Tarih Dergisi
Turkish Journal of History

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Tarih Dergisi - Turkish Journal of History, 76 (2022/1): 223-259
DOI: 10.26650/iutd.202212

Araştırma Makalesi / *Research Article*

Tasvirden Tahayyüle: Avrupa Resminde İnebahtı Muharebesi*

From Representation to Imagination: The Battle of Lepanto in European Painting

Naz Defne Kut**

*Bu makale yazar tarafından 2018 yılında Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Programı'nda Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanan *Iconography of a Catholic Victory: The Battle of Lepanto in Italian Painting* başlıklı yayınlanmamış çalışmanın bir kısmının genişletilmiş halidir.

**Doktora Öğrencisi, Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Programı, Istanbul, Türkiye

ORCID: N.D.K. 0000-0002-3883-580X

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Naz Defne Kut,
Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Programı, Istanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: nkut14@ku.edu.tr

Başvuru/Submitted: 15.12.2021
Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.02.2022
Son Revizyon/Last Revision Received: 28.02.2022
Kabul/Accepted: 01.03.2022

Atıf/Citation:
Kut, Naz Defne. "Tasvirden Tahayyüle: Avrupa Resminde İnebahtı Muharebesi." *Tarih Dergisi - Turkish Journal of History,* 76 (2022): 223-259. https://doi.org/10.26650/iutd.202212

ÖZ

Bu çalışma, İnebahtı Muharebesi'nin 1571'den günümüze kadar Avrupalı sanatçılar tarafından nasıl resmedildiğini ve yüzyıllar içinde nasıl tarihsel tutarlılıktan uzak sembolik bir anlatıya dönüştüğünü göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, İnebahtı Savaşı'nın Avrupa sanat tarihindeki yerini vurgulamak açısından, tarihsel tutarlılık kaygısıyla yapılan ve bilgilendirme amacı taşıyan gravürlerden, İnebahtı'yı bir deniz savaşı şeklinde resmeden deniz sanatı eserlerinden ve dini mesaj verme amacı taşıyan sembolik resimlerden örnekler sunulmakta ve zaman içinde İnebahtı odaklı sanatsal üretimin ağırlık merkezinin, olanı tasvir eden resimlerden tahayyül edilenin resmedildiği sembolik resimlere doğru nasıl değiştiği tartışılmaktadır.
Anahtar sözcükler: İnebahtı Muharebesi, Kutsal İttifak, deniz resmi, ikonografi, sembolizm, ilahi müdahale

ABSTRACT

This study considers the depiction of the Battle of Lepanto in European art history and how it has changed over time. It aims to show how the main focus of the artists has changed from representing the battle as "it was" to propagating the battle as a "legendary victory" in symbolic paintings. Consequently, over the centuries, the weight of the artistic output has shifted from documentary and artistic paintings that attempted to represent the actual battle via historical accuracy to symbolic ones, motivated by the imagined "Lepanto narrative."
Keywords: Battle of Lepanto, Holy League, maritime painting, symbolism, iconography, divine intervention

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Abstract

On October 7, 1571, the Mediterranean witnessed one of the most violent and destructive sea battles in its history. The Battle was fought with galleys and galleons belonging to the Ottoman Empire and the major Catholic powers united under the banner of the Holy League. The two fleets encountered one another at the Bay of Lepanto at noon, and in four and a half hours, the Ottoman navy was virtually destroyed. Although eventually the Fourth Ottoman-Venetian War (1570–73) was resolved in favor of the Ottomans, with the Ottoman conquest of Cyprus and Lepanto (*İnebahtı,* in Turkish) remaining in Ottoman hands, the Holy League's victory at Lepanto became a symbolic triumph by halting the "unstoppable" Ottoman advancement toward the Western Mediterranean in the 16th century. In European literature and historiography, it became symbolic of the triumph of Catholicism over the "infidel" Ottomans.

Naturally, the Battle immediately became a popular subject among European artists, and in time its influence expanded beyond the geography and time it occurred. Many artists from different periods and places produced commemorative works or paintings even centuries after the Battle took place, using different media of art. Not only the media but also the motives of these productions were various. This paper examines some examples of this artistic heritage, focusing on European engravings, frescoes, and oil-on-canvas paintings over the centuries.

The author primarily analyzes the artworks in accordance to their genres and the motives behind their production. The first group of depictions is titled: "Documentary Representations" and includes maps, engravings, and frescoes made principally with the purpose of documenting the battle as it happened. In these purely descriptive depictions, the chief aim is to document and disseminate the news of the Battle, depicting mostly the formation of the Battle, its ships, and the topography. These versions are mostly produced by 16th century Venetian and Roman engravers with the purpose of passing on the information available at the time about the Battle and therefore serve as *avvisi*-like broadsheets. The goal was to document the Battle as a contemporary event. Artists such as Antonio Lafreri, Giovanni Francesco Camocio, and Cosimo Bartoli work in consultation with the Battle's participants, including Marcantonio II Colonna and Monsignor Romegas to represent the actual situations in the Battle. Therefore, their depictions can be considered as essentially actual contemporary representations. However, these *avvisi*-like broadsheets disappear in later centuries.

The second group consists of "History and Maritime Paintings" and examines the Lepanto theme in the 17th century Northern European artistic movements of the military painting genre. Maritime artists, whose main inspiration was the sea itself and then the naval battles, created a significant number of paintings on the Lepanto, again in a "secular" manner, generally depicting the glorious mariners of the armada of the Holy League and the devastated Ottoman navy among waves in a turbulent sea. From the examples of paintings from the Dutch Golden

Age by artists such as Andries Van Eertvelt, Pieter Brünniche, and Johannes Lingelbach, one can observe that the Battle had become a subject for its historical and naval value and served solely artistic purposes. Therefore, although in some of the depictions the effort for accurate portrayal of galleys and topography is apparent, the artistic concerns frequently overcome historical accuracy. Following the artistic fashion, these depictions slowly disappear in the following centuries.

The most enduring theme for the Lepanto art had become the "Symbolic Depictions" dominated by religious propaganda purposes. Considering the fact that the Catholic Church in the 16th century was endeavoring to reestablish its authority and demonstrate its power against all the "infidels," including the Protestants of the European Reformation and the Muslim Ottomans, in particular, the Holy League's victory at Lepanto had by then become a significant means to achieve that purpose. In accordance with spirit of the Catholic Counter-Reformation, the Battle's paintings depicting the glory of the Holy fleet were very favorably received. Many of the European protagonists of the Battle commissioned paintings to immortalize the victory and these served as means of religious propaganda. These commissions focused almost entirely on religious unity and biblical and divine figures, and gave the impression overall that the Holy League had been able to defeat the Ottomans through their Catholic faith. These symbolic works generally portray some form of divine intervention, sometimes Madonna with Child and sometimes the Madonna of the Rosary appearing on top of the clouds over the Holy fleet, leading the Christians to victory. These "legendary" portrayals of the Battle of Lepanto had mainly Catholic propaganda purposes and played a significant part in strengthening the image of the Church. These symbolic depictions that began appearing immediately after the Battle created a traditional visual narrative which survived until today, beginning with the paintings of Renaissance painters such as Giorgio Vasari, Tiziano Vecellio, Jacopo Tintoretto, and Paolo Veronese, and continuing in later centuries with artists from different regions, such as Filippo Gherardi, Giovanni Coli, Charles Lemiere, and Albino Americo Mazzotta.

Overall, this study aims to show how the Lepanto depictions in European art history changed and developed over the centuries. Among the abundant Lepanto-themed works from different genres in the 16th and the 17th centuries, the documentary representations and examples of maritime art disappeared in the following centuries, leaving the field open for those depictions with a core religious narrative. The symbolic meaning attributed to this Battle in the religiously motivated imaginary depictions created since the 16th century is still alive. As paintings from different genres and eras, and their thematical and iconographical analyses demonstrate, the Battle of Lepanto has always been a popular theme among artists, yet within centuries, the weight of the artistic output shifted from the examples of documentary representations to maritime art pieces and finally to the religiously symbolic versions.

Girirş

Avrupa resim sanatında İnebahtı Muharebesi konulu eserleri seküler ve dini görsel anlatılar ekseninde inceleyen bu çalışma, muharebenin 450. yılında İnebahtı'nın gerçeğe dayalı seküler tasvirlerinin ve tahayyüle dayalı dini temalı İnebahtı resimlerinin Avrupa resim sanatındaki yerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla İnebahtı konulu tablolar, freskler, çizimler, gravürler gibi görsel sanat eserleri bu çalışmada karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

İlk olarak, savaş sırasında ya da hemen savaşı takiben savaşın çağdaşı olan haritacı ve çizerler tarafından yapılan, savaşın geçtiği yeri, donanmaların durumunu ve gemilerin ve komutanların yerleşimlerini gösteren belgeleyici nitelikte çizimler, haritalar ve gravürler ele alınmıştır. Aşağıda 'Savaşı Belgeleyici Nitelikte Çizimler' başlığı altında incelenen bu çizimler çoğunlukla belgeleme ve bilgilendirme amacıyla yapılmışlardır ve birkaç istisnai örnek dışında gerçek durumu, olanı tasvir etmeye çalıştıklarından gerçeğe oldukça yakındırlar.

'Tarih ve Deniz Savaşı Temalı Askeri Resimler' başlığı altında incelenen deniz savaşı tasvirleri, esas amacı denizdeki feci çarpışma ve bocalama duygusunu vermek olan, dalgaları ve köpükleri olduğu kadar gemileri, sancakları ve kostümleri oldukça aslına uygun bir şekilde resmeden, sembolik anlatımlarından bağımsız, İnebahtı Muharebesi'ni salt bir deniz çatışması olarak betimlemeyi hedefleyen sanat eserleridir.

Son olarak savaşın hemen ardından muzaffer devletlerin yöneticileri, komutanlar ve kiliseler tarafından sanatçılara ısmarlanmış eserlerden başlayarak günümüze kadar Katolik Kilisesi ve kurumlarının bir propaganda aracı olarak işlev gören muhayyel bir Katolik İnebahtı anlatısının resmedildiği 'Dini Temalı Sembolik Resim' örnekleri ele alınmaktadır.

Avrupa resminde 16. yüzyılda bu üç farklı temadan örnekler karşımıza çıkarken, ilerleyen yüzyıllarda önce savaşı olduğu gibi belgeleyen çizimler giderek ortadan kalkmış, özellikle 17. yüzyıldan itibaren savaşı gene olabildiğince gerçeğe yakın biçimde resmetme gayreti içindeki -aynı zamanda askeri resim ve tarih resmi örneği de sayılabilecek olan- İnebahtı temalı görkemli deniz savaşı resimlerinin örneklerine ise daha birkaç yüzyıl boyunca Avrupa resminde oldukça sık rastlanmıştır. Buna karşılık, 1571'den günümüze Avrupa sanatında İnebahtı konulu resimler arasında dini sembollerle bezenmiş hayali İnebahtı anlatılarının görsel olarak betimlendiği dini temalı sembolik resimler hem sanat eseri hem de dini propaganda malzemesi olmaları nedeniyle İnebahtı temalı resimler arasında diğer ikisinden ayrılmaktadır.

İnebahtı Muharebesi: Kutsal İttifak'ın Osmanlı Donanması Karşındaki Zaferi

1571'deki İnebahtı Muharebesi'nde donanmasının neredeyse tamamını kaybeden Osmanlı Devleti, bu muharebeyi de kapsayan Dördüncü Osmanlı-Venedik Savaşı'ndan (1570-73) zaferle çıkmıştı. Savaş sonunda imzalanan 1573 tarihli Osmanlı-Venedik

Ahdnamesi'ne göre Kıbrıs Adası Osmanlı hakimiyetine geçerken İnebahtı Kalesi de Osmanlı hakimiyetinde kalmıştı[1]. Dördüncü Osmanlı-Venedik Savaşı'nın Osmanlı Devleti'nin galibiyetiyle sonuçlanmış olmasına karşın bu savaş sırasındaki muharebelerden sadece biri olan İnebahtı'da, 16. yüzyılda Akdeniz'de hızla ilerleyen Osmanlı'ya karşı Katoliklik bağıyla birleşmiş Kutsal İttifak Donanması'nın elde ettiği zafer, Katolik Kilisesi tarafından ilk andan itibaren sahiplenilmiş, özellikle sanat, edebiyat ve mimaride Katolik dünyasının İnebahtı zaferini konu alan resimler, heykeller, kiliseler, şapeller, şiirler, ayinler ve kutlamalar aracılığıyla 'İnebahtı' yüzyıllar boyunca adeta Katolikliğin simgelerinden biri olarak canlılığını korumuştur[2].

İnebahtı'da Osmanlı donanmasının yakıldığı 7 Ekim 1571 tarihinin hemen ardından Avrupa tarihyazımında da bir İnebahtı anlatısı, hatta "yüceltisi" doğmuş, savaşın çağdaşı Giampietro Contarini[3] ve Miguel Cervantes[4] gibi yazarlar 16. yüzyılda Akdeniz'de hızla genişleyen Osmanlı İmparatorluğu'nu mağlup ettikleri bu muharebeyi denizlerin gördüğü en büyük savaşlardan biri olarak tanımlamışlardır. Ranke'nin aktardığına göre, Papa V. Pius bir tür trans halinde tanık olduğu zafer üzerine "birkaç yıl içinde Osmanlı gücünün tamamen bastırılacağına" inanıyordu[5]. 16. yüzyıl düşünür ve devlet adamlarından Francis

1 "*Osmanlı İmparatorluğu'nun 300 bin düka olarak takdir edilen Kıbrıs seferi masrafını, Venedik Cumhuriyeti üç sene zarfında ödeyecekti. Kıbrıs adasında Venedikliler elinde son nokta olan Soboto, toplarıyla beraber teslim olacaktı; Zante adasına mukabil Venedik'in Türkiye'ye verdiği senevî 500 dükalık vergi 1500'e çıkarılacaktı. Kıbrıs zaptedildiği için, Venedik Kıbrıs için her sene verdiği 8000 dükalık vergiyi artık vermeyecekti. Kanunî devrinde aktolunan muahede tecdit olunacak, Dalmaçya hududu harpten evvelki şeklinde muhafaza edilecek; her iki taraf, harp münasebetiyle eşyalarını zaptederek zarar verdikleri diğer tarafın tüccarlarına tazminat vereceklerdi*." *Mecmua-i Muahedat*, II, 130'dan naklen Reşat Ekrem Koçu, *Osmanlı Muahedeleri ve Kapitülasyonlar 1300-1920,* Türkiye Matbaası, İstanbul 1934, s. 47-48.

