

**IL SACRO BOSCO DI BOMARZO
PARCO DEI MOSTRI'DEKİ
HEYKEL VE YAPILARIN ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ehnaz Hare GÜNER

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Filiz ÖZER

EYLÜL 2012

**IL SACRO BOSCO DI BOMARZO
PARCO DEI MOSTRI'DEKİ
HEYKEL VE YAPILARIN ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ehnaz Hare GÜNER
(402081009)**

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Filiz ÖZER

EYLÜL 2012

TÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402081009 numaralı Yüksek Lisans Örencisi **ehnaz Hare GÜNER**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“İL SACRO BOSCO DI BOMARZO, PARCO DEI MOSTRI'DEK HEYKEL VE YAPILARIN ANALİZ”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Filiz ÖZER**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Aygül ARI**
İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Elvan ERKMEN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 11 Eylül 2012
Savunma Tarihi : 14 Aralık 2012

Diablo'ya ve dostlarima,

ÖNSÖZ

Tez çalı mamda benden desteklerini esirgemeyen, danı manım Prof. Dr. Filiz Özer'e te ekkürlerimi sunarım. Çalı malarım boyunca talya'daki ara tırmalarımda bana yardımcı olan Parco dei Mostri yöneticilerine ve Nuova Accademia di Belle Arti Milano'ya da ayrıca te ekkür ederim.

Mayıs 2012

ehnaz Hare Güneri
Akademisyen

Ç NDEK LER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
Ç NDEK LER	ix
KISALTMALAR	xi
EK L L STES	xiii
ÖZET.....	xix
SUMMARY	xxi
1. G R	1
2. RÖNESANS VE MAN YER ZM DÖNEMLER NDE SANAT ANLAYI I... 3	
2.1 Rönesans.....	3
2.2 Maniyerizm	9
3. RÖNESANS VE MAN YER ZM DÖNEMLER NDE PARK VE BAHÇE ANLAYI I.....	13
4. ORS N A LES VE BOMARZO BÖLGES N N TAR HÇES	19
5. IL SACRO BOSCO	23
6. HEYKELLER N VE YAPILARIN ANAL ZLER	35
6.1 Sfenksler.....	42
6.2 Pan-Janus.....	46
6.3 Proteus-Glaukos	62
6.4 Mozole.....	67
6.5 Bank	69
6.6 Hercules-Cacus.....	70
6.7 Kaplumba a	77
6.8 Balina	82
6.9 Pegasus Havuzu.....	84
6.10 Üç Güzeller	88
6.11 Nimfeum.....	91
6.12 Yunuslar Havuzu.....	96
6.13 sis	99
6.14 Tiyatro	102
6.15 E ik Ev	107
6.16 Ceres.....	112
6.17 Mezar.....	115
6.18 Koç	116
6.19 Etrüsk Bankı	119
6.20 Vazo	121
6.21 Canavar.....	124
6.22 Ejderha	130
6.23 Fil	133
6.24 Vazolar Meydanı	139
6.25 Neptunus.....	144
6.26 Uyuyan Kadın	147

6.27 Echidna	149
6.28 Aslanlar.....	151
6.29 Furia.....	152
6.30 Ayılar	155
6.31 Kozalaklar Meydanı	157
6.32 Persephone.....	159
6.33 Kerberus	161
6.34 Rotonda.....	164
6.35 Vignola Tapına 1.....	167
7. DE ERLEND RME VE SONUÇ	173
KAYNAKLAR.....	177
ÖZGEÇM	181

KISALTMALAR

Cm	: Santimetre
m	: Metre
MÖ	: Milattan Önce

EK L L STES

Sayfa

ekil 2.1 : Donatello, Guiditta e Oloferno, Palazzo Vecchio, Floransa, 1453-1457... 4	
ekil 2.2 : Sandro Botticelli, Pallade e Il Centauro, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1482-1483. 5	
ekil 2.3 : Leonardo Da Vinci, Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino, Musée du Louvre, Paris, 1510..... 6	
ekil 2.4 : Francesco Melzi, Leda col cigno, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1507. .. 7	
ekil 2.5 : Michelangelo, Guidizio Universale, Sistine apeli Vatikan Müzesi, Vatikan, 1536-1541..... 8	
ekil 2.6 : Giulio Romano, Sala dei Giganti, Palazzo del Té, Mantua, 1532..... 9	
ekil 2.7 : Giacomo Barozzi da Vignola, Scala Regia, Palazzo Farnese, Caprarola, 1559..... 10	
ekil 2.8 : Federico Zuccaro, Palazzo Zuccari'nin penceresi, Roma, 1592. 11	
ekil 3.1 : Guiseppe Vasi, Cortile del Belvedere gravürü, 1761 (http://www.romeartlover.it). 14	
ekil 3.2 : Botticelli, Primavera, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1482. 15	
ekil 3.3 : Villa d'Este, Fontana di Nettuno..... 16	
ekil 3.4 : Villa d'Este, Spianata delle Peschiere..... 17	
ekil 4.1 : Roma ve Bomarzo bölgesinin konumunu gösteren harita (http://www.weather-forecast.com/locations/Bomarzo). 20	
ekil 4.2 : Bomarzo kasabasının giri i. 21	
ekil 5.1 : Orsini Kalesi ile Il Sacro Bosco'nun mesafesini gösteren, Bomarzo kasabasının kısmi planı (Bredekamp, 1985, s. 30)..... 25	
ekil 5.2 : Orsini Kalesi'nin Il Sacro Bosco'nun giri patikasından görünümü..... 26	
ekil 5.3 : Bartholomeus Breenbergh, Tortue dans les jardins des Orsini à Bomarzo, près de Viterbe, Louvre, Paris, 1622. 28	
ekil 5.4 : Bartholomeus Breenbergh, The Fountain of Pegasus on a Rocky Base, British Museum, Londra, 1625. 29	
ekil 5.5 : Salvador Dali'nin Il Sacro Bosco'yu ziyaretini gösteren video. 30	
ekil 5.6 : Salvador Dali, La Tendacion de San Antonio, Royal Museum of Fine Arts, Brüksel, 1946. 31	
ekil 5.7 : Carel Willink, The Eternal Cry, 1964 (http://www.carel-willink.nl/)..... 32	
ekil 5.8 : Carel Willink, Onnodige getuigen, Bomarzo, 1965 (http://www.carel-willink.nl/)..... 32	
ekil 5.9 : Carel Willink, Towards the Field, 1966 (http://www.carel-willink.nl/). . 33	
ekil 5.10 : Carel Willink, Vrouwenfiguur in een landschap, 1966 (http://www.carel-willink.nl/)..... 33	
ekil 6.1 : Il Sacro Bosco'nun planı, Maureen Gleason (Bosch, 1982, s. 99)..... 36	
ekil 6.2 : Il Sacro Bosco'nun giri inde yer alan plan. 37	
ekil 6.3 : Alan çalı masında yararlanılan talyanca plan. 38	
ekil 6.4 : Alan çalı masında yararlanılan talyanca planın Türkçe'ye çevirisi..... 39	
ekil 6.5 : Analizde esas alınan harita (ehnaz H. Güneri)..... 40	

ekil 6.6 : Il Sacro di Bosco'nun giri inden sfenks heykellerinin görünü ü.....	42
ekil 6.7 : Yüzü tahrip olmuş bir numaralı sfenks heykeli.....	43
ekil 6.8 : Daha az tahribata uğramış iki numaralı sfenks heykeli.....	43
ekil 6.9 : Bir numaralı Sfenks heykelinin kaidesi ve üzerindeki yazıtlar.....	44
ekil 6.10 : İki numaralı sfenks heykelinin kaidesi ve üzerindeki yazıtlar.....	45
ekil 6.11 : Heykel grubunun tematik sıralaması ve güzergaha göre 1'den 7'ye numaralandırılması.....	47
ekil 6.12 : Bir numaralı heykelin önden görünü ü.....	48
ekil 6.13 : Baldasare Peruzzi, Quatre dieux musiciens : Musaeus, Pan, Amphion, Marsyas, Louvre Müzesi, 1520.....	49
ekil 6.14 : İki numaralı büstün önden görünümü.....	50
ekil 6.15 : Üç numaralı büstün yandan görünümü.....	51
ekil 6.16 : Üç numaralı iki yüzlü büstten detay.....	52
ekil 6.17 : Dört numaralı iki yüzlü büstün yandan görünümü.....	53
ekil 6.18 : Dört numaralı büstün sol tarafa bakan yüzü.....	54
ekil 6.19 : Dört numaralı büstün sağ tarafa bakan yüzü.....	54
ekil 6.20 : Be numaralı büstün önden görünümü.....	56
ekil 6.21 : Altı numaralı büstün dördüncü ve birinci yüzleri.....	57
ekil 6.22 : Altı numaralı büstün birinci, ikinci ve üçüncü yüzleri.....	58
ekil 6.23 : Altı numaralı büstün üçüncü ve dördüncü yüzleri.....	59
ekil 6.24 : Yedi numaralı büstün ikinci, üçüncü ve dördüncü yüzleri.....	60
ekil 6.25 : Yedi numaralı büstün ikinci ve üçüncü yüzleri.....	61
ekil 6.26 : Proteus-Glaukos'un önden görünümü ve gövde biçiminde destek çizimler.....	63
ekil 6.27 : Heykel üzerine yapılan ilüstrasyon çalışmasıyla elde edilmiş görünüm.....	64
ekil 6.28 : Proteus-Glaukos'un alt kısmı.....	64
ekil 6.29 : Proteus-Glaukos'un üst kısmı.....	65
ekil 6.30 : Proteus-Glaukos'un üzerinde yer alan küre ve kale tasviri.....	66
ekil 6.31 : Herakles'in ön cepheden görünümü ü.....	66
ekil 6.32 : Mozolenin sol yandan görünümü ü.....	67
ekil 6.33 : Mozolenin sağ yandan görünümü ü.....	68
ekil 6.34 : Mozolenin alınlı kısmındaki rölyefler.....	68
ekil 6.35 : Bankın önden görünümü.....	69
ekil 6.36 : Bankın sırtındaki amblemler.....	70
ekil 6.37 : Hercules-Cacus'un ön cepheden görünümü ü.....	71
ekil 6.38 : Hercules heykelinden detay, erkek figürün yüz ifadesi.....	72
ekil 6.39 : Kompozisyonda tasvir edilen mücadelenin başlangıç noktası, üst açıdan detay.....	72
ekil 6.40 : Hercules heykelinden detay, alt bacak, ayak ve destekler.....	73
ekil 6.41 : Cacus figürünün yere dikey pozisyonu ve acılı yüz ifadesi.....	74
ekil 6.42 : Hercules-Cacus heykelinin sol yanında yer alan duvardaki yazıtlar.....	76
ekil 6.43 : Kaplumbağa heykelinin geniş açıdan görünümü.....	77
ekil 6.44 : Kaplumbağa heykelinin baş kısmı.....	78
ekil 6.45 : Kaplumbağanın üzerinde yer alan kadın figürü ve kaide.....	79
ekil 6.46 : Giovanni Guerra, Kaplumbağa Heykeli Gravürü, 1604 (Sheeler, 2007, s. 54).....	80
ekil 6.47 : Kaplumbağanın üzerinde yer alan kadın figürünün arkadan görünümü ve kaide.....	81
ekil 6.48 : Balina Heykeli'nin konumu.....	82

ekil 6.49 : Balina Heykeli'nin toprağa bitiş konumu.	83
ekil 6.50 : Balina Heykeli'nin yakın plandan görünümü ve önünde yer alan küçük akarsu.	83
ekil 6.51 : Pegasus Havuzu'nun geniş açıdan görünümü.	84
ekil 6.52 : Detay, Pegasus Havuzu'nun merkezinde yer alan at figürü.	85
ekil 6.53 : Hynerotomachia Poliphili'den Pegasus tasviri (Colonna, 1999, s. 168).	85
ekil 6.54 : Giovanni Guerra, Pegasus Havuzu'nun Gravürü, 1604 (Sheeler, 2007, s. 56).	86
ekil 6.55 : Villa Lante, Pegasus Havuzu, Viterbo, 1566.	87
ekil 6.56 : Üç Güzeller rölyefinin ön cepheden görünümü.	88
ekil 6.57 : Niccolo Fiorentino, Giovanna degli Albizzi, madalyon, arka yüz, Fitzwilliam Museum, 1486.	89
ekil 6.58 : Raffaello, Tre Grazie, Museo Condé di Chantilly, 1503-1504.	90
ekil 6.59 : Nimfeumun karışık görünümü.	92
ekil 6.60 : Nimfeumda yer alan birinci heykel.	93
ekil 6.61 : Nimfeumda yer alan ikinci ve üçüncü heykeller.	94
ekil 6.62 : Nimfeumda yer alan dördüncü ve beşinci heykeller.	95
ekil 6.63 : Nimfeumun altında yer alan yazıtlar.	96
ekil 6.64 : Yunuslar Havuzu'nun geniş açıdan görünümü.	97
ekil 6.65 : Yunuslar Havuzu'nda yer alan iki yunus başı.	97
ekil 6.66 : Yunuslar Havuzu'nun sağ profilden görünümü ve sol taraftaki oyuk.	98
ekil 6.67 : Yunuslar Havuzu'ndan detay, havuzun iç kısmında yer alan su hortumu ve kanal biçimindeki oyuk.	98
ekil 6.68 : Sisyphos Grottosu, ön cepheden görünüm.	100
ekil 6.69 : Sisyphos Grottosu'ndan detay.	100
ekil 6.70 : Botticelli, La Nascita di Venere, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1482-1485.	101
ekil 6.71 : Tiyatronun ön cepheden görüntüsü.	102
ekil 6.72 : Tiyatronun sol yan cepheden görüntüsü.	103
ekil 6.73 : Tiyatronun duvarında yer alan yazıtlar (sol).	104
ekil 6.74 : Tiyatronun duvarında yer alan yazıtların devamı (sağ).	104
ekil 6.75 : Sol köşede bulunan dikilita.	105
ekil 6.76 : Sağ köşede bulunan dikilita.	106
ekil 6.77 : Eski evin sağ köşede bulunan görüntüsü.	107
ekil 6.78 : Eski evin bugünkü girişi.	108
ekil 6.79 : Eski evin sağ köşesinde bulunan ayı tasviri.	109
ekil 6.80 : Eski evin ön cephesi.	109
ekil 6.81 : Eski evin ön cephesinde bulunan ikinci levha.	110
ekil 6.82 : Eski evin duvarında bulunan ikinci yazıt.	110
ekil 6.83 : Eski evin sol cephesi.	111
ekil 6.84 : Eski evin içi.	112
ekil 6.85 : Ceres'in ön cepheden görüntüsü.	113
ekil 6.86 : Ceres'in arkasında kalan sirenler.	114
ekil 6.87 : Sirenlerin arka cephesinden detay; yetmiş bir insan figürü.	114
ekil 6.88 : Mezarın önden görünümü.	115
ekil 6.89 : Mezarın yakın plandan görünümü.	116
ekil 6.90 : Koç heykelinin önden görünümü.	117
ekil 6.91 : Koç heykelinin sağdan görünümü.	118
ekil 6.92 : Koç heykelinin soldan görünümü.	118
ekil 6.93 : Etrüsk bankının ön cepheden görünümü.	119

ekil 6.94 : Etrüsk bankı ni inin içinde yer alan metrik vecizeler.	120
ekil 6.95 : Vazonun ön cepheden görünümü ve metal ayaklar.	121
ekil 6.96 : Detay, vazo kaidesindeki birinci ve ikinci yüzler.	122
ekil 6.97 : Detay, vazo kaidesindeki üçüncü ve dördüncü yüzler.	122
ekil 6.98 : Hypnerotomachia Poliphili’de tasvir edilen vazo (Colonna, 1999, s. 112).....	123
ekil 6.99 : Canavar grottosunun ön cepheden görünümü.	124
ekil 6.100 : Cehennem a zının dili görünümündeki masa.	125
ekil 6.101 : Cehennem a zının dili görünümündeki masayı çevreleyen oturma alanı.	125
ekil 6.102 : Cehennem a zındaki oturma grupları ve içerden görünüm.	126
ekil 6.103 : Canavar grottosunun e i inde bulunan yazıtlar.	126
ekil 6.104 : Giovanni Guerra, Canavar Grottosu Gravürü, 1604 (Sheeler, 2007, s. 101).....	127
ekil 6.105 : Pieter Bruegel, sa Arafta (detay), 1556 (Dell, 2010, s. 41).	129
ekil 6.106 : Ejderha heykelinin ön cepheden görünümü.	130
ekil 6.107 : Ejderhanın sol altında yer alan kaplan figürü.	131
ekil 6.108 : Uberti’nin 1501 tarihli ejderha gravürü. (Sheeler, 2007, s. 92)	132
ekil 6.109 : Fil ve Ejderha heykel gruplarının birbirlerine olan konumları.	133
ekil 6.110 : Fil heykelinin ön cepheden görüntüsü.	134
ekil 6.111 : Fil heykelinin yan cepheden görüntüsü, üç figür bir arada.	135
ekil 6.112 : Hypnerotomachia Poliphili’den fil çizimi (Colonna, 1999, s.38).	136
ekil 6.113 : Fil heykelinden detay; Roma’lı asker.	137
ekil 6.114 : Fil heykelinin üzerindeki ikinci erkek figür.	137
ekil 6.115 : Giovanni Guerra, Fil Heykeli Gravürü, 1604 (Sheeler, 2007, s. 94).	138
ekil 6.116 : Vazolar meydanının giri i, önden görünümü	139
ekil 6.117 : Vazolar meydanında yer alan birinci yazıt.	140
ekil 6.118 : Vazolar meydanında yer alan ikinci yazıtın üst kısmı.	141
ekil 6.119 : Vazolar meydanında yer alan iki numaralı yazıtın alt sol kısmı.	141
ekil 6.120 : Vazolar meydanında yer alan iki numaralı yazıtın alt sa kısmı.	142
ekil 6.121 : Vazolar meydanında yer alan üç numaralı yazıtın üst kısmı.	142
ekil 6.122 : Vazolar meydanında yer alan üç numaralı yazıtın alt sol kısmı.	143
ekil 6.123 : Vazolar meydanında yer alan üç numaralı yazıtın alt sa kısmı.	143
ekil 6.124 : Neptunus’un ön cepheden görünümü.	144
ekil 6.125 : Neptunus’un altında yer alan havza.	145
ekil 6.126 : Neptunus’un yakın plandan görünümü.	145
ekil 6.127 : Neptunus’un gövde ve ba kısmı.	146
ekil 6.128 : Büyük deniz yaratı mın geni açından görünümü.	146
ekil 6.129 : Donna Dormiente heykelinin önden görünümü.	147
ekil 6.130 : Donna Dormiente heykelinin yakın plandan görünümü.	148
ekil 6.131 : Hypnerotomachia Poliphili’de yer alan uyuyan kadın çizimi (Collona, 1999, s. 73).	148
ekil 6.132 : Echidna’nın önden görünümü.	149
ekil 6.133 : Detay, Echidna’nın gövdesi ve kanadı	150
ekil 6.134 : Sa tarafta yer alan di i aslan.	151
ekil 6.135 : Sol tarafta yer alan erkek aslan.	152
ekil 6.136 : Furia heykelinin önden görünümü.	153
ekil 6.137 : Hypnerotomachia Poliphili’de tasvir edilen melez yaratık (Colonna, 1999, s. 206).	154
ekil 6.138 : Ayı heykellerinin sa yandan görünümü.	155

