hikâyenin ustaca bir özetidir. David'in bir tarih tablosunda ilk kez merkezdeki figür kadın olmuştur. Kendisini sağdaki kocası Romulus ile solundaki babası Sabine Tatius arasında zorlayan bu figür Hersilia'dır. David, ele aldığı bu konuda Devrimden sonra Fransız halkının uzlaşmasını tasvir etmeyi amaçlamıştır. Diğer kadınlar savaşçılara sarılmakta, kendilerini ve çocuklarını karşıt grupların arasına yerleştirmektedir. Arka plandaki kayalık çıkıntı ise Roma'nın vatana ihanet cezası kayadan atılacağı için iç çatışmaya atıfta bulunan Tarpeian Kayasıdır. Livy, Tatius'un Roma'ya saldırdığında, Capitoline Tepesi'ndeki kalenin valisi Spurius Tarpeius'un kızı Vestal Bakire Tarpeia'nın ihaneti nedeniyle şehri neredeyse ele geçirmeyi başardığını anlatmaktadır. Altın bileziklerini alacağına inandığı için şehir kapılarını Sabinler için açmıştır. Bunun yerine, Sabinler onu kalkanlarıyla ezerek öldürmüşler ve Tarpeia o zamandan beri adını taşıyan kayadan aşağı atılmıştır. David bu eserde, tecavüzün şiddetini, müdahalenin pasifleştirilmesiyle karşılaştırmıştır. Sabinler'deki aile çatışması imgesi, artık barış ve uzlaşmayla doruğa ulaşan devrimci sürecin bir metaforu olmuştur. Resim, Madame David'e bir övgü ve kadınların barış gücü olarak gücünün tanınmasıdır. Sanatçı, Roma konulu seçtiği bu eseri hazırlarken, "Saf Yunanlığı resmetmek istiyorum" ifadesini kullanmış, Musée du Louvre'da bulunan Horas Kardeşlerin Yemini'ndeki sert Roma stilinden geçişini yeni bir resimli manifesto ile işaretlemek istemiştir (J.-L. David, 1799; J. L. David & Russell, 2017, ss. 192–193).



Şekil 9. Jacques-Louis David, Sabine Kadınlarının Kaçırılması (Intervention of the Sabine Women), 1799, tuval üzerine yağlıboya, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris.

Jacques-Louis David'in *Grand Saint-Bernard Geçidini Geçen Birinci Konsül* eseri (Şekil 10) gerçek bir ikon haline gelmiştir. Resim, gerçek bir sahnenin tasvirinden ziyade idealize edilmiş bir resimdir. Eserde, Napolyon'un kuvvetlerinin bir dizi askeri zafer kazanmasına yol açan bir seferde Napolyon'un ordusu tarafından Alpler'den İtalya'ya geçişi anlatılmaktadır. Gerçekte, Napolyon pelerin yerine palto giymekte ve kendine güvenen bir binici olmadığından geçidi at yerine katırla geçmiştir. Dağlık arazinin hain doğası, tüm ekipmanın ve insanların yaya olarak veya katırla taşınması ve atların yönlendirilmesi anlamına gelmiştir. Birlikleri başlangıçta disiplinsiz, yetersiz donanımlı ve moralsiz olmuş, ancak liderlerinin karizmatik gücü ve elde edebildikleri zaferleri hatırlamalarıyla canlanmış ve toplanmışlardır. Bonapart'ın Alpleri gri-mavi bir frak giymiş bir katırın sırtında geçmiş olduğu göz önünde bulundurulduğunda, tablonun tüm gücünü tasarımından aldığı görülmektedir. Bu konuda Bonapart tarafından da tavsiye edilen David, olayın basit temsilinin ötesine geçmeye çalışmıştır. Sanatçı onu Napolyon propagandasının büyütülmüş prototipi yapmak istemiştir. Bonapart, "ateşli bir atın üzerinde sakin" olarak resmedilmeyi istemiştir. David, hayvanı, kompozisyonuna dinamizm kazandırarak ele almıştır. Böylece, kompozisyon Bonapart'ın bol parlak renkli bir ceketle örtülmüş görkemli jesti ile daha da pekiştirilmektedir. Muzaffer general, idealize edilmiş bir yüzle seyirciye bakar ve ona izleyeceği yönü göstermektedir. Ancak eser, kayaların üzerindeki yazıtlarla, Alpler'in İtalya'nın fethine yol açan önceki tarihi

geçişlerine de atıfta bulunmaktadır. Antik Çağ'da Hannibal, Orta Çağ'da Charlemagne (Carolus Magnus) buna örnektir. Napolyon'un en büyük zaferlerinden, Austerlitz, Jena, Friedland, Wagram'dan önce bile, yapıt Bonaparte'ın adını tüm zamanların en büyük fatihleri arasına yazdırmaktadır (Benoît, 2009; National Gallery of Victoria, 2025).

David, Bonaparte'ı bir baş generalin üniforması içinde, altın işlemeli bir bikorne giymiş ve Memlûk tarzı bir kılıçla silahlanmış olarak tasvir etmiştir. Rüzgârda dalgalanan büyük bir pelerinin kıvrımlarına sarınmış Napolyon, sağ eliyle dağın zirvesini işaret ederek başını izleyiciye çevirmektedir. Sol eli atının dizginlerini kavramaktadır. At arka ayakları üzerinde şaha kalkmakta, yelesi ve kuyruğu, Napolyon'un pelerinini şişiren aynı rüzgâr tarafından vücuduna çarpmaktadır. Bu sırada, arka planda bir dizi topçu askeri, heybetli liderlerinin cesur hareketini izleyerek dağa çıkmaktadır. Kompozisyonun üzerinde kara bulutlar asılı durmakta ve Bonaparte'ın önünde dağlar keskin bir şekilde yükselmektedir (J. L. David & Russell, 2017, s. 244).



Şekil 10. Jacques-Louis David, Grand Saint-Bernard Geçidini Geçen Birinci Konsül (The First Consul crossing The Alps at The Grand Saint-Bernard Pass) 1801, tuval üzerine yağlıboya, 259 x 221 cm, Musée National du Château de Malmaison, Rueil.

Bir zamanlar iddialı bir başarısızlık olarak reddedilen, aşırı zahmetli ve David'in sanatsal güçlerinde yeni başlayan bir düşüşün göstergesi olan *Thermopylae'deki Leonidas*, (Şekil 11) daha sonra kimi sanat tarihçileri tarafından David'in daha sonraki gelişimi için son derece önemli olan belirli ilkelerin kilidi ve anımsatıcı bir ifadesi olarak kabul edilmiştir. Büyük ölçekli, çok figürlü tarih resimlerinin sonuncusu olan bu eser, daha önceki Sabine Kadınları'nın bir benzeri olarak tasarlanmış, eserde hem formun işlenmesi hem de genel ifade yaklaşımı için çıkarımlarla ilk kez o çalışmada duyurulan "yeniden biçimlendirilmiş ve saflaştırılmış" klasik tarzı yeniden ileri sürülmüştür. Anatominin abartılı idealleştirilmesine, kasıtlı olarak eklemeli veya "arkaik" kompozisyona ve figürlerin jestlerinde ve yüzlerinde ölçülü veya seyrek bir ifadeye vurgu yapılmıştır. David, Sabine Kadınlarının Kaçırılması'na eşlik eden bir parça olarak amaçladığı Thermopylae'de Leonidas'a 1798 yılında başlamıştır. Ancak eseri, çok daha sonra, 1814'te tamamlamıştır. Konu, MÖ 480'de Xerxes'in işgalci Pers ordusuna karşı Thermopylae'de geçidi elinde tutan Sparta Kralı Leonidas ile ilgilidir. Sayıca çok daha az olan Leonidas ve özenle seçilmiş 300 gönüllüsünün savunmaları sayesinde, Yunan filosunun güvenli bir şekilde geri çekilmesini sağlanmıştır. Ancak savunmanın ardından savaş alanında öldürülmüşlerdir (J.-L. David, 1814; Nash, 1978, s. 101).

Eserde, nöbetçi trompetçiler silaha çağrı yaparken, sağda iki asker bir meşe ağacının dallarından sarkan silahlarını almak için koşmaktadır. Leonidas, yüzünü izleyiciye çevirerek bir kayanın üzerine oturmuş, kendisinin ve askerlerinin kaderini düşünmektedir. Sağında oturan, emir için komutanına bakan karısının kardeşi Agis görülmektedir. David, Spartalıların hararetli vatanseverliğini vurgulamak etmiş ve Leonidas'ın arkasında üç genç asker, Herkül ve Afrodit'e adanmış iki sunağın üzerine çelenkler kaldırmaktadır. Leonidas'ın her iki tarafında, biri sandaletini bağlayan, diğeri yaşlı babasına son bir veda eden, erkek çocuklardan biraz daha fazla olan iki çok genç savaşçı bulunmaktadır. Leonidas, bir mesaj taşıma bahanesiyle iki genci savaştan uzaklaştırmaya çalışmış, ancak gitmeyi reddetmişlerdir. Leonidas'ın ayaklarının dibinde kısmen görülebilen belki de bu teslim edilmemiş parşömendir; Yunanca'da "Anaxandrides'in oğlu Leonidas, Gerousia'nın Kralı (Spartan Yaşlılar Konseyi) Selamlar." yazmaktadır. Son fedakarlıklar yapıldıktan sonra, tüm bu adamlar Sparta'nın şanı için ölmeye hazır olmuş ve arka plandaki bagajları, bu dünyada artık ihtiyaç duymayacakları eşyalarla birlikte yola çıkmaktadır. Sol üst planda asker kılıcının kabzasıyla dokunaklı mesajı yazmak için kayaya tırmanmaktadır. Bu asker kayaya şu meşhur cümleyi kazıyacaktır: "Git yoldan geçen, Sparta'ya söyle / Onun yasasına boyun eğip düştük."(J.-L. David, 1814; J. L. David & Russell, 2017, s. 224).

David bu eserinde, tarih resminin çağdaş siyasi mesajın bir aracı olduğuna olan inancına sadık kalarak, özellikle Devrim sonrası Fransa'nın istikrarsız uluslararası durumu ve kendi vatanseverliğinin son zamanlarda sorgulanmış olduğu gerçeği ışığında anlamlı olan, ülkeye aşırı sadakat idealini dramatize etmektedir. Sparta kuvvetlerinin lideri Leonidas, Xerxes'in işgalci Pers ordusunu durdurmak için hayatlarını kahramanca feda edecekleri Thermopylae geçidi savaşından önceki son anlarda birlikleriyle birlikte tasvir edilmiştir. Bu konu, Devrim sırasında ve sonrasında bir virtutis örneği (latince: exemplum virtutis yani taklit edilmeye değer erdemli bir davranış modelidir. Yeni-klasikçi sanatçılar antik tarihten virtutis örneklerini sanat izleyicilerine moral verici ahlaki mesajlar olarak sunmuşlardır.) olarak en sık başvurulan antik tarihin olaylarından biri olmuş ve Napolyon'un düşüşüyle artan bir önem kazanacaktır. Bununla birlikte yakın zamanda David'in bu çalışmada, Cumhuriyetçi duyguların ifadeli ve çok kişisel bir ifadesini amaçlamış olabileceği gösterilmiştir (Nash, 1978, ss. 102–103).



Şekil 11. Jacques-Louis David, Thermopylae'de Leonidas (Leonidas at Thermopylae), 1814, tuval üzerine yağlıboya, 395 x 531 cm, Musée du Louvre, Paris.

David, hastalığıyla birlikte (Wine & Baum, 2008, s. 585), hayatının sonunu hissetmeye başlamış ve kendisini son bir büyük eserle ifade etmeye karar vermiştir. Son büyük tuvali olan *Venüs ve Üç Güzeller Tarafından Silahsızlandırılan Mars*'ı (Şekil 12) 1822 ile 1824 yılları arasında ele almıştır. 1824'te tamamlanan eser cesur, şaşırtıcı ve kafa karıştırıcıdır ve o zamanlar ve şimdi birçok kişi onun gökyüzündeki süslü mermer bir köşkte oynanan bu tuhaf

sahneyle tam olarak ne demek istediğini merak etmiştir. Aralık 1823'te bu eseri için "Üzerine yetmiş beş yılımın tarihini yazacağım ve bundan sonra fırçamı bir daha elime almayacağım" dediği bilinmektedir. Üç metre üzerinde bir yüksekliğindeki bu heybetli bir çalışması, berrak rengiyle boyalı porseleni çağrıştırmakta, gökyüzündeki süslü mermer bir köşkte oynanan cesur ve şaşırtıcı mitolojik bir sahne sunmaktadır. David'in modellerinin çoğu Théâtre de la Monnaie'de yer alan figürlerden oluşmuştur. Venüs, aktris Marie Lesueur tarafından, Aşk Tanrısı Lucien Petipa tarafından, Mars ise bir abone tarafından modellenmiş ve Güzellerden biri aslında Orange Prensi'nin metresidir (J.-L. David, 1824; J. L. David & Russell, 2017, s. 324).

Savaş tanrısı Mars, Venüs'ün cazibesine yenik düşmektedir, ancak sonuç hala şüphelidir. Venüs, tensel zevklere boyun eğmenin simgesi olan güllerden tacı başına koymakta tereddüt etmektedir. Mars'ın çarığını çözmekte olan Aşk Tanrısı, arzunun altın oku ve itmenin kurşun okuyla yayını yere indirmektedir. Mars çıplak olarak tasvir edilmektedir ve David, görgü kuralları adına savaş tanrısının cinsel organını gizlemek için bir çift güvercini bu kısma nazikçe yerleştirmiştir. Soluk Venüs, son derece narin ve kıvrımlı bir formdadır ve bu şehvetli tanrıçanın genellikle tasvir edildiğinden çok daha incedir. Antika kanepedeki ilahi çiftin arkasında amaçsız işler yapan Üç Güzeller bulunmaktadır. Biri, eli boş olmayan Mars'a bir bardak şarap sunmakta, diğeri kalkanını sanki bir çocuk çemberiymiş gibi yuvarlamaktadır. Sadece soldaki Güzel'in Mars'ın miğferini nereye koyacağını düşünmesi merak uyandırmaktadır. Geleneksel olarak, Güzeller Venüs'ün güzel hizmetçileri olmuş, ancak kadınlar bu panelde açıkça 'zarafetsiz Güzeller' olarak ve jestleri, ifadeleri saçma ve komik sınırlarda ele alınmıştır (J.-L. David, 1824; J. L. David & Russell, 2017, ss. 324–325).



Şekil 12. Jacques-Louis David, Mars, Venüs ve Üç Güzeller Tarafından Silahsızlandırılan Mars (Mars Being Disarmed by Venus and the Three Graces), 1824, tuval üzerine yağlıboya, 308 x 262 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüksel.

Claude Gautherot'un (1769-1825) çalışması (Şekil 13), coşkuya ve askeri düzene verdiği saygının yanı sıra, askerlerin uzanmış kollarıyla imparatorlarına olan sevgilerini ve bağlılıklarını ortaya koydukları bir tür kutsal tablodur, bu durumda Napolyon gerçek bir hükümdardan çok bir savaş ağası konumundadır. Geçmesine izin vermek için açılan iki asker sütunu arasında ilerlerken, bir tarafta birliklerini kolunu uzatarak, diğer tarafta bakışlarıyla kucaklayarak selamlamaktadır. Napolyon'un burada ilerlediği askerlerle bir duygu birliği bulunmaktadır (Benoît, 2016).



Şekil 13. Claude Gauntherot, Napolyon, II. Kolordu'nun 12 Ekim 1805'te Harekete Geçmesini Emrediyor (Napoleon haranguing his troops on the Bridge of the Lech at Augsburg), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 385x 620 cm, Château de Versailles, Versay.

Napolyon'un 27 Ekim 1806'da Prusya başkenti Berlin'e resmi girişini temsil etmek için (Şekil 14) Fransız sanatçı Charles Meynier (1768–1832) (İmparatorluğun ünlü askeri destanının ressamı), ertesi gün Berlin'de yazılan Grande Armée'nin yirmi birinci Bülteni'nin metninden yararlanmıştır. Tören alayının başında General Hulin vardır ve kendisine bir yaver eşlik etmektedir. Yerel halk tarafından alkışlarla karşılanan İmparator'a subayları ve muhafız birliğinin atlı avcıları eşlik etmektedir. İmparatorun sol tarafında Jean-de-Dieu Soult (1769-1851), d'Avout ve Vicenza Dükü Caulaincourt'tan (1773-1827) oluşan bir grup yer almakta olup, yanlarında Ney ve Berthier bulunmaktadır. Ayrıca birkaç ay sonra Vestfalya Krallığı'nın hükümdarı olacak olan Jérôme Bonaparte (1784-1860), Mareşal Bessières (1768-1813) ve Mareşal Augereau (1757-1816) da yer almaktadır. Daha uzakta Memlük Roustam (1783-1845) vardır. Meynier, alayın güzergâhı boyunca toplanmış, kimliği belirsiz çok sayıda kişi arasında, biraz solda yer alan, İmparatorla aynı gün Berlin'e gelen Napolyon Müzesi müdürü Vivant Denon'u (1747-1825) ihtiyatlı bir şekilde resme dâhil etmiştir. İmparatorluk Muhafızları'nın cerrahı Jean-Dominique Larrey'nin (1766-1842) figürü, yeşil frakıyla kompozisyonun en sağında yer almaktadır. Beyaz bir ata binmiş olan Napolyon tüm gözlemcilerin dikkatini çekmektedir. Sanatçı, Bülten'de yer alan şu yorumu resmetmeyi başarmıştır: "Tanımlanamayan bir duygu, acı, hayranlık ve merak karışımı, onun geçişi için bastıran kalabalığı heyecanlandırdı." Pırıltılı renklerden oluşan elbiseler giymiş çok sayıda

kadın vardır. Meynier, kalabalığın coşkusunu yansıtmak için kırmızı, yeşil ve beyazın baskın tonlar olduğu canlı bir palet kullanmıştır. Kompozisyonun ön planında, hafifçe solda ve orta eksenden geride, koyu renk giysiler içindeki yaşlı bir Prusyalı, birlikler şehre girerken biraz sönük bir tavırla elini kaldırmaktadır (Mayer-Michalon, 2008).



Şekil 14. Charles Meynier, Napolyon'un Berlin'e Girişi. 27 Ekim 1806. (Napoleon's Entry into Berlin. October 27, 1806.), 1810, tuval üzerine yağlıboya, 330 x 493 cm, Château de Versailles, Versay.

Fransız sanatçı François Gérard'ın (1770–1837) bu eserinde (Şekil 15), 2 Aralık 1805'te Çek Cumhuriyeti'nin bugünkü Brno kenti yakınlarındaki Austerlitz'de Avusturyalıların ve Ruslara karşı 1805 seferinin doruk noktası olan "Üç İmparator" savaşındaki Fransız zaferi kutlanmaktadır. Takip eden 26 Aralık'ta Pressburg Antlaşması ile onaylanan zafer, Üçüncü Koalisyonu sona erdirmiş ve kısa süre sonra Kutsal Roma-Cermen İmparatorluğu'nun çöküşüne yol açmıştır. Gérard'ın eserinde, Fransız İmparatorluk Muhafızlarının Rusya İmparatoru'nunkine karşı çok sert mücadelelerden sonra kazandığı zaferi takip eden anları tasvir edilmektedir. Sağda, İmparator Napolyon I. Pratzen platosunun kenarında ilerlemekte, ardından soldan sağa Mareşaller Berthier'i (İmparatorun sağında), General Junot, General Bessieres, ve General Duroc adındaki komutasındaki askerler izlenmektedir. General Rapp dörtnala bir şekilde kalabalığa katılmış İmparatorla yüz yüze gelmiştir. Ona düşmandan ele geçirilmiş, Muhafız Memlükleri tarafından sallanan bayrakları ve sancakları sunarken, Rus İmparatorluk Muhafızlarının komutanı Albay Prens Repnin-

Volkonski'yi mahkuk olarak getirmektedir. Bu iki grup arasında sanatçı, yüzleşmenin şiddetine tanıklık eden seyrek bir ön plan oluşturmuştur (Gérard, 1810).

Bir yandan zaferin heyecanı, diğer yandan imparatorun ve akrabalarının pasifliği arasındaki karşıtlık tamdır. 1806'da yaptırılan, 1808'de tamamlanan ve 1810 Salonu'nda sergilenen tablo, Tuileries Sarayı'ndaki Danıştay odasının tavanına yerleştirilmiştir. 1815'te tavandan indirilmiş, 1835'te Savaşlar galerisine yerleştirilmek üzere Versailles'a gönderilmeden önce Louvre saklanmıştır. Ressam Henri Frédéric Schopin tarafından üstte, sonra altta olmak üzere bu iki ardışık kurgu göz önünde bulundurularak büyütülmüştür. Bu eser, zamanının tarihinin ressamı François Gérard'ın büyük bir şaheseri ve Napolyon destanının en popüler imgelerinden biri olmuş, sıklıkla yeniden üretilmiş ve yorumlanmıştır (Gérard, 1810).



Şekil 15. François Gérard, Austerlitz Savaşı 2 Aralık 1805 (The Battle of Austerlitz, December 2, 1805), 1810, tuval üzerine yağlıboya, 510 x 958 cm, Château de Versailles, Versay.

21-22 Mayıs 1809 tarihinde gerçekleşen Aspern-Essling Savaşı Avusturya kuvvetlerinin zaferiyle sonuçlanmıştır. Almanya doğumlu Avusturyalı bir sanatçı olan Johann Peter Krafft (1780-1856) tarafından ele alınan bu eserde (Şekil 16) Arşidük Karl ve kurmaylarının kompozisyonun merkezinde konumlandırıldığı görülmektedir. Arka plandaki kasvetli koyu tonlar ile ön planda ele alınan açık tonlardaki figür bütünü zıtlık oluşturmaktadır. Atların kuşamları ve askerlerin teçhizat ve üniformalarındaki parlak kırmızı tonları göze çarpmaktadır. Arşidük sağ elini yukarı kaldırarak birliklerinin Fransız kuvvetlerine karşı kazandıkları zaferi kanıtlarcasına kurmaylarına bakmaktadır. Bu sırada, sol arka planda Fransız kuvvetleri kahverengi atları ile savaş alanını terk ettiği izlenmektedir.



Şekil 16. Johann Peter Krafft, Arşidük Karl Aspern-Essling Muharebesi'nde Kurmaylarıyla Birlikte, 1809 (Archduke Karl with his Staff at the Battle of Aspern-Essling 1809), 1838, tuval üzerine yağlıboya, 192 × 268 cm, Liechtenstein. The Princely Collections, Viyana.

16-19 Ekim 1813 tarihleri arasında Leipzig yakınlarında gerçekleşen Uluslar Savaşı'nda Napolyon, Rusya, Avusturya ve Prusya'nın birleşik güçleri karşısında önemli bir yenilgiye uğramıştır. Dört gün süren savaş toplam 84.000'den fazla kişinin ölümüyle sonuçlanmıştır. Ayrıca, beyaz bir at üzerinde tasvir edilen (Şekil 17) Karl Philipp Fürst Schwarzenberg (1771-1820, Avusturyalı mareşal ve diplomat) ve ortada soldan sağa doğru Çar Alexander, İmparator I. Franz ve Kral III. Friedrich Wilhelm'den oluşan üçlü grup dikkat çekici figürlerdir. Böyle bir durumun hiçbir zaman meydana gelmediği tarihi bir kayıt konusudur. Zaferin ilan edildiği sırada Avusturya İmparatoru çoktan Schloss Rötha'daki karargâhına çekildiği bilinmektedir (Krafft, 1839).



Şekil 17. Johann Peter Krafft, Leipzig Muharebesi'nden Sonra 18 Ekim 1813 Tarihinde Zafer İlanı (Declaration of Victory After the Battle of Leipzig on 18 October 1813), 1839, tuval üzerine yağlıboya, 192 x 268 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

Eser (Şekil 18), İngiliz-Amerikalı bir sanatçı olan Benjamin West (1738-1820) tarafından ele alınmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde Fransız ve Kızılderili Savaşı olarak bilinen Yedi Yıl Savaşları sırasında 1759'da Quebec Savaşı'nda Abraham Ovaları'nda Tümgeneral James Wolfe'un ölümünü gösterilmektedir. Wolfe, Kanada'nın Fransız fethini harekete geçirerek İngiliz kuvvetlerini zafere götürürken kısa savaşta tüfek ateşiyle öldürülmüştür. Bir grup subay tarafından kuşatılmış ve teselli edilmiş olarak onu savaş alanında yatarken görülmektedir. Üst planda kısmen kıvrılmış bayrağa yükselen piramidal bir grubun tabanını oluşturan figürü ve solgun yüzü, İsa benzeri bir aydınlanma ile aydınlatılarak, onu eserin görsel ve duygusal merkezi yapmaktadır. Wolfe'un etrafındaki adamlar, subay arkadaşlarının ve askere alınmış askerlerin, yeşil bir yerleşimcinin ve bir Yerli savaşçının temsili tiplerinin portrelerini içermektedir. Stoacı çekingenlikten gözyaşlarına uzanan poz, jest ve ifade, hikâyeyi anlamlı bir şekilde anlatmaktadır. West, sahneyi alışılmadık bir şekilde gerçeğe bağlamak ve böylece izleyicileriyle bağlantı kurmak için çağdaş giyim ve silahların dikkatlice gözlemlenen ayrıntılarını eklemiştir. Amacı, izleyicileri resminin gerçek gerçekliğine ikna etmek değil, onları Wolfe'un özverisini taklit etmeye yöneltmek olmuştur (Seiferle & Nichols, 2018; West, 1770).

Solda, İsa'nın yasının tasvirlerini anımsatan bir sıkıntıyı ileten bir grup subay hazır bulunmaktadır. Sol ön planda, tek bir Yerli adam oturmakta, çenesi elinde, sanki derin

düşüncelere dalmış gibi gözükmektedir. Sağdaki iki subay daha sahneyi çerçevelerken, arka planda karşıt güçler harmanlanmakta ve savaş alanından gelen siyah duman ve fırtına bulutları bayrağın kesişen köşegeni etrafında birleşmektedir. Savaş tekil bir kahramanca fedakarlıkla sona erdiğinde bir drama duygusu aktarılmaktadır. Yüzbaşı Harvey Smythe, Wolfe'un kolunu tutmaktadır. Doktor Thomas Hinde generalin kanamasını durdurmaya çalışırken ve 78. Fraser Highlanders'dan Yarbay Simon Fraser, ekoseli kumaşıyşa gösterilmektedir, böylelikle bir dizi subay tanımlanabilmektedir. Bu tanımlanabilir portreler bir doğruluk ve tarihsel önem duygusu yaratmaktadır ve neredeyse tamamı olay yerinde değildir ve bunların dahil edilmesi, sanatçının bir İngiliz kahramanının ikonik bir görüntüsünü oluşturma niyetini yansıtmaktadır. Örneğin yerli savaşçı, "ilkel" halkların daha basit ve dolayısıyla daha asil karakterini öven Fransız filozof Jean-Jacques Rousseau tarafından geliştirilen bir kavram olan soylu vahşiyi temsil ettiği argümanı da dahil olmak üzere birçok bilimsel yorumun ilgisini çekmiştir. Aynı zamanda, sanatçı tüm önemli unsurları dikkatlice seçtiği için sahneyi kesin olarak Yeni Dünya'nın içine yerleştirmektedir. Örneğin, arka planda bir İngiliz askeri, ele geçirilen Fransız bayrağını taşırken gruba doğru hızla ilerlemektedir. Tarihçi Robert A. Bromley'in yazdığı gibi, genel etki "o kadar doğaldır ... ve tarihin gerçeğine o kadar yaklaşırlar ki, neredeyse doğrudurlar ve yine de gerçekte hiçbiri doğru değildir." (Seiferle & Nichols, 2018; Zygmont, 2015).



Şekil 18. Benjamin West, General Wolfe'ün Ölümü (Death of General Wolfe), 1770, tuval üzerine yağlıboya, 152,6 x 214,5 cm, National Gallery of Canada, Ottava**.**

Benjamin West'in *Sıska At Üzerindeki Ölüm* eserinin adı (Şekil 19), İncil'in son kitabı olan ve genellikle savaşın sembolik bir tasviri olarak yorumlanan Kutsal Aziz Yuhanna'nın Vahiyi'nden alınmıştır: "Ve baktım ve solgun bir at gördüm: ve onun adı Üzerine ölüm oturdu

ve cehennem onu takip etti. Ve kılıçla, açlıkla, ölümle ve yeryüzünün canavarlarıyla öldürmeleri için onlara dünyanın dörtte biri üzerinde yetki verildi" (Vahiy 6:8). İnsanlığın yok oluşunun bu korkunç öyküsünde; engebeli düzensiz şekiller, ışık ve karanlığın dramatik karşıtlıkları ve çalkantılı hareketin dinamizmi, ölülerin ve ölmekte olanların çarpık yüzleri ve acınası jestleriyle birleşerek bir terör duygusu uyandırmaktadır. Şiddetli korku, onu bir dünyanın yok edilebileceği yöntemlerin en müthiş tasvirlerinden biri yapan yıkıcı bir dinamizm sergilemektedir. Bu çalışmanın yapıldığı 1796 yılında, İngiltere, Fransa ile savaş halinde olmuş ve West'in eseri, çağdaş dünyada olup biten ya da olması beklenen şeyler hakkında yorum yapmayı amaçlamış olabileceğini düşünmektedir (West, 1796).



Şekil 19. Benjamin West, Sıska At Üzerindeki Ölüm (Death on the Pale Horse), 1796, tuval üzerine yağlıboya, 59.4 x 128,6 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit.

Amerikalı bir sanatçı ve subay olan John Trumbull (1756–1843) tarafından yapılan eser (Şekil 20), Kartaca ve Roma arasındaki İkinci Pön Savaşı'nda Cannae Savaşı'ndan ilham almaktadır. Hannibal'ın stratejik planlaması ve savaş sırasında birliklerini stratejik olarak konuşlandırması, Cannae Muharebesi'nin başarıya ulaşmasını sağlamıştır. Hannibal, Kartaca ordusunun zayıflatılmasına rağmen Roma ile savaşın ilk aşamasında güçlü kalmıştır. 216 yılında, Hannibal su ve yiyecek kaynaklarını tehdit ederek Roma'ya saldırmıştır. Romalılar ise hatalı bir kararla Hannibal'ın ordusunun iki katı büyüklüğünde bir ordu göndermiştir. Ancak Hannibal'ın stratejik planlaması ve arazi avantajları, Romalıların konuşlanmasını zorlaştırmıştır. Hannibal'ın Cannae'deki ünü, savaş sırasında birliklerini stratejik olarak konuşlandırması ve manevra yapmasıyla güvence altına alınmıştır. Cannae Savaşı, birlik ve arazi yönetiminin ustaca bütünleştirildiği, Hannibal'ın stratejik yaklaşımının zirve noktasını temsil etmektedir. Eser, mağlup konsül Lucius Aemilius Paullus'un, etrafını saran Kartacalılar

Roma ordusunu yavaş yavaş sıkıştırırken bir kayanın üzerinde çaresizce durduğu sahneyi tasvir etmektedir. Alıntıda da belirtildiği gibi, Paullus gün bitmeden, savaş için konuşlanmış Roma ordusunun ezici çoğunluğuyla birlikte öldürülmüştür. Diğer Romalı konsül Gaius Terentius Varro katliamdan kurtulmayı başarmış ve daha sonra Roma ordusunun hayatta kalan üyeleriyle birlikte Roma'ya dönmüştür (Hansley, 2021).



Şekil 20. John Trumbull, Paulus Aemilius'un Cannae Muharebesi'nde Ölümü (The Death of Paulus Aemilius at the Battle of Cannae), 1773, tuval üzerine yağlıboya, 62,2 x 88,4 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

Yaşadığı dönemde "vatansever-sanatçı" olarak adlandırılan Trumbull, 1775-1777 yılları arasında Kıta Ordusu'nda görev yapmıştır. Daha sonra görevinden istifa etmiş ve 1780'de Benjamin West ile çalışmak için Londra'ya ve Paris'e gitmiştir, her iki başkentte de çağdaş tarih resimlerinden ilham almıştır. Trumbull, bağımsızlık mücadelesindeki çatışmaların kritik olaylarına dayanan bir dizi kompozisyonla ölümsüzleştirme planıyla Amerika Birleşik Devletleri'ne dönmüş ve böylece yeni ulus için yeni bir ikonografi yaratmıştır. Devrim Savaşı'nın kutlama görüntüleriyle tanınmış ve nihayetinde birden fazla versiyondan oluşan sekiz farklı sahneyi tamamlamıştır. Eserlerinde, aralarında William Howe, Henry Clinton, Israel Putnam ve William Prescott'un da bulunduğu silahlanmış komutanların çoğu tanımlanabilmektedir. Çatışmanın (Şekil 21) her iki tarafındaki beyaz subayların çoğunun isimleri kaydedilirken, daha yakın tarihli araştırmalar, özellikle sağda bir tüfek tutan siyahi adam olmak üzere diğer bazı figürlere odaklanmıştır. O gün hizmet ettiği bilinen

Afrikalı Amerikalı askerlerden Salem Poor veya Peter Salem olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, figürün, önünde kılıçla duran tüylü şapkalı subay Teğmen Thomas Grosvenor'un köleleştirilmiş bir adamı olan Asaba'yı temsil etmesi daha muhtemel görünmektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; E. B. Davis vd., 2003; Kelley, 2005, ss. 98, 113–114).



Şekil 21. John Trumbull, General Warren'ın Bunker Tepesi Savaşı'ndaki Ölümü, Haziran 17, 1775 (The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill, June 17, 1775), 1786, tuval üzerine yağlıboya, 50,16 x 75,56 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston.

Trumbull, bu eserinde (Şekil 22), Kanada'da Britanyalılara karşı Amerikan seferindeki bir kahramanın ölümünü anmaktadır. Diyagonal kompozisyon, açık ve koyu kontrastları, parlak renklerin kullanımı ve hareketin resim yüzeyine yakın tasviri, dramayı daha da arttırmaktadır. Tümgeneral Richard Montgomery bir kar fırtınası sırasında Quebec'e girmeye çalışmış, ancak ordusunun bir kısmı firar ettikten sonra, Britanya ve Kanada birlikleri Amerikalıları pusuya düşürmüştür. Bir top patlamasıyla yaralanan Montgomery, Matthias Ogden'ın kollarında ölmektedir. Karla kaplı toprak, yaprakları soyulmuş ağaçlar ve gecenin kasvetli karanlığı, Amerikan askerlerinin keder ve şokunu gözler önüne sermektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Trumbull, 1786).



Şekil 22. John Trumbull, Quebec Saldırısında General Montgomery'nin Ölümü, Aralık 31, 1775, 1786 (The Death of General Montgomery in the Attack on Quebec, December 31, 1775), tuval üzerine yağlıboya, 62,5 x 94 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

Trumbull, Princeton, New Jersey savaşındaki (Şekil 23) birçok anı betimlemektedir. Merkezde, kuşatılmış adamlarından kopmuş Tuğgeneral Hugh Mercer, altında ölmekte olan atı ile bir Britanya süngüsünden ölümcül darbeyi beklemektedir. Orta mesafede, General George Washington; kahverengi bir at üzerinde, yanında Dr. Benjamin Rush, birliklerini toplamak için sahaya hücum etmektedir. Trumbull, bu sahnenin daha önceki bir yağlıboya taslağında yükseltilmiş olan Mercer'in atının başının konumunu indirerek, odağı Mercer'in ölümünden, cesareti Amerikan ordusuna çok önemli bir zafer kazandıran Başkomutana kaydırmıştır (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Trumbull, 1789).



Şekil 23. John Trumbull, General Mercer'in Princeton Savaşı'nda Ölümü, 3 Ocak, 1777 (The Death of General Mercer at the Battle of Princeton, January 3, 1777), 1789 ya da 1831, tuval üzerine yağlıboya, 53.3 x 78,1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

Trumbull bu eserinde (Şekil 24), İngiliz General John Burgoyne'nin 17 Ekim 1777'de Saratoga, New York'ta teslim olmasını tasvir etmiştir. Her iki çarpışmanın ardından Burgoyne zayıflamış bir orduyla Saratoga'ya çekilmiş ve burada General Horatio Lloyd Gates'e teslim olmuştur. Amerikan Devrimi'ndeki bu dönüm noktası, İngilizlerin New England'ı diğer kolonilerden ayırmasını engellemiş ve Amerikan davasına aktif Fransız desteği getirmede belirleyici faktör olmuştur. Eserde, General Burgoyne'nin kılıcını General Gates'e teslim etmeye hazır olduğunu göstermektedir. Burgoyne'a saygı gösteren Gates, kılıcı almayı reddetmekte ve bunun yerine Burgoyne'u içecek alması için çadıra misafirperverlikle yönlendirmektedir. Amerikan bayrağı çadırın tepesinde rüzgârla dalgalanmaktadır. Amerikalı subaylar, olaya tanık olmak için kenarlarda toplanmaktadır. Askerler çeşitli kıyafetleri, farklı birimlerini yansıtmaktadır. Resmin merkezinde ve arka plana doğru uzanan Burgoyne'nin ordusu ve Alman takviye kuvvetleri göze çarpmaktadır. Uzak mesafeden ata binen Malzeme Sorumlusu Amerikalı Albay Morgan Lewis tarafından kampa yönlendirilmektedirler. Sahne, çatışma veya düşmanlıktan çok barışı çağrıştırmaktadır. Mavi gökyüzünün ve beyaz bulutların altında, toplar sessiz durmakta, subaylar giydikleri üniformalarıyla, silahları kınlarında veya asılmış şekilde beklemektedir (Trumbull, 1821).



Şekil 24. John Trumbull, General Burgoyne'nin Teslim Olması (Surrender of General Burgoyne), 1821, tuval üzerine yağlıboya, 365 x 548 cm, Capitol Hill, Washington.

John Trumbull'un bu eseri (Şekil 25) yine Washington Capitol'deki lobide sergilenmektedir. Bu resmin konusu, Devrim Savaşı'nın son büyük kampanyasını sona erdiren Britanya ordusunun 1781'de Yorktown, Virginia'da teslim olmasıdır. Kara bulutlarla dolu mavi gökyüzü ve kırık top, bu olaya yol açan savaşları göstermektedir. Eylül ayı başlarında, 7.000 kişilik bir kuvvetle yerleşik olan Cornwallis, denizden kurtarılmayı ummuş, ancak Britanya gemileri bir Fransız filosu tarafından püskürtülmüştür. General Washington birkaç hafta içinde çok daha büyük bir orduyu konuşlandırmış ve topçuları Ekim ayı başlarında Britanya mevzilerini bombalamıştır. Amerikan ve Fransız birlikleri iki Britanya kalesini ele geçirdikten sonra, Cornwallis 19 Ekim'de teslim olmuştur. Sahnenin ortasında, Amerikalı General Benjamin Lincoln beyaz bir ata binmiş görünmekte, sağ elini, arka plana doğru uzanan uzun birlik hattına liderlik eden teslim olan Britanya subayının taşıdığı kılıca doğru uzatmaktadır. Solda, Fransız subaylar, kraliyet Bourbon ailesinin beyaz bayrağının altında ayakta ve ata binmiş vaziyette görünmektedir. Sağda, Yıldızlar ve Çizgiler'in altındaki Amerikan subaylarının aralarında Marquis de Lafayette ve ressamın kardeşi Albay Jonathan Trumbull da bulunmaktadır. Kahverengi bir ata binen General George Washington, Lord

Cornwallis'in kendisi teslim olmak için hazır olmadığı için arka planda kalmıştır (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Trumbull, 1826).



Şekil 25. John, Trumbull, Lord Cornwallis'in Teslim Olması (Surrender of Lord Cornwallis), 1826, tuval üzerine yağlıboya, 370 x 550 cm, United States Capitol, Washington.

Amerika Birleşik Devletleri doğumlu ressam John Singleton Copley'in (1738-1815) binalarla çevrili küçük bir meydanda dramatik bir savaş sahnesini gösteren bu büyük yağlı boya tablosunun merkezinde (Şekil 26), kırmızı üniformalı Britanya askerlerin, yaralı liderleri Binbaşı Francis Peirson'ın (1757-1781) vücudunu desteklediği görülmektedir. Peirson'ın kana bulanmış beyaz gömleği, askerlerin parlak kırmızı ceketleri arasında öne çıkmakta, onu büyük, dalgalı bir Birleşik Krallık Bayrağı (Union Jack) bayrağının altında tutmaktadırlar. Arkasında birliklerin sarı renkli alay bayrağı dalgalanırken, yine üst köşedeki küçük bayrak izlenmektedir. Sağ ön planda, bir anne, bir bebek ve bir çocukla savaş alanından kaçmaya çalışmaktadır. Bayrağın altında ise altın bir heykel detayı görülmektedir. Merkezdeki grubun solunda, görünüşe göre Peirson'ı öldüren Fransız kuvvetlerine ateş açan üniformalı bir siyahi adam izlenmektedir. Kırmızılara bürünmüş Britanya askerlerinden oluşan bir kalabalığın ortasındaki bu adam; lacivert bir yelek, gümüş apoletler ve çeşitli renklerde devekuşu tüyleriyle süslenmiş kendine özgü bir şapka giymiş olarak tasvir edilmiştir. Siyahi adamın amaçlanan kimliği ve portrenin dayandırılmış olabileceği gerçek bir kişinin olası kimliği bilinmemektedir. Copley'in çağdaşlarının çoğu köle sahibi ya da Britanya'daki evlerinde siyahi hizmetçileri olmuştur. Copley'nin ise Boston Massachussets'deki kendi ailesinin evlerinde

köleleştirilmiş bir Afrikalı çocuğa sahip olduğu bilinmektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Singleton Copley, 1783).



Şekil 26. John Singleton Copley, Yüzbaşı Peirson'ın Ölümü, 6 Ocak 1781 (The Death of Major Peirson, 6 January 1781), 1783, tuval üzerine yağlıboya, 251,5 × 365,8 cm, Tate, Londra.

Kuzey Carolina'daki bir kamu binası için yapılan anıtsal bir resim olan bu eser (Şekil 27), Washington'un düşman güçlerini şaşırtmak amacıyla donmuş Delaware Nehri'nden geçtiği soğuk bir Aralık gecesini tasvir etmektedir. İngiliz-Amerikalı bir sanatçı olan Thomas Sully (1783–1872)'nin resmi, geniş bir siyasi anlam taşımaktadır ve sağdaki grup, savaş sırasında Washington'un uşağı olan köleleştirilmiş William Lee'yi içermektedir. Tablo, renkli insanların Amerikan Devrimi'ne katılımına dikkat çekmekte ve köleliğin varlığıyla ilgili tartışmalara işaret etmektedir. Sully, Washington'ı kompozisyonun merkezine yerleştirmiş, atının üzerinde sakin bir şekilde dinlenirken tasvir ederken, yoldaşları telaşlı ve endişeli olarak resmedilmiştir. Ortam titizlikle detaylandırılmıştır. Sully, tasvirinin doğruluğundan emin olmak için kar fırtınası sırasında bölgeyi ziyaret etmiştir. McConkey'nin feribot evi karşı kıyıda, sol tarafta güçlükle seçilebilmektedir. Arka planda, Delaware'de demir taşımak için kullanılan düz tabanlı Durham tekneleriyle nehri geçenler görülmektedir. Bunlar tam da ordunun geçişi kolaylaştırmak için topladığı teknelerdir. Sully'nin tasvirinde gece, Washington'un yüzünde dolunay tarafından aydınlatılmıştır. Onun solundaki karanlıkta, geçişi yönetmekle görevli Henry Knox kılıcıyla işaret etmektedir. Atlı siyah figürün Washington'un hizmetkârı Billy Lee olduğuna inanılmaktadır. Sully at üzerindeki figürü Nathanael Greene

olarak tanımlamış ve en sağdaki figürün herhangi bir kişiyi temsil etmediğini belirtmiştir. Thomas Sully, olayın yazılı anlatımlarından ve hayal gücünden faydalanarak bu "tarihi portre"yi oluşturmuştur. Ancak tablo, boyutu nedeniyle sergileme alanı için çok büyük olduğu için 1903 yılında Güzel Sanatlar Müzesi tarafından satın alınana kadar Doğu Yakası'ndaki çeşitli mekanlarda sergilenmiştir. Tablo, 1823 civarında Bostonlu zanaatkâr John Doggett tarafından yapılan orijinal çerçevesiyle de korunmaktadır (Sully, 1819; *Ten Great American Revolution Paintings, 1790-1860,* 2025).



Şekil 27. Thomas Sully, Delaware Geçidi (The Passage of the Delaware), 1819, tuval üzerine yağlıboya, 372,11 x 525,78 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston.

Amerikalı bir sanatçı olan John Vanderlyn'nin (1775-1852) bu eserinde (Şekil 28) Kristof Kolomb ve ekibinin üyeleri, Avrupa'dan Çin'e, Japonya'ya ve belki de bilinmeyen diyarlara batıya doğru bir yol bulmak için yaptıkları seferin ilk karaya iniş noktası olan Batı Hint Adaları'ndaki bir kumsalda gösterilmektedir. 12 Ekim 1492'de yerlilerin Guanahani ve Columbus'un San Salvador adını verdiği bu adaya ulaşmışlardır. Eserdeki ortam, ormanlık bir koy veya körfezin kenarındaki dar bir kumsaldır. Amiral gemisi Santa Maria'dan yeni inen Kolomb, uzun yolculuğunun güvenli bir şekilde sona ermesi için saygılı bir minnettarlık duyuyormuş gibi yukarı bakmaktadır. Sol eliyle Aragon ve Kastilya'nın kraliyet sancağını kaldırmakta, toprakları İspanyol patronları için talep etmektedir. Sağ eliyle kılıcını dünyaya doğrultmaktadır. Başı açık, tüylü şapkası ayaklarının dibinde alçakgönüllülük ifadesiyle

durmaktadır. Kolomb yakınlarında gruplanan diğer Avrupalılar, toplumun çeşitli sınıflarını temsil etmektedir. Onun arkasında ve sağında, gemilerin kaptanları Niña ve Pinta, Kral Ferdinand ve Kraliçe Isabella'nın sancağını taşımakta ve bir rahip metal bir haç tutmaktadır. Solunda bir denizci diz çökmüş, yukarı bakmakta ve bir asker, yerli Batı Kızılderililerin bir ağacın arkasından ziyaretçileri izlediği ormanı ihtiyatla izlemektedir. Kolomb'un daha gerisinde, bir kamarot diz çökmekte ve bir asi tövbekar bir tavırla eğilmektedir. Merkez grup boyunca askerler mızrak taşımakta, silahlanma müfettişi ise bir tüfek taşımaktadır. Resmin sol tarafında, daha fazla mürettebat üyesiyle, yoldaşları bir dizi tepki gösterirken küçük bir tekneyi indirmektedir. Bazıları kıyıya ulaştıklarında çok sevinirken diğerleri hevesle kumdan altın çıkarmaya çalışmaktadır (Vanderlyn, 1847).



Şekil 28. John Vanderlyn, Kolomb'un Karaya Çıkması (Landing of Columbus), 1847, tuval üzerine yağlıboya, 365 x 548, United States Capitol, Washington.

4.3. Akademik Resim Dönemi Savaş Resimleri

Fransa doğumlu İngiliz bir sanatçı Dominic Serres (1722-1793) tarafından ele alınan St. Lucia Savaşı'nda taraflar detaylıca ele alınmıştır. Fransa, 1778'de Amerikan Devrim Savaşı sırasında Amerikan isyancılarıyla ittifak kurduğunda, Batı Hint Adaları'ndaki deniz başkomutanı Tuğamiral Samuel Barrington, Fransız adası St. Lucia'ya karşı hızla sefere çıkmıştır. 12 Aralık'ta yelken açarak adamlarını adanın batı tarafındaki, kaygısızca konuşlanmış Fransız kuvvetlerinin bulunduğu Grand Cul de Sac sahillerine indirmiştir. Barrington, karaya çıkmak ve nakliyeyi korumak için gemilerini körfezin ağzındaki savunma

hattına demirlemiştir. Birlikler iç kısma doğru hızlı bir ilerleme kaydetmişler ve adanın çoğu, 15 Aralık günü öğleden sonra güvenlik altına alınmıştır. Amiral d'Estaing ve komutasındaki 12 gemisini içeren Fransız Batı Hint Adaları filosu bu süreçte ortaya çıkmış, Britanya filosunu yerinden etmek ve kıyıya sığınan nakliye araçlarını yok etmek için hemen saldırıya geçmişlerdir. Ancak Barrington gemilerini iyi yerleştirmiştir ve bu kısa saldırıyı geri püskürtmekte hiç zorluk çekmemiştir. D'Estaing daha sonra ayın 17'sinde, Grand Cul de Sac'ın hemen kuzeyindeki bir koyda 7000 asker çıkarmış, ancak daha yüksek Britanyalı mevzilerine hücum etme girişimleri ağır can kaybıyla geri püskürtülmüştür. 29 Aralık'a kadar uygun saldırı koşulu bekleyen d'Estaing, rüzgâr ve koşulların elverişsizliği nedeniyle adayı terk etmiş ve güç durumdaki Fransız valisi ertesi gün teslim olmuştur. Eserin sağında (Şekil 29), Grand Cul de Sac'ın güney noktası bulunmakta, liman bölgesi görünümündeki 'Galler Prensi', Britanya hattının en kıç tarafında demirli vaziyettedir. Sadece önde gelen üç Britanya gemisi hareket halinde ve rüzgâr koşulları, Fransız hattını en kıç gemilerle çarpışmadan önce ayrılmaya zorlamaktadır. Solda, Amerikan isyancı güçlerinin bayrağını ve 'Yıldızlar ve Çizgiler' olarak bilinen Amerika Birleşik Devletleri'nin 13 koloni bayrağının ilk formlarını taşıyan birkaç küçük gemi mevcuttur (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Serres, 1780).



Şekil 29. Dominic Serres, Barrington'ın St Lucia'daki Savaşı 15 Aralık 1778 (Barrington's Action at St Lucia, 15 December 1778), 1780, tuval üzerine yağlıboya, 104,2 x 184,1 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

Fransız sanatçı Horace Vernet'nin (1789-1863) Orléans Dükü I. Louis-Philippe (1773-1850) için tamamladığı dört savaş sahnesinin ilk çalışmasını temsil etmektedir. 1819 yılında 8.000 franklık bir maliyetle sipariş edilen bu tablo (Şekil 30), serinin tamamlanan ilk eseridir. Tablo, 6 Kasım 1792'de meydana gelen Jemappes Muharebesi'ni tasvir etmektedir. Savaş sırasında Jemappes Avusturya Hollanda'sında yer almaktadır; şimdi Belçika'nın güneybatı bölgesinde bulunan Mons şehrine dahil edilmiştir. Vernet eserinde, izleyicinin bakışını duman ve tozla kısmen örtülmüş geniş manzara boyunca yönlendirmek için değişen ışık ve gölge bantlarından oluşan bir teknik kullanmaktadır. Kendine özgü yel değirmeniyle Cuesmes köyü pusun içinden çıkarken, belirgin çan kulesiyle tanımlanan Mons şehri sağ tarafta görünür hale gelmektedir. Sanatçının ele aldığı serideki diğer üç resmin aksine, bu eser Vernet'nin uzakta konumlandırdığı savaşın ayrıntılı bir görüntüsünü sunmamaktadır. Bunun yerine, Dük'ün beş sayfalık el yazısı bir belgede tanımladığı tek bir bölümü tasvir etmekte ve Fransız cesaretinin karakteristik özelliği olan münferit bir eylemi göstermenin gerekli olduğunu belirtmektedir. Orta ön planda, bir top güllesiyle bacaklarından ölümcül yaralar almış olan Fransız General Drouet savaş alanından uzaklaştırılmaktadır. Sol kolu, beyaz bir ata binmiş olan General Dumouriez'e doğru bir selamlama jestiyle uzanmakta ve benzer bir teşekkür jestiyle karşılık vermektedir. Kahverengi bir ata binmiş, mavi ceket ve beyaz pantolon giymiş bir kadın asker bakışlarını tekrar Drouet'ye çevirmektedir. Bu yoldaşlık ve şefkat ifadeleri, sağ tarafta, saçları örgülü ve beyaz ceketli atlı bir askerin, diğerleri yanan bir binadan kaçarken bir sivile içki ikram ettiği resme de yansımıştır. Savaş bağlamında bile nezaket gösterileri ortaya çıkabilmektedir. Beyaz bir ata binmiş olarak resmedilen ve arka planda yer alan genç Orléans Dükü, Fransız zaferiyle sonuçlanan hücuma önderlik etmiştir. Sonraki yıllarda kimi zaman "Jemappes Kralı" olarak anılmıştır. Eser, monarşiye muhalif olduğu düşünülerek 1822 Salon'una kabul edilmemiştir. Vernet bunun yerine tabloyu aynı yıl atölyesinde düzenlediği kendi Salon d'Horace Vernet'sine dahil etmiştir. Resme eşlik eden broşürde tablo, özellikle manzaranın resmedilişindeki hassasiyete atıfta bulunularak, detayları nedeniyle övülmüştür. Manzara ressamları arasında bile, tüm unsurların doğal düzene uygun olarak konumlandırıldığı ve aynı alan içinde herhangi bir hareket tekrarı olmaksızın böyle bir kesinliğin nadir olduğu belirtilmiştir (Hornstein, 2017, s. 62,89; Vernet, 1821).



Şekil 30. Horace Vernet, Jemappes Savaşı (The Battle of Jemappes), 1821, tuval üzerine yağlıboya, 177,2 x 288,3 cm, The National Gallery, Londra.

1822'de tamamlanan eser (Şekil 31), Orléans Dükü tarafından sipariş edilen dört savaş sahnesinden ikincisini temsil etmektedir. Vernet'ye bu tablo için 10.000 frank ödenmiştir ki bu bir önceki yıl Jemappes Savaşı için aldığı ücrete göre 2.000 franklık bir artış anlamına gelmektedir. Fransız birliklerinin, alandan çekilen Rus kuvvetlerine karşı hücum halinde ilerlediğini görülmektedir. Sol tarafta, dikenli bir tacı destekleyen bir haçın yanında göğüs göğüse çarpışma sahneleri, askerlerin daha sonraki emirleri beklediği sağ taraftaki nispeten sakin ortamla keskin bir tezat oluşturmaktadır. Vernet yaralıları ya da ölenleri ön planda tasvir etmekten çekinmemektedir. Vernet, savaşın tamamını resmetmek yerine, kompozisyonu yapılandıran ve izleyicinin bakışlarını güneşin battığı uzak ufka yönlendiren asker sıralarının oluşturduğu kaybolma noktalarını vurgulamaktadır. Soluk sarı ve pembe boya uygulaması, alacakaranlığın inişinden hemen önce yer alan zayıf bir gün batımı yanılsaması yaratmaktadır. Vernet'nin dramatik ışık kullanımının, on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni görsel gösteri biçimlerinden, özellikle de panorama ve dioramalardan etkilendiğini öne sürmek makul görünmektedir. Panoramalarda, kapsamlı resimler izleyiciyi tamamen içine alan rotundalarda sergilenmektedir. Dioramalar, görsel gösteri alanında bir başka yeniliktir ve eserler, dönen silindirik bir oditoryum içinde muhteşem ışık efektleriyle sergilenmektedir. Bu geniş, sürükleyici görsel formatlar, izleyicilere tarihi olaylarla ilgili etkileşimli bir deneyim sunarak, geleneksel tarihi resim biçimlerine meydan okumuştur. Benzer şekilde, Vernet'nin

panoramik savaş sahneleri, karmaşık detayları, zorlayıcı görsel draması ve sürükleyici illüzyonizmiyle, tasvir edilen olayla doğrudan etkileşim hissi uyandırmak üzere tasarlanmıştır. Eser, 1824 Salon'unda sergilendiğinde, kısmen etkileyici ayrıntı düzeyinin cazibesine kapılan halktan büyük ilgi görmüştür. Stendhal yazılarında bu tabloyu Romantizmin bir örneği olarak ilan etmiş ve şöyle demiştir: "Resimlerde tasvir edilen sayısız savaşa tanık oldum ve hatta iki ya da üçünü gerçekte yaşadım. Bu deneyim bana, M. Horace Vernet tarafından yaratılan bu başyapıtın böylesi bir övgüye layık olduğu inancını aşıladı." Stendhal özellikle, tablonun halkın kolayca anlayabileceği ve bir ulus olarak topluca benimseyebileceği çağdaş bir tarih ve Fransız kahramanlığı imgesi sunma biçimini övmüştür. Resmin romantik yönünün Montmirail Savaşı ile örneklendiğini gözlemlemiştir. Ona göre romantik sanatçı, günümüzden uzak ve belki de hiç var olmamış kahramanlık dönemlerinden ziyade, içinde bulunduğumuz çağın insanlarını temsil etmektedir. Vernet sonrasında Jemappes Savaşı'na atıfla "ulusal duyguların ressamı" olarak adlandırılmıştır. Ayrıca, gençliğin akademik karşıtı romantik isyanının da simgesi haline gelmiştir. 1824 yılına gelindiğinde, 35 yaşındayken Fransa'nın en ünlü ressamı haline gelmiştir (Hornstein, 2017, ss. 62–67; Stendhal, 2015, s. 9068; Vernet, 1822).



Şekil 31. Horace Vernet, Montmirail Savaşı (The Battle of Montmirail), 1822, tuval üzerine yağlıboya, 178,4 x 290,2 cm, The National Gallery, Londra.

Hanau Savaşı (Şekil 32), Vernet'nin Orléans Dükü için yaptığı ve 10.000 frank ücret aldığı dört savaş sahnesinden üçüncüsünü temsil etmektedir. Dük, Hanau savaşına katılmamış olmasına rağmen, Napolyon'a yapılan göndermelerden ve imparatorluk zaferinin

hatırlanmasından siyasi avantaj elde etmiştir. Tabloda, mavi üniformalı Büyük Batarya'nın Fransız el bombacıları, beyaz giysili Bavyera süvarilerinin hücumuna karşı toplarını savunurken resmedilmiştir. Büyük Batarya General Antoine Drouot'nun komutası altındadır ve Drouot resmin sağında, ateşlenen bir topun yanında yer almaktadır. Atlı bir Avusturyalı süvarinin saldırısını savuşturmaya çalışmaktadır. Sol tarafta, Fransız Muhafız süvarileri karşı saldırı başlatmaktadır. Birliklerin başında, kompozisyonun sol ortasında, kestane rengi bir atın üzerinde sırtı izleyiciye dönük olarak oturan General Nansouty bulunmaktadır. Serideki diğer resimlerde olduğu gibi, Vernet savaşın kapsamlı ve dinamik bir genel görünümünü sunarak çatışmanın incelikleri hakkında fikir vermektedir. Vernet izleyiciyi ormanın çevresine yerleştirerek, Drouot'nun ilerleyen Bavyera birliklerini püskürtmek amacıyla açık ovaya doğru topçuları konuşlandırmasını gözlemlemektedir. Kompozisyon, izleyicinin bakışını manzara boyunca uzaktaki Kinsig Nehri'ne doğru yönlendiren ışık ve gölge bantlarıyla karakterize edilmektedir. Bu nehir taş bir köprü ile geçilmektedir. Kinsig nehri uzakta yer almaktadır ve ötesinde Hanau'nun çan kuleleri görülebilmektedir. Vernet, her biri dram ve keskin tesadüfi ayrıntılarla dolu, ön plandaki tek tek sahnelere veya bölümlere odaklanarak savaşın aksiyonunu daha erişilebilir kılmaktadır. Örneğin, yakından bakıldığında sağ taraftaki ağaçlara çarpan bir top mermisinin yörüngesi görülebilmektedir. Kompozisyon, merkezi manzarayı çerçeveleyen ve tasvir edilen eylemin sınırlarını belirleyen ağaçların varlığıyla tanımlanmaktadır. Bulutlarla birleşen dumanın kompozisyona dahil edilmesi, bu çerçeveleme etkisini güçlendirmeye hizmet etmektedir (Hornstein, 2017, s. 63; Vernet, 1824).



Şekil 32. Horace Vernet, Hanau Savaşı (The Battle of Hanau), 1824, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 289,8 cm, The National Gallery, Londra.

Eser, (Şekil 33) Vernet'nin Orléans Dükü için çizdiği dört savaş sahnesinin sonuncusudur. Eser, Nisan 1826'da tamamlanmış ve Vernet'ye 10.000 frank tutarında bir ödeme yapılmıştır. Jemappes Muharebesi'ne ek olarak bu, dükün bizzat katıldığı muharebelerden birisidir. Katılımı o kadar yaygın olarak biliniyordu ki "Monsieur de Valmy" lakabını almıştır. Vernet kompozisyonu, sınırları askeri personel sıralarıyla belirlenmiş, yüksek ve ışıklı bir araziden oluşan üçgen bir alan etrafında yapılandırmıştır. Sanatçı, Mareşal Kellermann'ın komutanlığı için bir odak noktası işlevi gören eski yel değirmenini kompozisyon içinde belirgin bir konuma yerleştirmektedir. İki ölü at izleyiciye yakın bir yere yerleştirilmiştir. Bunların solunda ve biraz arkasında, Jemappes'te de savaşmış olan Orléans Dükü ve küçük kardeşi Montpensier Dükü Antoine Philippe, Mareşal Jean-Baptiste Donatien de Vimeur'ya savaş hakkında rapor verirken resmedilmiştir. Onların varlığı, Devrim'e olan erken bağlılıklarının bir hatırlatıcısı olarak hizmet etmektedir Vernet, savaşı Mareşal Kellermann'ın Valmy yakınlarındaki yamaçlardaki mevzisinden gösteren bu görüntüde hem tarihi gerçekliği hem de meteorolojik doğruluğu sergilemektedir. Neredeyse simsiyah bulutlar savaştan önceki şiddetli sağanak yağışı hatırlatmaktadır. Bununla birlikte, serideki diğer tablolarda olduğu gibi, askerler yalnızca üniformalarıyla temsil edilmemekte; daha ziyade, jestleri ve ifadeleriyle görüntüyü bağlamlandırmaya katkıda bulunan bireyler olarak tasvir edilmektedirler (Hornstein, 2017, s. 89; Vernet, 1826).