2 Ayrıntılı bilgi için bkz. Naz Defne Kut, *Iconography of a Catholic Victory: The Battle of Lepanto in Italian Painting*, Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018.

3 "Sezar Octavianus Augustus'un Marcus Antonius'a karşı zafer kazandığı ünlü Aktium Muharebesi'yle neredeyse aynı yerde (bugün Preveze) gerçekleşen İnebahtı Savaşı o zamandan beri gerçekleşen en büyük deniz zaferiydi." ("*Questo fu il successo della maggiore e piu' famosa battaglia navale, che dal tempo di Cesare Augusto in quale mai seguita e fu a punto quasi nel medesimo luogo, dove egli vince Marc'Antonio essendo quella stata promontorio Actio ove al presente é la Prevesa*"), Giampietro Contarini, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim Ottomano a Venetiani fino al di della gran giornata vittoriosa contra Turchi,* Francesco Rampazetto, Venetia 1572, s. 54.

4 "Hıristiyanlık için çok kutlu olan o gün; dünyanın Türklerin denizlerde yenilmez olduğu şeklindeki hatalı kanısının yanlışlığına ikna olduğu; ve Osmanlı'nın kibrinin ve küstahlığının ezilip kırıldığı o gün, çok sayıda mutlu Hıristiyan vardı (ve elbette, savaşta şehit olanlar hayatta kalan muzafferlerden daha mutluydular!" *("[T]hat day which was so fortunate for Christendom, on which the world was convinced of the error in believing the Turks invincible by sea; on that day, I say, when the Ottoman pride and insolence was humbled and broke, among so many happy Christians there present (and sure those who fell were happier than the living victors!*") Miguel de Cervantes, "In which the captive recounts his life and adventures", *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote,* trans. Tobias Smollett, ed. O.M. Brack, Jr., The University of Georgia Press, Athens 2003, s. 181-183.

5 Leopold von Ranke, *The History of the Popes: Their Church and State and Especially of Their Conflicts with Protestantism in the Sixteenth & Seventeenth Centuries,* vol. I, George Bell and Sons, London 1889, s. 283.

Bacon[6] bu muharebeyi Aktium Muharebesi'yle karşılaştırırken, 20. yüzyıl tarihçilerinden Fernand Braudel[7] de bu muharebeyi Türk'ün denizlerdeki "üstünlük büyüsünün bozulduğu" savaş olarak nitelendirmiştir.

Öte yandan, yalnız Avrupa'da değil Osmanlı dünyasında da vakanüvis ve tarihçiler bu muharebeyi "Nuh Peygamber gemiyi icat ettiğinden beri dünya denizlerinde görülen en uğursuz savaş" olarak nitelendirmişlerdir[8]. Mağlubiyet haberi saray çevresinde de büyük bir üzüntüyle karşılanmıştır. Saray Ruznamecisi Selânikî Efendi'nin yazdığına göre, İnebahtı'da donanmanın başına gelenler padişahı o kadar üzmüştü ki, haberi aldıktan sonra yaşadığı üzüntü ve acıdan kurtulmak için üç gün boyunca yememiş içmemiş yalnızca Allah'ın isimlerini sayarak teselli bulmuştu[9]. Dimitri Kantemir gibi tarihçilerin eserlerinde aktardıkları da benzer bir acıyı ifade ediyor[10].

Osmanlı vakanüvis ve tarihçileri bu haberin saray içinde büyük bir üzüntüyle karşılandığını yazsa da Bab-ı Âli özellikle dışarıya karşı bu mağlubiyeti önemsediğini pek hissettirmemiştir. Özellikle Kıbrıs kadar önemli bir adanın fethinin tamamlanmış olması üzerine gelen İnebahtı haberi neredeyse önemsiz bir kayıp olarak ifade edilirken, II. Selim'in yenilgi haberini takip eden günlerde bir fermana eklenmiş yorumu da bunun üzerinde durulmasına gerek olmayacak bir mesele olduğu izlenimini yaratıyordu: "Bir muharebe galibiyetle veya mağlubiyetle sonuçlanabilir. Ne şekilde olduğu Allah'ın takdiri ve mukadderdir"[11]. Benzer şekilde Sokullu Mehmet Paşa'nın Venedik balyosu Marcantonio Barbaro'yla görüşmesinde

6 "Monarşiye giden yol denizlerin hakimi olmaktan geçer. [...] Aktium Muharebesi, dünyanın imparatorluğunu belirlemişti. İnebahtı Savaşı ise Türk'ün haşmetini durdurdu." ("*To be master of the sea, is an abridgement of monarchy. [...] The Battle of Actium decided the empire of the world. The Battle of Lepanto arrested the greatness of the Turk.*") Francis Bacon, "Of the True Greatness of Kingdoms and Estates*", The Works of Francis Bacon: Baron of Verulam, Viscount St. Albans, and Lord High Chancellor of England,* vol. II, London 1824, s. 329.

7 "*the spell of Turkish supremacy had been broken*." Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Harper Collins, New York 1992, s. 506.

8 "[...] *mâ-lâ aynün reet ve-lâ-üzünün semi'at ve lâ-hatara alâ-kalbi beşerin ma'lûm degildür ki dünyâ turalı ve Hazret-i Nûh Nebi sefîneyi îcâd idüp rûy-i deryâda merâkib ü sefâyin nakl ü hareket ideli ol gûne müsîbet-i uzmâ ve fetret-i garîbe-i kübrâ vukû bulmış degildir*." Faris Çerçi, *Gelibolulu Mustafa Âli ve Kühn-ül'Ahbâr'ında II. Selim, III. Murat ve III. Mehmet Devirleri,* c. I, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2000, s. 81-82.

9 '*Mahrûsa-i Edirne'ye varıldığı günde donanmanun haber-i muvahhiş eseri tevâtüren ve te'âkuben gelüp küllî kelâle sebeb oldı' and 'Sultan Selim Han-ı hilâfet penâh hazretleri bir vechile müte'essir ve mütezaccır olmışlardı ki zamîr-i münîr-i âyîne nazîrleri jengâr-ı tekeddür ile elem ü ızdırâbda kalup, "Yâ Fettâhu'l-kulûb ve yâ Keşşâfü'l-kurûb ve yâ Allâmü'l-guyûb ve yâ Settârü'l-uyûb" esmâsına meşguller idi'*. Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî: (971-1003/1563-1595)*, haz. Mehmet İpşirli, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1999, s. 84-88.

10 Dimitri Kantemir, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi I*, Cumhuriyet, İstanbul 1998, s. 259.

11 Halil İnalcık, "Lepanto in the Ottoman Documents", *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto: atti del convegno di studi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini (Venice, October 8–10, 1971),* ed. Gino Benzoni, Leo S. Olschki, Floransa 1974, s. 190.

Kıbrıs ve İnebahtı'yı karşılaştırırken yaptığı ünlü kol ve sakal benzetmesi[12] de Osmanlı yönetiminin İnebahtı yenilgisini üzerinde durulmayacak bir kayıp olarak değerlendirdiği veya öyle yansıttığı izlenimini güçlendiriyor.

Peki bu muharebe Osmanlı'ya gerçekten ne kadar zarar verdi? Avrupalı tarihçilerin söylediği gibi gerçekten tarihte görülen en korkunç deniz savaşlarından biri olarak Osmanlı'nın Akdeniz'deki ilerlemesini durdurdu mu? Yoksa Bab-ı Âli'nin sık sık vurguladığı gibi Kıbrıs zaferi ile karşılaştırıldığında gerçekten de Osmanlı'nın donanmasını daha da güçlü şekilde yeniden inşasına vesile olan göz ardı edilebilecek bir talihsizlik miydi? Bu soruyu askeri ve siyasi boyutları bakımından iki farklı şekilde cevaplamak mümkün. Askeri açıdan, bir muharebe olarak ele alındığında, İnebahtı belki de denizlerin gördüğü en büyük savaşlardan biriydi. Siyasi sonuçlarına bakıldığında ise reel etkisi Kutsal İttifak ve destekçilerinin öngördüğü ve umduğundan az olmuştur. Katolik kuvvetlerini Osmanlı'ya karşı birleştiren işbirliğinin zirve noktası sayılabilecek olan Kutsal İttifak, kazandığı "efsanevi" zaferin hemen ardından Hıristiyan kardeşlerine karşı görevlerini yerine getirdiği hissiyle dağılmıştır. O dönemde birbirlerine düşman Venedik ve İspanya'nın Papa'nın çağrısı üzerine kendi çıkarları gereği konjonktürel bir ittifak kurmuş; Savoy, Urbino, Parma gibi diğer devlet ve prensliklerin de çıkarları doğrultusunda bu ittifaka katılmış oldukları düşünüldüğünde, bu devletlerin Osmanlı'ya karşı İnebahtı'da kazandıkları zaferi kalıcı bir ittifaka dönüştürememiş olmaları şaşırtıcı değildir. Osmanlılara karşı koalisyona öncülük eden Venedikliler ise İnebahtı sonrasında moralleri düzelse de siyasi anlamda somut bir kazanım elde edememişlerdir.

Buna rağmen bu muharebenin Avrupa sanatındaki yansımaları, siyasi ve tarihi sonuçlarının gerçek önemini fazlasıyla aşan bir sanatsal anlatı geleneğini doğurmuştur. Gerek edebî gerekse görsel sanat alanlarında sıklıkla konu edilen İnebahtı Muharebesi savaşın gerçekleştiği 1571'den günümüze kadar yüzyıllar boyunca canlılığını korumuş, zaman zaman tarihsel gerçeklikle uyumlu 'seküler' çizimler biçiminde, zaman zaman da içinde barındırdığı dini öğelerle tamamen sembolik resimler biçiminde siyasi ve dini bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Muharebenin kendisinin ve sonuçlarının özellikle Avrupa'da ne derece gerçekçi biçimde sanat eserlerine yansıtıldığına ve bu yansıtının yüzyıllar içinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğine bakılacak olursa, İnebahtı konulu gravür ve resimleri üç ana grupta incelemek mümkündür. Bunlardan ilki muharebenin çağdaşı olan haritacılar ve ressamlar tarafından yapılan ve savaşın geçtiği yeri, donanmaların durumunu ve gemilerin yerleşimini gösteren belgeleyici nitelikte

12 "*Son hadiseden sonra hasarlarımızın ne derecede bulunduğunu şübhesiz ki görüyorsun; lâkin sizin zayiatınızla bizim zayiatımızın arasında büyük bir fark vardır: Sizden bir krallık yer almakla bir kolunuzu kesmiş olduk; siz ise donanmamızı mağlûb etmekle yalnız sakalımızı tıraş etmiş oldunuz. Kesilmiş bir kol yeniden bitmez; lâkin tıraş edilmiş sakal evvelkinden daha ziyâde kuvvetli çıkar*". Joseph von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi,* c. VI, Üçdal İkra Okusan, İstanbul 1992, s. 306.

çizimler, haritalar ve gravürlerden oluşmaktadır. İkinci grupta özellikle 17. yüzyıldan itibaren ağırlıklı olarak Kuzey Avrupa'da görmeye başladığımız ve sonrasında tüm Avrupa'ya yayılan tarihsel savaş veya deniz resimlerini görmekteyiz. Tarihten bir enstantane olarak denizcilik resmi türünün örnekleri arasına girmiş İnebahtı temalı resimler askeri sanat akımının sanat tarihindeki dikkat çekici örneklerinden olmuş ve sık sık tuvale yansıtılmışlardır. Örnekleri 16. yüzyıldan başlayıp günümüze kadar gelen üçüncü grup ise Katolik Kilisesi'nin bir propaganda aracı olarak kullandığı İnebahtı Muharebesi'ni konu eden ve içinde Hıristiyanlık öğelerinin yoğun olarak bulunduğu dini temalı sembolik resimlerden oluşmaktadır.