ekil 6.139 : Sol tarafta yer alan ayı tasviri.....	156
ekil 6.140 : Sağ tarafta yer alan ayı tasviri.....	157
ekil 6.141 : Kozalaklar meydanının geniş açıdan, ayı heykellerine bakan görünümü.	158
ekil 6.142 : Kozalaklar meydanının geniş açıdan Persephone'ye bakan görünümü.	158
ekil 6.143 : Kozalaklar meydanında yer alan kozalıklardan biri.....	159
ekil 6.144 : Persephone'nin önden görünümü.....	160
ekil 6.145 : Persephone'nin baş ve gövde kısmı.....	160
ekil 6.146 : Persephone'nin arkadan görünümü.....	161
ekil 6.147 : Kerberus heykeli ve yerleimi.....	162
ekil 6.148 : Kerberus heykelinden detay.....	162
ekil 6.149 : Kerberus heykelinden detay.....	163
ekil 6.150 : Kerberus, Persephone, Hades, Athena ve Hercules Yeraltı Dünyası'nda, Roma, Vatikan, MÖ 520.....	164
ekil 6.151 : Tempietto San Pietro'nun çizimleri ve daire planı (http://it.wikipedia.org).....	165
ekil 6.152 : Rotondanın ön cepheden görünümü.....	166
ekil 6.153 : Rotondanın üzerinde yer alan yazıtlar.....	166
ekil 6.154 : Vignola Tapınağı'nın geniş açıdan görünümü.....	168
ekil 6.155 : Alberti, San Andrea Kilisesi, Mantua, talya, 1470.....	168
ekil 6.156 : Atina Akropolis, Parthenon Tapınağı, MÖ 5 (http://eng.wikipedia.org)	169
ekil 6.157 : Vignola Tapınağı'nın üçgen alınlı ve kasetli beşik tonoz.....	169
ekil 6.158 : Filippo Brunelleschi'nin kubbe modeli, Santa Maria del Fiore, Floransa, 1420.....	170
ekil 6.159 : Vignola Tapınağı'nın kubbesi, dış ve iç görünüm.....	171
ekil 6.160 : Vignola Tapınağı'nın kubbesinin içindeki aile mozaleleri.....	171

IL SACRO BOSCO DI BOMARZO, PARCO DEI MOSTRI'DEK HEYKEL VE YAPILARIN ANALİZİ

ÖZET

Bahçeler ve parklar, mitolojiyle olan ilişkilerinde de, tıpkı sanattaki gibi çoklu bir yapıya sahiptirler. Mitoloji içinde bahçe sanatına ilişkin verilere rastlanabilirken, bahçelerde de mitolojik öğelere rastlamak mümkündür.

Söz konusu ilişki, özellikle dönemin Antik Yunan'a dönüşümüne ilmini gerektiren, Rönesans bahçelerinde yer alan heykel ve görsel temsillerle birlikte, birbirlerini sürekli besler niteliktedir. Pagan kültürünün etkisiyle, toprak ana Gaia, her zaman Hristiyan kültürlerine ilham vermeyi sürdürmüştür. Farklı coğrafya ve kültürlerde mitolojik elemanlar isim de değiştirilse de, bahçe yani toprakla, kimi zaman dolaylı, kimi zaman dolaysız bir bağlantı ile var olma gelmişlerdir. Bu bağlamda, mitolojiyle ilişki bakımından en önemli öğe olan bahçe heykellerinde de, talya bahçelerinde genel olarak, mitolojik karakterlerin kendi tabiatları üzerinden bir şekillenme söz konusudur. Rönesans ile birlikte bahçelerde artan mitolojik görseller, aynı zamanda mitolojik karakterlerin özelliklerini de içselleştirerek tekrar tanımlamaktadırlar.

Batı bahçelerinde özellikle Avrupa'ya baktığımızda, iki farklı kültürün ürünü olan bahçeler görebiliriz. Kilise ve manastır bahçelerinde sadece Meryem ve azizlerin görsel tasvirleri kullanılabilirken, çoğunlukla büyük alanlar, iktidar merkezleri ve özel mülklerde Hristiyan görseller yok denecek kadar azdır. Bu bakımla, tek tanrılı dinler, bahçe sanatında mitolojiye ve Pagan kültürüne yenik düşmüş gözükmektedirler. Eski ve yeni Ahit'teki çeşitli bahçe referanslarına rağmen, eski dünyanın Pagan tanrıları, güçlerini doğadan alırlar ve bu anlamda doğayla adeta bütünlektirler.

Bu noktada talyan Maniyerizmi'nin en çözülemez örneği olarak Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri örneği karşımıza çıkmaktadır. Bu çalınmış mayla, tümevarım yaklaşımıyla birlikte bu alanın analizi sonucunda, mitolojiden edebiyata uzanan geniş bir yelpaze ile 16. yüzyıldaki sanat ve inanç ilişkilerine farklı bir gözden bakmak mümkündür.

ANALYSIS OF SCULPTURES AND STRUCTURES IN IL SACRO BOSCO DI BOMARZO, PARCO DEI MOSTRI

SUMMARY

Gardens and parks in the relations of mythology, they have multiple structure likewise in art. As we could found datas about garden art related with mythology, in gardens it's also possible to found mythological components.

These relations, especially due to the period returning to the Ancient Greek, with the representatives visual and sculptures in the Renaissance gardens cultivate each other. With the effect of Pagan culture, mother-earth Gaia, always kept giving inspiration to the Christian cultures. Even in different geographies and cultures, mythological element's names were changing, garden means earth, connected with indirectly sometimes directly bounds. Garden sculptures which are the most important element in this context, generally in gardens of Italy, there is an embodiment of mythological characters from their very nature. Mythological visuals which are rise up with Renaissance, also internalize the features of mythological characters and redefine them.

In the gardens of west, especially when we look to the Europe, we could see gardens that products of two different cultures. It could be possible to use visual portraits of Jesus, Maria and saints in the gardens of churches and monastries , large areas that forming the majority, Christian images is almost negligible of the ruling centers on private premises. In this point of view, in monotheistic religions seems defeated to mythology and Pagan culture in art of gardening. In contravention of various garden references in Old and New Testaments, Pagan gods of old world took their power from nature and in this sense virtually integrated with nature.

At this point, Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri emerges as an unsolved example of Italian Mannerism. With induction approach, with the conclusion of analyzing this area, with a wide spectrum ranging from mythology to literature, relations between art and faith in 16th century possible to take a look at a different review.

1. G R

Rönesans'dan bu yana, bahçeler ve parklar, ço u zaman sanat tarihinin di er disiplinlerine paralel biçimde; inanç, gelenek gibi kültürel öğelerle birlikte ilerlemektedirler. Hem görsel sanatları kendi içerisinde barındıran, aynı zamanda onlara konu olan ve kendisi de bir sanat yapıtı olabilen bahçe alanında, görsel ve kültürel verilerin, sanata yüzyıllardır kaynak ve konu olan mitoloji üzerinden hangi ili kilerle ekillendi i, bu çalı mada; Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri örne i üzerinden bir ba langıç noktası olarak incelenmeye çalı ılmı tır. Tarih boyunca geli en rasyonel ve irrasyonel inanç sistemleriyle paralellik gösteren bahçeleri, bu noktada ba ka dünyalara açılan kapılar olarak görmek mümkün gözükmektedir. Bu tez çalı masında, Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri'nin de bu ba lara paralel olarak, Rönesans dü üncesi ve Rönesans bahçeleri arasındaki ili kide, mitoloji, melez ve grotesk imgelerle ilgili anahtar bir örnek olu turdu u savından yola çıkılmaktadır. Bu tezi yazmaktaki amaç, öncelikle Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri özelinden 16. yüzyıldaki inanç ve sanat ili kilerini anlayarak, sanat tarihinde çok disiplinli yapılara, mitolojik ili kiler çerçevesinde metodik bir çalı ma olu turmaktır.

Bu çerçevede, tümden gelim metoduyla, ilk olarak Rönesans dönemindeki sanat anlayı ı ve dönemin sanat tarihindeki yeri, örnekler verilerek aktarılmı , önceki dönemlerle arasındaki mukayeselerle ele alınmı tır. Özellikle talyan sanatının, tezin ana konusu olan yapının dönemine de in, ne ekilde evrildi ini ve hangi miraslar üzerinden yükseldi ini anlayabilmek adına, Rönesans dönemindeki sanat anlayı na de inmek önem te kil etmektedir. Öte yandan, Rönesans dönemini takiben bir kırılma noktası olarak kar ımıza çıkan Maniyerizm dönemindeki sanat anlayı ı, tezin ana konusu olan Maniyerist yapının çözümlenmesi için gerekli bulunmu ve Rönesans dönemindeki sanat anlayı ıyla kar ıla tırılarak aktarılmı tır.

Özellikle 16. yüzyıldaki saklı inanç sistemleri, alternatif/melez mitolojik imgelere bir ba langıç olarak, tüme varım metoduyla karar verilmi tez çalı masının ana konusu olan Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri, mimari olarak bir park

oldu undan dolayı ikinci bir gereklilik olarak, Rönesans ve Maniyerizm dönemlerinin sanat anlayı larının ardından, aynı sıra takip edilerek talya ve tez çalı masının yapıldı ı bölge odaklı örneklerle, Rönesans ve Maniyerizm dönemlerindeki park ve bahçe anlayı na de inilmi tir.

Rönesans ve Maniyerizm dönemlerindeki park ve bahçe anlayı ının ardından, tümnden gelim metoduyla ilerleyerek, bölge özeline inilmi ve Bomarzo'da bulunan yapının öncesinde bölgenin tarihçesi ve Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri'yi yaptırmı olan ve aynı zamanda bölgenin idarecileri olan Orsini Ailesi hakkında bilgi verilmi tir. Zira bu bilgiler üzerine çalı madan, çoklu disiplinlerin ve dönemlerin referans olarak kar ımıza çıktı ı, Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri'yi incelemek mümkün olmayacaktır.

Ana inceleme konusu olan Il Sacro Bosco di Bomarzo'nun sanat tarihi ve di er disiplinler oda ında etkilerini ve etkilendiklerini aktararak, bu çok disiplinli yapının, parkın içindeki yapı ve heykellerle nasıl ba lantılar ta ıdı ı çözümlenmeye çalı ılmı tir. Bu ba lamda Parco dei Mostri'nin hangi süreçlerden geçerek hayat buldu u, tarihsel olarak öncesinde ve sonrasında nelerin de i ti i parkın ismiyle ba lıklandırılan be inci bölümde aktarılmı ve analiz bölümüne zemin hazırlanmı tir.

Tarihsel altyapıların ve referansların ı ı ında Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri'yi olu turan yapı ve heykeller biçimsel ve kavramsal ba lamlarda altıncı bölümde analiz edilmi tir. Böylelikle tezin ana konusunda bütünlük sa lanmı ve konu bütünsel bir zemine oturtulmu tur.

Ara tırma süresince, literatür ara tırmasının yanı sıra, talya'da altı ay süresince alan çalı ması yapılmı , Bomarzo'daki yapı ve heykeller yerlerinde incelenmi , foto raf ve video kayıtları olu turulmu tur. Alan çalı masının yanı sıra, literatür taramasında de i ken veriler elde edilmi ve bu verilerin ilgili bölümlerde tartı ılması gereklili i do mu tur. Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri üzerine, tez çalı masının yapıldı ı tarihe de in, az sayıda yayın bulunmaktadır. Bu yayınlardan en tanınmı ve kitapla tırılmı olan Jessie Sheeler tarafından yazılan 'The Garden at Bomarzo, Renaissance Riddle', yararlanılan kaynaklar arasında olmakla birlikte, genel kurgusu ve referansların eksikli i nedeniyle bilimsel bir çalı madan ziyade, turistik bir çerçeveye yakın bulunmu tur. u halde, bu tez çalı ması, konudaki yayın eksikli inin de giderilmesine dair bir beklenti de ta ımaktadır.

2. RÖNESANS VE MAN YER ZM DÖNEMLER NDE SANAT ANLAYI I

Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri'yi incelemeyen önce 16. yüzyıl ekseninde dönemin dinamiklerine ve sanat anlayışına bakılmalıdır. Bu bölümde, Rönesans döneminde farklılık arzeden Sacro Bosco'yu anlamak için, Rönesans öncesi döneme kısaca değinilerek, erken Rönesans dönemiyle devam edilecek, bu çerçevede de Rönesans ve Maniyerizm dönemlerinin sanat anlayışını ön bilgi niteliğinde ele alınacaktır.

2.1 Rönesans

Öncelikle, erken Rönesans döneminden bahsederken, geç Gotik ya da geç Ortaça dönemi olarak adlandırılan Rönesans öncesi döneme kısaca değinmek gerekir.

1140 ile 1450 yıllarında yoğun olarak gözlenen, özellikle mimaride kendini gösteren Gotik üslup, Germen Kralların ve talya'nın çekişmeleri sayesinde dönemin en güçlü Avrupa ülkesi haline gelen Fransa'da, özellikle mimari alanda etkili olmuştur (Frisch, 1987, s. 3). Ortaçağ'ın Rönesans'a uzanması olarak görülebilecek dönem, dini ögeler dışında tasvirin bağımsızlığı olmuştur. Gotik resim, Giotto, Duccio, Lorenzetti Kardeşler, Simone Martini ve Fra Angelico gibi sanatçıların fresk ve panel resimleriyle doruğa ulaşmıştır (Walther ve Suckale, 2002, s. 7).

1204'te gerçekleşen IV. Haçlı Seferi nedeniyle, Bizans'tan Batı Avrupa'ya önemli eserler gelmiş ve bu dönemde yoğun Bizans etkisi görülmüştür. Bu durum, aynı zamanda Bizans'taki sanatçı ve zanaatkarların talya'ya göçüne sebep olmuştur. 'Maniera Greca' olarak bilinen Bizans üslubu Berlinghiero ve Bonaventura Berlinghieri, Coppo di Marcovaldo, Guido da Siena ve Cimabue gibi ressamlar tarafından benimsenmiştir. Bizans geleneğinden yola çıkan ve naturalist çalmalar yapmaya başlayan Giotto, bu bağlamda, Rönesans'ın öncü sanatçıları arasında tanımlanabilmektedir. 1348'de kara veba hastalığının Floransa ve Siena'ya gelmesiyle, bu şehirler, sanatçılar dahil, nüfuslarının yüzde ellisinden fazlasını

kaybetmi tir, bu durum yeni nesil sanatç ılar ın ortaya çıkmasını sa lamı ve Renesans'ı tetikle mi tir (Zirpolo, 2008, s. II).

Erken Renesans donemine gelindi inde, Bizans ve Gotik üslubundan uzakla ılarak perspektif ve gölgelerin ustalıkla kullanıldı ı daha gerçekçi, naturalist eserlerin üretilmeye ba landı ı görülür. nsan anatomisine olan merak artmı tir. Bu ba lamda yapıtlarıyla doneme örnek te kil edebilecek sanatçılar arasında, donemin öncüsü sayılan Donatello (1386-1466) (ekil 2.1), Botticelli (1445-1510) (ekil 2.2) ve Leonardo Da Vinci (1452-1519) (ekil 2.3) sayılabilir.



ekil 2.1 : Donatello, Guiditta e Oloferno, Palazzo Vecchio, Floransa, 1453-1457.

Gotik donemde görülen yırtıcı ve irrasyonel yapı, Renesans ile birlikte artık de i meye ba lamı tir. Bu donemde, Donatello, Botticelli ve Leonardo'nun yanı sıra, Brunelleschi, Masaccio, Raffaello, Titian ve Tintoretto ba yapıtlar yaratmı tırlar.



ekil 2.2 : Sandro Botticelli, Pallade e Il Centauro, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1482-1483.

Rönesans ile birlikte artık yeni bir dünya açılmı , hümanizma ve birey ön plana çıkmı tır. Yeni bir dünya görü ü ve sanat anlayı ıyla, Rönesans'da sanat, yeniden rasyonalizme dönmektedir, zira din de i mez, fakat öbür dünyanın algılanı ı de i meye ba lamı tır. Antik Yunan'da oldu u gibi tabiat gerçekçili i Rönesans ile tekrar hayat bulmu tur. Aynı zamanda, Antik döneme ve altın orana -Yunan tapınakları gibi-, dönü söz konusudur. Ortaça ın aksine tutucu dini otorite yerini, ticaretin büyümesine bırakmı tır. Böylelikle Medici'ler gibi bankerler güçlü hale gelmi tir. Yeni zenginler, kendi görüntülerini tasvir ettirerek, ferd vurgusunu güçlendirmi lerdir. Bu ba lamda ilerleyen süreçte, geç Rönesans ile birlikte rasyonalizm hakimiyetinin arttı ı söylenebilmektedir.



ekil 2.3 : Leonardo Da Vinci, Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino, Musée du Louvre, Paris, 1510.

Etimolojik kökene bakıldığında, Fransızca olan Renaissance terimi, tekrar doğuş anlamına gelmektedir ve ilk kullanımı Fransız tarihçiler Jules Michelet ve Jacob Burckhardt tarafından yapılmıştır. Fakat kelime olarak ilk basılı kullanımı İtalyanca "Rinascita" olarak, Giorgio Vasari tarafından 1550 yılında gerçekleştirilmiştir (Zirpolo, 2008, s. XLVI).

Rönesans'ın doğuşu merkezi Floransa yani orijinal adıyla Firenze olarak kabul edilir. Bu zamanlarda İtalya tek bir devletten ziyade, prensler ve tüccarlar tarafından yönetilen birleşik şehir devletlerinden oluşan bir ülkedir. Toscana bölgesine bağlı dönemin en kalabalık şehirlerinden olan Floransa, ticaret ve tekstil üzerine gelişen yapısıyla, Paris ve Londra gibi benzerlerinin beş katı kadar bir nüfusa sahiptir. Bu

bölgede Medici Ailesi'nin 15. yüzyılda yönetimi devralmasıyla, Rönesans büyük bir ivme kazanmış ve hızla yayılmaya başlamıştır.