Şekil 33. Horace Vernet, Valmy Savaşı (The Battle of Valmy), 1826, tuval üzerine yağlıboya, 174,6 x 287 cm, The National Gallery, Londra.

Vernet'nin Arcole Köprüsü'nden Geçiş tablosunun (Şekil 34) öneminin, Napolyon Bonapart'ın düşüşünden sonra Fransa ile Avrupalı komşuları arasındaki büyük düşmanlıkların fiilen sona erdiği bir barış döneminde savaş resminin kalıcı toplumsal önemine bağlı olduğu ileri sürülebilmektedir. Birçok eleştirmen Bourbonların dönüşüyle savaş resminin resmi statüsünü kaybetmesinden memnun olsa da kralcı bir eleştirmenin "resim ve Avrupa özgürleşti ve sanat burada insanlık gibi ortak zalimin çöküşünü alkışladı" sözlerinin de gösterdiği gibi, savaş resminin Restorasyon döneminde Salon sergilerinde düzenli olarak yer almaya devam ettiği ve genellikle büyük kalabalıkları cezbettiği görülmektedir. İdeal anlamda ortak bir zafer için birlikte çalışan farklı toplumsal katmanlardan büyük bir aktör grubuna odaklanan savaş resmi, toplumsal kolektifin örgütlenmesi, disiplini ve eylemliliği hakkındaki sorularla ilgilenmek için özellikle uygun olmuştur. Fransız ordusunun zayıflaması ve Restorasyon dönemi Fransız hükümetinde doğuştan gelen soylu ayrıcalıklarının yeniden tesis edilmesi bağlamında, Fransız ordusunun Devrim ve İmparatorluk döneminde meritokratik bir kurum ve sosyal hareketliliğin bir aracı olarak kazandığı itibarın da 1815'ten sonra devrimci ve Napolyoncu savaş sahnelerine duyulan zevke katkıda bulunduğu anlaşılabilmektedir (Hornstein, 2014, s. 432).

Restorasyon'un 1827'de düzenlenen son Salon'unda Napolyon askeri tarihiyle ilgili bir tablo daha yer almıştır: Devrim Savaşları'nın en ikonik askeri olaylarından biri olan Arcole Köprüsü Geçişi'ni tasvir eden büyük ölçekli bir çalışmadır. Bu resim Vernet'yi Bourbonlara karşı liberal muhalefetle ilişkilendirmiş ve ona liberal sanat eleştirmenlerinin hayranlığını kazandırmıştır. Bununla birlikte, Vernet'nin Fransa'nın resmi sanat kurumları içindeki hızlı yükselişi, 1820'lerin ortalarında Restorasyon toplumunu saran kutuplaşmış bölünmelerin üstesinden gelmeyi etkili bir şekilde öğrendiğini göstermektedir. Orléans Dükü ve Gabriel Delessert gibi liberal elit patronlardan sipariş almaya devam ederken, aynı zamanda Bourbonlar için ve Fransa'nın resmi sanat dünyasının emirleri dahilinde çalışmıştır. Vernet'nin eserleri, Restorasyon döneminde yeni siyasi düzenlerin kavramsallaştırma yeteneği açısından önem taşımaktadır. Vernet'nin eserleri sadece askeri olayları yeniden ele almıyor veya liberallere hitap etmiyor, aynı zamanda askeri konuları yaratıcı bir şekilde işleyerek izleyicileri çağdaş siyasetle ilişkilerini tanımlamada katkıda bulunmaya davet ediyor. Vernet'nin Bourbon Restorasyonu sırasında yarattığı en çarpıcı örneği olan bu eserde elde ettiği bu başarıyı özellikle vurgulamaktadır. Eserde Vernet, bilinen bir askeri olayı dinamik ve potansiyel olarak hayal kırıklığı yaratan grup uyumu üretme sürecinin eğlenceli bir resmi olarak tasvir etmektedir. Eser, Napolyon Bonapart'ın bir lider olarak otoritesinin, askerlerden oluşan daha geniş bir toplumsal bedenin desteğine ihtiyaç duyduğunu gösteren devrimci bir savaşı yeniden

yorumluyor ve Restorasyon döneminin belirli liberal siyasi özlemlerine hitap etmektedir (Hornstein, 2014, s. 72,74).

Vernet'nin *Arcole Köprüsü'nün Geçişi*'nin öneminin, bir komutan General ile emrindeki askerler arasındaki dinamik ve potansiyel olarak istikrarsızlaştırıcı ilişki etrafında olayı cesurca yeniden tanımlamasında yattığı söylenebilmektedir. Genç general ile etrafını saran asker grubu arasındaki etkileşime odaklanan Vernet, savaşın Gros'un ünlü Napolyon portresinde olduğu gibi tek bir adamın kahramanlığıyla tanımlanmadığını öne sürmüştür. Bunun yerine, liderlerini takip edip etmemeye karar vermek zorunda olan daha büyük bir grubun dramatik katılım riskleriyle tanımlamıştır. Vernet'nin resmi böylece izleyicilere bir grubun iradesinin henüz belirlenmediği zamansal bir an sunmaktadır. Eser, 260 santimetre genişliğinde ve 198 santimetre yüksekliğinde, bir tarih tablosu olarak kabul edilebilecek büyük bir resimdir. Bourbonların Napolyon'un kamusal temsillerini sık sık sansürlemesine rağmen, Vernet'nin eseri 1827 Salon'unda yer almış ve bildirildiğine göre büyük kalabalıkların ilgisini çekmiştir. İzleyiciler, kompozisyonun merkezinde yer alan ve üç renkli bayrağı çağrıştıran kırmızı, beyaz ve mavi bir alay bayrağı taşıyan adamın kendisini göz önüne aldığında, açıkça Napolyon'un konusunu fark etmekten kendilerini alamamışlardır. Eser, litografik versiyonunda yalnızca ima edilen bir dizi epizodik ayrıntıya ve askıya alınmış eylem anlarına odaklanmaktadır. Marc Gotlieb'in Vernet'nin daha sonraki resimlerinde gözlemlediği ve "anlıklığın yükseltilmiş etkileri" olarak tanımladığı bu etkileyici görsel efektler, olayın ayrıntılarını tanımlamaktan daha fazlasını yapmaktadır; onun varlığını, aslında gerçekleşme sürecinde olduğunu ima etmektedir. Litografide görülen kırık ahşap çit, Vernet'nin resminde havada uçuşan kıymıklarla bir patlama anına dönüşmektedir. (Hornstein, 2017, ss. 75–76).



Şekil 34. Horace Vernet, Arcole Köprüsü'nün Geçişi (The Crossing of the Arcole Bridge), 1826, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 198 cm. Özel Koleksiyon.

1836 Salon'unda, Savaş Galerisi için Vernet'ye sipariş edilen üç büyük ölçekli savaş tablosu yer almıştır. Her biri 4,65'e 5,43 metre boyutlarında olan Jena Muharebesi (Şekil 35), Friedland Muharebesi (Şekil 36) ve Wagram Muharebesi (Şekil 37), Napolyon döneminin önemli çatışmalarını temsil etmektedir. Bu üç panel, 1836 Salon'unda sergilenmelerinin ardından, galerinin sonunda yer alan Savaşlar Galerisi'ne nakledilmiştir. Cezayir'de devam eden çatışmaları galeri alanının dışında bırakan bu küratöryel karar, Fransa'nın şanlı askeri tarihinin Napolyon Savaşları ile zirveye ulaştığını ima etmektedir. Vernet'nin Savaş Galerisi için yaptığı üç resim, Restorasyon döneminde Louis-Philippe ve diğer liberal hamiler için yaptığı savaş resimlerinden biçimsel ve tematik olarak ayrılmaktadır. Bu da birçok eleştirmenin bu resimlere neden bu kadar sert tepki gösterdiğini açıklamaya yardımcı olabilmektedir (Hornstein, 2017, s. 94).

Jena Savaşı, biçim ve anlatı içeriği açısından tartışmasız üç resmin zirvesini temsil etmektedir. Eser, 1807 yılındaki savaşı fırtınalı bir gökyüzünün altında, resim boyunca parlak kontrastlar yaratan ışık huzmeleriyle noktalanarak betimlenmektedir. Bonaparte ve yardımcılarını taşıyan atlar, ön plandan uzaklaşırken dinamik bir hareket halinde resmedilmiştir. Bu, izleyiciyi resimsel uzama dalmaya teşvik eden kompozisyonel bir seçimdir. Bonaparte'ın atı, imparator resmi talimatı vermeden önce "hücum!" emrini seslendirme cüretini gösteren asi bir genç İmparatorluk Muhafızı askerini azarlamak üzere durakladığı için, bir an için yürüyüşünün ortasında durdurulmuş olarak tasvir edilmiştir. Bu durağan ve bastırılmış eserlerde Bonaparte ile sıradan bir asker arasındaki etkileşim en dinamik bölümlerden birini temsil edilmektedir. Friedland Savaşı ve Wagram Savaşı'ndaki anlatı draması daha bastırılmıştır. (Hornstein, 2017, s. 95).

Sanatçılar Dergisi (Journal des Artistes)'in eleştirmenine göre Jena, Friedland ve Wagram konulu sözde üç savaş resmi eleştiriyle karşılanmıştır. Bazıları da bunların savaş resimleri olmadığını ileri sürerek "Üç savaş livret'te var ama tuvalde yok" demiştir. "Napolyon'un atıyla birlikte resmedildiği sadece üç örnek görebiliyorum ve geri kalanı ya yok ya da çok az önem taşıyor" şeklinde yorumlamıştır. Fransız sanat ve edebiyat eleştirmeni Gustave Planche (1808-1857), 1836 Salon'una yönelik eleştirisinde sorumluluğu hem hükümete hem de Vernet'ye yüklemiştir. Resimlerin tatmin edici olmayan doğası, hükümetin temsil için savaşın kendisinden ziyade savaştan küçük bölümler seçme kararına bağlanmıştır. Buna ek olarak Vernet, konularını tesadüfi olanın ötesine taşımadığı için sorumlu tutulmuştur. Napolyon'dan beklenen ciddi ve heybetli ifadenin aksine, Vernet, Jena Muharebesi'nde onu

“bir at seyisi ya da sabah gezintisine çıkmış” gibi resmetmiştir. Wagram Muharebesi'nde ise imparator, “ilk binicilik dersini alan bir asker” imajını çağrıştıran, daha da kötü bir şekilde tasvir edilmiştir. Planche'a göre bu resimler “tarihi medenileştirmiş ve silahsızlandırmıştır.” Eleştirmenler Vernet'yi, Napolyon askeri tarihini tasvir ederken kahramanlık olarak algılanmayan ve ahlaki açıdan ilham verici bir mesaj beklentilerine uymayan görsel bir dil kullandığı için suçlamışlardır. Bunun yerine, Vernet'nin Savaş Galerisi için yaptığı resimler, anıtsal bir ölçek ve net, kapsayıcı bir mesaj eksikliği ile karakterize edilen savaş resmine farklı bir yaklaşım önermiştir (Hornstein, 2017, s. 96).



Şekil 35. Horace Vernet, Jena Savaşı, 14 Ekim, 1806 (Battle of Jena, October 14, 1806), 1836, tuval üzerine yağlıboya, 465 x 543 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.



Şekil 36. Horace Vernet, Friedland Savaşı, 14 Haziran, 1807 (The Battle of Friedland, June 14,1807), 1836, tuval üzerine yağlıboya, 465 x 543 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.



Şekil 37. Horace Vernet, Wagram Savaşı, 6 Temmuz, 1809 (Battle of Wagram, July 6, 1809), 1836, tuval üzerine yağlıboya, 465 x 543 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.

Vernet'nin bu eserinde (Şekil 38), izleyici, sadece silahlarla donatılmış dört adam tarafından savunulan bir barikatın arkasında konumlandırılmıştır. Beşinci bir adam, kahramanca bir hareketle, bir gedikten barikata saldıran askerlere bir taş fırlatmaktadır. İzleyici, Soufflot Sokağı'nda, arkası St-Michel Bulvarı'na ve önündeki Pantheon'a dönük olarak konumlandırılmıştır. Devrilmiş bir at arabası ve parke taşı yığınlarından oluşan barikat, Rue St-Jacques'tan geçmektedir. Hükümet birlikleri Pantheon'un ön avlusundan saldırıya geçmektedirler. Bu sahne 25 Haziran 1848'de, saat 16:00'dan önce geçmektedir. O gün General Damesme komutasındaki hükümet birlikleri, Panthéon'un önü de dahil olmak üzere Rive Gauche'daki barikatları temizleme görevinde başarılı olmuşlardır. Bu bölge, ağırlıklı olarak sanayi proletaryasından gelen bireylerden oluşan radikal, sosyalist-cumhuriyetçi güçlerin ayaklanması için bir odak noktası olarak hizmet etmiştir (Vernet, 1848).

Ulusal atölyelerin (ateliers nationaux) kapatılması ve yaklaşan işsizlik tehdidi, Karl Marx'ın ideolojik yazılarından, özellikle de o yılın Nisan ayında Paris'te dağıtılan Komünist Parti Manifestosu'ndan etkilenmiş olan radikal fraksiyonu harekete geçiren katalizörlerdir. Bu radikal fraksiyonun sembolü, 25 ve 26 Şubat 1848 tarihlerinde hükümet kararnamesiyle ulusal

bayrak olarak üç renkli bayrak lehine reddedilen kızıl bayraktır. Bu bayrak Şubat ayında Louis Philippe'e karşı mücadele sırasında devrimci topluluklar tarafından hali hazırda kullanılmıştır ve yeni cumhuriyet daha sonra 'république francaise' yazısıyla birlikte bu bayrağı benimsemiştir. Resim, radikal sosyalist işçilerin burjuva cumhuriyetine karşı ayaklanmasını tasvir etmektedir (Vernet, 1848).



Şekil 38. Horace Vernet, Paris'te Soufflot Sokağı'nda 25 Haziran 1848'de Barikat Savaşı (Barrikadenkampf in der Rue Soufflot in Paris am 25. Juni 1848), 1848-50, tuval üzerine yağlıboya, 36 x 46 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

Eser (Şekil 39), Félix Henri Emmanuel Philippoteaux (1815–1884)'nun savaş sahnelerini tasvir etmedeki ustalığının en önemli örneği olarak kabul edilmektedir. Bu türde büyük başarılar elde eden sanatçı, bu alanda uzmanlaşmıştır. Sanatçı, 18 Haziran 1815'te İngiliz ordusu ile Fransız Napolyon ordusu arasında gerçekleşen Waterloo Savaşı'nı tasvir etmektedir. Devrim ve İmparatorluk dönemlerindeki savaşların doğru bir şekilde tasvir edilmesi, 17. yüzyıl Hollandalı örneklerden, örneğin Philips Wouverman'ın (1619-1668) eserlerinden esinlenerek, 19. yüzyıl boyunca popüler bir konu olmuştur. Felix Philippoteaux Paris'te doğmuş ve Léon Cogniet'den (1794-1880) eğitim almıştır. Daha sonra, tarih ve portre resimlerinde uzmanlaşarak sanatını geliştirmiş ve 1833'te Salon'da sergilere katılmaya

başlamıştır. Ayrıca, oğlu Paul Dominique Philippoteaux'nun (1846-1876) yardımıyla, bazıları panorama formatında olan savaş sahnelerinin üretiminden sorumlu olmuştur. Philippoteaux, yeni nesil panorama ressamlarının önde gelen üyelerinden biri olacaktır. 1846'da Félix Philippoteaux, Légion d'honneur nişanıyla ödüllendirilmiştir (Philippoteaux & Debenedetti, 1874).

Komutan Lachouque, yazılı iletişiminde, sahnenin 1758-1815 yılları arasında görev yapan Sir Thomas Picton (1758-1815) komutasındaki İngiliz 5. Tümeni'nin, kare düzeninde 5. ve 10. Fransız Zırhlı Süvarileri'ni karşıladığını gösterdiğini belirtmiştir. Resmin sağ tarafında, mavi üniformalarıyla ayırt edilen Fransız zırhlı süvarilerinin hücumu tasvir edilmiştir. Solda temsil edilen İngiliz ordusu, iki sancaktar tarafından havaya kaldırılan Union Jack bayrağının etrafında toplanmış olarak görülmektedir. 1875 yılında Royal Academy sergisinde bu tabloyu gören İngiliz eleştirmen John Ruskin (1819-1900), onu titizlikle hazırlanmış ve savaş sahnesini ustaca betimleyen bir eser olarak övmüştür. Müzenin bu kompozisyonun bir yağlı boya eskizine de sahip olduğu bilinmektedir (Philippoteaux & Debenedetti, 1874).



Şekil 39. Félix Henri Emmanuel Philippoteaux, Waterloo Savaşı: İngiliz Kareleri Fransız Zırhlı Süvarilerinin Hücumuna Karşı Koyuyor (The Battle of Waterloo: The British Squares Receiving the Charge of the French Cuirassiers), 1874, tuval üzerine yağlıboya, 155 x 99 cm, Victoria and Albert Museum, Londra.

Eser (Şekil 40), Fransız sanatçı Jules Girardet (1856-1938) tarafından ve "virée de Galerne" olarak bilinen seferin başlangıcına işaret etmektedir. Girardet, Cumhuriyetçi orduların askerlerinin baskısından kaçan, yanlarında eşleri ve çocuklarıyla birlikte köylülerden

oluşan karma bir orduyu tasvir etmektedir. Kaçan köylülerin yüzleri, yaşadıkları sıkıntı ve paniğin bir kanıtıdır. İki atın, harabeye dönmüş savaş alanından kırık bir araba ve ölmek üzere olan yaralıları taşıyarak öfkeli bir şekilde dörtnala koştuğu görülmektedir. Bu, Mavilerin uyandırabileceği korkuyu sembolize etmektedir. Geri çekilmenin kaotik ve düzensiz doğası, Katolik ve kraliyet ordusu için olumlu bir sonuçla sonuçlanabilecek bir savaşın belirsizliğini de çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda bir portre sanatçısı olan Jules Girardet, Vendée'lilerin Loire'a doğru kaçışını resmettiği bu eserinde, kraliyet ve Katolik ordusunun askerlerinin siluetini de büyük bir hassasiyetle betimlemiştir. Bu askerler kısa süre sonra köylü isyancıları tanımlamak için kullanılan bir terim olan Chouan'larla karıştırılacaktır. Girardet onları kalın yün şapkaları ya da geniş kenarlı şapkaları olan, uzun düz saçlı, dizden kapanmayan kısa pantolonlu, tozluk ve takunya giyen köylüler olarak tasvir etmektedir. Son olarak, bu kişiler kışın koyu renkli bir ceketin üzerine uzun kıllarıyla süslenmiş keçi derisinden bir palto giymişlerdir. Ayrıca, Vendée sorunlarını birçok eserinde (Les Révoltés de Fouesnant ve Quimper müzesi) tasvir eden sanatçı, Cholet bozgununun devamı olan "virée de Galerne" ve trajik sonucuna da işaret etmektedir (Dupuy, 2016).



Şekil 40. Jules Girardet**,** Cholet Bozgunu, Ekim 1793 (The Rout of Cholet, October 1793)**,** 1883, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 251 cm, Musées de Cholet, Cholet.

Fransız sanatçı Lionel Royer (1852-1926), Hıristiyan Doktrini Kardeşler (Frères de la Doctrine Chrétienne) okulunda eğitim görürken, çizim yeteneği fark edilmiş ve bir dekoratif ressamın yanında çalışmaya başlamıştır. 1870 yılında Fransa-Prusya savaşı patlak verdiğinde Lionel askere gitmek istemiş, ancak resmi daireler onu yaşından dolayı reddetmişlerdir. Royer

yine de savunmaya dahil olmak için kurulan gönüllü birliğe katılmıştır. Zuhaf ünvanlı bu hafif piyade birlikleri Batılı Gönüller adı altında Fransa'nın hizmetine girmiş ve Subay de Sonis ve Albay de Charrette'in emri altında Prusyalılara karşı cesurca savaşmıştır. Sanatçı bu savaşlardan sonra, kâğıt ve karakalem kullanarak ordugahları ve yürüyüş halindeki birlikleri çizmeye başlamıştır. Eser, 321 x 482 cm ile oldukça büyük bir boyuta sahiptir. Sahne ikiye bölünmüştür: solda Vercingetorix ve atı, sağda ise sınırları işaretlerle belirlenmiş Sezar grubu izlenmektedir. İki adam karşı karşıya olduğu bu sahnede at sırtındaki, genç ve gururlu; tahtta oturan ise diğeri hırslı ve hayatının baharındadır. Biri Galyalı, diğeri Romalı, biri mağlup ve diğeri galiptir. Alesia Savaşı'nda çarpışmış olan bu adamlar savaşın ertesi günü kaderlerini mühürlemişlerdir (Goudineau, 2006, s. 201).

Lionel Royer'in *Vercingetorix Caesar'ın Önünde* adlı tablosunda (Şekil 41), okul kitaplarının bir simgesi haline gelecek kadar güçlü ikonografik ifade bulunmaktadır. Sanatçı, Fransızların 1870'te Sedan'da Prusyalılara karşı aldığı yenilginin damgasını vurduğu Vercingetorix'in Alésia'ya teslim oluşunu aşmak istemiştir. Bu resimde sanatçı, mağlupların asaletini ve Fransız halkının ruhu olarak sunulan Galyalı kahramanın fedakârlığını yüceltmektedir. Eser, 1870 savaşının üzerinden 30 yıldan az bir süre geçtikten sonra, 1899 yılında resmedilmiştir. Fransa, Şansölye Otto von Bismarck etrafında birleşmek için bundan yararlanan Alman Devletleri tarafından yenilgiye uğratılmıştır. İmparator III. Napolyon, Sedan Savaşı (1 Eylül 1870) sırasında esir alınmış, Paris kuşatılmıştır. İmparator tahttan indirilmiş, Üçüncü Cumhuriyet ilan edilmiş ve Alsace ile Lorraine'in bir kısmı Almanya hakimiyeti altına girmiştir. Royer burada Sedan yenilgisi ile Alésia yenilgisi arasında bir paralellik kurmuştur. Ressam olmadan önce 1870 savaşında gönüllü olarak katılmış ve bu çatışmalar onu derinden etkilemiştir. Bu eserde, mağlupların gururlu asaletini ve Fransız halkının ruhu olan kahraman Vercingetorix'in fedakârlığını göstermek istemiştir. Eserde, Vercingetorix ve Sezar'ın bakışlarını birleştiren ve sağ alt köşeden zincirlenmiş tutsaktan Vercingetorix'in yüzüne geçen bir dizi hareket mevcuttur. Düzlemlerin üst üste bindirilmesi, incelikle işlenmiş kabartmalar, neredeyse fotoğraflanmış detaylara gösterilen özen ve renk düzeni de oldukça akademiktir. Kompozisyonda Vercingetorix öne çıkmaktadır. Renkler de bu izolasyonu vurgulamakta; atının beyaz postu, diğer karakter grupları için kullanılan koyu tonlardan sıyrılmaktadır. Tüm gözler Galya liderinin üzerinde toplanmıştır. Sezar'ın kırmızı tuniği onu Vercingetorix'in düşmanı olarak tanımlamaktadır. Tek hareket atın durması ve Vercingetorix'in kollarını galip gelenin ayaklarına atmasıdır. Yüzlerdeki kapalı ifade o anın ciddiyetini göstermektedir. Kaybedenler sahnenin merkezinde yer alırken, kazananlar arka plana itilmiştir. Lionel Royer kompozisyonuyla mağlupları büyütmektedir. Bir anlamda

Vercingetorix Sezar'a hükmetmektedir. Ön plandaki silahların kesik temsili, izleyiciyi resmin mekânına davet etmekte böylece dramatik yoğunluğun izleyiciyi harekete geçirmesi amaçlanmıştır ve kuşkusuz bu resmin başarısının nedeni de bu olmuştur. Resmin kompozisyonu böylece mevcut güçlerin eşitsizliğinin altını çizmektedir. Royer'in bu konuyu ele almasındaki amacı; 1870 savaşını yaşamış, savaş alanlarını deneyimlemiş ve hem kahramanca hem de acımasız sahneler çizmesi, özünde bir askeri ressam olarak Vercingétorix'in popülaritesinden etkilenmesi ya da kariyer ve satış stratejisiyle oluşan çatışmanın sonucu ortaya çıkması muhtemeldir (Fields, 2014, s. 77; Goudineau, 2006, ss. 202–203; Royer, 1899).



Şekil 41. Lionel Royer, Vercingetorix Caesar'ın Önünde (Vercingetorix Before Caesar), 1899, tuval üzerine yağlıboya, 321 x 482 cm, Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay.

Fransız sanatçı Paul-Émile Boutigny (1853-1929)'ın eserinde (Şekil 42), bir Arnavut kaldırımlı ara sokakta büyük ve gösterişli kasaba evlerinin sıralandığı bir sahnede bir çatışma tasvir edilmektedir. Henri de La Rochejaquelein adında yeşil ceketli bir askerin çatışmanın ortasında olduğu belirtilmektedir. Henri, beyaz atkısını ve ceketindeki Vendée kalbini taşımakta ve adamlarına doğru dönerek şapkasını sağ elinde tutarken sol elinde kılıcıyla durmaktadır. Sağ tarafında, silahlı kralcı köylüler Vendée kuvvetlerine doğru ilerlerken

görülmektedir. Çatışma sırasında bir kişi vurulmakta ve geriye düşerken acı içinde elini göğsüne koymaktadır. Arka planda, kuvvetlerin karşı karşıya geldiği görülmektedir. Solda, cumhuriyetçi bir asker kırmızı giysili bir Vendée köylüsüne ateş etmektedir. Bu sahne, Vendée askerlerinin 19 Eylül 1793 tarihinde Torfou'da bir zafer kazanmasının hemen ardından gerçekleşmiştir. Bu zafer, Kamu Güvenliği Komitesi'ni Loire'nin güneyine bir komuta birliği göndermesine neden olmuştur. Paul-Emile Boutigny'nin bu eseri Vendée Savaşı'nı çevreleyen tarihsel söylemde bir değişimi temsil etmektedir. La Rochejaquelein önderliğindeki Vendée'lilerin Cholet'ye girişini tasvir eden sahne, Vendée'lilerin aslında şehre girmeyi başaramadıkları için tarihsel doğrulukla örtüşmemektedir. Çatışmalar Papinière kırlarında meydana gelmiş ve Bois Grolleau'ya kadar uzanmıştır (bugün şehrin kuzeyine tekabül eden ve tren istasyonu, Sacré-Coeur ve havaalanı bölgelerini kapsayan bölgedir). Sahnenin geçtiği ortam da hayal ürünüdür ve Cholet'nin kentsel özelliklerine uymamaktadır (Boutigny, 1899).



Şekil 42. Paul-Emile Boutigny, Henri De La Rochejaquelein Cholet Savaşında (Henri De La Rochejaquelein At The Battle Of Cholet), 1899, tuval üzerine yağlıboya, 138,5 x 113,5, Musées de Cholet, Cholet.

4.4. Romantizm Dönemi Savaş Resimleri

20-21 Eylül 1777 gecesi, bir grup Britanya askeri, günümüzün Pensilvanya eyaletinin Malvern kenti yakınlarındaki bir alanda kamp kuran Kıta Ordusu birliklerine sürpriz bir saldırı başlatmıştır. Paoli Savaşı olarak bilinen mücadelede, Britanya hafif piyadeleri ve hafif ejderha olarak bilinen süvarileri ile Pennsylvania Tuğgenerali Anthony Wayne'in kaçan birliklerine ağır kayıplar verdirmiştir. İrlandalı bir sanatçı ve savaş gazisi olan Britanya Ordusu hafif piyade Albay Richard St. George Mansergh, bu eseri (Şekil 43), yapması için 1782'de Paoli'de yaşadığı şiddeti ve travmayı hatırlamak için İtalyan sanatçı Xavier della Gatta (1758-1828)'yı görevlendirmiştir (della Gatta, 1782b).

Sol alt plandaki at sırtında olan dört İngiliz süvarisi, 16. Hafif Süvari (British Light Dragoons) üyeleridir. Uzun çelik kılıçlarını Paoli'de yıkıcı bir etki yaratmak için kullanılmıştır. Bir süvari ise Pensilvanya askerine saldırdığı sırada kılıcını kaldırmaktadır. Bu sahnenin yanında ise St. George'un arkadaşı Martin Hunter, yaralı elini bir bandajla sarmaktadır. Hunter, anılarında Paoli'deki yakın dövüşü hatırlamış: "Kampa girer girmez sağ elimden bir kurşun yedim. Orada bulunan adamı yanımda gördüm ve ateş ettiğinde ona doğru koşuyordu. Hemen infaz edildi" ifadelerini kullanmıştır. Bu sahnenin sağ kısmında, eserin merkezinde ise Yüzbaşı Patrick Ferguson'un bir grup tüfekçisi, yeşil paltolar giymekte ve 25 inçlik uzun süngülerle arkadan doldurmalı tüfeklerini taşıyarak Paoli'deki saldırıyı yönetmeye yardım etmektedirler. Bu sahnenin altında yerde yatmakta olan figür ise 40. Alayın hafif bölüğünün İrlandalı komutanı Yüzbaşı William Wolfe'dur. Birliklerini Paoli'de yönetirken ölmüştür. Wolfe'un hemen yanında Amerikalı Tuğgeneral Anthony Wayne'in birlikleri, Paoli'deki kamplarını savunmak için çabalamaktadır. Pennsylvanialılar tüfeklerini ateşlemişlerdir, ancak ortaya çıkan parlamalarla İngilizler daha efektif bir saldırı gerçekleştirmiştir. Wayne, birliklerini tam bir yenilgiden kurtarmak için geri çekilmiştir. Paoli Savaşı, aynı zamanda "Paoli Katliamı" veya "Wayne'nin Olayı" olarak da tanımlanmaktadır. Eserin sağ paneli boyunca ele alınan Wayne'in birlikleri, kamplarında bir orman hattı boyunca çadır yerine, "perde" veya "kabin" olarak da adlandırılan çalı kulübeleri inşa etmişlerdir. Bu kulübeler rüzgâr ve yağmurdan bir miktar koruma sağlamıştır. Hem Washington'un hem de Korgeneral Sir William Howe'un birlikleri, Philadelphia Harekâtı sırasında çadır taşıyan bagaj vagonlarının yakınlarda olmadığı zamanlarda geçici çalı kulübe kampları inşa etmişlerdir. Kendisi hem bir sanatçı hem de bir gazi olan komisyoner Richard St. George, Paoli'yi "kanlı bir noktürn sahnesi" olarak hatırlamakta ve savaşın ayrıntılı tablosunun oluşturulmasına yardımcı olmuştur. Sanatçı resminin sağ alt köşesine adını ve tarihi atmıştır. Richard St. George, savaş zamanı hizmetinden sonra İtalya'ya gitmiş ve Xavier della Gatta'ya bu tabloyu

yaratmak için gereken görgü tanığı ifadesini sunmuştur. Yaşadığı travmayı hatırlamak için konuyu bir başka sanatçıya ele aldırması ve belki bu yönde terapiye gitmesi araştırma açısından farklı bir sonuç göstergesi olabileceği düşünülmektedir (*Breaking Down Xavier della Gatta's Battle of Paoli Painting*, 2019; Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; della Gatta, 1782b).



Şekil 43. Xavier della Gatta, Paoli Savaşı (Battle of Paoli), 1782, kâğıt üzerine guaj, Museum of the American Revolution, Pensilvanya.

İrlandalı Albay ve sanatçı Richard St. George Mansergh, yine bu tabloyu (Şekil 44), 1782'de İtalyan ressam Xavier della Gatta'ya yaptırmıştır. Amerikan Devrim Savaşı'nın Philadelphia Harekatı'nın bir parçası olan 1777 Germantown Savaşı'nı canlı ve doğru bir şekilde tasvir etmektedir. Ancak Della Gatta'nın, Amerika'ya asla ayak basmadığı bilinmektedir. 4 Ekim 1777'de yapılan Germantown Muharebesi'nden bir sahnenin tasvir edildiği bu eserde ilk olarak sol planda General Washington'ın kuvvetleri görülmektedir. Pennsylvania, Maryland ve Delaware'den gelen alaylar, Germantown'daki saldırıyı yönetmişlerdir. Washington'un toplam saldırı gücü Pennsylvania, Maryland ve New Jersey'den yaklaşık 8.000 Kıta Ordusu askeri ve 3.000 milis içermektedir. Ön planda at sırtındaki subayın General Sir William Howe olduğuna inanılmaktadır. General Martin Hunter'a göre General Howe, İngiliz hafif piyadelerinin Washington ordusundan çekildiğini görünce, "Hafif Piyade, Utan! daha önce geri çekildiğini hiç görmedim!" şeklinde haykırmıştır. Buradan hareketle Howe, 8.000 askerini toplayarak ve Philadelphia'dan takviye kuvvet çağırarak Amerikan Ordusunu geri çekilmeye zorlamıştır. Arka planda ise Germantown'ın kuzeybatısındaki Beggarstown köyü görülmektedir. Washington ordusu, 4 Ekim'de Beggarstown ile Germantown'u birbirine bağlayan, şimdi Germantown Bulvarı olarak adlandırılan ana yolda İngilizlere saldırmıştır. Eserin merkezindeki ana yol boyunca ele

alınan hafif piyade birliklerine siyahi bir trompetçi liderlik etmektedir. İngiliz Ordusuna katılmak için kölelikten kaçan bir adam olabileceği düşünülmektedir. Bu dönemde köleleştirilmiş birçok erkek ve kadın, İngiliz Ordusunu özgürlüğe giden bir yol olarak görmüştür. Orduyu takip edenler, subay hizmetlileri, çamaşırhaneler dahil olmak üzere çeşitli pozisyonlarda görev almışlardır. İngiliz Ordusunun kampta ve savaş alanında emirlerini iletmesine yardımcı olmak için bu trompetçi gibi birkaç kişi müzisyen olarak görev yapmıştır. Cliveden'in bahçe duvarlarının hemen önünde yine siyahi bir figür öne çıkmaktadır. Afrika kökenli bu vagon sürücüsü, İngiliz hafif piyadelerini tıbbi tedavi için Philadelphia'ya tahliye etmektedir. Richard St. George da Germantown'daki savaş alanından kurtarılıp bu tip arabalar ile şehre götürüldüğü bilinmektedir. Görgü tanıkları, yaralıları Germantown'dan Philadelphia'daki derme çatma hastanelere getirmenin 200 vagon yükü aldığını bildirmiştir. Panelin sağ kısmındaki tuğla bina, İngiliz 40. Alayından askerlerin, dünyanın en kanlı çatışmalarından bazılarında saldıran Kıta Ordusunu durdurduğu Philadelphia'lı Avukat Benjamin Chew'in evi olan Cliveden'in temsilidir. Cliveden'in gerçek boyutları eserdeki ölçülerine kıyasla oldukça büyüktür. Eserde bu binaya Yarbay Thomas Musgrave komutasındaki 40. Alay'ın girip bu alanı savunmaya hazırladığı gösterilmektedir. 40. Alay, Cliveden'i yaklaşık iki saat boyunca yoğun topçu ateşinden ve 10 piyade saldırısından korumuştur. Eserin alt planında Onbaşı George Peacock, yaralı Richard St. George'u savaş alanından kurtarmaktadır. St. George, kahramanca çabası için Peacock'a bir onbaşının üç yıllık maaşına eşdeğer 50 gine (altın para) hediye etmiştir. St. George, savaşın ilk anlarında yaşamış olduğu bu travmatik kafa yaralanmasının ardından, hayatının geri kalanında bu yaranın uzun vadeli sonuçlarıyla mücadele etmiştir (*Breaking Down Xavier della Gatta's Battle of Germantown Painting*, 2019; Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; della Gatta, 1782a).



Şekil 44. Xavier della Gatta, Germantown Savaşı (Battle of Germantown), 1782, kağıt üzerine guaj, Museum of the American Revolution, Pensilvanya.

Fransız sanatçı ve General Louis-François Lejeune'ün (1775-1848) bu eserinde (Şekil 45) sahne, ay ışığının ardından doğan güneşin ilk ışıklarıyla aydınlanmaktadır. Resimde İmparator'u geceyi geçirdikten sonra ordugâhta ısınırken görünmektedir. Moravyalı köylülere düşman ordusunun eyaletlerindeki ilerleyişi hakkında sorular sorulmakta ve aynı zamanda bazı Rus esirlerden raporlar toplanmaktadır. Resimde sol tarafta, Genelkurmay subayları için ayrılmış olan ordugâh tasvir edilmiştir. Neufchâtel Prensi'nin halkı onlar için yemek hazırlamaktadır. Sağ tarafta, İmparatorun savaştan önceki geceyi geçirdiği yükseklik görebilmektedir. Arka planda ise düşmana önemli hasar veren karakolların ve bataryanın bulunduğu Santon tepesi yer almaktadır. Resimde ayrıca yazarın yerinde gözlemlediği diğer ayrıntılar da izlenebilmektedir. General Lejeune, XIII. Yıl Salonunda sergilenen Tabor Dağı Muharebesi adlı tablosuyla ressam olarak ün kazanmıştır. İyi fırça işçiliği övülmüş ve Dominique-Vivant Denon'un koruması sayesinde 1806'da Majestelerinin askeri kariyerinin ve saltanatının son seferinin ve diğer görkemli olaylarının bazı unutulmaz gerçeklerini sunmak üzere seçilen sanatçılar arasına dahil edilmiştir. Sipariş edilen on sekiz tablodan on beşi 1805 Moravya seferine odaklanmıştır. Topluluğun ikonografik programı Napolyon'un kendisi tarafından seri resmi yaklaşımıyla tasarlanmıştır. Grande Armée'nin bültenleri onun tarafından dikte edilmiş ve imajıyla ilgili her şey onun tarafından düzenlenmiştir. Konular İmparator tarafından dayatılmış ve eylemleri, mutlak surette kontrol etmek istediği zamanın akıllıca bölünmesiyle yeniden kurgulanmıştır. Austerlitz Savaşı, kıta Avrupa'sına hâkim olan büyük imparatorluğun kurulmasına yol açan olay olarak kabul edilmektedir. Savaş, sanatçıların resmedecekleri anı seçmelerine izin vermeyen kesin ayrıntılarla üç ayrı bölüme ayrılmıştır. Odak noktası, Austerlitz'in stratejik dehasını vurgulayan savaş hazırlıklarıdır. Metin, İmparator'un sayıca üstün olmasına rağmen Avusturya-Rusya ordusunu mağlup etmek için uyguladığı başarılı taktikleri ve İmparator tarafında Lejeune'e emanet edilen ordugâh hakkında da ayrıntılar içermektedir (Bacler d'Albe, 1808; Lejeune, 1808b).

Lejeune 1806 Salon'unda, 2 Aralık 1805'te ordunun şafak, öğle ve akşam karanlığındaki pozisyonlarını gösteren üç çizim sunmuştur. Ancak 1808 Salon'unda en çok oy alan İmparatorun Ordugâhı adlı eseri olmuştur. Sahne, izleyici doğuya bakacak şekilde yüksek bir noktadan gözlemlenmektedir. Yaklaşık iki kilometre uzaklıkta bulunan güney höyüğünün tepesinden, İmparator'un ordugâhının ateşlerini gözlemlemek mümkündür. Kuzeye doğru, İmparatorun yerleşik bir kampa dönüştürdüğü Santon platosu hakimdir. Merkezde Napolyon, Lejeune tarafından kendisine getirilen Mareşaller Berthier ve Bessières

eşliğinde Moravyalı köylüleri ve Rus ordusundan firar edenleri sorgulamaktadır. Resimde sanatçı kendisini bir tümgeneralin yaveri üniformasıyla arkadan resmetmeyi tercih ederken, Napolyon'a bağlı Memlük Rüstem Raza geceyi ateşin yanında geçirirken kürk bir battaniyeyi katlarken gösterilmiştir. Ayrıca, görevli yaver pelerinine sarınmış halde arabanın kapısında beklerken, bir hizmetçi de İmparator'un eşyalarını arabanın arkasındaki bir sandığa yerleştirmektedir (Bacler d'Albe, 1808; Lejeune, 1808b).



Şekil 45. Louis-François Lejeune, Napolyon'un Austerlitz Arifesindeki Ordugâhı, 1 Aralık 1805 (Napoleon's Bivouac on the Eve of Austerlitz, December 1, 1805), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 180,5 x 218 cm, Château de Versailles, Versay.

Moskova Muharebesi olarak da bilinen Borodino Muharebesi, Napolyon döneminin en önemli muharebelerinden biri olarak kabul edilmektedir. İmparatorluk tarihinde çok önemli bir an olan bu savaşın sonucu, 14 Eylül 1812'de Moskova'nın kapılarının Napolyon'a açılmasında çok önemli bir rol oynamıştır. 1824'te Salon'da sergilenen ve savaşı özetleyen bu eser (Şekil 46), çatışmaya katılan Louis-François Lejeune tarafından yapılmıştır. Lejeune, çağdaşı olan tarih ressamlarının aksine, askeri ressamlara benzer şekilde, savaşın önemli olaylarını tasvir etmek için doğrudan kaynaklardan çalışarak benzersiz bir yaklaşım sergilemiştir. Moskova Muharebesi'nden bir gün önce, 6 Eylül 1812'de arazide yaptığı topografik araştırmalardan yararlanmış ve coğrafya mühendislerinin başı Bacler d'Albe'nin araştırmalarına başvurmuştur. Rütbesi sayesinde personel haritalarına erişebilmiş ve birlik hareketlerini doğru bir şekilde yeniden üretebilmiştir. Lejeune tablosunu Restorasyon döneminde, General Ségur'un Rusya Seferi 1824'e kadar yayınlanmamış olsa da askeri

kayıtları referans alarak oluşturmuştur. Resim, Grande Redoubt'a yapılan ve öğleden sonra saat 3 civarında gerçekleşen son saldırıyı tasvir etmektedir. Lejeune, resimlerinde sıklıkla yaptığı gibi, ön plana yaralı ve ölü generallerin birkaç anekdotunu da eklemiştir. Bu küçük sahnelerin netliği övgüye değer olsa da burada bir araya getirilen bölümlerin aslında savaşın farklı anlarında gerçekleştiğini ve bunun da bazı belirsizliklere yol açabileceğini belirtmek önemlidir. Bununla birlikte, anekdotların nadirliği ve ön plandaki ciddiyet dikkat çekicidir ve bu savaş sırasında yaralanan ve ölen askerlerin anısını hatırlatmak ve İmparatorluğun tüm eski askerlerinin kahramanlıklarını anmak için örnek teşkil etmektedir. Olayların üzerinden on yıl geçtikten sonra, odak noktası muharebelerin ayrıntılarını vermekten ya da bireysel silah başarılarını hatırlatmaktan, savaşın açık ve tarafsız bir tarihsel anlatımını sunmaya, temel gerçekleri ve önemli kişileri vurgulamaya kaymıştır. Lejeune'ün resmi savaşın kaosunu ustalıkla yakalarken aynı zamanda genel çatışmayı da aktarıyor. Birden fazla anı birleştirerek bir süre duygusu yaratmakta ve birkaç bölümü birleştirerek kolektif bir hikâye anlatmaktadır. Birey ve kolektif arasındaki ilişki Lejeune'ün eserlerinin temel taşıdır. Tuvalleri, küçük ölçekte resmedilmiş hikayeleri anımsatmaktadır. Lejeune'ün resimleri okumaya benzetilebilirse, aynı zamanda tek bir destek üzerine boyanmış ve izleyicilerin belirli bir okuma yolunu takip etmelerini gerektiren 19. yüzyıl panoramalarına da benzerlik göstermektedir. Bu anlatı ilkesi Lejeune'ün çalışmalarında da kullanılmaktadır. Ancak, bir tablodan farklı olarak, panorama olayların yorumlanmasında herhangi bir karışıklığı önleyecek kadar büyüktür, ki burada durum böyle değildir. Varşova Büyük Dükalığı'nın kurulması ve Polonya'nın yeniden canlanması kaçınılmaz olarak Paris ve Saint Petersburg arasında sürtüşmelere yol açmıştır. Napolyon, bir yıldan uzun süredir hazırlıkları yapılan Rus saldırısına hazırlık olarak 600.000'den fazla askerden oluşan bir ordu toplamış ve Rusya'yı işgal etmiştir. 23 Haziran'da ordusuna Niemen'i geçme emri vermiş ve bir sonraki hamlesi Moskova'ya saldırmak olmuştur. Bunun Fransız İmparatoru açısından akıllıca olmayan bir karar olduğu ortaya çıkmıştır. Smolensk'i ele geçirdikten sonra Napolyon, Rus kuvvetlerinin kendisiyle açık bir savaşa girmeye istekli olmadığını fark etmiştir. Dahası, geri çekilirken Rus ordusu yakıp yıkma stratejisi uygulayarak Napolyon ve ordusunun Rusya'nın içlerine doğru ilerlemesine neden olmuştur. Sonuç olarak, Moskova'nın hemen dışında Borodino Muharebesi olarak bilinen, her iki tarafta da önemli kayıplara neden olan ve nihayetinde Fransızlar tarafından kazanılan büyük bir savaş meydana gelmiştir. Lejeune'ün tablosu Şevardino Redoubt'a yapılan saldırıyı Fransız perspektifinden resmederken, Peter von Hesse'nin (1792-1871) tablosu aynı savaşı Rus perspektifinden resmetmektedir. İki resim tematik olarak eşleştirilmiştir (Lejeune, 1822b, 1822a).



Şekil 46. Louis-François Lejeune, Moskova Savaşı, 7 Eylül 1812 (The Battle Moskowa, September 7, 1812), 1822, tuval üzerine yağlıboya, 208,5 x 261 cm, Château de Versailles, Versay.

Salon'un 1827 kitapçığında (no. 674) yer alan metne göre, şehre sığınan Aragonlular şehri savunurken kahramanca bir cesaret sergilemişlerdir. Palafox'un önderliğinde kadınlar ve askerler yiğitçe savaşmışlar, odadan odaya ve hatta her evin çatısında çatışmaya girmişlerdir. Topçular bize bir geçit açmak için kilisenin dehlizinin bir kısmını yıkmış olmasına rağmen, San Engracia kulesinin tepesinden hala silah sesleri gelmektedir. Bu gedikten içeri girdiğinde, bir saat önce Saint-Augustin manastırına yapılan saldırı sırasında yaralanmış olan figür ikinci bir yara almış ve hemen ayağa kalkmasına yardımcı olan General Lacoste ve Albay Valazé'nin ayaklarının dibine düşmüştür. Heykel, Meryem Ana Mercedés'i dua ederken ve oğlunun katillerini affetmesi için Tanrı'ya yalvarırken tasvir etmektedir. Lejeune'nun kompozisyonu (Şekil 47), Aragonlu savaşçılara onurlu bir yer vermektedir. Bununla birlikte, resmin tam anlamı şüphesiz heykelin kaidesinde okunabilen Latince 'Miserere' yazısıyla aktarılmaktadır. Lejeune, Zaragoza kuşatmaları hakkında yazan ilk kişi olmasa da eseri hala önemlidir. İmparatorluğun sonunda yayınlanan mühendis Albay Rogniat'ın teknik ve özlü çalışması, Zaragoza haritasında gösterildiği gibi, manastırların duvarları da dahil olmak üzere şehrin tahkimatını da tanımlamaktadır. Ancak Lejeune'ün anlatısı olayların daha detaylı ve kapsamlı bir tasvirini sunmaktadır. İmparatorluğun sonunda yayınlanan mühendis Albay Rogniat'ın teknik ve özlü çalışması da Zaragoza haritasında gösterildiği gibi, manastırların duvarları da

dahil olmak üzere şehrin tahkimatını tanımlamaktadır. İmparatorluğun sonunda yayınlanan mühendis Albay Rogniat'ın teknik ve özlü çalışması, Zaragoza haritasında gösterildiği gibi, manastırların duvarları da dahil olmak üzere şehrin tahkimatını da tanımlamaktadır (Fohr & Torrès, 2006; Lejeune, 1827).

Saint-Joseph, Saint-Augustin ve Sainte-Monique manastırlarına yapılan saldırı kuşatmanın kritik bir anı olmuş ve Lejeune'ün anlattıkları bu dönemde kullanılan taktiklere ışık tutmaktadır. Bombalamalar şehrin kalbine yerleştirilmiş mayınlar kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Savunmacılar cesur çabaları sayesinde düşmanı oyalamayı ve şehrin kontrolünü ellerinde tutmayı başarmışlardır. General Palafox, bir avuç adam, San Engracia'daki Augustinian manastırının rahipleri ve Zaragozalı kadınların desteğiyle kuşatma altındaki şehrin son kalelerinden birini savunmuştur. Bu, şehrin direnişinin bir sembolü olmuştur. Savaş göğüs göğüse gerçekleşmiş ve Polonyalı mızrakçılar Fransızlara karşı ön cephede hücuma geçmişlerdir. Saldırı sırasında Lejeune ne yazık ki bir tüfek dipçiğiyle yüzünden vurulmuş ancak, yaralarına rağmen cesurca savaşmaya devam etmiştir ve sonunda bir top güllesinin omzuna isabet etmesinin ardından geri çekilmek zorunda kalmıştır. Tahliye sırasında San Engracia manastırına götürülmüştür. Sanatçı yıkık manastırın molozları arasından geri çekilirken, yaşadıklarını şu sözlere açıklamaktadır: "Bu yıkık manastırın enkazı arasından çekilirken, beni destekleyenlerin bu katliam alanında durakladıkları yerde, mezarın kenarında kefen içindeki İsa'yı temsil eden bir grup mermer üzerinde yükselen beyaz bir haç gördüm; Haç'ın dibinde dua eden Annesinin dizlerinin üzerine yerleştirilmişti, Bakire'nin bakışları cennete dönük, elleri açık ve yeryüzüne doğru uzatılmış, acı ifadesi ve yalvaran ağzı şöyle der gibiydi: "Yüce Tanrım, insanlara hayat vermenin nedeni birbirlerini yok etmek değildi; onların katil öfkelerini yatıştır ve oğlumun affettiği gibi ölümcül hatalarını affet!"... Kalın bir toz ve duman bulutu içinde ilahi bir hale oluşmuş ve heykelin etrafında dönerek ona hareketli bir görünüm kazandırmıştı, yoğun bir toz ve duman bulutu içinde ilahi bir hale oluşmuş, rüzgâr canlanmış gibi görünen heykelin etrafında dönmeye başlamıştı. Sis, kaidenin basamaklarından kanları akan ölüleri ve yaralıları kısmen algılamamı sağladı. Bu tablonun kasvetli gerçekleri bana kendilerini muhteşem bir vizyon olarak sundu ve öngörülemeyen olay beni hayretle doldurdu. Zayıflamış halimle, bulutun içinden bana uzanan Tanrı'nın elini gördüğüme inandım". Lejeune kendisini Pietà ile doğrudan bir diyalog içinde tasvir etmiştir. Bir ayrıntı dışında her şey otantik görünmektedir. Manastırı süsleyen heykel grubu gerçekte yoktur (Fohr & Torrès, 2006; Lejeune, 1827).

General, ressam ve litograf sanatçısı olan Louis-François, (Baron) Lejeune savaş resimlerinin yanı sıra Fransa'da litografi sanatının tanıtılmasında öncü rolü bulunmaktadır.

Lejeune, birçok Napolyon seferine katılmış; özellikle eskiz ve sahada yapılan çalışmalarından oluşan güçlü savaş sahneleriyle büyük ilgi görmüştür. 1806 seferi, onun Münih'e taşınmasına neden olmuş ve burada litografinin mucidi Alois Senefelder'in atölyesini ziyaret etmiştir. Bu deneyimden etkilenerek, Cosaque tekniğini kullanarak taşlara hızlıca çizimler yapmış; daha sonra, Napolyon'a sunduğu 100 kopyalık baskılar üretmiştir. Sanat kariyeri boyunca hem manzara hem de portre alanlarında eserler vermiştir. 1837 yılında École des Beaux-Arts'da müdürlük görevini üstlenmiş ve Toulouse'daki müzede küratör olarak çalışmalarını sürdürmüştür (Britannica, 2025d).



Şekil 47. Louis-François Lejeune, Zaragoza Kuşatmasının Bir Bölümü: San Engracia'ya Saldırı, 8 Şubat 1809 (Episode of The Siege of Zaragoza: Assault on San Engracia, February 8, 1809), 1827, tuval üzerine yağlıboya, 162 x 129 cm, Château de Versailles, Versay.

İngiliz sanatçı Joseph Mallord William Turner (1775–1851)'ın pek çok meslektaşı Napolyon Savaşları'nı imparatorluklar arasındaki varoluşsal çatışmalar olarak görmüş ve bunları Antik Truva ve Pön savaşlarıyla karşılaştırmıştır. Fransa ve İngiltere, hangisinin modern Kartaca ya da Roma olduğunu tartışmaktadır. Fransız sanatçılar Napolyon'u, ordusunu M.Ö. 218'de Alpler'den İtalya'ya geçiren Kartacalı general modern Hannibal olarak tasvir etmişlerdir. Turner onu bir file binmiş küçük bir figür olarak göstermektedir. Dağ sakinleri birliklerine saldırırken fırtınalı bir kar fırtınasıyla boğuşmaktadır. Turner'ın resmi daha sonra 1812'de Napolyon Rus kışı nedeniyle Moskova'dan geri çekilmek zorunda kaldığında kehanet niteliği kazanmıştır (Turner, 1812).

Çok az eser romantik hayal gücü ve genel olarak sembol anlayışımıza Turner'ın 1812'de sergilenen yoğun yarı saydam *Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor* tablosundan daha fazla katkıda bulunabilmektedir. Eserin (Şekil 48), Turner'ın Kraliyet Akademisi'nde öğrendiği, uyguladığı ve öğrettiği geleneksel yöntemlerden bir kopuşa işaret ettiği günümüzde iyi bir şekilde ortaya konmuştur. Turner'ın bu eseri aynı zamanda sanatçının yaşamı boyunca ele aldığı suluboyanın kendiliğinden şeffaflığını tuval üzerine yağlıboya olarak aktarmaktadır. John ve Leigh Hunt'ın Examiner dergisindeki makalesinde, eserde ele alınan güneşin "korkunç ihtişamına" ve dönen karın "korkunç görkemine" dikkat çekilmiştir. Her biri ışığı temsil etmek için pigment kullanımında yeni bir başlangıç teşkil etmektedir. Turner, eserini Kraliyet Akademisi'nde sergilerken, katalogda ilk kez "Umudun Yanılgıları" adını verdiği bitmemiş dizelerine yer vermiştir (Woodring, 1991, s. 21,25):

> "Hile, ihanet ve sahtekârlık - Salassian gücü,
> Bayılan arkada asılı! Sonra yağma ele geçirildi
> Galip ve esir, - Saguntum'un ganimeti,
> Aynı şekilde, avları oldular; yine de şef ilerledi,
> Umutla baktı güneşe; - alçak, geniş ve solgun;
> Düşen yılın vahşi okçusu
> Fırtınalar İtalya'nın beyaz bariyerini lekeliyor.
> Her geçiş boşuna, ölülerle dolu,
> Ya da kayalık parçaları, geniş yıkım yuvarlandı.
> Hala Campania'nın bereketli ovalarında - diye düşündü,
> Ama gürültülü rüzgâr hıçkırdı, "Capua'nın sevinçleri dikkat et!" (Woodring, 1991, s. 21,25).

Turner'ın *eseri*, yine sanatçının *Umudun Yanılgıları* şiirinde tasvir edildiği gibi, Hannibal'ın tarihsel figürü tarafından örneklenen insanlığın doğa ve kaderle mücadelesinin görsel ve şiirsel bir alegorisi olarak hizmet etmektedir. Hannibal ne resimde ne de şiirde yüceltilmiş bir kahraman olarak sunulmaktadır. Bunun yerine umut, irade ve başarı gibi kavramların kırılganlığı fırtına, karanlık ve çöküş imgeleriyle vurgulanmaktadır. Antik dünyayı idealize etme eğiliminin aksine Turner'ın yaklaşımı, onu insanlığın evrensel sınırlarını sorgulayan romantik ve felsefi bir alan olarak yeniden inşa etmeyi gerektirmektedir. Bu açıdan eser, zaman, doğa ve güçsüzlük arasındaki karmaşık etkileşimi araştıran klasik bir tarih resminden çok varoluşsal bir sorgulamaya benzemektedir.



Şekil 48. Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor (Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps), 1810-12, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 237,5 cm, Tate, Londra.

Turner'ın bu eserinde ise (Şekil 49) ışıklandırma özellikle dikkat çekicidir, çünkü kompozisyonun alt kısmında görülebilen bedenlerin düzenini vurgulamaktadır. JMW Turner'ın eseri, İngiltere ve Fransa arasında on yılı aşkın bir süre devam eden uzun bir düşmanlık döneminin sonunu simgeleyen Waterloo Savaşı'nın (1815) ardından yaşananları tasvir etmektedir. Turner, 1817 yılında burayı ziyaret etmiş ve bu süre zarfında çok sayıda eskiz yapmıştır. Turner'ın eseri, milliyetleri veya askeri rütbeleri ne olursa olsun tüm bireyleri etkileyen savaşın derin ve geniş kapsamlı sonuçlarını vurgulamaktadır. Geleneksel olarak, savaş resimlerinin vatanseverlik duygusunu yansıtması beklenmiştir. Ancak Turner'ın eseri bu beklentiyi sorgulayarak, "dost ve düşmanın tek bir kırmızı mezarda birleştiği" bir sahneyi tasvir etmektedir. Lord Byron'un Childe Harold's Pilgrimage şiirinden alınan aşağıdaki alıntı, resim ilk kez sergilendiğinde resmin yanında yer almıştır. Resim 1818'de, Byron'un Childe Harold iii, 28'den alınan aşağıdaki alıntıyla birlikte sergilenmiştir (Turner, 1818):

> "Dün öğlen onları hayat dolu olarak gördüm;
> Dün akşam güzelliğin çevresinde gururla neşeliydiler;
> Gece yarısı sinyal geldi — çatışmanın sesi;
> Sabah silahların toplanması — gün,
> Savaşın muhteşem ve sert düzeni!

> Gök gürültülü bulutlar üzerini kapattı, yırtıldığında,
> Yeryüzü başka bir kil ile kaplandı.
> Kendi kili onu kaplayacak, yığılmış ve sıkışmış,
> Binici ve at - dost, düşman, tek bir kırmızı mezarda karışmış!"
> (Byron, 2014, s. 62).

Bu tablo, Napolyon Savaşları'nın sona ermesinin ardından Turner'ın kıtaya yaptığı ilk seyahatin en önemli sonucu ve muhtemelen ana motivasyonudur. 1 Ağustos 1817'de Londra'dan ayrılan Turner, 16 Ağustos'ta Waterloo savaş alanına ulaşmıştır. Ardından Ren Nehri boyunca Mainz'a kadar ilerlemiş ve daha sonra Hollanda üzerinden Yorkshire'a dönmüştür. Savaş alanında sadece bir gün geçirdiği açıktır. 1816'da İngiliz Kurumu (British Institution), savaşı anmak için en iyi resme ödül vermiştir. Ancak Turner, aşırı iş yükü nedeniyle İngiltere'den ancak ertesi yıl ayrılabildiği bilinmektedir (Turner, 1818).



Şekil 49. Joseph Mallord William Turner, Waterloo Savaş Alanı (The Field of Waterloo), 1818, tuval üzerine yağlıboya, 147,5 x 239 cm, Tate, Londra.

Eser (Şekil 50) İspanyol sanatçı Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) tarafından Roma'da ele alınmış ve Nisan 1771'de Parma Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen resim yarışmasına sunulmuştur. Eser, İkinci Pön Savaşı sırasında MÖ 218 yılında Roma'ya saldırmak amacıyla İtalya'ya giden Hannibal ve ordusunun Alpleri geçişini tasvir etmektedir. Akademi tarafından seçilen konu şu şekilde tanımlanmıştır: 'Hannibal öyle bir şekilde tasvir edilecek ki, miğferinin siperliğini kaldırıp, elinden tutan bir meleğe doğru dönerken, uzaktan bastırılmış İtalya'nın güzel kırsalını işaret ediyor. Gözlerinden ve tüm çehresinden, yaklaşan zaferlerin getireceği içsel sevinci ve asil güveni ortaya koymaktadır." Ödül İtalyan Paolo Borroni'ye verilmiştir. Goya altı oy ve: "Usta bir fırça tekniği, yüzdeki sıcak ifade ve Hannibal'ın tavrındaki görkemli karakter çok takdir edilmiştir. Kompozisyonun hikâyeyi temsil ettiği gibi, mürekkep kullanımı da gerçeği daha doğru bir şekilde temsil etseydi, kazanana verilen zafer sorgulanabilirdi." şeklinde olumlu bir yorum almıştır (Goya y Lucientes, 1771a, 1771b).