Savaşı Belgeleyici Nitelikte Çizimler

Savaşı resmeden çizimlerden ilk gruba baktığımızda daha sonradan Lafreri ekolü adını alacak bir harita/desen türü görüyoruz. İlk kez Roma'da haritacı Antonio Lafreri[13] tarafından savaşın hemen ardından 14 Kasım 1571'de yapılan ve İspanya, Papalık Devleti ve Venedik devlet armalarının resimlerinin hemen altına "Hıristiyan Kutsal İttifakı'nın Türklere karşı mutlu galibiyetiyle sonuçlanan İnebahtı'daki gemilerinin düzeni" notu düşülen çizimin Senyör Romegas'ın tasvir ettiği savaş düzeninden alındığı yine aynı notta belirtilir (Resim 1). Malta Şövalyelerinin bir üyesi olan Marthurin Romegas, İnebahtı'da Marcantonio Colonna komutasındaki Papalık amiral gemisi olan Capitana'da kadırga nazırı olarak görev yapmıştı. Lafreri'nin Romegas'ın birinci ağızdan aktardığı donanma ve savaş düzenini olabilecek en gerçek şekilde kağıda yansıttığı varsayılabilir. Hareket içermeyen bu çizimde İnebahtı Körfezi ile Ekinedes Adaları arasında karşı karşıya gelen Kutsal İttifak donanması ile Osmanlı donanması resmedilir. Önde savaşan mavnaların arkasında dizili bulunan küçük ve hızlı kadırga ve firkate tipi gemiler, iskeletleri, kürekleri ve yelkenleri ile gerçeğe oldukça yakın bir biçimde resmedilmişlerdir[14]. Bayraklar ve sancaklar da ait oldukları devletlerin gemilerinin direklerinde detaylı olarak çizilmişlerdir[15]. Osmanlı gemilerinde hilalli sancaklar taşınırken, müttefik gemilerin bazılarında yalnızca haç desenli sancaklar, bazılarında da

13 1512-1577 yılları arasında yaşamış olan Antonio Lafreri'nin Roma'daki baskı atölyesi, Lafreri Atlasları'nın yanı sıra o dönemin önemli olaylarını gösteren 'haber haritaları'nın da çok aktif bir yayıncısı ve satıcısıdır. 1572 yılında "Geografia Tavole Moderne di Geografia de la Maggior Parte del Mondo di Diversi Autori" (Farklı Yazarlardan Dünyanın Büyük Kısmının Modern Coğrafya Levhaları) adıyla yayınladığı harita koleksiyonu içinde Akdeniz'in önemli şehirlerinin haritalarının yanı sıra Osmanlıların 1565 yılındaki Malta Kuşatması'nın ve o dönemin en önemli olaylarından İnebahtı Muharebesi'nin çizimleri de yer alır. Antoine Lafréry, *Geografia tavole moderne di geografia de la maggior parte del mondo di diversi avtori raccolte et messe secondo l'ordine di Tolomeo con i disegni di molte città et fortezze di diverse provintie stampate in rame con stvdio et diligenza*, Antoine Lafréry, Roma 1572. https://www.loc.gov/item/2006629143/.

14 16. yüzyılın başlıca savaş gemileri olan çektiri tipi kadırgalar boylarına ve kürek sayılarına göre karamürsel, palaşkerme, firkate, kalyata, fusta, kadırga, baştarda, mavna ve Paşa baştardası gibi farklı isimler alırlar. İdris Bostan, *Kürekli ve Yelkenli Osmanlı Gemileri,* Bilge Yayınevi, İstanbul 2005, s. 171-172.

15 Savaş sırasında kullanılan, merkezde Don Juan'ın mavi, Venier ve Barbarigo'nun sarı ve Giovanni Andrea Doria'nın yeşil flamaları gravür sanatının doğası gereği renksiz çizilmişlerdir. Aurelio Scetti, *The Journal of Aurelio Scetti: A Florentine Galley Slave at Lepanto (1565–1577)*, trans. and ed. Luigi Monga, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona 2004, s. 114.

Venedik aslanı ve İspanyol kartalı gibi Kutsal İttifak'ın farklı bileşenlerinin devlet armalı bayrakları bulunmaktadır.

Gemilerin tamamı resmin sınırları elvermediği için çizilemese de gemilerin komutanlarının isimleri ile sayıları yanlarına yazılmıştır. Büyük gruplar için bunun savaş sırasında bu bilgiye sahip olmadıklarından yalnızca yaklaşık sayılar olarak ifade edildiği tahmin edilebilir. Osmanlı donanmasında, İnebahtı Körfezi'nin ağzındaki Osmanlı donanması sağ cenahta Şuluk Mehmet, merkezde Kaptan-ı Derya Müezzinzâde Ali Paşa ve Pertev Paşa ve sol cenahta Uluç Ali Paşa komutasındaki kadırgalar ile arkalarında firkateler resmedilir. Osmanlı filosunun karşısında Venedik, İspanya ve Papalık devlet armaları taşıyan ve büyük kalibreli toplarıyla ateş açmaya hazır halde resmedilmiş toplam altı büyük mavna[16] mevcuttur. Arkasında Kutsal İttifak'ın diğer üyeleri sağ cenahtan başlayarak sırasıyla üzerlerinde Agostino Barbarigo, Paolo Giordano, Ascanio de la Cordia, Cenova, Parma ve Venedik (Sebastiano Venier), Papalık filo komutanı Marcantonio Colonna, Savoy, Urbino Prensliği, Santa Fiore Kontu, Malta, Sicilyalı Don Juan de Cardona ve Giovanni Andrea Doria yazan gemiler resmedilmiştir; en arkada ise destek kuvvetler Commendator Maggior di Castilla'nın dört gemisiyle il Marchese di Santa Croce'nin gemileri gösterilmiştir. Bu dizilim yanlış olmamakla birlikte sancak gemilerinden karşılıklı top ateşiyle muharebenin başladığı topların ağzından çıkan dumanla gösterilmiştir. Burada göze çarpan tek tarihsel tutarsızlık gemilerin idealize edilmiş son formasyonu ile savaşın başlangıç anındaki gerçek dizilimlerinin farklı olması durumudur. Öğlen saatlerinde Müezzinzâde'nin gemisinden açılan ilk ateş ve ona Don Juan'ın topuyla verdiği karşılık ile muharebe başlar, ancak bu sırada resmedilen dizilim henüz oluşmamıştır. Her iki tarafın gemilerinin birbirine rampa etmesiyle muharebe kızıştığında Kuzey'den Güney cenaha yerleşmek üzere yola çıkmış Doria komutasındaki kuvvetler Uluç Ali'nin karşısına ancak diziliyorlardı[17]. Bu gravürde Lafreri, Doria'nın gemilerini gerçekten olduğu andaki yerleşimleriyle değil ideal pozisyonda resmetmiştir. Bununla birlikte, çizimdeki bilgi aktarımı, detay ve tutarlılık kendisinden sonraki haritacı ve gravür sanatçılarına örnek olacak ve sonraki İnebahtı planlarının çiziminde temel alınarak çok kez tekrarlanacaktır. Sonradan bazen Lafreri'nin kendisi de dahil olmak üzere bazı gravür sanatçıları ve haritacılar, gemilerin savaşın başlangıç anındaki dizilimini daha doğru bir tarihsel tutarlılıkla resmedeceklerdir. Buradaki farklılıkların sanatçının amacıyla paralel ilerlediği düşünülebilir. Savaşın hemen ardından, birincil bir kaynak olan Romegas'ın aktardıkları üzerine yapılan bu tasvirler o zaman elde olan bilgiyi aktarmak ve

16 Lafreri gravüründe yalnız bayraklarını resmedip isimlerini vermemiş olsa da ileride incelenen Camocio'nun gravüründe komutanların isimleri gemilerin yanına yazılmıştır. Buna göre sağ cenahta Mağusa Kuşatması ve Kıbrıs'ın Fethi sırasında iadesi öngörülen Türk esirleri öldürdüğü gerekçesiyle Lala Mustafa Paşa tarafından derisi yüzülmek suretiyle öldürülen Marcantonio Bragadin'in iki oğlu Ambrosio Bragadino ve Antonio Bragadino; merkezde Jacopo Guoro ve Francesco Duodo; sağ cenahta da Giovanni Andrea Doria'nın komutasında ilerleyen Andrea da Pesaro ve Pietro Pisani bulunur.

17 William Oliver Stevens - Allan F. Westcott, *A History of Sea Power*, New York 1920, s. 104.

muharebeyi belgelemek amacı taşıyan ve haber niteliği olan *avvisi*[18] tipi çalışmalardır. Siyasi ya da dini bir propaganda amacı taşımadan ve sanatsal bir anlatı yaratma kaygısı gütmeden, yalnızca İnebahtı'daki tarafları, gemileri ve savaş düzenini tasvir eden bu çizimler etkileyici görselliklerinin yanı sıra salt tarihsel bir belge olarak da değer taşırlar.

Lafreri tarzı harita ve gravür yapan sanatçılardan Giovanni Francesco Camocio[19] da 1575 yılında basıldığı düşünülen, *Isole Famose, Porti, Fortezze, e Terre Maritime* adlı meşhur *isolario*'sunda (adalar atlası) benzer bir İnebahtı tasviri kullanacaktır. *"7 Ekim 1571'de İnebahtı Körfezi'ndeki savaşta karşılaşan iki güçlü donanma Hıristiyan ve Türk kuvvetlerinin doğru/gerçek dizilimi (...)"*[20] notuyla yayınladığı çiziminde (Resim 2) İnebahtı'da karşılaşan gemilerin dizilimlerini Lafreri'nin tasvirine benzer şekilde gösterecek ancak Lafreri'ye kıyasla özellikle Osmanlı tarafındaki detaylara ağırlık vererek savaşa katılan kaptan ve paşaların isimlerini tek tek belirtecektir. Camocio'nun Lafreri'nin gravürüne kıyasla gemiler ve sancakların detaylarını çizmeyip kaptan ve paşaların isimlerine ağırlık vermesi gravüre tam anlamıyla bir 'haber haritası' niteliği katar. Çizimin içinde, inci figürlerinin içine yazılmış olan ve ilgili birliklerin karşılarına yerleştirilmiş "ilk kaybeden ve fethedilen filolar bunlardı[21]" ve "bu birlikten 30 gemi ile Uluç Ali Preveze'ye doğru kaçtı[22]" gibi açıklayıcı notlar da çizimlerin haber ve belgeleme amacını destekleyen öğelerdendir.

Lafreri'nin İnebahtı Muharebesi'ndeki dizilim ile ilgili oluşturduğu prototip Venedikli gravür sanatçısı Ferrando Bertelli'ye[23] de ilham vermiştir. Bertelli'nin 1572 yılında 'Libraio all'insegna di S. Marco' isimli atölyesinde yaptığı gravür temel alınarak Ignazio Danti tarafından freske aktarılan ve bugün Vatikan Sarayı'nın Harita Salonu'nda bulunan kırk panelden biri olan İnebahtı Savaşı tasviri (Resim 3) Lafreri'nin ideal yerleşim düzenini görece daha sade bir şekilde duvara aktarmıştır. Bu Lafreri'nin gravürüne kıyasla daha az durağandır, aksiyon başlamıştır, kadırgalar ön safta birbirleriyle savaşmakta, top ateşlerinin dumanı resmin merkezine hareket katmaktadır. Bu panelde topografyaya ağırlık verilmiştir; Harita Odası'nda sergilenmesinin nedeni de budur. Çevredeki Chiarenza, Lepanto (İnebahtı)

18 Erken modern çağ Avrupası'nda siyasi, askeri ve ekonomik haberleri en hızlı ve etkin şekilde iletmek için kullanılan elle yazılmış haber bültenleri.

19 1501-1575 yılları arasında yaşamış olan haritacı, yayıncı ve matbaacı Giovanni Francesco Camocio, 1558-1574 arasında kendi zamanı için çığır açıcı derecede yüksek doğruluk oranlarına sahip haritaları yapmış ve bunları "Isolarium" adı verilen ada atlaslarında toplamıştır. Bu atlaslar harita, tabya ve Akdeniz'den şehir görüntülerinin yanı sıra Kıbrıs ve İnebahtı gibi Akdeniz'de Osmanlılarla Hıristiyanların karşı karşıya geldiği muharebeleri tasvir eden çizimleri de içerir. İoli Vingopoulou, https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=145, son erişim: 10 Aralık 2021.

20 *"Il vero ordine delle due potente armate christiane e turche nel modo si appresentorno alla loro Battaglia fatta sotto li 7 ottobrio 1571 al Colfo di Lepanto che poi ne segui la Christiana Vittoria como per due altre simile figure il sito del luogho et di essa Battaglia si dimostrera. In Vinetia, appresso Giovanni Francesco Camocio MDLXXI".*

21 "*Questo corno fu il primo battuto et conquistato*".

22 "*Di questo corno 30 in circa tre (?) galere Occhiali si fuggi verso la Prevesa".*

23 Venedikli gravür sanatçısı ve yayıncı Ferrando Bertelli (1521- ?) 'all'insegna di S. Marco' imzasıyla kendi atölyesinde bastığı eserleri yayınlar.

ve Patras gibi kaleler resmedilmiştir. Gemiler ve sancakları daha sade çizilmiş, savaşan figürlere yer verilmemiştir. Yalnızca çarpışma anındaki Don Juan'ın gemisi *Reale*'nin ismi, Agostino Barbarigo birliği ile Giovanni Andrea Doria birliklerinin isimleri karşılarına yazılmış, Osmanlı kuvvetlerinin ise yalnızca gemi sayıları belirtilmiştir. Konum, yer isimleri, kaleler ve topografya gibi coğrafi öğelerin ön planda olduğu bu renkli fresk, tarihsel tutarlılıkla belgelenen bir savaş tasvirinden daha fazlasını resmeden bir eserdir.

Lafreri tarzı atlas ve harita kitaplarında Venedikli gezgin, haritacı ve gravür sanatçılarının 16. yüzyılda İnebahtı Muharebesi'ni sıklıkla konu edindiklerini ve tarihsel bir tutarlılık içinde defalarca gerçek durumu betimlemeyi hedefleyen haber haritaları tarzında çizimler yaptıklarını gözlemliyoruz. Michele Tramezzino, Giacomo Franco, Horatio De Marii Tigrino, Giuseppe Rosaccio, Cosimo Bartoli bu sanatçılardan yalnızca birkaçıdır.