Ticari ve politik gelişmelere paralel olarak sanatta da ivmeler ve kırılma noktaları olmuştur. Bu bağlamda Rönesans'ın doruk noktası olarak kabul edilebilen Leonardo Da Vinci, sanatçı kavramını zanaatkarlıktan çıkarmıştır. Zira Leonardo, doğaya ve evreni bilimsel ve çözümleyici bir gözlemlerle yaklaşarak, Rönesans döneminde yenilikçi bir yaklaşım geliştirmiştir (Tansu , 2004, s.172). Biçimsel anlamda Leonardo'nun açtığı yollar, yüz ifadeleri daha da detaylanarak, tabiat gerçekçiliği geliştirmiştir. Leonardo'nun öğrencileri de bu geleneği başarıyla devam ettirerek bu dönümün öncü örneklerini oluşturmuşlardır (ekil 2.4).



ekil 2.4 : Francesco Melzi, Leda col cigno, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1507.

Dönemde Da Vinci'den sonra, öncelikle heykel alanında, sonrasında da resim ve mimari alanda Michelangelo Bournarotti'nin (1475-1564) etkisi oldukça büyüktür. Michelangelo, 1508 yılında Papa II. Julius Vatikan'da Sistine apelinin dekorasyonu için görevlendirilmi ve böylelikle Rönesans'ın en yüksek nitelikleri bu eserde hayat bulmu tur. Sistine apelinin mihrap duvarına 1536-1541 yılları arasında yaptı ı Guidizio Universale adlı freskle birlikte (ekil 2.5), Rönesans döneminde bir kırılma noktasına i aret eden, bir üslup de i ikli i söz konusudur.



ekil 2.5 : Michelangelo, Guidizio Universale, Sistine apeli Vatikan Müzesi, Vatikan, 1536-1541.

Maniyerizm adı verilen dönemin bu eserle ba ladı ı ileri sürülmektedir (Tansu , 2004, s. 172). Öte yandan Gombrich'e göre Rönesans döneminde Michelangelo, Raffaello ve Leonardo gibi usta sanatçılar, güzellik ve uyumu biçimsel olarak Yunan ve Roma Antikitesi'nin ötesine ta ımı tırlar. Bu nedenle sanatta daha öteye gidilemeyece i savından hareketle, dönemin yeni yeti en sanatçıları tarafından

özellikle Michelangelo'nun çıplak figürleri karmaşık kompozisyonlarla taklit edilmiş ve bu dönem, eleştirmenlerce 'Maniyerizm' yani 'Tarzcılık' olarak tanımlanmıştır (Gombrich, 2004, s.361).

2.2 Maniyerizm

Maniyerizm, bu noktadan sonra, Michelangelo'nun Rönesans'ın getirdiği denge, simetri gibi katı kuralları tatmin edici bulmaması ve heykellerinde abartılı anatomiye sahip, hareketli figürler kullanmaya başlamasıyla, yeni bir disiplin olarak tanımlanmaktadır ve böylelikle geç Rönesans döneminde, 1520'lerden sonra Maniyerizm'den bahsetmek mümkün olur. Maniyerizm'e dair diğer önemli örnekleri, Raffaello'nun öğrencisi olan ressam ve mimar Giulio Romano (1499-1546)'nın yapıtlarında bulmak mümkündür. Mantua Dükü Federigo Gonzaga için tasarladığı Palazzo del Té, Maniyerist mimarinin önemli örneklerindedir. Romano, yapının duvar ayaklarını asimetrik biçimde yerleştirip, sarkmaları büyük kilit taşlarıyla bölerek Rönesans mantığını kırmıştır (Zirpolo, 2008, s. LXVI). Aynı sarayda yer alan 'Sala dei Giganti'nin dekorasyonu için yaptığı freskde de (ekil 2.6) Rönesans kurallarını özgün bir biçimde deforme etmiştir ve Maniyerizm'i öznetler niteliktedir (Phaidon Editörleri, 2007, s. 729).



ekil 2.6 : Giulio Romano, Sala dei Giganti, Palazzo del Té, Mantua, 1532.

Öte yandan Maniyerist dönemin en önemli mimarlarında biri olan Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), Caprarola'da Farnese Ailesi'ne ait Palazzo Farnese için tasarladığı, scala regia adı verilen spiral merdiven (ekil 2.7) ile katı mimarlık kurallarını yıkarak, uçucu ve serbest bir form oluşturmuş, yeni bir grotesk dekorasyon anlayışının gelişmesine yardımcı ve birçok maniyerist ressamı ilham kaynağı olmuştur (Bodart, 2008, s. 159).



ekil 2.7 : Giacomo Barozzi da Vignola, Scala Regia, Palazzo Farnese, Caprarola, 1559.

Fakat Maniyerizm, salt taklit veya tarz benzerli inin ötesinde geli imine devam etmi tir. Gizli ve örtülü anlamlarla örülü, simgesel tasvirler yapılmaya ba lanmı tir ve biçimsel olarak, özellikle mimaride daha deneysel bir e ilim ba lamı tir (Gombrich 2004, s. 362). Bu noktada ressam ve mimar Federico Zuccaro (1543-1609)'nun eserleri önemli örneklerdir (ekil 2.8).



ekil 2.8 : Federico Zuccaro, Palazzo Zuccari'nin penceresi, Roma, 1592.

Maniyerizm, etimolojik olarak, 17. yüzyıl yazarlarının kullandı ı talyanca “maniera”, yani tarz kelimesinden türemi ve özellikle Roma, Venedik ve Floransa’da ye ermi tir (Raczka, 2009, s.7). Bu noktada Gombrich’in önerdi i ‘Tarzcılık’ tanımı da desteklenmektedir. Maniyerist üslupta Rönesans’ın gerçekçili inin bir adım ilerisine geçilerek figürlerde ve kompozisyonda abartı, renk ve perspektifte amaca yönelik de i imler, serbest duru lar ve bireysel çalı malar

görülmektedir. Yüksek Rönesans ve Barok arasındaki dönemde 1510'lu yıllardan 1600'lere kadar, Manierist sanatçılar yüksek Rönesans sanatının klasik idealizminin yerine, çarpık sayılabilecek uzun formlar, parlak renkler, hareket algısını dahil eden kompozisyonlar olu turarak, çizgisel perspektiften kaçınmı lardır (Phaidon Editörleri, 2007, s. 1042). Manierizm ile birlikte klasik motifler, özgün anlamlarına kasıtlı bir kar ıtlık içinde kullanılmı , serbestler duru lar ve bireysel yorumlamalar artmı tır (Hasol, 2010, s. 308).

Rönesans döneminde ise detaylar önemli ve netdir, kompozisyon da bu detaylardan olu ur. Manierizm ile birlikte ise, Rönesans'ın aksine, detaylar ortadan kaybolmaya ve kompozisyonun geneli ön plana çıkmaya ba lamı tır. Mimari ve heykel Rönesans'a oranla daha irrasyonel bir biçime girmi tir. Rönesans döneminde detaylardan tüme varım söz konusuysen, Manierizm ile birlikte, tümünden gelim anlayı ı önem kazanmı ve Rönesans'a nazaran kompozisyondaki detaylar ve i lev ikinci planda yer almaya ba lamı tır.

3. RÖNESANS VE MAN YER ZM DÖNEMLER NDE PARK VE BAHÇE ANLAYI I

Öte yandan, Avrupa'da 15. yüzyıl, do anın yeniden ke fine sahne olmu tur. Bu durumu takiben, 16. yüzyılda do a üzerinden yeni anlamlarla ekillenen bahçeler, yeniden 'bireylerin zevklerine' uygun olarak in a edilmeye ba lanmı tır. Böylelikle, bahçelerin üçüncü do a olması fikri, Rönesans bahçelerini de ekillendirmi tir (Morgan, 2011, s. 177).

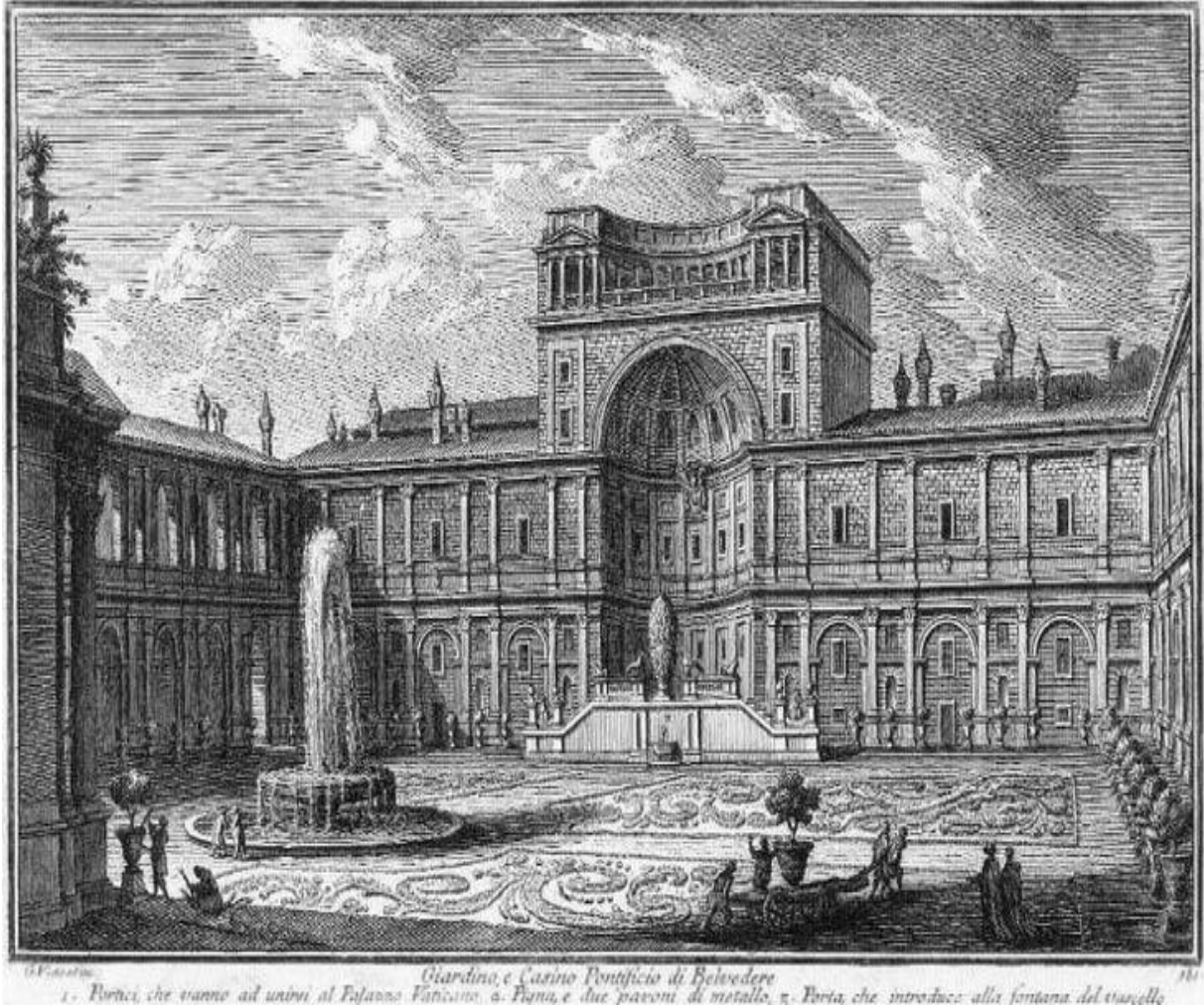
Avrupa'da, Rönesans dönemindeki bahçe anlayı mı talyan bahçeleri temsil etmektedir. talyan Rönesans bahçeleri, 15. yüzyılın sonlarında Roma ve Floransa'da bulunan villalarda ortaya çıkmı ve ekillenmi lerdir.

Öte yandan, Rönesans bahçelerinin ekillenmesinde Quattrocento önemli bir etkiye sahip olmu tur (Taylor, 2006, s.403). Quattrocento'nun temelini, mimari, heykel ve resimde, mekan-figür ili kisindeki radikal de i im olu turmaktadır. Quattrocento döneminde perspektif, mekanın ideal ve bilimsel olarak olu turulmasıyla tek bakı açısı kullanılarak düzenlenmi tir. Mimari mekanlarda insana yönelik anlayı ba lamı ve gotik yapıların insanı küçük hissettiren oranlarından uzakla ılarak insanı yücelten insan unsurunu içine dahil eden oranlar kullanılmı tır (Vauchez, 2000, s. 1204).

Quattrocento'nun temsilcilerinden mimar Leon Battista Alberti (1404-1472)'nin yazdı ı, De Aedificatoria (1452), bahçe ö esini barındıran basılı ilk mimarlık kitabı olmu ve özellikle erken Rönesans bahçe tasarımıyla ilgili tanımları olu turmu tur (Zirpolo, 2008, s. 4). Alberti'nin burada yazdıklarına göre, ideal bahçelerde, villa veya konak bahçeden, bahçe de villa veya konaktan gözükmeli, mermer kolonlar olmalı, müstehcen olmayacak biçimde e lendirici elemanlar ve süslemeler yer almalı, nadir bitkiler olmalı ve bu bahçeler ziyaretçilere haz vermelidirler (Thacker, 1979, s. 95).

Rönesans bahçelerini etkileyen di er bir önemli mimar da Donato Bramante (1444-1514) olmu tur. Bramante, 1503-1504 yılları arasında Vatikan'da Cortile del

Belvedere'yi (ekil 3.1) klasik Roma haz bahçesi dü üncesiyle tasarlayarak, 16. yüzyılın ba ında Rönesans bahçe anlayı ının temsilcilerinden biri haline gelmi tir (Taylor, 2006, s. 403).



ekil 3.1 : Guiseppe Vasi, Cortile del Belvedere gravürü, 1761
(<http://www.romeartlover.it>).

Bu etkiler ve idealler çerçevesinde, genel bir bakı la keskinlik ve kontrastın önem kazandı ı Rönesans dönemindeki parklar ve bahçeler, öncesinde kar ıla ilan duvarlarla ayrılmı ifa ve inziva bahçelerini, mimari olarak bir bütün haline getirmi tir.

Fakat Alberti'nin ideallerinin ötesinde, özellikle talyan Rönesans'ında bahçeleri Hristiyan mistisizminden alıp, hazcı Pagan diyarlara götüren bir fantazi ö esi bulunmaktadır (Thacker, 1979, s. 96). Rönesans döneminin önemli romanlarından, Venedik'li Francesco Colonna (1433-1527) tarafından kaleme alınan, 1499'da

Venedik’de basılan Hypnerotomachia Poliphili¹’nin Rönesans dönemindeki bu talyan fantazisi üzerinde önemli etkisi bulunmaktadır. Hatta Colonna’nın ça da 1 olan Botticelli’nin Primavera gibi yapıtlarında (ekil 3.2) bu eserden etkilendi i dü ünülmektedir (a.g.e., s. 97). Kitaptaki ana kahraman Poliphilo², a kı Polia³’nın aray ı içinde pastoral bir rüya ülkesinde sahnelerde yer almakta ve kitap bu sahnelerin tasvir ve ilüstrasyonlarından olu maktadır. Bu kitapda yer alan çizimlerle özellikle maniyerist bahçeler arasında benzerlik görülse de, kitabın sırrı günümüzde hala çözülememi tir.



ekil 3.2 : Botticelli, Primavera, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1482.

Bütün bu neo-pagan ve fantastik e ilimler özellikle talya ekseninde ilerlemeye devam etmi tir. Böylelikle park ve bahçelerde klasik Rönesans dü üncesi 1540 civarı sona ererek, yerini Maniyerizm’e bırakmaya ba lamı tır. Fakat Rönesans bahçeleri talya’dan, kuzeye do ru ilerlemeye devam etmi tirlir (MacIntosh, 2005, s. 403). Öte yandan Rönesans bahçelerinin ardından, Maniyerist bahçelerde, Rönesans’la

¹ Kitabın ismi ‘bir rüyadaki a k mücadelesi’ ekinde tercüme edilebilir.

² Eski Yunanca. ‘poli’ -çok- ve ‘philos’ -sevgili- kelimelerinden hareketle, ‘pek çoklarımı seven, çokça seven’ gibi anlamlar çıkarılabilir.

³ Eski Yunanca. Pek çok ey anlamına gelmektedir.

kar ıla tırıldı nda, büyük ölçekler, da ınık, hatta kimi zaman karma ık kompozisyon, panoramik manzaralar, düzensiz süslemeler ve bahçe elemanları ön plandadır. Manierist bahçelerde git gide geometrik planların ön planda, simetrisinin geri planda oldu u informal bir yapı görülmektedir. Bu noktada Il Sacro Bosco di Bomarzo, Alberti'nin ideal bahçe tanımına tam anlamıyla kar ıt konumuyla, Manierist bahçeler arasında özellikle incelenmesi gereken bir alan olarak kar ımıza çıkmaktadır.

Fakat bu noktadan 16. yüzyılın ortasına kadar, aristokrasi ve Rönesans'la yükselen üst orta sınıf, park ve bahçeleri, antik heykellerle süslerken, bu durum bilgeli in ve ailelerinin yüksek itibarının bir göstergesi amacını ta ırmaktaydı (Strong, 1998, s. 20). 1540'lı yıllarla yani Manierizm ile birlikte ise yeni bir dönem ba lamı , sembolik anlamlarla birlikte artık heykeller kendi öykülerini anlatmaya ba lamı laradır.

Bu sembolizmi yansıtan bahçelerden en önemlilerinden ve ilklerinden biri Tivoli'de yer alan Villa d'Este'dir. Özellikle Manierist dönemde önem kazanan mimarlardan Pirro Ligorio (1510-1583) tarafından Ferrara Kardinali Ippolito d'Este için tasarlanan yapı (Coffin, 2004, s. iv), villa ile birlikte tepeden ba layarak izleyiciyi, merdiven ve teraslar sistemiyle evden bahçeye do ru yönlendirmektedir (ekil 3.3 ve ekil 3.4).



ekil 3.3 : Villa d'Este, Fontana di Nettuno.

Simetrik yapısına karşın, su yapılarının karmaşıkıyla, bu bahçede doğanın mı yoksa insanın mı baskın olduğu ayrımı artık yapılamaz hale gelir. Pirro Ligorio, burada formal ve formal olmayanın yarattığı zıtlıkla, sembolizm üzerine kurulu bir sistem yaratmıştır ve Antik Yunan'ın Pagan tanrılarını hiç olmadığı kadar yücelmiştir (a.g.e., s. 21). Villa d'Este'de su ögelerinin gücü, suyun kontrol ve güç simgesi olmasından hareketle, insanın doğaya karşı zaferi olarak da değerlendirilirken, bahçe, konumu itibarıyla kasabanın merkezinde fakat saklı olduğuyla (Pigeat, 2003, s. 9) bir güç gösterisinden ziyade, kendi içinde kültürel bir çoğunluğu içeriyordu.



ekil 3.4 : Villa d'Este, Spianata delle Peschiere.