Şekil 50. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Fatih Hannibal İtalya'yı İlk Kez Alpler'den Görüyor (Hannibal The Conqueror Viewing Italy From The Alps For The First Time), 1771, tuval üzerine yağlıboya, 31,8 x 40,6 cm, Özel Koleksiyon.

Goya'nın Prado Müzesi'nde bulunan bu eserinde ise (Şekil 51) Hannibal, bir dağ sırtında yer alan kompozisyonun merkezinde konumlandırılmıştır. Yanında büyük bir heybete sahip kanatlı bir melek ve arkasında açılmış heybetli bir sancak taşıyan atlı bir asker

bulunmaktadır. Miğferinin siperliğini kaldırmış, sırtı dönük, boğa başlı ve kırmızı giysili figürün simgelediği Po Nehri'nin geniş vadisine hayranlıkla bakmaktadır. Ön planın sol alt köşesinde yer almakta ve zaferi hayranlıkla karşılamaktadır. Sol arka planda ordu zirveye ulaşmış olarak tasvir edilmiştir. Sağ tarafta ise atlarının üzerinde dinlenen diğer askeri personel görülmektedir. Göksel alemde, elinde defne çelengi tutan Zafer'in göksel bir görüntüsü Kartacalı generale gelecekteki zaferlerini vaat etmektedir. Goya'nın Hannibal figürü, *Apollo Belvedere* ve *Ölmekte Olan Galyalı* ve *Belvedere Büstü* heykelleri ile ilişkilendirilmiştir, ancak Goya bu modellerin duruş ve pozunu değiştirmiştir. Hannibal'ın yüz ifadesi, yaklaşan zaferlere duyulan içsel sevinç ve asil güveni temsil etmek amacıyla değiştirilmiştir. Bu ifade Johann Joachim Winckelmann'ın klasik heykel ve onun örnek karakteri hakkındaki görüşlerine dayanmaktadır. Goya bu görüşün ötesi geçerek Hannibal'ın şaşkınlığını daha derin ve insani bir şekilde tasvir etmiştir. Generalin gözleri sonuna kadar açık ve dudakları birbirine bastırılmış yüzü, Goya'nın duyguları ifade etmedeki kendine özgü yaklaşımının bir örneğidir. Generalin vücudunun hafif dengesizliği ve ağırlığın dengeli olmayan bir şekilde destek ayağına değil rahat ayağa binmesi, bu karakterizasyona katkıda bulunmaktadır. Arkasında duran melek, sol elini nazikçe generalin omzuna koymaktadır ve sıkılı bir yumruk halinde duran sağ elini ona uzatmaktadır. Ayrıca, atlı asker yaklaşarak generalin şaşkın ifadesinden etkilenmiş gibi görünerek ona doğru eğilmektedir (Goya y Lucientes, 1771b).



Şekil 51. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Muzaffer Hannibal İtalya'yı Alpler'den İlk Kez Görüyor (The Victorious Hannibal seeing Italy from the Alps for the first Time), 1771, tuval üzerine yağlıboya, 88,3 x 133 cm, Museo del Prado, Madrid.

Goya’nın bu eserinde (Şekil 52), Madridli yurtseverlerin 1808 yılının ikinci Mayıs'ında Fransız işgaline karşı ayaklanmalarına misilleme olarak Napolyon'un ordusundan oluşan bir idam mangası tarafından infaz edilmelerinin tasviri görülmektedir. Fransız askerleri kompozisyonun sağında, sırtları izleyiciye dönük bir şekilde konumlandırılmıştır. Tüfeklerini ölecek olan Madrid halkına doğrultmuşlardır. Sahne’de dram ve gerilim, kahramanları güçlü bir şekilde aydınlatmakta ve ayrıntılı bir psikolojik karakter çalışmasında bu karakterler ve tutumlarını ayırt etmeyi mümkün kılan ışık kullanımıyla vurgulanmaktadır. Bir önceki panel olan Madrid'de 2 Mayıs 1808: Memlüklerin hücumu ile birlikte bu çalışma 1814 yılında Reagent Luis de Boubon'un girişimiyle yapılmıştır (Goya y Lucientes, 1814b).

Goya’nın Madridli yurtseverlerin 3 Mayıs 1808'deki idamını resmettiği büyük tablosunda, silahsız oldukları halde Napolyon'un askerlerine karşı ayaklanan ve şiddetli sokak çatışmalarında yakalanıp idam edilen Madridlileri anmakta ve onurlandırmaktadır. Eser infazı kaydetme ile her bir adamın ölüme gidişini, tökezleyerek ya da tepeden fener ışığına doğru adım atarak idam mangasını karşılayışını dayanılmaz bir sempatiyle anlatmaktadır. Bazıları titremekte ve yüzlerini ellerine gömmekte; kimisi ise dua etmek için dizlerinin üzerine çökmektedir. Ölmek üzere olan adam kollarını havaya kaldırıp meydan okurcasına bakarken, yanındaki adam ellerini kavuşturmuş cennete doğru bakmaktadır. Sol planda ölüler üst üste yığılı halde görülmekte ve gelmeye devam edeneler arka planda loş bir şekilde görülen şehrin kapısından ilerlemektedir. Mahkûmların yüz ve beden ifadelerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesinin aksine, idam mangası herhangi bir insani ifade olmaksızın, tetik çeken otomatlar gibi blok olarak tasvir edilmiştir. Goya vatanseverlerin cesaretini anarken, aynı zamanda insan doğasının sonsuz çeşitliliğini ve zenginliğini de kutlamaktadır ki bu onun için sonsuz bir hayranlık ve ilgi konusudur (Alford, 1960, s. 485).

Goya'nın ustaca kullandığı renkler dikkati, kollarını havaya kaldırmış, ölümcül bir boyun eğişin dokunaklı ifadesini ve yaklaşan ölümünün uğursuz önsezisini taşıyan beyaz gömlekli bir kurbana odaklamaktadır. Yanında başka kurbanlar da vardır; bunlardan bazıları çoktan yaralarına yenik düşmüşlerdir. Mayıs'ın İkinci Günü'nde bir atı bıçaklayan aynı figürlerden biri de bunlardan biridir. Bir figür arka planda sinmiş, dehşet içinde yüzünü kapatırken, bir diğeri meydan okuyan bir yumruk savururken görülmektedir. Renkler, bir önceki eserde kullanılan turuncu, kırmızı, pembe ve kahverengi tonların aksine koyu griler, kahverengiler ve siyahtan oluşmaktadır. Bu tonlar sessizlik hissettirmekte ve acımasızlık duygusunu çağrıştırmaktadır (Fremont-Barnes, 2002, ss. 71–72).



Şekil 52. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Madrid'de 3 Mayıs 1808 ya da İnfazlar (The 3rd of May 1808 in Madrid, or "The Executions), 1814, tuval üzerine yağlıboya, tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid.

İspanyolca 'Savaşın Felaketleri' anlamına gelen (Los Desastres de la Guerra) başlıklı gravür serisinin tarihi ve yorumunda İspanya Bağımsızlık Savaşı'na doğrudan tanıklık etmiş bir sanatçı olarak, savaşın korkunç yönlerini eserlerine yansıtmıştır. Hem Fransızlar tarafından atanan Joseph Bonaparte için çalışmak zorunda kalmış hem de İspanyol generaller tarafından savaşı belgelemekle görevlendirilmiştir. Bu dönemde geliştirilen ve kendine özgü bir sanatsal yöntem olan lavi tekniği, İspanyol gravür sanatına ilk kez Goya tarafından kazandırılmıştır. Eserin tarihsel anlatısı ve tamamlanışının kesin kronolojisi sanat tarihçileri arasında tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Goya'nın seriyi 1810'da başlattığı kabul edilmekle birlikte, nihai tamamlanma tarihi belirsizliğini korumaktadır. Eleanor Sayre, Pierre Gassier ve Juliet Wilson gibi akademisyenler tarafından öne sürülen geleneksel görüş, serinin iki ayrı aşamada gerçekleştirildiği yönündedir. İlk 64 gravürün savaş yıllarında (1810-1814), sonraki 18 gravürün ise 1820 ile 1823 yılları arasında üretildiğine inanılmaktadır. Ancak Vega, bu ayrımın Goya'nın sanatsal yaklaşımıyla çeliştiğini ve eserin bütünlüğüne zarar verdiğini iddia etmektedir. Kullanılan sanatsal malzemelerin kapsamlı bir analizi, Goya'nın seriyi 1810 ile 1815 yılları arasında tamamladığını ortaya koymaktadır. Kullanılan kâğıt türleri ve üzerlerindeki filigranlar bu döneme işaret etmektedir. Goya'nın, savaşın neden olduğu malzeme kıtlığı nedeniyle düşük kaliteli bakır levhalar ve sınırlı sayıda asit ve reçine kullanmak zorunda kaldığı da belirtilmektedir (Vega, 1994).

Goya'nın sanatsal çalışmaları, özellikle de 'Savaşın Felaketleri' serisi, yalnızca belirli kahramanları ve savaş sahnelerini değil, aynı zamanda savaşın insanlık üzerindeki yıkıcı etkilerini de tasvir etmesiyle dikkat çekicidir. Sanatçının Madrid'deki savaş sırasında yaşadığı kişisel deneyimler, eserlerinde savaşın çeşitli yönlerini keşfetmesi için bir katalizör görevi görmüştür. Napolyon'un işgaline ek olarak Goya, VII. Ferdinand'ın tahta dönüşünü ve İngilizlerin İspanyol direnişi üzerindeki etkisini de ele almıştır. Vega, Goya'nın gravürlerinin yalnızca savaş karşıtı bir anlatı olarak işlev görmediğini, aynı zamanda mutlakiyetçiliğe ve dini bağnazlığa yönelik güçlü eleştiriler de içerdiğini vurgulamaktadır. Goya'nın Los Desastres de la Guerra serisini hiçbir zaman yayınlamamış olması dikkat çekicidir. Bu karara katkıda bulunan başlıca faktör, VII. Ferdinand'ın uyguladığı baskıcı rejim ve sansürdür. Eser 1863 yılına kadar kamuya açıklanmamıştır. Jesusa Vega'nın araştırması sonucunda Goya'nın seriyi 1810-1815 yılları arasında tamamladığı ve bu eserin evrensel bir savaş anlatısı olduğu sonucuna varılmıştır. Goya, (Şekil 53, 54, 55, 56) savaşın korkunç yönlerini tarafsız ve dramatik bir dille ele alarak eserini sadece İspanyol tarihi için değil, aynı zamanda evrensel bir savaş karşıtı sanatsal ifade olarak da önemli kılmıştır (Vega, 1994).



Şekil 53. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Savaşın Felaketleri'nden Levha18: 'Onları gömün ve Sessiz Kalın', (Plate 18 from "The Disasters of War" (Los Desastres de la Guerra): 'Bury them and keep quiet' (Enterrar y callar)), 1810, gravür, drypoint, burin (çalışma provası), 23,1 x 31,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Şekil 54. Francisco José de Goya y Lucientes, Savaşın Felaketleri'nden Levha 23: 'Başka Yerlerde de Aynı' (Plate 23 from "The Disasters of War" (Los Desastres de la Guerra): 'The Same Elsewhere' (Lo mismo en otras partes)), gravür, drypoint, burin (prova baskı), 22,5 x 31,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Şekil 55. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Savaşın Felaketleri'nden Levha 67: 'Bu Daha Az Değil' (Plate 67 from "The Disasters of War" (Los Desastres de la Guerra): 'This is not less so' (Esta no lo es menos)), 1814-15, gravür, perdahlı akuatint, drypoint, açkı ve gravür, 25,2 x 34,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Şekil 56. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Savaşın Felaketleri'nden Levha 75: 'Şarlatanın Gösterisi' (Plate 75 from "The Disasters of War" (Los Desastres de la Guerra): 'Charlatan's Show' (Farándula de charlatanes)), 1814-15, gravür, akuatint veya lavi, drypoint ve burin, 25,2 x 34,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Antoine-Jean Gros'un bu eserinde (Şekil 57), Napolyon'un Eylau'da Fransız birlikleri ile birleşik Rus ve Prusya kuvvetleri arasındaki savaştan sonra yaşanan katliamı incelemesi tasvir edilmiştir. 7 ve 8 Şubat 1807'de gece boyunca karda ve acı soğukta savaşan orduların, ortaya çıkan çıkmazdan kurtulmak adına Rus birliklerinin geri çekilmesi ile Fransız birliklerinin galibiyeti varsayılmıştır. Her iki taraftın ölü ve yaralı sayısı şaşırtıcı bir şekilde yaklaşık 50.000'leri bulmaktadır. Bu savaş, Napolyon Savaşlarının en yıkıcı savaşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Fransız hükümeti, Eylau'daki kayıpların sayısına ilişkin eleştirileri ele almak ve Napolyon'un güçlü ama şefkatli bir lider olarak imajını korumak amacıyla, Napolyon'un savaş alanını ziyaretini tasvir eden en iyi resim için bir yarışma düzenlemiştir. Antoine-Jean Gros, Paris'teki Musée du Louvre'da bulunan 17 x 25,5 metrelik versiyonun siparişini kazanan tuvalini sunmuştur. Fransız kayıplarını abartmaktan kaçınmak için Gros, çoğunlukla Rus ölü ve yaralıları Fransız sağlık görevlileri tarafından tedavi edilirken tasvir etmiştir. Resim, devlet propagandası rolünü yerine getirirken aynı zamanda savaşın maliyetinin gerçekçi bir tasvirini de sunmuştur. (Gros, 1807)

İmparator Napolyon Bonapart, Eylau'da karla kaplı bir savaş alanındaki yıkımı incelerken yüce gönüllü bir jestle elini bir grup yaralı düşmanının üzerine uzatmaktadır. Sahne, Fransızların Rus ve Prusya birliklerine karşı verdiği bir savaşın ertesi günü tasvir edilmektedir. Gros, arka planda yanan kasaba ve ön planda ölü asker yığınıyla savaşın yıkımını göstermektedir. Bununla birlikte, Napolyon'un subayları tarafından çevrelenmiş resmi, savaşın düzeni sağlamak için gerekli olduğu şeklindeki kahramanca görüşü ifade etmektedir. Her iki taraftan 50.000 yaralı ve ölü ile sona eren savaş, Rus birliklerinin gece geri çekilmesiyle Fransız zaferi olarak ilan edilmiştir. Gros'un bu eseriyle, Napolyon'un ağır kayıplara yönelik eleştirileri bertaraf etmek için kurnazca düzenlediği bir yarışmaya katılmıştır. Fransızların düşman yaralılarına gösterdiği merhamet vurgulanmış ve Fransız kayıpları önemsiz gösterilmiştir. Gros birincilik ödülüne layık görülmüş ve daha sonra resminin şu anda Louvre'da bulunan anıtsal bir versiyonunu yapma görevini almıştır (Gros, 1807).



Şekil 57. Antoine-Jean Gros, Napolyon Eylau Savaş Alanında (Napoleon on the Battlefield of Eylau), 1807, tuval üzerine yağlıboya, 104,9 x 145,1 cm, Toledo Museum of Art, Ohio.

Basit bir türün ilginç bir şekilde kahramanca bir imgeye dönüşmesi Fransız sanatçı Théodore Géricault (1791-1824) sayesinde ortaya çıkmıştır. Salon resmi olan 1812 tarihli Hücum Eden Şasör'ün fikrini veren olayda, Géricault bir gün Azi Cloud yolunda, bir tür omnibüs çeken kır bir atla karşılaşmıştır. Bu yüke pek alışık olmayan ateşli hayvan, gözleri kan çanağına dönmüş ve ağzından köpükler saçarak, parlak güneşin aydınlattığı bir toz bulutu içinde şaha kalkmıştır. Atlara tutkuyla bağlı olan Géricault için özel bir cazibeye sahip olan bu tesadüfi manzara, onun hayal gücünde bir savaş imgesine dönüşmüştür. Fırlayan araba atı, barut kokusuyla, silahların parıltısıyla, topların gürültüsüyle çılgına dönmüş, subayı saldırıya taşıyan savaş atına dönüşmüştür. Hücum eden Şasör ile sanatçının 1814 tarihli diğer eseri Yaralı Zırhlı Süvari'nin kökenleri arasındaki paralellik bulunmakta, sanatçının konuya yaklaşımına dair önemli ve erken bir ipucu vermekte ve bu ipucu sanatçının daha sonraki ve daha olgun çalışmalarıyla doğrulanmaktadır. Géricault'nun *Hücum Eden Şasör* (Şekil 58) ve *Yaralı Zırhlı Süvari* (Şekil 59) tabloları arasındaki benzerlikler, sanatçının yaklaşımında bir ipucu vermektedir Géricault'nun yaratıcı süreci, görüntülerden daha çok fikirlerle başlamış gibi görünse de görsel gerçeklikler her zaman temel noktayı oluşturmuştur. Örneğin, bir toz bulutu içinde şaha kalkan bir atın gerçek görüntüsünden yola çıkarak Hücum Eden Şasör tablosunu tasarlamıştır. Géricault, bu iki tabloyu birbirinin tamamlayıcısı olarak düşünmüş ve 1814 Salonu'nda sergilemiştir. Ancak, iki tablo sadece üslup açısından farklılık gösterir ve diğer yönlerden benzerlikler taşır. (Eitner, 1954, s. 238).



Şekil 58. Théodore Géricault, Hücum Eden Şasör (Charging Chasseur), 1812, tuval üzerine yağlıboya, 292 x 194 cm, Musée du Louvre, Paris.

Savaş Alanından Ayrılan Yaralı Zırhlı Süvari (Cuirassier), Fransız Romantik ressam ve litograf Théodore Géricault tarafından yapılmış, sinirli atıyla yokuştan inen isimsiz bir diğer askerin yağlı boya tablosudur. Géricault, 1814 Salon'unda sergilenen bu eserinde kahramanlık sahnelerinden uzaklaşarak savaşın kaybeden tarafında yer alan bir konuyu tercih etmiştir. Fransa'nın Rusya'daki felaketle sonuçlanan askeri harekâtın ardından sergilenen bu gerçek boyutlu tablo, yenilgiye uğramış bir ulusun hissiyatını yansıtmaktadır (Crow, 2018).

Yaralı Zırhlı Süvari (Şekil 59), portre karakterinin son izlerini de açık bir şekilde üzerinden atmıştır. Şasör'den daha açık bir şekilde özel bir yorum gerektirmektedir. Géricault, Antoine-Jean Gros (1771-1835)'un bir savaş sahnesinde birkaç düzine figürden biri olabilecek figürü almış, onu izole etmiş, ona kahramanca boyutlar vermiş ve tüm ifade gücünü onda yoğunlaştırmıştır. Şasör'ün yeniliği ve cüreti, her türlü anlatı bağlamından koparılmış izole bir grubun bu muazzam büyütülmesinde yatmaktadır. Géricault bu iki resmin birlikte görülmesini istemiştir, çünkü yan yana geldiklerinde her ikisi de önemini ortaya koymaktadır. Atını savaşa doğru kamçılayan Şasör ile savaş alanını terk eden atsız asker arasındaki zıtlık gözden kaçmayacak kadar çarpıcı bir görsellik oluşturmaktadır. Rus seferinin arifesinde resmedilen Şasör zafere duyulan karşı konulmaz bir inancı yansıtıyorsa, İmparatorluğun çöküşünden

sonra resmedilen Yaralı Zırhlı Süvari de bir yenilgi alegorisi konumundadır (Eitner, 1954, s. 241).



Şekil 59. Théodore Géricault, Savaş Alanından Ayrılan Yaralı Zırhlı Süvari (Wounded Cuirassier Leaving the Field of Battle), 1814, tuval üzerine yağlıboya, 292 x 227 cm, Musée du Louvre, Paris.

2001 yılında Litvanya'da bulunan 2.000 genç kemiklerine sahip toplu mezar, Napolyon Bonapart'ın Büyük Ordusu'nun 1812 kışında Moskova'dan geri çekilirken ölen askerlerin kalıntılarını ortaya çıkarmıştır. Bonapart, Haziran 1812'de Rusya'ya girmek için yaklaşık yarım milyon kişilik bir ordusuyla Niemen Nehri'ni geçmiştir, ancak sadece 10.000 kişinin aşırı soğuk, açlık ve saldırılar sonucu sağ kurtulabildiği tahmin edilmektedir. Kendisi de Rusya seferinden sonra Napolyon'un ordusunda süvari olarak görev yapan Géricault burada (Şekil 60), ordusunun eşi benzeri görülmemiş başarısızlığının Fransa'da yarattığı şoku kaydetmektedir. Litvanya'daki cesetler gibi solgun ve yorgun figürler, Napolyon ordusunun üyeleri olarak anlaşılabilmektedir. Üniformaları solmuş ve griye dönmüş, yüksek statü sembolü olan kürklerdeki kırmızı rozetler yıpranmış durumdadır. Soldaki miğferli ve çizmeli adam bir süvarinin atının ise çoktan ölmüş olduğu tahmin edilmektedir (Géricault, 1817).

“Savaşta görüldüğü gibi canlı birlikler değillerdi,

> Ama sadece bir rüyanın hayaletleri, uzakta
> Karanlıkta dolaşırken, loş buharın ortasında, - Bir gizem; gölgelerin bir alayı acımasız,
> Kararan gökyüzüne yaklaşıyor, kenarına doğru."
> *Victor Hugo, 'Moskova'dan Geri Çekiliş', 1852*
> (Géricault, 1817).

Victor Hugo'nun yukarıda alıntılanan felaket öyküsündeki birlikler gibi, bu adamlar da Rusya'ya emin adımlarla yürüyen savaşçıların gölgeleridir. Bu arabada kaç yaralının taşındığını söylemek imkânsızdır: resmin arka tarafına doğru yolcular belirsiz, bulanık bir kütleye dönüşmekte ve bu kütlenin içinde tek bir yüz gözükmektedir. Gerçekten de net olarak görülebilen tek yüzün hatları, meslektaşları tarafından kaldırılan adamınkilerdir. Yüzü ve boynu, bu büyük ölçüde karanlık kompozisyonun en aydınlık kısmıdır. Teni hastalıklı ve solgun, yeşil renklidir. Ağzı hafifçe açık ve gözleri çöküktür. Bu figürün meslektaşları tarafından vagona taşınmasına yardım edilen yaralı bir askerin olabileceği düşünülmektedir. Ancak cansız ifadesi ve tuvalin ortasında gevşek duran kolu göz önüne alındığında, çoktan ölmüş olması daha muhtemel olup yaşayanlara yer açmak için vagondan indirilen bir ceset ya da uzun geri çekilme sırasında yol kenarında gömülmeden bırakılan binlerce kişiden birisidir (Géricault, 1817).



Şekil 60. Théodore Géricault, At Arabasındaki Yaralı Askerler (Wounded Soldiers in a Cart), 1817-18, tuval üzerine yağlıboya, 33,2 x 31 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

İngiliz sanatçı John Martin'in (1789-1854) şimdiye kadar denediği boyut ve konu açısından en görkemli mezzotint baskısı olan bu eserde (Şekil 61), Nahum Kitabı'nda önceden bildirilen kutsal kitap kehanetinin gerçekleşmesini tasvir edilmektedir. Tanrı, doğal afetler yoluyla kötü Ninova şehrinden intikam alacak ve onu yeryüzünden silecektir. Ninova eski Asur İmparatorluğu'nun (günümüz Irak'ı) başkenti olmuş ve ihtişamıyla efsaneleşmiştir, ancak İncil'de 'kanlı, yalan ve soygun dolu bir şehir olarak tanınmaktadır. Şiddetli seller nehrin yükselmesine ve sonunda şehrin duvarlarını yıkarak Medlerin ve Babillilerin olduğu başkente sızmış ve Ninova'nın başına yıkım gelmiştir. İstilacı ordular baskının arka planında nehir üzerinden yaklaşırken ve yıkılan surlardan şehre girerken gösterilmiştir. Çalkantılı bir gökyüzünün altında, mahvolmuş Ninovalılar karıncalar gibi dağılırken, çökmekte olan kralları Sardanapalus, cariyeleri ve hazineleriyle birlikte yanarak öleceği devâsa cenaze ateşinin inşasını emretmektedir (Campbell, 1992; John Martin, 1829; Myrone, 2011).



Şekil 61. John Martin, Ninova'nın Düşüşü **(**Fall of Nineveh), 1829, aşındırma ile mezzotint baskı, 53,4 x 80 cm, Art Gallery of New South Wales, Sidney.

Fransız sanatçı Eugène Delacroix'nın (1798-1863) 1830 Temmuz Devrimi anısına yaptığı *Halka Yol Gösteren Özgürlük* eseri (Şekil 62), otoriteye karşı isyanın, eşitlik ve özgürlük mücadelelerinin evrensel bir imgesi haline gelmiştir. Delacroix'nın eseri dengeli geometrik şekiller olan dikdörtgen ve üçgenler ile ikiye ayrılabilmektedir. Eser, ortadaki figürlerin ayaklanmayı temsil eden diğer üç yürüyen figürle birlikte üçgen bir kompozisyon

oluşturması nedeniyle dengelidir. Tuval, sırasıyla yatan ölü bedenler ve aktif insanlardan oluşan iki yatay dikdörtgene bölünmüştür. Ancak ayaklarının dibine serilmiş yarı çıplak kadavra hakkında oldukça az sayıda alan yazımı mevcuttur. Sağ ayağındaki tek mavi çorap hakkında oldukça az bilgi bulunmaktadır. Bu tek çorabın gerçekçi olmaktan çok sembolik olduğunu ve bu detayın aslında resmin anlamına önemli ölçüde katkıda bulunduğu öğrenilmiştir. Kolları ve başı geriye atılmış, bacakları ve ayakları yukarı kaldırılmış düşmüş bir figür, iyi bilinen bir ölü Hector'a atıfta bulunan bir görüntüdür. Bu düşmüş kahraman imgesi, Romantik dönemde idealizm uğruna feda edilen kahramanların sembolü haline gelmiştir. Bu sembolik doğaya rağmen, düşmüş kahramanın genç, yakışıklı ve güzel bir forma sahip olduğu ve giysisinin basit ve zamansız olduğu belirtilmektedir. Özgürlük sembolüyle ilişkilendirilen bu imge, resmin diğer figürlerinden ayırt edilmektedir. Özgürlük figürü altın elbisesiyle göze çarpmakta ve giysisi Samothrace'li Nike'ın giysisiyle benzerlik göstermektedir. Bu resimdeki diğer figürler ise detaylı ve özel kostümler giymektedir. Diğer figürler o kadar özel ve ayrıntılı kostümler giymektedir ki, bazı yazarlar silindir şapkalı adamı Delacroix'nın kendisi olarak tanımlamış ve soldaki üç adamın on dokuzuncu yüzyıl ortası Paris'indeki üç ana işçi tipini temsil ettiğini göstermiştir (Chaulagain, 2018, s. 193; Hoffman, 1990, ss. 24–26).

Delacroix atmosferik veya havadan perspektifi göstermek için kullandığı renklerde; atmosferik perspektifi puslu gökyüzü ve şehirdeki binalarla çok soğuk bir renk kullanarak ele almaktadır. Kahverengi, kırmızı, mavi ve siyahın birçok farklı tonunu, bir renk tonuna beyaz ekleyerek ve bir renk tonuna siyah ekleyerek kullanmaktadır. Paletindeki kahverengi rengi koyu kahverengidir ve skalanın alt kısmında yer alarak insanların gücünü göstermektedir. En açık alanlar 'Özgürlük' figürünün etrafındadır ve koyu alanlar bu figürün dışındadır, bu da çalışmanın odak noktasının onun tarafından yapıldığını göstermektedir. 'Özgürlük' diğer figürlerden daha fazla öne çıkmaktadır çünkü kırmızı, mavi ve beyazın parlak renkleriyle bayrağı taşımaktadır (Chaulagain, 2018, s. 194).

Eugène Delacroix'nın eseri görsel bir sembol haline gelmiştir. Bu sembolizm sadece 1830 Temmuz Devrimi'nin değil, aynı zamanda Fransız ulusal kimliğinin, özgürlük ideallerinin ve kadın alegorilerinin de sembolüdür. Delacroix bu eserinde sanat tarihindeki klasik kadın alegorileri geleneğini sürdürürken aynı zamanda dönemin siyasi ve sosyal gerçeklerine de gönderme yapmaktadır. Bu, Özgürlük'ün farklı sosyal sınıflardan erkek figürlerle birlikte merkezi bir kadın figürü olarak sunulmasıyla başarılmıştır. Özgürlük, Marianne'in ikonografisiyle bağlantılıdır, ancak ondan farklı olarak hem bir alegori hem de bir kadın savaşçı, bir halktan biri ve eylem halindeki bir lider olarak sunulmuştur. Delacroix'nın

kişisel yazılarında ve hizmetçisi Jeanne-Marie Le Gouilleu'nun olumlu tasvirlerinde de görüldüğü gibi kadınlara duyduğu hayranlık, kadınların bu güçlü tasvirine zemin hazırlamıştır (Carroll, 2017).

Marianne figürü, özgürlük ve halk egemenliği ideallerini temsil ederek devrim sonrası Fransız Cumhuriyeti'nin sekülerleşmesini sembolize etmeye başlamıştır. Ancak Delacroix'nın Özgürlük tasviri Marianne'in durağan, klasik formundan ayrılmakta ve onu hareket halinde, toplum içinde ve liderlik pozisyonunda resmetmiştir. Frig başlığı, açıkta duran göğüsleri ve silahıyla hem antik alegorilere hem de dönemin kadın devrimcilerine gönderme yapmaktadır. Bu figürün olası ilham kaynaklarından biri, barikatlarda savaşan ve madalya ile onurlandırılan Marie Deschamps'tır. Delacroix'nın tasviri, kadını geleneksel pasif bir alegoriden halkla özdeşleşen aktif, cesur bir figüre dönüştürmektedir. Bu bağlamda, *Halka Yol Gösteren Özgürlük* bir sanat eserinin ötesine geçmiştir. Kadınların tarihsel temsilinde, devrimci ideallerin somutlaşmasında ve ulusal hafızanın sekülerleşmesinde merkezi bir rol oynayan görsel bir manifesto haline gelmiştir (Carroll, 2017).



Şekil 62. Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük (Liberty Leading the People), 1830, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris.

Delacroix'ya verilen ilk resmi sipariş olan bu eser (Şekil 63), Fransa Kralı X. Charles tarafından 1828'de Nancy'de kalışının anısına müzeye sunulmuştur. Resim Burgundy ve Lorraine arasındaki savaşın son bölümünü temsil etmektedir. Lorraine'i ilhak etmek isteyen Burgonya Dükü Cesur Charles, 5 Ocak 1477'de Bauzémont Şövalyesi'nin mızrağıyla öldürülmüştür (Delacroix, 1831).

Nancy Savaşı, Delacroix'nın savaş eserlerinden büyük boyutlu olanlardandır ve incelenmiş tüm savaş resimleri arasında kompozisyon ve psikolojik gözlem açısından önemli öğeler barındırmaktadır. Cesur Charles ve atının kompozisyonun sol köşesinde sıkışıp kalması ilham verici bir unsur olarak izlenmekte ve dengeli bir dengesizliğin büyük bir tasviri konumundadır. Burgonya Dükü kararlı ama bir o kadarda endişelidir. İsabetli bir şekilde kendisini yere sermek üzere olan mızrağın ölçüsünü almaktadır. Buna karşılık, en sağdaki kargılı düşman askeri, silahsız Charles'ın hayatını kurtarabilecek bir kılıcı kavramak için nasıl da temkinli bir şekilde eğilmektedir. Yorgunluk, soğuk ya da yaralar yüzünden duyuları uyuşmuş bir Burgonyalı asker, şefinin düşmek üzere olduğunu fark etmektedir. Leonardo da Vinci (1452-1519), Giulio Romano (1499-1546) ve Peter Paul Rubens''in (1577-1640) savaşlarında ve Delacroix'nın kendi Taillebourg Savaşı'nda daha epik ve şiddetli pasajlar vardır. Ama hiçbiri bu kadar incelikli ve dokunaklı gözlemlenmemiştir. Ne yazık ki, Nancy Savaşı'nın Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag'da bulunan yağlıboya eskizi sergide yer almayan çok az sayıdaki büyük eser yağlıboya eskizinden biridir. Ancak nihai resme yakın iki ön çizim gösterilmiştir. Aslında serginin en değerli ve özgün özelliklerinden biri, çok sayıda ön çalışmanın, serginin bir bölümünden diğerine geçmeden, ilgili oldukları resimlerle birlikte incelenebilmelerini mümkün kılacak şekilde sergilenmiş olmasıdır. (Johnson, 1963, s. 298).



Şekil 63. Eugène Delacroix, Nancy Savaşı ve Burgonya Dükü Cesur Charles'ın Ölümü, 5 Ocak 1477 (The Battle of Nancy and the Death of Charles the Bold, Duke of Burgundy, January 5, 1477), 1831, tuval üzerine yağlıboya, 237 x 356 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy.

Eugène Delacroix 1832 yılında Fas ve Cezayir'e seyahat etmiştir. Sanatçı Louis-Philippe'in Sultan Moulay Abd el Rahman'a gönderdiği özel elçi Comte de Mornay'e eşlik etmiştir. Geri döndüğünde, uzun süre çalışmalarında kullanacağı eskiz ve suluboya kitapçıklarını da beraberinde getirmiştir. 1834 yılında Delacroix, Taillebourg Savaşı'nı resmetmek üzere görevlendirilmiştir. Eser, 10 Haziran 1837'de Savaş Galerisi'nin açılışı için Château de Versailles'a yerleştirilmeden önce 1837 Salon'unda sunulmuştur. Kral'a sunulan 1833 Raporu'nda belirtilen format ve programa uygun olması gerekiyordu: Raporda "Oranları rakipsiz ve hayranlık uyandırıcı bir etkiye sahip olacak bu muazzam galeri, Tolbiac Savaşı'ndan Anvers kalesinin kuşatılmasına kadar Fransız kahramanlığının gurur duyduğu savaşları ve askeri başarıları kronolojik sırayla temsil eden bir dizi resim içerecektir" ibareleri bulunmaktadır. Taillebourg Savaşı için Delacroix edebi kaynaklardan yararlanmıştır. Özellikle duygusal yük, şiddetin temsili ve filmin çılgınlığı şiddet ve mücadelenin çılgınlığı eserin (Şekil 64) genelinde izlenmektedir. Amacı olaydan kaynaklanan dramatik gerilimi vurgulamaktır. Tarihsel olay ile onun görsel tercümesi arasındaki mesafe tarih resmine başka bir boyut kazandırmaktadır; bu resim artık basit bir illüstrasyon değil, tarihsel gerçeklerin illüstrasyonudur. Bu anlamda eser, ressamın romantik karakterini ifade eder ve ressamın romantik karakteri: ağır gökyüzü, renkli gerilimler ve bedenlerin iç içe geçmesi, hareket,

sanatta karanlık ve aydınlığın oluşturduğu zıtlık için kullanılan bir terim olan chiaroscuro ve ressamın dokunuşunun bir iddiasıdır. Bu, savaşlar galerisinde alışılmadık bir eserdir. Daha önce eleştirmenler sahnenin dramatik yoğunluğunu vurgulamışlardır. Büyük bir diyagonal etrafında düzenlenmiş ve cesur, görünür renk darbeleriyle noktalanmış dinamik yapısı, esere Rubens'i anımsatan destansı bir nitelik kazandırmaktadır (*Piste Pédagogique: Eugène Delacroix, Peintre Romantique Et Louis-Philippe*, 2025, s. 3).



Şekil 64. Eugène Delacroix, Taillebourg Savaşı Saint Louis Tarafından Kazanıldı **(**The Battle of Taillebourg won by Saint Louis), 1837, tuval üzerine yağlıboya, 489 x 554 cm, Château de Versailles, Versay.

Versailles Şatosu'ndaki Musée de l'Histoire de France'ın açılışının ardından Beaux-Arts departmanı, 1843 yılında halka açılacak olan Haçlı Seferleri odalarını tamamlamak üzere Konstantinopolis'in Alınışı tablosunu sipariş etmiştir. Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi ile Delacroix, geçmişteki ve günümüzdeki önemli tarihi olaylardan ilham alarak yaratıcı yaklaşımını sürdürmüştür. Kompozisyon seçimleri Haçlı Seferleri'nden trajik bir bölümü tasvir etmektedir. Eserde (Şekil 65) arka planda yanmış bir kasaba görülürken, ön planda galipler ve mağluplar birbirine karışmıştır. Eserin işlenişi Romantik akımın estetik yönelimlerini teyit etmektedir(*Piste Pédagogique: Eugène Delacroix, Peintre Romantique Et Louis-Philippe*, 2025, s. 2).

Louis-Philippe'in Versailles'daki yeni tarihi galerileri için Delacroix, eserinde Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi'nin aslında yıkıcı olmasa da karakteristik olarak bağımsız bir anlatımını resmetmiştir. Büyük ölçüde bir Fransız girişimi olan Dördüncü Haçlı Seferi'nin doruk noktasını tasvir eden bu eserin görkemli bir tema olduğu ve günümüzün Haçlı Napolyon'una bir selam niteliği taşıdığı düşünülebilmektedir. Ancak sefer, Konstantinopolis'in yağmalanmasıyla ölümcül bir şekilde lekelenmiştir ve Delacroix, galiplerine fetihlerinden zevk almalarına izin vermemektedir. Liderleri Flandralı Baldwin, pişmanlık içinde ya da bir sonraki adımda ne yapacağından emin olamayarak mağlup kâfire sırtını dönmekte ve atı bile kederliymiş gibi eğilmektedir. Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi'nde, Sakız Adası Katliamı'nda olduğu gibi, savaşın talihsizlikleri üzerine bir meditasyon vardır, her ikisinde de fatihler titreyen küheylanları üzerinde secde eden kadınların üzerinde yükselmektedirler (Delacroix, 1840; Delacroix & de Serres, 1883).



Şekil 65. Eugène Delacroix ve Charles-Henri Serres (1823-1897), Haçlılar Konstantinopolis'e Giriyor, 12 Nisan 1204 (Crusaders Enter Constantinople, April 12, 1204), 1883, tuval üzerine yağlıboya, 406 x 492 cm, Château de Versailles, Versay.

Fransız sanatçı Theodore Gudin (1802-1880) tarafından ele alınan bu eserde (Şekil 66), sol planda Britanya Filosu izlenmektedir. Eserin merkezinde Koriamiral Comte d'Orvilliers'in bayrak gemisi görülmektedir. Rüzgârın güneybatıya doğru yönündeki gelmesiyle d'Orvilliers'in gemilerine emir vererek saldırıya geçmektedir. Salvosunu düşman amiral gemisine saklamak isteyen Britanyalı Amiral Augustus Keppel, altı Fransız gemisinin

yan atışlarına karşılık verememiştir. d'Orvilliers'in bayrak gemisi olan Bretagne ile çatışmaya girdikten sonra, Fransız hattındaki diğer gemilere saldırmaya devam etmektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Syrett, 1998).

Gudin'in romantik deniz resimlerinin ayırt edici özelliklerinden olan ışık kullanımı bu eserde de göze çarpmaktadır. Savaş gemileri hareket ve kaosun ortasında, yoğun duman ve dalgalarla çevrili olarak resmedilmiştir. Kompozisyonun merkezindeki gemi, ışığın odak noktası olarak vurgulanmış ve böylece izleyicinin dikkati bu noktaya çekilmiştir. Kompozisyonun yatay düzenine rağmen, dalgalar ve dumanın yarattığı diyagonal hareketlerin dinamik etkileşimi, görsel dinamizmi artırmaya hizmet etmektedir. Gudin'in eseri yalnızca bir savaş sahnesinin tasviri değil; aynı zamanda Fransa'nın denizcilik tarihini ve ulusal kimliğini araştıran bir anlatıdır. Resimde betimlenen gemiler yalnızca askeri gemiler değildir; aynı zamanda ulusun gücünü ve kararlılığını temsil eden sembollerdir. Bu eser, Fransız Donanması'nın tarihsel önemini ve ulusal miras üzerindeki etkisini vurgulamaktadır.



Şekil 66. Théodore Gudin, Ushant Savaşı (1778), 1839, tuval üzerine yağlıboya, 250 x 350 cm, Musée National de la Marine, Paris.

Almanya doğumlu Amerikalı bir sanatçı olan Emanuel Leutze (1816-1868), 25 Aralık 1776'da Trenton'da Washington'un Hessenlilere saldırısını tasviriyle Amerika'da ve Almanya'da büyük bir başarı kazanmıştır. Büyük bir tarihsel öneme sahip olan bu resim (Şekil 68), Amerikan kolonicilerinin Büyük Britanya'ya karşı verdikleri savaşın önemli bir anını anmaktadır. Leutze'nin memleketi Almanya'da, özellikle de o döneme damgasını vuran

devrimci coşku göz önüne alındığında, büyük beğeni toplayan bu resim, Amerika Birleşik Devletleri'nde de hızla ikonik bir imge haline gelmiş ve sonraki sanatçılar tarafından sıklıkla yeniden yorumlanmıştır. Resim, izleyicilerde vatanseverlik duygularından çatışma ve mücadele üzerine düşüncelere kadar bir dizi duygu uyandırmakta ve Amerikan Kanadı'nın önemli bir özelliği olmaya devam ederek siyasi ideolojiler üzerine söylemleri canlandırmaya devam etmektedir. Leutze bu konunun ilk versiyonuna (Şekil 67) 1849'da başlamıştır. 1850'de stüdyosunda çıkan bir yangında hasar görmüş ve restore edilip Bremen Kunsthalle tarafından satın alınmasına rağmen bina 1942'de bir bombalı saldırıda yıkılmıştır. Leutze, daha sonra 1851 Ekim'inde New York'ta sergilenen konunun diğer versiyonuna (Şekil 68) başlamıştır. Bu gösterimde Marshall O. Roberts, tuvali o zamanlar oldukça yüksek bir miktar olan 10.000 $ karşılığında satın almıştır. 1853'te Knoedler sanat galerisi bu eserin bir gravürünü yayınlamıştır. Bununla birlikte, pek çok sanatçının bu eserin kopyasından oluşan pek çok çalışması vardır (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Krause, 2016; Leutze, 1851b, 1851a).



Şekil 67. Emanuel Leutze, Delaware'ı Geçen Washington (Washington Crossing the Delaware), 1850, tuval üzerine yağlıboya, 365,7 x 640,9 cm, Kunsthalle Bremen, Bremen.



Şekil 68. Emanuel Leutze, Delaware'ı Geçen Washington (Washington Crossing the Delaware), 1851, tuval üzerine yağlıboya, 378.5 x 647,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Eserde (Şekil 69), bir grup öncü ve üstü kapalı vagonlardan oluşan trenleri kıta ayrımında, sırtlarını gün batımına ve Pasifik Okyanusu'na dönmüş olarak resmedilmiştir. Sınır, keşif ve sınır mitolojisine dair vinyetlerle doldurulmuştur. Merkezi kompozisyona, San Francisco Körfezi'nde yer alan varış noktaları Golden Gate'in panoramik bir görüntüsü eşlik ediyor. Duvar resminin başlığı, Piskopos George Berkeley'in (1685-1753) 'Amerika'da Sanat ve Öğrenimin Gelişmesi Üzerine' adlı şiirindeki bir mısradan türetilmiştir. Duvar resminin bordüründe iki önemli öncünün, William Clark (solda) ve Daniel Boone'un (sağda) portreleri yer almaktadır. William Clark (1770-1838) ve Meriwether Lewis (1774-1809) 1804-1806 yılları arasında Oregon Bölgesi'nde federal bir araştırmaya önderlik ederek batıya yerleşimin yolunu açmışlardır. Daniel Boone (1734-1820) Kentucky bölgesine keşif gezileri düzenlemiş, İngilizlere ve Amerikan yerlilerine karşı verdiği savaşlarda efsanevi bir cesaret sergilemiştir. Clark ve Boone'un portrelerine, Jonathan M. Sewall'a atfedilen Joseph Addison'ın Cato, Bir Trajedi (Cato, A Tragedy) adlı sahnelenen oyununun sırasıyla önsöz ve sonsözünden alıntılar eşlik etmektedir. Temmuz 1861'de, Kongre Binası eklentileri ve yeni kubbe inşaatının yöneticisi Yüzbaşı Montgomery C. Meigs, 6,09 x 9,14 metrelik duvar resmini 20.000 dolar karşılığında yaptırmıştır. Leutze, duvar resmi üzerinde çalışmaya başlamadan önce, Rocky Dağları'nı tüm ihtişamıyla resmetmek amacıyla o yılın yaz aylarında Colorado bölgesine bir eskiz gezisi düzenlemiştir. Leutze, bu eseri için yaptığı iki yağlıboya ön eskizde (bunlardan biri Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir), duvar resminin merkezinde tasvir edilen Afro-Amerikan genci atlamıştır. Leutze'nin duvar resmine azat edilmiş bir köleyi

dahil etme kararında, 1862 yılında Columbia Bölgesi'ndeki kölelerin azat edilmesinin etkili olmuş olması muhtemeldir. Leutze duvar resminin yapımında bir Alman tekniği olan stereokromi kullanmıştır. Bu teknik, pigmentlerin alçıya uygulanmasını ve daha sonra renkleri koruyan ve geliştiren bir silika çözeltisi olan su camı ile kapatılmasını içeriyordu. 1998-1999 yıllarında duvar resmi kapsamlı bir temizlik ve konservasyon sürecinden geçmiştir (Leutze, 1861).



Şekil 69. Emanuel Leutze, İmparatorluğun Rotası Batıya Doğru İlerliyor (Westward the Course of Empire Takes Its Way), 1861, stereokromi, 609,6 x 914,4 cm, United States Capitol, Washington.

Bu dramatik eserde (Şekil 70), 28 Haziran 1778'de Monmouth County, Freehold yakınlarında meydana gelen bir olayı tasvir edilmektedir. Kalabalık ve hareketli çalışmanın merkezinde, kılıcını kaldırmış kahverengi bir atın üzerinde oturan George Washington görünmektedir. Beyaz atlı General Charles Lee, Washington'un solunda, Washington'un hemen arkasında kırmızı üniforma klapaları olan Marquis de Lafayette ve onun arkasında şapkasında beyaz bir tüy olan Alexander Hamilton bulunmaktadır. Baron von Steuben, kompozisyonun en sağ kenarında, tüylü metal bir miğfer takmaktadır. General Lee'nin solunda ve çevresinde, süngülerle tüfekler taşıyan, resmi olmayan giysiler içinde büyük bir milis grubu izlenmekte. Aralarından biri küçük bir havuzdan su almaya çalışırken ön planda görünmektedir. Havuzun sağında elinde tüfek tutan başka bir erkek yine şapkasıyla su doldurmaktadır. Onun arkasında sağda, bir milis tarafından desteklenen yaralı bir asker

görülmektedir. Bir topçu tugayı, Washington'un arkasındaki uzaklardaki bir tepeye doğru ilerlemektedir. Ana Amerikan ordusu, düzenli bir şekilde, uzak mesafede, tuvalin en sağ köşesinde görünmektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Lender & Stone, 2016; Leutze, 1857).



Şekil 70. Emanuel Leutze, Washington, Askerleri Monmouth'ta Topluyor (Washington Rallying the Troops at Monmouth), 1857, tuval üzerine yağlıboya, 132,1 x 221 cm, Monmouth County Historical Association, New Jersey.

Norveçli sanatçı Peter Nicolai Arbo'nun (1831-1892) 1869 yılında ele alında ele aldığı bu eserinde (Şekil 71), Odin'in psikopomp hizmetkârlarından olan bir Valkür (Valkyrie) görülmektedir. Valkürler Tanrıça Freyja'nın seçtiği savaşçıların ardından Odin tarafından seçilen düşmüş savaşçıları geri almaktadırlar. Valkürler onlara bira boynuzları vermekte ve onları atlarının üzerinde Odin'in Salonu Valhalla'ya taşımaktadırlar. Bu kadınlar savaş alanındaki savaşçılar için yaşam ve ölüm arasında meditasyon yapan kişilerdir. 1869 tarihli Valkür'de Arbo, Odin'in birçok hizmetçisinden birini, muhtemelen adı geçen Valkür'lerden birini tasvir etmiştir. Geirskögul ya da Geirahöð, isimleri sırasıyla "mızrak sallayan" ve "mızrakla savaşan" anlamına gelmektedir, çünkü resmedilen Valkür bir kalkan ve mızrak taşımaktadır (Huvaere, 2018, s. 35).

Kompozisyon ise sıkı ya da katmanlı değil, açık ve havadardır. Altında süslü bir kemerle belden bağlanmış tam zincir zırhlı bir tunik bulunmakta, döneme uygun Viking disk şeklindeki fibula ile tutturulmuş bir pelerin ve altın, taç benzeri bir miğfer giymektedir. Ayakkabısız oluşu, onun yaşayanlar ve ölüler dünyası arasında geçiş yapabilme yeteneğine

işaret etmektedir. İskandinav mitolojisindeki meditasyoncu konumuna benzer şekilde, tören ve savaş arasında sıkışıp kalmıştır. Hayati organlarını örtmek için kaldırılmış olmasına rağmen kalkanında bir çizik bile yoktur; mızrağı kullanılmamış gibi görünmekte, saçları dağınık ve geriye doğru toplanmamıştır. Miğferi göğüs göğüse çarpışmada değersiz olacaktır. Arkasında, Odin'in kuzgunları eşliğinde siyah atlarına binerek yaşadıkları gökyüzünde gürleyen Valkürler de farklı değildir. Valkür'ün atı aşağıdaki bulutlardan kopuktur ve hiçliğin üzerinde ilerlemektedir. Valkür resmin merkezinde ve aşağıdaki karaya yaklaştıkça daha karanlık ve tehditkâr hale gelen Romantik bir gökyüzü manzarasıyla çevrilmektedir. Vücudu gerçekçidir ve hiçbir yeri aşırı cinselleştirilmiş ya da kusursuz değildir. Valkür için poz veren kadının "sarışın bir Parisli" olduğu, yani Arbo'nun canlı bir modelden aldığı yoğunluğu resmedebildiği kaydedilmiştir. Kadın doğrudan izleyiciye özneden beklenen pasif ve davetkâr bir şekilde değil; katledilenlerin ruhlarının peşinde tehditkâr bir şekilde bakmaktadır. Bu kadın figürü, Arbo'nun erkek kral temsilleri kadar güçlü bir şekilde sunulmuştur (Huvaere, 2018, ss. 35–36).



Şekil 71. Peter Nicolai Arbo, Valkür (The Valkyrie), 1869, tuval üzerine yağlıboya, 194, 5 x 243 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Arbo'nun 1870 tarihli Stamford Köprüsü Savaşı (Şekil 72), 1066'daki Hastings Savaşı'ndan aylar önce meydana gelen Stamford Köprüsü Savaşı'nda Norveç Kralı Harald Hardrada ile İngiliz Kralı Harold Godwinson'un kardeşi Tostig Godwinson arasında yaşanan kanlı çatışmayı tasvir etmektedir. Tarihe göre hem Kral Harald Hardrada hem de Tostig Godwinson savaş alanında ölmektedir ancak Arbo bilinçli bir kararla İngiliz lideri savaşa dahil etmemiştir. Bunun nedeni Stamford Köprüsü Muharebesi'nin Viking Çağı'nın sonunun sembolü olarak kabul edilmesi ve bir İskandinav tarihçisi olan Arbo'nun odağı Norveçliler üzerinde tutmak istemesi olabilmektedir. Kral Harald Hardrada, parlak Neoklasik mavi giysisi içinde, boğazından bir okla vurulduktan sonra geriye doğru sendeleyerek yürüyen merkezi figürdür. İzleyici, kesilmiş ve tuvalin ötesine sızan ölü bedenler ve atlarla karşı karşıyadır. Resim Saint Olav kadar ayrıntılı olsa da, renk paleti daha yumuşak, kompozisyonu daha dinamik ve Arbo'nun mekân kullanımı daha inceliklidir (Huvaere, 2018, ss. 37–38).



Şekil 72. Peter Nicolai Arbo, Stamford Köprüsü Savaşı (Battle of Stamford Bridge), 1870, tuval üzerine yağlıboya, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø.

Arbo’nun 1872 yılında ele aldığı bu eserinde ise (Şekil 73) Odin'in vahşi avına katılan hayaletler ve ölülerin huzursuz ruhları izlenmektedir. Arbo bu eserden önce 1868 ve 1871'de Åsgårdsreien başlıklı iki büyük resim daha yapmış olsa da 1870'te yaptığı suluboya eseri Arbo'nun bu sahne için niyeti ve 1872'deki son versiyonun gelişimi hakkında fikir vermektedir. Norveç folkloruna göre onlara Sigurd Fåvnesbane (Sigurd Ejderha Katili) önderlik etmekte, trol cadı Gyro Ryssetova (Gudrun At Kuyruğu) ise artçı olarak görev yapmaktadır. Uzun kış ortası geceleri doğaüstü yaratıklar ve tehlikelerle dolu olmuştur. Åsgårdsreien adıyla da bilinen bu eser, kavrulmuş bir toprak parçasının üzerinde çalkantılı bir gökyüzü manzarasıdır. Vikingler, savaşçı kadınlar olarak bilinen Valkürler, çıldırmış atlara ve tanrılara binmiş bir sürü insan tuvali çaprazlamasına kesmektedir. Siyah ve yeşil bulutların arasından kötü bir alamet gibi ortaya çıkmaktadırlar. Sanatçı, Odin'in Vahşi Avı adlı anıtsal tablosunu İskandinav mitolojisine, arkeolojik kazılara ve dönemin Ulusal Romantik şiirine dayandırmıştır. Johan Sebastian Welhaven'in aynı adı taşıyan şiirinin açılış dizesi "Gecenin havasında köpüren siyah atların treni" (Welhaven, 1844) önemli bir esin kaynağıdır (Arbo, 1872; Huvaere, 2018, ss. 40–41).

> "Aceleci vahşi grup geliyor.
> Onları desteklemek için sadece bulutlar var.
> Vadilerin, çayırların ve bozkırların üzerinden hızla geçerler,
> Karanlığın ve gölgelerin içinden; hiç aldırış etmezler.
> Yolcu dehşet içinde kendini yere atar.
> Yaygarayı dinleyin - bu Odin'in vahşi avı!" (Welhaven, 1844).

Welhaven’ın dizelerinde görüldüğü gibi, Arbo'nun tarihe olan ilgisi onu bu motifin çeşitli versiyonlarını resmetmeye yöneltmiştir. Suluboya versiyonunda grup doğrudan izleyiciye yönelirken, tuval resminde grup yandan görülmektedir. Dramatik bir gökyüzünün üzerinde bizi tehdit eden tehditkâr ordular oldukça detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Göksel biniciler, İskandinav mitolojisinin baş tanrısı Odin'e ait kuzgunların yakından takip ettiği ıssız, ay ışığının aydınlattığı manzarada ilerlemektedir. Savaş tanrısı Thor, çekici Mjölnir’i havaya kaldırmış gürleyerek ilerlemekte ve arabasını çeken keçiler Tanngnjost (Diş kesen) ve Tanngrisne'ye (Diş öğüten) seslenmektedir. Grubun ardından ateşli bir ışık belirmekte ve bunun, ölüler diyarı Helheim'a bir bakış olabileceği düşünülmektedir. Ancak Huvaere, arka planda yükselmekte olan figürleri arkalarından aydınlatan bu ışık kümesinin Tanrıların diyarı Asgard olabileceğini belirtmekte, aşağıda kararmış manzaranın tepesinde ikinci bir güneş ya da ay var olduğunu ifade etmektedir (Huvaere, 2018, s. 40).

"Sonra boru sesleri yankılanır, sonra bir yaygara kopar
Çanlar ve şıngırdayan dizginler,
Sonra sürü ulur ve insanlar kulübelerinde titrer
Onlar ise artan bir korkuyla dinliyorlar." (Welhaven, 1844)

Eserin kıyamet atmosferi ve dramatik kompozisyonunda Romantizmin tipik özelliklerinden esinlenmiştir. Bunlar yaşam ve ölüm, ışık ve gölge, yakın ve uzak arasındaki zıtlıklardır. Hem Welhaven'in şiiri hem de Arbo'nun eserleri vahşi avı tehditkâr ve dehşet verici bir kalabalık olarak tasvir etmektedir. Popüler inanışa göre onlar gökyüzünde hücum ederken uzak durmak en iyisi olmuştur "Åsgårdsreia" yani Odin'in Vahşi Avı kelimesini kullanmaya başlayanlar 1800'lerin Ulusal Romantik hareketinin takipçileri olmuşlardır. Kelimenin orijinali Oskoreia idir. Şair ve filolog Ivar Aasen, oskoreia kelimesinin ofsleg ve reida kelimelerinden türediğine, yani at sırtında korkutucu bir kalabalık anlamına geldiğine inanmaktadır (Arbo, 1872).

Viking tasvirlerine göre Valkürler, kollarını ve bacaklarını serbest ve harekete hazır tutmak için önlüklü uzun elbiseler giymektedirler. Yabani saçları savaş alanında yollarına çıkacağı için saçları düğümlenmekte ve arkadan bağlanmaktadır. Ancak bu tanımlarının aksine, Åsgårdsreien'deki Valkürler kısmen soyunuktur, saçları dağınıktır, minimal mücevherler takmakta ve ölülere yolculuklarında eşlik etmek ve onlara boynuzlara doldurulmuş bira götürmek yerine Valhalla'ya götürmek üzere ruhları avlıyor gibi görünmektedirler. Valkürleri tehditkâr olmalarına rağmen büyük bir güzelliğe sahip varlıklar olarak resmetmeye yönelik bu bilinçli karar, mitolojik doğruluğun önemini vurgulamaktan ziyade tuvalin güzelliğine verilen önemi göstermektedir (Huvaere, 2018, ss. 45–46).



Şekil 73. Peter Nicolai Arbo, Odin'in Vahşi Avı (The Wild Hunt of Odin), 1872, tuval üzerine yağlıboya, 240,5 x 166 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Fransız sanatçı Tony Robert-Fleury (1837-1911)'in 1870 yılında ele almış olduğu *Korint'in Son günü* eseri (Şekil 74), ilk olarak Paris'teki Museo de Luxemburg tarafından satın alınmış ancak günümüzde Musée d'Orsay'da sergilenmektedir. MÖ 146'da Yunan şehri Korint Roma'nın eline geçmiş, Robert-Fleury, eserinde Roma ordusunun yağmalanan şehre girdiği anı tasvir etmektedir. Kendilerini bekleyen kaderden korkan Korintli kadınlar Athena heykelinin dibine sığınmaktadırlar Genç sanatçının 24 metrekarelik tablosunu bitirmesi üç yıl sürmüş ve onu onur madalyası ile ödüllendirilmiştir. Ancak eleştirmenler resim hakkında oldukça sert yorumlar yapmıştır. Örneğin Camille Lemonnier (1844-1913): "Bakıyoruz, hayranlık duyuyoruz ama etkilenmiyoruz" ifadelerini kullanmıştır. 1870 yılında gerçekleşecek olan Fransız-Prusya savaşının hakkındaki sıkıntılar, henüz kimsenin gerçekten inanmadığı savaş endişeleri, ressamın eserinin detaylandırılmasına yönelik düşünceleri üzerinde hiçbir etkiye sahip olmamıştır. Yunan tarihinin bu sayfasını resmetme fikri aklına geldiğinde, genç sanatçının zihninin tamamen dışsal düşüncelerden arındığı düşünülmektedir. Delacroix'nın kanlar içinde yuvarlanan sakatlanmış kadınları, devrilmiş sunakların yanında boğazları kesilmiş çocukları, ateşin kızıl alevleriyle aydınlanan harap bir köy gibi vahşi bölümlerde ısrar edeceği yerde, olayı düşünürken tüm bu ıstırap ve sefaleti yaşamış olması gereken Robert-Fleury, sadece resminin huzurunda, güzel yaratımları en iyi nasıl tasvir edebileceğini, asil

tavırları nasıl oluşturabileceğini göstermektedir. Ruhunda insanlara ve cansız doğaya yaşamın özünü aşılayan o rahatsız edici akımlardan hiçbirini hissetmeden bunu yansıtmaktadır (Aubrey, 1894; Robert-Fleury, 1870).

Eserde, sağ ön plandaki figürlerin Athena heykelinde sığınmaları ve ondan yardım diledikleri görülmektedir. Orta ve arka planda şehrin yağmalanan ganimeti, sığırlar tarafından çekilmekte olana arabaya yüklenerek kaçırılmaktadır. Eserin en arka planında ise deniz ve şehir manzarasına yer verilerek şehrin görkemine ve bulunduğu konuma işaret edilmektedir. Sanatçının imzası ise sol ön plandaki gri tonları ile ele alınan kaidenin yan kenarında görülmektedir. Bu işgal yaygın olarak Yunan bağımsızlığının ve Roma egemenliğinin sona ermesi olarak kabul edilmektedir. Robert-Fleury bu tarihsel anda, kadınların yaşadığı çaresizliği ve şehrin yıkımını vurgulayan dramatize bir yaklaşım kullanmıştır.