Cosimo Bartoli'nin çizimlerinden bir tanesi savaş diziliminin ötesinde İnebahtı'da Kutsal İttifak donanmasındaki gemilerin tasviri bakımından da özel bir yere sahiptir (Resim 4). 1571 yılında yapılan ve dört Venedik gemisini gösteren çizimde olağanüstü bir detaycılık göze çarpar. Rick Scorza'nın çalışmasında belirttiği üzere, Papalık hazinedarı Guglielmo Sangalletti döneminin Rönesans sanatçısı Giorgio Vasari'den Papa V. Pius'un onayıyla Vatikan Sarayı'nda İnebahtı Savaşı'nı olabildiğince gerçekçi unsurlarla ölümsüzleştirmesini ister. Ancak denizcilik ve gemicilik bilgisi zayıf olan Vasari[24] bu görevi tasvirlerin gerçekçiliğinden taviz vermeden "en ince detayına" kadar tutarlı bir şekilde gerçekleştirebilmek için Cosimo Bartoli'ye gider. Bartoli'nin Venedik Arsenali'ne yasadışı yollarla da olsa erişimi vardır, bu da kaçak şekilde de olsa tersanedeki gemileri tüm detaylarıyla gözlemlemesine imkan tanır. Ayrıca muharebenin ardından Onfré Giustiniani'nin komutasında İnebahtı'dan zaferle dönen *galea sottile* tipindeki ince uzun Venedik kadırgalarını 19 Ekim 1571'de Venedik sularına giriş yaparlarken gözlemleme fırsatı bulmuştur. Vasari de aynı zamanda Civitavecchia kentine dönen kadırgaları inceler. Bütün bu gözlemler İnebahtı'da savaşan gemilerin (Venedik tersanesi Arsenale'nin içindeki ve dışındaki) mavna ve kadırgaların (*galeazze ve galee sottili*) mimarisinden renklerine, denizcilerin üniformalarından silahlarına kadar her açıdan incelenmesine imkan tanır. Detaylara gösterilen bu özen önceki gravürlere kıyasla İnebahtı'da Kutsal İttifak donanmasının farklı tipteki kadırgalarını (*galee*) tüm ayrıntılarıyla görebilmemizi sağlamaktadır[25].

24 *"(...) invero poco pratico di mare e di mariniera (...)",* Alessandro del Vita, "Notizia di un caso curioso in alcune lettere di Cosimo Bartoli", *Il Vasari,* 2, 1928, s. 31. Rick Scorza, "À me pare, che siano fatte con diligenza": Cosimo Bartoli, Giorgio Vasari, and an Extraordinary Venetian Drawing", *Master Drawings*, 48/3 (2010), s. 343.

25 Bu dönemde Venedik ve Osmanlı'nın kullandığı kadırgalar yapıları itibariyle birbirine çok benzer. Bu benzerlik 16. yüzyılın başından itibaren çeşitli sebeplerle Osmanlı tersanesindeki kadırgaların yapımında çalışan Venediklilerin Venedik tersanesinde edindikleri teknik bilgileri Osmanlı donanmasının lehine kullanmalarından kaynaklanmaktadır. Maria Pia Pedani, "Ottoman Ships and Venetian Craftsmen in the 16th Century", *Seapower, Technology and Trade: Studies in Turkish Maritime History,* ed. Dejanirah Couto - Feza Günergun - Maria Pia Pedani, Piri Reis University Publications, İstanbul 2014, s. 460-464.

Vasari siparişinde gemilerin renkleri dahil tüm özelliklerini gerçeğe en yakın doğrulukla resmetmeye büyük özen gösterecek, Bartoli'nin tasvirlerini Vatikan'ın kraliyet salonu Sala Regia'sının duvarına aktardığı fresklere yansıtacaktır. Her ne kadar bu resimler ilk bakışta göze çarpan dini ve mitolojik figürlerinden dolayı sembolik yönü baskın olan eserler olsa da, arka plandaki savaş sahnelerinde savaş dizilimi ve gemilerin tasviri bakımından çok gerçekçi çalışmalardır. Vasari'nin bu resimlerindeki farklı unsurların detaylarına makalenin son bölümünde ayrıca değinilecektir.

Tarih ve Deniz Savaşı Temalı Askeri Resimler

Yukarıda değinilen haritalar, gravürler ve baskılar gibi özellikle savaş zamanında ya da savaşın hemen ertesinde doğrudan savaşa ilişkin bilgi ve gözlemleri aktarmayı hedefleyen savaşı belgeleyici nitelikteki ürünlerin yanı sıra İnebahtı Muharebesi, daha sonraları da seküler sanat eserlerinin konusu olmuştur. 17. yüzyılda ağırlıklı olarak Kuzey Avrupa'da örneklerini görmeye başladığımız askeri resim ekolünün alt dalları olarak ortaya çıkan tarih ve deniz temalı resimler İnebahtı Muharebesi'ni sanatın öznesi haline getirmiştir. Tarih resmi veya deniz resmi başlıkları altında incelenebilecek bu yağlıboya eserlerin tarihsel tutarlılık ve gerçekçilik kaygısından ziyade sanatsal yönleri ağır basar. İnebahtı Muharebesi'ni tarihten bir olay olarak konu edinmiş olan bu resimlerde genellikle denizde bocalayan ve dalgalara karşı koymaya çalışan gemiler ile suya düşmüş ve hayatını kurtarmaya çalışan Osmanlı figürleri karşımıza çıkar. Bu kişileri Doğulu sarıklarından, taşıdıkları hilal figürlü sancaklardan ve mağlup bakışlarından tanımak kolaydır.

1668'de Fransız Kraliyet Akademisi tarafından belirlenmiş olan "türlerin hiyerarşisi"nde "Tarih Resmi" en üst sırada yer alır[26]. Nitekim bu resim türü ortak bir tarihe ilişkin ulusal duyguları çağrıştıran romantik karakteri nedeniyle yüzyıllar boyunca Avrupa'da öncü bir rol oynamıştır. 17. yüzyıl itibariyle yeni gelişen bu tür, yalnızca ulusal birliği değil, zaman zaman dini birleşmelerin de uyandırdığı coşkulu duyguları çağrıştırma amacı güdüyordu. Bu tür çerçevesinde Katolik Kutsal İttifakı'nın dini dayanışmasını vurgulamak için yapılan İnebahtı Savaşı tasvirlerinin çok sayıda örneğiyle karşılaşmaktayız. Burada, Hıristiyan dünyasında Avrupa'yı Müslüman Osmanlı egemenliğinden kurtardığı vurgusuyla coşkulu bir şekilde anlatılagelen savaşın temsillerini bulmamızın nedeni budur, ancak hepsi anlatılarında mutlaka bir Hıristiyan sembolizmini ortaya koymaz.

İnebahtı konulu tarih resimlerinin ilk örneklerinden biri, İtalyan Maniyerist ressam Andrea Vicentino'nun Venedik'teki Palazzo Ducale'de bulunan 1606 tarihli *İnebahtı Savaşı*

26 1667 Fransız Kraliyet Akademisi Konferansı'nda yaptığı konuşmada, Akademi'nin onursal danışmanı André Félibien, İnebahtı Savaşı'nı da sık sık resmeden Tiziano ve Veronese'yi resimlerinde ortaya koydukları sanatsal yetenekleri nedeniyle övmektedir. André Félibien, "Préface" in Félibien et al., *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, F. Léonard, Paris 1668.

isimli büyük ölçekli çalışmasıdır (Resim 5). Sala dello Scrutinio'nun duvarlarında asılı bu eser Tintoretto'nun 1577 yangınında yok olan *İnebahtı Zaferi* tablosunun yerini almıştır[27].

Vicentino'nun tablosu daha az sembolik, daha gerçekçi bir karaktere sahiptir ve savaşın dramatik tarafına odaklanarak kadırgalar arasındaki vahşi karşılaşmayı tasvir eder. Bu resmin kahramanları olarak, merkezde karşı karşıya gelen iki tarafın amiralleri, Venedikli komutan Sebastiano Venier ve Uluç Ali Paşa tasvir edilmiştir[28]. Venedik aslanı sancağıyla mavnasında resmedilen Venier ve etrafındaki gemiler savaşın tüm kargaşası içinde birbirlerine girmiş vaziyette tasvir edilmişlerdir. Bu kalabalık kompozisyonda ok atan, denizde boğulan ya da canını kurtarmaya çalışan, hatta bedenleri havada uçuşan sarıklı Osmanlı figürleri göze çarpar. İç içe geçmiş kadırga ve mavnalar, bayraklar ve insan figürleri savaşın kargaşa dolu doğasını tüm çarpıcılığıyla gözler önüne serecek şekilde resmedilmişlerdir.

Katolik ülkelerde daha sıklıkla karşılaşılsa da İnebahtı'nın tarihsel önemi ve sanatsal etkisi, savaşın gerçekleştiği coğrafyayı da aşmaktadır. Avrupa'nın Protestan ülkeleri dahi bu uygulamayı izlemiş ve 17. yüzyılda deniz resminin evrimi ile birlikte bu ülkelerden de İnebahtı Savaşı konulu birçok sanat eseri örneği çıkmıştır. Bu yeni deniz sanatı ve denizcilik resmi türü, Hollanda Altın Çağı resminin önemli bir yansımasıdır. Bu dönemdeki eserler Hollanda Cumhuriyeti'nin denizaşırı ticaretinin ve deniz gücünün önemini yansıtma arzusuyla geliştirilmiş olmakla birlikte yalnız Hollanda'nın başarıları ile sınırlandırılmamıştı. Zamanla, özellikle Akdeniz ve Karadeniz'deki savaşları sık sık konu edinecek olan bu sanat akımı, Kuzey Avrupalı sanatçılar için bir gelenek haline geldi ve Hollanda donanmasının zaferlerine ek olarak, birçok başka konu da eserlere ilham kaynağı oldu. Bunlar arasında sıkça tasvir edilen bir tema da İnebahtı Deniz Savaşı'ydı. Ana ilham kaynakları deniz ve deniz savaşları olan deniz ressamları, konuyla ilgili dini anlatıdan bağımsız çok sayıda eser verdiler ve genellikle hepsi Kutsal İttifak donanmasının denizcilerini ve çalkantılı bir denizde dalgalar arasında harap olan Osmanlı donanmasını tuvallerine aktardılar. Katolik dünyasında dini atıflara vurgu yapan sanatsal geleneğe karşın, Protestan inançlarıyla uyumlu olarak bu tasvirlerin dini referanslar içermemesi Kuzey Avrupa'nın Protestan dünyası için savaşın salt tarihsel önemi nedeniyle bir konu haline geldiğini bizlere hatırlatmaktadır.

17. yüzyılın başlarında denizcilik sanatında uzmanlaşan Flaman ressam Andries van Eertvelt (1590-1652), İnebahtı Savaşı'nı birkaç kez seküler bir şekilde tasvir etti. Bu konuda yaptığı pek çok resminden birinde gözlemlenebileceği gibi (Resim 6), stili daha gerçekçiydi: dini bağlamdan kaçındı ve yalnızca deniz savaşının hareketli doğasına odaklanan resimler

27 Anna Pallucchini, "Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500", *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto: atti del convegno di studi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini* (Venice, October 8-10, 1971), ed. Gino Benzoni, Leo S. Olschki, Florence 1974, s. 279.

28 Wolfgang Wolters, "Guerra e pace nei dipinti di Palazzo Ducale", *Venezia e la Difesa del Levante: Da Lepanto a Candia 1570–1670*, Arsenale, Venezia 1986, s. 247-254.

yaptı. Hollandalı ve Flaman sanatçıların 17. yüzyılın ikinci yarısında Büyük Britanya'ya gelmesiyle deniz resminin gelişimi hızlanmış, bu resim geleneği birçok başka Hollanda Altın Çağı ressamı tarafından da devam ettirilmiştir. İnebahtı Deniz Savaşı'ndan benzer sahneler Cornelis Hendriksz Vroom (1591-1661), Gaspar van Eyck (1613-1674), Johannes Lingelbach (1622-1674), Jan Wyck (1652-1702) ve Pieter Brünniche (1739-1814) gibi sanatçılar tarafından ileriki yüzyıllarda da yaşatılan bir tema olmuştur. Bu türdeki birçok tasvirin ortak özellikleri olarak savaş sahnesine, denizin hareketine ve savaşçıların eylemlerine ve daha çok gerçek manzaranın doğru bir tasvirini yaratmaya odaklandıkları söylenebilir. Askeri resim türü altında sayılan bu deniz savaşı resimlerinde savaşın yoğunluğu ve atmosferin ve hava koşullarının çeşitli tasvirleri ön plandadır. Bu resimlerdeki kompozisyonlarda genellikle merkezde dramatik bir şekilde batan bir Türk kadırgası ve kendilerini boğulmaktan kurtarmaya çalışan sarıklı figürler vardır.

Danimarkalı ressam Pieter Brünniche'nin 1762 tarihli çalışmasında, özellikle Eertvelt ve Lingelbach'ın Hollanda Altın Çağı tarzı resimleriyle tematik ve üslup benzerliği göz önüne alındığında, bu geleneğin etkisi açıktır (Resim 7). Her ne kadar kadırgalar, bayraklar ve insan figürleri gerçekçi bir şekilde çizilmiş olsalar da, sanatçıların savaş hakkında bilgi vermekten çok bu savaşın kaotik doğasını ve karşılaşmanın çarpıcı etkisini tuvale yansıtma amacında olmaları bu tarz resimlerin ortak noktası olarak göze çarpmaktadır.

Bu türün nispeten modern bir örneği, 19. yüzyılın sonlarında Filipinli sanatçı Juan Luna (1857-1899) tarafından yapılmıştır. Bu çok büyük ölçekli tuvalde Luna, üniformaları içindeki İspanyol donanması komutanlarını ve boğulmakta olan insan figürleri ile batan bir kadırgayı resmeder (Resim 8). İspanyol kuvvetlerinin zaferi vurgulanarak İspanya Senatosu'na asılmak üzere yapılan bu eserin açılışı İspanya Kralı XII. Alfonso'nun dul eşi ve kral naibesi Avusturyalı Maria Christina tarafından Madrid'teki Palacio del Senado'da gerçekleşmiştir. Halen burada asılı duran resim aynı zamanda tarih resimlerinin sanat hiyerarşisindeki konumu ile paralellik göstermekte ve yüzyıllar sonra bile İnebahtı'nın İspanyol Sarayı için önemine dikkat çekmektedir.