1550 yılında yapımına başlanan bu bahçenin (Shepherd ve Jellicoe, 1993, s. 12), yapım süreci 1570'li yılların sonuna kadar tarihlenebilmektedir (Sullivan 2002, s. 26). Fakat 1560-1575 tarihleri arasında esas halini almış ve daha sonrasında 17. yüzyılda eklemeler yapılmıştır (Boults ve Sullivan, 2010, s. 81). Aynı süreçte yani 16. yüzyılın ortalarında, yine Lazio bölgesinde Tivoli'ye yakın mesafede olan Viterbo'nun Bomarzo kasabasında bulunan, Il Sacro Bosco, Parco dei Mostri de in a edilmeye başlanmıştır. Bu bahçelerde, Villa d'Este'nin de mimarı olan Pirro Ligorio

ve Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri'nin bahçelerini Bölüm 5'de tartışılacaktır.

Villa d'Este'nin mimarı Ligorio'nun yeterli bir biyografisi bulunmamakta, bunun sebebinin ise Papalık sanatçısı ve damatı olmak için müsabaka halinde bulunduğu Giorgio Vasari (1511-1574) olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda Michelangelo'nun sadık bir takipçisi olan Vasari, Ligorio'nun San Pietro'nun yapımında Michelangelo'yu ele tirmesine karşı gelmiş ve Vite isimli, Rönesans sanatçıların biyografilerini kaleme aldığı yapıtında, Ligorio'ya yer vermemiştir. Giorgio Vasari, Le Vite isimli eseriyle Rönesans ressam, heykeltıraş ve mimarlarının hayatlarını belgelemeyi başarmış, fakat bir taraftan Michelangelo'ya olan beğenisi, Pirro Ligorio gibi önemli bir mimarı eserine eklemesine engel olmuştur (Coffin, 2004, s. 1).

Ligorio ile ilgili ilk biyografik belge Giovanni Baglione'nin 1642'de yayınlanan Vite'sindeki iki sayfadır. Ligorio'nun antik objeler üzerine farklı zamanlarda yazdığı iki tamamlanmamış ansiklopedi bulunmaktadır. 1561 yılında kendi çizdiği Imago Antiquae Urbis, Roma'nın günümüzde yok olmuş mimari yapılarının ayrıntılı şekilde tasvir edildiği bir Roma haritasıdır. 1560'lardan sonra, hayatının kalan kısmının çoğunu Ferrara Dükü II. Alfonso d'Este'nin yanında geçirmiştir (a.g.e., s. 2).

Onaltıncı yüzyılın bahçe ve park anlayışına bakıldığında özellikle Lazio bölgesinde, Villa d'Este ve Il Sacro Bosco di Bomarzo gibi sıradışı yapılar dikkat çekmektedir. Bu parkların birçoğu dönemin soylu aileleri tarafından inşa edilmiştir. Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri de yine Viterbo'nun soylu ailelerinden Orsini Ailesi tarafından inşa edilmiştir.

4. ORSİNİ AİLESİ VE BOMARZO BÖLGESİNİN TARİHÇESİ

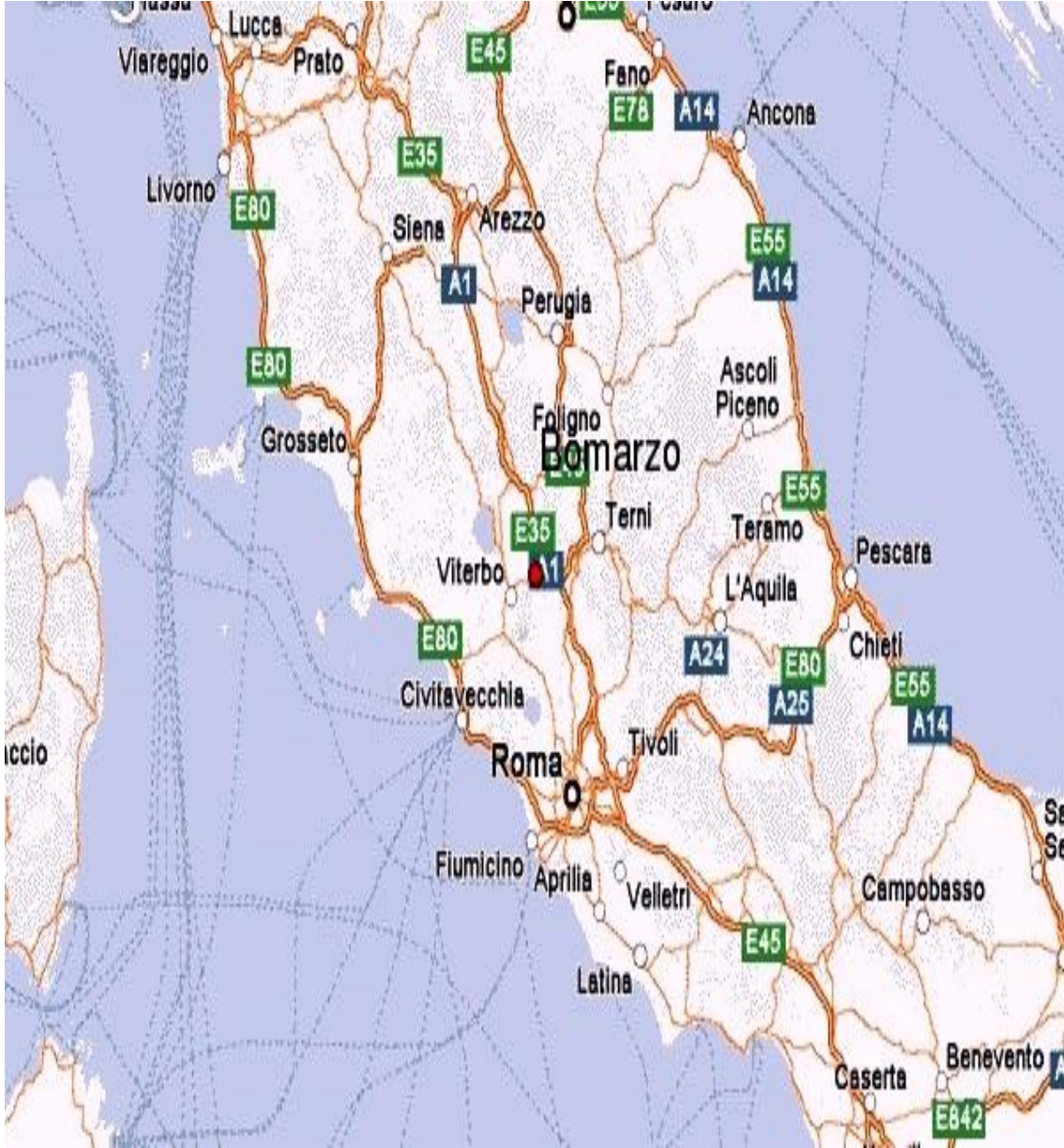
Il Sacro Bosco di Bomarzo'yu yaratan Orsini Ailesi, İtalya'nın soylu, Ortaçağ ve Rönesans zamanında söz sahibi olan ailelerindedir. Orsini Ailesi III. Celestine, III. Nicholas ve VIII. Benedict olmak üzere 3 papa, 34 kardinal, birçok 'condottieri' savaşı tüccar, ve sayısız önemli politik ve dini ilerileri barındırmaktadır (Sheeler, 2007, s. 6).

Orsini Ailesi'nin geçmişi 10. yüzyıla kadar takip edilebilmektedir. Orsini'ler 11. yüzyılda Roma'da bulunan Boboni Ailesi ile ilişkilidir, ilk aile fertleri Boboni-Orsini soyadını kullanmaktadır. En önemli kaleleri Siena'yla iktidar çekişmeleri ya adıkları, Roma'nın kuzeyinde bulunan Toscana bölgesindedir. Papalıkta olan yakın akrabaları sebebiyle dini hiyerarhiye önemli statüleri vardır. Papalıkta Orsini Ailesi'nin en büyük rakibi Colonna Ailesi olmasına karşın, bu çekişmeleri 1511'de sona ermiştir. Roma'nın yeması (1527) sırasında Papa'ya olan sadakatleri ve onu korumalarıyla diğer ailelerden ayrılmışlar ve yeniden yükselmeye geçmişler ve Roma ordularına birçok asker yetiştirmişlerdir. 1718'de Papa XI. Clement tarafından Orsiniler'e kilisenin prensleri ünvanı verilmiş ve Vatikan seramonilerinde yer alma hakkı kazanmışlardır (Sarti, 2004, s. 454).

1516 ve 1584 yılları arasında yavaş yavaş, Bomarzo kasabesindeki Il Sacro Bosco'yu inşa eden ailenin ortanca oğlu Pier Francesco Orsini, Papa III. Paul'un ordusunda Almanya ve Fransa'nın kuzeydoğusunda görev yapmış bir askerdir. Vicino Orsini olarak da anılan, Pier Francesco, 1544 yılında Papa'nın yeğeni Giulia Farnese ile evlenmiştir. Dönemde önemli politik gücü bulunan Vicino Orsini, aynı zamanda birçok önemli Vatikan kardinaliyle de arkadaştı (Attlee, 2006, s. 80-84).

Yapının bulunduğu yerleşim alanına değinmek gerekirse, Bomarzo, Viterbo bölgesine bağlı Roma'nın 70 km kadar kuzeyinde bir bölgedir (ekil 4.1).

Volkanik göllerle çevrili, gizem ve kar ıtlık dolu Orta talya'daki Lazio bölgesinde, özellikle bu alanda Etrüsk etkisi, Bomarzo gibi da kasabalarında ve köylerinde görülebilmektedir (ekil 4.2).



ekil 4.1 : Roma ve Bomarzo bölgesinin konumunu gösteren harita (<http://www.weather-forecast.com/locations/Bomarzo>).

Etrüsk bölgesi Tuscania'nın ba kenti olan Viterbo'da Etrüsk izleri ve geç Rönesans ruhunu bir arada görmek mümkündür, bunun nedeni olarak bölgenin yeniden in aya dayalı eklektik gelene i varsayılabılır. Pagan dönemde bu kasaba 'Polimartium' yani Mars'ın ehri olarak anılmaktaydı (Dennis, 1848, s. 226).



ekil 4.2 : Bomarzo kasabasının giri i.

Il Sacro Bosco, Parco dei Mostri'den önce de bölgedeki bahçe e ilimlerinden bir adım ötede, Orsini Ailesi'nin üyeleri, bölgenin tarihi ve do al güzelliklerini ortaya çıkaran bahçeler tasarlamı lardır. Maerbale Orsini, Penna'da bir bahçe in a ettirmi fakat bu bahçe günümüze ula mamı tır. Özellikle 16. yüzyılda bölgede muazzam park ve bahçeler in a edilmeye ba lanmı tır. Kardinal Gianfresco Gambara, Bagnaia'da hem a aç hem de formal su merkezli olan kapsamlı bir bahçe yaptırmı tır. Caprarola'da ise Pier Francesco Orsini'nin yakın arkada ı olan Kardinal Alessandro Farnese, sarayının çevresine birçok formal bahçe yaptıırken, iç alana do al kayaların ve ta ların su elementleri olarak kullanıldıkları gizli bahçeler yaptırmı tır. Vicino Orsini'nin di er bir yakın arkada ı olan Trent ba piskoposu olan

Kardinal Cristoforo Madruzzo ise, Cinini'de çe melerle bezeli ve grotesk heykellerle bezeli bir bahçe yaptırmı tır (Sheeler, 2007, s. 8).

Bunun yanı sıra, Vicino Orsini'nin kızı Ottavia Orsini Rönesans'ın adına bahçe yapılan nadir kadınlarından dır. 1574 yılında Vignanello Lordu Marcantonio Marescotti ile evlenmi tir. Marcantonio 1608'de öldürüldükten sonra, dönemin söz sahibi kadınlarından olan Donna Castello Ruspoli restorasyon sırasında devralarak, bu alanı sanatın desteklendi i bir toplanma yeri haline getirmi tir. Binaya en yakın olan orta bahçe bölümünde o ularının ba harflerini ve kendi ismini simgeleyen iki O harfiyle bahçesine imzasını atmı tır (Stuart, 2010, s. 139-140). Böylelikle bahçenin yaratıcısı konusunda üphe duyulmaz.

5. IL SACRO BOSCO

Il Sacro Bosco'nun di er adı 'Il Parco dei Mostri'dir. Bu tamlamalardan ilki 'Il Sacro Bosco' talyanca'da 'Kutsal Orman' anlamına gelmekte, ikinci tamlama 'Parco dei Mostri' ise talyanca'dan Türkçe'ye 'Canavarlar Parkı' olarak çevrilebilmektedir. Lazio bölgesinde Viterbo yakınlarındaki Bomarzo kasabasında bulunan yapı, günümüzde hala, gerek anlamsal gerek tarihsel anlamda tam olarak çözülememi tir. Bu gizli ormanda çalı mı olan mimar veya heykeltra ile ilgili -Vignola Tapına ı haricinde- kesin bir imza veya belge bulunmamakla birlikte, literatür taramasında toplanan verilerle elde edilen sonuçlar, bu bilinmezlikte iki noktaya i aret etmektedir. Konuyla ilgili çalı malarda ço unlukla yer alan sav, yapının mimari ve tasarımının Pirro Ligorio'ya atfedilmesi yönündedir. Bu savdaki a ırlıklı neden Sacro Bosco'nun, mimarı Pirro Ligorio olan Villa d'Este ile co rafi, dönemsel, üslup ve tematik özellikler bakımından paralellik ta ımasıdır. Bu genel kaniya ek bir destek, Jacqueline Theurillat tarafından ortaya atılmı ve Pirro Ligorio'nun antik objeler üzerine çalı mı olması sonucunda, Roma Antikitesi'nin arkeolojik ve edebi mirasına hayranlı ından dolayı, Sacro Bosco'nun ikonografisini klasik dönem ö eleriyle de erlendirerek, parkın mimarının Pirro Ligorio oldu u sonucuna varmı tır (Theurillat, 1973, s. 107-109).

Öte yandan, azınlıkta olan görü e göre Il Sacro Bosco'nun heykeltra ı ya da mimarı belli de ildir. Fakat bu noktada olu an görü lerin sebebi, Sacro Bosco'nun Vicino Orsini'nin ölümünden sonra ihmal edilerek adeta anonim hale geli i oldu u kadar, bir 16. yüzyıl sanatçısı ve antika uzmanı olan Pirro Ligorio'nun yeterli bir biyografisi bulunmaması yani veri eksikli idir. Bu kaniya mimari açıdan yakla arak destek veren Christopher Thacker ise Sacro Bosco'nun ola andı ı derecede düzensiz planı, heykellerin oransızlı ı, bulmacalarla örülü yapısıyla dönemdeki herhangi bir sanatçıyla ba da tırlamayaca mı ve dönemden yapı ile ilgili hiçbir plan ya da belgenin günümüze ula madı ını belirterek, Vicino Orsini'nin haricinde, yapının

tasarımcısı, mimarı ve heykeltıraşın bilinemez olduğu unu kaydeder (Thacker, 1979, s.109).

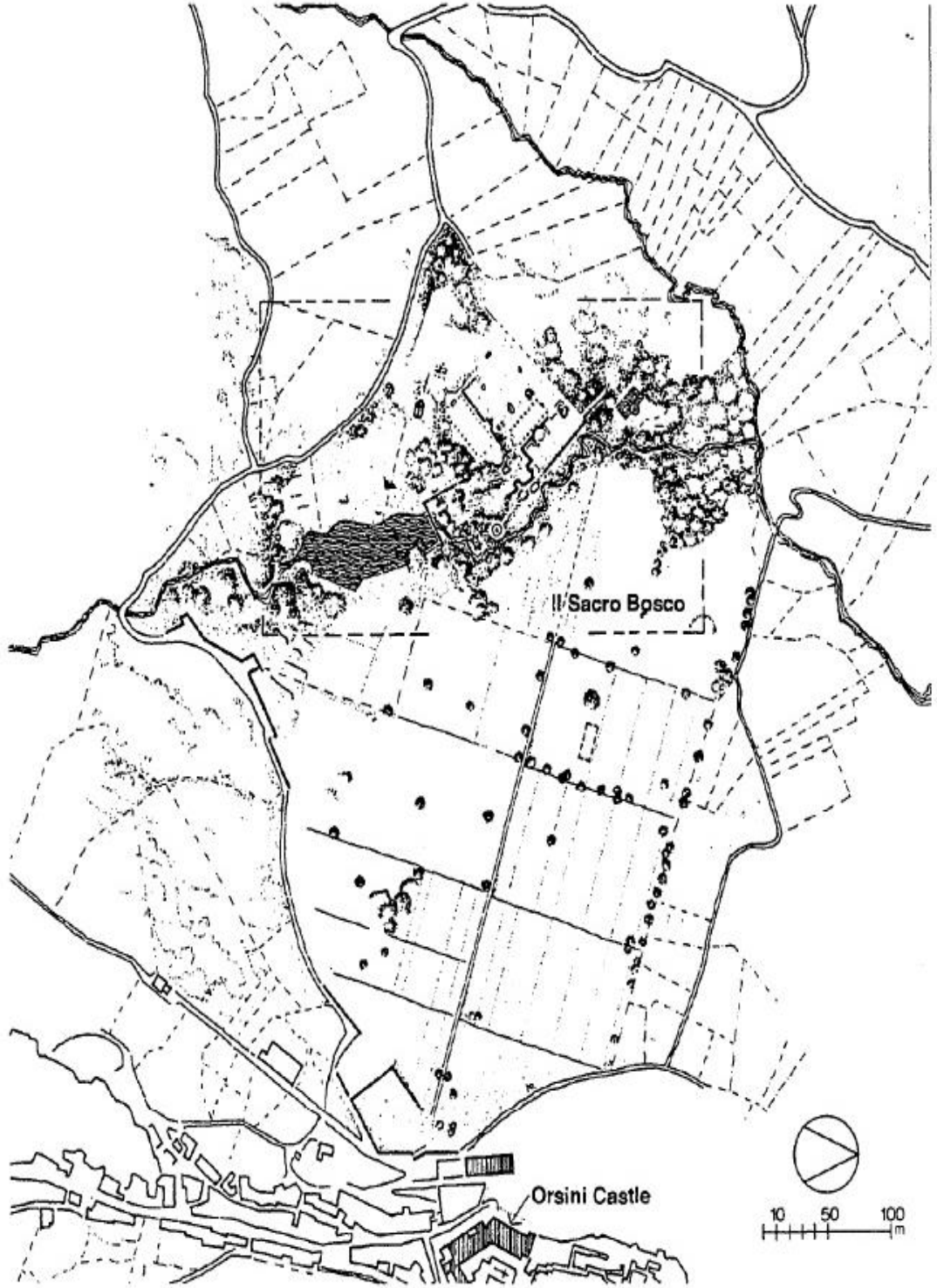
Yapının genel mimari tasarımındaki bilinmezliğin yanında, doğayla bütünleşik olarak düzenlenmiş heykellerin de, Il Sacro Bosco'nun içinde yer alan volkanik taşlardan yontulduğu bilinmektedir ve Bomarzo'ya gelen ziyaretçiler bu kutsal ormana, daha formal bir bahçeden geçerek ulaşmaktadırlar (Jeanneret, 2001, s. 122). İçerisinde herhangi bir konak, villa olmayan bahçe, Vicino Orsini'nin kalesine de hayli uzak bir mesafededir (ekil 5.1). Bu noktalardan hareketle, Sacro Bosco'dan önce yapılmış fakat bugün yok olmuş daha formal bir Rönesans bahçesinin varlığından söz etmek mümkündür.