Athena heykelinin sınırları içinde sığınak arayan kadınlar hem fiziksel hem de ruhsal sığınak için metaforik bir arayış olarak yorumlanabilmektedir. Bu sahne, savaşın sivil halk üzerindeki yıkıcı etkilerini tasvir etmesi bakımından da dikkate değerdir. Bilgeliğin ve askeri stratejinin sembolü olan Athena heykeli, ilahi adalet ve koruma arayan kadınlar için metaforik bir sığınak işlevi görmektedir (Fusi & Schwartz, 2019, s. 3). Ancak heykelin hareketsizliği ve sessizliği, bu umudun karşılıksız kaldığını ve tanrıların bile bu yıkıma müdahale etmediğini ima etmektedir. Dolayısıyla bu durum, insanlığın terk edilmişliğinin ve savaşın acımasızlığının bir sembolü olarak görülebilmektedir.



Şekil 74. Tony Robert-Fleury, Korinth'in Son Günü (The Last Day of Corinth), 1870, tuval üzerine yağlıboya, 401 x 602 cm, Musée d'Orsay, Paris.

İngiliz sanatçı Elizabeth Southerden Thompson Butler'ın (1846–1933), (kızlık soyadı Thompson) eserinde (Şekil 75), 18 Haziran 1815 sabahı Waterloo savaş alanındaki kalk borusu sırasında halk arasında İskoç Yeşilleri olarak anılan 2. (veya Kuzey Britanya Kraliyet) Dragoons'u tasvir edilmektedir. Bu önemli günde alay, daha sonra Lady Butler tarafından ünlü eserlerinden bir diğeri olan "Scotland For Ever!"da ölümsüzleştirilen Union Brigade'in ünlü hücumuna katılmıştır. Scots Greys, Napolyon Savaşları'nın sona erdiğini gösteren ve İmparator'un Avrupa'daki emellerini etkili bir şekilde kısıtlayan Waterloo Muharebesi'nde önemli bir rol oynamıştır. Dramatik ve kahramanca süvari hücumunu betimlemesinin aksine, bu resim savaşın insani bedelini sessiz ve dokunaklı bir şekilde hatırlatmaktadır. Alay o gün önemli kayıplar vermiştir; savaşa katılan 416 askerden 102'si ölmüş ve 97'si de yaralanmıştır. Bu eser, sanatçının askerlere duyduğu derin empatiyi yansıtmakta ve pek çok kişinin tanık olacağı son şafağı vurgulamaktadır. Lady Butler otobiyografisinde, resim yapmaktaki motivasyonunun savaşı yüceltmek değil, daha ziyade onun acısını ve kahramanlığını tasvir etmek olduğunu ifade etmiştir. Eser, Lady Butler'ın baş harflerden oluşan imzasını ve sol alt köşede '18 EB 95' tarihini taşımaktadır. Eser aynı yıl Kraliyet Akademisi'nde sergilenerek kültürel ve tarihsel önemini ortaya koymuştur. Bununla birlikte Ulusal Ordu Müzesi (National Army Museum), Lady Butler'ın bir sanatçı olarak geçirdiği evrime ve bu tablonun kompozisyonunun gelişimine ışık tutan sekiz ön eskizinin küratörlüğünü de yapmaktadır (Southerden Thompson Butler, 1895).



*Şekil 7*5. Elizabeth Southerden Thompson Butler, Waterloo'nun Şafağı'. Savaş sabahı İskoç birliklerinin ordugâhındaki 'Kalk borusu', 1815 (Dawn of Waterloo'. The 'Reveille' in the bivouac of the Scots Greys on the morning of the battle, 1815), 1895, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 196 cm, National Army Museum, Londra.

4.5. Oryantalizm Dönemi Savaş Resimleri

Akdeniz'in Afrika kıyısında yer alan Kartaca, MÖ. 146 yılında Romalılar tarafından yok edilene kadar antik dünyanın en geniş ve zorlu kent merkezlerinden birisidir. Daha önce de belirtildiği gibi, şehir on yedi gün boyunca yanmış ve büyük bir yıkıma neden gerçekleşmiştir. Tiepolo'nun kompozisyonunda (Şekil 76) düşmüş figür ve sancağını izleyiciden uzağa deviren adamda görüldüğü gibi, cesur bir rakursi kullanmıştır. Bu teknik, esere konuyla uyumlu gergin bir dinamizm katmaktadır. Bu olay 1700'lü yıllarda yaşayanlar için muhtemelen Venedik Cumhuriyeti ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki daha yakın tarihli savaşları çağrıştırmaktadır. Antik Roma zaferlerini sergileyen bir serinin parçası olarak bu tabloyu sipariş eden Delfin ailesinin üyeleri, bu seferlerde önemli bir rol oynamıştır (G. B. Tiepolo, 1725b).

Giovanni Battista Tiepolo'nun "Kartaca'nın Ele Geçirilişi" adlı eseri, yalnızca antik bir tarihi sahneyi tasvir etmekle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda 18. yüzyıl Avrupa'sında Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin kültürel ve siyasi algıların dolaylı bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Arkaplan tonları, kostüm ve dekoratif unsurlar, Oryantalist estetik geleneklerini somutlaştırmak suretiyle, sahnenin Osmanlı imgelemiyle ilişkilendirilmesine imkân sağlamaktadır. Tiepolo, antik anlatımlar ile çağdaş siyasi bağlamı iç içe geçirerek, Osmanlı'nın "gerileyen imparatorluk" söylemiyle ilişkilendirilen bir ideolojik zemini inşa etmiştir. Rokoko üslubunun teatral dili, eserin estetik cazibesini artırmakla birlikte, dramatik yıkım temasını da güçlendirmiştir. Eser, yalnızca tarihsel bir tasvir olmaktan öte, Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik kültürel üstünlük iddialarını destekleyen ve disiplinler arası bir analiz çerçevesinde değerlendirilebilecek çok katmanlı sanatsal bir üretim olarak yorumlanabilmektedir.



Şekil 76. Giovanni Battista Tiepolo, Kartaca'nın Ele Geçirilmesi (The Capture of Carthage), 1725-29, tuval üzerine yağlıboya, 411,5 x 376,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Fransız sanatçı Leon Cogniet (1794-1880) tarafından ele alınan bu eserde (Şekil 77), General Jean-Baptiste Kléber komutasındaki Armée d'Orient'in 20 Mart 1800'de Kahire yakınlarındaki Heliopolis'te Sadrazam Yusuf Paşa komutasındaki Türk birliklerine karşı kazandığı Fransız zaferi olan Heliopolis Savaşı tasvir edilmektedir. Kléber, Ocak 1800'de Fransız kuvvetlerinin Avrupa'ya tahliyesi için İngilizler ve Osmanlılarla müzakerelerde bulunmuştur. Ancak İngilizler anlaşmayı tanımayınca Heliopolis'te çatışmaları yeniden başlatmıştır. Napolyon'un 1798-1801 Mısır seferindeki tüm savaşlar arasında Heliopolis, Fransız birliklerinin 21 Nisan 1800'de Kahire'yi yeniden ele geçirmesini sağladığı için Fransız ordusunun en büyük zaferlerinden birisi olmuştur. Bununla birlikte bu eserin daha büyük bir versiyonu Versailles koleksiyonunda bulunmaktadır (Keiller, 2017).

Léon Cogniet'in Aşağı Mısır, Heliopolis Savaşı adlı eseri, 19. yüzyıl Batı sanatında yaygın olan Osmanlı İmparatorluğu'nun oryantalist ve ideolojik temsillerinin pekiştirilmesi için bir araç işlevi görmektedir. Eserde Fransız kuvvetleri düzen ve medeniyetin koruyucuları olarak tasvir edilirken, Osmanlı-Memluk düşmanları dağınık, geri çekilen ve egzotik olarak

resmedilmiştir. Işık, renk ve figürlerin yerleştirilmesi gibi sanatsal unsurların kullanımı, Osmanlı tarafını kültürel gerilik ve askeri zayıflıkla özdeşleştiren bir anlatı kurmaya hizmet etmektedir. Çatışma bağlamında, Heliopolis Savaşı yalnızca askeri bir angajman olarak değil, aynı zamanda Batı'nın ilerleyen uygarlığı karşısında Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesini meşrulaştırmaya hizmet eden estetik ve ideolojik bir kurgu olarak da görülebilmektedir.



Şekil 77. Leon Cogniet, Heliopolis Savaşı, Aşağı Mısır (Battle of Heliopolis, Lower Egypt), tuval üzerine yağlıboya, 73 x 59 cm, Christies.

İngiliz sanatçı Francis Hayman (1708-1776) tarafından yapılan bu eser (Şekil 78), Fransa ile yedi yıl savaşları sırasında 1762'de Vauxhall Gardens'ta sergilenen vatansever tarih resimlerinden biri olan, ancak şimdi kaybolan çok daha büyük bir tablonun ön tasarımıdır. Robert Clive ile Mir Jafar arasındaki görüşmenin yeniden yaratıldığı bu eserde, Robert Clive'ın 1757'de Plassey'deki zaferi, Bengal'de İngiliz egemenliğinin kurulmasında belirleyici olması ve büyük bir askeri lider olarak kendi itibarını doğrulaması tasvir edilmiştir. Yenilen Nawab'ın generallerinden biri olan Mir Jafar, birliklerini Clive ile ittifak kurdu ve desteği karşılığında Bengal'in nevvâbı olarak atanmıştır. Hayman, Anglo-Hint konusunu kullanan ilk sanatçılardan biri olmasına rağmen, ülkeyi hiç ziyaret etmemiştir ve bu, fili garip bir şekilde yorumlamasını açıklanabilmektedir (Hayman, 1760; Özcan, 2007)



Şekil 78. Francis Hayman, Robert Clive, Mir Muhammed Dja'far Khan ve oğlu Mir Miran (Sadiq Ali Khan Bahadur), 1757 Plassey Savaşı'ndan sonra bir dizi İngiliz ve Babür görevlisiyle birlikte, (Robert Clive, Mir Muhammad Dja'far Khan and his son Mir Miran (Sadiq Ali Khan Bahadur), with a number of British and Mughal attendants, after the Battle of Plassey, 1757), 1760, tuval üzerine yağlıboya, 100,3 x 127 cm, National Portrait Gallery, Londra.

Joseph Moorhouse, 1768 yılında rütbesiz olarak askere alınmış ve Madras Topçu Birliğine katılmıştır. Üçüncü Mysore Savaşı (1790-1792) sırasında Bangalore'daki Pettah Kapısı'na yapılan bir saldırıya liderlik ederken 47 yaşında öldürülmüştür. İngiliz sanatçı Robert Home'un (1752-1834) 1793 yılında ele almış olduğu eserinde (Şekil 79), ölümcül şekilde yaralanmıştır ve 74. (Highland) Alay'dan Albay William Douglas'ın desteğiyle sahnenin ortasında yatmaktadır. Diğer önemli figürler arasında, sağda kahverengi bir ata binmiş olarak resmedilmiş olan ikinci komutan Tümgeneral William Medows ve merkezde konumlanmış olan Yüzbaşları Wight, Wynch ve Burn yer almaktadır. Pettah Kapısı'na yapılan saldırı başarılı olmuş ve düşman bozguna uğratılmıştır. Mysore Eyaleti'nin hükümdarı Tipu Sultan, birkaç ay sonra barışın imzalandığı kale başkenti Seringapatam'a çekilmek zorunda kalmıştır. Robert Home Ocak 1791'de Hindistan'a gelmiş ve Mart ayında Hindistan Genel

Valisi Korgeneral Lord Cornwallis'e Tipu'ya karşı seferinde eşlik etme izni almıştır. Sefer sırasında Home, daha sonra yayımlanacak olan bir dizi eskiz üretmiştir (Home, 1793).

Robert Home'un eseri Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliğinin meşruiyetini görsel olarak pekiştiren başat Oryantalist eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Albay Moorhouse kompozisyonun merkezinde bir kahramanlık hali içinde can verirken, etrafını saran İngiliz askerleri idealize edilmiş, asil ve düzenli olarak resmedilmiştir. Buna karşılık Hintli figürler anonim, tehditkâr ve bireysellikten yoksundur. Özneler, ortamın arka planında, ışıktan yoksun bir durumda yer almaktadır. Yerel mimari ve çevresel unsurlar bu metinde egzotikleştirilmiş ve gizlenmiştir. Bu karşıtlığın temelinde, Doğu'nun karanlık ve kaotik doğasına karşı Batı'nın aydınlık ve medeni gücü kavramını ortaya koyan Oryantalist kompozisyon mantığı yatmaktadır. Savaş sahnesinin tasvirinde kullanılan sanatsal tercihler, sahneyi hem tarihsel hem de ideolojik hale getirerek, İngiliz varlığını kahramanlık ve fedakârlık temelinde yücelten bir anlatıya dönüştürmektedir.



Şekil 79. Robert Home, Albay Moorehouse'un Bangalore'un Pettah Kapısına Yapılan Saldırıda Ölümü, 7 Mart 1791 (The Death of Colonel Moorehouse at the Storming of the Pettah Gate of Bangalore, 7 March 1791), 1793, tuval üzerine yağlıboya, National Army Museum, Sandhurst.

Fransız sanatçı Antoine-Jean Gros'un (1771-1835) bu eseri (Şekil 80), seyirciyi savaşın kalbine yerleştirmekte ve kompozisyonu, düşmanı deniz kıyısına indiren ve ordusunun kaçaklarını yakalamakla meşgul olan Muhammed Murad Bey'in tasviri üzerine merkezlemektedir. Paşa'nın yanındaki bir figür bu sırada boyun eğmenin bir işareti olarak kılıcını Fransız generale doğru tutmaktadır. Napolyon, sıklıkla diğer eserler de olduğu gibi, vurgu kazanan bir konum üzerindedir. Etrafındaki savaş şiddetlenirken, kontrolü mükemmel bir şekilde elinde tutmakta ve mağluplara karşı asalet ve yüce gönüllülük göstermektedir. Bu devasa tablo 1806 yılında 1. Napolyon'un ve ardından Napoli Kralı'nın kayınbiraderi Joachim Murat tarafından yaptırılmıştır. Eser; Murat, 1808'de şehrin Kraliyet Sarayı'ndaki görevinden alındıktan sonra Murat'ın ailesinde kalmış, önce Gros, sonra 1833'te Lüksemburg Müzesi için devlet tarafından satın alınmıştır. Eser daha sonra Louis-Philippe yönetiminde Versailles'e getirilmiş ve büyüklüğünden dolayı Taç Giyme Odasına David'in iki büyük tablosu olan Taç Giyme ve Kartalların Dağılımı'nın yanına yerleştirilmiştir (Gros, 1806)



Şekil 80. Antoine-Jean Gros, Abukir Savaşı (The Battle of Aboukir), 1806, tuval üzerine yağlıboya, 578 x 968 cm, Château de Versailles, Versay.

21 Temmuz 1798'de Bonaparte ordusunu Memlüklere karşı savaşmaya teşvik etmiştir. Savaş, Giza piramitlerinden çok uzak olmayan çölün kenarında gerçekleşmektedir. Resmin ortasında (Şekil 81), beyaz bir ata binmiş, oryantal tarzda zengin bir şekilde donatılmış başkomutan Piramitleri işaret etmektedir. Bonapart, bir Genel Kumandanlık üniforması, altın işlemeli mavi bir ceket, beli saran kırmızı ve beyaz bir eşarp ve beyaz ve kırmızı tüylerle

süslenmiş eğimli bir şapka giymektedir. Sanatçı, Bonaparte'ın birliklerine "Bu anıtların tepesinden kırk yüzyılın sizi düşündüğünü düşünün" nutkunu çektiği ve ünlü formülü telaffuz ettiği anı temsil etmek istemiştir. Arkasında, generallerinden birkaçını tanınmaktadır: Önde, başı açık Joachim Murat; sağ grupta Duroc, Sulkowski, Berthier, Junot ve Eugène de Beauharnais ve sol grupta Desaix, Rampon, Lasalle bulunmaktadır. Arka planda, Keops, Kefren ve Mikerinos olarak üç piramidin hâkim olduğu Giza ovası uzanmaktadır. Fransız ordusu bu savaşı çok az kayıpla kazanmıştır. Memlûk ordusunun komutanı Murad Bey, ordusunun sağ kalan 2.500 atlısıyla Giza'ya çekilmiştir. Bu zafer 24 Temmuz 1798'de Bonaparte'a Kahire'nin kapılarını açmıştır. Bu tablo 1809'da Senato Oturma Odası için sipariş edilmiş ancak Restorasyon döneminde kaldırılmıştır. Louis-Philippe onu 1837'de açılan Versay Sarayı'ndaki tarihi galerileri için satın almıştır. Eser İmparatorluk odaları bölümünde bulunmaktadır. Daha sonra Gros'un kendisi ve öğrencilerinden biri olan Debay tarafından her iki taraftan genişletilmiştir (Gros, 1810)



Şekil 81. Antoine-Jean Gros, Bonapart Piramitler Savaşı'ndan Önce Orduya Nutuk Atarken, 21 Temmuz 1798 (Bonaparte Haranguing The Army Before The Battle Of The Pyramids, July 21, 1798), 1810/35, tuval üzerine yağlıboya, 389 x 505 cm, Château de Versailles, Versay.

Louis-François Lejeune'ün 1806'daki Salon girişi 'Lejeune, Chef de bataillon, au corps impérial du génie' olarak imzalanmıştır. Lejeune Mısır seferine katılmamış olsa da bu seferdeki savaşları konu alan üç resim yapmıştır: *Abukir Savaşı,* (Şekil 82) *Piramitler Savaşı* (Şekil 83) *ve Mont Tabor Savaşı* (Şekil 84) bunlara örnektedir. Bu eserlerden ikisinin 'd'après nature' yani savaş yerinde yapıldığını iddia etmiştir. Bu açıklama Lejeune'ün resimlerini inceleyen eleştirmenler arasında kafa karışıklığına neden olmuştur. 'Biographie Universelle Ancienne et Moderne' (Evrensel Antik ve Modern Biyografi), Lejeune'ün Mısır'da görev yaptığını yanlış bir şekilde belirtmiş ve bu da karışıklığı arttırmıştır. Lejeune 1804 Salon'unda, biri Aboukir Savaşı olmak üzere üç tablo sergilemiştir. Bu resmin tarzı Lejeune'ün diğer savaş resimlerinin tipik bir örneğidir. Gros'un savaş resmi, izleyicileri resmin merkezindeki General Murat'ın hücumuna ve ardından yanlardaki ikincil çatışmalara odaklanmaya yönlendirmektedir. Buna karşılık, Lejeune'ün aynı muharebeyi resmettiği versiyonu, açıkça belirlenmiş bir resimsel hiyerarşi olmaksızın ön planda, orta zeminde ve arka planda meydana gelen olayların çoğalmasını temsil etmektedir. Lejeune doruğa ulaşan bir eylem merkezi yaratmamış, bunun yerine çatışma bölümünü düzinelerce farklı açıdan, ön plana ve orta zemine yaymıştır (Hornstein, 2017, s. 32,36).

Eserde (Şekil 82) klasik tarih resminin hiyerarşik anlatımının aksine, sol ön plandan at sırtında hattı gözetleyen en yüksek rütbeli iki askeri komutana, Bonaparte ve Lejeune'ün hamisi Alexandre Berthier'ye kompozisyonda çok az öncelik tanınmıştır. Onların bitişiğinde, sahra doktoru M. Larrey, savaşta bir kolunu kaybeden General Fugières'in yarasını sarmaktadır. Ön planın ortasına Lejeune, izleyicinin bakışlarını karşılayan yalnız, düşünceli bir deve yerleştirmiştir. Bu, Gros'un merkezinde anıtsal, hücum eden General Murat'ın yer aldığı Abukir'i ile tam bir tezat oluşturmaktadır. Devenin sağında, devrilmiş bir ağaç, esir alınmış Türk askerleri ve onları esir alan Fransızlardan oluşan bir grup figüre yol açmaktadır. Bu grubun sağında ise münferit aksiyon sahneleri yer almaktadır. Yerde yatan bir Türk askeri atlı bir Fransız askeriyle tek başına dövüşürken, yoldaşı havaya kalkan kılıçtan kaçmak için eğilmektedir. İki Fransız askeri develere binmiş, sağ taraflarında su içmektedir (Hornstein, 2017, s. 36).

Lejeune'ün görgü tanığı temsil stratejisi şiddet içeren eylemlerin sıradan olayların yanında tesadüfi bir şekilde düzenlenmesi, bu sahneye kurgusuz, sanatsız bir düzenleme görüntüsü vermektedir. Elinde su testisi olan asker testiyi devirerek susuzluğunun derecesini dramatize ederken, arkadaşı ona doğru el kol hareketleri yaparak muhtemelen biraz su için yalvarmaktadır. Hayvanların mizahi ifade gücünün bir başka örneğinde, askerlerin bindiği develer anlatı eyleminin dışında bırakılmamıştır. Başlarını birbirlerine doğru çevirirler ve bir

devenin ağzı, sanki arkadaşıyla sohbet ediyormuş gibi hafifçe açık kalmaktadır. Sohbet eden develer, hemen yanlarında meydana gelen şiddetli olaydan habersizdir. Bu sırada bir Fransız ve bir Türk askeri ölümcül bir mücadele içindedir. Lejeune, Fransız askerinin süngüsünü Türk askerinin ağzına saplamasından hemen önceki anı tasvir etmektedir (Hornstein, 2017, s. 37).



Şekil 82. Louis-François Lejeune, Abukir Savaşı (The Battle of Aboukir), 1804, tuval üzerine yağlıboya, 185 x 255 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.

Lejeune'nin resimleri, izleyicilerin kendilerini savaş eyleminin bir parçasıymış gibi hissetmelerini sağlayarak güçlü bir katılım yanılsaması yaratmaktadır. Bu yanılsama kısmen, merkezsiz bir anlatı stratejisi kullanılarak askeri karşılaşmaların bölümlerinin tasvir edilmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca Lejeune, toprak mülkiyetini temsil ederek izleyicileri cezbetmektedir. Lejeune, (Şekil 83) hafifçe yükseltilmiş bir kuşbakışı perspektif kullanarak derin bir arka plan ve geniş, sahne benzeri bir ön plan yaratmıştır. 1806'daki Piramitler Savaşı'ndaki resmi, panoramik bir dikdörtgen format kullanarak bölgesel kontrolün imgesini güçlendirmektedir. Resimdeki palmiye ağaçları ve duman bulutları, izleyicinin dikkatini mekân boyunca çeken bir itme ve çekme etkisi yaratmaktadır. Bu resim tarzı, Salonlarda sergilenen üç Mısır seferi resmini izleyenler tarafından çok önemsenmiştir. Lejeune, izleyicilere her ayrıntıyı net bir şekilde görmelerini sağlayan objektif bir izleme biçimi sunmuştur. Sanat eleştirmeni Pierre-Jean-Baptiste Chaussard'a (1766-1823) göre resim, kafa karışıklığı olmaksızın tüm ayrıntıların kapsamlı bir şekilde görülmesine olanak

tanımaktadır. Lejeune “her şeyin tam bir açıklamasını... her yerde mükemmel bir netlik” sağlamıştır. Bu nesnel izleme biçimi, 1804 ve 1806'daki Salonlarda üç Mısır seferi tablosunu izleyen izleyiciler tarafından çok önemsenmiş olmalıdır. Lejeune'ün Piramitler Savaşı gibi daha sonraki panoramik resimleri, 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın başlarında gelişen savaş panoramaları için bir model oluşturmuştur. Lejeune savaş resimlerini popüler bir eğlence biçimine dönüştürmüş ve bu konuda asıl radikal olan Gros değil Lejeune olmuştur (Hornstein, 2017, s. 39; Siegfried, 1993, s. 257).



Şekil 83. Louis-François Lejeune, Piramitler Savaşı (The Battle of the Pyramids), 1806, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 258 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.

Mısır seferiyle ilgili konuların çoğu rekabetçi bir sınavda belirlenmiştir. Adaylar, olayların bağlamını ortaya koyan, zaman ve yerle ilgili ayrıntıları veren katı bir programı takip etmek zorunda kalmışlardır. Tabor Dağı Savaşı'nda ordu (Şekil 84), Lejeune’ün eserinin arka planında görülebilen iki kareye kuvvetlerini yerleştirilmiştir ve General Kléber tarafından yönetilmektedir. Kompozisyonun merkezinde General Bonaparte, ardından Berthier ve kurmayları, yeni birliklerin başında gelir ve saldırı daha büyük bir şiddetle devam etmektedir. Murat, devasa düşman süvarilerini Ürdün'e kadar geri sürmüştür. Hareketin etkisi, asker figürlerinin yanı sıra köylülerin ve sürülerin canlı bir şekilde çizilmiş siluetleriyle de aktarılmaktadır. Ön plandaki anekdotlar arasında Lejeune, Salon kitapçığında bir mühendis subayının Fransa'nın armalarını ve yazıtını taşıyan bir Haçlı mezar taşı keşfettiğini belirtmiştir: "Mösyö Saint Louis Filistin'in bu bölgesinde yaşıyor". Hiç şüphesiz bu, savaş çağrısı yapan yerlerin sembolik değerini vurgulamanın bir yol olmuştur (Lejeune, 1808a).



Şekil 84. Louis-François Lejeune, Tabor Dağı Savaşı, 16 Nisan 1799 (Battle of Mount Tabor, 16 April 1799), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 184 x 260 cm, Château de Versailles, Versay.

Goya tarafından tasvir edilen sahne için (Şekil 85) bir dizi mekânın önerildiği açıktır. Puerta del Sol, Plaza de la Cebada, San Felipe Kilisesi'nden Calle Mayor, Buen Suceso Kilisesi ve Casa de Correos'un bulunduğu Calle Carretas, sağda Kraliyet Sarayı ve solda San Francisco el Grande Kilisesi'nin kubbesinin bulunduğu Calle Nueva ya da belki de Buen Suceso Kilisesi'nden Kraliyet Sarayı'na doğru bakış açısı şapelin kubbesiyle taçlanan özgün mimarisi kompozisyonun sol tarafına hâkim olacaktır. Söz konusu mimari motif, sanatçının Fransızlara karşı ayaklanmayı belirli bir mekânda, özellikle de monarşinin en mükemmel sembolü olarak kabul edilen Kraliyet Sarayı'nda sembolik olarak temsil ettiğinin potansiyel bir göstergesi olarak tanımlanmıştır. O dönemde isyancılar, savaş boyunca 'Arzulanan' Kral'ın geri dönüşünün sembolü olarak hizmet eden monarşi idealiyle motive olmuşlardır. 1814'te Goya, vekilharç Kardinal Luis de Bourbon'a başvurarak Bağımsızlık Savaşı'ndaki (1808-1812) olayların anısına eserler yapmayı teklif etmiştir. Bu eser, 2 Mayıs 1808'de Madrid halkının, Napolyon'un Fransız Ordusu'ndaki Türk askerleri olan ve Carlos IV ile Maria Luisa'nın küçük çocuklarını Fransa'ya götüren Memlûklere saldırdığı halk ayaklanmasını tasvir etmektedir. Bu, Bağımsızlık Savaşı'nın başlangıcı olmuştur (Goya y Lucientes, 1814a).

Goya'nın 2 Mayıs 1808'de Madrid'de ayaklanan '2 Mayıs' tablosu, isyan çıkaran vatandaşların Memlükleri eyerlerinden sürükleyip bıçakladığını göstermektedir. Bu olay sırasında her iki taraf da zulüm yapmakla suçlanacak, ancak gerçekte yazılı kayıtlar Memlükler birliklerinin nispeten daha az kayıpları olduğunu göstermektedir (Pawly & Courcelle, 2006, s. 38).

Goya, 2 ve 3 Mayıs 1808'deki önemli günlerde başkenttedir; ancak ayaklanmanın ve ardından bastırılmasının görgü tanığı olup olmadığı belirsizliğini korumaktadır. Yine de bu olaylara ilişkin kayıtları, ilkinde duyguların vahşetini, ikincisinde ise acımasız intikamı canlı bir şekilde tasvir eden ve dünya çapında bir üne kavuşan iki olağanüstü büyüklükteki yağlıboya şeklinde gelecek kuşaklar için korunmuştur. İkinci Mayıs (Dos de Mayo) tablosu modern İspanyol tarihinin önemli bir anını anmaktadır. O gün Madrid sakinleri ayaklanmış ve Puerta del Sol'da Napolyon'un İmparatorluk Muhafızları'na bağlı Memlûklere saldırmıştır. Kavisli palalar taşıyan sarıklı adamlar olan Memlükler, Madridliler için uzun zaman önce yaşanan ancak unutulmayan Mağribi işgali günlerinin anılarını çağrıştırmıştır (Fremont-Barnes, 2002, s. 71).

Goya'nın eserinde Osmanlı İmparatorluğu'nun doğrudan temsili bulunmamasına rağmen, Batı sanatında Osmanlı etkisindeki doğulu güçlerin tasviri için sağlam bir ideolojik çerçeve tespit edilmiştir. Eserde Memlük güçleri saldırgan, irrasyonel ve tehditkâr bir güç olarak tasvir edilmiştir. Geleneksel oryantal giysiler ve egzotik figürlerle betimlenen bu güçler, İspanyol halkı ile oryantal güçler arasında kültürel bir uçurum yaratmaktadır. Işığın, renk kontrastlarının ve kaotik kompozisyon düzeninin kullanımı, Doğulu figürlerin barbar ve medeniyetsiz olarak tasvir edilmesine hizmet ederek, Osmanlı coğrafyasına ilişkin Oryantalist algıların sanatsal temsiline katkıda bulunmaktadır. Eser, 19. yüzyıl Batı sanatında Osmanlı ve Doğu toplumlarının olumsuz kültürel temsillerinin oluşumunu anlamak için önemli bir görsel anlatı sunmaktadır.



Şekil 85. Francisco José de Goya y Lucientes**,** Madrid'de 2 Mayıs 1808 ya da Memlûklere Karşı Mücadele (The 2nd of May 1808 in Madrid or "The Fight against the Mamelukes), 1814, tuval üzerine yağlıboya, 268,5 x 347,5 cm, Museo del Prado, Madrid.

Yunan Bağımsızlık Savaşı, sanat ve edebiyatta Romantizmin filizlendiği, sanat ve mimaride klasisizmin yeniden canlandığı, Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin kökten dönüştürücü etkilerinin yaşandığı bir döneme denk gelmiştir. Fransız Devrimi'nin hedef ve arzularından ve Sanayi Devrimi'nin toplumsal sonuçlarından esinlenen siyasi devrimler dünyanın dört bir yanında patlak vermiştir. Yunan Devrimi'nin kanlı altı yılı boyunca yaşananlar, Romantik ruhun talep ettiği dehşet ve ihtişamın aşırılıklarına duyulan susuzluk ve artan duyarlılıkla yankılanmıştır. Savaş, Romantikler'in hararetli hayal gücüne bol miktarda yakıt sağlamış, toptan katliam, tecavüz işkence ve tüm nüfusun köleleştirilmesi gibi ahlaksızlığın ve eşsiz zalimliğin derinliklerine inen eylemlerden, Missolonghi'nin kuşatılmış vatandaşları ve Suliot kadınlarının toptan intiharı gibi büyük kahramanlık eylemlerine kadar uzanmıştır. Romantikler, geçmişe uzanan bir etnik ve ulusal kimlik oluşturma çabasıyla orta çağ tarihine ilgi duymuşlardır. Bu ilgi, Gotik mimarinin yeniden canlanmasına, dini mistisizmin keşfedilmesine, Haçlı Seferleri ve Yunanlıların Türklere karşı verdiği mücadelenin Hıristiyanlık ve İslam arasındaki uzun süreli savaşlarla özdeşleştirilmesine yol açmıştır. Yunan devrimi, batı değerleri ve medeniyetinin hayatta kalmasıyla özdeşleştirilmiştir. Asi genç romantikler, Anadolu'da yaşanan savaş tiyatrosundan ilham almışlar ve egzotik ve oryantal unsurlara, modadaki süslemelere, müziğe ve haremlere olan

hayranlıklarını yansıtan kıyafetler bulmuşlardır. Lord Byron ve Eugène Delacroix gibi yazarlar ve ressamlar da Romantiklerin arasında yer almaktadır (Devetzidis, 2011, ss. 53–54).

Eugène Delacroix'nın 1824 Salon sergisine ana katılımı Sakız Adası'ndaki Katliamlardan Sahneler başlığını taşımıştır. Ölümü ya da Köleliği Bekleyen Yunan Aileler, vb. isimli bu eser, Yunan Bağımsızlık Savaşı'nda (1821-27) uzun süre kan dökülmesini içeren bir olayın sonrasını tasvir etmektedir. Delacroix'nın Sakız Adası katliamını resmetmek için yaptığı hazırlık çok titizdir. Bulabildiği her şeyi okumuş ve görgü tanığı olabilecek herkesle konuşarak gerçekliği yakalamaya çalışmıştır. İlk gördüklerinde eleştirmenler tabloyu (Şekil 86), izleyiciyi daha yüksek bir ahlaki düzleme yükseltecek bir kahraman ya da tek bir kahramanlık anı olmaksızın kaotik bir figür topluluğu olarak tanımlamışlardır. Tuvalin ortasında sivilleri vuran uzak, sarıklı figürler vardır. Arka planda liman yanmaktadır. Uzaktaki eylemler, sahne benzeri ön planın tamamına hâkim olan büyük, son derece gelişmiş figürler tarafından kısmen gizlenmiştir. Sağda, at ve binicisi çırpınan çıplak bir kadını sürüklerken, bir adam onu kurtarmak için dizgine tutunmaktadır. Solda bir adam odaklanmamış gözlerle oturmakta, elini göğsüne koyarak kendisine doğru uzanan kadını görmezden gelmektedir. Yakınlarda başka bir kadın genç bir adama tutunmaktadır. Ön planda ise hastalıklı, sarı tenli, çıplak, uzanmış bir adam pieta tasviriyle yatmaktadır. Bu figür, çıplak ve bitkin görünmeyen diğer figürlerden farklıdır. Ancak geçici izleyiciler, Sakız Adası hakkındaki duygularına bağlı olarak, özellikle bu figüre odaklandıklarını ifade etmişlerdir (Devetzidis, 2011, s. 54; MacNamidhe, 2007, s. 63).

Resimdeki sahneler, rastgele bir kesit veya bir film karesi gibi düzenlenmiştir. At ve binicinin simgelediği Osmanlı gücüne karşı, çaresizlik ve ölüm içinde bekleyen grupların sahneleri tuvalin sağ tarafında yer alır. Resimde, esirlik çeken, ölen bebeğiyle açıkta olan bir kadın, geçmişteki zenginliğe işaret eden yaşlı bir kadın, umutsuz bir adam tarafından ihmal edilen yalvaran bir kadın ve ölümle yüzleşen bir adamın refakatçisi gibi birçok kadın figürü bulunmaktadır. 1831'e kadar olan eserlerinde, kadın tasvirleri genellikle yenilgi veya zafer sembolleridir. Kadınların sayısı erkeklerden fazladır, ancak hem erkekler hem de kadınlar eşit bir şekilde çaresizdir. Tuvalin sağ tarafında, zafer kazanan Türk binicisi, çıplak bir kadını ölüme sürüklerken onu kurtarmaya çalışan adama saldırmaktadır. Kadının beyaz teni ve kıvrımlı formu hem baştan çıkarıcı hem de köleleştiricidir. At ve kadın, arzu ve statü nesneleridir ve kültüre karşı doğayı temsil eden ikili bir paradigmayı temsil etmektedirler (Devetzidis, 2011, s. 54,55).

Eserde, iyilik ve kötülük arasındaki savaşta kötülüğün galip geldiği, uygarlığın barbarlık karşısında yenik düştüğü ve yozlaştığı belirtilmektedir. Yolsuzluğun, geleneksel

olarak savaşta vatanseverlik ve kahramanlıkla ilişkilendirilen ahlaki değerlerin bozulması ve salt çıkarla karşı karşıya gelmesi olduğu savunulmaktadır. Delacroix'nın resimlerindeki kurbanların savunmasızlık, aşağılanma ve saygınlık kaybı ile çekicilik arasında bir gerilim olduğu ifade edilmektedir. Ancak Delacroix, on dokuzuncu yüzyıl resminin aşırılıklarından kaçınmayı başararak ağırbaşlılık ve saygınlığı korumuştur. Bu resim, Sakız Adası Katliamları gibi dehşet verici bir savaş olayını anlatmakta ve barış için bir sembol haline gelmektedir. Aynı zamanda Delacroix'nın bu eserinin 19. yüzyılın halâ en büyük resimlerinden biri olduğu belirtilmektedir (Devetzidis, 2011, s. 58).

Delacroix'nın eserinin, 19. yüzyıl Batı sanatında Osmanlı İmparatorluğu'nun oryantalist temsillerinin ufuk açıcı bir örneği olduğu görülmektedir. Sakız Adası'nda Osmanlı güçleri tarafından gerçekleştirilen katliamın eserde tasvir ediliş biçimi incelendiğinde, Yunan halkının, özellikle de kadın nüfusun, güçsüzlerin ve yaşlıların fiziksel ve duygusal olarak savunmasız bir durumda idealize edildiği görülmektedir. Ortaya çıkan anlatı bir yıkım ve ıstırap öyküsüdür. Buna karşılık, Osmanlı figürleri uğursuz, uğursuz bir güç olarak tasvir edilmektedir. Delacroix sanatsal çalışmalarında, izleyicinin dikkatini Yunan halkının mağduriyetine yöneltmek için kompozisyon yapısı, figürlerin yerleştirilmesi, ışık ve renk kullanımı gibi bir dizi araç kullanılmaktadır. Aynı zamanda, Osmanlı varlığını kültürel, siyasi ve ahlaki açıdan düşmanca bir konumda tasvir etmektedir. Bu çerçevenin sınırları içinde eser, sanatsal ifade ve ideolojik söylem olmak üzere ikili bir rol oynamaktadır. Avrupa'daki filozof kamuoyunun duygularını harekete geçirmenin bir aracı olarak işlev görmektedir ve Osmanlıları etkili bir şekilde medeniyetsiz bir güç olarak tasvir etmektedir.



Şekil 86. Eugène Delacroix, Sakız Adası Katliamları (The Massacres of Chios), 1824, tuval üzerine yağlıboya, 419 x 354 cm, Musée du Louvre, Paris.

Delacroix'nın 1835'te resmettiği *Gâvur ile Paşa'nın Mücadelesi* (Şekil 87) Byron'ın 1814'te Gâvur, Bir Türk Masalının Parçası adıyla yayınlanan Doğu masallarından bir bölümden esinlenmiştir. Hikâye, bir Venedikli olan Gâvur (Müslümanlar tarafından zina yapan kişi için kullanılan bir terimdir. Ancak TDK'ya göre Müslüman olmayan kişileri belirtmek için kullanılan aşağılayıcı bir sıfattır) ile bir Türk eyaletinin askeri lideri olan Hasan'ın sarayına ait bir köle olan Leyla arasındaki talihsiz aşk ilişkisini konu almaktadır. Hasan Paşa'ya borçlu olduğu sadakati gösteremeyen Leyla denize atılmıştır. Sevgilisi Gâvur, Hasan'ı öldürerek onun intikamını almıştır. Byron, bağımsız ve cesur yaşamının yanı sıra kalbe ve hayal gücüne hitap eden edebi eserleriyle Romantik kahramanı etkili bir şekilde somutlaştırmıştır. Akdeniz'in İslamlaşmış ülkelerine yaptığı seyahatler Delacroix'ya Doğu'nun kapılarını açmıştır. Şair 1824 yılında, 36 yaşındayken, Türk egemenliğine karşı Yunanlıların yanında savaştığı Missolonghi yakınlarında ölmüştür. Hasan'ın ölümü, 1820'den 1830'a kadar Fransa, İngiltere ve Rusya tarafından desteklenen Yunan bağımsızlık mücadelesini kasıtlı olarak yansıtılmaktadır. Byron'ın şiiri aynı öfkeyle dolu iki birliği betimlerken, Delacroix iki rakibi izole ederek, onları şiddetiyle hikâyeye sadık kalan bir düelloda temsil etmeyi seçmiştir. Delacroix ayrıca Fas'taki seyahat anılarından da yararlanmıştır. Eskiz defterlerinde tuttuğu kostüm ve koşum takımlarının ayrıntıları, kırmızı ve altın paletinin zenginliğini vurgulamak için dövüş sahnesinde kullanılmıştır. Delacroix, insan ve hayvanın birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu, görsel yoğunluğu yüksek bir göğüs göğüse dövüşü tasvir etmekte çok başarılı olmuştur (Delacroix, 1835).

Delacroix'nın eseri, Osmanlı İmparatorluğu'nun sadece askeri bir düşman olarak değil, daha geniş anlamda kültürel ve ahlaki bir "öteki" olarak temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Batılı figür bireysel kahramanlık ve ahlaki üstünlükle ilişkilendirilirken, Osmanlı paşası egzotik, irrasyonel ve tehditkâr bir güç olarak tasvir edilmektedir. Bu ikili temsilde, Batı'nın medeni değerleri ile Doğu'nun sözde barbar doğası arasındaki kültürel karşıtlık belirginleşmektedir. Delacroix bu ideolojik ayrımı kompozisyonda ışık ve gölge kullanımı, renk kontrastlarının uygulanması ve figürlerin duruşlarıyla pekiştirmiştir. Batılı karakter açıklık ve kesinlik içinde betimlenirken, Osmanlı figürü gölgede bırakılmış, abartılı bir biçimde resmedilmiş ve karakterize edilmiştir. Mevcut anlatı, Osmanlı figürünü bireysellikten soyutlama ve Batılı özgürlük anlatılarına karşı kültürel bir tehdit olarak çerçeveleme etkisine sahiptir. Eserin ideolojik bir araç olarak işlev gördüğü ve böylece Batı'nın kültürel üstünlük

iddialarını sanat aracılığıyla görünür kılmaya hizmet ettiği açıktır. Bu olgu, 19. yüzyılda yaygınlık kazanan Oryantalist eğilimlerle örtüşmektedir.



Şekil 87. Eugène Delacroix, Gâvur ve Paşa'nın Mücadelesi (The Combat of the Giaour and the Pasha), 1835, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 61 cm, Petit Palais, Paris.

Eugène Delacroix'nın bu etkileyici yağlı boya eskizinde (Şekil 88) sürpriz bir saldırının ani şiddeti ve karmaşası resmedilmiştir. Delacroix'nın enerjik fırça işçiliğinin ve sıradışı renk anlayışının bir göstergesi olan tuval, yaratıcı bir zihnin bir fikri görsel forma dönüştürme sürecindeki dehasını yansıtmaktadır. Sahnede, 21-22 Ağustos 1823'te 240 Yunan askerinin bir gecede gerçekleştirdiği ve 4.000 Türk askerine karşı mücadelesinde Osmanlı İmparatorluğu'na karşı Yunan Bağımsızlık Savaşı'nda (1821-27) önemli bir zafere dönüşen saldırı betimlenmektedir. Ancak Yunan lider Marcos Botzaris mücadele sırasında ölümcül bir yara almıştır. Delacroix, Botzaris'i merkezde, sadık yoldaşları yardımına gelirken dramatik bir şekilde düşerken göstermektedir. Uzaktaki dağların üzerinde şafak sökerken, Botzaris'in etrafındaki çatışma şiddetlenmekte: bir top aceleyle hazırlanmakta, bir çadıra saldırılmakta ve sahipsiz atlar amaçsızca kaçışmaktadır. Botzaris'in ölümü, Avrupa'nın Yunanlıları desteklemesi için bir toplanma noktası olmuştur. Delacroix 1824 gibi erken bir tarihte bu olayı resmetme arzusunu dile getirmiş, ancak 1860'a kadar konuya dönmemiştir. Bu hazırlık

çalışmasını, öldüğünde yarım kalmış olan 182 santimetrelik daha geniş bir tuval çalışmasından önce ele almıştır (Delacroix, 1860).

Delacroix'nın eseri, Batı sanatında bireysel kahramanlık ve ulusal fedakârlığın idealize edilmiş bir anlatımla tasvir edilmesinin en iyi örneklerinden biridir. Eserin merkezi figürü Markos Botzaris, ölümcül yaralar almış olmasına rağmen bir şehit figürü olarak sunulmuştur. Sanatçı, görüntüye ışık uygulayarak öznenin duruşunu vurgulamış, böylece bedensel formunu idealize etmiştir. Buna karşılık, Osmanlı askerleri arka planda paniklemiş, kişiliksiz ve düzensiz bir kalabalık olarak resmedilmiştir. Egzotik giysileri ve gölgeli konumlarıyla karakterize edilen bu askerler, mantıksız ve tehditkâr bir grup olarak kurgulanmıştır. Delacroix'nın ışık ve gölge kullanımı, kompozisyonel düzenlemesiyle birlikte, Batı'nın bireysel özgürlük ve ahlaki üstünlük ideallerini Doğu'nun sözde despotik yapısıyla yan yana konumlandırmaya hizmet etmektedir. Bu yan yana koyma, kültürel bir hiyerarşi kurmaya hizmet etmektedir. Bu özel bağlamda, Botzaris'in ölümü askeri bir yenilgiden ziyade ideolojik bir zafer ve ulusal şehitlik anlatısı olarak sunulmaktadır. Eser, Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl Batı sanatında sadece estetik değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir "öteki" olarak da temsil edildiğini göstermektedir.



Şekil 88. Eugène Delacroix, Botzaris Türk Kampını Bastı ve Ölümcül Şekilde Yaralandı **(**Botzaris Surprises the Turkish Camp and Falls Fatally Wounded)**,** 1860-62, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 73 cm, Toledo Museum of Art, Toledo.

Alman sanatçı Christian Johann Georg Perlberg'in (1806-1884) dramatik ve zengin bir şekilde tamamlanmış eserinde (Şekil 89); panelin merkez konumunda bulunan kalın duman, sağ alt kısımda ele alınan natürmort örneğine ve arka planda detaylıca tasvir edilmiş Akropolis ve üzerindeki Yunan bayrağı ile eser genelinde işlenmiş öğeler bulunmaktadır. Akademik tarih resminin ayırt edici özellikleri ile yalın bir anlatım sunulan eserde askerler soldan aşırı sağa doğru bir eğri halinde ilerlemekte ve Osmanlı askerlerine karşı zafer kazanmaktadır. Yunan birliklerinde işlenen açık tonlar, Osmanlı birliklerinde yerini daha koyu tonlara bırakmaktadır. Ön planda savaşta şehit düşen meçhul bir Yunan askerinin varlığı, askerlerin fedakarlığının altını çizmesiyle birlikte, geri çekilmekte olan Osmanlı birliklerine karşı olan kararlığı da sergilemektedir (Perlberg, 1827).



Şekil 89. Christian Johann Georg Perlberg**,** Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan Savaş Sahnesi (Battle Scene from the Greek War of Independence), 1827, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 72 cm, Özel Koleksiyon.

Bavyera Prensi Otto'nun Yunanistan Kralı olmasından sonra Yunanistan'a taşınan sanatçılardan biri olan Christian Perlberg, bu çalışmasında (Şekil 90) Palikarlar ile Osmanlı

askerleri arasındaki mücadeleye yer vermiştir. Palikarlar, Osmanlı İmparatorluğu'na karşı Yunan kurtuluş savaşında savaşan ve Yunan krallığının sonraki ordusunun temelini oluşturan Yunan piyadeleri olmuşlardır. Perlberg bu savaştan pek çok sahne yakalamış ve bunlar, onun sanatsal üretiminin en ayırt edici sahneleri arasında yer almıştır (Perlberg, 1884).

Christian Johann Georg Perlberg'in Yunan Kurtuluş Savaşı'ndan Palicar Dövüş Sahnesi adlı eserinin sanatsal kompozisyonu, Yunan Kurtuluş Savaşı bağlamında Batı'nın Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin algılarına dair bir yansıma sunmaktadır. Eserde Yunan savaşçılar (Palikaryalar) kahramanca ve idealize edilmiş bir şekilde tasvir edilerek merkezi bir konuma yerleştirilirken, Osmanlı askerleri düzensiz ve baskıcı bir güç olarak resmedilmiştir. Kompozisyonel düzenleme, ışık kullanımı ve figürlerin estetik ayrımları, Yunan direnişini medeni ve meşru bir mücadele olarak tasvir etmeye hizmet ederken, Osmanlı varlığı gerici ve irrasyonel bir güç olarak resmedilmektedir. Renk kontrastlarının kullanımı ve figürlerin çarpıcı biçimde farklı duruşlarda tasvir edilmesi ideolojik söylemi güçlendirmeye hizmet etmektedir. Bu nedenle, eseri hem bir savaş sahnesinin tasviri hem de on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik oryantalist ve Türk düşmanı tutumların sanatsal temsil yoluyla pekiştirildiği kültürel bir anlatının örneği olarak görmek yerinde olacaktır.



Şekil 90. Christian Johann Georg Perlberg, Palikaryan Mücadelesi. Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan Savaş Sahnesi (Palicar Fight. Scene from the Greek Liberation War), tuval üzerine yağlıboya, 58 x 72 cm, Özel Koleksiyon.

Mora Yarımadası'nın güneybatısındaki Navarin Körfezi'nde 20 Ekim 1827 tarihinde meydana gelen Navarin Muharebesi, Yunan Bağımsızlık Savaşı'nın bir parçasıdır. Bu çatışmada Mısır-Türk donanması Fransız, İngiliz ve Rus müttefiklerden oluşan bir donanma ile savaşa girmiştir. Eser (Şekil 91), I. Napolyon'un düşüşünün ardından Fransa'nın kazandığı ilk zaferi sembolize etmektedir. Bu kanıt, Müttefik filosunun üstünlüğünü kesin olarak ortaya koymaktadır. Bu resmin çok sayıda yinelemesi olduğu açıktır; Narbonne'daki ise en önemli olanıdır (Garneray, 1830).

Fransız korsan ve sanatçı olan Ambroise Louis Garneray'ın (1783-1857) 1830 tarihli Navarin Savaşı adlı tablosu, 1827 yılında meydana gelen ve Navarin çatışması olarak bilinen deniz çatışmasını son derece dramatik bir şekilde tasvir etmektedir. Savaşın yıkıcı doğası, yoğun duman, ateşli gemiler ve kaotik bir deniz yüzeyi aracılığıyla güçlü bir şekilde aktarılmakta ve ezici bir yıkım ve kaos hissi yaratmaktadır. Garneray'in Müttefik donanmasını tasviri, Osmanlı-Mısır gemilerinin parçalanmış ve dağınık durumuyla tam bir tezat oluşturacak şekilde, organizasyonu ve bütünlüğü ile karakterize edilmektedir. Bu görsel temsil, iki deniz kuvveti arasında hüküm süren güç dengesizliğinin altını çizmeye hizmet etmektedir. Tasvir edilen insan figürleri, yaklaşan felaketin kolektif duygusuna katkıda bulunacak şekilde küçültülmüş bir ölçekte işlenmiştir. Soğuk renk paleti ile alevlerin sıcak tonlarının yan yana gelmesi, savaşın yıkıcı doğasını ve dramatik etkisini vurgulamaya hizmet etmektedir. Garneray'in, savaşın derin trajedisinin altını çizmeye yarayan ustaca bir ışık kullanımı kullandığı açıktır. Bu teknik izleyicinin dikkatini belirli sahnelere yönlendirerek anlatının duygusal etkisini artırır. Navarin Savaşı iki açıdan incelenebilmektedir. Bunlardan ilki tarihi bir olay olarak, ikincisi ise Batı'nın siyasi ve kültürel üstünlüğüne ilişkin anlatısının görsel bir ifadesi olarak değerlendirilebilmektedir.



Şekil 91. Ambroise Louis Garneray, Navarin Savaşı (Battle of Navarino), 1830, tuval üzerine yağlıboya, 225 x 368 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, Narbonne.

Yunan sanatçı Theodoros Vryzakis (1814-1878), Yunan Kurtuluş Savaşı'nı yaşamış ve babası Türk misillemesinin kurbanı olmuştur. Vryzakis, Aegina Yetimhanesi'nde büyümüştür ve burada resim eğitimi almıştır. Münih'e taşınarak I. Ludwig'in bursuyla resim eğitimi alan sanatçı, burada kaldığı sürece Alman etkisi taşıyan resimler yapmıştır. Eserleri Yunan Devrimi'nden esinlenmiştir ve Münih Okulu üslubunda olan Vryzakis, tarihi konuları resmetmiştir. Seyahatleri sırasında kostümler ve diğer nesneler toplayan Vryzakis, bunları tablolarında kullanmıştır. Ancak kompozisyonları durağan, teatral ve gösterişli olmuştur. *Missolonghi'den Kaçış* eserindeki gibi İsa tasvirleriyle, tanrılaştırma yani Apotheosis ikonografisine ve diğer sanatçıların resimlerine gönderme yapmaktadır (Koulouri, 2022, s. 35).

Bu büyük eserde sanatçı (Şekil 92), Yunanistan'ın bağımsızlık mücadelesindeki trajik ve ünlü olaylardan birini, 10 Nisan 1826 gecesi Missolonghi kasabası sakinlerinin göçünü canlandırmaktadır. Kompozisyon, derinliği olmayan dik bir eksen boyunca düzenlenmiştir ve göksel ve dünyevi olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. Göksel bölümde, eksende, yani kompozisyonun merkezinde, altın bir bulut içinde tahta çıkmış Tanrı savaşçıları kutsarken, defne yapraklı ve çelenkli melekler kahramanları taçlandırmaya hazırlanırken görülmektedir. Yunanlılar haklı davalarının İsa'nın kutsamasına mazhar olduğuna inanmaktadırlar. Dünyevi bölümde, ahşap bir köprü üzerinde, Yunan savaşçılar kılıçlarını sallayarak sur kapısından ivmelenirken görülmektedir. İçlerinden biri sol elinde, direğinde haç bulunan Yunan bayrağını sallamaktadır. Bazıları çoktan yaralanmıştır. Kadınlar ve çocuklar onları takip etmektedir. Anneler ve çocuklar köprünün altındaki hendeğe düşmüşler. Bazıları çoktan ölmüş, bazıları da ölmek üzeredir. Tam silahlı Türkler savaşçıları beklemektedir. Bazıları merdivenle duvarlara tırmanmakta; Kargaşa, gerilim, dram sahneye hâkim olmaktadır. Sanatçı sahneyi büyük bir titizlikle tasvir etmiştir. Eser ruh olarak romantik ama uygulama olarak akademik ve kaligrafiktir. Eser geneline siyah, beyaz ve kırmızıdan oluşan kahverengi ve altın tonlu bir palet hâkimdir. (Theodoros, 1853).

Theodoros Vryzakis'in eseri, apotheosis'in (Yüceltilme veya kutsallık atfedilmesi) önemli bir anlatı aracı olarak etkinliğini göstermektedir. Eserde tasvir edilen, aralarında kadın, çocuk ve yaşlıların da bulunduğu figürler, yalnızca kuşatmadan kaçan kurbanlar olarak değil, aynı zamanda özgürlük arayışında özveri ve fedakârlık gösteren bireyler olarak resmedilmiştir. Bu idealize edilmiş anlatı, Yunan direnişini salt askeri bir olay olmaktan çıkarıp, ahlaki yücelik

ve ulusal kimliğin kutsallaştırılmasıyla karakterize edilen görsel bir dile dönüştürmektedir. Işığın kullanımı, figürlerin yerleşimi ve ortamın teatral düzenlemesi, apotheosis anlatısını güçlendirmeye hizmet etmektedir. Eser aynı zamanda Yunan halkını kadim medeniyetlerinin yenilenmiş temsilcileri olarak tasvir eden 19. yüzyıl Filhelenizminin yeni ortaya çıkan söylemleriyle de etkileşim içindedir. Bu bağlamda eser, tarihsel bir anlatı olma işlevini aşarak, sanatın ulusal belleğin ideolojik olarak şekillendirilmesine nasıl katkıda bulunabileceğine dair ilgi çekici bir örnek teşkil etmektedir.



Şekil 92. Theodoros Vryzakis, Missolonghi'den Kaçış (The Exodus from Missolonghi), 1853, tuval üzerine yağlıboya, 169 x 127 cm, National Gallery, Atina.

Theodoros Vryzakis bu resminde, 1827 yılının Nisan ayında, Türk ordusu tarafından kuşatılmış olan Akropolis'in yeniden ele geçirmek için hazırlıklar yapan General Karaiskakis'in Phaliron'daki ordu kampını tasvir edilmektedir. Eserin (Şekil 93) ön planı boyunca Yunan askerleri sıralanmaktadır. İzleyici, ordunun önde gelen subaylarının savaş alanını inceledikleri tepeye yönlendirilmekte, merkezin solunda arka planda ise dağın tepesindeki Akropolis izlenebilmektedir. Neredeyse merkezde, bir Yunan, klasik Yunanistan mirasına bir gönderme yaparak antik bir mermere yaslanmaktadır. Bu sahnenin sağında, bir rahip savaşçıları kutsamaktadır. Sol planda mavi üniformalı subay, Yunan halkının minnettar olduğu Bavyeralı Helensever Krazeisen bulunmaktadır. Vryzakis'in grup portresi olarak ele aldığı, dağın tepesindeki askerler: Karaiskakis, Makrygiannis, Tzavelas, Notaras, İskoçyalı Thomas Gordon ve İngiliz Frank Abney Hastings görülmektedir. Bavyeralı bir subay ve ressam olan Carl Wilhelm von Heideck ise Akropolis'e teleskopla bakmaktadır. Yaşanan olayları ilk tecrübe eden Heideck, aynı konuyu resmetmiştir. Vryzakis ise daha sonra, 1855'te

onun tablosundan alıntı yapmıştır. Panelin sağ üst kısmında Yunan bayrağı dalgalanmaktadır. Vryzakis'in üslubuna özgü altın-kırmızı ve kahverengi renk tonları bu resimde de ön plana çıkmaktadır (Theodoros, 1855).

Sanatçının bu eserinde de başlangıçta salt askeri bir senaryo olarak tasarlanmasının ötesine geçerek sosyo-politik bir bağlama evrilmektedir. Bu dönüşüm, Osmanlı İmparatorluğu'nun o tarihsel dönemdeki ideolojik algılarının dolaylı bir temsiline işaret etmektedir. Osmanlı figürleri açıkça temsil edilmese de karanlık bir atmosfer ve uğursuz arka plan unsurları kullanılarak baskıcı bir güç olarak ima edilmemektedir. Vryzakis'in çalışması böylece sadece Yunan direnişini değil, aynı zamanda Osmanlı karşıtı Batı temsillerini yeniden üretmenin görsel yollarını da ortaya koymaktadır.



Şekil 93. Theodoros Vryzakis, Karaiskakis'in Kastela'daki Kampı (The Camp of Karaiskakis in Kastela), 1855, tuval üzerine yağlıboya, 145 x 178 cm, National Gallery, Atina.

Polonyalı bir sanatçı olan Stanisław Chlebowski (1835-1884), 1864-1876 yılları arasında İstanbul'da Sultan Abdülaziz'e saray ressamı olarak hizmet etmiştir. Abdülaziz'in kendisinin de hatırı sayılır bir sanatsal yeteneğe sahip olması ve Chlebowski'nin yaratım sürecine aktif olarak dahil olması, Türk silahlarının zaferlerini kutlayan balistik parçalar da dahil olmak üzere kompozisyonlar için öneriler sunması dikkate değerdir. Bu eser (Şekil 94), 10 Kasım 1444'te Karadeniz'de yapılan Varna Savaşı'na adanmış bir eserdir. Türk kuvvetleri Sultan II. Murad tarafından komuta edilirken, karşı kuvvet çeşitli koalisyon birlikleri

tarafından desteklenen Polonyalılar ve Macarlardan oluşmaktadır. Bu birliklere Polonya ve Macaristan Kralı Władysław Jagiellończyk (1424-1444) ve Erdel Voyvodası Jan Hunyady (yaklaşık 1387-1456) liderlik etmiştir. Günün galibi, Polonya kralını öldüren (daha sonra Polonya tarih yazımında 'Varna'lı' anlamına gelen Warneńczyk lakabı verilmiştir) ve Hıristiyan güçlerini önemli bir yenilgiye uğratan Osmanlılar olmuştur. Bu, Osmanlı genişlemesinde önemli bir dönüm noktası olmuş ve 1453'te Konstantinopolis'in ele geçirilmesinin yolunu açmıştır. Chlebowski, 15. yüzyıla ait anonim bir Türkçe metinde kaydedildiği şekliyle, savaşın sonuna doğru yaşanan önemli anı anlatmıştır. Bu metin aynı zamanda Polonya kralının ölümünü de tasvir etmektedir. Savaşın ortasında, kral ayartılmış ve kendine aşırı güvenmeye başlamıştır. Kendisinin bir kahraman olduğuna inanmış ve tek başına orduları dağıtabileceğini düşünmüştür. Sonuç olarak, Sultan Murad'ın mevzilendiği düşman kuvvetlerinin tam kalbine saldırmıştır. Ancak, birliklerin ilk hattına ulaştığında bineği tökezlemiş ve öne doğru düşerek başının üzerine inmiştir. Orada, biri Koca Hızır olmak üzere iki yeniçeri durmaktadır ve yakınlarda bulunan diğer şövalyelerle birlikte kralın başını kesmişlerdir ve ardından başını Sultan Murad'a götürmüşlerdir. Sahne, solda uzakta görünen bir kale ile bir deniz kıyısı manzarasının arka planında yer almaktadır (Kozakowska-Zaucha, 2015).