19. yüzyıldan bir diğer çarpıcı örnek, bugün Barselona Deniz Müzesi'nde sergilenen Antonio de Brugada'ya ait *İnebahtı Deniz Savaşı* isimli yağlıboya tablodur (Resim 9). Tablo, Don Juan'ın Kaptan-ı Derya Müezzinzâde Ali Paşa'nın gemisi *Sultana*'yı[29] ele geçirdiği ve Ali Paşa'nın başının kesilerek sancak direğine saplandığı anı tasvir eder. Osmanlı için mağlubiyet, Kutsal İttifak donanması için de zafer anı olarak kabul edilen bu an da de Brugada'nın gerçeğe sadık tasviriyle ölümsüzleştirilmiştir.

17. yüzyıl ve sonrasında deniz resmi ve tarih resmi gibi yeni tarzların gelişmesiyle birlikte özellikle Avrupalı Protestan ülkelerin sanatçılarının İnebahtı Muharebesi tasvirlerine

29 Jack Beeching, *The Galleys at Lepanto*, Hutchinson, London 2007, s. 203.

dini atıflar eklemekten kaçındıklarını ve sembolizmlere yer vermeden, olayların tarihsel gerçekliğini olduğu gibi ortaya koyma gayretiyle hareket ettiklerini söyleyebiliriz. 20. yüzyıla kadar devam eden bu sanat akımının örnekleri bize bu akımın ana öznelerinden biri haline gelen İnebahtı Savaşı'nın sadece dini ve sembolik bir anlamı olmadığını, katılmayanlar için bile büyük bir tarihi değere sahip olduğunu göstermektedir[30].

Dini Temalı Sembolik Resimler

İnebahtı Deniz Savaşı, nispeten kısa ömürlü siyasi etkisine rağmen, sembolik önemi sebebiyle kitleler üzerindeki etkisi kendi zamanını ve coğrafyasını aşan popüler bir tema haline gelmiştir. Batı Avrupa güçlerinden savaşa katılmamış olanlar bile, savaşın sonucunu Hıristiyanlığın Müslüman Türkler üzerindeki kesin zaferi olarak yorumlarlarken, Karşı Reform döneminin Katolik aktivizmine paralel olarak, çok sayıda sanat eseri ile gelenekselleşen efsanevi bir Hıristiyan zaferi anlatısı yüzyıllar boyu sanatın çeşitli alanlarında karşımıza çıkmaya devam etmiştir. Bugün de, İnebahtı teması geçmiş yüzyıllara göre sanat eserlerinde görece daha az işlenmekle birlikte, 'İnebahtı' hediyelik eşyalardan kutu ve savaş oyunlarına, savaşın yıldönümü kutlamalarından çeşitli dini temalı organizasyonlara kadar popüler kültürdeki canlılığını korumaktadır[31].

Adeta bir Haçlı ruhuyla yapılan bu savaşın bugün bile bu denli önemli bir ilham kaynağı olmasının tarihsel nedenleri arasında, Müslüman Osmanlı'nın Akdeniz'deki ilerlemesini yavaşlatmasının yanısıra, muharebenin ve Katolik zaferinin Avrupa'da -zaman içinde Osmanlı'ya karşı savaşan devletlerin kendi aralarındaki çatışmalarla gene sürekli sınanacak olmasına rağmen- bir birlik duygusu oluşturması, ortak dini ve kültürel değerleri Kutsal (Katolik) İttifak etrafında bir araya getirmesi, Katolikliği öne çıkarmasına karşın sonuçta Hıristiyanlık referanslı ve Müslüman/Osmanlı/Türk karşıtlığından beslenen ortak bir Avrupalı kimliğinin inşasına katkıda bulunmuş olması sayılabilir. İnebahtı'nın güncel popüleritesinin nedenleri ise, Siyaset Bilimi'nden Uluslararası İlişkiler'e, Sosyal Psikoloji'den tabii ki Tarih'e kadar farklı disiplinlerce incelenmeyi hakeden ayrı bir çalışma konusu oluşturmaktadır.

Tarihsel süreçte, özellikle Protestan Reform Hareketine karşı kendi otoritesini yeniden sağlamaya çalışan Katolik Kilisesi için bu zaferin sanatsal örnekleri de anlaşılabilir şekilde Kilise'nin kendi gücünü sağlamlaştırmasına yarayan bir Katolik propaganda aracına dönüştü. Bu bağlamda, savaşın hemen ardından 16. yüzyılda Kilise ya da savaşa bizzat katılan kimseler tarafından sipariş edilen eserlerle başlayan İnebahtı temalı eserler 21. yüzyıla kadar devam

30 21. yüzyılda da bu akıma dahil olmasalar da Cy Twombly ve Augusto Ferrer-Dalmau Nieto gibi sanatçıların resimlerinde İnebahtı Savaşı'nı seküler biçimde konu edindiklerini görmekteyiz. Bu örnekler bize 21. yüzyılın modern ve çağdaş sanat akımlarından soyut resim ve hiper-realistik resim türlerinde de İnebahtı'nın konu edildiğini göstermekle beraber gerçekçilikten uzak, tamamen idealize edilmiş gemi ve kahraman tasvirlerini gösterdiğinden çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

31 Kut, *a.g.t.*, s. 86-92.

eden gelenekselleşmiş bir anlatıya dönüşmüştür. Bu sanatsal anlatılar genellikle savaşın tasvirine ek olarak, Kutsal İttifak birliklerinin üzerinde beliren ve Hıristiyan donanmasını zafere ulaştıran Tesbihli Meryem Ana ve İsa gibi figürlerin ağırlıklı olduğu sembolik öğeler içerir ve bu özelliğiyle savaşı tarihten bir olay olarak tasvir etmekten çok zaferin dini ve sembolik tarafını öne çıkaran alegorik tahayyüller olarak karşımıza çıkar.

Bu metaforik anlatımların sanatta nasıl temsil edildiğini ve bu zaferin ardındaki sembolizmleri anlamak için Panofsky'nin yöntemlerini takip ederek, ikonolojik bir inceleme metodu ile bu resimlerin taşıdığı siyasal, toplumsal, tarihsel ve kültürel değerlere odaklanmak gerekir[32]. İnebahtı temalı resimlerde Hıristiyan sembolik motiflerinin çokluğu 15. ve 16. yüzyıllarda sembolizm, din ve resim sanatının çok fazla iç içe geçmişliğinden ve ifadesi zor teolojik kavramların açıklanması için sıklıkla görsel yollara başvurulmasından kaynaklanmaktaydı[33]. Bu nedenle bahsedilen dönemde üretilen eserlerde görsel metafor ve sembollere sıklıkla rastlanır. Bu resimlerde Hıristiyan azizler geleneksel olarak yaşamlarıyla ilişkili bir sembol veya ikonik motifle temsil edilirler.

Bu bağlamda, tablolar analiz edilirken, sanatçıların eserleri sipariş üzerine mi yoksa kişisel tercihle mi ürettikleri önemli bir sorudur. Savaştan hemen sonra Katolik Avrupa'da, özellikle İtalyan devletleri ve İspanya'da birçok sanatçı Papa Pius V, İspanya Kralı II. Felipe ve Venedikli komutan Sebastiano Venier gibi muzaffer Kutsal İttifak'ın katılımcıları tarafından görevlendirilerek siyasi ve dini gayelerle eserler ürettiler. Propaganda amaçlı bu temsillerin savaşı ne derece bir gerçekçilik kaygısıyla yansıttığı tartışmalıdır.

Bu örneklerin ilklerinden biri 1572 yılında Venedikli Nicolò Nelli tarafından[34] baskısı yapılan gravürdür (Resim 10). Bu alegorik tasvirde küçük bir tekne üzerinde Kutsal İttifak liderleri Papa, İspanyol Kralı II. Felipe ve Venedik Dükü Alvise Mocenigo I oturmaktadır. Bu kişiler kendilerine has kıyafet ve başlıklarından tanınabilir. Teknede ayrıca Papalık, İspanya ve Venedik'in koruyucu azizleri olan Aziz Petrus, Aziz Yakup ve Aziz Markus'un alegorik figürleri ile İnanç, Umut ve Hayırseverlik'i temsil eden[35] (*Faith, Hope, Charity)* dini figürlerin taşıdığı bir haç da resmedilmiştir. Tüm bu figürler, haçın etrafında düğümlenen balık ağı halatını taşımaya yardımcı olmaktadır. Resmin sol üst tarafında, bulutların içinden beliren ve üçgen

32 İkonografi terimi, "temsil edilen konunun doğrudan veya dolaylı anlamını anlamak amacıyla görüntülerin tanımlayıcı ve sınıflandırıcı çalışması" için kullanılırken, ikonoloji terimi, bir sanatçının veya eseri ısmarlayan kişinin belirli bir yer ve zamanda belli bir konuyu neden seçtiğini tarihsel ve siyasi konjonktürde açıklamalıdır. Roelof van Straten, *An Introduction to Iconography: Symbols, Allusions and Meaning in the Visual Arts,* Abingdon and New York 1994, s. 12.

33 Richard Howells, *Visual Culture*, Polity Press Blackwell, Cambridge 2003, s. 28.

34 Bu gravür başka bir kaynakta Martin Rota'ya atfedilmiştir. https://militarymaps.rct.uk/other-16th-century-conflicts/battle-of-lepanto-1571-mirate-anime-pie-con-qual-arte.

35 Benjamin Paul, "'And the Moon has Started to Bleed': Apocalypticism and religious reform in Venetian art at the time of the Battle of Lepanto", *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery before Orientalism,* ed. James G. Harper, Routledge, London and New York, s. 69.

bir hale taşıyan Tanrı figürü savaşın kazanılmasında rol oynadığına inanılan ilahi müdahaleyi temsil eder. Resmin alt kısmında denizde boğulan sarıklı Osmanlı figürleri yer almaktadır. Bu figürler ellerinde hilal desenli kalkanlarıyla Ekinedes adalarına ulaşarak hayatta kalmaya çalışırken tasvir edilirler. Balık ağının içinde hapsolmuş biçimde resmedilen gemilerin tamamı Osmanlı kadırgalarıdır ve hilalli sancaklar taşırlar. *"Mümin ruhlar, bakın Âlemlerin Rabbi kavmini nasıl bir maharetle topluyor ve insafsızları ve zalimleri nasıl dağıtıyor ve dağıtacak"*[36] yazısı ile yayınlanan bu gravür gerçeği resmetmekten çok uzak, haber vermek ya da sanatsal bir anlatım sunmaktan çok neredeyse karikatürize edilmiş bir formda yalnızca Kutsal İttifak propagandasını güçlendirmek amacıyla yapılmış 'nükteli[37]' tasvirlerdendir.

Bu "zalim" yakıştırması aynı dönemden bir başka İnebahtı alegorisinde de Avrupa'ya korku salmış Osmanlı karakterlerinin vahşi bir ejderha figürü ile aynı kafeste betimlenmesiyle karşımıza çıkar (Resim 11). Martin Rota tarafından savaşın hemen ardından yapılan *Zafer* isimli bu alegorik gravürün sağ kısmında bir şeytan figürünün ejderhaya binmiş Osmanlı'yı dürttüğü gözlemlenmektedir. Bu, Kıbrıs Seferi'ni organize ederek IV. Osmanlı-Venedik Savaşı'nın başlamasına neden olan Osmanlı'nın dilimizdeki tabirlerle *şeytana uyup* başlattığı savaşta *kurda kuşa yem olması* şeklinde de ifade edilebilir. Aslan ve kartala yem olan Osmanlı figürünün altında "Şeytan'ın beni dışarı atmasının sonucu" yazması da bu argümanı güçlendirmektedir. Şeytan metaforuna karşılık Kutsal İttifak kuvvetlerini (dolayısıyla Papalığı sembolize eden) ve Tanrı'nın Ruhu'nun temsili olarak başında hale taşıyan bir güvercin figürünün[38] kafesin üzerindeki kaldıraca basmasıyla kafesin İnebahtı Boğazı yazılı kapısının açılması da Kutsal İttifak'ın İnebahtı'daki zaferinin ilahi bir müdahale ve destek ile gerçekleştiği anlamını verir. Kapının açılmasıyla birlikte sarıklı Osmanlı figürlerinden öndeki Venedik ve İspanya'nın sembolü olan aslan ve kartala yem olur. Aslan denizci üniforması giymiş kurbanının başını kopartırken, kartal da kalbini söker. Bu Don Juan ve Sebastiano Venier'in birliklerinin savaş sırasında Kaptan-ı Derya Müezzinzâde Ali Paşa'nın başını keserek sancağa asmalarının bir metaforu olarak da okunabilir. Francesco Sorce'nin vurguladığı gibi, "kibirli ve zalim" sıfatlarıyla nitelendirilen Osmanlılar, kendilerine atfedilen habaset *(vizi)* nedeniyle bu hayali tasvirlerde yabani hayvanlar (*bestia*) olarak tasvir edilirler[39]. Geleneksel olarak korku uyandıran kötü ve vahşi ejderhayı yenen cesur aslan ve kartal figürlerinin ön planda olduğu tamamen alegorik bu tasvir İnebahtı Deniz Savaşı'ndan gerçekçi hiçbir tasviri barındırmadığı gibi deniz, gemi ya da savaş sahnelerini de içermez.

36 "*Mirate, anime pie, con qual arte il Signor de l'universo, insieme aduna il popol suo disperso; e disperge le genti inique, e rie*".

37 Victor Minguez, "A Sea of Dead Turks: Lepanto and the Iconographies of Hell and the Flood", *Lepanto and Beyond: Images of Religious Alterity from Genoa and the Christian Mediterranean,* eds. Laura Stagno - Borja Franco Llopis, Leuven University Press, Leuven 2021, s. 126-127.

38 "*İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhu'nun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü*." Matta İncili, 3:16.

39 Francesco Sorce, "Il Drago come Immagine del Nemico Turco nella Rappresentazione di Età Moderna", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. 62-63, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2013, s. 173.