Öte yandan, Leon Battista Alberti'nin tanımlamalarına paralel şekillenen (Bölüm 3) çarın korunaklı villa parklarının ve bahçelerinin aksine, bu yapıda villa merkezli bir kontrol yapısı bulunmamaktadır ve yerle im alanından görünür değildir. Il Sacro Bosco kaleye uzaklığına rağmen yanı sıra, kaleye yakın bir vadi üzerinde ayrı biçimde inşa edilmiş türbe ve kaleyle hiçbir doğrudan bağlantısı bulunmamıştır (ekil 5.2). Sacro Bosco'nun tamamı, bütün yapısı hiçbir yerden tam olarak görünmemektedir. Bahçenin ancak dışarıdan bakıldığında Orsini Kalesi görülmekte, kaleden bugün bakıldığında ise Sacro Bosco'dan sadece tapınak görünmektedir. Bu halde açlıkların arasına gizlenmiş Canavarlar Parkı'nın gerçek anlamda 'kültürel turan' bir 'gizli alan' olduğu varsayımı çıkarılabilir.

Bilinmezlerle örülmüş Il Sacro Bosco di Bomarzo, Parco dei Mostri, ilginç bir karaktere sahip olan Vicino Orsini tarafından, karanlık bir mitoloji ve fantezi dünyası içerdiği iddia edilebilir, adeta açık bir bulmaca kitabı olarak tasarlanmıştır (McIntosh, 2005, s. 66). Fakat Bomarzo'nun karanlık sıfatlı tanımlamalarına karşın, salt bir depresyon ürünü olduğu söylemek olanaksız görünmektedir. Vicino'nun simya ile uğraştığına dair bilgilerin yanı sıra, bu karmaşık bahçede, mitolojik öğelerle birlikte büyüyle ilgili imgeler olduğu yönünde teoriler de mevcuttur. Fakat araştırmada, söz konusu bağlantıyla alakalı olarak Vicino'nun ezoterik merakları olduğu haricinde Sacro Bosco ile ilgili kesin bir veriye rastlanmamıştır.

Parco dei Mostri'de diğer İtalyan bahçelerine paralel olarak, mutlakiyetten ziyade aydınlanma etkisi sezilmektedir. Fakat Il Sacro Bosco di Bomarzo'yu diğer bahçelerden ayıran en önemli yanı, kendi içerisinde adeta yeni bir dünya

yaratmasıdır. Di er mitoloji içerikli bahçelerin aksine, maddi dünyanın iktidar
ili kilerini, mitolojik ö eler üzerinden dillendirilmek yerine, burada artık mitolojinin
gerçek dünya yerine geçti ini söylemek mümkündür. Büyük kahramanlık ve drama
öykülerinden ziyade, daha minör karakterlerle organik ve do al bir alan yaratılmış tır.



ekil 5.1 : Orsini Kalesi ile Il Sacro Bosco'nun mesafesini gösteren, Bomarzo kasabasının kısmi planı (Bredenkamp, 1985, s. 30).



ekil 5.2 : Orsini Kalesi'nin Il Sacro Bosco'nun giri patikasından görünümü.

Öte yandan, Sacro Bosco'daki mitolojik heykeller di er talyan bahçelerine göre daha büyük boyutlu olmasına kar ın, aynı zamanda çok daha karma ık biçimlerde kurgulanarak, tavır olarak iktidardan uzak bir biçimde tasvir edilebilmi lerdir.

Canavarlar Parkı'nda artık sahne büyük kahramanlardan çok, fantezi ve mitoloji dünyasını olu turan küçük ö elerin çe itlili ine ayrılı mı ve bir bahçe kitap olu turulmu tur.

Il Sacro Bosco di Bomarzo'nun Maniyerist yapısına ek olarak grotesk bir kimli i bulunmaktadır. Grotesk kelimesinin etimolojik kökenine bakıldı ında, talyanca ma ara oyuk anlamına gelen "grotto" kelimesinden türemi tir (Thomson, 1972, s.13). Grotesk bir dönemden ziyade bir ifade biçimi olarak, Maniyerizm'in etkisiyle ortaya çıkan a ırı deforme edilmi figürler, canavar ve benzeri yaratıkların konu alındı ı, garip, klasik güzellik anlayı mın dı ında, fantastik denebilecek resim, heykel, edebiyat eserleri için kullanılmaya ba lanmı , zaman içerisinde soyut kavram ve varlıkları tanımlamak için de kullanılır hale gelmi tir (Harpham, 2006, s. 4). Grotesk üslupta hayvan, insan ve bitki gibi farklı unsurlar bir arada kullanılabilir (Thomson, 1972, s. 12). Bu unsurlar da Maniyerizm'in karma ık

kompozisyon yapısıyla bir ahenk olu turmaktadır. Grotesk deyimi, özellikle talya'da, Maniyerizm'in form ke iflerinde kendine yer bulmu tur (Bodart, 2008, s. 102).

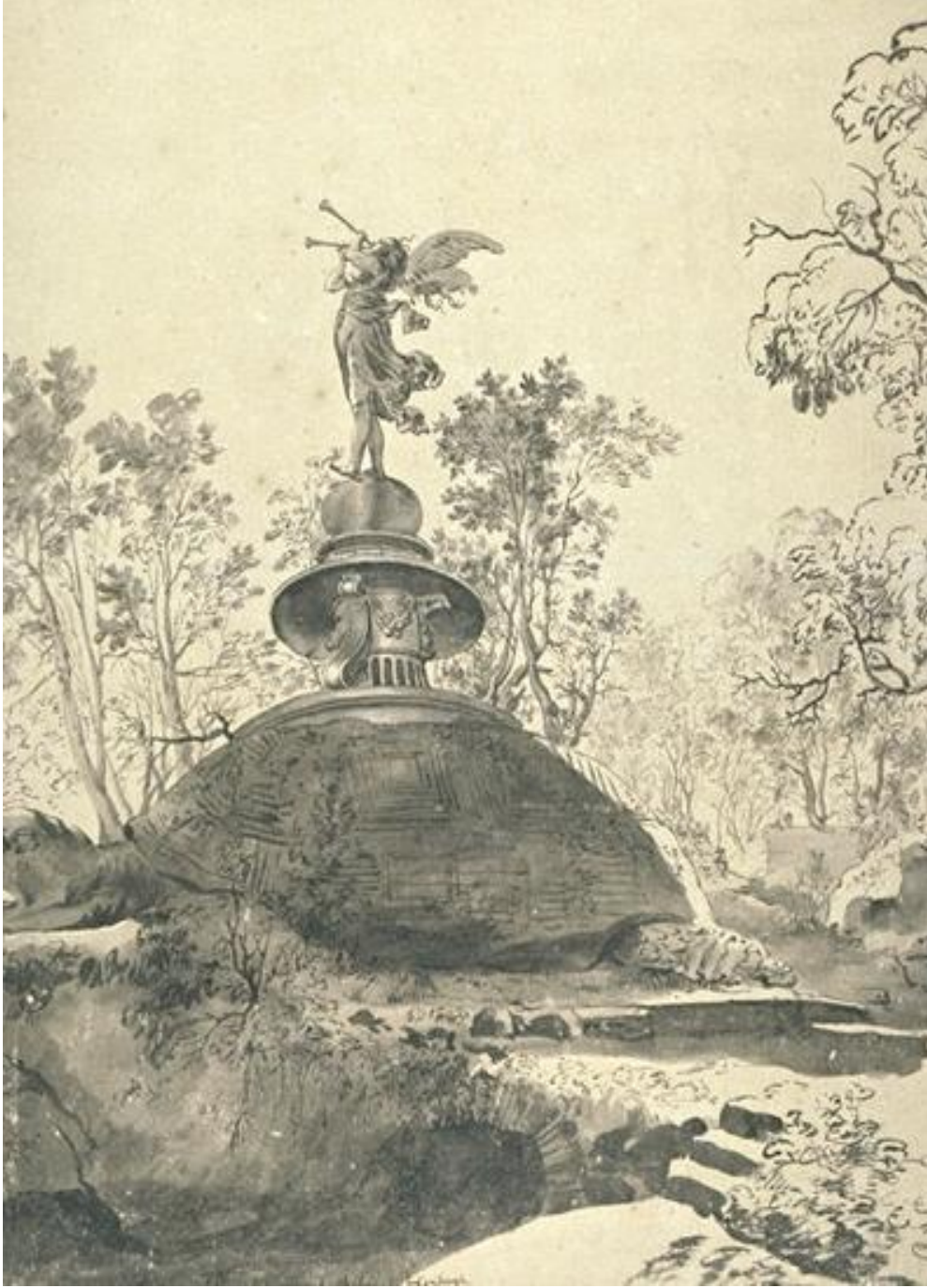
talya'daki en önemli mitik bahçelerden biri olan bu gizli ormanın grotesk görünümüleri, onu adeta talyan bahçelerinin kara koyunu olarak göstermektedir. Öte yandan Parco dei Mostri'nin biçimsel olarak da, di er talyan bahçelerinin aksine, hiç bir düzenli geometrisi bulunmamakta ve bahçeye ba lı her hangi bir villa, ev veya ba ka bir yapı mevcut de ildir. Bu do rultuda yukarıda da de inildi i üzere bahçenin ya am alanlarıyla ili kisine bakıldı ında, Mariella Perucca'ya göre 16. yüzyılda saraydan Sacro Bosco'ya açılan formal bir bahçe olmalıydı ve böylece Sacro Bosco kelime anlamına uygun olarak, gerçekten de gizli bir orman pozisyonunda bulunmaktaydı (Godwin, 2002, s. 169).

Kutsal orman Il Sacro Bosco'nun yapılı süreci ailenin ya adı ı trajedilerle kesintiye u rayarak devam etmi tir. Bu nedenle kesin kayıtlar bulunmamakta ve bahçenin gerçekten bir gizli alan olup olmadı ı konusunda kesin sonuçlara varılamamaktadır. Bahçenin in asının ba langıcı incelenen yapı ve heykellerde yer alan tarihi çıkarıma göre, 1552 yılı olarak kabul edilebilir.

Vicino Orsini'nin Fransa'daki askerli i sırasında, yakın arkada ı aynı zamanda e i Giulia Farnese'nin a abeyi vefat etmi , kendisi de üç sene esir alınmı tur. Askerden dönmesinden kısa süre sonra da e i Giulia Farnese de hayatını kaybetmi tir. E inin ölüm nedeni bilinmemektedir. 1550'li yılların ba ında, dükü oldu u Bomarzo bölgesinde (Sullivan, 2002, s.11), kendisinin adlandırımı oldu u, Il Sacro Bosco di Bomarzo üzerinde çalı maya ba lamı tur fakat yo un çalı maları ancak, 1567 yılında ordudan ayrıldı ında devam edebilmi ve ölümüne kadar sürdürmü tür (McIntosh, 2005, s. 66).

Bomarzo Dükü Orsini'nin ölümünden kısa bir süre sonra 1600'lerin ba ında, Kardinal Pietro Aldobrandini, Roma'ya yakın bir yerle im yeri olan Frascati'deki villası için örnekler çizmesi için Giovanni Guerra'yı (1544-1618) görevlendirmi tir. Böylelikle Sacro Bosco'daki yapıların bir kısmının, Giovanni Guerra tarafından gravürleri çizilmi tir (Wharton, 1997, s. 184). Söz konusu gravürler, bugün yapı ve heykellerdeki eksik yazıt ve parçaların çözümlenmesinde, bu tez çalı ması içerisinde önemli rol oynamı lardır (Bölüm 6).

Giovanni Guerra'nın ardından parkı ziyaret eden 10 yıl boyunca Roma'da yaayarak gözlem yapmı Hollanda'lı ressam Bartholomeus Breenbergh (1598-1657) (Sonnabend ve Whiteley, 2011, s. 57), 1620'li yıllarda Sacro Bosco'yu ziyaret ederek heykelleri tasvir eden çizimler yapmı tır (ekil 5.3 ve ekil 5.4). Fakat iki ressamın da çalı malarında da Sacro Bosco'dan önce formal bir bahçe çizilmedi i görölmektedir.



ekil 5.3 : Bartholomeus Breenbergh, Tortue dans les jardins des Orsini à Bomarzo, près de Viterbe, Louvre, Paris, 1622.



ekil 5.4 : Bartholomeus Breenbergh, The Fountain of Pegasus on a Rocky Base, British Museum, Londra, 1625.

Bu durumda, varolması olası formal bahçe, ya Vicino Orsini'nin ölümünden sonra yok edilmiş ya da önceki gizli alan teorisine karşı olarak, hiç var olmamıştır.

1584 yılında Vicino Orsini'nin ölümüyle birlikte, yaklaşık dört asır boyunca saklı kalan Il Sacro Bosco di Bomarzo, 1949 yılında İspanyol sürrealist ressam Salvador Dalí ve İtalyan sanat eleştirmeni ve yazar Mario Praz tarafından tekrar keşfedilmiştir.

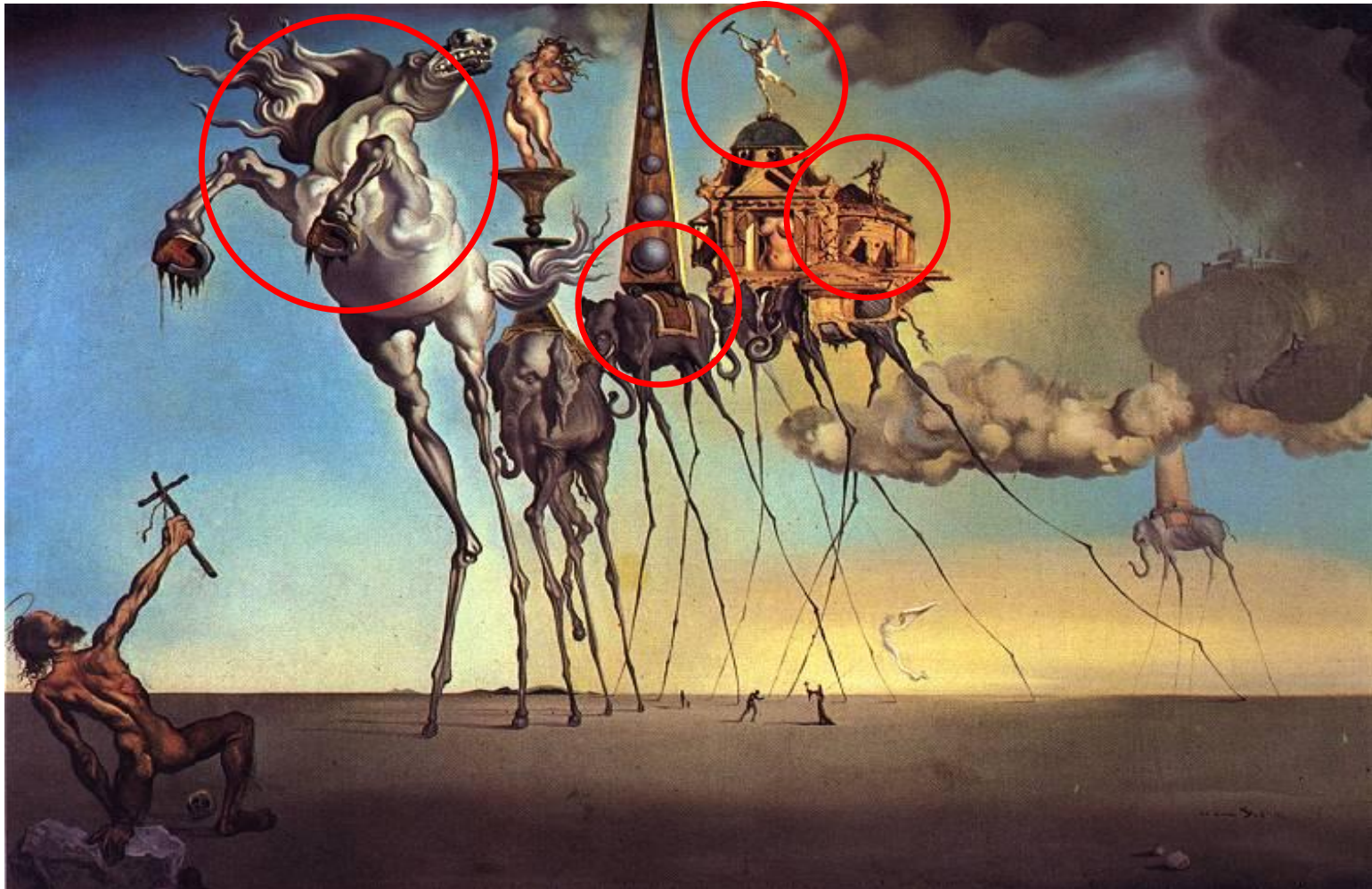
(Graham-Dixon, 1999, s. 272). Fakat Salvador Dali'nin parkı ziyaretini gösteren 1948 tarihli bir video da bulunmaktadır (ekil 5.5). Ayrıca 1946 tarihli La Tendacion de San Antonio adlı yapıtına bakıldı ında, Dali'nin Sacro Bosco'da yer alan bir çok heykelin tasvir etmi oldu u görülmektedir. Bu heykeller; Fil, Vignola Tapına ı, Kaplumba a ve Pegasus'dur (ekil 5.6). Bu durumda Dali'nin bahçeyi 1949 tarihinden önce ziyaret etmi oldu u sonucuna varılmı tır.



ekil 5.5 : Salvador Dali'nin Il Sacro Bosco'yu ziyaretini gösteren video.

Salvador Dali'nin görüntülerinin yanı sıra Mario Praz ise, 1953 yılında Sacro Bosco hakkında ilk yayını yaparak, yapının ke finisi sa layan ki i olarak anılmı tır (Coffin, 1999, s. 32).