Stanisław Chlebowski'nin Varna Savaşı adlı eserinde Osmanlı İmparatorluğu'nun temsili, 19. yüzyıl Batı sanatında yaygın olan oryantalist yaklaşımlardan bir sapma ile karakterize edilmektedir. Chlebowski'nin Osmanlı askerlerini özenli zırhlar ve geleneksel savaş kıyafetleri içinde, düzenli ve disiplinli bir şekilde sunması, onları yalnızca askeri bir güç olarak değil, aynı zamanda kültürel süreklilik ve yapısal istikrarın bir sembolü olarak tasvir etmeye hizmet etmektedir. Buna karşılık, Haçlı kuvvetleri bir dağınıklık ve çözülme halinde resmedilerek Osmanlı üstünlüğünün görsel düzeyde vurgulanmasına hizmet etmektedir. Sanatçının ışık ve renk kullanımı bu karşıtlığı vurgulamaya hizmet etmekte: Osmanlı figürleri, Haçlıların daha soluk ve gölgeli tasvirlerinin aksine, sıcak tonların ve net konturların kullanımıyla karakterize edilmektedir. Bu yaklaşım, Osmanlı İmparatorluğu'nun egzotik ya da irrasyonel bir "öteki" olarak değil, Avrupa siyasetinde meşru ve güçlü bir aktör olarak görülmesi gerektiği önermesine dayanmaktadır. Bu açıdan eser hem sanatsal hem de tarihsel ve kültürel yeniden konumlandırma için bir araç olarak görülmektedir. Chlebowski'nin kompozisyonu, 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'daki temsiline dair alternatif ve daha dengeli bir görsel anlatı sunarak görsel kültürdeki geleneksel klişeleri sorgulayan bir belge işlevi görmektedir.



Şekil 94. Stanisław Chlebowski, Varna Savaşı (Battle of Varna), 1865-1875, tuval üzerine yağlıboya, 112 x 190 cm, Pera Müzesi, İstanbul.

19. yüzyılda Macar sanatçı Bertalan Székely (1835-1910) tarafından ele alınan *"Mohaç Savaşı"* adlı tablosu (Şekil 95), Macar ulusal tarihinin siyasi açıdan en belirleyici ve aynı zamanda en sembolik kayıplarından birine işaret etmektedir. Eserde, yaralı bir askerin diğerlerinin dizleri üzerine yattığı dramatik bir anda Romantizm akımını temsili görülmektedir. Kompozisyon, figürlerin hareketleri ve yüzleri, ışık ve renklerin kullanımı, romantizmin araçlarıyla karmaşık duyguların daha etkili bir şekilde aktarılmasında rol oynamaktadır. Kirli ve tehlikeli bataklıktan oluşan savaş alanı sahnesi, bulutlu gökyüzü, arka plandaki yangın, hepsi ülkenin umutsuz durumunu ifade etmektedir. İdeolojik olarak tarihi bir sembol yüklenen eserde, Türk işgali temasına izler görülmektedir (Adly, 2015, s. 26).



Şekil 95. Bertalan Székely, Mohaç Savaşı (The Battle of Mohács), 1863, tuval üzerine yağlıboya, 174,5 x 285 cm Hungarian National Museum, Budapeşte.

İkinci İmparatorluk döneminde (1852-70) III. Napolyon (1808-1873), bu eserde 1798 Mısır seferi tasvir edilen amcası Napolyon Bonapart'ın kültünü desteklemiştir. Fransız sanatçı Jean Léon Gérôme (1824-1904), efsanevi generali Kahire'nin dışındaki Memlük Mezarları'nın önünde resmetmiştir (Şekil 96). Kölelikten doğan bu hükümdarlar, konumlarını askeri hünerleriyle elde etmişlerdir ve aşağıdaki şehri incelerken Napolyon için bir tefekkür konusu olabilmişlerdir. Gérôme'un Konstantinopolis, Mısır ve başka yerlere yaptığı seyahatlere dayanan Yakın Doğu sahneleri, titiz ayrıntılarıyla fotoğrafa rakiptir. Fransız Devrimi'nin bir generali gibi giyinmiş olan Napolyon, Kahire'nin dışında, on dördüncü ve on beşinci yüzyıllardan kalma Memlük türbelerinin sıralandığı bir yolda durmaktadır. Şehri incelemektedir. Napolyon 1798'de generalleriyle birlikte Mısır'a gelmiş ve bu toprakları Fransa'nın büyüyen imparatorluğuna katmaya çalışmıştır. İngiliz kuvvetleri, tarihin en önemli deniz yenilgilerinden biri olarak kabul edilen Nil Savaşı'nda Fransız donanmasına karşı zafer kazanmıştır. Bu, Napolyon'un Afrika'daki Fransız nüfuzunu genişletme arzularının sona ermesiyle sonuçlanmıştır. Resimde tasvir edilen zamanda bu olay henüz gerçekleşmemiştir. Napolyon'u askeri fetihlerinin zirvesindeyken, askeri zafer ve imparatorluk yönetimi elde etmiş kölelerin son dinlenme yerleri olan Memlük mezarlarının yakınında görmek ironiktir. Anıtlar, imparatorluk kurmanın geçici doğasının ve en başarılı fatihleri bile bekleyen kaçınılmaz kaderin bir kanıtıdır. Gérôme'un seyahatlerine dayanan, titizlikle işlenmiş

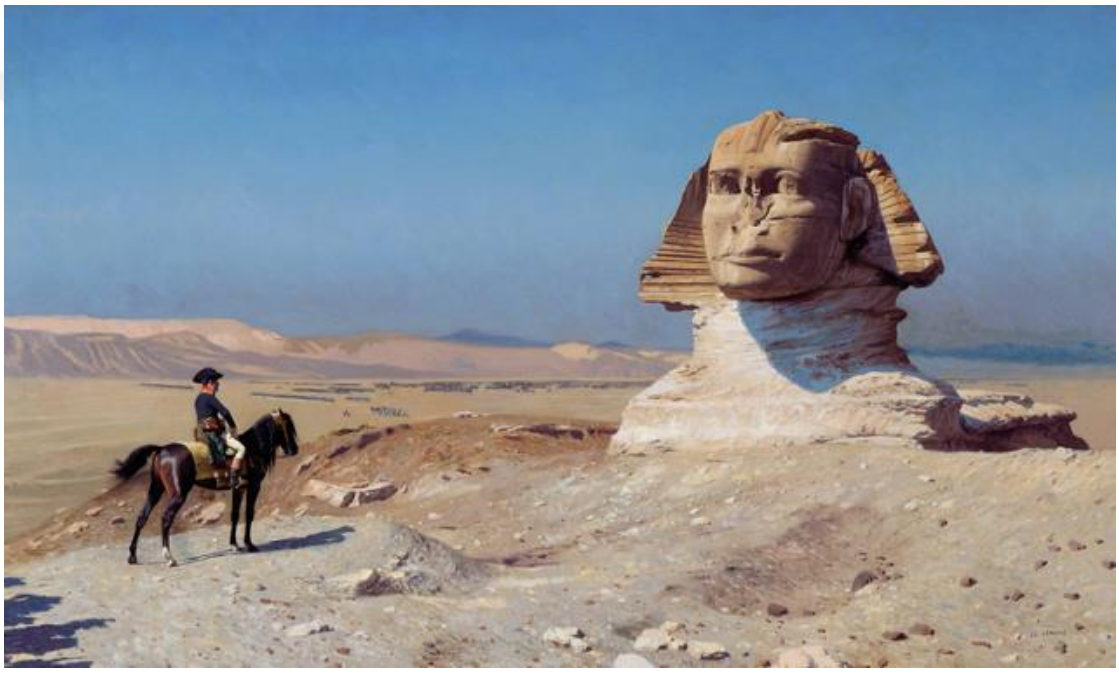
Oryantalist sahneleri fotoğrafa rakiptir ve Greko-Romen antik dönemine dair canlandırmalarına karşı bir ağırlık oluşturmaktadır (Gérôme, 1867).



Şekil 96. Jean Léon Gérôme, Napolyon Mısırda (Napoleon in Egypt), 1867-68, ahşap üzerine yağlı boya, 35.8 x 25 cm. Princeton University Art Museum, Princeton.

Gérôme, *Bonaparte Sfenks'in Önünde* adlı eserinde Napolyon'u ölümünden sonra yapılan tasvirlerin belki de en çarpıcısı olarak betimlemiştir. Eserde general (Şekil 97), Gize Sfenksi'nin önünde atının üzerinde oturmuş, bir zamanların büyük imparatorluğunun anıtının paramparça olmuş yüzüne dalgın dalgın bakarken resmedilmiştir. Gérôme, piramitleri sahnenin dışında bırakarak ve çölden oluşan basit, tutarlı bir arka plan kullanarak izleyicinin dikkatini doğrudan Sfenks'e yönlendirmektedir. Paris Salonu'nda sergilendikten sonra New York Times, Gerome'un kompozisyonu hakkında şu yorumu yapmıştır: "Piramitler bile gösterilmiyor - sadece bulutsuz gökyüzü, içinden devasa görüntünün yükseldiği pürüzsüz kum ve yalnız, kendi kendine konuşan adam." Gerome'un sade bir arka plan kullanması, izleyicinin dikkatini iki karşıt özneye, Napolyon ve Sfenks'e odaklamaya hizmet ediyor". New York

Times da yalnız atın, sırtı izleyiciye dönük genç generalin ve antik anıtın kırık yüzünün yarattığı ruh hali hakkında yorumda bulunmuştur. Atının üzerinde oturan genç Korsikalı, taştan muazzam esrarengiz yüze, devasa hırsların, yok olmuş bir ırkın unutulmuş hükümdarlarının o tuhaf anıtına meditasyon halinde bakmaktadır. Kollarını kavuşturmuştur ve yalnızdır. Gerome tablosunda, Mısır ve Fransız imparatorlukları arasında paralellikler kurduğunu öne sürmektedir. Bu, Napolyon'un zaferlerinin ve sıkıntılarının bir gün ona eski Mısırlılar ve çağdaşları kadar uzak ve modası geçmiş görüneceğini ima etmektedir (Williams, 2018, ss. 10–11).



Şekil 97. Jean Léon Gérôme, Bonapart Sfenks'in Önünde (Bonaparte Before the Sphinx), 1886, tuval üzerine yağlıboya, 61,6 x 101,9 cm, Hearst Castle, Kaliforniya.

Jan Matejko (1838-1893), 19. yüzyılın ikinci yarısının en tanınmış Polonyalı sanatçısı ve tarihi resmin uluslararası düzeyde önemli bir temsilcisidir. Ancak daha 1860'larda kompozisyon ve renk kullanımı açısından akademik gelenekten ayrılmaya başlamıştır. Tarihi olaylara ilişkin tasvirleri, Polonya'nın bağımsızlığını kaybetmesi ve topraklarının üçe bölünmesinin ardından ulusal hafızanın ayrılmaz bir parçası ve geçmişe ilişkin görsel farkındalığı sürdürmenin bir aracı haline gelmiştir. Günümüzde Matejko'nun renk paleti, resim tekniklerinde zift kullanımını tercih eden Mihály Munkácsy'ninkine benzer şekilde sıklıkla koyu olarak algılanmaktadır. Bu eser (Şekil 98) 10 Kasım 1444'te gerçekleşen Varna Savaşı'nın anısına yapılmıştır. Matejko'nun Kraków'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde müdür

olarak görev yaptığı dönemde üretilmiştir. Orijinal çalışmanın daha iddialı bir resim için renkli bir taslak olduğu tahmin edilmektedir, ancak son versiyon hiçbir zaman gerçekleştirilmemiştir. Resmin ana figürü, Sultan II. Murad'ın ordusuna karşı savaşa giren cesur ve kahraman bir savaşçı olarak tasvir edilen Polonyalı III. Władysław tür. Askerleri büyük bir yenilgiye uğramış ve kral savaşta hayatını kaybetmiştir. Sahne, Eugène Delacroix'nın daha önceki çalışmalarıyla yankılanan bir tutku ve coşkuyla doludur (Matejko, 1879).

Jan Matejko'nun *Varna Savaşı* adlı eseri, önemli bir tarihi olayın görsel temsilini sunan bir görsel yorumlama örneğidir. Bu durumda söz konusu olay, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'ya karşı kazandığı kesin zaferdir ve özellikle 1444 Varna Savaşı'na odaklanmaktadır. Sanatçı, Osmanlı askerlerinin popüler kültürdeki tasvirinin disiplin, kararlılık ve durdurulamaz güç gibi niteliklerle karakterize etmektedir. Bu temsile sıklıkla egzotik kıyafet ve geleneksel askeri teçhizat tasvirleri eşlik etmektedir. Bu söylemde Osmanlı varlığı, oryantalist estetik kodların kullanımıyla kolaylaştırılan ve daha geniş tarihsel bağlamda zorlu ve kaçınılmaz bir aktör olarak sunulan bir kavram olan 'öteki' olarak kavramsallaştırılır. Eserin odak noktası, kompozisyonun merkezinde dramatik bir şekilde vurgulanan bir an olan Kral Władysław III'ün ölümüyle yakından bağlantılıdır. Osmanlı kuvvetleri amansız bir güç olarak tasvir edilmiş olup, yaygın bir karanlık atmosferin ortasında istikrarlı bir şekilde ilerlemektedir. Işığın kullanımı, Haçlıların kahramanca ama trajik ölümünün altını çizmeye hizmet ederken, aynı zamanda Osmanlıların durdurulamaz ilerleyişini de ima eder. Söz konusu görsel yapı, Batılı Haçlı ideallerinin çöküşünü ve Osmanlıların yükselişini tarihsel bir gereklilik olarak meşrulaştırmaya hizmet etmektedir. Dolayısıyla Varna Savaşı'nın tarihsel bir çatışmanın sanatsal bir yorumundan daha fazlasını temsil ettiği sonucuna varılabilir; bu aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl Batı sanatında güçlü, kaçınılmaz ve tarihsel bir aktör olarak algılanma ve temsil edilme biçiminin önemli bir örneğidir.



Şekil 98. Jan Matejko**,** Varna Savaşı (The Battle of Varna), 1879, ahşap üzerine yağlıboya, 58 x 91 cm, Hungarian National Gallery, Budapeşte.

Elizabeth Southerden Thompson Butler bu eserinde (Şekil 99) 1882 Mısır Savaşı sırasında Tel-el-Kebir Muharebesi'nin ardından geri çekilen Mısır kuvvetlerinin takibi sırasında çok önemli bir anı yakalamaktadır. Eser günümüzde Gordon ve Cameron Highlanders'ın sevinçli askerleri arasında muzaffer generali tasvir eden bir gravürle tanınmaktadır. Kompozisyonda merkezde Korgeneral Sir Garnet Wolseley bulunmaktadır. Öne çıkan diğer figürlerden biri olan Sir John solda, sanatçının eşi Yarbay William Butler ise sağda görülmektedir. Butler'ın Arabi Paşa'ya karşı yürütülen seferle ilgili İngiliz dış politikasını onaylamamasının, eşini bu konuyu resmetmekten vazgeçirmeye çalışmasına neden olduğu varsayılmaktadır. Tuvalin, Butler'ın ısrarıyla ya da 1910'daki ölümünün ardından sökülmüş olabileceği tahmin edilmektedir (Southerden Thompson Butler, 1885).



Şekil 99. Elizabeth Southerden Thompson Butler, Savaştan Sonra: Lord Wolseley ve Kurmaylarının Muharebenin Sonunda Tel-el-Kebir Köprüsüne Varışı, 13 Eylül 1882 (After the Battle: Arrival of Lord Wolseley and Staff at the Bridge of Tel-el-Kebir at the Close of the Action, 13 September 1882), 1885, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 30,5 cm, National Army Museum, Londra.

İtalya'nın Padova kentinde doğan Fausto Zonaro (1854-1929), Verona'daki Accademia Cignaroli'ye ve ardından sanatsal yeteneğinin erken yaşta fark edildiği Roma'daki Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiştir. İlk sergisi beklediğinden daha olumlu tepkiler alınca, dönemin ünlü sanatçılarının tavsiyelerine uyarak ünlü olmak ve servetine servet katmak için Paris'e gitmiştir (Tansuğ, 1986; Temel, 2024, s. 111).

İlham bulabileceği ve sanatsal gelişimini sürdürebileceği bir yer arayışıyla sık sık Venedik, Torino, Roma, Milano ve Napoli'ye seyahat etmiştir. Ancak, Avrupa şehirlerinde kendisine sanatsal açıdan ilham verecek veya yaratıcı arzularını tatmin edecek herhangi bir görüntü tespit edememiştir. Kendine özgü görüntüler ve renkler arayan sanatçının döneminde Avrupa'da çok sayıda başarılı ressam bulunmaktadır. Ancak Zonaro'ya göre, bu sanatçıların ürettiği konular oldukça benzer olmuş ve bu da kendini tarzını ayırt etmeyi zorlaştırmıştır. Zonaro bu dönemde İtalyan yazar Edmondo de Amicis'in Constantinopoli adlı kitabını okumuş ve bu kitapta İstanbul'u ayırt edici niteliklere uygun bir şekilde tasvir etmiştir. Zonaro, İstanbul'un sayısız kubbesi, minareleri, çeşmeleri, tekkeleri, kayıkçıları, şerbetçileri ve diğer benzersiz özellikleri gibi kendine özgü mimari özelliklerinden özellikle etkilenmiştir. İstanbul'un çeşitli köşelerini tasvir eden resimleri, kentin eşsiz oryantal niteliklerini yakalama

yeteneğini örneklemektedir ve en iyi eserlerinden bazıları olarak kabul edilmektedir. İstanbul'un sosyal çevrelerinde öne çıkan bir isim haline gelmesinde büyük etkisi Napoli dönemine ait "Il Banditore" adlı bir tablosunun 1982 yılında Leipzig merkezli Illustrirte Zeitung dergisinin kapağında yayınlanmasının ardından olmuştur. Zonaro, bu dönemde Osmanlı'nın en önemli ressamlarından Osman Hamdi Bey'le de tanışmış ve ona resim dersleri vermiştir. Zonaro, resimlerini Sultan Abdülhamit'e gösterebilmek için hatırı sayılır sayıda eser üretmiş ve İstanbul'da yaptığı *Ertuğrul Gazi Alayı Galata Köprüsü'nden Geçerken* adlı tablosuyla (Şekil 100) kariyerinde önemli bir noktaya ulaşmıştır. 1896'da İstanbul'da Galata Köprüsü üzerinde Ertuğrul Süvarileri'nin geçit törenini izleyen Zonaro, onların ihtişamından çok etkilenmiş ve her Cuma köprüyü ziyaret ederek onları gözlemlemeye ve eskizler yapmaya devam etmiştir. Çok sayıda detaylı portre çalışması ve üniforma tasarımının yanı sıra eskizler de yapmıştır. Daha sonra eskizlerini yağlıboya tabloya dönüştürerek Saray'a göndermiştir. Kendisi de sanata yatkın bir kişi olan Sultan II. Abdülhamid (1842-1918), sanatçının detaylara gösterdiği titiz dikkati, renkleri ustalıkla kullanmasını ve olağanüstü gözlem yeteneklerini gözlemlemiş ve Zonaro'yu "Saray Sanatkârı" olarak atamıştır (Temel, 2024, ss. 111–112).

Fausto Zonaro'nun *Ertuğrul Gazi Alayı Galata Köprüsü'nden Geçerken* adlı eserinde Osmanlı İmparatorluğu sağlam, disiplinli ve meşru bir siyasi yapı olarak tasvir edilmektedir. Eserde Ertuğrul Alayı, çağdaşlaştırılmış ve düzenli bir ordu görünümünde ilerlerken tasvir edilmektedir. Bu temsil, II. Abdülhamid dönemindeki modernleşme reformlarının ve imparatorluğun uluslararası imajını güçlendirme çabalarının görsel karşılığı olarak değerlendirilmektedir. Galata Köprüsü'nün kompozisyon içindeki stratejik yerleşimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafi köprü rolünün yanı sıra Doğu ile Batı arasında kültürel ve siyasi bir köprü işlevi gördüğü fikrini daha da desteklemektedir. Zonaro'nun kullandığı berrak ışık, canlı renk paleti ve ritmik hareket, Osmanlı askeri yapısının görünümünü güçlendirerek dinamizm ve estetik çekiciliğin uyumlu bir karışımını elde etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı sanatındaki temsili genellikle irrasyonel ve egzotik bir imajla karakterize edilmektedir. Ancak Zonaro, İmparatorluğu modernleşme ve geleneği uzlaştırabilen meşru ve dönüştürücü bir siyasi varlık olarak yeniden tanımlayan bu eseri yeniden yorumlamaktadır. Eser yalnızca bir geçit töreni olarak değil, aynı zamanda son dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun kimlik arayışının ve uluslararası sahnede meşruiyet inşasının sanatsal bir yansıması olarak görülmelidir.



Şekil 100. Fausto Zonaro, Ertuğrul Gazi Alayı Galata Köprüsünden Geçerken (The Ertuğrul Regiment Crossing the Galata Bridge), 1901, tuval üzerine yağlıboya Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul.

II. Abdülhamid, Zonaro'dan 1897 Türk-Yunan Savaşı'nı tasvir eden bir tablo talep etmiştir. Sanatçı, savaş resimlerine karşı kişisel isteksizliğine rağmen bu isteği yerine getirmek zorunda kalmıştır. Sanatçıya modellik yapmaları için dört asker seçilmiş ve bu resim için özel bir oda tahsis edilmiştir. Çok sayıda çalışmanın ardından sanatçının "Hücum" adını verdiği tablo ortaya çıkmıştır. Dömeke Savaşı'nı tasvir eden tablo oldukça olumlu tepkiler almıştır. Bu eser (Şekil 101) Zonaro'nun kariyerinde bir başka önemli anı temsil etmiştir. Eserin daha sonra Servet-i Fünun'da yayımlanması sanatçının İstanbul'daki itibarını daha da artıracaktır. Eser padişah tarafından çok beğenilmiş ve Zonaro'ya dördüncü dereceden Osmani Nişanı verilmiştir. Ayrıca, padişah sanatçının isteklerini sorduğunda, Zonaro mektubunda kendisine Akaretler'de 50 numaralı dairenin tahsis edilmesi isteğini dile getirmiş ve bunun üzerine kendisine bu evin anahtarı verilmiştir. Zonaro, konağı resimlerini sürekli olarak sergileyebileceği bir atölye ve galeri olarak kullanmayı planlamıştır (İnankur & Makzume, 2004; *Zamanının tanığı: Fausto Zonaro*, 2021; Zonaro vd., 2008).

Zonaro'nun eserinde Osmanlı İmparatorluğu, 19. yüzyılın sonlarına doğru modernleşme sürecine giren yine güçlü, dinamik ve disiplinli bir askeri varlık olarak tasvir edilmiştir. Kompozisyonda Osmanlı piyadeleri ritmik ve düzenli bir saldırı halinde tasvir edilmiştir. Askerler önceki eserde olduğu gibi yine çağdaşlaştırılmış üniformalar giymiş ve çağdaş silahlarla donatılmışlardır. Bu temsil, Batı sanatında tarihsel olarak tasvir edilen

geleneksel, irrasyonel ve çağdışı Osmanlı imgesinden kasıtlı bir sapma olarak görülebilmektedir. Zonaro bu çalışmasında sadece Osmanlı'nın askeri kapasitesini değil, aynı zamanda reformist kimliğini ve uluslararası meşruiyet arayışını da görselleştirmiştir. Işık ve gölge arasındaki etkileşim, renk kullanımı ve hareket dinamikleri, sahnede tasvir edilen kolektif kararlılığın altını çizmeye hizmet etmektedir. Dolayısıyla Osmanlı'nın modernleşen bir devlet olarak siyasi direnci ve ulusal kimliğini yeniden tanımlama çabaları sanatsal ifade yoluyla ortaya konmaktadır. Eser, modernleşme ve meşruiyet söylemlerinin geç dönem Osmanlı görsel anlatılarında nasıl estetize edildiğine dair önemli bir örnek sunmaktadır.



Şekil 101. Fausto Zonaro, Hücum (Dömeke Savaşı) (Charge, (Battle of Domokos)), tuval üzerine yağlıboya, 125,5 x 202,5 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul.

II.Abdülhamid, Tersane Komutanı Amiral Hikmet Paşa aracılığıyla Zonaro'dan Fatih Sultan Mehmed'i konu alan bir dizi resim yapmasını istemiştir. Hikmet Paşa, özellikle dönem kıyafetleri için kaynak olarak yararlı olan gravürler sağlamıştır. Zonaro'yu Yıldız Sarayı'na davet ederek İstanbul'un Fethi ve Dömeke Savaşı gibi konuları resmetmesini istemiştir. Sultan, bu konular hakkında kendisine bizzat bilgi vermiş ve çizimleri hakkında geri bildirimde bulunmuştur. Zonaro da aldığı bilgiler doğrultusunda eskizler yapmış ve detaylar eklemiştir. Ayrıca sanatçıya, II.Mehmed'in fizyonomisi için Gentile Bellini'nin portresini kaynak olarak kullanması talimatı verilmiştir. Sultanın resimleri onaylaması üzerine sanatçıya maaşında beş

liralık bir artış sağlanmıştır. (İnankur & Makzume, 2004; Temel, 2024; *Zamanının tanığı: Fausto Zonaro*, 2021; Zonaro vd., 2008).

Zonaro, eserinde (Şekil 102) kostüm ve yüz ifadesinin inceliklerine gösterdiği titizlikle, dönemin Osmanlı elit ve askeri sınıfını hem bireysel kimlikleri hem de kolektif kişilikleriyle tasvir etmiştir. Bu figürler yalnızca tarihsel karakterler değil, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun temsili gücünün taşıyıcılarıdır. Sultan ve komutanlarının bu şekilde idealize edilmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun rasyonel ve sistematik bir güç olarak tasvir edilmesine hizmet etmektedir. Kompozisyonun sol tarafında kadırgalar karadan halat ve makaralarla çekilirken tasvir edilmiştir. Bu sahne, dönemin teknolojik kısıtlamalarına rağmen Osmanlı'nın mühendislik kapasitesinin ve taktik üstünlüğünün bir göstergesidir. Gemilerin karaya çıkarılması sadece askeri bir manevra değil, aynı zamanda bir medeniyetin yenilikçi ve stratejik zekâsının da sembolüdür. Zonaro bu çalışmasında manzarayı neredeyse teatral bir düzenleme içinde sunarken, gemilerin hareket yönü izleyicinin bakışını sultana ve nihayetinde tarihin akışına yönlendirmektedir. Renk kullanımında da bilinçli bir ideolojik yapı gözlenmektedir. Mehmed ve onu çevreleyen figürler daha parlak ve canlı tonlarla resmedilirken, arka plandaki yamaçlar ve Haliç daha soluk ve sisli tonlarla işlenmiştir. Bu teknik, geçmişin büyüklüğünün fetih anının ışığıyla ön plana çıkarılmasını ve böylece Osmanlı vizyonunun tarihsel karanlıktan aydınlığa bir geçiş olarak metaforlaştırılmasını içermektedir.



Şekil 102. Fausto Zonaro, Gemilerin Haliç'e İnişi (Landing of the Ships in the Golden Horn), 1908, tuval üzerine yağlıboya, 74,5 x 100 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul.

Sanatçı, Sultan'ın isteği doğrultusunda, 1905 yılında Fatih'in İstanbul kuşatmasını resmeden bir tabloyu (Şekil 103) tamamlamıştır. Bu dönemde, dönemin sanatçıları arasında resimlerine kendilerini ya da tanıdıkları kişileri dâhil etmek yaygın bir uygulama olmuştur. Bu geleneğe ek olarak Zonaro, Fatih'in beyaz atının üzerinde tam teçhizatıyla İstanbul'a girişini resmederken kendisini Fatih'in solunda bir yeniçeri olarak tasvir etmiştir (İnankur & Makzume, 2004; Temel, 2024; *Zamanının tanığı: Fausto Zonaro*, 2021; Zonaro vd., 2008).

Resmin odak noktası, beyaz atının üzerinde görkemli bir şekilde ilerlerken tasvir edilen II. Mehmed olmuştur. Mehmed'in tavrı, başın hafifçe eğilmesi ve ağırbaşlı bir ifade ile karakterize edilmiş olup, bunlar bir arada ağırbaşlılık ve törensel önem hissi uyandırmaktadır. Zonaro'nun kompozisyonu sultanın gücünü, alçakgönüllülüğünü ve tarihsel büyüklüğünü simgelemekte ve bunların hepsi aynı anda yansıtılmaktadır. Etrafında yürüyen yeniçeriler, sancaktarlar ve devlet görevlileri Osmanlı askeri düzenini, çok katmanlı toplumsal yapıyı ve merkezi otoriteyi temsil etmektedir. Fatih'in önünde yürüyen kılıç taşıyıcısının varlığı, zaferin fiziksel güçten değil, adalet ilkelerinden ve yönetimin doğruluğundan kaynaklandığı fikrini sembolize etmektedir. Kompozisyon, Doğu Roma'nın çöküşünü ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişini tasvir ederken, yıkılan şehir surları bir fon görevi görmektedir. Zonaro'nun eseri burada sadece bir şehrin fethedilmesini değil, aynı zamanda bir medeniyetin yeni bir çağa geçişini de tasvir etmektedir. Renk paletinde sıcak toprak tonlarının kullanılmasının, sahnenin tasvirinde içkin olan kutsallık ve tarihi önem duygusunu vurgulamaya hizmet ettiği açıktır. Bu durum, derin mevcudiyet ve ciddiyet duygusunun altını çizecek şekilde figürlere doğru yönlendirilen doğal ışığın stratejik kullanımıyla daha da pekiştirilmiştir.

Zonaro'nun Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi tablosu yalnızca tarihsel bir olayın tasviri değil, aynı zamanda 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci bağlamında tarihsel meşruiyetin ve siyasi sürekliliğin estetize edilmiş bir sunumudur. Zonaro'nun bu sahneyi üretmesinde hem sanatsal hem de ideolojik motivasyonlar etkili olmuştur. Fatih ve ordusunu idealize ederek, Osmanlı fetih anlatısını yapıcı, düzen getirici ve medeni bir çerçevede sunmuştur. Sanatçı, Osmanlı İmparatorluğu'nu yüceltmek için Batı'nın tarih resmi geleneğinden yararlanmıştır. Ancak kompozisyon, İmparatorluğu barbar bir güç olarak değil, kültürel ve siyasi bir aktör olarak resmetmektedir.

Eserdeki estetik düzen, figür yerleşimi ve ışık kullanımı, Oryantalist yaklaşımlardan farklı bir temsil biçimi yaratmaktadır. Bunun yerine, Osmanlı'nın kendi tarihsel anlatısını benimsemektedir. Dolayısıyla, bu görsel anlatının sadece zaferi değil, aynı zamanda bir

medeniyetin ve liderliğin doğuşunu da ifade eden görsel bir ideolojik çerçeve olarak görüldüğü açıktır.



Şekil 103. Fausto Zonaro, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi (Sultan Mehmed the Conqueror entering Istanbul), 1903, tuval üzerine yağlıboya, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul.

4.6. Realizm Dönemi Savaş Resimleri

İngiliz sanatçı Nicholas Pocock'un (1740-1821) bu eserinde (Şekil 104) İngiliz filosunun Fransız hattını parçalaması tasvir edilmektedir. Orta planda 'Rodney', 'Formidable' adlı gemisi ile hattı yarmış, Namur, Aziz Albans ve Canada onu takip etmektedir. Sol ön planda Duke adlı gemi hattı yarmak için ilerlemekte ve iki Fransız gemisiyle çarpışmaktadır. Onun solunda 'Agamemnon' sancak tarafında iki Fransız gemisiyle çarpışmaktadır ve en solda başka bir İngiliz gemisinin kıç kısmı resmin yarısına kadar dışında konumlandırılmıştır. Ville de Paris'in kıç tarafı sancak tarafından bakıldığında sağ arka planda Canada'nın pruvasının altında görülebilmektedir. Canada'nın en sağ arka tarafında Ajax, Repulse ve Bedford adlı üç İngiliz gemisi daha Fransız hattını yarmak üzeredir. Onların ötesinde Fransız filosunun diğer birimleri, sancak çeyrek görünümdedir. Fransız hattını yarmak üzere olan Duke gemisinin bu resimde öne çıkması, sanatçının bu resmi geminin kaptanı Alan Gardner için yapmış olabileceğini düşündürmektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock, y.y.)



Şekil 104. Nicholas Pocock, Saintes Savaşı 12 Nisan 1782 (The Battle of the Saintes, 12 April 1782), tuval üzerine yağlıboya, 86,5 x 137 cm, Royal Museums Greenwich, Greenwich.

Yorktown'dan sonra, savaşın ana sahnesi, Britanya ve Fransa'nın ve daha az ölçüde İspanya ve Hollanda'nın kârlı şeker adaları için savaştığı Karayipler'e kaymıştır. Nisan 1782'de Amiral George Rodney komutasındaki bir Britanya filosu, Dominika'nın birkaç mil kuzeyinde bir grup küçük ada olan Îles des Saintes yakınlarında Amiral de Grasse tarafından komuta edilen bir Fransız filosunun yolunu kesmiştir. Azizler Savaşı, Fransız donanması için bir felaket olmuş ve Fransızlar, Britanya veya Amerikan kuvvetleri tarafları arasında sürdürülen diğer herhangi bir savaştan daha yüksek kayıplara ulaşmıştır. Bu önemli zafer, çoğu savaşta görev yapan subaylar tarafından görevlendirilen Britanyalı sanatçıların tasvir etmesi için savaşın en popüler olaylarından biri haline gelmiştir. Nicholas Pocock, bu sanatçıların en başarılılarından birisi olmuş ve 1780 ve 1790 yılları boyunca savaş sahnelerini çok sayıda yağlı ve sulu boya teknikleriyle ele almıştır. Pocock'un konuyla ilgili ilk çalışmalarından biri olan bu yağlı boya için (Şekil 105) paha biçilmez deniz mühendisliği bilgisine sahip gemi yapımcısı James Martin Hilhouse ile iş birliği yaptığı bilinmektedir. Pocock aynı zamanda gemilere ve Karayipler'e de aşina olmuş, 1760'lar ve 1770'lerin büyük bölümünde bölgedeki Britanya ticaret gemilerinde hizmet vermiştir. Buna beş kez ziyaret ettiği Dominika da dahildir. Sahnede, Fransız yenilgisini göstermektedir. Sağda de Grasse'nin amiral gemisi 'Ville de Paris', yelkenleri sendelerken, Amiral Samuel Hood tarafından komuta edilen HMS

‘Barfleur’a teslim olmaktadır. Pocock’un sahneyi özellikle ışık ve gölge kullanımı ile ele alışı, dramatik ama ölçülüdür. Eserlerinde, rakiplerinin versiyonlarında genellikle bulunmayan doğrudan bir unsur görülmektedir. (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock & Hillhouse, 1782; *Ten Great Revolutionary War Paintings, 1775-1790*, 2025)



Şekil 105. Nicholas Pocock, Saintes Savaşı’nın Kapanışı (The Close of the Battle of the Saintes), tuval üzerine yağlıboya, 107 x 168,6 cm, Bristol Museum & Art Gallery, Bristol.

Eserde sağda (Şekil 106), neredeyse kıç üstünde duran ve Fransız bayrağı taşıyan ‘Vengeur du Peuple’, sancak çeyrek tarafında kırmızı sancak taşıyan ‘Brunswick’ ile çarpışırken görülmektedir. ‘Brunswick’ aynı zamanda iskele tarafında, 74 toplu ‘Achille’ ile hareket halindedir. ‘Achille’in kıç üstü yattığı ve tüm direklerini kaybettiği görülmekte ve gemilerin yelkenlerindeki delikler savaşın şiddetini göstermektedir. Sol arka planda iki gemi daha hareket halindeyken sağ arka plan dumanla örtülmüştür. Bu etki sanatçı tarafından görülmüştür. 28 toplu HMS ‘Pegasus’ fırkateyninden, savaşın gidişatını anlatan eskizler ve notlarla bir defter doldurmuştur. Pocock’un, "Çatışma saat bire kadar çok şiddetli bir şekilde devam etti ve bertaraf edilen gemiler dumandan öyle bir şekilde çıkıyorlardı ki, en son kiminle çarpıştıklarını bile göremiyorduk" diye not aldığı bilinmektedir. Sanatçı, doğruluğa büyük önem vermiş ve yağlıboya tablolarının yapımında açıklamalı çizimlerine ve eskiz planlarına başvurmuştur. Bristol'de doğup büyüyen Pocock, 17 yaşında denize açılmış ve birkaç ticaret gemisine komuta edecek kadar yükselmiştir. Resim yapmayı ancak kırklı yaşlarının başında meslek edinmesine rağmen, son derece başarılı olmuş, eylemlerin ve gemilerin doğru

tasvirlerine sahip olmak isteyen donanma komutanlarından siparişler almıştır. Pocock, 80 yaşına geldiğinde yaklaşık kırk yıllık denizcilik tarihini kaydetmiş, gemicilik ve arma konusunda titiz bir anlayış sergileyerek ayrıntılara büyük özen göstermiştir. Eserin sağ alt köşesinde sanatçının imzası ve yapım tarihi 'Nichs Pocock 1795' olarak görülmektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock, 1795).



Şekil 106. Nicholas Pocock, "Brunswick" ve "Vengeur du Peuple" 1 Haziran 1794 Savaşı'nda (The "Brunswick" and the "Vengeur du Peuple" at the Battle of the First of June, 1794), 1795, tuval üzerine yağlıboya, 137,5 x 190 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

Bu eser (Şekil 107), savaşın bir anının detaylı bir tasviri olup, öğlen saatlerinde yine ressam tarafından 28 topa sahip HMS 'Pegasus'un güvertesinden tanık edilmiş olabilmektedir. Kaptan James Gambier'in komuta ettiği 74 toplu 'Defence' en ağır çatışmaya giren gemilerden biri olmuş ve resmin ortasında, sancak tarafında bordaya doğru yatık olarak gösterilmiştir. Resmin sağında, sancak tarafından kıç tarafına doğru 74 toplu Fransız 'Achille'e ateş etmekte ve bu gemi de ona karşılık vermektedir. Resmin solunda 'Defence' de bir Fransız gemisi tarafından kıç kısmından saldırı almaktadır ve sancak-baş görünümünde gösterilmiştir. 'Defence'ın ötesinde bir başka Fransız gemisinin üst küpeştesi görülmekte ve en sol arka planda üç güverteli bir İngiliz gemisinin kıçtan görünümü yer almaktadır. Bu gemi yanlışlıkla beyaz amiralin bayrağını taşırken gösterilmiştir, zira harekâtta beyaz amiral bulunmamıştır. Ancak, 'Defence' Benjamin Caldwell'in komuta ettiği donanma alt taktik tümeninde yer

almıştır. Caldwell 98 topa sahip ‘Impregnable’ gemisinde Beyaz Amiral olarak görev almıştır. Eserde, ‘Defence’ın güvertesi, yanı ve serenleri hasar almış, bayrağı yıpranmış ve delinmiştir. Fransız gemilerinin yine yelkenleri delinmiştir. Orta ön planda denizdeki enkaz ile savaşın vahşetini göstermektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock, 1811).



Şekil 107. Nicholas Pocock, Birinci Haziran Savaşı'nda “Defence”, 1794 (The “Defence” at the Battle of the First of June, 1794), 1811, tuval üzerine yağlıboya, 35,5 x 50,8 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

Eserde (Şekil 108), 1793-1802 Fransız Devrim Savaşı sırasındaki bir muharebeyi tasvir edilmektedir. Napolyon 19 Mayıs 1798'de Toulon'dan Mısır'a doğru tehlikeli macerasına yelken açmış ve yolda Malta'yı ele geçirmiştir. Bunu fark eden Tümamiral Horatio Nelson önce onları İskenderiye'de aramış ve orada Fransız bulamayınca, İskenderiye'ye dönmeden önce yeniden konumlanmak üzere Sicilya'daki Siraküza'ya yelken açmıştır. Orada, 1 Ağustos'ta, Fransız filosunun İskenderiye'nin 15 mil doğusundaki Abukir Körfezi'nde demirlemiş olarak görüldüğüne dair bir sinyal almıştır. Nelson yeni çıkmış bir rüzgârın etkisiyle yola koyulmuş ve saat 5.30'da Abukir Adası açıklarında görünmüştür. Gün ışığının azalmasına rağmen, gemileri ivedilikle Amiral Brueys komutasındaki hazırlıksız Fransız filosunun demirli baş kısmına saldırmıştır. Üç gemi öndeki Fransız gemilerinin pruvalarına yanaşmış; biri birinci ve ikinci geminin arasından, diğeri de altıncı ve yedinci geminin

arasından geçmiştir. Resim, gün batımında, körfezin güneyindeki yüksek bir noktadan, Abukir Körfezi boyunca kuzeybatıya bakarken, saat 6.30 civarında harekâtın başlangıcını göstermektedir. Nelson'ın filosu, Kaptan Foley'in 74 topa sahip 'Goliath'ı önderliğinde, demirli Fransız hattının başını, ötesinde Abukir kalesiyle birlikte ikiye katlama sürecinde gösterilmektedir. Fransız merkezine yapılan saldırı denizden yapılırken, 74 toplu İngiliz gemisi 'Zealous', Fransız hattının başındaki 74 toplu Fransız 'Gueerier'in pruvalarını yuvarlayarak, düşman öncü tümenine kara tarafından yapılacak bir saldırıya öncülük ederken görülebilmektedir. Sağ ön planda, demirli Fransız hat gemilerinin en arkasındaki 74 toplu 'Timoleon' iskele çeyrek görünümündedir. Onun önünde, Fransız filosunun geri kalanı resmin ortasındaki arka plana doğru uzanmaktadır. 'Timoleon'un önünde; 74 toplu 'Généreux', 80 toplu 'Guillaume Tell', 74 toplu 'Mercure', 74 toplu 'Heureux', 80 toplu 'Tonnant', 120 toplu 'L'Orient' (Brueys'in amiral gemisi), 80 toplu 'Franklin', 74 toplu 'Peuple Souveraan', 74 toplu 'Aquilon', 74 toplu 'Spartiate', 74 toplu 'Conquerant' ve 74 toplu 'Guerrier' bulunmaktadır. Sağ arka planda, İngiliz filosu sağdan sola doğru pozisyon almakta ve 'Goliath' Fransız hattının başını henüz dönmüş bulunmaktadır (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock, 1808b).



Şekil 108. Nicholas Pocock, Nil Savaşı, 1 Ağustos 1798 (The Battle of the Nile, 1 August 1798), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 101,5 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

2 Nisan 1801 tarihli Kopenhag Savaşı, Danimarka'yı Kuzey Güçleri olan Rusya, İsveç ve Prusya'nın düşmanca 'Silahlı Tarafsızlığı'ndan çıkmaya zorlamak için gerçekleşmiştir. Bu savaş Tümamiral Horatio Nelson'ın büyük muharebelerinin ikincisi olmuş ve Nil Muharebesi gibi demir atmış bir düşmana karşı yapılmıştır. Nelson'ın niyeti Danimarka savunmasının bazı bölümlerine yoğunlaşmak ve onu ayrıntılı bir şekilde yenmek olmuş ancak dikkatli hazırlıklara rağmen mesele şüphede kalmıştır. Nelson, üstü Thomas Foley'in geri çağırma işaretini görmezden gelmiş: "Biliyorsun Foley, benim sadece bir gözüm var- bazen kör olmaya hakkım var" demiş ve ardından teleskobunu kör gözüne tutarak "Sinyali gerçekten göremiyorum" sözlerini sarf etmiştir. Nelson, sonunda batan ve yanan gemilerdeki Danimarkalı yaralıları kurtarmak için ateşkes teklif etmiştir. Bu insanlık gösterisine karşı, diplomasi, tehdit ve blöf kullanarak bir ateşkes tasarlamıştır. Yanı sıra Rus Çarı I. Paul'ün aslında savaştan önce gerçekleşen suikast haberinin gelmesiyle birlikte Silahlı Tarafsızlık çökmüştür (Pocock, 1806).

Pocock'un eseri (Şekil 109), Nelson'ın hattını Kopenhag ile arasında bulunan Danimarka hattına karşı demirlemiş ve savaş halinde göstermektedir. Nelson'ın amiral gemisi 'Elephant' ortanın solunda mavi amiral yardımcısının bayrağını dalgalandırırken görülebilmektedir. Sol planda sığlığın kenarında demirlemiş olan bombardıman gemileri her iki filonun başları üzerinden Kopenhag'a doğru top atışı yapmaktadır. Harekâtın son derece ayrıntılı bir tasviri olan bu resim Clarke ve Macarthur'un 1809 tarihli Nelson'ın Hayatı (Life of Nelson) adlı eserinde gravür olarak kullanılmak üzere ele alınmıştır (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock, 1806).



Şekil 109. Nicholas Pocock, Kopenhag Savaşı 2 Nisan 1801 (The Battle of Copenhagen, 2 April 1801), 1806, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 101,5 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

Kuzeydoğudan kuşbakışı bir görünümdeki bu eserde (Şekil 110), Fransız-İspanyol hattının iki yerden kırıldığı görülmektedir. Uzaktaki tümen Collingwood tarafından, ön plandaki tümen ise 'Victory' ile Nelson tarafından yönetilmektedir. Resmin ön planında İspanyol ve Fransız gemileri olduğu görülmektedir. En sağda 80 toplu İspanyol 'Neptuno', resmin yarısının dışında, sancak-boğaz görünümünde; 74 toplu Fransız 'Scipion' ve 74 toplu 'Duguay-Trouin'; İspanyol 74 toplu 'San Agustin', Fransız 80 toplu 'Formidable' ve 74 toplu 'Mont Blanc', 100 toplu İspanyol 'El Rayo' ve 74 toplu 'San Fransisco de Asis', Fransız 74 toplu 'Heros' ve İspanyol 140 toplu 'Santissima Trinidad' bulunmaktadır. Neredeyse merkezde yer alan 'Victory', Nelson'ın tümeninin başındaki Fransız-İspanyol hattını sağdan sola yararken Amiral Villeneuve'ün amiral gemisi 80 toplu 'Bucentaure'u kıç kısmından vurmuştur. 'Victory'nin arkasında, Nelson'ın hattı iskele-boğaz görünümünde sağa doğru akmaktadır. Ona eşlik eden ve izleyiciye daha yakın olan 36 toplu 'Euralyus' fırkateyni, 10 toplu 'Pickle' yelkenlisi, 36 toplu 'Sirius', 38 toplu 'Naiad' ve 36 toplu 'Phoebe' fırkateynleri ve 8 toplu 'Entreprenante' kesicisi dahil olmak üzere çeşitli İngiliz gemileri bulunmaktadır. İngiliz gemisi 64 toplu 'Africa', iskele çeyrek görünümünde, hatta katılmak üzere yelken açarken gösterilmiştir. 'Victory'nin ötesinde, bazıları 'Royal Sovereign' ile hareket halinde olan Müttefik filosunun geri kalanı ve İngiliz hattının önde gelen gemileri yer almaktadır. Sol ön planda sancak tarafında üç Fransız kruvazörü görülmektedir. Bunlar; 40 toplu 'Cornelie', 18 toplu 'Furet' ve 40 toplu 'Hortense' dir. Resim bir çiftten biridir ve Nelson'un 1805'teki ölümünden kısa bir süre sonra Clarke ve McArthur tarafından başlatılan ve 1809'da yayınlanan iki ciltlik 'Nelson'un Hayatı' için yapılan altı resimlik bir seriden biridir. Bu resimler James Fittler tarafından uzun açıklayıcı metinlerle birlikte biyografide kullanılmak üzere gravürlenmiştir. Gravüre eşlik eden bir plan, bir anahtar ve bir açıklama bulunmaktadır (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock, 1808c).



Şekil 110. Nicholas Pocock, Trafalgar Savaşı, 21 Ekim 1805: Harekâtın Başlangıcı (The Battle of Trafalgar, 21 October 1805: Beginning of the Action), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 71,2 x 101,6 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

Eserde (Şekil 111), iki filo savaşın sonunda saat 17.00 sularında gösterilmektedir ve güneydoğudan kuşbakışı bir görünümdür. Ön planda, İngiliz gemilerinin en paramparça olanları ödülleriyle birlikte yatmaktadır. İleride, kalan on düşman gemisi kaçmaya çalışmaktadır. Solda ön planda, iskele pruvadan görünen, üst direği vurulmuş 80 toplu İngiliz 'Tonnant' ve onun arkasında iskele pruvadan görünen, ana ve mizana direklerini kaybetmiş 74 toplu İngiliz 'Defiance' yer almaktadır. Onun sağında, baş ve mizana direği gitmiş olan 74 toplu Fransız 'L'Intrepide' yer almaktadır. Ön planın ortasında, iskele bordasından görünen, ana ve mizana üst direkleri yok olmuş İngiliz 74 toplu 'Bellerophon' yer almaktadır. Onun hemen kıç tarafında, iskele-çeyrek görünümünde, ele geçirilen İspanyol gemisi 74 toplu 'Monarca' bulunmaktadır. Sağ ön planda, 74 toplu İspanyol gemisi 'Bahama', sancak çeyrek görünümünde, 74 toplu İngiliz gemisi 'Mars' onun ötesinde ve sancak bordası pruvasındadır. En sağda, sancak tarafında ve yarısı resmin dışında kalan İngiliz 74 toplu 'Conqueror' görülmektedir. Orta mesafede, solda ve pruvada, 74 toplu Fransız 'Achille' yanmaktadır. Ayrıca üç İngiliz gemisinden oluşan bir grup vardır; en yakında sancak tarafında 36 toplu 'Sirius', onun ötesinde yine sancak tarafında 98 toplu 'Prince' ve iskele tarafında 10 toplu 'Pickle' yelkenlisi bulunmaktadır. Bunların sağında ve izleyiciye daha yakın konumda, sancak

tarafında üç güverteli iki gemi yer almaktadır; solda yer alan 112 toplu İspanyol ‘Santa Ana, diğeri ise Collingwood'un ‘Royal Sovereign’ıdır ve sadece ön direkleri ayaktadır. Bunların sağında, iskele-boğaz görünümünde, hepsi de az ya da çok karaya oturmuş üç gemiden oluşan bir küme yer almaktadır. Bunlar soldan sağa 74 toplu Fransız ‘Fougeux’, 98 toplu İngiliz ‘Téméraire’ ve 74 toplu Fransız ‘Redoubtable’ gemileridir. Her iki Fransız gemisi de ele geçirilmiştir. Bu son grubun ötesinde, sancak tarafında sadece ön direkleri ayakta duran ve Villeneuve'ün amiral gemisi ‘Bucentaure’ü neredeyse maskeleyen ‘Victory’ yer almaktadır. Sağda ve bu ikisinin ötesinde, ele geçirilen 140 toplu ‘Santissima Trinidad’ ve 98 toplu İngiliz ‘Neptune’ sancak-karargâh ve kıçtan görünümdedir. Resmin sağ tarafında ise çoğunlukla seyir halinde olan bir gemi kalabalığı yer almaktadır. En yakında 74 toplu İspanyol ‘San Augustin’, yanında 74 toplu İngiliz ‘Leviathan’, sancak topunu ateşlemekte ve 74 toplu Fransız ‘Intrepide’, bir İspanyol gemisiyle birlikte sağa doğru kaçmaktadır. Ötede sağda daha fazla İngiliz gemisi bulunmaktadır (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock, 1808d).



Şekil 111. Nicholas Pocock, Trafalgar Savaşı, 21 Ekim 1805: Harekâtın Sonu (The Battle of Trafalgar, 21 October 1805: End of the Action), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 71,1 x 101,6 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

Eserde (Şekil 112) ‘Imperial’ gemisi çarpışmanın ortasında yer alırken, ‘Superb’ ile neredeyse pruva kısmında çarpışmaktadır. ‘Imperial’ gemisinin ana direği düşmektedir. Resimde diğer gemilerin konumları da belirtilmiştir. Çatışmanın gerçekleştiği deniz dalgalıdır ve taze bir esinti vardır. Uzman deniz ressamları bile bu konulara bağlılıkları konusunda dikkatli olmuşlardır, ancak Pocock kendini donanmayla o kadar yakından özdeşleştirmişti ki bu konular üzerinde çalışmaya yönelmiştir. William Falconer'in "Gemi Enkazı" adlı şiirinin 1804 yılında Pocock'un illüstrasyonlarıyla yeni bir baskısının yayınlanması, onun savaş ressamı rolünden uzaklaştığını düşündürebilmektedir. Falconer'in kendisi de bir denizci olmuş ve şiirlerini kendi deneyimleri ile ele almıştır. Ancak Pocock'un çalışmaları, fikir dünyasından çok doğadan, denizdeki gemilerin gözlemlenmesinden etkilenmeye devam etmiştir. Duckworth'un 1806'da San Domingo'da gerçekleştirdiği harekât için gemilerin konumlarının bir taslağını çizdikten sonra, güverte perspektifini kullanarak konu hakkında yağlıboya bir resim oluşturmuştur. Duckworth, Koramiral'in komuta bayrağıyla tanımlanabilmektedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2023; Pocock, 1808a).



Şekil 112. Nicholas Pocock, Duckworth'un San Domingo Açıklarındaki Harekâtı, 6 Şubat 1806 (Duckworth’s Action off San Domingo, 6 February 1806), 1808, tuval üzerine yağlıboya, 122 x 183 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

Bir askeri tarih ressamı için oldukça sıra dışı olan bu eser (Şekil 113), Fransız sanatçı Jean-Louis-Ernest Meissonier'in (1815-1891) 17. yüzyıl Flaman ve Hollanda resmine duyduğu zevki ve onun çevik, cilalı stilini göstermektedir. Küçüklüğüne rağmen, ıssız ova ve kurşuni gökyüzünün uçsuz bucaksız genişliği, İmparator'un merkezi figürünün etrafındaki geniş perspektifin biraz düşük bir açıyla büyütülmesi, sahneye genişlik vermektedir. Napolyon'un filizlenen sakalı, atın bacaklarındaki damarlar, yürüyen birliklerin kirlettiği kar gibi detaylar, en ufak ayrıntısına kadar görülebilmektedir. Ecole des Beaux Arts Direktörü Charles Blanc, Meissonier'in eserinin "küçük bir boyutta büyük bir şekilde boyandığını" ifade etmiştir. Sanatçı diğer eserlerindeki aynı titiz yaklaşımı bu eserinde de uygulamış, ancak bu sefer bir tarihçi olarak hazırlık araştırmasına, bol miktarda belge toplamış, birçok görgü tanığını sorgulamıştır. Bu seferin ardından Fransa'ya ulaşan Napolyon'un 6 Nisan 1814'te Elba adasına sürgünü gerçekleşecektir. Meissonier'in yaklaşımı, İkinci İmparatorluk döneminde resim ve heykeli istila eden tarihsel gerçekçilik hareketinin bir parçasıdır. Seçtiği bölüm, birkaç zaferden sonra gerçekleşmesine rağmen, yaklaşan yenilgileri duyurmaktadır. Eylem ya da olay yoktur, sadece bir yalnızlık ve umutsuzluk atmosferi vardır. Subaylar ve askerler tarafından hissedilen şüpheler ve teslimiyet aşikardır ve bunlar izole Napolyon figüründen kaynaklanan kararlılığa karşıdır. Bu duygular renk yelpazesiyle vurgulanır: tüm sahnede kahverengi ve gri tonlar, bastırılmış, cansız kayıtlar kullanılmaktadır. Askerler henüz basılmamış karı değil, çamurlu zemini çiğnemektedir (McKenna, 2009, s. 126; Meissonier, 1864).



Şekil 113. Ernest Meissonier, Fransa Seferi, 1814 (Campagne of France, 1814), 1864, ahşap üzerine yağlıboya, 51,5 x 76,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Amerikalı sanatçı Junius Brutus Stearns (1810-1885), Brandywine Savaşı'nda Washington ve Lafayette adlı eserinde, Devrim Savaşı'nda ABD'nin o zamanki başkenti olan Philadelphia'nın kontrolü için yapılan önemli bir savaşı tasvir etmektedir (Şekil 114). Çevredeki bölge hakkında daha az bilgili olan General Washington, Brandywine Nehri'ni Washington'un bilmediği daha kuzey bir yerde geçmeyi ve savaşı kazanmayı başaran Britanyalı General Howe tarafından alt edilmiştir. Bu zafer, Philadelphia'nın nihai Britanya işgaline yol açmıştır. Brandywine Muharebesi aynı zamanda Marquis de Lafayette'in muharebeyi gördüğü ve bu eserde tasvir edildiği gibi bacağından yaralandığı ilk muharebedir (Çobanoğlu & Almelek İşman, 2024; Stearns, 1848).



Şekil 114. Junius Brutus Stearns, Brandywine Savaşı'nda Washington ve Lafayette (Washington and Lafayette at the Battle of Brandywine), 1848, tuval üzerine yağlıboya, 82,6 x 108 cm, Özel Koleksiyon.

Fransız sanatçı Édouard Manet'in (1832–1883) bu ilk deniz manzarası (Şekil 115), 19 Haziran 1864'te Fransa açıklarında, Cherbourg yakınlarında meydana gelen Amerikan İç Savaşı'na ait bir deniz çatışmasının yaratıcı bir tasviridir. Uzakta, Birlik gemiciliği için önemli bir tehdit olan Amerika Konfedere Devletleri'ne ait CSS Alabama, kıç tarafından batarken,

büyük ölçüde gözden kaybolan Birleşik Devletler Gemisi Kearsarge tarafından motorlarına doğrudan vurulmasından kaynaklanan duman bulutları yükselmektedir. Bu resim ilk kez Temmuz 1864'te Alfred Cadart'ın Paris'teki matbaasının vitrininde sergilenmiş ve Manet'nin sansasyonel ve yeni bir habere verdiği hızlı tepkiyi göstermiştir (Manet, 1864).



Şekil 115. Édouard Manet, USS "Kearsarge" ve CSS "Alabama "nın Savaşı (The Battle of the USS "Kearsarge" and the CSS "Alabama"), 1864, tuval üzerine yağlıboya, 137,8 x 128,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Pensilvanya.

Bu eser (Şekil 116) savaşın sona ermesinden sonra Amerikalı sanatçı Winslow Homer'in (1836-1910) New York'taki atölyesinde yapılmıştır. Homer'in arkadaşı Francis Channing Barlow'un 1864'te Virginia'daki Spotsylvania'da bir tümen Konfederasyon askerini esir alan Birlik Ordusu generalinin kahramanlığından esinlenmiştir. Sanatçı bu çatışmayı yıkık dökük bir Güney manzarası içinde özetlerken, keskin üniforması içindeki zarif subay ile perişan haldeki Konfederasyon birlikleri arasındaki sınıf farklarını da ima etmiştir. 1869'da eleştirmen Eugene Benson, resmin belirli bir olayı aşarak savaşın bütününü tasvir ettiğini öne sürmüştür. Mahkumların "Güney toplumumuzda hayırsever ve saldırgan olmayan bir Hükümete karşı isyanı körükleyen ve besleyen unsurları" temsil ettiğini gözlemlemiştir (Homer, 1866).



Şekil 116. Winslow Homer, Cepheden Tutsaklar (Prisoners from the Front), 1866, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 96,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Burada tasvir edilen manzara (Şekil 117), Harper's Weekly ve The Illustrated London News gibi yayınlarda yer alan Amerikan İç Savaşı sahneleri tasvirleriyle ün kazanmış bir sanatçı olan Alfred Wordsworth Thompson (1840–1896) tarafından resmedilmiştir. Thompson'ın hem gravürlü illüstrasyonların hem de resimlerin kompozisyonundan sorumlu olduğu açıktır. Eser, 20 Ekim 1861'de Potomac Nehri boyunca Virginia'daki Ball's Bluff ve Leesburg ile Maryland'deki Harrison Adası ve Edwards Feribotu civarında meydana gelen top ateşinin bir tasviridir. Bu olay 21 Ekim 1861'de gerçekleşen Ball's Bluff Muharebesi'nin habercisi olmuştur (Wordsworth Thompson, 1868).