Gravürlere ek olarak 16. yüzyıl itibariyle dini ve siyasi bir propaganda aracı olarak İnebahtı Muharebesi resimlerine baktığımızda bu eserlerin ağırlıklı olarak Kutsal İttifak'ın katılımcıları ya da onların varisleri tarafından dönemin ünlü Rönesans ressamlarına sipariş edildiğini gözlemliyoruz. Zaman içinde farklı sanat türleri ve akımlarından da örneklerle zenginleşen bu resimler sayıca çok fazla olmakla birlikte bu çalışmanın amacı doğrultusunda 16. ve 21. yüzyıl arasında üretilen tuval resmi ve fresklerden yalnızca bir kaç tanesinin incelenmesiyle yetinilecektir.

Katolikliğin merkezi olan Vatikan, Karşı Reform hareketi döneminde Katolik gücünü ifade etmek ve sergilemek için en etkili yerdi. Bu güç gösterisine, İtalyan Rönesansı'nın entelektüel ve sanatsal yansımalarıyla zenginleştirilmiş bir dini propaganda çabası eşlik etti ve özel fresklerden kamu mimarisine kadar 16. yüzyıl Roma'sının sanatsal üretiminde ifadesini buldu. Roma'da zafer adına bugüne kadar süren kutlamalar, dini törenler ve toplumsal şenlikler organize etmenin ötesinde muharebenin hemen ardından Papalık Rezidansı Vatikan Sarayı'nın bu zaferi ölümsüzleştirecek resimlerle süslenmesine karar verildi. Yukarıda 'Savaşı Belgeleyen Çizimler' başlıklı bölümde de değinildiği üzere, zaferden sadece bir ay sonra, Papalık hazinedarı Sangalletti'nin önerisi ve Kutsal İttifak'ın kurucusu Papa V. Pius'un onayıyla 16. yüzyıl Rönesansı'nın Romalı ünlü sanatçısı Giorgio Vasari (1511-1574) İnebahtı zaferini Vatikan'ın Kraliyet Odası'nda resmetmekle görevlendirildi. Sangalletti'nin beklentisini açıkça belirttiği siparişinin[40] ardından Vasari, savaşı olabildiğince gerçeğe yakın tasvir etmek amacıyla Cosimo Bartoli'nin de gene yukarıda bahsi geçen çalışmalarından yola çıkarak yardımcılarıyla birlikte büyük ölçekli iki fresk üzerinde çalışmaya başladı. Her iki resim için de Vasari topografya ve gemileri çizerken gerçeklik ve tutarlılıktan ödün vermemek için işin uzmanlarına mektuplar yazmış, Bartoli'nin yanı sıra savaş dizilimi ve topografya hakkında Papalık filosu amirali Marcantonio II Colonna'ya da danışmıştır[41]. Bu siparişin tutarlı tarihsel görüntüler içeren ancak yoğun dini sembolik anlatımlarla da zenginleştirilmiş iki ürünü, *İnebahtı'da Karşı Karşıya Gelen Donanmalar* ve *İnebahtı Savaşı* isimli tablolar hala Vatikan'ın ana salonunu Katolik zaferinin ifadesi olarak süslemektedir. Vasari'nin buradaki tablolarının her biri hem savaşı betimleyen çizimlerin hem de dini temalı resimlerin özelliklerini taşır.

İnebahtı'da Karşı Karşıya Gelen Donanmalar isimli resim ilk bakışta ikiye bölünmüş gibi görünür: üst kısımda donanma birliklerinin dizilimi yer alırken alt kısım alegorik kişileştirmelerle zenginleştirilir (Resim 12). Gemilerin biçimleri, tarihsel bir olayı belgeleme

40 Sangalletti Kasım 1571 tarihli mektubunda bu eserin gerçeğe yakın şekilde çizilmesi yönündeki beklentilerini açıkça ifade etmiştir. Vasari'nin bu beklentiyi karşılamak için çaba sarfettiği Francesco de Medici'ye yazdığı 12 Ocak 1572 tarihli mektubunda söylediği cümlelerden anlaşılmaktadır: "Ancak tüm özelliklerini görebileceğim güzel ve büyük bir resim yapıyorum." "Ma faccilo bello et pigli un quadro grande per possere veder tutto partichularmente", Scorza, *a.g.e*., s. 343.

41 Christina Strunck, "The Barbarous and the Noble Enemy: Pictorial Representations of the Battle of Lepanto", *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism*, ed. James G. Harper, Ashgate, Burlington, VT 2011, s. 219.

kaygısıyla yapılmış *avvisi* tipi gravürlerdeki dizilime benzer dizilimler, bayraklarına ek olarak topografyaya gösterilen özen her ne kadar tarihten bir sahne gibi savaşı ifade etse de resmin alt kısmında yer alan dini ve mitolojik figürler anlatıya sembolik bir anlam yükler. Papalık Devleti, İspanya, Venedik'in San Marco Aslanı ve Vatikan şehrinin anahtarı ile kişileştirilmiş alegorileri resmin sol alt tarafında, Kutsal İttifak filosu ile aynı tarafa yerleştirilir. Melekler, aşk tanrıları ve *putti*[42] gibi ilahi ruhlar da onlara taç takdim edilirken tasvir edilmiştir. Sağ alt köşede, mücadele eden üç figür Osmanlıları temsil etmektedir: Başını ellerine gömmüş bir adam, başının üzerinde savunmasızlığı ve korkuyu simgeleyen tavşan figürüyle[43] çaresiz bir şekilde tasvir edilmiştir. Alt köşede diz çökmüş yalvaran bir figür ile çığlık atan bir adam mevcuttur. Bu kişi, üç kötü *putti* tarafından taşınan ve şeytani güçlerle dolu urnadan korkarak geri çekilmektedir. Christina Strunck'ın vurguladığı gibi bu resimde, "Üç Hıristiyan güç 'sertlik ve birlik' ile sergilenirken, Osmanlı tarafı 'karmaşa ve çaresizlik' ile karakterize edilmektedir"[44]. Mesaj, Osmanlı tarafının galip gelmek için yeterli cesarete sahip olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Bu figürlerin yanına ölümün bariz simgesi olan bir iskelet, resmin altına da İyon Denizi ve Mora'yı gösteren bir harita yerleştirilmiştir ve üç *putti*den biri de savaşın gerçekleştiği yeri işaret eder. Hıristiyanlık'taki Teslis inancını çağrıştıran ilahi sayı "üç", bu resimde düzenli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Vasari'nin bu resminin arka planında İnebahtı'da karşı karşıya gelen filolar tasvir edilmiştir. Diğer tüm tasvirlerde gördüğümüz gibi, savaşın Batı kampı Hıristiyan donanması resmin sol tarafında, Osmanlı donanması ise sağ tarafında yer alır. Merkeze altı büyük mavna yerleştirilmiştir. Deniz karşılaşmasının tasvirinde tarihsel doğruluk mevcuttur; buna rağmen ön planda yer alan alegorik unsurlar resme ve savaşın kendisine ilahi özellikler katar. Kutsal İttifak'ın zaferinin Kutsal İttifak'ın zaferinin Takdir-i İlahi'nin bir sonucu olduğu mesajını veren bu görüş, resimde azizler ve aşk tanrısı gibi çeşitli dini figürlerin yerleştirilmesiyle temsil edilmektedir ve bu özelliklerinden ötürü resim gerçekçilikten uzaklaşarak ağırlıklı olarak sembolik bir anlam ihtiva etmektedir.

Vasari'nin aynı salondaki diğer resminde de benzer bir ikonografi mevcuttur. *İnebahtı Savaşı* olarak adlandırılan resim Hıristiyan ve Türk donanmalarının çarpışmasını gösterir (Resim 13). Kaotik yapılı bu resimde savaş sahneleri tasviri hakimdir, kadırga ve mavnalarda çarpışan denizciler üniforma ve sarıklarıyla tasvir edilmişlerdir. Gemiler Rick Scorza'nın çalışmasında detaylı olarak karşılaştırmasını yaptığı üzere, Cosimo Bartoli'nin büyük bir emekle araştırıp çizdiği Venedik gemi tasvirlerinden alınarak büyük bir özenle duvara aktarılmışlardır.

42 *Putti*, özellikle Rönesans ve Barok dönemdeki dini resim ve heykellerde sıklıkla görülen, genellikle kanatlı, çıplak, tombul çocuk figürleridir.

43 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art,* Oxford University Press, New York 1954, s. 20.

44 Strunck, *a.g.e*., s. 221.

Ancak bu freskte de baskın olarak temsil edilen, ilahi figürler ile onların bu savaşa yaptıkları müdahaledir. Sol üstte, "kafirlerle" savaşan meleklerle birlikte, bulutların üzerinde Hıristiyan dininin görsel sembolü niteliğiyle İsa Mesih tasvir edilmiştir. İçinde bulunduğu bulut, Hıristiyan sembolizminde görünmeyen Tanrı'yı temsil eden mavi gökyüzünün doğal perdesidir[45]. Buluttan çıkan el de her şeye muktedir olan ilahi gücün en yaygın sembolüdür. Bütün bunlar İnebahtı Savaşı sırasında bu figürlerin Kutsal İttifak lehine ilahi müdahalesinin simgeleri olarak yorumlanabilir.

Sol alt köşede, inancın simgesi olan *Fides* figürü tahta bir haç taşımakta ve Kutsal İttifak donanmasına doğru bir meşale tutmaktadır. Haç, Hıristiyan dininin evrensel işareti ve Hıristiyanlık aracılığıyla kurtuluşun sembolü olarak gösterilirken; meşale "Dünyanın Işığı"nı simgelemektedir[46]. Tüm bu sembolizm, Hıristiyanların "kafirlere" karşı kazandıkları zaferin Katolik inancının ışığını takip etmeleri sayesinde gerçekleştiğini ifade eder. *Fides* imgesinin yanında, başlarında sarıklarıyla, zincirlenmiş, perişan durumda Osmanlı figürleri resmedilmiştir. Bu, "yenilmiş Türk'ün" 16. ve 17. yüzyılda sıklıkla tekrar eden bir tasviri olacaktır. Bu temsillerin 17. yüzyıldan örnekleri de benzer şekilde bir ilahi müdahale ile Kutsal İttifak donanmasının üzerinde beliren dini figürlerin zafere yardım etmesiyle tasvir edileceklerdir. Rönesans döneminin ünlü Venedikli ressamları Tiziano, Tintoretto ve Vicentino'nun İnebahtı resimlerinde de bu unsurlar sıklıkla tekrarlanır.

Papa V Pius'un İnebahtı Savaşı hakkındaki vizyonunun tezahürü, 1567'de kendisi tarafından kurulan okul Il Collegio Ghislieri'de de mevcuttur. Mimari ve sanatında Karşı Reform ruhunu yansıtan bu bina, 1571-1585'te V. Pius'a ithafen[47] inşa edilen bir şapel ile açıldı ve 1673'te Lazzaro Baldi tarafından bir sunak resmi ile süslendi[48]. *V. Pius'un Vizyonu* isimli bu eser Papa'nın deniz savaşına bakarken deneyimlediği zafer öngörüsünü betimler (Resim 14). Barok tarzın hareketli temsillerine uygun olarak Papa'nın başının üzerinde belirmiş kanatlı bir melek ona İnebahtı Savaşı'nın olduğu yeri işaret eder. İşaret edilen yöne doğru pencereden bakarken gördüğü deniz savaşı, askeri resim türü örneklerindekilere benzer şekilde savaşın kaotik karakterini gösterirken, savaş sahnesinin üzerinde belirmiş Meryem Ana ve Çocuk İsa tasviri bu zafere ilahi bir karakter verir..

Meryem Ana ve Hazreti İsa'nın gökyüzünde belirdiği ve meleklerin Hıristiyanlara zaferin yolunu gösterdiği temsiller 17. yüzyıl boyunca İtalyan topraklarında Andrea Vicentino, Filippo Gherardi, Giovanni Coli, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Giovanni Battista del Sole gibi sanatçıların eserlerinde tekrarlanan bir tema haline gelir.

45 Ferguson, *a.g.e.*, s. 41-43.
46 Ferguson, *a.g.e.*, s. 164 ve 182.
47 Papa olmadan önceki ismiyle Antonio Ghisleri.
48 Gianpaolo Angelini - Giuseppe Raimondi, *La cappella del Collegio Ghislieri di Pavia, Como-Pavia,* Edizioni Ibis, 2005.

17. yüzyıl Protestan dünyasının Katolik kiliselerinden farklı bir örnek, İsviçre'nin Katolik İtalyan kantonundaki Lugano'da yer almaktadır. Pazzalino'daki Santa Maria Kilisesi'nde yer alan "Bombacı Meryem" (*Madonna Bombardiera*) freski alışılmadık bir İnebahtı tahayyülüdür (Resim 15). Hıristiyan ittifakının gökyüzünde beliren Meryem Ana'nın Osmanlı donanmasına attığı bombalar sayesinde zafer kazandığı imasını taşıyan bu resimde Çocuklu Meryem Ana, hilalli sancaklar taşıyan Osmanlı gemilerinin üzerine atılmaya hazır bir bomba taşıyan kanatlı bir melek ile temsil edilmektedir. Resmin sol alt köşesinde gözlemci olarak Pius V ve Philip II dua ederken, sarıklı ve bıyıklı Osmanlı askerleri küçük teknelerle kaçmaya çalışır vaziyette resmedilmişlerdir.