Öte yandan bir di er Hollanda'lı ressam Carel Willink (1900-1983) Sacro Bosco'yu 1960'lı yıllarda, talya seyahati sırasında ziyaret etmi ve yalnızca parktaki öğeleri kullanarak bir dizi resim yapmı tır (<http://www.carel-willink.nl/>) (ekil 5.7, ekil 5.8, ekil 5.9, ve ekil 5.10).



ekil 5.6 : Salvador Dali, La Tendacion de San Antonio, Royal Museum of Fine Arts, Brüksel, 1946.



ekil 5.7 : Carel Willink, The Eternal Cry, 1964 (<http://www.carel-willink.nl/>).



ekil 5.8 : Carel Willink, Onnodige getuigen, Bomarzo, 1965 (<http://www.carel-willink.nl/>).



ekil 5.9 : Carel Willink, Towards the Field, 1966 (<http://www.carel-willink.nl/>).



ekil 5.10 : Carel Willink, Vrouwenfiguur in een landschap, 1966 (<http://www.carel-willink.nl/>).

1954 yılında Giovanni Bettini tarafından, Borghese Ailesi'ne ait olan ve parkı da kapsayan arazi satın alınmıştır. Canavarlar Parkı Bettini Ailesi tarafından temizlenmiş ve düzenlenmiştir, bölge halkının korkusu üzerine, 1980 yılında yerel din adamları tarafından, bir kötü ruhları temizleme ayinine sahne olmuş ve sonrasında halka açılmıştır. Bugün parkın işletmesini Societa Giardino di Bomarzo yürütmektedir (Sheeler, 2007, s. 33).

6. HEYKELLERİN VE YAPILARIN ANALİZLERİ

Parco dei Mostri'nin tek ve bütüncül bir planı bulunmamaktadır. Alan çalışması ve literatür araştırması sonucunda, heykel ve yapıları en açık biçimde gösteren üç plana ulaşılmıştır. Bu planlardan ilki, alan çalışmasından önce literatür taraması sırasında edinilmiş, 1982 yılında Maureen Gleason tarafından çizilmiş olan plandır (ekil 6.1). Fakat alan çalışması sırasında, bu plan diğer planlarla karşılaştırılmış ve diğer planlara nazaran, analiz için yeterli olmadığı sonucuna varılmıştır. Planlardan ikincisi, alan çalışması sırasında, Il Sacro Bosco'nun girişinde yer alan binada tespit edilmiş plandır (ekil 6.2). Bu plana ulaşıldıktan sonra, mekanın işletmesinden üçüncü bir plan temin edilmiştir. Söz konusu planın, talyanca ve İngilizce olmak üzere iki versiyonu bulunmaktadır. Fakat bu iki plan arasında, yapıların numaralandırılması ve isimlendirilmesi gibi yönlerden farklılıklar bulunmaktadır. Üçüncü plan ile diğer iki plan arasında karşılaştırılarak yapılar yerinde incelenmiştir (ekil 6.3). Metin içerisinde yapı isimlerinin Türkçe karşılıklarının kullanılmasından dolayı, planda yer alan isim ve tanımlamalar, Türkçe'ye çevrilerek talyanca planın ardından, bu bölüme eklenmiştir (ekil 6.4).

Fakat fotoğraf çekimi suretiyle belgeleme ve alan çalışması sonucunda, yapıların hasar durumları ve alanın karmaşık bir labirenti andıran yapıları da göz önüne alınarak, yazar tarafından yeni bir harita oluşturulmuştur (ekil 6.5) ve bu bölümde bu haritada oluşturulan sıra takip edilerek, heykel ve yapıların analizleri yapılacaktır.

Planda, 35 adet numaralandırılmış heykel ve yapı bulunmaktadır. Heykel ve yapıların analiz sıralarında, bu numara sırası takip edilmiştir. Her alt bölümde, planda numaralandırılmış bir heykel ya da yapı incelenmiş, coğrafi ve fiziksel analizler sonrasında teorik analiz ve değerlendirmeler yapılmıştır. Heykel ve yapı analizlerinde kullanılan bütün görseller, yazar tarafından, alan çalışması sırasında kaydedilmiştir. Heykel ve yapıların isimleri, gerek yazar tarafından oluşturulan planda, gerek bölüm metni içerisinde, talyanca'dan Türkçe'ye çevrilmiş ve açıklamalar eklenmiştir. Özel isimler ise asıllarına uygun olarak Roma ve Yunan Mitolojisi'ndeki orjinal halleriyle Latince ve Yunanca olarak kullanılmıştır.

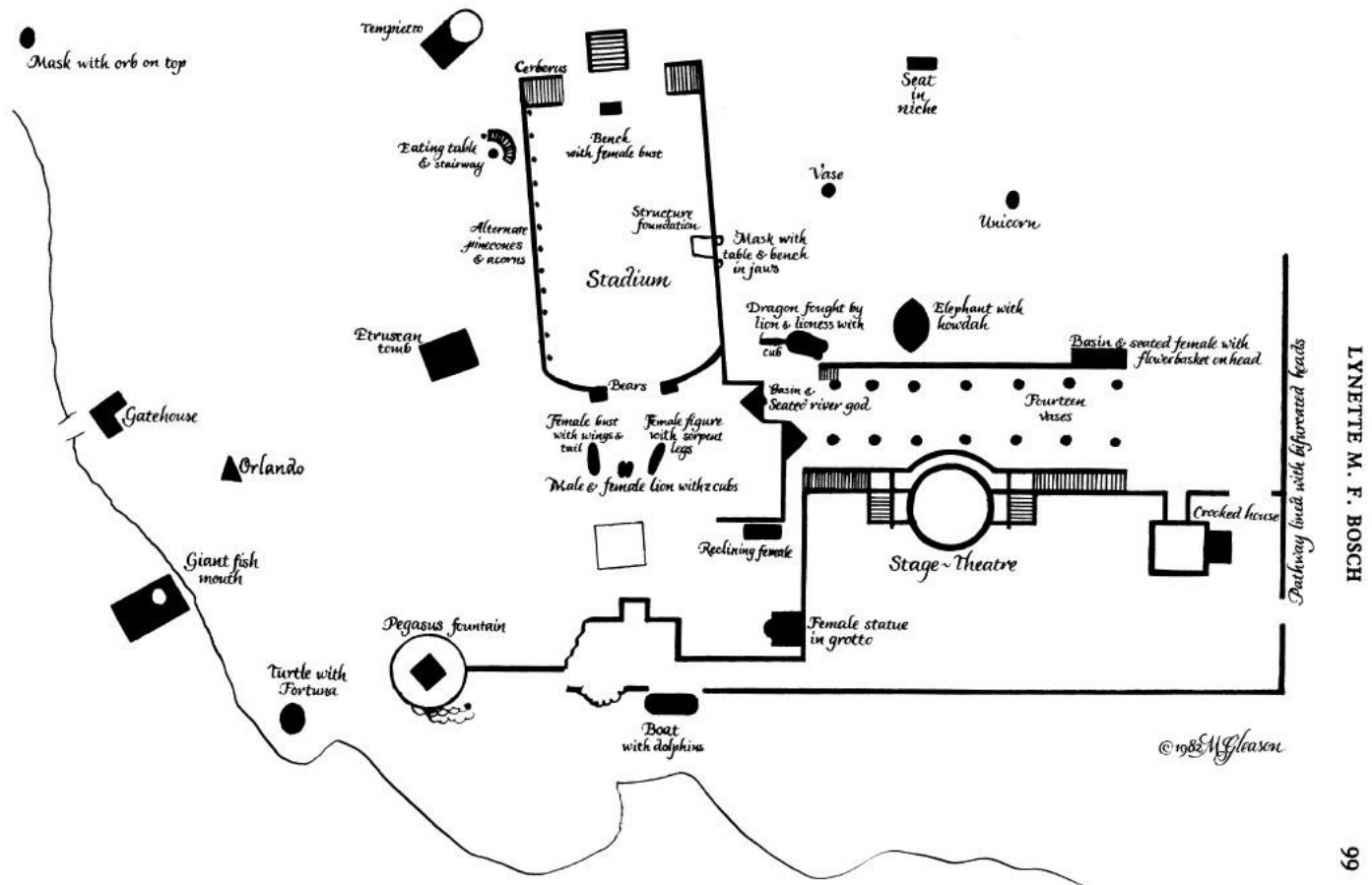


Figure 2. Bomarzo, Garden Plan, executed by Maureen Gleason

ekil 6.1 : Il Sacro Bosco'nun planı, Maureen Gleason (Bosch, 1982, s. 99).



ekil 6.2 : Il Sacro Bosco'unun giri inde yer alan plan.

ITINERARIO		Bosco Naturale	
1 Slinge	20 Vaso (cantaro)	Alberi	
2 Pan-Glano	21 Panca etrusca	Malus silvestris Mill.	Melo salvatico
3 Proteo Glauco	22 Ariete	Ulmus minor Miller	Olio campestre
4 Cascata	23 Tomba	Pinus communis	Pino
TORNARE INDIETRO	24 Piazzale vasi	Arbutus unedo	Corbezzolo
5 Mausoleo	25 Nettuno	Ficus carica domestica	Fico
SCENDERE SCALE A DESTRA	26 Delfino	Populus nigra	Pioppo nero
6 Ercole - Caco	27 Donna dormiente	Sambucus nigra	Sambucaco
7 Tartaruga	PROSEGUIRE, SALIRE	Salix fragilis	Salice
8 Orca	LE SCALE A DESTRA	Prunus spinosa	Pruno selvatico
9 Fontana Pegaso	28 Panca	Prunus domestica	Susino
10 Le Grazie	29 Furia	Acer campestre L.	Acero campestre
11 Ninfeo	30 Leoni	Castanea sativa Miller	Castagno
12 Fontana Delfini	31 Echidna	Cornus mas L.	Corniolo
13 Iside	32 Orsi	Corylus avellana L.	Nocciola
14 Teatro	33 Piazzale pigne	Fraxinus ornus L.	Onicello
15 Casa pendente	34 Persefone	Juglans regia L.	Noce comune
16 Cerere	35 Cerbero	Mespilus germanica L.	Nespolo
17 Elefante	36 Tempio del Vignota	Castya cypripifolia Scop.	Coriopo nero
18 Drago	37 Rotonda	Quercus ilex L.	Leccio
19 Orco	USCITA	Quercus robur L.	Farnia
		Arbusti	
		Cornus sanguinea L.	Sanguinella
		Crataegus sp.	Biancospino
		Laurus nobilis L.	Alloro
		Viburnum c. palus	Palton di maggio
		Piante non indigene	
		Cupressus Arizonica	
		Barberis Sp.	
		Cedrus deodora	
		Pinus pinea	
		Abies Sp.	
		Cupressus macro carpa	
		Prunus cerasifera var. pissardii	
		Pyracantha coccinea	
		Kermis Sp.	
		Viburnum tinus	
		Rosa lae	
		Ligustrum lucidum Al.	

Si prega di rimanere alla distanza di 3 mt dai monumenti

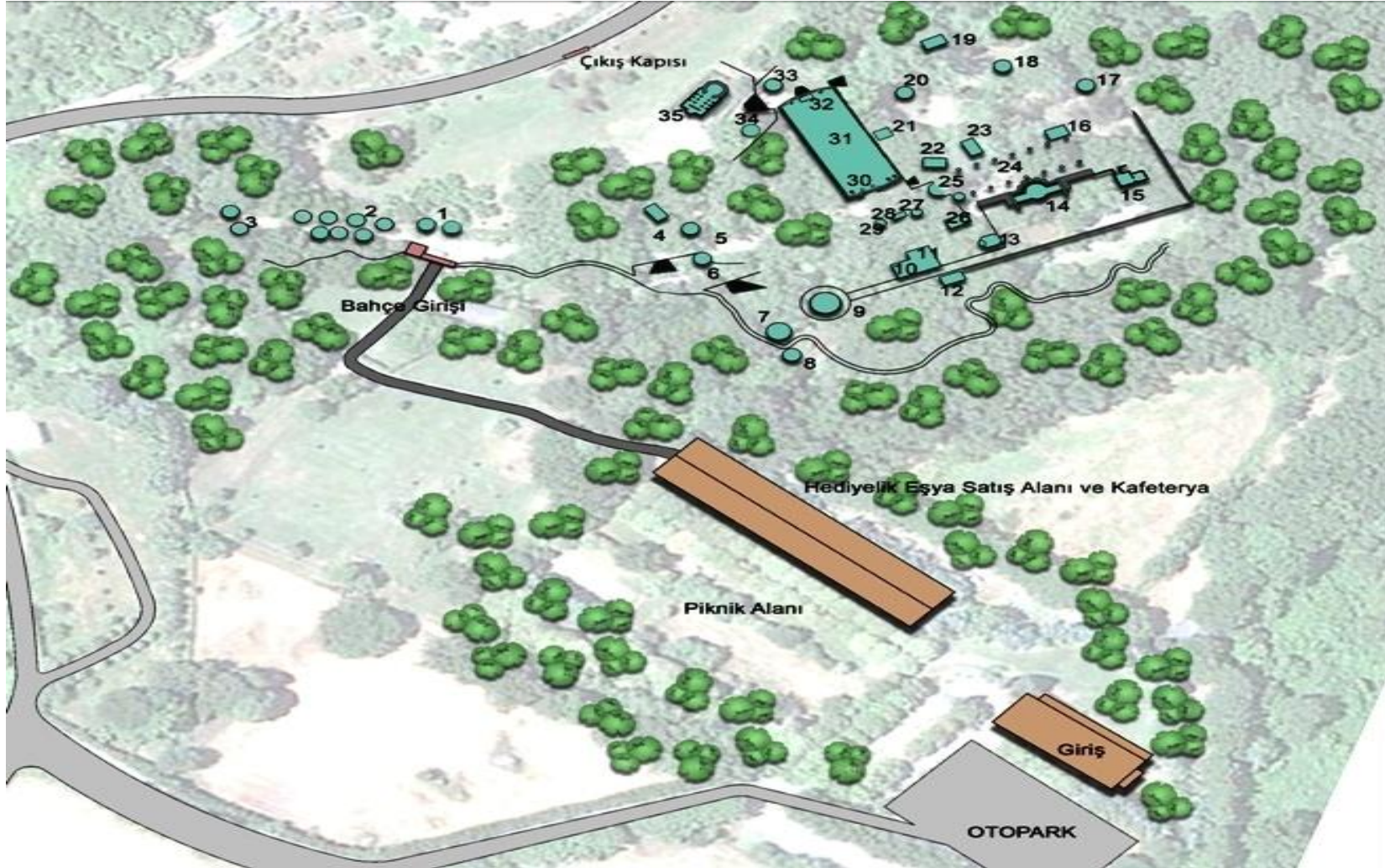


Nella metà del Cinquecento, Vicino Orsini, creò, nella sua tenuta di Bomarzo, un labirinto di simboli, dove «dame e paladini» potessero andare in cerca di ciò che più desiderassero e vagare sino a smarrirsi. Egli popolò il «Sacro Bosco» di cerberi e di tartarughe, di obelisch, di ninfe e di statue gigantesche. Dopo la morte di Vicino Orsini nessuno si curò più di questo gioiello di arte manieristica che dopo secoli di abbandono fu salvato, restaurato e reso fruibile da tutti.

SACRO BOSCO
Bomarzo 1552

La visita al «Sacro Bosco» inizia con il versi di un poeta del 1500:
«Voi che pel mondo
gite errando vaghi
di veder meraviglie alte et stupende
venite qua ove tutto vi parla d'amore e d'arte»

ekil 6.3 : Alan çalı masında yararlanılan talyanca plan.



ekil 6.5 : Analizde esas alınan harita (ehnaz H. Güneri).

Bu haritaya göre olu an yapı ve heykellerin izle i sırasıyla öyledir;

- | | | |
|---------------------|---------------------|------------------------|
| 1. Sfenksler | 13. sis | 25. Neptunus |
| 2. Pan-Janus | 14. Tiyatro | 26. Uyuyan Kadın |
| 3. Proteus-Glaukos | 15. E ik Ev | 27. Echidna |
| 4. Mozole | 16. Ceres | 28. Aslanlar |
| 5. Bank | 17. Mezar | 29. Furia |
| 6. Hercules-Cacus | 18. Koç | 30. Ayılar |
| 7. Kaplumba a | 19. Etrüsk Bankı | 31. Kozalaklar Meydanı |
| 8. Balina | 20. Vazo | 32. Persephone |
| 9. Pegasus Havuzu | 21. Canavar | 33. Kerberus |
| 10. Üç Güzeller | 22. Ejderha | 34. Rotonda |
| 11. Nimfeum | 23. Fil | 35. Vignola Tapına ı |
| 12. Yunuslar Havuzu | 24. Vazolar Meydanı | |

6.1 Sfenksler

Il Sacro Bosco'nun kapısından girildi inde (ekil 6.6) sa yöne do ru Sfenksler olarak adlandırılan ilk heykellerle kar ıla ılmaktadır. Bu heykeller birbirlerine oldukça benzerlerdir. Yüz yüze bakar biçimde kar ılıklı olarak yerle tirilmi lerdir.



ekil 6.6 : Il Sacro di Bosco'nun giri inden sfenks heykellerinin görünü ü.

ki heykel birbirlerine oldukça benzemektedir, fakat saç örgüleri, yüzleri, kaideler üzerindeki yazıtları ve yıpranma oranları farklılık göstermektedir. Her ne kadar birinci heykelde tahribattan ötürü yüz, belirginli ini yitirmi olsa da, alın ve burun yapısından farklı büstler oldukları anla ılabilir (ekil 6.7 ve 6.8). Biçimsel olarak kaba bir biçimde yontulmuş gözükten ve net olmayan bir forma sahip heykellerde; tabiat gerçekçili i yerine, üslüpla tırma bulunmaktadır. Parktaki di er heykeller gibi volkanik ta tan yapılmı bu heykeller, üzerlerinde yazıtlar bulunan kaideler üstünde yükselmektedirler (ekil 6.9 ve ekil 6.10).



ekil 6.7 : Yüzü tahrip olmuş bir numaralı sfenks heykeli.



ekil 6.8 : Daha az tahribata uğramış iki numaralı sfenks heykeli.

Her iki heykelin üzerine yerleştirildiği kaideler biçimsel olarak aynı olmasına karşın, her birinde farklı İtalyanca yazıtlar bulunmaktadır (ekil 6.9 ve ekil 6.10).



ekil 6.9 : Bir numaralı Sfenks heykelinin kaidesi ve üzerindeki yazıtlar.