Eserde, Amerikan İç Savaşı'nın ilk dönemlerinde meydana gelen bir topçu çatışmasının görsel bir temsili sunulmaktadır. Sanatçı, sahneyi tasvir ederken dramatik ve kahramanca imgelerden kaçınarak belgesel bir sadelik kullanmaktadır. Yatay kompozisyon yapısı atmosferik perspektif kullanımıyla derinlik kazanırken, doğa ve savaş alanının ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlı olarak tasvir edilmesi dikkat çekici bir özelliktir. Figürler bireysel kimlikten yoksundur ve kolektif bir düzen içinde sunulmaktadır, böylece savaşın mekanik doğasına ve rutinleşmiş şiddetine dikkat çekilmektedir. Renk paletinde toprak tonlarının kullanılması, sahnenin tarihsel ve duygusal ağırlığının altını çizmeye hizmet ederek ressamın gözlemci tavrını pekiştirmektedir. Pastoral çevre ile askeri eylemi yan yana getiren Thompson,

savaş kavramını doğal dünyanın sıradan ve içkin bir olgusu olarak ortaya koyan bir hipotez ortaya atmaktadır. Bu açıdan eserin iki farklı ama birbiriyle bağlantılı yönü olduğu düşünülebilir: Birincisi, tarihsel belleğin aktarımı için bir kanal görevi görmesi; ikincisi ise savaşın doğasına dair eleştirel bir görsel yorum işlevi görmesidir.



Şekil 117. Alfred Wordsworth Thompson, Potomac'ta Topçu Ateşi, Ekim, 1861 (Cannonading on the Potomac, October, 1861), 1868-70, tuval üzerine yağlıboya, 84,3 x 179,2 cm, White House, Washington.

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Paul-Émile Boutigny'nin *Henri De La Rochejaquelein Cholet Savaşında* adlı tablosu (Şekil 40), Fransız Devrimi sırasında Vendée bölgesindeki iç savaş bağlamında milliyetçi romantizmi vurgulayan görkemli bir savaş sahnesidir. Kompozisyonun ön planında genç General La Rochejaquelein kahramanca tasvir edilirken, arka planda görünen Cholet yerleşimi tarihsel doğruluktan ziyade estetik ve ideolojik amaçlarla kurgulanmış hayali bir şehir manzarası olarak işlenmiştir. Söz konusu kentsel fon, gerçek mekânın coğrafi topografyasını ya da mimari özelliklerini tam olarak yansıtmamaktadır. Daha ziyade, amacı dramatik etkiyi arttırmak olan bir sahne seti işlevi görmektedir. Yerleşimin mimari tasarımı idealize edilmiştir; bina cepheleri, çatıları ve dumanla örtülü siluetleri, tarihi savaş alanında bir ihtişam ve teatral gerilim duygusuna katkıda bulunmaktadır. Şehir manzarasının sadece sokaktan oluşması ve dar bir perspektif ile oluşturmasıyla mekânsal belirsizlik yaratılmış ve izleyicide zamansız, evrensel bir çatışma hissi uyandırılmıştır. Böylece Cholet gerçek bir şehirden ziyade bir direniş mitinin arka planı olarak inşa edilmiştir. Anlamsal olarak bu tasvir yalnızca topografik bir arka plan değil, aynı zamanda kayıp bir geçmişin sembolik mekânıdır.

Johann Peter Krafft'ın *Leipzig Muharebesi'nden Sonra 18 Ekim 1813 Tarihinde Zafer İlanı* adlı eserinde (Şekil 17) tarihsel bir anın nesnel bir belgesi olmaktan ziyade, dönemin hâkim siyasi ve ideolojik beklentilerine yanıt veren sembolik bir görsel kurgu olarak yorumlanmıştır. Kompozisyonun Çar I. Alexander, İmparator I. Franz ve Kral III. Friedrich Wilhelm'i ortak bir zafer sahnesinde bir araya gelirken betimlemesi tarihi kaynaklarla uyumlu değildir. Avusturya İmparatoru Franz, zaferin ilan edildiği sırada Schloss Rötha'daki karargâhında bulunmaktadır. Bununla birlikte, figürlerin uyumlu bir grup olarak tasvir edilmesi, savaş sonrası ittifak birliği, monarşik meşruiyet ve imparatorluk uyumu anlatısının sanatsal bir inşasını oluşturmaktadır. Bu sahnede Krafft'ın niyeti izleyiciye sadece askeri başarıyı değil, aynı zamanda medeniyet düzenini, kralların dayanışmasını ve kutsal bir siyasi birlik fikrini de aktarmaktır. İncelenen eserin tarihsel gerçeklikten ziyade temsil, kurgu ve sembolik güç üzerine kurulu bir anlatı ürettiği açıktır. Bu durum, tarih resminin 19. yüzyılda yalnızca bir belge olarak değil, aynı zamanda siyasi bir araç olarak da işlev gördüğünün önemli bir örneğidir.

Ernest Meissonier'nin *Fransız Seferi, 1814* adlı eserinin (Şekil 113) 19. yüzyıl Fransız tarihi resim sanatı bağlamındaki önemini kabul etmek hayati önem taşımaktadır. Bu eser,

tarihsel doğruluk ve estetik ifadeyi ustalıkla dengeleyen kayda değer bir örnek teşkil etmektedir. Söz konusu resim, alışılagelmiş zafer tasvirlerinden bir sapmayı temsil etmektedir. Zaferi kutlamak yerine, Napolyon'un çöküş dönemini resmederek liderin yalnızlığını, ordunun yorgunluğunu ve savaşın somut gerçekliğini vurgulamaktadır. Meissonier'nin savaşın gerçekleştiği coğrafi çevreye dair ampirik gözlemleri, dönemin askeri teçhizat ve üniformalarına dair titiz çalışması ve topografik detaylara olan sadakati, eserin hem sanatsal hem de belgesel nitelikte görsel bir tarih anlatısı olarak yorumlanmasını sağlamaktadır. Bu durum, tarih resminin ideolojinin temsili için bir araç olarak işlev görebileceğini ve somut hafızanın oluşumunu kolaylaştırmaya hizmet edebileceğini göstermektedir. Meissonier'nin kullandığı figüratif dil, kahramanlık mecazının aksine tarihsel çöküşü ve bireysel sorumluluğu vurgulayarak izleyicileri geçmişle ilişki kurmaya teşvik etmektedir. Böylece eser, zengin bir dizi tarihi belgeden yararlanarak kendisini görsel bir vasiyet olarak sunmaktadır. Bu görsel vasiyet, geleneksel savaş anlatılarına meydan okuyan ve dönemin siyasi hafızasına yeni ve düşündürücü bir bakış açısıyla katkıda bulunan zorlayıcı bir yorum iletmektedir. Meissonier realist bir sanatçı olduğundan dönemin özellikleri eserlerinde oldukça etkili bir biçimde kullanmıştır.

Peter Nicolai Arbo'nun eserinde ele aldığı savaş tasvirinde Viking Çağı'nın sona erişini yalnızca tarihsel bir olay olarak değil, aynı zamanda kültürel ve kimliksel bir dönüşüm olarak da irdelediği görülmektedir. *Stamford Köprüsü Savaşı* adlı eserinde (Şekil 72) Arbo, savaş sahnesini betimlerken klasik tarih resminin estetik normlarına bağlı kalmasına rağmen, kompozisyonel düzenleme, figüratif anlatım ve atmosferik unsurlar aracılığıyla Viking kültürünün son kahramanlık eylemini dramatik bir yoğunlukla sunmuştur. Savaşçıların güçlü ama trajik figürler olarak idealize edilmesi, sanat dilinde de görülebileceği gibi, bireysel kahramanlık ile tarihsel kaçınılmazlık arasındaki gerilimi vurgulamaya hizmet etmektedir. Bulgular, Arbo'nun çalışmalarının salt tarihsel bir tasvirin sınırlarını aştığını ve 19. yüzyıl Norveç ulus inşa süreciyle doğrudan bir ilişki sunduğunu göstermektedir. Vikingler, ulusal kimlik anlatısında kahramanlık ve özgürlük ideallerinin vücut bulmuş hali olarak temsil edilirken, *Stamford Köprüsü Savaşı* da bu ideallerin sembolik bir doruk noktası olarak tasvir edilmektedir. Söz konusu eserin, tarihsel romantizmin estetik ilkelerine uygun olarak geçmişi idealize ettiği açıktır. Dahası, çağdaş ulusal duyarlılıklara uygun bir görsel söylem üretmektedir. Dahası, Arbo'nun eserinin disiplinlerarası bir bağlamda ele alınmasının, 19. yüzyıl İskandinav edebiyatı ve müziğindeki Viking tasvirleriyle estetik ve ideolojik benzerlikler taşıdığı gözlemlenmiştir. Bu dönemin epik anlatıları ve kahramanlık temalı müzik bestelerinin, Vikinglerin kültürel miraslarını farklı sanatsal disiplinlerde yeniden oluşturma

çabalarının temsilleri olarak hizmet ettiği özellikle açıktır. Bu durum, sanatçının eserlerinin yalnızca plastik sanatlar alanında değil, daha geniş bir kültürel üretim ağı içinde de konumlandırılabileceğini göstermektedir. Arbo'nun eserlerinin Viking Çağı'nın sona erişini betimleyen tarihsel bir anlatının ötesinde, kimlik, kültürel bellek ve tarihsel romantizm gibi temaların kesişiminde yer alan çok yönlü bir sanatsal yaratım olarak görülmelidir. Bu bağlamda, 19. yüzyıl sanatında tarihi olayların sadece belgeleme amacıyla değil, aynı zamanda çağdaş sosyal ve kültürel kimliklerin oluşumunu etkilemek için nasıl yeniden yorumlandığının önemli bir örneğini sunmaktadır.

Araştırma sürecinde tek kadın sanatçı olan Elizabeth Southerden Thompson Butler, eserlerinde askerlere duyduğu derin empatiyi yansıtmaktadır. *Savaştan Sonra: Lord Wolseley ve Kurmaylarının Muharebenin Sonunda Tel-el-Kebir Köprüsüne Varışı, 13 Eylül 1882* eserinde (Şekil 99) Yarbay olan eşi William Butler'a yer vermiş ve *Waterloo'nun Şafağı'. Savaş sabahı İskoç birliklerinin ordugâhındaki 'Kalk borusu', 1815* adlı eserinde de (Şekil 75) pek çok kişinin tanık olacağı son şafağı vurgulamıştır. Lady Butler otobiyografisinde, resim yapmaktaki motivasyonunun savaşı yüceltmek değil, daha ziyade onun acısını ve kahramanlığını tasvir etmek olduğunu ifade etmiştir. Butler'ın 19. yüzyılda savaş temalı resimler üretmesi kayda değer ve dönüştürücü bir başarıdır. Bu durum, dönemin hâkim toplumsal cinsiyet normları, sanat piyasasının örgütsel yapısı ve resim türlerinin hiyerarşik yapısı bağlamında ele alındığında özellikle önemlidir. Dönemin bağlamında, savaş resimleri tarihsel anlatı sanatının zirvesi olarak görülüyor ve tipik olarak erkek sanatçılara atfedilmektedir. Kadın sanatçıların ağırlıklı olarak portre, natürmort veya ev içi temalarla sınırlandırıldığı bir sanat ortamında, Lady Butler'ın savaş sahnelerini resmetme kararı yalnızca bireysel bir estetik tercih olarak değil, aynı zamanda sosyal ve kurumsal engelleri aşan kültürel bir konum olarak da değerlendirilmelidir.

18. ve 19. yüzyıl Avrupa tarih resmi bağlamında, kadın figürlerinin tasviri, toplumsal cinsiyet normlarına uygun görsel stratejiler, ideolojik yaklaşımlar ve anlatı yapıları da dahil olmak üzere bir dizi faktörden etkilenmiştir. Bu faktörler, bireysel sanatçıların dönemsel estetik tercihlerinden daha önemli bir rol oynamaktadır. Giovanni Domenico Tiepolo, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix ve Horace Vernet gibi seçkin sanatçıların toplamda yedi eserinden yola çıkarak, tarihsel resim bağlamında kadın figüratif temsilinin evriminin kapsamlı ve karşılaştırmalı bir analiz sunulmuştur.

Giovanni Domenico Tiepolo, *Truva Atı Alayı* adlı tablosunda (Şekil 8) kadın figürlerini, yaklaşan yıkımı sezgisel olarak algılayan duygusal ve pasif gözlemciler olarak resmetmektedir. Bu figürlerin özneleri, Rokoko estetiğini anımsatan pasif konumlarıyla

karakterize edilmektedir. Bununla birlikte, pasif duruşları, anlatının gözlemcileri oldukları anlamına gelir, sanki ortaya çıkan felaketi dışarıdan izliyorlarmış gibidir. Beden dilleri, yaklaşmakta olan yıkıma karşı içsel bir huzursuzluğa işaret etmekte; bu açıdan kadın, anlatının duygusal merkezinde yer alır, ancak tarihsel eyleme dolaylı olarak dahil olmaya devam etmektedir.

Yanı sıra Jacques-Louis David'in *Sabine Kadınlarının Kaçırılışı* adlı eserinde (Şekil 9) kadınlar, çatışmanın çözümünde arabulucu rol üstlenen aktif figürler olarak tasvir edilmektedir. Söz konusu kadınlar Yeni-Klasikçi idealizmin etkisi altında dengeli, ölçülü ve dramatik bir şekilde tasvir edilmektedir. Çatışmanın ortasında barışın ve anneliğin temsilcisidirler. Tiepolo'nun pasif bir doğaya sahip kadın tasvirlerinin aksine, David'in tasvirleri kadınları tarihsel olayların gidişatına doğrudan etki eden etik özneler olarak betimlenmektedir.

Buna karşılık, Charles Meynier'in *Napolyon'un Berlin'e Girişi* adlı eserinde (Şekil 14) tasvir edilen kadın figürleri süsleyici bir nitelik taşır ve sahnenin çeperinde yer almaktadır. Bu konumlandırma, kahramanlık anlatısının estetik çekiciliğini artırmaya hizmet etmektedir. Kadınların figüratif varlığına rağmen, temsil açısından pasif bir duruş sergilerler ve izleyiciye hiçbir duygusal yoğunluk ya da anlatısal katkı sunmazlar. Bu bileşenler, zaferin birincil amacının dışında kalsa da yine de çabanın genel başarısının ayrılmaz bir parçasıdır.

Bununla birlikte, Eugène Delacroix'nın *Sakız Adası Katliamı* (Şekil 86) bu yaklaşımın dikkate değer bir örneğidir. Bu bağlamda, kadınlar savaşın birincil kurbanları olarak resmedilmiştir. Burada söz konusu olan figürler, ilk olarak soyunmuşluk, ikinci olarak belirli bir güçsüzlük ve son olarak da savunma araçlarından yoksunluk ile karakterize edilmektedir. Ancak onları Oryantalist incelemenin konusu haline getiren de tam olarak bu nitelikleridir. Bu bağlamda kadın hem acının vücut bulmuş hali hem de Doğu'ya özgü egzotikleştirilmiş kurban kimliğinin temsili olarak tasvir edilmektedir. Sanatçının *Halka Yol Gösteren Özgürlük* eserinde ise (Şekil 62) savaş ve devrim temaları, salt tarihsel olaylar olmanın ötesinde, ulusal kimlikten, özgürlük idealinden ve kadın tasvirinden derinden etkilenen güçlü ideolojik anlatılar üretme kapasitesine sahiptir. Eserdeki kadın figürü, geleneksel Marianne ikonografisinin sınırlarını aşarak sadece bir alegori olarak değil, aynı zamanda halktan biri, mücadele eden bir figür ve bir lider olarak da sunulmaktadır. Böylece, kadınların tarihsel temsili sadece sembolik olarak değil, aynı zamanda doğrudan eylem içinde de tahayyül edilmektedir. Delacroix'nın kişisel yazıları, dönemin sosyo-politik gerçekleri ve devrimde aktif rol oynayan kadınlara dair tarihsel verilerle birlikte düşünüldüğünde, eserin merkezindeki

kadın figürünün hem geçmişin alegorik geleneğini devam ettirdiği hem de onu dönüştürdüğü görülebilmektedir. Bu paradigma içinde, eser sadece devrimin görsel bir anması olarak değil, aynı zamanda Fransız Cumhuriyeti'nin devam eden sekülerleşmesinin ve kadınlar için yeni bir ideolojik temsil formüle etme çabasının bir yansıması olarak da işlev görmektedir.

Peter Nicolai Arbo'nun *Valkür*'ünde kadın figürü (Şekil 71), savaş alanından düşenleri seçen ilahi bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Bu, diğer örneklerden farklı olarak ne pasiflik ne de kırılganlık sergilemektedir. Valkür, mitolojik kudret ve kader kavramını somutlaştıran ve dolayısıyla eril dünya üzerinde kontrol kurabilen bir figürdür. Kadın böylece hem güçlü hem de doğaüstü olarak tasvir edilmekte ve böylece anlatının ilerleyişi üzerinde yönlendirici bir rol üstlenmektedir.

Tony Robert-Fleury'nin *Korint'in Son Günü* adlı eserinde (Şekil 74) kadınlar, felaketle sonuçlanan bir olayın ortasında merkezi karakterler olarak tasvir edilmektedir. Ancak bu örnekte vurgu, yıkımın duygusal ve teatral tasviri üzerinedir. Eserde kadınların tasviri korku, panik ve kırılganlık ile karakterize edilmektedir. Delacroix'ın kurban temsili Fleury'nin eserinde teatral bir formla birleştirmektedir. Kadın özneye anlatının ağırlığı yüklenmekte, ancak tarihsel öznelliği ortadan kaldırılmaktadır.

Sunulan örnekler bağlamında, Horace Vernet'nin *Jemappes Savaşı* eserindeki (Şekil 30) kahverengi bir ata binmiş kadın figürü özellikle göze çarpan bir istisna oluşturmaktadır. Kadın sahnede merkezi bir konumdadır ve asker rolüyle tutarlı bir şekilde çatışmayla doğrudan fiziksel etkileşime girmektedir. Konunun sadece figüratif değil, aynı zamanda anlatısal ve ideolojik olduğu da açıktır. Kadın öznenin bu tasviri, vatandaşlık kavramını cinsiyetçi olmayan bir şekilde yorumlaması ve böylece tarihi resimlerde nadiren görülen bir kadın kahramanlığı imgesi sunması açısından dikkate değerdir.

5.2. Sonuç ve Öneriler

Araştırma sürecinde Antik Çağ'dan 8 adet savaş, Orta Çağ'dan 7 savaş, 18. ve 19. yüzyıl Avrupa başlığında 44 adet savaş, 18. ve 19. yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri başlığında ise 25 adet savaş incelenmiştir. Bu bağlamda araştırma da 84 adet savaş bulunmaktadır. Yine bu süreçte 93 adet general, sanat eserlerinde tasvir edilmiştir. İrdelenen tüm savaşlar ve eserlere konu olan generaller kronolojik tablo şekliyle EK-2 ve EK-3 olarak paylaşılmıştır.

Bulgular bölümünde incelenmiş eserlerde pek çok teknik kullanıldığı gözlenmiştir. Bu süreçte; 107 adet tuval üzerine yağlıboya, 4 adet kâğıt üzerine kuru nokta (drypoint) ve gravür (bunlar içerisinde 1 adet lavi), 2 adet ahşap üzerine yağlıboya, 2 adet kâğıt üzerine guaj, 1 adet

stereokromi tekniği ile duvar resmi ve son olarak 1 adet aşındırma ile mezzotint baskı ile toplamda 117 adet eser bulunmaktadır. Çalışma sürecinde ağırlıklı olarak İngiliz, Fransız, İspanyol, İtalyan ve Amerikalı sanatçıların olduğu görülmektedir.

18. ve 19. yüzyıllardaki savaşlar, siyasi haritaların köklü değişikliklere uğradığı geleneksel tarihsel süreçlerden önemli bir sapmayı temsil etmektedir. Bu çatışmalar aynı zamanda yaygın şiddet ve derin sosyal çalkantılarla karakterize edilen önemli kültürel dönüm noktalarına da işaret etmektedir. Bu dönüşümlerin sanatsal ifade yoluyla görsel olarak belgelenmesi, bu olayların sosyal ve kültürel etkilerine dair içgörüler sunarak değerli bir tarihsel perspektif sağlamaktadır. Bu dönemde savaş hem Avrupa'da hem de sömürge coğrafyalarında sanatsal temsilin konusu ve öznesi haline gelmiştir. Savaşın yıkıcı etkileri siviller tarafından doğrudan deneyimlenmiştir. Son yüzyıllarda, tarih resmi türü yalnızca kahramanlık ve zafer tasvirlerini değil, aynı zamanda savaşın gündelik ve trajik boyutlarını da kapsayacak şekilde gelişmiştir. Savaşlar giderek sistematikleştikçe ve ideolojikleştikçe, temsil biçimleri de önemli bir yoğunlaşma ve estetik dönüşüm geçirmiştir. Sanatın, modern savaşın hem hafıza alanı hem de eleştirel yüzeyi olarak işlev gördüğü açıktır. Bu olaylar bağlamında, 18. ve 19. yüzyıllardaki savaşların vahşeti ve toplumsal sonuçları gelecek nesillere aktarılmıştır. Bu sadece tarihi belgelerle değil, aynı zamanda resim biçimindeki sanatsal temsillerle de sağlanmıştır. Sonuç olarak sanat tarihi, bu tarihsel dönemde yaşanan travmaların yorumlanmasında önemli bir disipline dönüşmüştür.

Joseph Mallord William Turner'ın *Waterloo Savaş Alanı* (Şekil 49) ve Félix Henri Emmanuel Philippoteaux'nun *Waterloo Savaşı: İngiliz Kareleri Fransız Zırhlı Süvarilerinin Hücumuna Karşı Koyuyor* (Şekil 39) ile Elizabeth Southerden Thompson Butler'ın *Waterloo'nun Şafağı'. Savaş sabahı İskoç birliklerinin ordugâhındaki 'Kalk borusu', 1815* (Şekil 75) eserleri farklı dönemlerde üretilmiş olmalarına ve farklı metodolojik yaklaşımlar kullanmalarına rağmen, ortak bir tarihi olaya ilişkin üç ayrı ve farklı estetik ve ideolojik yorum sunmaktadır.

Turner'ın Waterloo Savaş Alanı, savaşın ardından yaşananlara odaklanan kasvetli ve teatral atmosferiyle dikkat çekmektedir. Sanatçı, savaş alanını zafer sahnesi olarak değil, insan kaybı ve amaç veya anlam yoksunluğu ile karakterize edilen bir manzara olarak tasvir etmektedir. Resimde soluk ışık kullanımı, ölen bedenlerin gölgeleri ve doğaya gömülmüş insanların izleri, savaşın derin anlamsızlığını ve yıkıcı doğasını vurgulamaktadır. Turner'ın yaklaşımı, geleneksel kahramanlık anlatılarını reddeden ve bunun yerine doğa ile insanlar arasında varoluşsal bir bağlantı kurmaya çalışan görsel bir dil ile karakterizedir.

Ardından Philippoteaux'nun eseri savaş anını dramatize etmektedir. İngiliz birliklerinin kare düzeninde konuşlanması ve Fransız süvarilerinin hücumu, tarihsel doğruluk ve teatral bir ihtişamla tasvir edilmiştir. Kompozisyonda birlik ve disipline vurgu yapılması çok önemlidir; figürlerin düzenli konuşlanması ve hareketlerin donmuş estetiği, savaşı hem destansı hem de kahramanca bir çerçevede sunmaktadır. Bu bağlamda, Philippoteaux'nun eseri, 19. yüzyıl akademik tarih resminin karakteristik temsilci stilini örneklemekte, yerleşik geleneklere sıkı sıkıya bağlı kalmakta ve ulusal zaferleri tasvir etmektedir.

Buna karşılık, Elizabeth Butler'ın Dawn of Waterloo adlı eseri, savaşın başlamasından hemen önceki, düşmanlıkların başlamasından önceki ana odaklanarak farklı bir duygusal tepki uyandırmaktadır. Sabah çağrısıyla uyanan İskoç süvarileri, çatışmanın yaklaştığını ima eden içsel bir gerginlik sergilemektedir. Ancak en çarpıcı olan tasvir, savaş öncesi sükûnet ve askerlerin yüzlerindeki beklentidir. Butler'ın eseri savaşın kendisini değil, daha çok insan boyutunu tasvir ederek askerlerin duygusal ve psikolojik deneyimlerini keşfetmektedir. Bu yaklaşım, kadınların savaş resimleri türüne katkıda bulundukları empatik ve duygusal bakış açısının paradigmatik bir örneği olarak görülebilmektedir. Bu üç eserin birlikte değerlendirilmesi, Waterloo Savaşı'nın yalnızca askeri bir olay değil, aynı zamanda sanatsal araçlarla çeşitli şekillerde kurgulanmış bir tarihsel hafıza nesnesi olduğunu ortaya koymaktadır. Turner'ın doğa odaklı ve karamsar temalarıyla karakterize edilen yorumu, Philippoteaux'nun disiplin ve zafere vurgu yapmasıyla tezat oluşturmaktadır. Butler ise anlatı yönüne odaklanarak savaş öncesi insanların duygusal durumuna ışık tutar ve böylece izleyiciye her biri kendine özgü bir bakış açısına sahip üç farklı savaş yüzü sunmaktadır. Sonuç olarak, bu eserler savaşın temsil edilmesindeki sanatsal ve anlatısal çeşitlilik ile birlikte değerlendirildiğinde, 19. yüzyıl savaş resimlerinin yalnızca tarihsel bir belge olarak değil, aynı zamanda kültürel ve etik bir yorumlama aracı olarak da işlev gördüğü açıktır.

İrdelenen savaşların ilginç yönleri dikkat çekmektedir. Örneğin Waterloo Savaşı'nın ardından hayatını kaybeden askerlerin bedenlerinden çıkarılan dişlerin protez yapımında kullanılmak üzere İngiltere'ye gönderilmesi, çatışmanın yalnızca siyasi ve askeri sonuçlar doğurmadığını, aynı zamanda cesetlerin ticari ve tıbbi bir kaynak olarak metalaştırılmasını da beraberinde getirdiğini göstermektedir. “Waterloo dişleri” olarak bilinen bu protez malzeme, genç ve sağlıklı askerlerin bedenlerinin savaş sonrası dönemde sosyal ve ekonomik sistem içinde sömürüldüğüne dair ikna edici kanıtlar sunmaktadır. Bu, Erken Modern dönemde ölüm sonrası senaryosunda bedensel kullanımın etik anlayışına çarpıcı bir örnektir. Ayrıca, kolektif kültürel hafızada varlığını sürdüren savaş kalıntılarına ek olarak, tıbbi pratik ile ticari

faaliyetler arasındaki bağlantıyı da örneklemektedir. Bu şekilde Waterloo dişleri, savaşın yalnızca toprakla değil, aynı zamanda bedenlerle de ilgili olduğunu göstermektedir.

Araştırma kapsamında sanatçılar, kimi zaman savaş meydanlarında hem asker hem de gözlemci olarak bulunmuşlardır. Örneğin Louis-François, Baron Lejeune askeri bir general, ressam ve litograftır. Fransa'yı litografi sanatıyla tanıştıran başlıca kişidir. Lejeune çok sayıda Napolyon seferine katılmış ve esas olarak eskizlerden ve yerinde yapılan çalışmalardan oluşan güçlü savaş sahneleri önemli bir popülerlik kazanmıştır. 1806'daki sefer onun Münih'e taşınmasına yol açmış ve burada litografinin mucidi Alois Senefelder'in atölyesini ziyaret etmiştir. Büyülenen Lejeune, ünlü Cosaque tekniğini kullanarak taşı hızla çizmiş ve daha sonra bir tanesini Napolyon'a sunduğu 100 kopyasını hızla üretmiştir. Lejeune'ün sanatsal çalışmaları hem manzaraları hem de portreleri kapsamaktadır. 1837'de École des Beaux-Arts'da müdürlük görevini üstlenmiş ve Toulouse'daki müzenin küratörü olmuştur.

Aynı şekilde, denizcilik geçmişi olan Nicholas Pocock, dönemin gemi yapımcısı James Martin Hilhouse ile iş birliği yapmıştır. Gemileri mühendislik alanında inceledikten sonra bu araçları kendi sanatsal üslubuyla tuval üzerinde harmanlayan Pocock, hem Kraliyet Donanması'ndaki ünlü savaş gemilerini hem de kendi sanatsal vizyonunu bir araya getirmiştir. Pocock'un savaş alanlarındaki varlığı, Haziran 1794'teki Bir Haziran Savaşı'nda kralın deniz ressamı olarak HMS Pegasus fırkateyninin güvertesinde bulunduğu ve gelişmekte olan savaşı çizdiği yer de dahil olmak üzere belgelenmiştir. Sanatsal yaklaşımı genellikle savaşların başlangıcını ve sonunu farklı panellerde ustaca tasvir etmeyi içermekte ve tanık olduğu sahnelerin yoğunluğunu yansıtmaktadır. Bazı durumlarda, çatışmanın yoğunluğu, notlarında savaşçıların kimliklerini ayırt edemeyecek kadar fazladır. Sanatçı eserlerinde genellikle sepya tonları kullanmıştır.

Araştırma sürecinde komutanların savaş alanlarında savaşırken görünmelerinin yanı sıra hayatlarını kaybettikleri anlarda betimlenmiştir. Ölen bu komutanlar eserlerde kahramanlaştırılarak dramatize edilmiştir. John Trumbull bu kapsamda öne çıkan sanatçılar arasındadır. Sanatçının ele aldığı generaller arasında Hugh Mercer, George Washington, Joseph Warren, Richard Montgomery, Benjamin Lincoln bulunmakta ve bu savaş sahnesi tasvirlerinden kimileri müzelerde sergilenirken kimisi de devlet binasında sergilenmektedir. Rakip ordunun komutanlarının teslim olduğu anların da irdelendiği gözlenmiştir. Özellikle John Trumbull'un panellerindeki kompozisyonlarda (Şekil 22, 23, 24) teatrel bir hava oluşturulmuş, ön plandaki figürler sanki bir spot ışığı altında bulunuyormuş ve olay örgüsü bu ışık altında izleyiciye aktarılıyormuş izlenimi vermektedir. Aynı zamanda sanatçının bu olay örgüsünü tamamlama adına figürlerin arka planında oldukça koyu renk tonları ele aldığı

gözlenmiştir. Eserlerin çoğunda tarafların bayrak ve sancakları canlı renkler ile detaylıca ele alınmıştır. Bu bayraklar kimi zaman ön planda askerler arasında konumlandırılırken kimi zaman ordu içerisindeki subayların arasında arkaplandaki atmosferi tamamlayacak şekilde konumlandırılmıştır.

Sanatçılar, kara ve deniz savaşlarında rakiplerin stratejik kararlarını eserlerinde yer vermiştir. Kara savaşlarında liderler stratejileri ile kimi zaman rakip mevzileri kendileri lehine kullanmıştır. Kara savaşları kimi zaman açık kırsal alanlarda gerçekleşirken kimi zamanda küçük meydanlarda gerçekleşmiştir. Sanatçılar her iki kompozisyonda olay örgüsünü ve figürleri net bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. Deniz savaşlarında ise rüzgârın ani değişimi savaşın gidişatını değiştirmiştir. Buradan hareketle, rüzgârın deniz ve gemiler üzerindeki etkisiyle deniz savaşlarını da detaylı bir şekilde irdelenmiştir.

Yunan Bağımsızlık Savaşı, 19. yüzyıl akademik resim sanatı ve içerisindeki oryantalist temaları bağlamında tarihsel bir olaydan daha fazlasını temsil etmektedir. Aynı zamanda klasik Batı kültür ideallerinin yeniden canlanmasının güçlü bir sembolü olarak da işlev görmektedir. Akademik sanatın yerleşik estetik ilkelerine uygun olarak, Yunan halkı idealize edilmiş formlarla tasvir edilirken, kahramanlık ve trajedi unsurları dramatik kompozisyonlar aracılığıyla yüceltilmiştir. Bu temsil anlayışının paradigması içinde tarihsel gerçeklikler de belli ölçüde gözetilmiştir. Işık ve gölge kullanımı romantik abartıyı ve duygusal yoğunluğu vurgulamak için kullanılırken, sivil halkın işlenimi sanatsal anlatının ana teması olarak konumlandırılmıştır. Sanatçılar tarafından antik ve ikonografik referansların kullanılması, modern Yunan kimliğini antik köklerle ilişkilendirerek meşrulaştırmak amacıyla çalışmada tekrar eden bir temadır. Dolayısıyla Yunan mücadelesi yalnızca bağımsızlık için verilen siyasi bir mücadele olarak değil, aynı zamanda Avrupa'nın kültürel mirasına sahip çıkma çabası olarak da tasvir edilmiştir. Delacroix ve Vryzakis gibi sanatçıların eserleri, Yunan direnişi temasını akademik sanatın estetik ve ideolojik ilkelerine etkili bir şekilde dahil etmiştir. Bununla birlikte, Yunan Bağımsızlık Savaşı'nın sanatsal temsilinin görsel sanatlar alanını aştığını, edebiyat ve müzik de dahil olmak üzere diğer disiplinlerle kapsamlı bir şekilde etkileşime girdiğini göstermektedir. Bu olgunun örnekleri Lord Byron gibi şairlerin savaş sırasında kaleme aldıkları eserlerde bulunabilmektedir. Bu bağlamda, Yunan Bağımsızlık Savaşı'nın sanatsal temsili, edebiyat ve müzik de dahil olmak üzere farklı sanatsal disiplinlerin ortak bir duyarlılık etrafında birleştiği ve akademik sanat ile romantik anlatının kesişimini örnekleyen disiplinler arası kültürel üretimin bir örneği olarak görülebilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl başlarındaki siyasi ve askeri durumunun Batı sanatındaki tasvirine örnek teşkil eden önemli eserler bulunmaktadır. Christian Johann Georg

Perlberg'in *Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan Savaş Sahnesi* (Şekil 89) ve Ambroise Louis Garneray'in *Navarin Savaşı* (Şekil 91) önemli eserler arasında yer almaktadır. Her iki eserin de Yunan Bağımsızlık Savaşı bağlamında yaratıldığını ve Osmanlı İmparatorluğu'nu gerileyen bir güç ve "öteki" olarak tasvir eden ortak bir ideolojik perspektifi paylaştığını kabul etmek önemlidir. Perlberg'in tasviri, gösterişli kıyafetler, sarıklar ve oryantal savaş aletleriyle süslenmiş Osmanlı askerlerinin tasvirleriyle karakterize edilen oryantalist estetiğin unsurlarını içermektedir. Oryantalist motiflerin bu şekilde bir araya getirilmesi, görsel temsilde belirgin bir oryantalist estetik oluşturulmasına hizmet etmektedir. Kompozisyon, tasvir edilen Yunan savaşçıların kahramanca ve idealize edilmiş duruşlarının tam aksine, Osmanlı figürlerini öncelikle düzensizlik ve kaos halinde betimlemesiyle dikkat çekicidir. Bu tasvir tarzının kullanılması, savaşan tarafları belirli bir şekilde resmetme işlevi görmüş ve Batı'yı "medeniyetin" taşıyıcısı, Osmanlıları ise "geri kalmış Doğu'nun" temsilcisi olarak konumlandırmaya hizmet etmiştir. Perlberg'in *Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan Savaş Sahnesi* eseri, dönemin siyasi söylemleriyle paralellik gösteren estetik bir kurgu üretimiyle karakterize edilmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu sanat aracılığıyla Avrupalı güçlerin gözünde meşruiyetini yitirmiş bir imparatorluk olarak sunulmuştur.

Yine Perlberg'in *Palikaryan Mücadelesi. Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan Savaş Sahnesi* adlı eserinin (Şekil 90) sanatsal kompozisyonu, Yunan Kurtuluş Savaşı bağlamında Batı'nın Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin algılarına dair bir yansıma sunmaktadır. Eserde Yunan savaşçılar (Palikaryalar) kahramanca ve idealize edilmiş bir şekilde tasvir edilerek merkezi bir konuma yerleştirilirken, Osmanlı askerleri düzensiz ve baskıcı bir güç olarak resmedilmiştir. Kompozisyonel düzenleme, ışık kullanımı ve figürlerin estetik ayrımları, Yunan direnişini medeni ve meşru bir mücadele olarak tasvir etmeye hizmet ederken, Osmanlı varlığı gerici ve irrasyonel bir güç olarak resmedilir. Renk kontrastlarının kullanımı ve figürlerin çarpıcı biçimde farklı duruşlarda tasvir edilmesi ideolojik söylemi güçlendirmeye hizmet etmektedir. Bu nedenle, eseri hem bir savaş sahnesinin tasviri hem de on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik oryantalist ve Türk düşmanı tutumların sanatsal temsil yoluyla pekiştirildiği kültürel bir anlatının örneği olarak görmek yerinde olacaktır.

Benzer bir ideolojik çerçeve Ambroise Louis Garneray'in *Navarin Savaşı* adlı eserinde (Şekil 91) de görülebilmektedir. Garneray'ın Navarin Deniz Muharebesi tasviri yalnızca askeri bir zaferi değil, aynı zamanda Osmanlı-Mısır donanmasının çöküşünü ve Batılı güçlerin kesin hâkimiyetini de kapsamaktadır. Müttefik gemileri düzenli, sağlam ve kontrollü bir yapıda tasvir edilirken, Osmanlı-Mısır gemileri paramparça, alevler içinde ve kaotik olarak sunulmaktadır. Duman, alevler ve enkazın varlığıyla karakterize edilen sahne, yalnızca savaşın

yarattığı fiziksel yıkımın değil, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun küresel etkisinin azalmasının da görsel bir temsili olarak hizmet etmektedir.

Delacroix'nın kullandığı ışık ve renk kontrastlarının dramatik bir nitelik taşıdığı ve böylece tasvir edilen yıkımın görsel etkisini artırmaya hizmet ettiği açıktır. Bu da izleyicinin algısında Osmanlı İmparatorluğu'nun kaçınılmaz çöküşüne dair bir his uyandırmaktadır. Eserlerde Osmanlı İmparatorluğu hem askeri hem de kültürel ve uygarlık açısından gerileyen bir güç olarak tasvir edilmiştir. Bu temsil biçimi, 19. yüzyıl Batı Avrupa'sında hem Filhelenizm hareketinin hem de Türk karşıtı duyguların güç kazandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu durum, sanatın estetik üretim aracı olarak oynadığı rolün yanı sıra, dönemin ideolojik ikliminin şekillenmesinde de etkin bir rol oynadığını göstermektedir. Perlberg, Vryzakis ve Garneray'in çalışmalarından da anlaşılacağı üzere sanat, Batı kamuoyunun Osmanlı İmparatorluğu algısının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Savaş yalnızca askeri bir çatışma olarak değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir mücadele olarak tasvir edilmiş ve çatışmanın çok yönlü doğasının altı çizilmiştir.

Batı sanatında Osmanlı İmparatorluğu algısının şekillenmesinde Fausto Zonaro'nun bu çalışmada önemli bir yeri vardır. Sanatçının eserleri 19. yüzyılın sonlarına doğru üretilirken, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel meşruiyetini tesis etme ve uluslararası bir imaj inşa etme çabalarında görsel bir araç olarak önem kazanmaktadır. Bu süreç, yaşanmakta olan modernleşmeye paralel olarak gelişmiştir. *Ertuğrul Gazi'nin Alayı Galata Köprüsü'nden Geçerken,* (Şekil 100) *Hücum (Dömeke Savaşı)* (Şekil 101), *Gemilerin Haliç'e İnişi* (Şekil 102) ve *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi* (Şekil 103) gibi eserlerinde Zonaro, Osmanlı İmparatorluğu'nu hem tarihsel bir güç hem de çağdaş askeri yapılara, estetik bir düzene, siyasi meşruiyete ve kültürü şekillendirme kapasitesine sahip bir aktör olarak temsil etmiştir. Batı sanatının teknik ve kompozisyon araçlarını kullanan bu eserler, içerik açısından Oryantalist egzotizmi aşarak Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi tarihsel belleğini ve kimliğini yeniden üretme çabasını yansıtmaktadır. Zonaro'nun anlatıyı kullanması şu iki açıdan stratejik öneme sahiptir. Birincisi, iç kamuoyunda özbilincin yerleşmesine yol açmıştır. İkincisi, Osmanlıların meşruiyetinin tüm dünyanın gözünde görselleştirilmesine hizmet etmiştir. Dolayısıyla sanat, son dönem Osmanlı siyasi söyleminin hem estetik hem de ideolojik olarak ifade edildiği bir araç haline gelmiştir.

Eugène Delacroix ve Charles-Henri Serres'in 12 Nisan 1204'te Haçlıların Konstantinopolis'e girişini tasvir eden eseri (Şekil 65) ile Fausto Zonaro'nun Fatih Sultan Mehmet'in aynı şehre girişini resmeden eseri (Şekil 103) bu fethi Batı ve Osmanlı bakış açılarından zıt tarihsel anlatılar sunmaktadır. Her iki eser de bir fethi tasvir etmesine rağmen,

kompozisyon, figürlerin yerleşimi, ışık kullanımı ve ideolojik yaklaşım açısından belirgin farklılıklar göstermektedir.

Delacroix ve Serres'in eseri, IV. Haçlı Seferi sırasında Latin ordularının Bizans'ı yağmalayıp ele geçirdiği anı dramatize eder ve fethi kültürel yıkım ve barbarlık sahnesi olarak ele almaktadır. Kompozisyon, şehir halkının dehşet içindeki hali, yıkılmış binalar ve saldırgan figürlerle Haçlıların zaferini ahlaki bir çöküşle ilişkilendirmektedir. Bu temsilde, tarihi olay eleştirilirken, Batı'nın iç çatışmasına ilişkin oto-kolonyal bir bakış açısı da geliştirilmektedir.

Buna karşılık, Zonaro'nun Fatih'in İstanbul'a Girişi adlı eseri, Osmanlı İmparatorluğu'nun o tarihi dönüm noktasında ortaya koymaya çalıştığı siyasi ve kültürel meşruiyeti pekiştirmek amacıyla idealize edilmiş bir anlatı sunmaktadır. Bu kompozisyon, düzen, disiplin ve tarihsel bütünlük üzerinden kurgulanmıştır. Eserde, II. Abdülhamid döneminin modernleşme ve meşrulaştırma politikalarına uygun olarak Fatih Sultan Mehmet'in yüceltilmesi de dikkat çekicidir. Şehrin fethi, askeri bir zaferden ziyade medeniyet ve kültürel mirasın yayılması için bir araç olarak temsil edilmektedir.

Bu bağlamda, her iki eser de yalnızca tarihi bir anın belgeleri olarak değil, aynı zamanda kendi dönemlerinin ideolojik, estetik ve siyasi söylemlerinin üretilmesi ve pekiştirilmesi için birer araç olarak da işlev görmektedir ve kendilerini görsel formlarda ortaya koymaktadır. Delacroix-Serres ortaklığından ortaya çıkan Batı anlatısı fethi yıkım ve kaosla özdeşleştirirken, Zonaro'nun yorumu aynı coğrafi alana alternatif bir bakış açısı sunar ve fethi düzen, adalet ve kültürel süreklilik prizmasından yorumlamaktadır. Bu karşıtlık, Batı ve Osmanlı bakış açılarının fetih olgusunu farklı şekillerde çerçevelediğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Söz konusu iki eserin yan yana getirilmesi, sanat yoluyla oluşturulan tarihsel hafızanın ideolojik tercihlerden nasıl etkilendiğini açıklamaya hizmet eder. Ayrıca, geçmişin temsilinde estetik araçların kullanımı ve bunun sonucunda ortaya çıkan siyasi anlamların atfedilmesini gösterir. Bu iki örnekte, İstanbul'un fethi sadece askeri bir olay olarak değil, aynı zamanda medeniyetler arasındaki temsil mücadelesinin sembolik bir ifadesi olarak da temsil edilmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen eserlerde şiir eşlikleri olduğu gözlenmiştir. Örneğin Norveçli yazar Johan Sebastian Welhaven'in Asgaardsreien şiiri ile Victor Hugo'nun Moskova'dan Geri Çekiliş'i üzerine yapılan analizde, ölüm, felaket ve kolektif hafıza konuları etrafında birleşen temaları ortaya koyulduğu gözlenmektedir. İki farklı tarihsel ve kültürel bağlamda üretilmiş olmalarına rağmen, yakından incelendiğinde iki eserin pek çok ortak noktası olduğu görülmektedir. Welhaven'in şiirinde İskandinav mitolojisindeki Vahşi Av teması romantik bir duyarlılıkla işlenmektedir. Şiir, doğaüstü ve kadim güçler karşısında

insanın çaresizlik, korku ve sezgisel ürperti duygularını aktarmaktadır. İncelenen şiir, doğrusal bir zaman anlayışıyla tezat oluşturan döngüsel bir zamansallığı benimsemektedir. İlahi ve insani alemleri ayıran sınırların aşılması olarak tasvir edilmektedir. Bu anlatı, mitik ve evrensel doğası ile karakterize edilmekte ve insan bilinçdışının kolektif korkularının ifade edildiği bir araç olarak etkili bir şekilde hizmet etmektedir. Estetik ve tematik değerlendirmeler temelinde, bu şiir ile Peter Nicolai Arbo'nun *Odin'in Vahşi Avı* adlı eseri (Şekil 73) arasında güçlü bir bağlantı kurulmaktadır. Arbo'nun dramatik kompozisyonunda, gece, sis ve gökyüzünde yürüyen ölü süvarilerin görsel unsurları, şiirin sesinde bulunan işitsel unsurların görsel bir temsili olarak hizmet etmektedir. Bu durumda sanatçı, tarihsel gerçekliğin bir temsilinden ziyade, mitolojinin belleğinin estetik bir yorumunu üretmektedir.

Buna karşılık Victor Hugo'nun Moskova'dan Geri Çekiliş'i, tarihsel bir bağlamda geçen epik ve eleştirel bir anlatıdır. Napolyon'un ordusunun feci bir geri çekilmeyle sonuçlanan 1812 seferi iki önemli olgunun göstergesidir. Birincisi, askeri bir trajedinin paradigması, ikincisi ise imparatorluk tahayyülünün etik çöküşünün bir tezahürüdür. Bu dizelerde Hugo, ilahi bir güç olarak değil, daha ziyade acımasızlıkla karakterize edilen bir güç olarak nitelendirilen bir doğa görüşü sunmaktadır. Ayaz, açlık ve karanlık, ordunun dağılmasına katkıda bulunan önemli faktörler olarak tanımlanmıştır. Bu unsurların ordu üzerinde, ordunun uyumu ve operasyonel hazırlığı üzerindeki etkileri bakımından düşman kuvvetlerine benzer güçlü bir etkiye sahip olduğu gösterilmiştir. Bu şiirde kahramanlık niteliğinin yerini tükenmişlik, zafer kavramının yerini ise pişmanlık almıştır. Théodore Géricault'nun *At Arabasındaki Yaralı Askerler* tablosunda da (Şekil 60) görüldüğü üzere, bu temalar görsel olarak temsil edilmektedir. Géricault'nun sanatsal yaklaşımı savaşın ihtişamını tasvir etmekten ibaret değildir; daha ziyade geride bırakılan enkaza odaklanılmıştır. Hugo'nun şiirinde, arabadaki askerler metaforik olarak yıkılan ordunun sessiz taşıyıcıları olarak temsil edilmektedir. Her bir birey, tarihin ağırlığını üzerinde taşıyan bir figür haline gelmektedir.

Bu iki şiir, karşılık geldikleri görsel temsillerle birlikte düşünüldüğünde, farklı zaman ve temalarda birleşen ortak bir anlatı alanı kurmaktadır. Bu anlatı alanı, ölümün hem bireysel hem de kolektif olarak tahayyül edilme biçimiyle karakterize edilmektedir. Welhaven'in eserinde mitolojik olan tarihsel olanla yan yana getirilirken, Hugo'nunkinde doğaüstü olan sıradan olanla tezat oluşturmaktadır. Bununla birlikte, dört yapımda da insanlık, etkileme kapasitesinin ötesinde dehşet verici bir olaya tanıklık etmektedir. Vahşi Av'da Odin'in ölüleri toplaması ile Napolyon'un ordusunun çöküşü arasında estetik bir benzerlik olmasa da varoluşsal ve duygu yüklü bir ortaklık olduğu görülmektedir. Hem şiirin hem de görsel eserlerin ikili bir amaca hizmet ettiği açıktır: hem ölüm ve yıkımın bir temsilini hem de bu tür

kavramların bellekte işlenmesini kolaylaştıran entelektüel bir çerçeve sunmaktadırlar. Bu paradigma içinde, şiir ve resim yalnızca bir anlatım aracı olarak değil, insanlık durumunun evrensel trajedisinin dışavurumu için bir kanal olarak işlev görülmektedir. Bağlam göz önünde bulundurulduğunda, şiir ve resmin basitçe anlatmaktan daha fazlasını yaptığı, insanlık durumunun evrensel trajedisini görünür kılmaya hizmet ettiği söylenebilmektedir.

Joseph Mallord William Turner'ın iki savaş temalı eserlerinden *Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçerken* (Şekil 48) ve *Waterloo Savaş Alanı* (Şekil 49) eserlerinde de görüldüğü gibi, sanatçı tarihi olaylara derin bir bakış açısı getirmenin yanı sıra, bunların felsefi, ahlaki ve varoluşsal boyutlarını da ele almaktadır. Her iki eserin de sanatçının doğayı sadece bir arka plan olmaktan çıkarıp anlatının kahramanı haline getirme eğilimini ortaya koyduğu açıktır. Ancak Turner'ın bu kompozisyonlara eşlik eden şiirsel metinlerle olan ilişkisi, metinsel bağlam içinde resimsel anlatıyı güçlendirerek görsel ve edebi söylem arasında çok katmanlı bir etkileşim kurmaktadır. *Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçerken* adlı eserde, doğal çevre kendi başına bir felaket bölgesi olarak tasvir edilirken, Hannibal'ın iradesi bu çevre karşısında kırılgan ve geçici bir güç olarak sunulmaktadır.

Turner'ın kendi şiirsel metni, kendisi ile Hannibal'ın seferi arasında sadece tarihsel değil, ahlaki bir mesafe de oluşturmaktadır. Capua'nın cazibesine ilişkin uyarı, bu askeri seferin dokusuna karmaşık bir şekilde dokunmuş olan yozlaşma ve yaklaşan felaket risklerini ifade etmektedir. Böylece resim, doğanın öngörülemezliği karşısında geleneksel kahramanlık anlatısını sorgulamaya sevk etmektedir. Komutanın kararlılığı, fırtına karşısında eriyip giden bir sınırlılık olarak resmedilmektedir.

Buna karşılık, Waterloo Savaşı, insan eliyle yaratılan yıkımın ardından geride kalan sessizlik ve anlamsızlığa odaklanmaktadır. Şiirin Lord Byron'un Childe Harold's Pilgrimage adlı eserinden alıntıladığı satır, savaşın içindeki ani geçişleri vurgulamakta ve hayatın bir anda nasıl söndüğünü, kahramanlık ve ölümün nasıl ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Turner'ın tablosu, savaş alanını kaplayan huzuru değil, daha çok çöküş ve kayıp hissini tasvir ederek bu şiirsel anlatıyı daha da güçlendirmektedir. Bu eserde doğa, aktif bir yıkıcı güç olarak değil, insan trajedisine tanıklık eden pasif bir alan olarak tasvir edilmektedir. Güneşin soluk ışığı ve geniş ufuk hem maddi hem de manevi çöküşün sembolleri olarak görülmektedir. Her iki eserde de Turner, savaşı estetikleştirmekten kasıtlı olarak kaçınmaktadır. Böylece, kahramanlık kavramının geleneksel anlayışlarına meydan okur ve tarihi olayları kişisel acılar, etik ikilemler ve doğa ile etkileşimler çerçevesinde incelemektedir.

Turner'ın resimsel dil ve şiire yapılan göndermeler kullanması, sanatın yalnızca bir temsil aracı olmadığını, aynı zamanda tarihi anlatılar için alternatif bir hafıza üretme aracı

olarak da işlev görebileceğini göstermektedir. Bu paradigma içinde, Kar Fırtınası ve Waterloo Savaşı, sanatçının doğa ve savaşı araç olarak kullanarak sosyal hafıza üzerine eleştirel görsel söylemini ortaya koyduğu iki önemli örnek olarak kabul edilmektedir.

Koalisyon savaşlarında başarılar kazanmış olan Napolyon ve ordusunun sonraki dönemlerde almaya başladığı yenilgiler ve savaş sonrasında teslimiyetleri onun akımlar arasında farklı renk yelpazesi ve kompozisyonlar ile irdelenmesi neden olmuştur. Sanatçılar onu birçok farklı açıdan tasvir etmişlerdir.

Jacques-Louis David'in *Grand Saint-Bernard Geçidini Geçen Birinci Konsül* adlı eserinde (Şekil 10) Napolyon'un kuvvetlerinin bir dizi askeri zafer kazanmasına yol açan bir seferde Napolyon'un ordusu tarafından Alpler'den İtalya'ya geçişi anlatılmaktadır. Gerçekte, Napolyon pelerin yerine palto giymekte ve kendine güvenen bir binici olmadığından geçidi at yerine katırla geçmiştir. Fakat Bonapart, "ateşli bir atın üzerinde sakin" olarak resmedilmeyi istemiştir. David, hayvanı, kompozisyonuna dinamizm kazandırarak ele almıştır. Böylece, kompozisyon Bonapart'ın bol parlak renkli bir ceketle örtülmüş görkemli jesti ile daha da pekiştirilmektedir. Muzaffer general, idealize edilmiş bir yüzle seyirciye bakar ve ona izleyeceği yönü göstermektedir.

Fransız sanatçı Antoine-Jean Gros'un *Abukir Savaşı* adlı eseri (Şekil 80), seyirciyi savaşın kalbine yerleştirmekte ve kompozisyonu, düşmanı deniz kıyısına indiren ve ordusunun kaçaklarını yakalamakla meşgul olan Muhammed Murad Bey'in tasviri üzerine merkezlemektedir. Paşa'nın yanındaki bir figür bu sırada boyun eğmenin bir işareti olarak kılıcını Fransız generale doğru tutmaktadır. Napolyon, sıklıkla diğer eserler de olduğu gibi, vurgu kazanan bir konum üzerindedir. Etrafındaki savaş şiddetlenirken, kontrolü mükemmel bir şekilde elinde tutmakta ve mağluplara karşı asalet ve yüce gönüllülük göstermektedir.

Yine Gros'un *Napolyon Eylau Savaş Alanında* adlı eserinde (Şekil 57) İmparator Napolyon Bonapart, Eylau'da (bugün Polonya'da) karla kaplı bir savaş alanındaki yıkımı incelerken yüce gönüllü bir jestle elini bir grup yaralı düşmanının üzerine uzatmaktadır. Her iki taraftan 50.000 yaralı ve ölü ile sona eren savaş, Rus birliklerinin gece geri çekilmesiyle Fransız zaferi olarak ilan edilmiştir. Gros'un bu eseriyle, Napolyon'un ağır kayıplara yönelik eleştirileri bertaraf etmek için kurnazca düzenlediği bir yarışmaya katılmıştır. Fransızların düşman yaralılarına gösterdiği merhamet vurgulanmış ve Fransız kayıpları önemsiz gösterilmiştir. Gros birincilik ödülüne layık görülmüş ve daha sonra resminin şu anda Louvre'da bulunan anıtsal bir versiyonunu yapma görevini almıştır.

Horace Vernet'nin *Arcole Köprüsü'nün Geçişi* adlı eserindeki (Şekil 34) Napolyon tasviri incelendiğinde, sanatçını İmparator ile emrindeki askerler arasındaki dinamik ve

potansiyel olarak istikrarsızlaştırıcı ilişki etrafında olayı cesurca yeniden tanımlamasında yattığı söylenebilmektedir. Genç general ile etrafını saran asker grubu arasındaki etkileşime odaklanan Vernet, savaşın Gros'un ünlü Napolyon portresinde olduğu gibi tek bir adamın kahramanlığıyla tanımlanmadığını öne sürmüştür. Bunun yerine, liderlerini takip edip etmemeye karar vermek zorunda olan daha büyük bir grubun dramatik katılım riskleriyle tanımlamıştır. Vernet'nin resmi böylece izleyicilere bir grubun iradesinin henüz belirlenmediği zamansal bir an sunmaktadır.

Fransız sanat ve edebiyat eleştirmeni Gustave Planche (1808-1857), 1836 Paris Salonu'nu değerlendirdiği yazısında hem hükümeti hem de Horace Vernet'yi eleştirmiştir. Resimlerin algılanan etkisizliğini, hükümetin savaşı bir bütün olarak sunmak yerine çatışmanın belirli anlarını tasvir etme eğilimine bağlamıştır. Ancak Vernet'nin çalışmaları da eleştiri konusu olmuş, sanatçı resmettiği konuları derinlemesine incelemek yerine yüzeysel ayrıntılara başvurmakla suçlanmıştır. Planche'ın analizinde Vernet, Napolyon'un görkemli ve ciddi tavrının geleneksel tasvirine meydan okumakta, bunun yerine onu Jena Savaşı'nda (Şekil 35) "bir seyis ya da sabah yürüyüşüne çıkmış bir adam" olarak sunmaktadır. Wagram Savaşı'ndaki tasviri de (Şekil 37) eleştirilere maruz kalmış, bazı yorumcular imparatoru "ilk kez ata binen acemi bir askere" benzetmiştir. Planche'ın argümanı, bu resimlerin tarihin algılanan görkemini ve buna bağlı olarak savaşın ciddiyetini azaltmaya hizmet ettiği yönündedir. Dönemin eleştirmenleri Vernet'yi, Napolyon'un askeri geçmişini, izleyicide kahramanlık duygusu uyandırmayan ve ahlaki açıdan etkileyici olmayan bir şekilde aktarmak için görsel bir anlatım dili kullanmakla suçlamıştır. Vernet'nin Versailles Savaş Galerisi için yaptığı çalışmalarda da görüldüğü gibi, dönemin savaş resmi anlayışı anıtsal ölçekte derin anlatıların azlığı ile karakterize edilmektedir.

Napolyon'un belki de en gerçekçi tasviri sanatçı Jean-Louis-Ernest Meissonier tarafından ele alınmıştır. Bir askeri tarih ressamı olan Fransız sanatçı Jean-Louis-Ernest Meissonier'in 17. yüzyıl Flaman ve Hollanda resmine duyduğu zevki ve onun çevik, cilalı stilini göstermektedir. Sanatçının *Fransa Seferi, 1814* adlı eserinde (Şekil 113) İmparator'un merkezi figürünün etrafındaki geniş perspektifin biraz düşük bir açıyla büyütülmesi, sahneye genişlik vermektedir. Napolyon'un filizlenen sakalı, atın bacaklarındaki damarlar, yürüyen birliklerin kirlettiği kar gibi detaylar, en ufak ayrıntısına kadar görülebilmektedir. Bu seferin ardından Fransa'ya ulaşan Napolyon'un 6 Nisan 1814'te Elba adasına sürgünü gerçekleşecektir. Meissonier'in yaklaşımı, İkinci İmparatorluk döneminde resim ve heykeli istila eden tarihsel gerçekçilik hareketinin bir parçasıdır. Seçtiği bölüm, birkaç zaferden sonra gerçekleşmesine rağmen, yaklaşan yenilgileri duyurmaktadır. Eylem ya da olay yoktur, sadece

bir yalnızlık ve umutsuzluk atmosferi vardır. Subaylar ve askerler tarafından hissedilen şüpheler ve teslimiyet aşikardır ve bunlar izole Napolyon figüründen kaynaklanan kararlılığa karşıdır. Bu duygular renk yelpazesiyle vurgulanmaktadır. Tüm sahnede kahverengi ve gri tonlar, bastırılmış, cansız kayıtlar kullanılmaktadır. Askerler henüz basılmamış karı değil, çamurlu zemini çiğnemektedir.

Batı resminde 18. ve 19. yüzyıllar, savaş temalarının yoğun bir şekilde betimlenmesinin yanı sıra bu temalar aracılığıyla siyasi, sosyal ve ideolojik anlatıların görsel olarak inşa edilmesiyle karakterize edilmektedir. Bu dönemde, savaş sahneleri bağlamında atın rolü yalnızca anlatının yardımcı bir bileşeni değildir; daha ziyade, sembolik temsilin önemli bir taşıyıcısı olarak hizmet ederek bunun ötesine geçen bir öneme sahiptir. Bu figür, kompozisyonun dramatik yoğunluğunu vurgulamak için sanatçılar tarafından stratejik olarak konumlandırılmış ve böylece savaşın ikiliğini düzenini ve kaosunu, kahramanlığını ve yıkıcılığını özetlemiştir. Biçimsel bağlamda at, sahneye hareket, derinlik ve yön kazandıran dinamik bir araç olarak kullanılmıştır. Ressamlar özellikle atın güçlü anatomisini, gergin kaslarını ve dinamik formunu savaşın fiziksel yoğunluğunu vurgulamak için kullanmışlardır.

Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros, Horace Vernet ve Théodore Géricault gibi sanatçıların atı sadece bir ulaşım aracı olarak değil, kompozisyonun temel bir unsuru olarak tasvir ettikleri ve anlatının dramatik omurgasını oluşturdukları açıktır. Özellikle, ileriye doğru hücum eden ya da çılgınca koşan atların tasviri zaferin ve saldırının sembolü olarak yorumlanırken, yere yıkılan ya da panikleyen atların yenilgiyi ve savaşın yıkıcı yüzünü temsil ettiği anlaşılmıştır. 18. yüzyıl Yeni-Klasikçi düzeninde at sıklıkla güç, kontrol ve yüceliğin sembolü olarak kullanılmıştır. Sanatsal temsillerde komutanlar veya liderler sıklıkla at sırtında, sahnede merkezi bir konumda ve diğer figürlerden daha yüksek bir seviyede tasvir edilmiştir. Bu düzenleme hem fiziksel görünüm hem de sosyal statü açısından yüceltilmelerini kolaylaştırmıştır. Bu anlamda at iki işlevi yerine getirmektedir: sahneyi yapılandıran bir unsur olarak hizmet etmektedir ve aynı zamanda siyasi otoritenin görsel bir göstergesi olarak işlev görülmektedir.