Arka planda İnebahtı'da karşı karşıya gelen Osmanlı ve Hıristiyan donanmalarının yer aldığı savaş sahneleriyle gökyüzünde Çocuklu Meryem Ana veya Tesbihli Meryem Ana gibi dini figürlerin belirdiği ve zafere yol gösterdiği tasvirlerin 18, 19 ve 20. yüzyıllarda savaşa katılmayan ülkelerde de gelenekselleşerek Katolik Kiliseleri'nde farklı sanat formlarında üretilmiş eserlerde hatırlandığını görmekteyiz. Bunun bir örneği Almanya'da bulunan Katolik Ingolstad Kilisesi için 1707'de Wolfgang Zächenberger tarafından yapılmış olan sunak resmidir. Resim sarıklı Osmanlı askerleriyle savaşan Hıristiyan askerlerini zafer tacıyla taçlandıran bir meleği tasvir etmektedir. Gerçekçi tasvirlerden uzaklaşarak artık gelenekselleşmiş ilahi müdahale anlatısını öne çıkaran bu resimde üniforma ve kostümler dışında gerçeklikle bağdaşan veya tarihsel açıdan tutarlı herhangi bir öğe bulunmamaktadır.

1884 yılında Lyon halkı, Fransa-Prusya Savaşı (1870-71) sırasında Lyon'u işgal eden düşman kuvvetlerine karşı kendilerine yardım ettiğine inanılan Meryem Ana'ya minnettarlığını ifade etmek için anıtsal bir kilise inşa ettirmiştir. Prusya kuvvetlerinin Paris'i alıp Lyon'a doğru ilerledikten sonra duraklamaları ve geri çekilmeleri, tıpkı İnebahtı'da olduğu gibi, Meryem Ana'nın "kafirlere" karşı Katoliklere yardım ettiği ilahi bir müdahale olarak yorumlanmıştı. Bir şükran nişanesi olarak inşa edilen Notre Dame de Fourvière Bazilikası'nın içi, Katolik Kilisesi tarihinden önemli bölümleri betimleyen altı büyük ölçekli mozaik panoyla süslenmiştir. İncil'den alınan sahnelerin yanında, İnebahtı Savaşı'nda Papa V. Pius'u elinde tespih tutarken betimleyen mozaik dikkat çekicidir (Resim 16). Charles Lemeire imzalı bu mozaik panoda, Kutsal İttifak donanması ile batan kadırgalar üzerinde betimlenmiş Osmanlılar arasındaki savaş ayrıntılı ancak gerçekçilikten uzak bir şekilde gösterilmektedir.

Zaferin, Avrupa dışındaki Katolik topluluklar tarafından da benimsenen uzun süreli bir etkisine bir örnek Kudüs'teki Katolik Fransisken Ain Karim Ziyaret Kilisesi'ndedir. 20. yüzyılda yapılmış bu freskte, gökyüzündeki Meryem Ana ile İnebahtı'ya gitmeden önce Don Juan de Austria'nın Kardinaller tarafından kutsanma anı betimlenmektedir. 1955 yılında Meryem Ana'ya ve onun görkemli başarılarına ithafen inşa edilmiş bir Fransisken Kilisesi'nde yer alan bu tablo, Kutsal Birlik filosunun sadece Dominikenlerden değil, Fransisken ve Cizvit tarikatlarından oluştuğunu hatırlatmaktadır.

Bu zaferin dini sembolizmi, modern ve çağdaş dönem sanatçılarını etkilemeye devam etmektedir. 1983'te İtalyan sanatçı Albino Americo Mazzotta (d. 1941), Milano'daki Madonna del Rosario di Redecesio Kilisesi'nde yaptığı büyük boyutlu freskte İnebahtı Savaşı sırasındaki kadırgaları ve denizcileri sıva üzerine kurumuş kanı andıran *sanguigna* tekniğiyle çizdi (Resim 17). Alışılmadık bir etki yaratan bu malzeme seçimiyle kilisenin içini süsleyen bu sahne, gemilerin üzerinde beliren Meryem Ana figürüyle de 16. yüzyıldan itibaren gelenekselleşmiş olan ilahi müdahale anlatısını güçlendirmektedir.

Sonuç

İnebahtı Savaşı'nın Avrupa resim sanatında nasıl temsil edildiğini ve bu temsilin 450 yılda geçirdiği gelişim ve dönüşümü örnekler üzerinden inceleyen bu çalışmada, İnebahtı Savaşı'nın Avrupa ve Osmanlı tarihyazımı ve literatüründeki yerine değinildikten sonra savaşın resim sanatındaki temsilleri üç ana başlık altında incelenmiştir. Bunlardan ilk ikisi muharebenin çağdaşı olan savaşı betimleyici seküler tasvirler ile askeri tarih veya deniz savaşı resimleri olup son başlık altında incelenen dini temalı sembolik resimler genellikle İnebahtı temalı ya da ona göndermeler içeren, ancak bu muharebeyi salt bir deniz savaşı olarak gerçeklere uygun biçimde tasvir etme kaygısı taşımayan resimlerdir.

Bunların ilkinin örnekleri o dönemde savaşa katılan birlikler, gemiler ve filoların formasyonu gibi savaşı belgeleyen, savaş hakkında bilgi ya da haber verme amacıyla yapılan *avvisi* tipi gravür ve haritalardır. Dönemin ressam ve gravür sanatçıları, savaşa bizzat katılmış denizcilere ya da komutanlara danışarak bu bilgileri olabildiğince gerçeğe uygun şekilde çizimlerine yansıtmaya çalışmışlardır. Amaçları gerçek durumu olabildiğince tutarlı şekilde çizimlerine yansıtmak olduğundan herhangi bir mesaj kaygısı ya da propaganda amacı gütmezler, bu sebeple savaşın o dönemde nasıl algılandığına dair bize gerçekçi fikirler verirler.

16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında azalan örneklerle karşımıza çıkan bu gravürler ilerleyen yıllarda yerlerini ağırlıkla yine seküler olarak nitelendirilebilecek görsel anlatılar olarak askeri resim sanatının örneklerine bırakırlar. Bu çerçevede İnebahtı Savaşı, 16. yüzyılın sonları ve 17. yüzyılın başlarında önce İtalya'da tarih resminin örneklerine; hemen ardından da 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar başta Kuzey Avrupalı sanatçılar ve Hollanda Altın Çağı ressamları olmak üzere deniz resmi alanında üretilen eserlere konu olur. Bunlar sembolik unsurlar taşımaz, savaşın kaotik doğasını, gemilerin karşılaşmalarını, denizdeki bocalama hissini ve hayatta kalmaya çalışan figürlerin korkusunu izleyiciye yansıtırlar. İzleyiciyi bilgilendirme ya da haber verme amacından ziyade, dönemin ruhuna paralel olarak izleyicide coşkulu duygular uyandırmayı hedefleyen sanatsal gayelerle yapılmışlardır. 19. yüzyıldan sonra istisnai olarak bazı örneklerine rastlansa da bu resimler ağırlıklı olarak geleneksel askeri resim akımının parçası olarak karşımıza çıkarlar.

Son gruptaki resimler ise 16. yüzyıldan başlayıp günümüze kadar gelen özellikle Hıristiyan sembollerinin yoğun biçimde yer aldığı dini temalı resimlerdir. Bunlar, Katolik Kilisesi'nin savaşın gerçekleştiği dönemde "kafir" olarak nitelendirdiği iki grup olan Protestanlar ve Osmanlı'ya karşı otoritesini güçlendirme ve gücünü kanıtlama çabasıyla yaptırdığı dini unsurlarla bezenmiş İnebahtı temalı resimlerdir.

16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılda Avrupa resminde İnebahtı Muharebesi'nin tasvirinde yukarıda belirtilen üç farklı temanın üçü birden görülebilmekteyken, yüzyıllar içinde gerçeklikten uzaklaşan ve sembolik yönü ağır basan eserlere ağırlık verilmiştir. Bir tür durum tespiti yapan harita ve gravürler biçiminde karşımıza çıkan gerçekçi tasvirler 17. yüzyılda gözden kaybolurken, İnebahtı'yı deniz savaşı yönüyle tasvir eden deniz savaşı resmi de 20. yüzyıla gelmeden sahneden çekilmiş görünmektedir. Buna karşın, zaferin dini ve sembolik tahayyülüne dayanan dini temalı İnebahtı resimleri savaşın gerçekleştiği 1571 yılından başlayarak 20. yüzyılın sonuna dek varlığını sürdürmüştür. Bu gerçeklikten uzak muhayyel görsel anlatılar, yüzyıllar boyunca bir yandan propaganda aracı şeklinde kullanılırken Katolik dünyada da bir Katolik zaferi olarak İnebahtı anlatısını canlı tutmaya yaramıştır.

Akdeniz'de hızla genişleyen Osmanlı İmparatorluğu'na karşı kurulan Katolik ittifakının İnebahtı'daki başarısı Katolik Kilisesi'nin Karşı Reform sürecinde bu zaferi bir propaganda aracına dönüştürmesine imkan vermiştir. 16. yüzyılda İtalya'da başlayan bu dinsel temalı zafer anlatısının yaygınlaşmasıyla İnebahtı Muharebesi'nin sanatsal betimlemeleri de devletler arasında gerçekleşmiş bir savaşın seküler tasvirinden büyük ölçüde uzaklaşmış, dini sembollerin yoğun biçimde kullanıldığı tahayyül imgelerine dönüşmüştür. Hıristiyan donanmasının Osmanlı donanmasını neredeyse yok eden bu zaferi Meryem Ana ve İsa gibi dini figürlerin ilahi müdahaleleri -dolayısıyla Katolik inancı- sayesinde kazandığı temasını işleyen bu görsel anlatı ilerleyen yüzyıllar içinde gelenekselleşerek savaşa katılmamış birçok Katolik ülke ya da kilisede de dini temalı resimlerle vücut bulmuştur. Kutsal İttifak için büyük bir zafer olan İnebahtı'nın "Hıristiyanlığının" vurgulandığı, içinde Katoliklere yol gösteren veya açıkça yardım eden ilahi figürlerin yoğun bulunduğu sembolik resimler hangi döneme ait olurlarsa olsunlar, bu temadaki resimlerde gerçekçilikten fazlasıyla uzak, Hıristiyanlığı, özellikle de Katolikliği yücelten tamamen sembolik bir tahayyül mevcuttur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Angelini, Gianpaolo - Giuseppe Raimondi, *La cappella del Collegio Ghislieri di Pavia,* Como-Pavia: Edizioni Ibis, 2005.

Bacon, Francis, "Of the True Greatness of Kingdoms and Estates", *The Works of Francis Bacon: Baron of Verulam, Viscount St. Albans, and Lord High Chancellor of England,* Vol. II, London 1824.

Beeching, Jack, *The Galleys at Lepanto*, Hutchinson, London 2007.

Bostan, İdris, *Kürekli ve Yelkenli Osmanlı Gemileri,* Bilge Yayınevi, İstanbul 2005.

Braudel, Fernand, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Harper Collins, New York 1992.

Cervantes, Miguel de, "In which the captive recounts his life and adventures", *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote,* trans. Tobias Smollett, ed. O. M. Brack, Jr., The University of Georgia Press, Athens 2003.

Contarini, Giampietro, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim Ottomano a Venetiani fino al di della gran giornata vittoriosa contra Turchi,* Francesco Rampazetto, Venetia 1572.

Çerçi, Faris, *Gelibolulu Mustafa Âli ve Kühn-ül'Ahbâr'ında II. Selim, III. Murat ve III. Mehmet Devirleri,* c. I, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2000.

Félibien, André, "Préface" in Félibien et al., *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, F. Léonard, Paris 1668.

Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art,* Oxford University Press, New York 1954.

Hammer, Joseph von, *Büyük Osmanlı Tarihi,* c. VI, Üçdal İkra Okusan, İstanbul 1992.

Howells, Richard, *Visual Culture*, Polity Press Blackwell, Cambridge 2003.

İnalcık, Halil, 'Lepanto in the Ottoman Documents', *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto: atti del convegno di studi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini* (Venice, October 8–10, 1971)*,* ed. Gino Benzoni, Leo S. Olschki, Firenze 1974, s. 185-192.

Kantemir, Dimitri, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi I*, Cumhuriyet, İstanbul 1998.

Kut, Naz Defne, *Iconography of a Catholic Victory: The Battle of Lepanto in Italian Painting*, Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018.

Lafréry, Antoine, *Geografia tavole moderne di geografia de la maggior parte del mondo di diversi avtori raccolte et messe secondo l'ordine di Tolomeo con i disegni di molte città et fortezze di diverse provintie stampate in rame con stvdio et diligenza*, Antoine Lafréry, Roma 1572. https://www.loc.gov/item/2006629143/

Koçu, Reşat Ekrem, *Osmanlı Muahedeleri ve Kapitülasyonlar 1300-1920*, Türkiye Matbaası, İstanbul 1934.

Minguez, Victor, "A Sea of Dead Turks: Lepanto and the Iconographies of Hell and the Flood", *Lepanto and Beyond: Images of Religious Alterity from Genoa and the Christian Mediterranean,* eds. Laura Stagno - Borja Franco Llopis, Leuven University Press, Leuven 2021, s. 111-136.

Pallucchini, Anna, "Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500", *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto: atti del convegno di studi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini* (Venice, October 8-10, 1971), ed. Gino Benzoni, Leo S. Olschki, Firenze 1974, s. 279-281.

Paul, Benjamin, "'And the Moon has Started to Bleed': Apocalypticism and religious reform in Venetian art at the time of the Battle of Lepanto", *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery before Orientalism*, ed. James G. Harper, Routledge, London and New York, s. 67-94.

Pedani, Maria Pia, "Ottoman Ships and Venetian Craftsmen in the 16th Century", *Seapower, Technology and Trade: Studies in Turkish Maritime History,* eds. Dejanirah Couto - Feza Günergun - Maria Pia Pedani, Piri Reis University Publications, İstanbul 2014, s. 460-464.

Ranke, Leopold von, *The History of the Popes: Their Church and State and Especially of Their Conflicts with Protestantism in the Sixteenth & Seventeenth Centuries,* Vol. I, George Bell and Sons, London 1889.

Scetti, Aurelio, *The Journal of Aurelio Scetti: A Florentine Galley Slave at Lepanto (1565–1577)*, trans. and ed. Luigi Monga, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona 2004.