Bir numaralı sfenksin üzerindeki yazıtlar, Türkçe'ye u ekilde çevrilebilir;

'CHI CON CILIA INARCATI
ET LABRA STRETTE
NON VA PER QUESTO LOCO
MANCO AMMIRA
LE FAMOSE DEL MONDO
MOLI SETTE'
'K M K KALKIK KA LI
VE BÜZÜ MÜ DUDAKLI
BU YERE UYGUN DE LD R
TAKD R ETMEKTEN YOKSUNDUR
DÜNYANIN ME HUR
YED HAR KASINI'

Burada geçen iki mısra, talyan epik air Ludovico Arioso'nun Orlando Furioso adlı epik romantik iirinde Onuncu Kanto'sundan alındı ı dü ünülmektedir (Sheeler, 2007, s. 45). Eser, kocası tarafından aldatılan Olimpia adlı sadık karakterin hikayesini anlatır. Eserde geçen mısralar u ekilde çevrilebilir;

'IO VI VO'DIRE E FAR DI MARAVIGLIA
STRINGER LE LABRA ED INARCAR LE CIGLIE'
'S ZE SÖYLEMEK VE MUC ZEV KILMAK STER M
DUDAKLARINIZI BÜZÜ TÜRÜN VE KALINIZI KALDIRIN'



ekil 6.10 : ki numaralı sfenks heykelinin kaidesi ve üzerindeki yazıtlar.

ki numaralı sfenksin üzerindeki yazıtlar u ekilde çevrilebilir;

'TU CH'ENTRI QUA PON MENTE PARTE A PARTE
E DIMMI POI SE TANTE MERAVIGLIE
SIEN FATTE PER INGANNO O PUR PER ARTE'

'BURAYA GREN K MSEN, AKLINI PARÇA PARÇA KOY BURAYA
VE BANA BU KADAR MUC ZEN N
ALDATMA Ç N M YOKSA SANAT Ç N M YAPILDI INI SÖYLE'

Burada, farklı anlamlarla yüklü iki kelime mevcuttur; inganno ve arte. Bu kelimelerle Vicino, sanatın salt taklit, göz aldatmacası veya daha iyi bir şey mi olup olmadığını

sormaktadır izleyiciye. Ayrıca inganno kelimesi gizemli simya bilgeli i anlamında da kullanılmaktadır, bu anlamdaki di er kullanım ekli ‘arsmagna’ eklindedir. Bu anlamda alınırca, bu mısra ‘simya mı yoksa sanat için mi’ haline dönü mektedir.

simlerinin yanı sıra, söz konusu heykellerin fiziksel tasvirleri dolayısıyla, bu heykellerin sfenks oldukları anla ılmaktadır. Mısır mitolojisi kökenli olan bu yaratıklar, yeraltı dünyasının muhafızları ve kutsal emanetlerin bekçileri olarak insan veya hayvan ba lı tasvir edilirler ve genellikle Nemes saç ekline sahiptirler (Forty, 2004, s. 115). Bu saç stili incelenen heykellerde de görülmektedir (ekil 6.7 ve ekil 6.8). Sfenksler Mısır’da Gize Piramidleri’nin yanında ölümler huzuruna bekçilik ederler (Hocke ve Hocke, 2011, s.188). Mısır mitolojisine paralel dü ünüldü ünde, heykeller bahçenin giri ine konarak, yeraltı dünyasına giri benzetmesi yapılmak istendi i dü ünülmü tür. Yunan mitolojisinde ise Sfenks, kadın yüzüne ve gö süne sahip, aslan ayaklı ve kimi zaman ku a benzer kanatlı bir canavardır (Grimal, 1990, s.407).

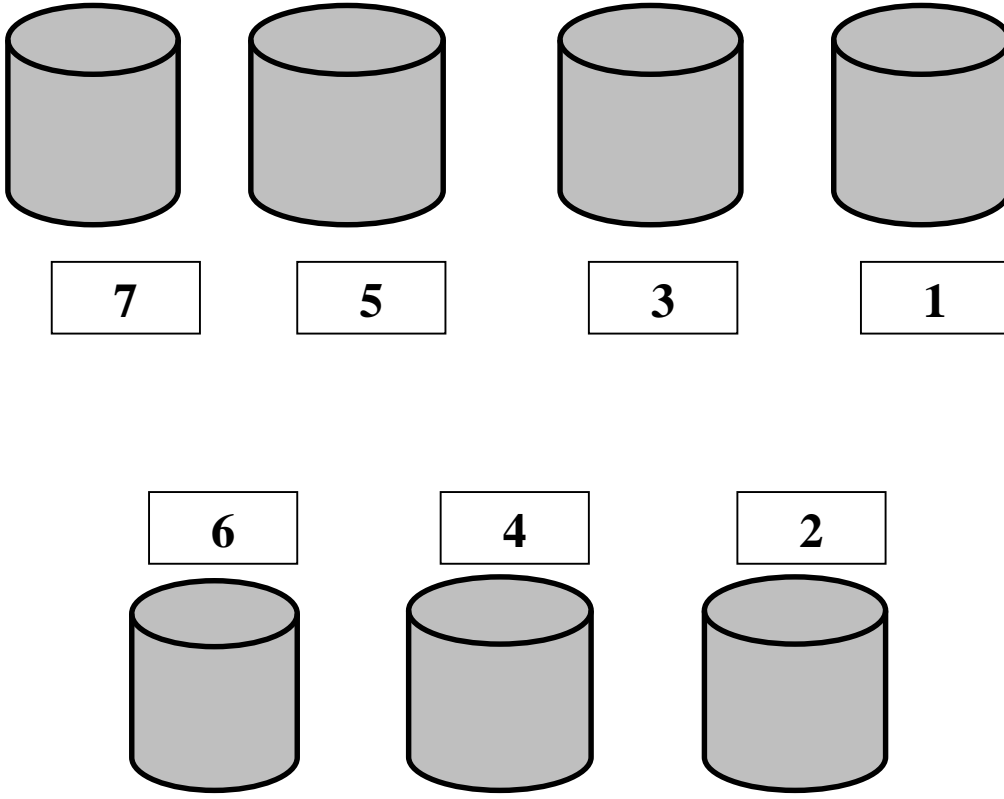
Fakat iki mitolojide de sfenkslerin esasında gölgede kalan, fakat bu gizli ormanda daha da anlam kazanan bir özelli i bulunmaktadır. Sfenksler, ikili görünü lerinden dolayı, bilmece kavramının simgeleridirler. Hem tehlikeli, hem de yardımsever olan bu yaratıklar, kimi zaman yollarda ve kapılarda muhafızlık yapıp yolculara bilmece sorarak, cezalandırır veya geçmelerine izin verirler (Hocke ve Hocke, 2011, s.188). Bu durumda bir fantazy ve öte dünya kurgusu olarak kar ımıza çıkan Canavarlar Parkı’nın muhafızları henüz giri te izleyiciye bilmece ve hayallerle dolu, fakat aynı zamanda bilmeceyi çözemeyecekler için korkutucu olabilecek bir dünyayı müjdelemektedirler.

6.2 Pan-Janus

talyanca planda Pan-Giano olarak geçen bu heykeller, Pan-Janus olarak Roma mitolojisindeki aslına uygun ekilde kullanılmı tır. Sacro Bosco’nun giri i itibariyle solda kalan alanda, üstlerinde saksılar bulunan büyük büstlerin olu turdu u, toplam 7 adet heykelden olu an bir heykel grubudur.

Bu heykeller, sfenkslerin sol tarafına do ru, da ınık ve çapraz olarak, yapay bir koridoru / yolu andırır biçimde yerle tirilmi lerdir. Planda yer alan üç numaralı alana giden yol takip edildi inde, kar ıla ılan bu sraya göre analiz edilmi lerdir. Bu sraya

göre birden yediye kadar numaralandırılan heykeller bu güzergah yönünde incelenmektedir (ekil 6.11).



ekil 6.11 : Heykel grubunun tematik sıralaması ve güzergaha göre 1'den 7'ye numaralandırılması.

Bir numaralı heykel, bu yapay koridorun giri inden bakıldığında, sağ tarafta yer almaktadır. Heykel büyük bir büstten ve basamaklı kare biçiminde bir kaideden oluşmaktadır. Stilize bir erkek figürü tasviri olan büst, oldukça hasarlıdır. Baş kısmının sol üst tarafı kırılmak suretiyle, yok olmuştur. Bu grupta bulunan diğer heykellerin baş kısımlarının üstünde yer alan sepetlerden dolayı, buradaki hasar görmü baş kısmının kırılması sonucu, başlı bulunduğuna olası sepet kısmını da yok ettiği sonucuna varılmıştır. Heykelin yüzünde, burun kısmı kırık, sol göz ve kulaklar hasarlıdır. Yüzünde gülümsemeye yakın bir ifade bulunmakta, dudakları yukarı kalkmış biçimdedir. Gözler büyüktür ve ileriye doğru bakar izlenimi yaratmaktadır. Dik olan başın çenesinin sol altında belirgin bir sakal varken, sağ tarafta bu alan aşırı durumdadır. Kaidesi yine diğer heykellerden farklı olarak kare biçiminde, daha kaba yontulmuştur. Kaidenin de sol tarafta alt ve üst köşeleri hasarlıdır (ekil 6.12).



ekil 6.12 : Bir numaralı heykelin önden görünüşü.

Heykel grubunun isminden ve söz konusu heykelin sakalları, yüz yapısından dolayı Pan tasviri olduğu sonucuna varılmıştır. Pan, Yunan ve Roma mitolojisinde çoban ve avcılarının, doğadan yararlananların tanrısı olarak geçer ve ikincil bir tanrıdır. Sakalları, boynuzları, toynaklarıyla genellikle yarı keçi yarı insandır. Mitolojide Pan'ın korku saldıranları da vardır ve 'panik' sözcüğü buradan gelmektedir (Wilkinson, 2011, s.141).

Fakat Pan tasvirleri, özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda çe itlenmi tir ve artık Pan bazen sadece sakallı bir erkek olarak da kar ımıza çıkabilmektedir (ekil 6.13).



ekil 6.13 : Baldasare Peruzzi, Quatre dieux musiciens : Musaeus, Pan, Amphion, Marsyas, Louvre Müzesi, 1520.

ki numaralı heykel, basamaklı bir dikdörtgen kaidenin üstünde yükselmekte olan ve ba na sepet yerle tirilmi bir kadın büstüdür. Uzun boynunun iki yanından, ba kısmına çiçek motifiyle ba lanan iki örgü bulunmaktadır. Alın kısmı yine bir örgüyle çevrelenmi olan yüzde, burnun sol kısmı hasarlıdır ve donuk bir ifade bulunmaktadır. Ba ın üstünde desenlerinden hasır oldu u dü ünülen ve içerisinde stilize edilmi meyveler bulunan bir sepet bulunmaktadır (ekil 6.14). Kadın figürün ba nda ta ıdı ı sepet, tarımsal göstergelerden biri oldu undan dolayı, tanrıça Ceres'in atribülerindendir. Bu nedenle bu büstlerin Roma mitolojisindeki do a ve

bereketin tanrıçası olan Ceres'i temsil etti i sonucuna varılmı tır. Canavarlar Parkı'ndaki bir di er Ceres tasviri bölüm 6.16'da incelenecektir.



ekil 6.14 : ki numaralı büstün önden görünümü.

Üçüncü heykel, ikinci heykelde oldu u gibi, basamaklı dikdörtgen bir kaidenin üstüne yerle tirilmi olan, çift yüzlü bir erkek büstüdür. Bu büstün ba mının üstünde de, di er heykellerde oldu u gibi bir sepet bulunmaktadır (ekil 6.15).

Kar it yönlere bakan iki ba ın, alın kısmında örgü ile çerçevenmi saçları, 'V' biçiminde birle mektedirler. Yüzlerin ikisi de biçimsel olarak aynıdır. Çeneler yukarıya kalkıktır, gözler ileri do ru bakmaktadır. ki ba ın da burnu ve sol gözleri hasarlıdır. ki yüzde de stilizasyon vardır, bu durum hasar görmü olan yüzlerin rahat okunmasını daha da güçle tirmektedir (ekil 6.16). Çift ba ın üstünde tıpkı ikinci bir büst gibi içerisinde meyveler bulunan hasır görünümlü bir sepet bulunmaktadır. Dikdörtgen kaidenin sa kısmı topra a gömülüdür (ekil 6.15). Bu heykel çift yüzlü ilk büst, yani ilk Janus'dur.



ekil 6.15 : Üç numaralı büstün yandan görünümü.



ekil 6.16 : Üç numaralı iki yüzlü büstten detay.

Dördüncü heykel, üçüncü heykel gibi çift yüzlü bir erkek büstüdür ve yine dikdörtgen bir kaidenin üzerinde yükselmektedir. İkinci Janus diyebileceğimiz bu heykel, baş kısmının üstünde bir sepet yer almaktadır. Yedi heykel arasında en az hasar görmüş olanıdır (ekil 6.17).

Yüzlerinde gülümseyen bir ifade olan iki yüz, aksi yönlere bakmaktadır. Boyun ve sakallar dikine bir çizgi ile ayrılırken, dalgalı saçlar, kulağa benzer bir çıkıntı ile iki başı birleştirilmektedir. Büyük gözler ileriye doğru bakmakta, göz bebekleri belirgin ve kaşlar kalkıktır. Her iki yüzde de burun kısmı kırıkken, dudaklar gülümser

biçimde ve yanaklar kırık tır. ki ba da da, sakallar boynu örtmektedir. Tabiat gerçekçiliğinden uzak, stilize edilmiş yüzlerin ikisi de, hem ifade hem de biçimsel olarak neredeyse aynıdır (ekil 6.18 ve ekil 6.19).



ekil 6.17 : Dört numaralı iki yüzlü büstün yandan görünümü.

Fakat sağ tarafa bakan, daha yaşlı yüzün yanak çukurları daha derin ve elmacık kemikleri daha çıkıktır (ekil 6.19). Çift başın üstündeki sepet boyuna çizgili bir desene sahiptir ve içerisinde stilize meyveler vardır (ekil 6.17).



ekil 6.18 : Dört numaralı büstün sol tarafa bakan yüzü.



ekil 6.19 : Dört numaralı büstün sa tarafa bakan yüzü.

Üçüncü ve dördüncü heykellerin çift yüzlü olmalarından dolayı Janus tasvirleri oldukları sonucuna varılmıştır. Roma mitolojisinde Janus en eski ve önemli tanrılardan biri olarak, kapı ve geçitlerin koruyucusu sayılmaktaydı. Bu nedenle de adı, yılın geçit ayı sayılabilecek Ocak ayına⁴ verilmiştir (Manser, 2003, s.191). Çift yüzlü veya iki başlı olarak tasvir edilen bu tanrının yüzlerinden biri geçmişe, diğeri ise geleceğe bakmaktadır. Janus'un adı, Roma Mitolojisi'ndeki en güçlü tanrı Jupiter'den de önce Roma dualarında geçmektedir. Romalılar Janus'a forumda kutsal bir alan adanmışlardı ve bu alanın kapıları yalnızca savaş zamanı savaşçıları savaş alanına yönlendirmek için açılmaktaydı (Daly, 2009, s.80). Fakat Janus'un Roma Mitolojisi'nin ötesinde, Bomarzo'nun coğrafik konumuyla da özel bir ilişki vardır. Janus ve Lazio bölgesinin ilişkisi, 15. yüzyılın sonunda bir adım daha taahhümlüdür. Dönemde, Viterbo'da yaşayan teolog Fa Giovanni Nanni, *Antichi* isimli kitabında, Janus'un Etrüsk'lerin kurucusu olduğunu yazmıştır (Gagarin, 2010, s. 107). Fakat burada belirtmek gerekir ki, dört numaralı heykelin yüz hatları, üç numaralı heykelden farklı olarak, Pan tasvirini de andırmaktadır.

Beinci heykel, ikinci heykelle (ekil 6.14) biçimsel olarak epey benzeyen, fakat oldukça hasarlı olan bir kadın büstüdür. Bu kadın tasviri de dikdörtgen bir kaidenin üzerinde yükselmektedir. Baş kısmının üstünde, ikinci heykelde olduğu gibi hasır desenli bir sepet yer almaktadır.

Heykelin yüzünün orta noktası oldukça hasarlıdır ve yüzün iki yarısı sonradan birleştirilmiştir gibi gözükmektedir. İkinci büste olduğu gibi, bu figürün de sol tarafında boynun yanına inen fakat daha hasarlı olan bir örgü vardır. Sağ taraf oldukça hasarlı olduğu için herhangi bir veri bulunmamakta, fakat ikinci büste olduğu gibi bu heykelin başının sağ tarafında da, daha öncesinde bir örgü bulunmuş olduğu tahmin edilmektedir. Saçların bütününde de, hasardan dolayı detaylar yok olmuştur. Fakat başın üstünde bulunan sepet seçilebilir durumdadır. Bu sepet ikinci heykeldeki gibi hasır desenlidir fakat daha ince ve uç kısmı doruğu geniyleyen bir forma sahiptir (ekil 6.20).

Bu iki benzer figürün kimlikleri belirgin değildir, fakat hasır sepetler ve güçlü kadın tasvirlerinden dolayı tanrıça Ceres oldukları sonucuna varılmıştır.

⁴ Janus-January; *ngilizce*.



ekil 6.20 : Be numaralı büstün önden görünümü.

Altıncı heykel, dört yüzlü bir erkek büstüdür ve yine basamaklı bir dikdörtgen kaidenin üzerinde yükselmektedir. Ba kısmının üstünde bir sepet yer almaktadır (ekil 6.21).

Bu dört yüzün her biri biçimsel olarak farklıdır. Yüzler farklı ya evrelerindeki bir erkeğin tasvirleri olarak tasarlanmıştır ve saat yönünün tersine bir zamansal

akı ları bulunmaktadır. Biçimsel farklılıklarına rağmen her yüz stilizedir ve donuk bir ifadeye sahiptir, büyük gözler birbirlerinin aynısıdır ve ileriye bakmaktadırlar (ekil 6.21). Bu bakı ve yerle tirmeler neticesinde heykelin gelece e referans verdi i varsayımı çıkarılmı tır.



ekil 6.21 : Altı numaralı büstün dördüncü ve birinci yüzleri.

Bu kompozisyonun başlangıcı olarak gözükken, yuvarlak hatları ve küçük burnuyla bir çocuk surati biçiminde tasarlanmış yüzün, sol tarafı tamamen hasarlıdır (ekil 6.21 ve ekil 6.22). Saat yönünün aksine ilerleyen sıra takip edilerek, gözleri diğer yüzlerle aynı olan, bıyıklı, yanak çizgileri nispeten belirgin, olgun bir erkek yüzü tasvirine ulaşırlar. Bu yüzün de burnu hasarlıdır (ekil 6.22).



ekil 6.22 : Altı numaralı büstün birinci, ikinci ve üçüncü yüzleri.