Savaş sahnelerinde sıklıkla kullanılan hayvanlardan olan atların 19. yüzyılda, Romantizmin etkisi altında, temsil biçimi önemli bir dönüşüm geçirmiştir. At sadece zaferi değil, aynı zamanda savaşın trajedisini ve duygusal yoğunluğunu da sembolize etmeye başlamıştır. Géricault ve Delacroix'nın eserlerinde atlar, savaşın ruhani boyutunu ve doğanın içsel güçlerini yansıtan canlı varlıklar olarak tasvir edilmiş, böylece insan bedenine eşlik eden birer araç olma rollerini aşmışlardır. Bu dönemde at, anlatının ruhunu giderek daha fazla yansıtan bir metafora dönüşmüştür. Batı resminde atlı erkek figürlerinin görsel temsili, ataerkil

gücün ve kahramanlık mitinin ifadesi için bir kanal görevi görmektedir. At üzerindeki erkek figürünün yaygın varlığı, sahnede hiyerarşik bir yapı kurmaya hizmet ederken, aynı zamanda tarihsel boyun eğme ve askeri gücün sembolü olarak işlev görmektedir.

Bu açıdan at hem görsel hem de ideolojik olarak savaş resimlerinin merkezi yapı taşı olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla, 18. ve 19. yüzyıl Batı resminde savaş sahnelerinde atın varlığı ikili bir amaca hizmet etmektedir. İlk olarak, gerçeklik izlenimini güçlendirmeye hizmet etmektedir. İkinci olarak, çok katmanlı anlamlar yüklenen bir temsil aracı olarak işlev görmektedir. Bu anlamlar arasında güç, kahramanlık, kaos ve dramatik yoğunluk yer almaktadır. Ancak bununla sınırlı kalmayıp dönemin estetik, sosyal ve politik kodlarını somutlaştıran ve savaşın hem fiziksel hem de sembolik yükünü taşıyan arketipik bir temsildir.

Atın ilginç bir sembolik tasviri Benjamin West'in *Solgun At Üzerinde Ölüm* adlı eserinde (Şekil 19) görülmektedir. Eser, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında Batı resminde hâkim olan tarihsel, alegorik ve dini anlatı biçimlerini sentezleyen dikkate değer bir kompozisyondur. Solgunluğu, ince fiziği ve hüzünlü görünümüyle karakterize edilen at, eserde merkezi bir rol üstlenmektedir. Yalnızca anlatının taşıyıcısı olarak değil, aynı zamanda ölüm, yıkım ve kıyamet gibi kavramların fiziksel olarak vücut bulmuş hali olarak da hizmet etmektedir. Savaş resminin geleneksel kahramanlık mecazlarının aksine, West bu eserinde atı trajedi, kayıp ve insanlığın çözülüşü temalarıyla karakterize edilen dramatik bir anlatıya dahil etmektedir. Resimde tasvir edilen at, klasik savaş sahnelerinde sıkça görülen, güç ve kudret sembolü olarak kabul edilen türden değildir. At, fiziksel çöküşün ve ruhsal felaketin sembolüdür. Zayıflığı, kemikli vücudu ve karanlık atmosferdeki neredeyse hayalet gibi varlığı bu kavramları çağrıştırmaktadır. Sanatçı, İncil'in son kutsal kitabı olan Kutsal Aziz Yuhanna'nın Kitabı'nda tasvir edilen Dört Atlı temasından esinlenerek, ölümün kaçınılmazlığını, özellikle de solgun atın üzerinde konumlanmış figür aracılığıyla görsel bir temsile dönüştürmüştür. Atın anatomisinin görsel tasviri, kaslı ve güçlü bir varlığın geleneksel imajından ziyade yorgunluk, hastalık ve korkunun tasviriyle karakterize edilmektedir. Bu açıdan West'in atı, 18. yüzyıl Yeni-Klasik düzen anlayışı ile 19. yüzyıl Romantizminin kesiştiği noktada yer almaktadır. İncelenen olgu, doğası gereği ne kahramanca ne de soyludur; daha ziyade, derin duygusal gücü ve sembolik yoğunluğuyla karakterize edilmektedir. Bu sahne, Romantik dönemi tanımlayan estetik ilkelerin keskin bir farkındalığı ile karakterize edilmektedir. Doğa bağlamında kaos, yıkım ve insan kırılganlığının görsel temsili, bu sanatsal hareketin belirleyici bir özelliğidir.

Savaşı anlatan resimlerde, askerlerin yaşadığı travmaların betimlendiği görülebilir. Xavier della Gatta'nın *Paoli Savaşı* adlı eseri (Şekil 43) bu kapsamda önem teşkil etmektedir.

Gatta, Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nın önemli bir anı olan, önemli tarihsel incelemelere konu olmuş ve savaşın en çekişmeli ve şiddetli çatışmalarından biri olarak tanımlanan 1777 Paoli Baskını'nı tasvir etmektedir. Eser, savaştan sağ kurtulan bir İngiliz subayı olan Albay Richard St. George Mansergh tarafından yaptırılmıştır ve savaş sırasında yaşadığı kişisel travmanın görselleştirilmesi olarak yorumlanabilmektedir. Albay operasyon sırasında ağır yaralanmış, tanıdıklarını kaybetmiş ve ömür boyu sürecek bir psikolojik travma ihtimaliyle karşı karşıya kalmıştır. Della Gatta'nın kompozisyonu böylece bu bireysel anıyı kamusal bir temsile dönüştürmüştür. Sahne idealize edilmemiş, aksine şiddetin doğrudan ve kesintisiz bir temsili olarak sunulmuştur. Bu durum şu şekilde karakterize edilmektedir. Eserde süngülenen bedenler, karanlığın içinde savrulan figürler ve düzenin yerini alan kaos yer almaktadır. Bu sahnede Mansergh'in anılarının izleyiciye aktarılma biçimi bir estetikten ziyade travmatik bir tanıklık biçimidir. Dolayısıyla eser yalnızca tarihsel bir olayın tasviri değil, aynı zamanda psikolojik kırılmanın görsel bir kaydı olarak da işlev görmektedir. Bu bağlamda eser, bireysel hafıza ile kolektif tarihin bir araya gelmesini kolaylaştıran bir araç işlevi görmektedir. Kendisi hem bir sanatçı hem de bir gazi olan komisyoner, yaşadığı travmayı hatırlamak için konuyu bir başka sanatçıya ele aldırması ve belki bu yönde terapiye gitmesi araştırma açısından farklı bir sonuç göstergesi olabileceği düşünülmektedir.

Sanatçının bu eserinin (Şekil 43) gece teması (noktürn) anlamında da dikkat çektiğini belirtmek gerekmektedir. Savaş sahnesinin gece koşullarında tasvir edilmesi yalnızca tarihsel gerçekliğin doğru bir yansıması değil, aynı zamanda konunun doğasında var olan duygusal yoğunluğu ve ahlaki belirsizliği vurgulamaya hizmet eden estetik bir stratejidir. Gece kavramı yalnızca zamansal bir kavram değildir; daha ziyade düzensizliğin ve gizli saldırganlığın metaforik bir temsilidir. Işıklandırma tekniklerinin kısıtlı kullanımı, bazı figürleri gizlerken aynı anda diğerlerini aydınlatmaya hizmet etmekte ve böylece izleyici tarafından algılanan rahatsız edici ve yapılandırılmamış bir atmosfer yaratmaktadır. Bu bağlamda, della Gatta'nın sanatında akşam, savaşın etik sınırlarının belirsizleştiği ve insanlığı barbarlıktan ayıran sınırın geçersiz kılındığı varoluşsal bir alan rolünü üstlenmektedir. Yıkım estetiği yalnızca görsel bir tercih değildir; aynı zamanda destansı anlatıyı tersine çevirmenin, kahramanlıktan ziyade bir travma anlatısı üretmenin de bir aracıdır. Işığın kırılganlığı ve karanlığın hakimiyeti, idealize edilmiş savaş tasvirlerine karşı bir duruş olarak yorumlanabilmektedir.

Batı savaş resminde siyahi ya da Kızılderili figürlerinin temsili, tarihsel varlıkları dikkate alınmakla birlikte, görsel ve anlatısal öznellik açısından önemli sınırlamalar içermektedir. Savaş resimlerinin ele alındığını dönemde siyahi insanlar köle olarak kullanılmakta ve bu insanlar savaşı kölelikten kurtuluş yolu olarak görmekte, savaş alanlarında

görev almaktadırlar. Bu insanlar kimi zaman eserlerde ön planda ele alınırken kimi zaman eserin içerisinde küçük ama detay barındıran bir unsur olarak sahnelerde yer almaktadırlar.

Özellikle John Trumbull'un *General Warren'ın Bunker Tepesi Savaşı'ndaki Ölümü, Haziran 17, 1775,* (Şekil 21) John Singleton Copley'nin *Yüzbaşı Peirson'ın Ölümü* (Şekil 26) ve Xavier della Gatta'nın *Germantown Savaşı* adlı eserlerinde (Şekil 44), siyahi figürler savaştaki aktif rollerine rağmen, genellikle sahnenin çevresinde, görsel merkezin dışında yer almaktadırlar ve bireysel kimlik eksikliği ile karakterize edilmektedirler. Bu figürlerin işlevlerinin sıklıkla kısıtlandığı, hizmet, iletişim ya da eşlik alanlarıyla sınırlandırıldıkları açıktır. Dahası, anlatının özneleri olarak bir rol üstlenmek yerine, anlatıyı tamamlayıcı unsurlar olarak titizlikle işlenmişlerdir. Bu durum Copley'in eserlerinde özellikle belirgindir. Siyahi figür dramatik bir anın parçası olarak merkeze yaklaşırken, bu temsil ustaya derin bir bağlılıkla tanımlanmakta ve bireysel kahramanlıktan ziyade sadakati vurgulamaktadır. Buna karşılık Trumbull ve della Gatta, siyahi figürleri tarihsel gerçekliğin görsel tezahürleri olarak dahil etmekte, ancak onları anlatının duygusal ya da ideolojik merkezinde konumlandırmamaktadır. Bu bağlamda, söz konusu eserler siyahi figürün savaş alanındaki fiziksel varlığını görünür kılmaya hizmet ederken, aynı zamanda temsilin sınırlarını çizmekte ve ırksal öznelliği bastırmaktan aciz bir görsel ideolojiyi yeniden üretmektedir. Bu, Batı sanatında görsel hiyerarşilerin nasıl inşa edildiğini ve siyahların tarihsel rolünün estetik olarak nasıl sınırlandırıldığını anlamak açısından önemlidir.

Siyahi ya da Kızılderili figürlerinin sanatsal tasvirlerinde John Vanderlyn'in *Kolomb'un Karaya Çıkması* adlı tablosu (Şekil 28), sömürgeci tarih yazımının sanatsal araçlarla nasıl doğrulandığının çarpıcı bir örneğidir. Kompozisyon, idealize edilmiş Kolomb ve maiyetinin merkezde tasvir edilmesiyle karakterize edilirken, arka plandaki Kızılderili figürler pasif, sessiz ve içine kapanık olarak temsil edilmektedir. Bu yerli figürler, anlatının özneleri olmanın aksine, fethedilecek bir coğrafyanın sessiz tanıkları olarak kurgulanmıştır. Bireysel kimliklerinden sıyrılmış ve doğaya gömülü unsurlar olarak sahnede konumlandırılmışlardır. Eser, Kızılderililerin uygarlık karşısında "öteki" olarak temsil edilmesinin eleştirel bir okumasını sunmaktadır. Bunu, 19. yüzyılda Amerikan resminde yaygın olan ilerlemeci ve Batı merkezli ideolojiyi yansıtarak yapmaktadır. Bu bağlamda Vanderlyn'in resmi, tarihsel olayları betimlemekten ziyade dönemin ideolojik yaklaşımlarını pekiştiren görsel bir anlatı oluşturmaktadır.

Bayrak figürü, 19. yüzyıl savaş ve tarih resmi bağlamında, hem ulusal kimliğin görsel bir sembolü hem de siyasi temsilin somut bir temsili olarak ikili bir rol oynar. Bu ikili işlev, ideolojik anlatının şekillendirilmesinde çok önemlidir. Horace Vernet'nin *Soufflot*

Caddesi'ndeki Barikat Savaşı (Şekil 38), John Singleton Copley'nin *Yüzbaşı Peirson'un Ölümü* (Şekil 26), John Vanderlyn'in *Kolomb'un Karaya Çıkışı* (Şekil 28) ve Eugène Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı eserleri (Şekil 62) bayrağın farklı bağlamlardaki çok katmanlı işlevini ortaya koyan örneklerdir. Copley'nin kompozisyonunda, İngiliz bayrağı arka planda, düşen subayın hemen arkasında dik bir şekilde durmaktadır. Bu görsel ayrıntı, tasvir edilen bireyin ölümüne rağmen ulusun varlığını sürdürmesini ve monarşik düzenin hayatta kalmasını sembolize etmeye hizmet etmektedir. Vanderlyn'in eserinde, Kolomb'un arkasında yükselen İspanyol bayrağı sömürgeci yayılmanın meşrulaştırıcı bir sembolü olarak işlev görmekte ve böylece Yeni Dünya'ya getirilen uygarlık idealini yüceltmektedir. Buna karşılık, Vernet'nin resminde yıkılan barikatı süsleyen kırmızı bayrak devleti değil halkı sembolize eder ve böylece bastırılmış bir isyanın, eşitlik ve sosyal adalet arayışının dokunaklı bir amblemi olarak hizmet etmektedir. Delacroix'nın kompozisyonunda, üç renkli Fransız Devrimi, ikonik Özgürlük figürü tarafından havada tutulurken tasvir edilmiştir. Bu görsel tezahür, halkın kolektif iradesini, dönemin temelini oluşturan devrimci idealleri ve o tarihsel kavşakta benimsenen cumhuriyetçi değerleri sembolize etmeye hizmet etmektedir. Ele alınan dört örnekte de bayrak sadece tarihi bir eser değil, daha ziyade kolektif kimlikleri ve siyasi vizyonları temsil eden çok yönlü bir ikonografik araçtır. Bunlar: monarşik devamlılık, sömürgeci meşruiyet, halk direnişi ve devrimci özgürlüktür ve her biri farklı bir ideolojik bağlamdadır.

Sanatçılar kimi zaman kendilerini savaş sahnelerinde tasvir etmişlerdir. Louis-François Lejeune'ün *Napolyon'un Austerlitz Arifesindeki Ordugâhı, 1 Aralık 1805* adlı eserinde (Şekil 45), sanatçının kendisini sahneye arkadan dâhil etmesi, izleyiciyle doğrudan bir bağ kurmak yerine, kendisini tarihsel bir tanık olarak konumlandırdığını göstermektedir. Lejeune, eserde kendisini "sessiz bir gözlemci" olarak konumlandırılmıştır. Bunun nedeni, ressam rolünü benimsemekten ziyade savaşa subay olarak katılmış olmasıdır. Sanatçının figürü savaşın anısına içeriden bir bakış açısı sunarken, aynı zamanda resmin arka planında mütevazı ve göze çarpmayan bir konum üstlenmektedir. Lejeune'ün portresi hem anlatının üreticisi hem de tarihsel sahnenin bir parçası olarak ikili bir konum işgal etmesi bakımından bir tür tanıklık imzası olarak görülebilmektedir.

Bir diğer örnek Giovanni Battista Tiepolo, *Marius'un Zaferi*' adlı eserinde (Şekil 3) görülmektedir. Battista Tiepolo kendi portresini doğrudan sahneye yerleştirerek alışılagelmişin dışına çıkmakta ve böylece klasik bir tarihsel anlatının tasviri olan eserine kendisini de dahil etmektedir. Tiepolo'nun figürü tamamen izleyiciye dönük olacak şekilde konumlandırılmış, böylece izleyiciyle doğrudan ve dolaysız bir bağlantı kurulmuştur. Figürün

bu şekilde yerleştirilmesi yalnızca sahnenin doğasında olan bir özellik değil, kompozisyonun genel etkisini artırmaya hizmet eden kasıtlı bir stratejidir. Bu hareket, sanatçının yalnızca tarihsel anlatıyı somutlaştıran bir figür olmadığını, aynı zamanda kendi sanatsal gücünün farkında olan bir özne olduğunu göstermektedir. Tiepolo burada seyirciyle doğrudan ilişki kuran ve böylece sahneye hâkimiyetini gösteren yaratıcı bir kişilik olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda, Lejeune'ün portresinin gözlemci, içsel bir tanık figürünü somutlaştırdığı düşünülebilirken, Tiepolo'nun portresi görsel özerkliği vurgulayan öznelleştirilmiş bir sanatçı kimliğinin göstergesidir. Lejeune tarihsel bağlam içinde bir ressam-savaşçı olarak konumlanırken, işlevi savaşı belgelemek, dolayısıyla tarihsel bir kayıt konumunu işgal etmektir. Buna karşılık Tiepolo, anlatının sahibi olarak farklı bir şekilde konumlanmakta ve tarihsel anlatının üzerinde yer almaktadır. İki sanatçının kendi varlıklarını sahneye dahil etmeleri, yalnızca bireysel varoluşun izini sürmeye değil, aynı zamanda 18. ve 19. yüzyıl sanatçısının kendini algılayışına dair iki farklı yaklaşımı görünür kılmaya da hizmet etmektedir: biri tanık ve asker, diğeri yaratıcı ve yüce gözlemci olarak meydanlarda bulunmaktadır. Bununla birlikte Fausto Zonaro'nun *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi* adlı eserinde (Şekil 103) kendini Fatih Sultan Mehmed'in sağında yeniçeri olarak tasvir etmiştir. Zonaro'nun bu tercihi, Osmanlı tarihine duyduğu hayranlığı ve kendisini bu büyük anın bir parçası olarak görme isteğini yansıtmaktadır. Ressam, böylece sanatçı kimliğini tarihsel bir sahneye dâhil etmiştir.

Horace Vernet, Louis-François Lejeune ve Francisco José de Goya'nın 18. ve 19. yüzyıllardaki yoğun savaş sahneleri üretimi, yalnızca sanatçıların tarihsel olaylarla ilgili doğrudan deneyimlerini değil, aynı zamanda dönemin gelişen siyasi, ideolojik ve estetik duyarlılıklarını da yansıtan önemli bir yönelimi ortaya koymaktadır. Bu üç sanatçının savaş temalı eserlerindeki ortak üretkenlik temasına rağmen, altta yatan motivasyonlar, temsil stratejileri ve ideolojik duruşları birbirlerinden önemli ölçüde farklılık göstermektedir.

Horace Vernet, Fransız ordusunun modernleşme sürecini, devlet otoritesini ve kolonyal girişimleri destekleyen bir estetik dilin geliştirilmesinden sorumludur. Onun savaş sahnelerinde de görüldüğü gibi, devletin resmi tarih anlatısı bir dizi araçla görselleştirilir. Bunlar arasında düzenli bir kompozisyon yapısı, net bir figür hiyerarşisi ve teknik hakimiyet sayılabilmektedir.

Vernet'nin üretken savaş resimlerinin ardındaki temel motivasyon kaynağı, savaşın bir zafer ve ulusal bütünlük sembolü olarak kavramsallaştırılmasıdır. Bu resimler, Fransız emperyal kimliğini pekiştiren, ulusal birliğin görsel bir ifadesini ve kolektif bir amaç

duygusunu sunan görsel bir araç olarak hizmet etmektedir. Bu açıdan Vernet'nin üretimi, sanatın propaganda işlevinin başlıca örneklerinden biri olarak görülebilmektedir.

Hem bir subay hem de bir ressam olan Louis-François Lejeune, savaşın yalnızca uzaktan gözlemlenen bir olay değil, daha ziyade hem yaşanan hem de içeriden resmedilen bir deneyim olduğu fikrini ortaya koymaktadır. Sanatçının kompozisyonları, savaş alanının kaotik doğasını tasvir ederken aynı zamanda askeri düzeni de gösteren görsel bir anlatı sunmaktadır. Lejeune'ün çok sayıda savaş sahnesini bir araya getirme eğilimi, Napolyon savaşlarının tarihsel dokümantasyonuna katkıda bulunurken, kişisel deneyimlerini tarihin kolektif belleğine aktarma arzusunun bir göstergesidir. Sanatçı, akademik tarih resminin yerleşik geleneklerine bağlı kalırken, aynı zamanda otantik gözleme dayalı bir belgeleme işlevi de üstlenmektedir.

Francisco José de Goya bu paradigma içinde tamamen farklı bir konuma sahiptir. Sanatçının savaş betimlemelerinin, özellikle de *Savaşın Felaketleri* (Şekil 53, 54, 55, 56) serisinde yer alanların, geleneksel kahramanlık ve ulusal üstünlük tasvirlerine meydan okuduğu açıktır. Goya'nın üretken eserlerinin savaşın estetize edilmesine yönelik olmadığı, aksine savaşın derin ahlaki ve psikolojik yıkımının görsel bir kanıtı olarak hizmet etmeyi amaçladığı açıktır. Goya'nın kişisel acı, korku ve dehşet içindeki figürleri resmederek, savaşın yıkıcı etkisini hem derin hem de açık bir şekilde doğrudan izleyiciye aktarmayı başardığı açıktır. Dolayısıyla Goya'nın eserleri yalnızca tarihi değil, insanlık durumunu da sorgulayan etik bir duruşla ayırt edilmektedir.

Bu üç sanatçının da aynı temaya yöneldiği açık olmakla birlikte, savaşın 18. ve 19. yüzyıllarda sanatsal üretimde merkezi bir konum kazandığı da açıktır. Bununla birlikte, her üç sanatçının üretimlerinde savaşın anlamı, temsili ve amacı temelde farklılık göstermektedir. Vernet'nin zafer anlatısı, Lejeune'ün sahaya gömülü tanıklığı ve Goya'nın eleştirel-etik yaklaşımı, savaşın sadece bir olgu olmadığını, sanatsal araçlarla yeniden inşa edilen ve yeniden yorumlanan çok katmanlı bir temsil alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu paradigma içinde savaş resmi, tarihsel olayları betimleyen salt bir araç olmaktan çıkıp sanatçının siyasi, kültürel ve insani perspektiflerini açığa çıkaran söylemsel bir zemine dönüşmektedir.

Araştırmada, 18. ve 19. yüzyıl Batı resminde antik dünyaya duyulan ilginin yalnızca mirasın estetik bir aktarımı olmadığını anlaşılmıştır. Aksine, ideolojik, duygusal ve entelektüel düzeylerde yeniden yapılandırılan çok katmanlı bir temsil biçimidir. Giovanni Battista ve Giovanni Domenico Tiepolo'nun sanatsal katkıları, Rokoko tarzının ayırt edici özelliği olan teatral süslemenin sofistike ve virtüöz bir uygulamayla bütünleştirilmesiyle karakterize

edilmektedir. Bu yaklaşım, konuyu, yani antik dünyanın tasvirini, aristokrat izleyicinin rafine duyarlılıklarıyla yankılanacak bir düzeye yükseltmeye hizmet etmiştir. Buna karşılık Jacques-Louis David'in Yeni-Klasikçi kompozisyonları farklı bir yaklaşım benimsemiş, Antik Yunan ve Roma figürlerini salt tarihsel konular olarak değil, disiplin, ahlak ve sivil erdemlerin sembolleri olarak resmetmiştir. John Trumbull ise bu paradigmaları Amerikan Devrimi bağlamına uyarlayarak antik erdemi modern ulusal kimlikle bütünleştiren sembolik figürler aracılığıyla aktarmıştır. John Martin ve Francisco José de Goya gibi sanatçılar, tarihsel felaket, metafizik belirsizlik ve insani kırılganlık alanı olarak antik dünya kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Martin'in *Ninova'nın Düşüşü* adlı eseri (Şekil 61) felaketin kolektif boyutunu vurgularken, Goya'nın Hannibal Alplerden İtalya'yı İlk Kez Görüyor adlı eserleri (Şekil 50, 51) kahramanlığın yerini varoluşsal sorgulamanın aldığı bir değişimi tasvir etmektedir. Bununla birlikte Tony Robert-Fleury'nin eseri (Şekil 74) antik geçmişi görsel bir ibret öyküsü olarak kullanmakta, tarihi belgeleri romantik anlatı formuyla iç içe geçirerek uygarlığın çöküşü konusunda uyarıda bulunmaktadır.

Bu alandaki genel eğilim, Antik Dünya'yı bir yandan ahlaki ve kültürel üstünlüğün bir sembolü, diğer yandan da çöküşün, trajedinin ve insanlık durumunun bir aynası olarak sunmaktır. Dolayısıyla, Antik Dünya teması yalnızca geçmişe duyulan estetik bir hayranlık olarak değil, aynı zamanda 18. ve 19. yüzyıllarda bireylerin ideolojik, politik ve varoluşsal arayışlarını somutlaştıran karmaşık bir temsil yaklaşımı olarak anlaşılmalıdır.

1861 yılında gerçekleşen ve Amerikan İç Savaşı'nın ilk çatışması olarak tanımlanmakta Fort Sumter (Sumter Kalesi) savaşı, sonrasında New Orleans'ın kontrolünü elde etmek amacıyla gerçekleştirilen kritik bir çatışma olan ve 18-28 Nisan 1862 tarihlerinde gerçekleşen Forts Jackson ve St. Philip Muharebesi, 30 Nisan-5 Mayıs 1863 tarihleri arasında, Virginia'da gerçekleşen yoğun bir çatışma olan Chancellorsville Muharebesi ve son olarak Amerikan İç Savaşı'nın en önemli ve belirleyici çatışmalarından biri olarak kabul edilen Gettysbourg Savaşı, Amerika Birleşik Devletleri İç Savaş dönemi açısından önem teşkil etmektedir ve Bölüm II'de bahsedilmiştir. Ancak bu savaşların tasviri sanatçılar tarafından değil matbaalar tarafından ele alındığından Bulgular kısmında irdelenmemiştir. Matbaalar tarafından oluşturulmuş bu gibi çalışmalar farklı bir araştırma konusu olarak önerilebilir.

Bu çalışma, 18. ve 19. yüzyıllarda batı resim sanatındaki savaş konulu eserler ile sınırlandırılmıştır. Sonraki araştırmalar heykel sanatı üzerine olabilir. Paris, Berlin ve Londra gibi önemli kentlerin meydanlarında yer alan zafer takları ve anıtlar incelenebilir. Üzerindeki rölyeflerin başka bir araştırmanın konusu olması önerilebilir.

Fransız sanatçı Horace Vernet ile Louis-François Lejeune ve Alman asıllı Amerikalı sanatçı Emanuel Leutze gibi ressamların daha geniş ele alınması önerilebilir. Francisco José de Goya y Lucientes'in çalışma kapsamında hem tuval resmi hem de kâğıt üzerine yapmış olduğu lavi ile gravür tekniğiyle pek çok eseri bulunmaktadır. Sanatçının baskılarına özel bir çalışma ile tek tek savaş yönünden bakılabileceği bir öneri de sunulabilir.

Araştırma kapsamında Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri ele alınmıştır. Sonraki araştırmalarda Rusya ya da Güney Amerika sanatında savaş teması ele alınabilir.

1775-1783 tarihleri arasında sadece Amerika Birleşik Devletleri Bağımsızlık Savaşları döneminde 267 savaş bulunmaktadır. 1861-1865 yılları arasında yaşanan İç Savaş döneminde ise 385 savaş gerçekleşmiştir. Bu dönemler daha detaylı bir şekilde irdelenebilir.

Araştırma sürecinde Versailles Sarayı koleksiyonunda bulunan savaş konulu eserler analiz edilmiştir. İleride Versailles ya da bu kapsamda koleksiyonunda savaş resmi olan başka sarayların araştırılması önerilebilir.

Tez kapsamında incelenen bu savaşların, öğrenciler tarafından daha iyi kavranmasına ve tarihin daha anlaşılır şekilde görselleştirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmekte olup, söz konusu eserlerin ilerleyen dönemlerde Millî Eğitim Bakanlığı ve üniversitelerin tarih ve sanat tarihi ders kitaplarına destek sağlayabileceği öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Adams, S. (2024). Battle of Spotsylvania Court House. Içinde *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/event/Battle-of-Spotsylvania-Court-House

Adkin, M. (2001). *The Waterloo Companion*. Aurum Press.

Adkin, M., & Farmer, C. (2007). *The Trafalgar Companion: A Guide to History's Most Famous Sea Battle and the Life of Admiral Lord Nelson*. Aurum Press. https://books.google.com.tr/books?id=LORkQgAACAAJ

Adly, H. M. (2015). The "battle of mohacs" illustration: window into reality. *Bulletin of the Center Papyrological Studies*, *32*(1), 13–31. https://doi.org/10.21608/bcps.2015.17761

Adolphe, T. (1845). Histoire du consulat et de l'empire, faisant suite à l'Histoire de la révolution française. Içinde *Histoire du Consulat et de L'Empire* (C. 20, s. 215). Paulin Paris.

Alford, R. M. (1960). Francisco Goya and the intentions of the artist. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *18*(4), 482–493.

Allison, D. K., Ferreiro, L. D., & Gray, J. (2018). *The American Revolution: A World War*. Smithsonian. https://books.google.com.tr/books?id=IlpnDwAAQBAJ

Altan, E. (2017). İstanbul'un Fethi Sirasinda Şehirde Yaşananlar ve Psikolojik Durum. *Tarih Dergisi*, *66*, 63–76.

Andrea, A. J., & Madden, T. F. (2006). Fourth Crusade (1202–1204). Içinde A. V Murray (Ed.), *The Crusades: An Encyclopedia* (s. 1314). ABC-CLIO.

Arbo, P. N. (1872). *The Wild Hunt of Odin* [Resim]. Nasjonalmuseet. https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00258

Artamonov, V. (2008). *The Mother of the Poltava Victory: the Battle of Lesnaya*.

Atkins, H. (2018). *10 Facts About the Battle of Borodino*. https://www.historyhit.com/facts-about-the-battle-of-borodino/

Aubrey, E. (1894). *The Art Journal* (C. 56). George Virtue.

Ayönü, Y. (2015). IV. Haçlı Seferinin Ardından Batı Anadolu'da Mücadele Eden İki Rakip: İstanbul Latin Krallığı ve İznik İmparatorluğu. *Cihannüma: Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), 9–25.

Bacler d'Albe, L. (1808). *View of an Emperor's bivouac on the plains of Moravia, one of the days preceding the Battle of Austerlitz, in December 1805*. http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/23309

Bailey, G. A., Rider, A., & McKelway, M. (2014). *Art in Time: A World History of Styles and Movements*. Phaidon Press. https://books.google.com.tr/books?id=ue2poAEACAAJ

Baker, R. W., Hopwood, D., Holt, P. M., Goldschmidt, A. E., Smith, C. G., & Little, D. P. (2025). *Egypt*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/place/Egypt. Accessed 2 May 2025.

Baldick, C. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acref/9780198715443.001.0001

Barbero, A. (2005). *The Battle: A New History of Waterloo*. Atlantic Books.

Barton, D. P. (1921). *Bernadotte and Napoleon, 1763-1810*. Murray.

Barua, P. P. (2011). Maritime trade, seapower, and the Anglo- Mysore wars, 1767–1799. *The Historian*, *73*(1), 22–40.

Baştav, Ş. (1989). *Bizans İmparatorluğu Tarihi*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Beamish, N. L. (1995). *History of the King's German Legion*. Naval and Military Press.

Benoît, J. (2009). *Bonaparte Glorifié*. https://histoire-image.org/etudes/bonaparte-glorifie

Benoît, J. (2016). *La Grande Armée Fıdèle À L'empereur* [Resim]. L'Historie Parl'image. https://histoire-image.org/etudes/grande-armee-fidele-empereur

Benosman, R., & Kang, S. B. (2001). A brief historical perspective on panorama. Içinde *Panoramic vision: sensors, theory, and applications* (ss. 5–20). Springer.

Berbercan, M. (2016). Yunan Adalarındaki Eski Türk Varlığının Edebî İzleri II: Sakız/Literature Traces Of Old Turkish Existence In Greek Islands I: Sakiz (Chios). *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *4*(1), 21–34.

Best, N. (2005). *Trafalgar: The Untold Story of the Greatest Sea Battle in History*. Phoenix. https://books.google.com.tr/books?id=kl1zHAAACAAJ

Bey, T. (1977). *Tarih-i Ebü'l-Feth* (M. Tulum (Ed.)). Baha Matbaası.

Black, J. (2010). *The Battle of Waterloo*. Random House.

Bluhm, R. K. (2022). Battle of Brandywine. Içinde *Encyclopedia Britannica.*

Bluhm, R. K. (2023). Battle of Monmouth. Içinde *Encyclopedia Britannica.*

Bonafoux, P. (2012). *Dictionnaire de la peinture par les peintres: Version augmentée*. Perrin.

Bonapart, N. (1869). A Chaque Commandant de Corps D'Armêe. Içinde H. Polon & J. Dumaine (Ed.), *Correspondance de Napoléon Ier - 1815* (C. 28, ss. 292–293).

Boutigny, P.-E. (1899). *Henri De La Rochejaquelein At The Battle Of Cholet* [Resim]. Musée d'Art et d'Histoire. https://collections-musees.cholet.fr/fr/notice/979-1272-1-henri-de-la-rochejaquelein-au-combat-de-cholet-musee-d-art-et-d-histoire-c7f1ab23-b68d-4921-85be-b14cdf0fe211

Boycott-Brown, M. (2001). *The road to Rivoli: Napoleon's first campaign*. Cassell.

Bradley, M. L. (2015). *The Civil War Ends 1865*. Center of Military History United States Army.

Breaking Down Xavier della Gatta's Battle of Germantown Painting. (2019). Museum of the American Revolution. https://www.amrevmuseum.org/learn-and-explore/collection/breaking-down-xavier-della-gatta-s-battle-of-germantown-painting

Breaking Down Xavier della Gatta's Battle of Paoli Painting. (2019). Museum of the American Revolution. https://www.amrevmuseum.org/learn-and-explore/collection/breaking-down-xavier-della-gatta-s-battle-of-paoli-painting

Brewer, D. (2003). *The Greek War of Independence: The Struggle for Freedom from Ottoman Oppression and the Birth of the Modern Greek Nation*. Overlook Press.

Brice, L. (2014). Jugurthine War. Içinde L. L. Brice (Ed.), *Warfare in the Roman Republic: from the Etruscan Wars to the Battle of Actium*. Bloomsbury Publishing USA.

Briscoe, J., & Hornblower, S. (2020). *Livy: Ab urbe condita Book XXII*. Cambridge University Press. https://books.google.com.tr/books?id=7in-DwAAQBAJ

Bristow, W. (2023). *Enlightenment* (E. N. Zalta & U. Nodelman (Ed.)). Metaphysic Research Lab; Stanford University. https://plato.stanford.edu/entries/enlightenment/

Britannica, T. E. of E. (2016). *Wars of the Vendêe*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Wars-of-the-Vendee

Britannica, T. E. of E. (2024a). *battle*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/dictionary/battle

Britannica, T. E. of E. (2024b). Battle of Chancellorsville. Içinde *Encyclopedia Britannica.* https://www.britannica.com/event/Battle-of-Chancellorsville

Britannica, T. E. of E. (2024c). Battle of Wagram. Içinde *Encyclopedia Britannica*. www.britannica.com/event/Battle-of-Wagram

Britannica, T. E. of E. (2024d). *Campaign of 1792*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/French-revolutionary-wars

Britannica, T. E. of E. (2024e). Jugurtha. Içinde *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Jugurtha

Britannica, T. E. of E. (2024f). *Mysore Wars*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Mysore-Wars

Britannica, T. E. of E. (2024g). *War of Greek Independence*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/War-of-Greek-Independence

Britannica, T. E. of E. (2025a). *Aspern-Essling*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Napoleonic-Wars/Aspern-Essling

Britannica, T. E. of E. (2025b). Battle of Fort Sumter. Içinde *Encyclopedia Britannica.* https://www.britannica.com/event/Battle-of-Fort-Sumter

Britannica, T. E. of E. (2025c). Battle of Gettysburg. Içinde *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/event/Battle-of-Gettysburg.

Britannica, T. E. of E. (2025d). *Louis-François, Baron Lejeune*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Louis-Francois-Baron-Lejeune

Brose, E. D. (1997). *German History 1789-1871: From the Holy Roman Empire to the Bismarckian Reich.* Berghahn Books. https://books.google.com.tr/books?id=EPRXEAAAQBAJ

Brown, M. (2008). *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol 5, Romanticism*. Cambridge University Press.

Bunting, T. (2024). *Battle of Varna*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Battle-of-Varna

Burgan, M. (2015). *The Untold Story of the Battle of Saratoga: A Turning Point in the Revolutionary War*. Capstone. https://books.google.com.tr/books?id=5UPmBQAAQBAJ

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

Burns, M. J. (2000). *Revisiting the Battle of the Little Big Horn*. Naval Postgraduate School.

Byron, Lord. (2014). *Childe Harold's Pilgrimage*. HarperCollins.

Caesar, J. (1869a). *The Commentaries of C. Julius Caesar: The Gallic War, Book VII,* (W. A. McDevitte & W. S. Bohn (Çev.)). Harvard University Press. https://books.google.com.tr/books?id=vH8yAQAAMAAJ

Caesar, J. (1869b). *The Commentaries of C.Julius Caesar: The Gallic War, Book VI* (W. A. McDevitte & W. S. Bohn (Çev.)). Harvard University Press.

Cambridge. (2024a). *battle*. Cambridge Dictionary.

Cambridge. (2024b). *war*. Cambridge Dictionary. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/war

Campbell, M. J. (1992). John Martin Visionary Printmaker, exh. cat. *York (York City Art Gallery)*, 189.

Carl, K. H., & Charles, V. (2009). *Baroque Art*. Parkstone International.

Carroll, K. (2017). Liberty leading the women: Delacroix's liberty as transitional image. *Art Journal*, *2017*(1), 4.

Casini, P. (1988). Newton's Principia and the Philosophers of the Enlightenment. *Notes and Records of the Royal Society of London*, *42*(1), 35–52.

Castle, I. (2002). *Austerlitz 1805: The Fate of Empires*. Osprey Publishing. https://books.google.com.tr/books?id=f7axAQAACAAJ

Caven, B. (1980). *Punic Wars*. Georger Werdenfeld and Nicholson Ltd.

Chalil, C. (2019). *Yunan Tarih Yazımına Göre 1897 Osmanlı-Yunan Harbi*. Trakya Üniversitesi.

Chambre, H., Maurer, A., Stroll, A., McLellan, D. T., Levi, A. W., Wolin, R., Fritz, K. von, & Britannica, T. E. of E. (2024). *The Enlightenment*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/Western-philosophy

Champion, C. B. (2011). Polybius and the Punic Wars. *A companion to the Punic Wars*, 95–110.

Chandler, D. G. (1966). *The Campaigns of Napoleon*. Macmillan.

Chandler, D. G. (1993). *Jena 1806: Napoleon Destroys Prussia*. Osprey.

Chandler, D. G. (2009). *The Campaigns of Napoleon*. Simon and Schuster.

Charles, V., & Carl, K. H. (2010). *Rococo*. Parkstone International. https://books.google.com.tr/books?id=RAcCT5nwBUkC

Chaulagain, Y. (2018). Visual position and juxtaposition: an analytical study of liberty leading the people and moon-woman cuts the circle. *Tribhuvan University Journal*, *32*(2), 191–202.

Chesney, C. C. (1868). *Waterloo lectures, a study of the campaign of 1815*.

Choniates, N. (1984). *O city of Byzantium: annals of Niketas Choniatēs*. Wayne State University Press.

Choniates, N. (2004). *Niketas Khoniates'in Historia'sı (1195-1206)*. Dünya Kitapları.

Christopoulos, D., Mavridis, P., Andreadis, A., & Karigiannis, J. N. (2011). Using Virtual Environments to Tell the Story:" The Battle of Thermopylae". *2011 Third International Conference on Games and Virtual Worlds for Serious Applications*, 84–91.

Clarke, M. (2010a). diorama. Içinde *Oxford Concise Dictionary of Art Terms*. Oxford University Press.

Clarke, M. (2010b). rotunda. Içinde *Oxford Concise Dictionary of Art Terms*. Oxford University Press.

Clayton, T. (2014). *Waterloo: Four Days That Changed Europe's Destiny*. Hachette UK.

Clowes, S. W. L., & Markham, S. C. R. (1966). *The Royal Navy: a History from the Earliest Times to the Present (from the Earliest Times to the Death of Queen Victoria). By Wm. Laird Clowes... Assisted by Sir Clements Markham [and Others]... Photogravures and Hundreds of Full Page and Other Illustrati*. AMS Press.

Conant, S. (2015). *The Gettysburg address: Perspectives on Lincoln's greatest speech*. Oxford University Press, USA.

Connelly, O. (2006). *Blundering to Glory: Napoleon's Military Campaigns*. Rowman & Littlefield. https://books.google.com.tr/books?id=4Pzu7_QhfU8C

Conner, R. C. (2013). *General Gordon Granger: The Savior of Chickamauga and the Man Behind" Juneteenth"*. Casemate.

Conway, S. (2013). *A short history of the American Revolutionary War*. Bloomsbury Publishing.

Cornwallis Surrender. (2017). https://web.archive.org/web/20170716025606/http://visitingyorktown.com/surrender.html

Cornwell, B. (2015). *Waterloo: The History of Four Days, Three Armies and Three Battles*. Lulu Press.

Corrigan, G. (2006). *Wellington*. Continuum International Publishing Group.

Cottrell, L. (1960). *Hannibal: Enemy Of Rome: The Battles of Hannibal*. Evans Brother Limited. https://books.google.com.tr/books?id=MA9NAQAAIAAJ

Craig, P., & Clayton, T. (2004). *Trafalgar: The Men, The Battle, The Storm*. Hodder & Stoughton.

Crow, T. E. (2018). *Restoration: The Fall of Napoleon in the Course of European Art, 1812-1820* (C. 44). Princeton University Press.

Çağlayan, Y. (2016). *Sosyolojik savaş: jeokültür, jeopolitik, jeogüvenlik*. Timaş Yayınları.

Çaycı, A. (2015). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve sanat*. İnsan Yayınları. https://books.google.com.tr/books?id=ifIMswEACAAJ

Çobanoğlu, C. (2020). *Rönesans Dönemindeki Savaş Temalı Resimlerin Biçim ve İçerik Yönünden Çözümlenmesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Çobanoğlu, C., & Almelek İşman, S. (2023). Nicholas Pocock'un deniz savaş resimleri üzerine çözümleme. *8. Uluslararası Ege Sosyal ve Beşeri Bilimler Konferansı Tam Metin Kitabı, İzmir, Türkiye*.

Çobanoğlu, C., & Almelek İşman, S. (2024). 18. ve 19. yüzyıl amerika birleşik devletleri sanatında savaş temalı resimler. *Akademik Sanat*, *21*, 27–46.

Dakin, D. (1973). *The Greek Struggle for Independence 1821-1833*. University of California Press.

Daly, G. (2002). *Cannae: The Experience of Battle in the Second Punic War: The Experience of Battle in the Second Punic War*. Routledge. https://books.google.com.tr/books?id=oo6CAgAAQBAJ

Darıcı, M. G. D. (2023). Osmanlı Askeri İstihbaratı: Mohaç Meydan Savaşı Örneği. *JOURNAL OF SOCIAL, HUMANITIES AND ADMINISTRATIVE SCIENCES (JOSHAS)*, *9*(66), 3180–3189.

David, J.-L. (1799). *The Intervention of the Sabine Women* [Resim]. Web Gallery of Art. https://www.wga.hu/html/d/david_j/3/311david.html

David, J.-L. (1814). *Leonidas at Thermopylae* [Resim]. Web Gallery of Art. https://www.wga.hu/html/d/david_j/4/414david.html

David, J.-L. (1824). *Mars Disarmed by Venus and the Three Graces* [Resim]. Web Gallery of Art. https://www.wga.hu/html_m/d/david_j/5/505david.html

David, J. L., & Russell, P. (2017). *Delphi Complete Works of Jacques-Louis David (Illustrated)*. Delphi Classics. https://books.google.com.tr/books?id=bVg-DwAAQBAJ

Davies, H. J. (2012). *Wellington's Wars: The Making of a Military Genius*. Yale University Press.

Davis, B. (2007). *The Campaign that Won America*. HarperCollins. https://books.google.com.tr/books?id=mSOJngEACAAJ

Davis, E. B., Hirshler, E. E., & Troyen, C. (2003). *American Painting*. MFA Publications, Museum of Fine Arts. https://books.google.com.tr/books?id=jRA3AQAAIAAJ

De Amicis, E. (2018). *Constantinople*. Alma Books. https://books.google.com.tr/books?id=UoJjDwAAQBAJ

de Clari, R. (1994). *İstanbul'un Zaptı (1204)* (B. Akyavaş (Çev.)). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

de Joinville, J. (1937). *Histoire de Saint Louis* (N. de Wailly (Ed.)). Montgomeryshire, the Gregynog Press. https://books.google.com.tr/books?id=990_QwAACAAJ

De Souza, P. (2003). *The Greek and persian wars 499-386 BC*. Routledge.

de Villehardouin, G., & de Valenciennes, H. (2001). *Konstantinopolis' te Haçlılar* (A. Berktay (Çev.)).

de Villehardouin, G., & Joinville, J. (1977). *Chronicles of the Crusades* (M. Shaw (Çev.)). Penguin Books Limited. https://books.google.com.tr/books?id=N54s_xh-TqgC

Dean, S. (2014). Battle of Nancy. *Medieval Warfare*, *4*(4), 39–43.

Delacroix, E. (1831). *The Battle of Nancy and the Death of Charles the Bold, Duke of Burgundy, January 5, 1477* [Resim]. Metropolitan Museum of Art.

Delacroix, E. (1835). *Combat of the Giaour and the Pasha* [Resim]. Petit Palais. https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/combat-giaour-and-pasha

Delacroix, E. (1840). *The Entry of the Crusaders into Constantinople*. Web Gallery of Art. https://www.wga.hu/html_m/d/delacroi/4/401delac.html

Delacroix, E. (1860). *Botzaris Surprises the Turkish Camp and Falls Fatally Wounded* [Resim]. Toledo Museum of Art. https://emuseum.toledomuseum.org/objects/55718/botzaris-surprises-the-turkish-camp-and-falls-fatally-wounde

Delacroix, E., & de Serres, H.-C. (1883). *Entry of the Crusaders into Constantinople, April 12, 1204* [Resim]. Château de Versailles. https://collections.chateauversailles.fr/#/query/482368c8-800c-42be-8990-4a3632c66f36

della Gatta, X. (1782a). *Battle of Germantown* [Resim]. Museum of the American Revolution. https://www.amrevmuseum.org/collection/battle-of-germantown

della Gatta, X. (1782b). *Battle of Paoli* [Resim]. Museum of the American Revolution. https://www.amrevmuseum.org/collection/battle-of-paoli

Demirkent, I. (1997). *Haçlı seferleri*. Dünya Yayıncılık. https://books.google.com.tr/books?id=POj1AAAACAAJ

Denis, R. C., & Trodd, C. (2000). *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester University Press. https://books.google.com.tr/books?id=FGTF47gkM78C

Denniée, P. P. (1842). *Itinéraire de l'empereur Napoléon*. Paulin. https://books.google.com.tr/books?id=q8ZBAAAAcAAJ

Devetzidis, A. (2011). The massacres of Chios by Eugène Delacroix–process, meaning and effect. *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, *15*.

Dodge, T. (1891). *Hannibal*. Massachusetts: Da Capo Press.

Dorrell, N. A. (2009). *The Dawn of the Tsarist Empire: Poltava & the Russian Campaigns of 1708-1709*. Partizan Press.

Driault, E. (1919). The coalition of Europe against Napoleon. *The American Historical Review*, *24*(4), 603–624.

Duffy-Zeballos, L. (2001). Sir joshua reynolds' general john burgoyne. *Archives of Facial Plastic Surgery*, *3*(4), 300. https://doi.org/10.1001/archfaci.3.4.300

Duffy, J. P. (1997). *Lincoln's Admiral: The Civil War Campaigns of David Farragut*. Wiley.

Dunkerly, R. M. (2015). *To the Bitter End: Appomattox, Bennett Place, and the Surrenders of the Confederacy*.

Dunn-Pattison, R. P. (2010). *Napoleon's Marshals*. Europaeischer Hochschulverlag GmbH & Co. https://books.google.com.tr/books?id=rP6icw1XF3gC

Dupuy, P. (2016). *The rout of Cholet, October 1793*. https://histoire-image.org/etudes/deroute-cholet-octobre-1793

Durant, W. J., & Durant, A. (1975). The age of Napoleon: A history of European civilization from 1789 to 1815. *The Story of Civilization, XI*.

Editors, H. co. (2009a). *Battle of Ball's Bluff*. A&E Television Network.

Editors, H. co. (2009b). *Battle of Quebec (1775)*. A&E Television Networks. https://www.history.com/topics/american-revolution/battle-of-quebec-1775

Editors, H. co. (2009c). *Battles of Trenton and Princeton*. A&E Television Networks. https://www.history.com/topics/american-revolution/battles-of-trenton-and-princeton

Editors, H. co. (2009d). *The Battle of Princeton*. A&E Television Networks. https://www.history.com/this-day-in-history/the-battle-of-princeton

Editors, H. co. (2020). *Battle of the Little Bighorn*. https://www.history.com/topics/native-american-history/battle-of-the-little-bighorn

Eggenberger, D. (1985). *An Encyclopedia of Battles.(rev. ed.)*. Dover Publication.

Eicher, D. J. (2001). *The longest night: A military history of the Civil War*. Simon and Schuster.

Eitner, L. (1954). Géricault's "wounded cuirassier". *The Burlington Magazine*, 237–241.

Ekinci, N. (2022). *Özgür toplumdan bilgi toplumuna iletişim ve uygarlık*. PEGEM Akademik.

Ekins, C. (1828). *The Naval Battles of Great Britain: From the Accession of the Illustrious House of Hanover to the Throne to the Battle of Navarin*. Baldwin and Cradock. https://books.google.com.tr/books?id=2AUHAAAAQAAJ

Emecen, F. M. (2005). Mohaç Muharebesi. Içinde *İslam Ansiklopedisi* (C. 30, ss. 232–235). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.

Encarta. (1993a). Pressburg, Vrede van. Içinde *Encarta Winkler Prins Encyclopaedia (1993–2002)*.

Encarta. (1993b). Tweede Coalitieoorlogen (1799–1802). Içinde *Encarta Winkler Prins Encyclopaedia (1993–2002)*.

Englund, P. (1992). *The Battle That Shook Europe: Poltava and the Birth of the Russian Empire*. I.B. Tauris & Co. Ltd. https://books.google.com.tr/books?id=sTxpAAAAMAAJ

Ercan, H. O. (2023). Murad'dan Murad'a: Varna Savaşı'nın (1444) Öncesi ve Sonrası. *Harp Tarihi Dergisi, 7*, 179–221.

Erhat, A. (2008). *Mitoloji Sözlüğü* (16. baskı). Remzi Kitabevi.

Егоршина, П. (2023). *История русской армии*. Edition of the Russian Imperial Library.

Erzen, J. N. (1997). Gerçekçilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, *1*, 669–670.

Esdaile, C. (2003). *The Peninsular War: A New History*. Penguin Books Limited. https://books.google.com.tr/books?id=3Ob9bslhbrYC

Esposito, J. L. (2004). *The Islamic world: Past and present*. Oxford University Press.

Esposito, V. J., & Elting, J. R. (1999). *A Military History and Atlas of the Napoleonic Wars*. Greenhill.

Eubank, J. L. (2025). *The Declaration of Causes of Seceding States*. Primary Sources. https://www.battlefields.org/learn/primary-sources/declaration-causes-seceding-states

Eyice, S. (2004). Bizans İmparatorluğu'nun çöküşünün başlangıcı. *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, *16*, 183–208.

Fantar, M. (2015). Death and transfiguration: Punic culture after 146 bc. *A Companion to the Punic Wars*, 447–466.

Feinstein, C. H. (1998). Pessimism Perpetuated: Real Wages and the Standard of Living in Britain During and After the Industrial Revolution. *The Journal of Economic History*, *58*(3), 625–658.

Field, R. (2013). *Petersburg 1864–65: The Longest Siege* (C. 208). Bloomsbury Publishing.

Fields, N. (2014). *Alesia 52 BC: The final struggle for Gaul* (C. 269). Bloomsbury Publishing.

Fisher, T., Fremont-Barnes, G., & Cornwell, B. (2004). *The Napoleonic Wars: The Rise and Fall of an Empire*. Osprey Publishing. https://books.google.com.tr/books?id=k4hFvgAACAAJ

Fleming, T. (2009). *The Perils of Peace: America's Struggle for Survival After Yorktown*. HarperCollins. https://books.google.com.tr/books?id=sGWLRCoOqrEC

Fletcher, I. (1994). *Wellington's Foot Guards* (C. 52). Osprey Publishing.

Fohr, R., & Torrès, P. (2006). *The siege of zaragoza*. https://histoire-image.org/etudes/siege-saragosse

Fowble, E. M. (2025). Review: [Untitled]. *Winterthur Portfolio*, *26*(2/3), 184–186. http://www.jstor.org/stable/1181389

Frankel, J. (2024). *war*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/war

Freeman, J. (2025). *1861 Timeline*. Civil War Glass Negatives and Related Prints.

Fremont-Barnes, G. (2002). *The Napoleonic Wars: The Peninsular War 1807–1814*. Osprey Publishing.

Fremont-Barnes, G. (2006). *The Encyclopedia of the French Revolutionary and Napoleonic Wars. A Political, Social and Military History* (C. 3). ABC-CLIO.

Fremont-Barnes, G. (2010). *Napoleon Bonaparte: Leadership, Strategy, Conflict*. Osprey Publishing.

Friedman, A. (2002). A Romantic View of Battle: Gros's" Murat Defeating the Turkish Army at Aboukir". *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, *76*(12), 50–61.

From, P. (2007). *Katastrofen vid Poltava: Karl XII:s ryska fälttåg 1707-1709*. Historiska Media. https://books.google.com.tr/books?id=DTUoAQAAMAAJ

Fusi, A., & Schwartz, H. E. (2019). *Athena: Greek goddess of wisdom and war*. Capstone. https://books.google.com.tr/books?id=FG55DwAAQBAJ

Gallaher, J. G. (1976). *The Iron Marshal: A Biography of Louis N. Davout*. Southern Illinois University Press.

Gardiner, R. (1996). *Navies and the American Revolution 1775-1783* (Robert Gardiner (Ed.)). Naval Institute Press. https://books.google.com.tr/books?id=unRwAAAAMAAJ

Garneray, L. (1830). *La Bataille de Navarin* [Resim]. Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne. https://musees-occitanie.fr/oeuvre/la-bataille-de-navarin/#:~:text=La bataille de Navarin s,alliés français%2C britanniques et russes.

Genelkurmay, T. (1987). *Türk silahlı kuvvetleri tarihi: 1798-1802 Osmanlı Fransız harbi.* (C. 5). Genelkurmay Basımevi. https://books.google.com.tr/books?id=2DvFYgEACAAJ

George Washington on General Cornwallis' Surrender at Yorktown. (2018). The American Revolution, 1763–1783. https://web.archive.org/web/20151215160404/http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/presentationsandactivities/presentations/timeline/amrev/peace/yorktown.html

Gérard, F. (1810). *Bataille d'Austerlitz, 2 décembre 1805* [Resim]. Château de Versailles. https://collections.chateauversailles.fr/#/query/af9f4827-3cf9-451b-9018-759b5541d8dd

Géricault, T. (1817). *Wounded Soldiers in a Cart* [Resim]. The Fitzwilliam Museum. https://fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/PD10-1964

Germaner, S. (1997a). Maniyerizm. Içinde *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (ss. 1167–1168). Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Germaner, S. (1997b). Rönesans. Içinde *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Gérôme, J.-L. (1867). *Napoleon in Egypt* [Resim]. Princeton University Art Museum. https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/24513

Giannopoulos, N. (2008). Markos Botsaris, The Absolute Exemplar of Heroism. *Military History*, *138*.

Gilbert, A. (2024a). *Battle of Eylau*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Battle-of-Eylau

Gilbert, A. (2024b). Dos de Mayo Uprising. Içinde *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/event/Dos-de-Mayo-Uprising

Gilliver, C. (2003). *Caesar's Gallic Wars, 58-50 BC.* Routledge. https://books.google.com.tr/books?id=h19GmQEACAAJ

Glover, G. (2018). *The Two Battles of Copenhagen, 1801 and 1807: Britain and Denmark in the Napoleonic Wars*. Pen & Sword Books. https://books.google.com.tr/books?id=pLPNDwAAQBAJ

Godechot, J. (2024). *Napoleon I*. Encyclopedia Britannica.

Goldstein, C. (1975). Towards a definition of academic art. *The Art Bulletin*, *57*(1), 102–109.

Goldsworthy, A. (2001). *Cannae*. Cassell Military. https://books.google.com.tr/books?id=xWOfQgAACAAJ

Goldsworthy, A. (2012). *The Fall of Carthage: The Punic Wars 265-146BC*. Weidenfeld & Nicolson.

Goudineau, C. (2006). Le tableau de Lionel Royer Vercingétorix jette ses armes aux pieds de César (1899). *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, *57*(1–3), 201–207.

Goya y Lucientes, F. de. (1771a). *Hannibal The Conquerer Viewing Italy From The Alps For The First Time* [Resim]. Sotheby's Collection: Private. https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/master-paintings-evening-sale/francisco-jose-de-goya-y-lucientes-hannibal-the

Goya y Lucientes, F. de. (1771b). *The Victorious Hannibal seeing Italy from the Alps for the first Time* [Resim]. Museo Del Prado. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-victorious-hannibal-seeing-italy-from-the/59114ef9-eda7-48b9-929c-c23511a33551

Goya y Lucientes, F. de. (1814a). *The 2nd of May 1808 in Madrid or "The Fight against the Mamelukes"* [Resim]. Museo Del Prado. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-2nd-of-may-1808-in-madrid-or-the-fight/57dacf2e-5d10-4ded-85aa-9ff6f741f6b1

Goya y Lucientes, F. de. (1814b). *The 3rd of May 1808 in Madrid, or "The Executions"* [Resim]. Museo Del Prado. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-3rd-of-may-1808-in-madrid-or-the-executions/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c

Grainger, J. D. (2004). *The Amiens Truce: Britain and Bonaparte, 1801-1803*. Boydell & Brewer.

Greene, R., Cushman, S., Cavanagh, C., Ramazani, J., & Rouzer, P. (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition*. Princeton University Press. https://books.google.com.tr/books?id=uKiC6IeFR2UC

Grehan, J. (2015). *Voices from the Past: Waterloo 1815: History's most famous battle told through eyewitness accounts, newspaper reports, parliamentary debate, memoirs and diaries*. Frontline Books.

Gros, A.-J. (1806). *Battle of Aboukir, July 25, 1799* [Resim]. Château de Versailles. https://collections.chateauversailles.fr/#/query/ada4e41f-1a8f-43c9-8d0a-a38e0c441002

Gros, A.-J. (1807). *Napoleon on the Battlefield of Eylau* [Resim]. Toledo Museum of Art. http://emuseum.toledomuseum.org/objects/55070/napoleon-on-the-battlefield-of-eylau;jsessionid=F9352CC6274279ADE01549E25577F71D?

Gros, A.-J. (1810). *Bonaparte haranguing the army before the Battle of the Pyramids, July 21, 1798* [Resim]. Château de Versailles. https://collections.chateauversailles.fr/#/query/6e8790b1-650e-4eff-bbc2-ea5fa6b36889

Güner, S. (2015). Mısır'ın son memlük beyleri (1801-1806). *Journal of Modern Turkish History Studies/Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi (CTAD)*, *11*(22).

Hall, W. P., & Davis, W. S. (1957). *The Course of Europe Since Waterloo* (4th baskı). Appleton-Century-Crofts. https://books.google.com.tr/books?id=3ZmFtgAACAAJ

Hamilton-Williams, D. (1993). *Waterloo: New Perspectives: The Great Battle Reappraised*. Arms & Armour Press.

Hansley, C. K. (2021). *The Death Of Lucius Aemilius Paullus At The Battle Of Cannae, Painted By John Trumbull (c. 1756–1843)*. https://thehistorianshut.com/2021/06/29/the-death-of-lucius-aemilius-paullus-at-the-battle-of-cannae-painted-by-john-trumbull-c-1756-1843/

Harding, J. (1979). *Artistes pompiers: French Academic Art in the 19th century*. Rizzoli.

Harper, R. (2019). *Fighting the French Revolution: The Great Vendée Rising of 1793*. Pen and Sword.

Hasekioğlu Turgut, I. (2013). Renaissances: The One or The Many? *Osmanlı Araştırmaları Dergisi, 4*, 442–447.