Scorza, Rick, "'À me pare, che siano fatte con diligenza': Cosimo Bartoli, Giorgio Vasari, and an Extraordinary Venetian Drawing", *Master Drawings,* 48/3 (2010), s. 341-351.

Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî: (971-1003/1563-1595)*, haz. Mehmet İpşirli, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1999.

Sorce, Francesco, "Il Drago come Immagine del Nemico Turco nella Rappresentazione di Età Moderna", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. 62-63, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2013.

Stevens, William Oliver - Allan F. Westcott, *A History of Sea Power*, George H. Doran Company, New York 1920.

Straten, Roelof van, *An Introduction to Iconography: Symbols, Allusions and Meaning in the Visual Arts*, Gordon and Breach Science Publishers, Abingdon and New York 1994.

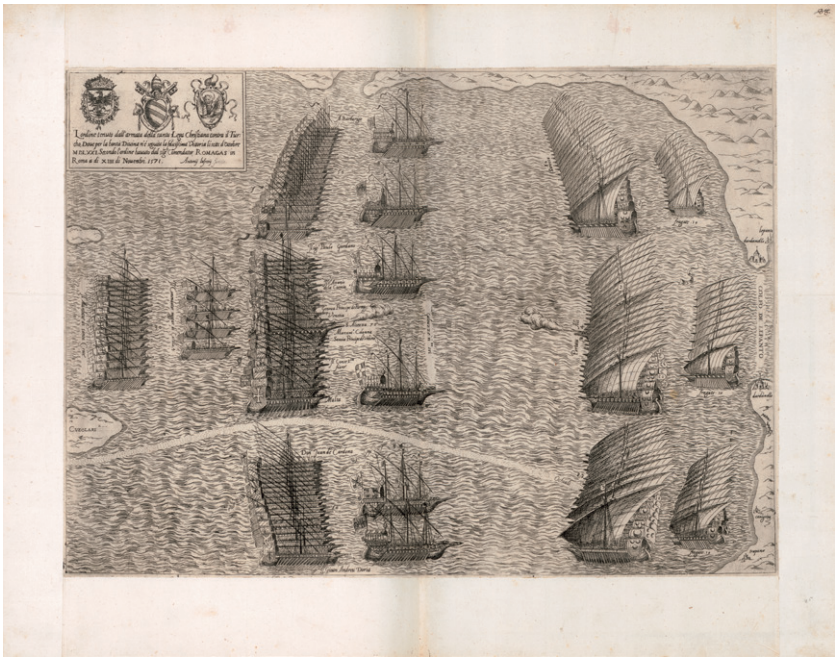
Strunck, Christina, "The Barbarous and the Noble Enemy: Pictorial Representations of the Battle of Lepanto", *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism*, ed. James G. Harper, Ashgate, Burlington, VT 2011, s. 217-240.

Vingopoulou, İoli, https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=145, son erişim: 10 Aralık 2021.

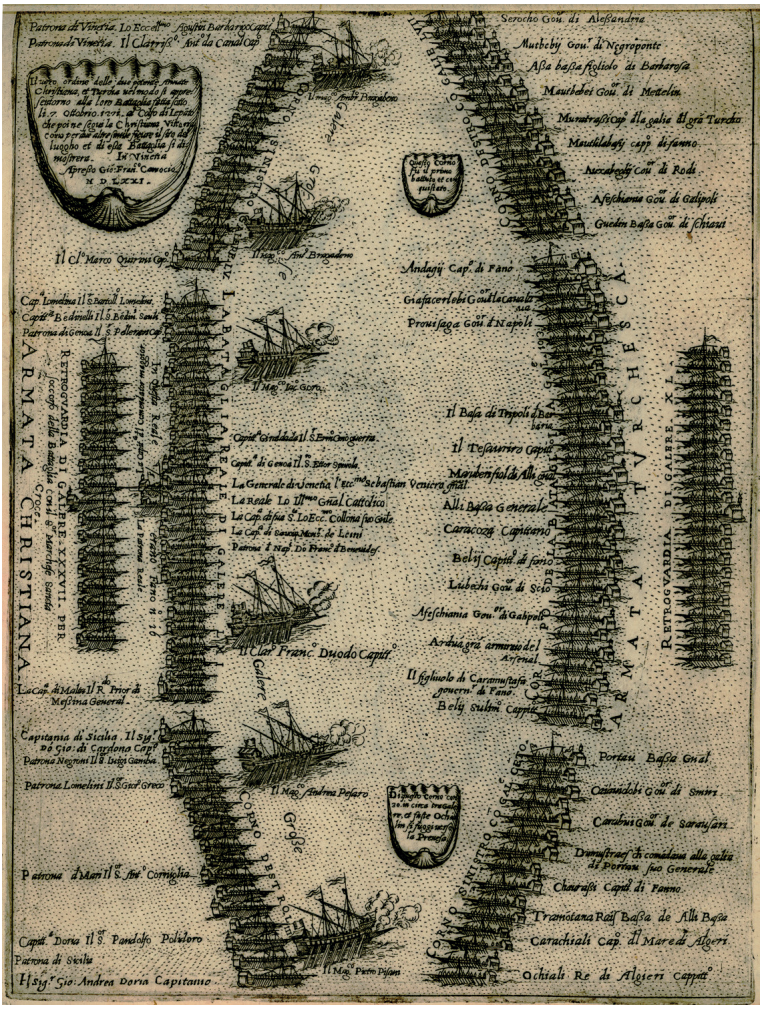
Wolters, Wolfgang, "Guerra e pace nei dipinti di Palazzo Ducale", *Venezia e la Difesa del Levante: Da Lepanto a Candia 1570–1670*, Arsenale, Venezia 1986, s. 247-254.

https://militarymaps.rct.uk/other-16th-century-conflicts/battle-of-lepanto-1571-mirate-anime-pie-con-qual-arte.

RESİMLER



Resim 1: Antonio Lafreri, "*Geografia tavole moderne di geografia de la maggior parte del mondo di diversi avtori raccolte et messe secondo l'ordine di Tolomeo con i disegni di molte città et fortezze di diverse provintie stampate in rame con stvdio et diligenza*. In Roma: Antoine Lafréry, 1572?/1575?] Library of Congress Harita Koleksiyonu, Washington D.C.



Resim 2: Giovanni Francesco Camocio, *Isole Famose, Porti, Fortezze, e Terre Maritime sottoposte alla Ser.ma Sig.ria di Venetia, ad altri Principi Christiani, et al Sig.or Turco, novamente posta in luce,* c. 1574, Venedik. Aikaterini Laskaridis Foundation Library, Pire.



Resim 3: Ignazio Danti, Ferrando Bertelli'nin gravüründen freske aktarma, *İnebahtı Savaşı*, 1572. Galleria delle Carte Geografiche, Vatikan Sarayı.



Resim 4: Cosimo Bartoli, *Venedik Gemileri*, 1571, Özel Koleksiyon, ABD. Scorza, Rick, " 'À me pare, che siano fatte con diligenza': Cosimo Bartoli, Giorgio Vasari, and an Extraordinary Venetian Drawing", *Master Drawings*, Vol. 48, No. 3, 2010.



Resim 5: Andrea Vicentino, *İnebahtı Deniz Savaşı*, tuval üzerine yağlıboya, 1603-06. Palazzo Ducale, Venedik.



Resim 6: Andries van Eertvelt, *İnebahtı Savaşı*, bakır üzerine yağlıboya, 41x57 cm, 1625. Özel Koleksiyon.



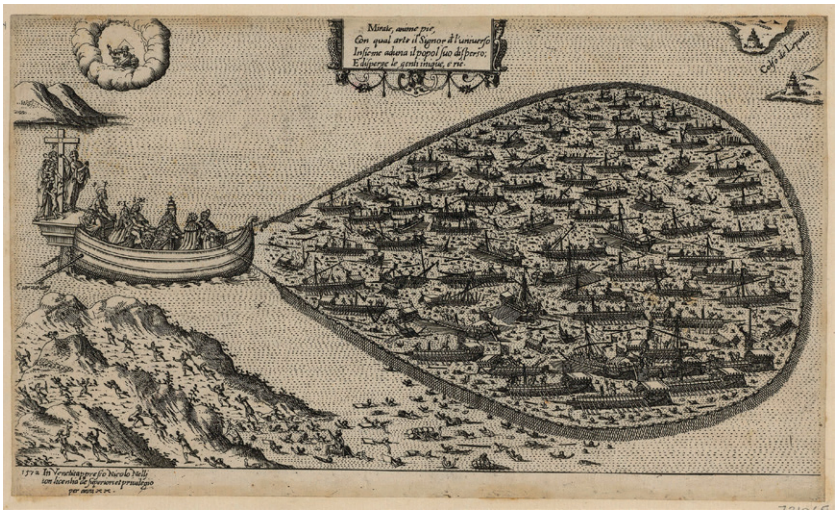
Resim 7: Pieter Brünniche, *İnebahtı Savaşı'nda Bir Osmanlı Gemisinin Batırılışı*, tuval üzerine yağlıboya, 107x147 cm, 1762. Özel Koleksiyon.



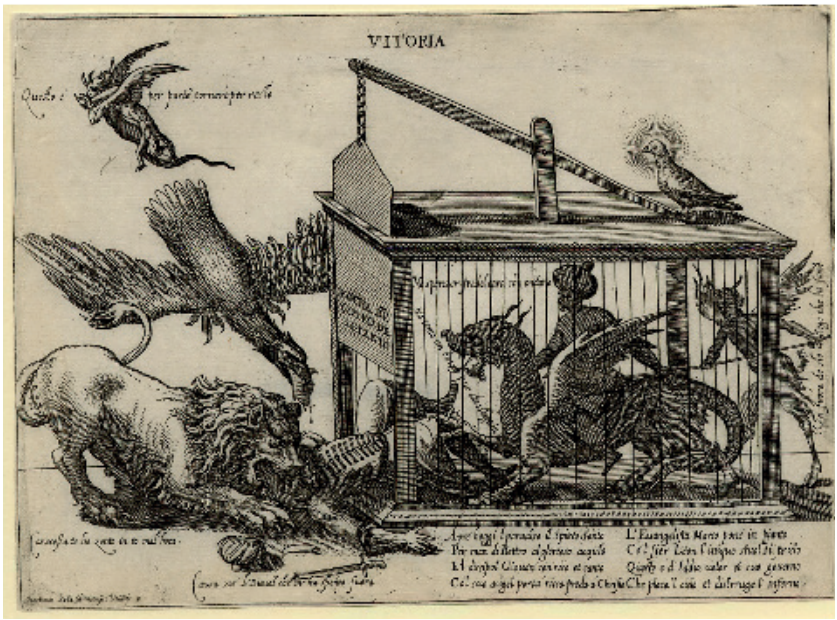
Resim 8: Juan Luna, *İnebahtı Deniz Savaşı,* tuval üzerine yağlıboya, 550x350 cm, 1887. Palacio del Senado, Madrid.



Resim 9: Antonio de Brugada, *İnebahtı Savaşı*, tuval üzerine yağlıboya, 163x305 cm, 1840. Museu Maritim de Barcelona, Barselona.



Resim 10: Nicolò Nelli, "Mirate, anime pie, con qual arte il Signor de l'universo, insieme aduna il popol suo disperso; e disperge le genti inique, e rie", gravür, 17,5x29,5 cm, 1572. Royal Collection Trust, Londra.



Resim 11: Martin Rota, *Allegory of the Battle of Lepanto*, gravür, 151x204 mm, 1571. ©The Trustees of the British Museum, Londra.



Resim 12: Giorgio Vasari, *İnebahtı'da Karşı Karşıya Gelen Donanmalar,* fresk, 1572-1573, Sala Regia, Vatikan Sarayı.



Resim 13: Giorgio Vasari, *İnebahtı Savaşı*, fresk, 1572-1573, Sala Regia, Vatikan Sarayı.



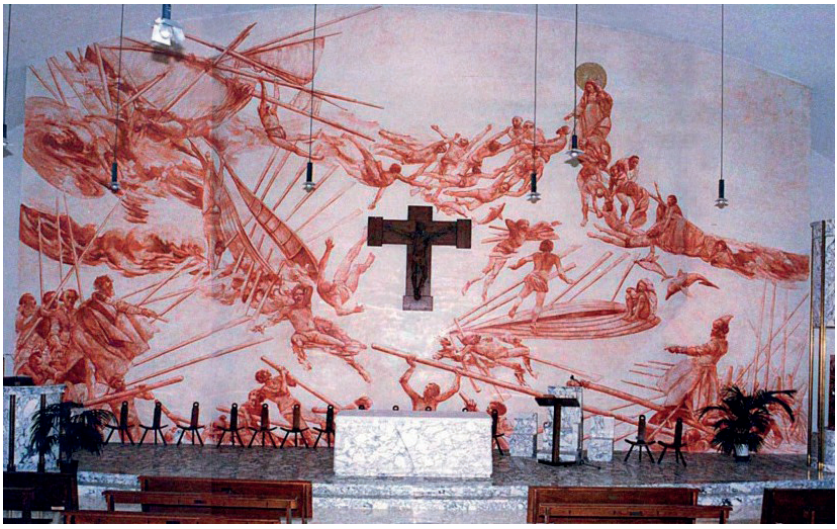
Resim 14: Lazzaro Baldi, *Papa V. Pius'un Vizyonu*, tuval üzerine yağlıboya, 250x160 cm, Il Collegio Ghisleri, Pavia.



Resim 15: *Madonna 'Bombardiera'* veya '*Bombarola'*, fresk, 1603. Santa Maria in Pazzalino Kilisesi, Lugano.



Resim 16: Charles Lemeire, duvar mozaiği, 45x4 m, 1884. Notre Dame de Fourvière Bazilikası, Lyon.



Resim 17: Albino Americo Mazzotta, *La Battaglia di Lepanto,* alçı üzerine *sanguigna*, 1983. Madonna del Rosario di Redecesio Kilisesi, Milano.