Hassler, W. W., & Weber, J. L. (2025). American Civil War. Içinde *Encyclopedia Britannica.* www.britannica.com/event/American-Civil-War

Hau, H. L. (2016). *Moral History from Herodotus to Diodorus Siculus*. Edinburgh University Press. https://books.google.com.tr/books?id=sHUxEAAAQBAJ

Hauser, A. (1999). *Social History of Art, Volume 3: Rococo, Classicism and Romanticism*. Taylor & Francis. https://books.google.com.tr/books?id=Mpj5glzcnWEC

Hauser, A. (2005). Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu. Içinde *Rönesans'ın Serüveni* (ss. 138–154). Yapı Kredi Yayınları.

Haweis, J. W. (1908). *The Campaign of 1815: Chiefly in Flanders*. Edinburgh, W. Blackwood.

Hayman, F. (1760). *Robert Clive, Mir Muhammad Dja'far Khan and his son Mir Miran (Sadiq Ali Khan Bahadur), with a number of British and Mughal attendants, after the Battle of Plassey, 1757* [Resim]. National Portrait Gallery. https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw01347/Robert-Clive-Mir-Muhammad-Djafar-Khan-and-his-son-Mir-Miran-Sadiq-Ali-Khan-Bahadur-with-a-number-of-British-and-Mughal-attendants-after-the-Battle-of-Plassey-1757?search=sp&sText=Francis+Hayman&rN

Haythornthwaite, P. J. (1996). *Die Hard! Famous Napoleonic Battles*. Cassell. https://books.google.com.tr/books?id=xySgNwAACAAJ

Haythornthwaite, P. J., & Dennis, P. (2012). *Borodino 1812: Napoleon's great gamble*. Bloomsbury Publishing. https://books.google.com.tr/books?id=MC3DCwAAQBAJ

Healy, M. (1994). *Cannae 216 BC: Hannibal Smashes Rome's Army* (C. 36). Osprey Publishing.

Hearn, C. G. (1995). *The Capture of New Orleans 1862*. Louisiana State University Press.

Heidler, D. S., Heidler, J. T., McPherson, J. W., Coles, D. J., Gallagher, G. W., McPherson, J. M., Neely Jr, M. E., Frazier, D., & Thompson Jr, R. J. (2002). *Encyclopedia of the American Civil War: A Political, Social, and Military History*. ABC-CLIO.

Hemingway, A., & Wallach, A. (2015). *Transatlantic Romanticism: British and American art and literature, 1790-1860*. University of Massachusetts Press.

Hermann, R. (2004). *The Great Battles of the 1848-1849 Freedom War*. Zrínyi.

Herold, J. C. (1967). *The Battle of Waterloo*. Harper & Row.

History, H. (2021). *Battles of Saratoga: A History from Beginning to End*. Amazon Digital Services LLC - Kdp. https://books.google.com.tr/books?id=6mB8zgEACAAJ

History, Hourly. (2016). *American Revolution: A History from Beginning to End (American Revolutionary War)*. Independently published.

Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü: Ana Akımlara, Eserlere, Temalara ve Tekniklere Yönelik Cep Kılavuzu* (D. Öztok (Çev.); C. 2). hep kitap.

Hoffman, E. W. (1990). A footnote to eugène delacroix's "liberty leading the people". *Source: Notes in the History of Art*, *9*(3), 24–30.

Hofschröer, P. (1999). *1815, The Waterloo Campaign: The German Cictory: From Waterloo To the Fall of Napoleon* (C. 2). Greenhill Books.

Hofschröer, P. (2005). *Waterloo 1815: Quatre Bras and Ligny*. Leo Cooper.

Hofschröer, P. (2012). *Leipzig 1813: The Battle of the Nations* (C. 25). Bloomsbury Publishing.

Holland, A. W. (1911). The French Revolution. Içinde H. Chisholm (Ed.), *Encyclopedia Britannica* (11. baskı). Cambridge University Press.

Holsinger, M. P. (1999). *War and American Popular Culture: A Historical Encyclopedia*. Bloomsbury Publishing USA.

Home, R. (1793). *The Death of Colonel Moorehouse [sic] at the Storming of the Pettah Gate of Bangalore, 7 March 1791* [Resim]. National Army Museum. https://collection.nam.ac.uk/detail.php?acc=1971-07-5-1

Homer, W. (1866). *Prisoners from the Front* [Resim]. Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11133

Honour, H. (2018). *Romanticism*. Routledge.

Horn, J., Rosenband, L. N., & Smith, M. R. (2010). *Reconceptualizing the Industrial Revolution*. MIT Press. https://books.google.com.tr/books?id=Y8DQKhDqC50C

Hornstein, K. (2014). Suspended collectivity: horace vernet's the crossing of the arcole bridge (1826). *Art History*, *37*(3), 428–453.

Hornstein, K. (2017). *Picturing war in France, 1792-1856*. Yale University Press.

Hourtoulle, F. G. (2000). *Borodino, the Moskova: The Battle for the Redoubts*. Histoire & Collections. https://books.google.com.tr/books?id=Taf-PAAACAAJ

Houssaye, H. (1900). *Waterloo (translated from the French)*. London.

Hudson, M. (2024). *Fall of Constantinople*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Fall-of-Constantinople-1453

Hunt, J. W. (2015). *The Last Battle of the Civil War: Palmetto Ranch*. University of Texas Press.

Hunt, P. (2024). *Battle of Cannae*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Battle-of-Cannae

Hussey, J. (2017). *Waterloo: The Campaign of 1815, Volume II: From Waterloo to the Restoration of Peace in Europe* (C. 2). Pen and Sword.

Huvaere, D. K. B. (2018). *The wild hunt for Norway: Peter Nicolai Arbo and artistic hybridity in the nineteenth century*. Montana State University-Bozeman, College of Arts & Architecture.

İnankur, Z., & Makzume, E. (2004). *Doğumunun 150. yılında osmanlı saray ressamı Fausto Zonaro*. Yapı Kredi Yayınları.

Ingrao, C., & Pešalj, J. (2011). *The Peace of Passarowitz, 1718*. Purdue University Press.

İren Boynudelik, Z. (2017). *Bu resim ne anlatıyor?Mitoloji* (E. Önel Kurt (Ed.); 1. baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Jaffa, H. V. (2004). *A New Birth of Freedom: Abraham Lincoln and the Coming of the Civil War*. Rowman & Littlefield.

Jaques, T. (2007). *Dictionary of Battles and Sieges: A Guide to 8500 Battles from Antiquity Through the Twenty-first Century*. Miegunyiah Press. https://books.google.com.tr/books?id=7nlmPwAACAAJ

Johnson, L. (1963). The delacroix centenary in France-I. *The Burlington Magazine*, *105*(724), 294–297.

Jones, W. H. S., Ormerod, H. A., & Wycherley, R. E. (1961). *Pausanias description of Greece*. W. Heinemann.

Jörgensen, C. (2004). *The Anglo-Swedish Alliance against Napoleonic France*. Palgrave.

Jouhaud, E. (1968). Historie de lȦfrique du Nord. Içinde *TA - TT -*. Éditions des Deux Cogs dÓr. https://doi.org/LK - https://worldcat.org/title/2553949

Kaegi, W. E. (2003). *Heraclius, emperor of Byzantium*. Cambridge University Press.

Keçiş, M. (2018). *IV Haçlı Seferi'nde Üsküdar ve Çevresi* (C. Yılmaz (Ed.)). Üsküdar Belediyesi. https://books.google.com.tr/books?id=kQwlzgEACAAJ

Keiller, C. (2017). *Leon Cogniet (French, 1794-1880) Battle of Heliopolis, Lower Egypt*. https://www.christies.com/en/lot/lot-6089110

Kelley, R. D. G. (2005). *To Make Our World Anew: A History of African Americans* (E. Lewis (Ed.)). Oxford University Press.

Kennedy, D. M., & Cohen, L. (2018). *The American Pageant*. Cengage Learning.

Keppel, A. (1779). *The Defence of Admiral Keppel*. New York Halk Kütüphanesi. https://books.google.com.tr/books?id=qiZEAAAAYAAJ

Kerley, P. (2015, Haziran). The dentures made from the teeth of dead soldiers at Waterloo. *BBC News Magazine*. https://www.bbc.com/news/magazine-33085031

Kershaw, R. (2021). *Borodino Field 1812 and 1941: How Napoleon and Hitler Met Their Matches Outside Moscow*. History Press. https://books.google.com.tr/books?id=K5MtEAAAQBAJ

Kiely, R. (2011). *Industrialization and Development: An Introduction*. UGL Press Limited. https://books.google.com.tr/books?id=S868EAAAQBAJ

Kincaid, C. J. (2006). The Final Attack The Rifle Brigade Advance 7 pm 18 June 1815. Içinde J. Lewis-Stemple (Ed.), *England: The Autobiography: 2,000 Years of English History by Those Who Saw it Happen*. Penguin.

Kinseher, K. (2006). Paintings are made of paint: the exhibition of painting techniques in the Munich Glaspalast, 1893. *Studies in Conservation*, *51*(sup2), 41–48.

Kirk, J. F. (1868). *History of Charles the Bold, Duke of Burgundy* (Sayı 3. c.). https://books.google.com.tr/books?id=D0sPAAAAQAAJ

Kızıltoprak, A. A. T. (2024). Türk karşıtı aktivist bir fikir önderi olarak Lord Byron. *The Journal of Social Sciences*, *62*(62), 242–255.

Kohle, H. (2006). *The road from Rome to Paris*. University of Delaware Press.

Konovaltjuk, P., Lyth, E., & Svärd, S. (2009). *Vägen till Poltava: slaget vid Lesnaja 1708*. Svenskt Militärhistorisk biblioteks förlag.

Koulouri, C. (2022). *Historical memory in Greece, 1821–1930: performing the past in the present* (C. 118). Taylor & Francis.

Kozakowska-Zaucha, U. (2015). *Battle of Varna*. https://www.peramuseum.org/blog/the-battle-of-varna/1301

Krafft, J. P. (1839). *Declaration of victory after the Battle of Leipzig on 18 October 1813* [Resim]. Deutsches Historisches Museum. https://artsandculture.google.com/asset/declaration-of-victory-after-the-battle-of-leipzig-on-18-october-1813-johann-peter-krafft/OAHQeU8vj-bccw

Krause, T. (2016). *Der deutsche, der Washington zum helden malte*. Welt. https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article154470076/Der-Deutsche-der-Washington-zum-Helden-malte.html

Kritovulos. (2018). İmrozlu Kritovulos'un tarihi 1451-1467. Içinde A. Çokona (Ed.), *(No Title)*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Kuehn, J. T. (2008). The Battle of Borodino: Napoleon Against Kutuzov. *The Journal of Military History*, *72*(4), 1295–1296.

Lalowski, M. T., & North, J. (2020). *Polish Eyewitnesses to Napoleon's 1812 Campaign: Advance and Retreat in Russia*. Pen & Sword Books. https://books.google.com.tr/books?id=A2wOEAAAQBAJ

Landes, D. S. (2015). *Wealth and poverty of nations*. Hachette UK.

Lardas, M. (2011). *CSS Alabama Vs USS Kearsarge: Cherbourg 1864* (C. 40). Bloomsbury Publishing.

Larousse, M. (1971). Oryantal. Içinde *Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi* (C. 6).

Laurens, H. (1996). *L'Expédition d'Egypte*. Éditions du Seuil. https://books.google.com.tr/books?id=HkzqDwAAQBAJ

Lazenby, J. F. (1996). *The First Punic War: A Military History*. Stanford University Press. https://books.google.com.tr/books?id=xiuQAQAACAAJ

Le Bohec, Y. (2011). The "Third Punic War": The Siege of Carthage (148–146 BC). *A companion to the Punic Wars*, 430–445.

le Goff, J. (2009). *Saint Louis* (G. Gollrad (Çev.)). University of Notre Dame Press.

Lécharny, L. M., Angoulvent, P., & Angoulvent-Michel, A. L. (1998). *L'art pompier*. (Presses universitaires de France) réédition numérique FeniXX. https://books.google.com.tr/books?id=gcOBDwAAQBAJ

Lefebvre, G. (1964). *The French Revolution:(in two volumes). 2. From 1793 to 1799*. Routledge & Kegan Paul.

Legat, M. (2012). *Avec Bonaparte en Orient: Témoignages, 1798-1799*. Giovanangeli. https://books.google.com.tr/books?id=f4yVtgAACAAJ

Lejeune, L.-F. (1808a). *Battle of Mount Tabor, April 16, 1799* [Resim]. Château de Versailles. https://collections.chateauversailles.fr/#/query/86f92fd2-db0c-4497-8479-c85459bdbfb7

Lejeune, L.-F. (1808b). *Napoleon's Bivouac on the eve of Austerlitz, December 1, 1805* [Resim]. Château de Versailles. https://collections.chateauversailles.fr/#/query/d4d46c6e-90ef-47d5-bd45-475cd2358c36

Lejeune, L.-F. (1822a). *Battle of the Moskva, September 7, 1812* [Resim]. Château de Versailles.

Lejeune, L.-F. (1822b). *The Battle of Borodino (7 September, 1812) By Lejeune*. Napoleon.org. https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/images/the-battle-of-borodino-7-september-1812-by-lejeune/

Lejeune, L.-F. (1827). *Episode of the siege of Zaragoza: assault on San Engracia, February 8, 1809* [Resim]. Château de Versailles. https://collections.chateauversailles.fr/#/query/81d05bfc-8fe2-485f-bf5c-bf985406c39d

Lender, M. E., & Stone, G. W. (2016). *Fatal sunday: George Washington, the monmouth campaign, and the politics of battle* (C. 54). University of Oklahoma Press.

Lengel, E. G. (2005). *General George Washington: A Military Life*. Random House Publishing Group. https://books.google.com.tr/books?id=B4prSx7i8wMC

Leutze, E. (1851a). *Washington Crossing the Delaware*. The Met Store. https://customprints.metmuseum.org/detail/488803/leutze-washington-crossing-the-delaware?srsltid=AfmBOooCieoPMmhncBGflweydbY44Krd8ScjIslSu3Cry7gC0jEQB7Kv

Leutze, E. (1851b). *Washington Crossing the Delaware* [Resim]. Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11417

Leutze, E. (1857). *Washington Rallying the Troops at Monmouth* [Resim]. Monmouth County Historical Association. https://monmouthhistory.emuseum.com/objects/626/washington-rallying-the-troops-at-monmouth

Leutze, E. (1861). *Westward the Course of Empire Takes Its Way* [Resim]. Architect of the Capitol. https://www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/westward-course-empire-takes-its-way

Levron, J. (2024). *Louis IX*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Louis-IX

Lewis, B. (2016). Mysore, Kingdom of. *The Encyclopedia of Empire*, 1–2.

Lieven, D. (2009). *Russia Against Napoleon: The Battle for Europe, 1807 to 1814*. Penguin Books Limited. https://books.google.com.tr/books?id=SIluE2igp5YC

Little, C. M. (1996). *A Comprehensive Guide to Outdoor Sculpture in Texas*. University of Texas Press.

Lloyd, C. (1906). Chapter 10. Içinde *The Cambridge Modern History* (C. 9). The Macmillan Company.

Lohnes, K. (2023). *Battles of Saratoga*. Encyclopedia Britannica.

Lohnes, K. (2025). Battle of New Orleans. Içinde *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/event/Battle-of-New-Orleans-United-States-United-Kingdom-1815

Long, E. B. (1971). *The Civil War Day by Day: An Almanac, 1861–1865*. Doubleday.

Longford, E. (1971). *Wellington: The Years of the Sword*. Panther.

Lucas, R. E. (2002). *Lectures on Economic Growth*. Harvard University Press.

Lucas, R. J. (2003). *The Industrial Revolution Past and Future*. Federal Reserve Bank of Minneapolis 2003 Annual Report.

MacNamidhe, M. (2007). Delécluze's response to delacroix's scenes from the massacres at chios (1824). *The Art Bulletin*, *89*(1), 63–81.

Maden, Ö. (2020). *Fetih Sonrası İstanbul'un Yeniden Yapılandırılması (1453-1500)*. Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Manet, É. (1864). *The Battle of the USS "Kearsarge" and the CSS "Alabama"* [Resim]. Philadelphia Museum of Art. https://philamuseum.org/collection/object/101707

Mangum, R. S. (1991). The Vicksburg Campaign: A Study in Joint Operations. *Parameters*, *21*(3), 74.

Manning, J. (2016). *Cornwallis surrenders at Yorktown*. Library of Congress.

Mark, H. W. (2023a). *Hundred Days*. World History Encyclopedia. https://www.worldhistory.org/Hundred_Days/

Mark, H. W. (2023b). *War of the Fifth Coalition*. World History Encyclopedia. https://www.worldhistory.org/War_of_the_Fifth_Coalition/

Marshall, T. (2024). *Battle of Quebec*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Battle-of-Quebec-North-America-1759

Marston, D. (2001). *The Seven Years' War* (C. 2). Taylor & Francis.

Martin, Jacques. (2005). *1797 La frégate la Muiron*. https://web.archive.org/web/20160303201920/http://users.skynet.be/tintinpassion/VOIRSAVOIR/Marin2/pages_Marin2/023_Marin2.html

Martin, John. (1829). *The Fall of Nineveh* [Resim]. Art Gallery of New South Wales. https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/DB4.1960/#bibliography

Martinien, A. (1899). *Tableaux par corps et par batailles des officiers tués et blessés: pendant les guerres de l'Empire (1805-1815)*. H. Charles-Lavauzelle. https://books.google.com.tr/books?id=IFEwAQAAMAAJ

Matejko, J. (1879). *The Battle of Varna* [Resim]. Hungarian National Gallery. https://en.mng.hu/artworks/426/

Mathew, N. (2013). *Political Beethoven*. Cambridge University Press. https://books.google.com.tr/books?id=xPTWc1KDG64C

Matyszak, P. (2009). *The Enemies of Rome: From Hannibal to Attila the Hun*. Thames & Hudson.

Mayer-Michalon, I. (2008). *Napoleon's Entry into Berlin* [Resim]. L'Historie Parl'image. https://histoire-image.org/etudes/entree-napoleon-berlin

McCloskey, D. (2004). *Review of The Cambridge Economic History of Modern Britain. Edited by Roderick Floud and Paul Johnson. Cambridge University Press.* Times Higher Education Supplement.

McGuire, T. J. (2006). *Battle of Paoli*. Stackpole Books.

McKenna, A. (2009). *The 100 most influential philosophers of all time*. Britannica Educational Publishing.

McLynn, F. (2002). *Napoleon: A biography*. Arcade.

McPherson, J. M. (2003a). *Battle Cry of Freedom: The Civil War era*. Oxford University Press.

McPherson, J. M. (2003b). *Hallowed Ground: A Walk at Gettysburg*. Crown Publishers.

Meeks, J. (2019). *Napoléon Bonaparte: A Reference Guide to His Life and Works*. Rowman & Littlefield Publishers.

Meena, H. K. (2015). the Plundered and Sponsored State of Bengal after the Battle of Plassey (1757). *International Journal of research in economics and Social Sciences*, *5*(8), 139–148.

Meissonier, E. (1864). *Campagne de France, 1814* [Resim]. Musée d'Orsay. https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/campagne-de-france-1814-246

Mercer, A. C. (1870). Waterloo, 18 June 1815: The Royal Horse Artillery Repulse Enemy Cavalry, Late Afternoon. *Journal of the Waterloo Campaign: Kept Throughout the Campaign of 1815*, *2*.

MFA. (2024). *Askeri Terminoloji*.

Michelet, J. (2009). *Geschichte der französischen Revolution* (C. 1). Zweitausendeins.

Mikaberidze, A. (2007). *The Battle of Borodino: Napoleon Against Kutuzov*. Pen and Sword.

Mikaberidze, A. (2020). *The Napoleonic Wars: A Global History*. Oxford University Press.

Miles, R. (2011). *Carthage must be destroyed: the rise and fall of an ancient civilization*. Penguin.

Miller, D. L. (2019). *Vicksburg: Grant's Campaign that Broke the Confederacy*. Simon and Schuster.

Minor, V. H. (1999). *Baroque & Rococo: Art & Culture*. Harry N. Abrams. https://books.google.com.tr/books?id=uUokAQAAMAAJ

Moore, R. (2014). Gallic Wars. Içinde L. Brice (Ed.), *Warfare in the Roman Republic: from the Etruscan Wars to the Battle of Actium*. Bloomsbury Publishing USA.

Morris, J. W. (1977). *Ghost Towns of Oklahoma*. University of Oklahoma Press.

Morrissey, B. (1997). *Yorktown 1781: The World Turned Upside Down* (C. 47). Osprey Publishing.

Murray, R. B. (1967). The End of the Rebellion. *The North Carolina Historical Review*.

Myrone, M. (2011). *John Martin: Apocalypse*. Tate.

Nafziger, G. F. (2015). *The End of Empire: Napoleon's 1814 Campaign*. Helion & Company.

NAM. (2024). *Battle of Plassey*. National Army Museum. https://www.nam.ac.uk/explore/battle-plassey

Nash, S. A. (1978). The Compositional Evolution of David's" Leonidas at Thermopylae". *Metropolitan Museum Journal*, *13*, 101–112.

National Gallery of Victoria. (2025). *A Closer Look: Jacques-Louis David*. National Gallery of Victoria.

Nattier, J. B. (1717). *Battle at Lesnaya* [Resim]. The Pushkin Museum of Art. https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_1035/index.php?lang=en

Neely, M. E. (2004). Was the Civil War a Total War? *Civil War History*, *50*(4), 434–458.

Neff, S. C. (2010). *Justice in Blue and Gray: A Legal History of the Civil War*. Harvard University Press.

Nicholls, D. (1999). *Napoleon: A Biographical Companion*. Bloomsbury Publishing. https://books.google.com.tr/books?id=R73OEAAAQBAJ

Nicolle, D. (2000). *Constantinople 1453: the end of Byzantium* (C. 78). Osprey Publishing.

Nochlin, L. (1991). *Style and Civilization: Realism*. Penguin Books Limited. https://books.google.com.tr/books?id=AcGQCpTzjBoC

Noël, E., Bardin, P., Barot, S., Bernardin, F., Caillot, F., Caillou, F., Capy, G., Chétanneau, S., Gainot, B., & Gnammankou, D. (2011). *Dictionnaire des gens de couleur dans la France moderne: Paris et son bassin : entrée par localités et par année (fin XVe siècle-1792), Paris suivi des provinces classées alphabétiquement*. Librairie Droz S.A. https://books.google.com.tr/books?id=V18XzwEACAAJ

North, D. C., & Thomas, R. P. (1977). The first economic revolution. *The Economic History Review*, *30*(2), 229–241.

Norwich, J. J. (1997). *A Short History of Byzantium*. Vintage Books.

Norwich, J. J. (2013). *Bizans*.

O'Shaughnessy, A. (2013). *The men who lost America: British Command during the Revolutionary War and the Preservation of the Empire*. Simon and Schuster.

Ölmez, A. (2009). 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nda Epir Cephesinin Savaşın Sonucuna Etkileri. *Şarkiyat*, *1*, 81–88.

Önsel, N. (2022). *Osmanlı Savaş Sanatında Tüfek (15-17. yüzyıllar)*. Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Orr, T. (2008). *Saint Lucia*. Marshall Cavendish Benchmark. https://books.google.com.tr/books?id=WHZ25JlDrjYC

Ostrogorsky, G. (2015). *Bizans Devleti Tarihi* (F. Işıltan (Çev.)). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Oxford. (2024a). *battle*. Oxford Advanced Learner's Dictionary. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/battle_1?q=battle

Oxford. (2024b). *war*. Oxford Advanced Learner's Dictionary. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/war?q=war

Öz, O. (2019). *Oryantalizm ve Türk resim sanatı üzerindeki yansımaları*. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özcan, A. (2007). *NEVVÂB*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/nevvab

Öztürk, Ö. (2016). Dünya mitolojisi. Içinde F. Çağlıyan (Ed.), *Ankara: Nika Yayınevi*.

Pagedas, C. A. (2005). Counterpoint to Trafalgar: The Anglo-Russian Invasion of Naples, 1805-1806. *Mediterranean Quarterly*, *16*(1), 120–122.

Palmer, A. L. (2020). *Historical Dictionary of Neoclassical Art and Architecture*. Rowman & Littlefield.

Parkinson, R. (1976). *The Fox of the North: The Life of Kutuzov, General of War and Peace*. D. McKay Company. https://books.google.com.tr/books?id=RoMfAQAAMAAJ

Parry, D. H. (1900). Waterloo. Içinde *Battles of the Nineteeth Century* (C. 1). Cassell and Company.

Paşa, A. C. (1974). *Tarih-i Cevdet* (Sayı 7. c.). Üçdal Neşriyat. https://books.google.com.tr/books?id=4ONpAQAACAAJ

Pawly, R., & Courcelle, P. (2006). *Napoleon's mamelukes*. Osprey Publishing.

Pearson, R. (1994). *The Longman companion to European nationalism 1789-1920*. Routledge.

Perlberg, G. (1827). *Battle Scene from the Greek War of Independence* [Resim]. Sotheby's Collection: Private. https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/the-greek-sale-l10103/lot.22.html%0D%0A%0D%0A

Perlberg, G. (1884). *Palikaren-Kampf. Szene Aus Dem Griechischen Befreiungskrieg* [Resim]. Kunsthaus Lempertz. https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1002-1/1508-christian-johann-georg-perlberg.html

Perrett, B. (2013). *Why the Germans Lost: The Rise and Fall of the Black Eagle*. Pen and Sword.

Peters, G., & Woolley, J. T. (2025). *Abraham Lincoln, Proclamation 128—Claiming Equality of Rights with All Maritime Nations*. The American Presidency Project; University of California. https://www.presidency.ucsb.edu/node/202896

Petre, F. L. (1914). *Napoleon's Conquest of Prussia--1806*. John Lane.

Petre, F. L. (1994). *Napoleon at Bay: 1814*. London: Lionel Leventhal Ltd.

Philippides, M., & Hanak, W. K. (2011). *The siege and the fall of Constantinople in 1453: historiography, topography, and military studies*. Ashgate Publishing, Ltd.

Philippoteaux, F. H. E., & Debenedetti, A. (1874). *The Battle of Waterloo: The British Squares Receiving the Charge of the French Cuirassiers* [Resim]. Victoria and Albert Museum. https://vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/32872

Phillips, M. S., & Bear, J. (2019). *What was History Painting and what is it Now?* (C. 28). McGill-Queen's Press-MQUP.

Pinkney, D. H. (1961). A new look at the French Revolution of 1830. *The Review of Politics*, *23*(4), 490–506.

Piste Pédagogique: Eugène Delacroix, Peintre Romantique Et Louis-Philippe. (2025). Château de Versailles Educational Resources. https://www.chateauversailles.fr/sites/default/files/presse/documents/ressource-pedagogique_dossier-delacroix_peintre_romantique_et_louis-philippe.pdf

Pleasants, H. (1948). The Battle of Paoli. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, *72*(1), 44–53.

Plutarch. (1916). Parallel Lives. Içinde *Life of Fabius Maximus*. Loeb Classical Library.

Pocock, N. (y.y.). *The Battle of the Saints, 12 April 1782*. National Maritime Museum. Tarihinde 22 Eylül 2023, adresinden erişildi https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-11936

Pocock, N. (1795). *The "Brunswick" and the "Vengeur du Peuple" at the Battle of the First of June, 1794* [Resim]. National Maritime Museum. https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-11963

Pocock, N. (1806). *The Battle of Copenhagen, 2 April 1801* [Resim]. National Maritime Museum. https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-12021

Pocock, N. (1808a). *Duckworth's Action off San Domingo, 6 February 1806* [Resim]. National Maritime Museum. https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-12063

Pocock, N. (1808b). *The Battle of the Nile, 1 August 1798* [Resim]. National Maritime Museum. https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-12005

Pocock, N. (1808c). *The Battle of Trafalgar, 21 October 1805: Beginning of the Action* [Resim]. National Maritime Museum. https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-12040

Pocock, N. (1808d). *The Battle of Trafalgar, 21 October 1805: End of the Action* [Resim]. National Maritime Museum. https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-12041

Pocock, N. (1811). *The "Defence" at the Battle of the First of June, 1794* [Resim]. National Maritime Museum. https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/11966.html

Pocock, N., & Hillhouse, J. (1782). *The Close of the Battle of the Saints* [Resim]. Bristol Museum & Art Gallery. https://museums.bristol.gov.uk/details.php?irn=117511

Pollard, E. (2015). *Worlds Together, Worlds Apart*. W. W. Norton, Incorporated. https://books.google.com.tr/books?id=z7DXzQEACAAJ

Polybius. (1889). Historiae. Içinde E. S. Shuckburgh (Çev.), *(No Title)*. Macmillan.

Potter, D. M., & Fehrenbacher, D. E. (1976). *The impending crisis, 1848-1861*. Harper & Row.

Pryor, J. H. (2006). Naval History, 1100-1249. Içinde *The Crusades An Encyclopedia* (s. 1314). ABC-CLIO.

Purcell, N. (1995). On the sacking of Carthage and Corinth. *Ethics and rhetoric: classical essays for Donald Russell on his seventy-fifth birthday*, 133–148.

Raugh Jr, H. E. (2004). *The Victorians at War, 1815-1914: An Encyclopedia of British Military History*. Bloomsbury Publishing USA.

Ray, I. (2011). *Bengal industries and the British industrial revolution (1757-1857)*. Routledge.

Reid, S. (2013). *Quebec 1759: The battle that won Canada* (C. 121). Bloomsbury Publishing.

Reisman, G. (1998). *Capitalism: A Complete and lntearated Understandino of the Nature and Value of Human Economic Life. By George*. Jameson Books Review of Austrian Economics.

Reynolds, S. J. (1782). *Colonel Tarleton* [Resim]. The National Gallery. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sir-joshua-reynolds-colonel-tarleton

Rhodes, J. F. (1899). The Battle of Gettysburg. *The American Historical Review*, *4*(4), 665–677. https://doi.org/10.2307/1833783

Richardson, J. (2011). Spain, Africa, and Rome after Carthage. *A companion to the Punic Wars*, 467–482.

Ridley, R. T. (1986). To be taken with a pinch of salt: the destruction of Carthage. *Classical Philology*, *81*(2), 140–146.

Riehn, R. K. (1990). *1812: Napoleon's Russian campaign*. McGraw-Hill Companies.

Ripley, G., & Dana, C. A. (1859). *The new American cyclopaedia: a popular dictionary of general knowledge* (C. 6). D. Appleton.

River, C., & Editors, C. R. (2018). *The Battle of the Nile: The History of the Decisive Royal Navy Victory that Trapped Napoleon in Egypt*. CreateSpace Independent Publishing Platform. https://books.google.com.tr/books?id=5zhqtgEACAAJ

Robert-Fleury, T. (1870). *Le Dernier Jour de Corinthe* [Resim]. Musée d'Orsay. https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dernier-jour-de-corinthe-21813#artwork-history

Roberts, A. (2001). *Napoleon and Wellington*. Phoenix Press.

Roberts, A. (2005). *Waterloo: June 18, 1815: The Battle for Modern Europe*. Harper Collins.

Roberts, A. (2014). *Napoleon: A Life*. Penguin Publishing Group. https://books.google.com.tr/books?id=rjVBAwAAQBAJ

Rosenberg, C. M. (2017). *Losing America, Conquering India: Lord Cornwallis and the Remaking of the British Empire*. McFarland, Incorporated, Publishers. https://books.google.com.tr/books?id=W34yDwAAQBAJ

Rosenthal, L. (2008). *Romanticism*. Parkstone International.

Rothenberg, G. E. (1980). *The Art of Warfare in the Age of Napoleon*. Indiana University Press. https://books.google.com.tr/books?id=jxqdnKQrAmEC

Royer, L. (1899). *Vercingétorix devant César* [Resim]. Musée Crozatier. https://www.musee.patrimoine.lepuyenvelay.fr/musee-crozatier/les-collections/les-oeuvres/les-incontournables/vercingetorix-royer/

Runciman, S. (1992). *Haçlı Seferleri Tarihi* (F. Işıltan (Çev.)).

Russell, Q. (2021). *Mediterranean Naval Battles That Changed the World*. Pen & Sword Books Limited. https://books.google.com.tr/books?id=ZznMzQEACAAJ

Ryan, E. (2003). *Napoleon's Shield & Guardian: The Unconquerable General Daumesnil*. Greenhill. https://books.google.com.tr/books?id=vUyaBgAAQBAJ

Sallust, & Batstone, W. W. (2010). *Catiline's Conspiracy, The Jugurthine War, Histories*. Oxford University Press, USA.

Sampson, G. C., & Cornell, T. (2010). *The Crisis of Rome: The Jugurthine and Northern Wars and the Rise of Marius*. Pen & Sword Books. https://books.google.com.tr/books?id=5AbMDwAAQBAJ

Sannav, S. C. (1995). *Yakındönem Tarihimizde Sakız Adası (1821-1923)*. İstanbul Üniversitesi.

Schama, S. (1989). *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*. Vintage Books. https://books.google.com.tr/books?id=7fINAQAAMAAJ

Schneid, F. C. (2005). *Napoleon's Conquest of Europe: The War of the Third Coalition*. Bloomsbury Publishing. https://books.google.com.tr/books?id=27TOEAAAQBAJ

Schom, A. (1997). *Napoleon Bonaparte*. Harper Collins Publishers.

Schroeder, P. W. (1987). The collapse of the Second Coalition. *Journal of Modern History*, *59*(2), 244–290. https://doi.org/doi:10.1086/243185

Schroeder, P. W. (1996). *The transformation of European politics, 1763-1848*. Oxford University Press.

Scullard, H. H. (1955). Carthage. *Greece & Rome*, *2*(3), 98–107. http://www.jstor.org/stable/641578

Scullard, H. H. (2002). *A History of the Roman World: 753 to 146 BC*. Routledge.

Sears, S. W. (2003). *Gettysburg*. Houghton Mifflin. https://books.google.com.tr/books?id=pd52AAAAMAAJ

Seiferle, R., & Nichols, K. (2018). *Neoclassicism Movement Overview and Analysis*. The Art Story. https://www.theartstory.org/movement/neoclassicism/

Serres, D. (1780). *Barrington's Action at St Lucia, 15 December 1778* [Resim]. National Maritime Museum. https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-11914

Shupp, P. F. (1933). The massacre of Chios. Philip P. Argenti . *The Journal of Modern History*, *5*(3), 414. https://doi.org/10.1086/236057

Shusterman, N. (2014). Faith, Desire and Politics. Içinde *The French Revolution:* (ss. 271–312). Routledge.

Shutt, R. J. H. (1938). Polybius: a sketch. *Greece & Rome*, *8*(22), 50–57.

Siborne, W. (1895). *The Waterloo Campaign, 1815*. A. Constable.

Siegfried, S. L. (1993). Naked history: the rhetoric of military painting in postrevolutionary france. *The Art Bulletin*, *75*(2), 235–258.

Simms, B. (2014). *The Longest Afternoon: The 400 Men Who Decided the Battle of Waterloo*. Allen Lane.

Simner, M. (2015). *An Illustrated Introduction to the Battle of Waterloo*. Amberley Publishing Limited.

Simson, J. W. (2001). *Naval strategies of the Civil War: Confederate innovations and Federal opportunism*. Cumberland House Publishing.

Singleton Copley, J. (1783). *The Death of Major Peirson, 6 January 1781*. Tate. https://www.tate.org.uk/art/artworks/copley-the-death-of-major-peirson-n00733

Smith, D. (1998). *The Greenhill Napoleonic Wars Data Book*. Greenhill Books. https://books.google.com.tr/books?id=PfUrAQAAIAAJ

Smith, D. (2003). *Charge!: Great Cavalry Charges of the Napoleonic Wars*. Greenhill Books.

Smith, D. (2008). *Biographical Dictionary of all Austrian Generals during the French Revolutionary and Napoleonic Wars 1792–1815* (L. Kudrna (Ed.); Napoleon S).

Smith, D. G. (2001). *1813, Leipzig: Napoleon and the Battle of the Nations*. Greenhill Books. https://books.google.com.tr/books?id=5UkV0AEACAAJ

Smith, W. (1889). *A smaller history of Greece: from the earliest times to the Roman conquest*. Harper.

Sommerville, D. (2024a). *Battle of Copenhagen*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Battle-of-Copenhagen-1801

Sommerville, D. (2024b). *Battle of Navarino*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/Battle-of-Navarino

Southerden Thompson Butler, E. (1885). *After the Battle: Arrival of Lord Wolseley and Staff at the Bridge of Tel-el-Kebir at the Close of the Action, 13 September 1882* [Resim]. National Army Museum.

Southerden Thompson Butler, E. (1895). *"Dawn of Waterloo". The "Reveille" in the bivouac of the Scots Greys on the morning of the battle, 1815* [Resim]. National Army Museum. https://collection.nam.ac.uk/detail.php?acc=2021-12-1-1-1

St Clair, W. (1972). *That Greece might still be free: The Philhellenes in the War of Independence*. Oxford University Press.

Stearns, J. B. (1848). *Washington and Lafayette at the Battle of Brandywine*. Christie's. https://www.christies.com/en/lot/lot-5793662

Steinby, C. (2014). *Rome versus Carthage: the war at sea*. Pen and Sword.

Stendhal. (2015). *Stendhal : Oeuvres Complètes*. Arvensa Editions.

Stevenson, A. (2010). *Oxford Dictionary of English*. OUP Oxford. https://books.google.com.tr/books?id=anecAQAAQBAJ

Strathern, P. (2008). *Napoleon in Egypt*. Vintage.

Sully, T. (1819). *Passage of the Delaware* [Resim]. Museum of Fine Arts Boston. https://collections.mfa.org/objects/31231

Summerville, C. (2005). *Napoleon's Polish Gamble: Eylau & Friedland 1807-Campaign Chronicles*. Pen and Sword.

Surrender of the British General Cornwallis to the Americans, October 19, 1781. (2016).

Symonds, C. L. (2001). *American Heritage History of the Battle of Gettysburg*. HarperCollins.

Syrett, D. (1998). *The royal vavy in european waters during the American Revolutionary War*. Univ of South Carolina Press.

Szreter, S., & Mooney, G. (1998). Urbanization, mortality, and the standard of living debate: new estimates of the expectation of life at birth in nineteenth-century British cities. *Economic History Review*, 84–112.

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş türk sanatı*. Remzi Kitabevi.

Tarihi, T. S. K. (1979). İstanbul'un Fethi 1453. Içinde *Genel Kurmay Basımevi*.

Tarihi, T. S. K. (1986). Varna (1444), İkinci Kosova (1448) Meydan Muharebeleri ve II. Murat. Içinde *Genel Kurmay Basımevi*. ATASE Yayınları.

TDK. (2025a). *kuşatma*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri; 2025-05-07. https://sozluk.gov.tr/

TDK. (2025b). *savaş*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. https://sozluk.gov.tr/

TDK. (2025c). *sefer*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. https://sozluk.gov.tr/

Temel, Ö. P. (2024). The east perceived through western perspective: Fausto Zonaro and Istanbul. *Socialis Series in Social Science*, *6*, 110–124.

Ten Great American Revolution Paintings, 1790-1860. (2025). The American Revolution Institute of The Society of the Cincinnati. https://www.americanrevolutioninstitute.org/treasures-of-the-american-revolution/ten-great-american-revolution-paintings/

Ten Great Revolutionary War Paintings, 1775-1790. (2025). The American Revolution Institute of The Society of the Cincinnati. https://www.americanrevolutioninstitute.org/treasures-of-the-american-revolution/revolutionary-war-paintings/

The Battle of Bunker Hill. (2023). National Park Service. https://www.nps.gov/articles/000/the-battle-of-bunker-hill.htm#:~:text=On June 17%2C 1775%2C New,the Charles River from Boston.

THE BATTLE OF JERSEY. (y.y.). The Highlanders Museum. Tarihinde 24 Ocak 2023, adresinden erişildi https://www.thehighlandersmuseum.com/?p=30216

Theodoros, V. (1853). *The Exodus from Missolonghi* [Resim]. National Gallery Alexandros Soutsos Museum. https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/the-exodus-from-missolonghi/

Theodoros, V. (1855). *The Army Camp of Karaiskakis* [Resim]. National Gallery Alexandros Soutsos Museum. https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/the-army-camp-of-karaiskakis-2/

Thiers, A. (1838). *The History of the French Revolution* (C. 2). Richard Bently. https://books.google.com.tr/books?id=PmkEAAAAQAAJ

Tiepolo, G. B. (1725a). *The Battle of Vercellae* [Resim]. Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437794

Tiepolo, G. B. (1725b). *The Capture of Carthage* [Resim]. Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437795

Tiepolo, G. B. (1729). *The Triumph of Marius* [Resim]. Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437788

Tiepolo, G. D. (1760a). *The Building of the Trojan Horse* [Resim]. The National Gallery. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-domenico-tiepolo-the-building-of-the-trojan-horse

Tiepolo, G. D. (1760b). *The Procession of the Trojan Horse into Troy* [Resim]. The National Gallery. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-domenico-tiepolo-the-procession-of-the-trojan-horse-into-troy

Tolstoy, L. N. (1949). *War and Peace*. International Collectors Library. https://books.google.com.tr/books?id=4gC8zwEACAAJ

Tong, J. T. (2016). *Finance and society in 21st century China: Chinese culture versus western markets*. Routledge.

Tracy, N. (2007). *Britannia's palette: the arts of naval victory*. McGill-Queen's Press-MQUP.

Traugott, M. (1988). The crowd in the French Revolution of February, 1848. *The American Historical Review, 93*(3), 638–652.

Tristan, D. (2024). *On this date: Two millennia later, the 3rd Punic War ends.*

Trudeau, N. A. (1994). *Out of the Storm: The End of the Civil War, April-June 1865*. Little, Brown & Co.

Trumbull, J. (1786). *The Death of General Montgomery in the Attack on Quebec, December 31, 1775* [Resim]. Yale University Art Gallery. https://artgallery.yale.edu/collections/objects/57

Trumbull, J. (1789). *The Death of General Mercer at the Battle of Princeton, January 3, 1777* [Resim]. Yale University Art Gallery. https://artgallery.yale.edu/collections/objects/101

Trumbull, J. (1821). *Surrender of General Burgoyne* [Resim]. Architect of the Capitol. https://www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/surrender-general-burgoyne

Trumbull, J. (1826). *Surrender of Lord Cornwallis* [Resim]. Architect of the Capitol. https://www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/surrender-lord-cornwallis#:~:text=The painting Surrender of Lord,campaign of the Revolutionary War.

Tucker, G. (1983). *High Tide at Gettysburg*. Morningside House.

Tucker, S., Arnold, J. R., Wiener, R., Pierpaoli, P. G., Nelson, P. D., Piecuch, J., & Black, J. (2018). *American Revolution: The Definitive Encyclopedia and Document Collection* (Sayı 1. c.). ABC-CLIO. https://books.google.com.tr/books?id=Qn7XtAEACAAJ

Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi.

Turner, J. M. W. (1812). *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps* [Resim]. Tate. https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490

Turner, J. M. W. (1818). *The Field of Waterloo*. Tate. https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-field-of-waterloo-n00500

Tyre, W. (1943). *A History of Deeds Done Beyond the Sea* (E. A. Babcock & A. C. Krey (Çev.)). Columbia University Press.

Uffindell, A. (2003). *Great Generals of the Napoleonic Wars and Their Battles, 1805-1815*. Spellmount.

Uffindell, A., & Corum, M. (2002). *On the fields of glory: the battlefields of the 1815 campaign*. Frontline Books.

Uzun, D. (2006). *20.Yüzyıl Batı Resminde Birinci Dünya Savaşı'nın Etkileri*. Ege Üniversitesi.

Valin, C. J. (2009). *Fortune's Favorite: Sir Charles Douglas and the Breaking of the Line*. Fireship Press.

Vanderlyn, J. (1847). *Landing of Columbus* [Resim]. Architect of the Capitol. https://www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/landing-columbus

Varlık, A. B. (2013). Savaşı tanımlamak: Terminolojik bir yaklaşım. *Avrasya Terim Dergisi*, *1*(2), 114–129.

Vega, J. (1994). The dating and interpretation of Goya's" disasters of war". *Print Quarterly*, *11*(1), 3–17.

Vernet, E.-J.-H. (1821). *The Battle of Jemappes* [Resim]. The National Gallery. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/emile-jean-horace-vernet-the-battle-of-jemappes

Vernet, E.-J.-H. (1822). *The Battle of Montmitrail* [Resim]. The National Gallery. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/emile-jean-horace-vernet-the-battle-of-montmirail

Vernet, E.-J.-H. (1824). *The Battle of Hanau* [Resim]. The National Gallery. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/emile-jean-horace-vernet-the-battle-of-hanau

Vernet, E.-J.-H. (1826). *The Battle of Valmy* [Resim]. The National Gallery. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/emile-jean-horace-vernet-the-battle-of-valmy

Vernet, E.-J.-H. (1848). *Barrikadenkampf in der Rue Soufflot in Paris am 25. Juni 1848* [Resim]. Deutsches Historisches Museum. https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/k1000001

von Clausewitz, C., Paret, P., & Moran, D. (2014). *Carl von Clausewitz: Historical and Political Writings*. Princeton University Press. https://books.google.com.tr/books?id=OCwABAAAQBAJ

Walbank, F. W. (1990). *Polybius*. University of California Press. https://books.google.com.tr/books?id=z7IpCahC2iMC

Wallenfeldt, J. (2025). Assassination of Abraham Lincoln. Içinde *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/event/assassination-of-Abraham-Lincoln

War, H. of. (2023). *History of War: Book of The Napoleonic Wars* (A. Barnes-Brown (Ed.); 6th baskı).

Ward, M. C. (2005). *The Battle for Quebec, 1759*. Tempus. https://books.google.com.tr/books?id=WCIaAQAAIAAJ

Weigley, R. F. (2004). *The Age of Battles: The Quest for Decisive Warfare from Breitenfeld to Waterloo*. Indiana University Press.

Welhaven, J. S. (1844). *Nyere digte*. Dahl.

Weller, J. (1992). *Wellington at Waterloo*. Greenhill Books.

Wellesley, A. (1815). *Wellington's Dispatches 19 June 1815*. War Times Journal. https://www.wtj.com/archives/wellington/1815_06f.htm

West, B. (1770). *The Death of General Wolfe* [Resim]. National Gallery of Canada. https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-death-of-general-wolfe-0

West, B. (1796). *Death on the Pale Horse* [Resim]. Detroit Institute of Arts.

Western, J. (2016). The Emergence of Humanitarian Intervention: Ideas and Practice from the Nineteenth Century to the Present. Içinde F. Klose (Ed.), *Human Rights in History* (ss. 165–184). Cambridge University Press. https://doi.org/DOI: 10.1017/CBO9781139871815

White, H. C., & White, C. A. (1993). *Canvases and careers: Institutional change in the French painting world*. University of Chicago Press.

White, M. (2018). *The Enlightenment*. https://web.archive.org/web/20230824220906/https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/the-enlightenment

Whittaker, C. R., Bowman, A. K., & Champlin, E. (1996). The west: Roman Africa: Augustus to Vespasian. *The Cambridge ancient history. 10. The Augustan empire, 43 BC-AD 69*, 586–618.

Williams, I. K. (2018). *Truth, fiction, and image: Napoleon Bonaparte and the changing tides of political imagination*.

Wine, H., & Baum, M. (2008). Jacques-Louis David's tumour: an opportunity to study the natural history of a pleomorphic adenoma of the parotid gland. *Journal of the Royal Society of Medicine*, *101*(12), 583–586.

Woodring, C. (1991). Road building: Turner's" Hannibal". *Studies in Romanticism*, 19–36.

Woods, M. E. (2012). What Twenty-First-Century Historians Have Said about the Causes of Disunion: A Civil War Sesquicentennial Review of the Recent Literature. *The Journal of American History*, *99*(2), 415–439.

Wordsworth Thompson, A. (1868). *Cannonading on the Potomac, October, 1861* [Resim]. White House Collection. https://www.whitehousehistory.org/photos/fotoware?id=24305282A95948E3A53293FD1DD43620

Wrigley, E. A. (2018). Reconsidering the industrial revolution: England and Wales. *Journal of Interdisciplinary History*, *49*(1), 9–42.

Yaşar, F. (2017). SAKIZ'DAKİ YUNAN AYAKLANMASININ TANIĞI OLAN BİR ESER: ZUHÛR-I FÎTNE-İ RUM. *Asos Journal*, *5*(63), 390–404.

Yılmaz, Ö. (2019). FARUK BİLİCİ, Mısır seferi, İskenderiye ve Osmanlılar öteki tarih, İskenderiye Araştırmaları Merkezi, İskenderiye, 2017, 362 sayfa. *Belleten*, *296*.

Zamanının tanığı: Fausto Zonaro. (2021). Pera Müzesi. https://www.peramuzesi.org.tr/blog/zamaninin-tanigi-fausto-zonaro/1568

Zamoyski, A. (2018). *Napoleon: A Life*. Basic Books. https://books.google.com.tr/books?id=WeZKDwAAQBAJ

Zemtsov, V. (2000). The battle of Borodino: The fall of the grand redoute. *The Journal of Slavic Military Studies*, *13*(1), 90–112.

Zonaro, F., Lotto, R., Trevigne, C. M., Makzume, E., & Alptekin, T. (2008). *Abdülhamid'in hükümdarlığında yirmi yıl: Fausto Zonaro'nun hatıraları ve anıları*. Yapı Kredi.

Zygmont, B. (2015). *Benjamin West, The Death of General Wolfe*. Smarthistory. https://smarthistory.org/benjamin-wests-the-death-of-general-wolfe/#:~:text=The Death of General Wolfe depicts an event from the,Plains of Abraham outside Quebec

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Can Çobanoğlu		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce, İspanyolca, İtalyanca		
Uzmanlık Alanı	Güzel Sanatlar Eğitimi/ Görsel Sanatlar		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm/ ABD	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı	2017
Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı	2020
YL Tez Başlığı	Rönesans Dönemindeki Savaş Temalı Resimlerin Biçim ve İçerik Yönünden Çözümlenmesi		
YL Tez Danışmanı	Prof. Dr. Sibel Almelek İşman		

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." Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 34, s.215-222. doi:10.7816/ulakbilge-07-34-01.

Uluslararası Makale:
Aytekin, C. A., **Çobanoğlu, C.,** Çobanoğlu, N. (2021). "Hesaplamalı Akışkanlar Dinamiği ile Yeni Medya Sanatının
Buluşması: Dijital Döngü." *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, *3* (2021 Kasım): s.64-74.

***Çobanoğlu, C.,** Almelek İşman, S. (2024). "18. Ve 19. Yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri Sanatında Savaş Temalı Resimler". *Akademik Sanat*, (21), s.27-46.

Uluslararası Bildiri:
Çobanoğlu, C. (2021, Nisan). *Comparative Analysis of Vincent van Gogh and Fikret Mualla Saygı's paintings in Terms of Alcohol Addiction During the Artistic Creativity Process.* INTERNATIONAL ART - DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION'da sözlü sunumu yapılmış tam metin bildiri, İzmir, Türkiye.

Çobanoğlu, C. (2022, Eylül). *Napoleon Bonapart in European Neoclassism Art And The Allegory Of Peace,* Full text Article in 2nd NTERNATIONAL ART - DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION'da sözlü sunumu yapılmış tam metin bildiri, İzmir, Türkiye.

Çobanoğlu, C. (2022, Aralık). *Yeni Medya Araçlarının Pandemi Sürecinde Dijital Oyun Platformlarında Oyun İçi Güncelleme Ve Etkinliklerin Küresel Olarak Duyurulmasındaki Önemi: Grand Theft Auto Online*

Örneği, Medya ve Kültür Uluslararası Sempozyumu'nda sözlü sunumu yapılmış tam metin bildiri, İzmir, Türkiye. ***Çobanoğlu, C.,** Almelek İşman, S. (2023, Eylül). *Nicholas Pocock'un Deniz Savaş Resimleri Üzerine Çözümleme.* 8.Uluslararası Ege Kongreleri'nde sözlü sunumu yapılmış tam metin bildiri, İzmir, Türkiye. ***Çobanoğlu, C.,** Almelek İşman, S. (2024, Kasım). *Depiction of War in Rococo Art.* 11th International European Congress on Advanced Studies in Basic Sciences'da sözlü sunumu yapılmış tam metin bildiri, Roma, İtalya. **Sergiler:** III. Uluslararası Sanat - Tasarım Konferansı, Performans ve Sergisi, 14-15.11.2023 "Buca'ya Sevgilerle…" 24 Kasım Öğretmenler Günü Mail Art Projesi, Buca Eğitim Fakültesi Reşat Postacıoğlu Konferans Salonu, 24-30.11.2023
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller

EK 2.

İNCELENEN ESERLERDEKİ SAVAŞLARIN KRONOLOJİK LİSTESİ

Antik Savaşlar

Truva Savaşı

Thermopylae Savaşı (MÖ 480)

Cannae Savaşı (MÖ 216)

Kartaca Savaşı (MÖ 149-146)

Korint Muharebesi (MÖ 146)

Jugurthine Savaşı (MÖ 112)

Vercellae/Cimbri Savaşı (MÖ 105)

Alesia Savaşı (MÖ 52)

Orta Çağ ve Rönesans Savaşları

Ninovah Savaşı (627)

Haçlıların Konstantinopolis Kuşatması (1203-1204)

Taillebourg Savaşı (1242)

Varna Savaşı (1444)

Konstantinopolis'in Fethi (1453)

Nancy Savaşı (1477)

Mohaç Savaşı (1526)

18. ve 19. Yüzyıl Avrupa Savaşları

Lesnaya Savaşı (1708)

Yedi Yıl Savaşları (1756-1763)

Plassey Savaşı (1757)

Quebec Savaşı (1759)

Saintes Savaşı (1782)

Üçüncü Anglo-Mysore Savaşı (1790-1792)

Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları (1792-1815)

Valmy Savaşı (1792)

Jemappes Savaşı (1792)

Cholet Savaşı (1793)

Vendée Savaşı- (1793-1800)

Bir Haziran Savaşı (1794)

Arcole Savaşı (1796)

Nil Savaşı (1798)
Piramitler Muharebesi (1798)
Abukir Savaşı (1799)
Tabor Dağı Savaşı (1799)
Heliopolis Savaşı (1800)
Kopenhag Savaşı (1801)
Trafalgar Muharebesi (1805)
Austerlitz Savaşı (1805)
Jena-Auerstedt Savaşı (1806)
Eylau Muharebesi (1807)
Friedland Savaşı (1807)
2-3 Mayıs Memlüklerin Saldırıları (1808)
İkinci Zaragoza Kuşatması (1808)
Aspern-Essling Savaşı (1809)
Wagram Savaşı (1809)
7 Eylül Borodino Muharebesi (1812)
Leipzig Savaşı (1813)
Hanau Savaşı (1813)
Montmirail Savaşı (1814)
Laon Savaşı (1814)
Waterloo Savaşı (1815)
Yunan Bağımsızlık Savaşı (1821-1827)
Sakız Adası Katliamı (1822)
Botzaris'in Türk Kamp Baskını (1823)
Akropolis Kuşatması (1827)
Navarin Savaşı (1827)
Fransa Temmuz Devrimi (1830)
Fransa Şubat Devrimi (1848)
Szőreg Savaşı (1848)
Tel El Kebir Savaşı (1882)
Dömeke Savaşı (Osmanlı-Yunan Savaşı) (1897)

18. ve 19. Yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri Savaşları

Amerikan Bağımsızlık Savaşı (1775-1783)
Bunker Tepesi Savaşı (1775)

Quebec Savaşı (1775)

Trenton Savaşı (1776)

Princeton Savaşı (1777)

Brandywine Savaşı (1777)

Birinci Saratoga Savaşları Freeman’s Farm (1777)

İkinci Saratoga Bemis Heights (1777)

Paoli Savaşı (1777)

Germantown Savaşı (1777)

Monmouth Savaşı (1778)

Ushant Savaşı (1778)

St. Lucia Savaşı (1778)

Jersey Savaşı (1781)

Yorktown Kuşatması (1781)

New Orleans Savaşı (1815)

Amerikan İç Savaşı (1861/1865)

Fort Sumter Savaşı (1861)

Ball’s Bluff Savaşı (1861)

Forts Jackson ve St. Philip Savaşı (1862)

Chancellorsville Savaşı (1863)

Gettysburg Savaşı (1863)

Cherbourg Savaşı (1864)

Spottsylvania Savaşı (1864)

Little Bighorn Muharebesi (1876)

EK 3.

ÇALIŞMA KAPSAMINDA ESERLERDE TASVİR EDİLEN ORDU MENSUPLARI

Hannibal (MÖ 247-183/181)
Konsül Lucius Aemilius Paullus (MÖ 229-160)
Jugurtha (MÖ 160-104)
General Gaius Marius (MÖ 157-86)
Konsül Jül Sezar (MÖ 100-44)
Kral Vercingetorix (MÖ 80-46)
Kral Harald Hardrada (1015-1066
I. Baudouin (1058-1118)
Sultan II. Murad (1404-1451)
Fatih Sultan Mehmet (II.Mehmed) (1432-1481)
Kral III. Władysław (1424-1444)
Savoy Prensi Eugen (1663-1736)
General Mir Jafar (1691-1765)
Albay Jonathan Trumbull (1710-1785)
Subay Israel Putnam (1718-1790)
General John Burgoyne (1722-1792)
Tümgeneral Robert Clive (1725-1774)
Mareşal Jean-Baptiste Donatien de Vimeur (1725-1807)
Tuğgeneral Hugh Mercer (1726-1777)
Yüzbaşı William Wolfe (-1777)
Subay William Prescott (1726-1795)
Tümgeneral James Wolfe (1727-1759)
General Horatio Lloyd Gates (1727-1806)
General Sir William Howe (1729-1814)
General Friedrich Wilhelm von Steuben (1730-1794)
Subay Sir Henry Clinton (1730-1795)
General Charles Lee (1732-1782)
General George Washington (1732-1799)
General Benjamin Lincoln (1733-1810)
Yüzbaşı Harvey Smythe (1734-1811)
Mareşal François Christophe de Kellermann (1735-1820)
Tümgeneral Richard Montgomery (1738-1775)

General Charles Cornwallis (1738-1805)
General William Medows (1738-1813)
General Charles-François du Périer Dumouriez (1739-1823)
General Panoutsos Notaras (1740/1752-1849)
Albay Joseph Moorhouse (1744-1791)
Tuğgeneral Anthony Wayne (1745-1796)
Komutan Muhammed Murad Bey (1750-1801)
Albay Richard St George Mansergh-St George (1752–1798)
General Jean Urbain Fugière (1752-1813)
Mareşal Louis-Alexandre Berthier (1753-1815)
Tuğgeneral Matthias Ogden (1754-1791)
General Banastre Tarleton (1754-1833)
Albay Morgan Lewis (1754-1844)
General Louis-François Lejeune (1755-1848)
Binbaşı Francis Peirson (1757-1781)
Mareşal Charles Pierre François Augereau (1757-1816)
General Gilbert du Motier de La Fayette (1757-1834)
General Martin Hunter (1757–1846)
General Pierre-Augustin Hulin (1758-1841)
General Antoine-Guillaume Rampon (1759-1842)
General Alexandre de Beauharnais (1760-1794)
Teğmen Thomas Grosvenor (1764-1851)
General Jean-Baptiste Drouet (1765-1844)
Mareşal Joachim Murat (1767-1815)
General Louis Charles Antoine Desaix (1768-1800)
Mareşal Jean-Baptiste Bessières (1768-1813)
General Étienne Marie Antoine Champion de Nansouty (1768-1815)
Napolyon Bonapart (1769-1821)
Mareşal Jean-de-Dieu Soult (1769-1851)
Mareşal Michel Ney (1769-1815)
Mareşal Louis-Nicolas Davout (1770-1823)
Yüzbaşı Józef Sułkowski (1770/1773-1798)
Kral III. Friedrich Wilhelm (1770-1840)
General Jean-Andoche Junot (1771-1813)

Mareşal Karl Philipp (1771-1820)

General Jean Rapp (1771-1821)

General Arşidük Karl (1771-1847)

General Henri de La Rochejaquelein (1772-1794)

Mareşal Geraud Duroc (1772-1813)

Orléans Dükü I. Louis Philippe (1773-1850)

Montpensier Dükü Ferdinand d'Orléans (1775-1807)

General Antoine Charles Louis de Lasalle (1775-1809)

Çar Alexander (1777-1825)

Albay William Douglas (1778-1818)

General Repnin-Volkonski (1778-1845)

General Georgios Karaiskakis (1782-1827)

Rüstem Raza (1783-1845)

Mareşal Jérôme Bonaparte (1784-1860)

Tümgeneral Thomas Gordon (1788-1841)

Subay Carl Wilhelm von Heideck (1788-1861)

General Marcos Botzaris (1790-1823)

Yüzbaşı Frank Abney Hastings (1794-1828)

General Yannis Makriyiannis (1797–1864)

General Kitsos Tzavelas (1800–1855)

Korgeneral John Adye (1819-1900)

İmparator I. Franz (1830-1916)

Korgeneral Sir Garnet Wolseley (1833-1913)

Korgeneral William Butler (1838-1910)

Yüzbaşı Wight (?)

Binbaşı Lionel Maling Wynch (?)

Yüzbaşı Burn (?)