Üçüncü yüzün burnu ve alını hasarlı olup, dudak çevresinde ve göz kenarlarında çizgiler vardır. Dudakları büküktür, bu nedenle üzgün bir ifadeye sahip gibi gözükmektedir. Çene altı sarkıktır. Bütün bu fiziksel özellikler, tasvir edilen kişinin artık olgunlaşma evresinden ya da lık evresine girdiğini göstermektedir (ekil 6.22). Dördüncü yüz, üçüncü yüzün aksine asık suratlı bir ifadeden ziyade daha huzurlu bir ifadeye sahiptir. Hasarlı burnun altından başlayarak sakallar ve bıyıklar yüzün yarısını kaplamaktadır. Yüzdeki kırıklara ek olarak alında da kırıklıklar görülmektedir ve saçlar da iniktir. Bu tasvirden anlaşılabilir tasvir edilen erkeğin artık ya da son evresine gelmiş olduğunu (ekil 6.21 ve ekil 6.23). Bu en yaşlı yüz yola bakmaktadır ve baktığı yönde yine dört yüzlü bir tasvir olan, yedinci heykel bulunmaktadır.



ekil 6.23 : Altı numaralı büstün üçüncü ve dördüncü yüzleri.

Bütün yüzlerin başlarının üzerinde, ortak bir alan olarak, tek bir hasır desenli sepet bulunmaktadır. Bu sepet diğer heykelerde bulunan hasır sepetlerle benzerlik göstermektedir, fakat buradaki sepetin içerisinde bulunan ögeler daha belirgindir ve meyvelerin yanında havuç gibi sebzeler de seçilebilmektedir (ekil 6.21). Bu noktada, büstün yalnızca bir erkeğin hayat evrelerini temsil etmesi dışında, bir mevsim alegorisi amacı da taşıdığı kanısına varılmıdır. Burada tasvir edilen erkek büstünün, otobiyografik bir çalıma olarak Vicino Orsini'yi sembolize ettiği de dünülebilir.

Yedinci ve son heykel, altıncı heykelle karşı karşıyadır ve en yaşlı olduğu tespit edilen dördüncü yüze bakmaktadır. Bu heykel de dört yüzlü bir erkek büstüdür ve

basamaklı bir dikdörtgen kaidenin üzerinde yükselmektedir. Ba kısmının üstünde bir sepet yer almaktadır (ekil 6.24).



ekil 6.24 : Yedi numaralı büstün ikinci, üçüncü ve dördüncü yüzleri.

Bu dört yüzlü büstün yüzleri de, tıpkı altıncı heykelde olduğu gibi, birbirlerinden farklıdır. Burada tasvir edilen yüzler de, farklı ya evrelerindeki bir erkeğin tasvirleridirler ve yine altıncı heykelde olduğu gibi saat yönünün tersine bir akılları bulunmaktadır. Fakat bu heykel, altıncı heykelde göre çok daha hasarlı ve neredeyse

seçilmez durumdadır. Yüz tasvirleri tabiat gerçekçili inden uzaktır, ileriye bakan, büyük, içeri çökük gözler, çıkıntılı bir alın yapısı ve kaba yüz hatları burada daha da belirgindir. Yüzlerde daha az hasarlı kısımlardan görülebildi i oranda, heykellerin ifadeleri ve gözleri neredeyse aynıdır. Böylelikle bütün bu yüzlerin, tıpkı altıncı heykelde oldu u gibi, tek bir ki iyi tasvir etti i anla ılmaktadır.



ekil 6.25 : Yedi numaralı büstün ikinci ve üçüncü yüzleri.

Ya lanma döngüsünün ba langıcı olarak anla ılabilecek olan birinci yüz, tamamen hasarlıdır. kinci yüz ise tıpkı altıncı heykelde oldu u gibi bıyıklı ve olgun bir erkek yüzüdür. Sol yanı, alını ve burnu hasarlıdır. Elmacık kemikleri belirgindir ve alınının ortasında saça benzer bir çıkıntı bulunmaktadır (ekil 6.25). Üçüncü yüzün burnu ve a zı hasarlı olup, dudak çevresinde ve göz kenarlarında derin çizgiler vardır. Çenesi çıkık ve dudakları büküktür, bu nedenle üzgün bir ifadeye sahip gibi gözükmektedir. Gözleri çöküktür ve alnında çizgiler bulunmaktadır. Saçlar iki yana ayrılmı ve da mıktır. Bu biçimsel özellikler tasvir edilen ki inin, olgunluktan ya lılı a do ru

ilerledi ini göstermektedir (ekil 6.24 ve ekil 6.25). Bu yüz yola bakmaktadır, baktı ı yönde yine dört yüzlü bir tasvir olan, altıncı heykel bulunmaktadır ve altıncı heykelin dördüncü yüzü ile yüzyüze bir pozisyondadır. Dördüncü ve son yüz, üçüncü yüzün aksine asık suratlı bir ifadeden ziyade, altıncı heykelde yer alan yüzler gibi, daha huzurlu bir ifadeye sahiptir. Hasarlı burnun altından ba layarak bıyıklar ve sakallar yüzün yarısını kaplamaktadır. Yüzdeki kırık ıklara ek olarak alında da kırık ıklıklar görülmektedir ve saçlar da ındıktır. Bu son yüz tıpkı altıncı heykelde oldu u gibi, tasvir edilen erke in artık ya amın son evresine gelmi oldu unu simgelemektedir (ekil 6.24).

Dört yüzün ba larının üzerinde ortak bir hasır desenli sepet bulunmaktadır, bu sepet di er heykellerde bulunan hasır sepetlerle benzerlik göstermektedir. Fakat buradaki sepetin içerisinde bulunan ö elerin hasarlı olmalarından dolayı, analizlerini yapmak mümkün de ildir (ekil 6.24 ve ekil 6.25).

Bu bölümde yer alan bütün heykellerin do a ve bereketle ili kili oldukları sonucuna varılmı tır. Janus tasvirleri geçmi ve gelece e referans verirken, dört yüzlü büstler hem mevsimlere yani zamana hem de ya amın evrelerine i aret ederler. Ceres tasvirleri ise bereket ve do a ile ili kilidir. Pan kimli i ise Ceres gibi do ayla ili kili olup, hayatın ve insanlı ın kötü tarafını simgeliyor olabilir. Bu durumda bu grupla olu turulan koridorun sonunda bir sunak alanı olabilece i sonucuna varılmı tır.

6.3 Proteus-Glaukos

talyanca planda 'Proteo-Glauco' olarak geçen bu heykelin adı, özel isimlerden olu tu u için, talyanca adı yerine, yunancası olan 'Proteus-Glaukos' kullanılmı tır. Heykelin ismi Yunan Mitolojisi'nde ekil de i tiren bir deniz tanrısına aittir (Grimal, 1997, s. 214). Glaukos kelimesi etimolojik olarak açık mavi anlamına gelmekte böylece deniz tanrılarını ayıran bir sıfat olarak kar ımıza çıkmaktadır (Alova ve Kabaa aç, 1995, s. 260).

Heykel, giri ten bakıldı ında, sol yukarıda tepe kısmında kalmakta, dev bir canavarı andıran, ta tan bir ba biçiminde, yeri yararcasına çıkmaktadır. Bulundu u arazi eklinden gövdesi yerin altında kalmı ve dönerek ziyaretçiye bakıyor izlenimi vermektedir (ekil 6.26).



ekil 6.26 : Proteus-Glaukos'un önden görünümü ve gövde biçiminde destek çizimler.

Küre ve kale dahil olmak üzere, yüksekliği 5 m kadardır. Üst çenede 6 adet di bulununmaktadır. Orta kısmı bir basamağa dönü en alt çenenin iç kısmında ise, 4 adet di bulununmaktadır. Alt çenenin ortasında bilinçli olarak bırakılmış bo luk ve üst dudakdaki hasar, bu kısmın ate yakmak için kullanılmı olabilece ine dair ipucu vermektedir. Bu teori ile ilgili yapılan ilüstrasyon (ekil 6.27) sonucunda, özellikle gün batımından sonra bu grottonun bir kült objesine dönü ebilece i görülmü tür. u halde bölüm 6.2'nin de erlendirme bölümünde yapılan varsayımdaki sunak alanının da bu objesinin kendisi olabilece i varsayımına ula ılmı tür.



ekil 6.27 : Heykel üzerine yapılan ilüstrasyon çalı masıyla ate yakılmı görünüm.



ekil 6.28 : Proteus-Glaucos'un a ız kısmı.

kincil deniz tanrısı Proteus ile ate in bir araya gelmesi, su ve ate gibi iki zıt öenin bir araya gelmesi demektir. u durumda bu alt dereceli tanrıların bahçe sahiplerine, yani Vicino Orsini'ye hizmet ettiği anlamını taşıyabilir.

Üst dudak da bıyığa benzer bir form alıp, yanlara doğru kıvrılmaktadır. Son derece stilize olan bu heykel yapının, büyük ve ayık dişlerle çerçevelenmiş a zının yanı sıra (ekil 6.28), saçaklı biçimine benzer yuvarlak formulu saçları ve tepe noktasına bakan tamamen açık gözleri dikkat çekmektedir (ekil 6.29). Heykel her noktasıyla güçlü bir stilizasyona sahip ve tabiat gerçekçiliğinden uzaktır.



ekil 6.29 : Proteus-Glaucos'un üst kısmı.

Heykelin baş kısmında, bir kaide üzerinde küre bulunmaktadır. Kürenin alt kısmında soldan sağa kıvrımlı ritler, üst kısmında ise Orsini Ailesi'nin sembolü olan gül rölyefi bulunmaktadır. Küreye yakından bakıldığında bir kale ile taçlandırılmış farkedilmektedir. Bu kale, Vicino'nun ailesinin amblemi Orsini da Castello, yani Orsini Ailesi'nin kalesidir (ekil 6.30).

Proteus-Glaucos'un hemen sol tarafında bulunan planda 'Cascata' olarak geçen alan, Türkçe'ye 'elale' olarak çevrilmiştir. ki doğu al kayanın arasından akan küçük bir su öesidir (ekil 6.31).



ekil 6.30 : Proteus-Glaukos'un üzerinde yer alan küre ve kale tasviri.



ekil 6.31 : elalenin ön cepheden görünü ü.

Bu su ö esinin grottonun hemen yanında yer alması da heykelin mitolojik kimli ini güçlendirmektedir. Öte yandan ate teorisi do rultusunda, burada bulunan suyla do al elementlerin bir araya getirilmi olabilece i varsayımına da ula ılmı tır.

6.4 Mozole

talyanca planda ‘Mausoleo’ olarak geçen bu yapı, Türkçe’ye ‘Mozole’ olarak aktarılmı tır⁵. Mimaride bu sözcük, önemli ki iler in gömülü oldu u anıtmezarlara için kullanılır. Kökeni, Karya Kralı Mausolus için MÖ 353 yılında Halikarnas (Bodrum)’da yapılan anıtmezardan⁶ gelmektedir (Hasol, 2010, s. 333). Yapı, sfenks heykellerinin hemen arkasında yer almaktadır. Bu durumda sfenkslerin mozoleye olan konumları üzerinden, mezar bekçileri olarak yerle tirilmi oldukları çıkarımı yapılmı tır.

Yarı gömülü bir mezar kalıntısını andırır biçimde yontulmu olan bu yapı, 7 m uzunlu unda, 2,40 m yüksekli inde ve ortalama 3 m geni li indedir. Blok ekindeki yapı, kırılma sonucu yuvarlanmı izlenimi bırakmaktadır (ekil 6.32).



ekil 6.32 : Mozolenin sol yandan görünü ü.

⁵ Yunanca mausoleion.

⁶ Kral Mausolus’un mozolesi klasik ça larda, dünyanın yedi harikası arasında sayılmaktaydı, fakat günümüze ula amamı tır.

Fakat eksik görünen alınlık kısmının sol tarafı kırılmış ve eksik görünmesine karşın, söz konusu kısım aslında hiç bir zaman var olmamıştır (Oleson, 1975, s. 412). Böyle bir tasvir, bilinçli bir şekilde yanılısama oluşturmak için yapılmış gibi görünmektedir. Arka kısmında dört adet, 30 cm yüksekliğe, 25 cm derinlik ve genişliğe sahip olan üç adet niş bulunmaktadır. Yapının diğer kısımlarında olduğu gibi, kırılma ve kalıntı etkisini güçlendirmek için aynı hizada dördüncü nişin yarım bırakıldığı görülmektedir (ekil 6.33).



ekil 6.33 : Mozolenin sağ yandan görünümü.

Mevcut konumunda, 1,25 m genişliğe ulaşan, alınlık kısmının sağ tarafında, 5 cm derinlikleri olan, deniz kızları ve Yunan tanrısı Triton'u andıran insan gövdeli, balık kuyruklu tasvirlerden oluşan, mitolojik deniz yaratıcı rölyefleri görülmektedir (ekil 6.34).



ekil 6.34 : Mozolenin alınlığındaki rölyefler.

Buradaki rölyefler, yerel Etrüsk mezarları üslubunda tasvir edilmişlerdir. Vicino Orsini'nin Hadrian Villası'ndaki portikteki oymalardan ilham alınarak tasarlandı ve ünlüdür (Sheeler, 2007, s. 73).

Öte yandan, bu tanımlanması güç, anıtsal yapı, bir bütün olarak hiç bir Rönesans esin kaynağına ya da dönemin Antik kalıntılara paralellik göstermemektedir. Bu noktada Bomarzo'nun etrafında birçok Etrüsk mezarı bulunduğunu belirtmek gerekir, MÖ 2. ve 3. yüzyıllarda güney Etrurya'da popüler olan bir mezar tipi olan, Etrüsk aedicula mezarlarının bir benzeri olarak, 16. yüzyılda bölgede Etrüsk'e olan ilgiyi göstermektedir (Oleson, 1975, s. 413).

Bilinçli olarak bir Etrüsk kalıntısı gibi yerleştirilmiş olan bu yapı, Sacro Bosco'nun yerel antik tarihe referans verdiğini gösterirken, aynı zamanda Vicino Orsini'nin ve i Giulia'yı kaybetmesi sonucunda kişisel acılarını da yansıttığı otobiyografik bir algı içerisinde değerlendirilebilir.

6.5 Bank

Il Sacro Bosco'da birçok oturma ve dinlenme alanı bulunmaktadır fakat bu alanlardan yalnızca, Etrüsk Bankı (Bölüm 6.19'da ele alınacaktır) ve bu bank, hasarsız ve incelenebilecek durumdadırlar.



ekil 6.35 : Bankın önden görünümü.

Yapı, mozolenin sa ında yer alan korulu un ilerisinde bulunmaktadır. Oturma kısmının sa ında yastı a benzer bir nesne tasviri vardır. Bankın sol üst kısmı kırık durumdadır (ekil 6.35).



ekil 6.36 : Bankın sırtlı ındaki amblemler.

Yapının sırtlık kısmında iki adet amblem bulunmaktadır (ekil 6.36). Bu amblemler Sacro Bosco'da sıkça görülen Orsini Ailesi'nin amblemleridirler.

6.6 Hercules-Cacus

talyanca planda 'Ercole-Caco' olarak geçen bu heykelin adı, özel isimlerden olu tu u için, talyanca adı yerine, Latincesi olan 'Hercules-Cacus' kullanılmı tır. Sfenks heykellerinin bulundu u alanın sa tarafında, sonradan in a edilmi merdivenlerden inildi inde, Canavarlar Parkı'nın en büyük ve ihti amlı yapılarından biri olan bu heykelle kar ıla ılmaktadır (ekil 6.37).



ekil 6.37 : Hercules-Cacus'un ön cepheden görünümü.

Yaklaşık 5 m boyundaki bu heykel, boyutuyla olduğu kadar, hareketli biçimiyle de artırıcı bir etkiye sahiptir. Ayakta duran, çıplak, yapılı, alnı kırıklık, kızgın ifadeli bir erkek figürü kompozisyonun odak noktasıdır. Figürün çenesi ve burnunun uç kısmı hasarlıdır. Kolları çatık ve gözleri açıktır, kıvrık kısa saçları, ayaklarına inmektedir (ekil 6.38).



ekil 6.38 : Hercules heykelinden detay, erkek figürün yüz ifadesi.

Hercules'in vücudunda da, yüzünde olduğu gibi üslupla tırma bulunmaktadır. Tabiat gerçekçiliğinden ziyade, abartılı ve kaba bir ekilde yontulmuş vücutta, özellikle göğüs, omuz, kol ve baldır kasları ön plana çıkmaktadır (ekil 6.37 ve ekil 6.39). Sol bacağının alt kısmı ikinci figürün arkasında kalmaktadır, dizden oluşan kısım ektedir ve sonradan yapılmış gibi gözükmektedir. Sol ayağının serçe parmağı kırık ve muhtemelen daha önce meydana gelen çökmenin engellenmesi için, yanlarında heykelin ağırlığını taşıyan metal destekler bulunmaktadır (ekil 6.40).



ekil 6.39 : Kompozisyonda tasvir edilen mücadelenin başlangıç noktası, üst açıdan detay.



ekil 6.40 : Hercules heykelinden detay, alt bacak, ayak ve destekler.

Kompozisyon hareketi a a ıya do ru takip edildi inde, bu figürün, dikine yere serilmi hısmını, ayak bileklerinden tutarak kavradı ı ve bacaklarını ayırmak üzere oldu u görülür (ekil 6.39).

Hercules'in kavradı ı erkek dü manın, yani Cacus'un vücudu, ana figüre nazaran, daha az ayrıntılı yontulmu tur, karın kasları ve gö üs kafesi belli belirsizdir. Daha detaylı olan yüzü, acı dolu ve haykıran bir ifadeyle tasvir edilmi tir. A zı açık ve dili gözükmektedir, ka ları kalkık ve alını kırık ıdır. Uzun dalgalı saçları ve kolları yere de mektedir. Sol aya ı ise Hercules'in yanında bulunan duvara dayalıdır. Cacus'un vücudu bükülmü , tepe taklak olmu tur, buradan dü manın yenilmek üzere oldu u anla ılmaktadır (ekil 6.39 ve ekil 6.41). Burada hareketli bir kompozisyon söz konusudur ve izleyici, tasvir edilen anın sonrasını tahmin edebilmektedir. Bu anlamda da Manierist üslubu, kompozisyonun genelinde de görmek mümkündür.

Ana figür, ikinci heykelin bacaklarını ayırdıkça, bu hareketli kompozisyon, söz konusu acılı ifadenin de artaca ı izlenimini uyandırmaktadır (ekil 6.39 ve ekil 6.41).



ekil 6.41 : Cacus figürünün yere dikey pozisyonu ve acılı yüz ifadesi.

Canavarlar Parkı'ndaki di er heykeller gibi bu heykel de, arazide bulunan büyük ta gruplarından do rudan yontulmu tur. Orjinal giri e yakın bir konumda olan bu iki heykelin boyutlarının büyüklü ü dü ünüldü ünde, çok büyük bir ta yı nından yontuldukları sonucuna varılabilmektedir (Stonard, Bölüm 2).

Heykelin adından da anla ıldı ı üzere, burada Roma mitolojisinde Hercules olarak geçen yarı tanrı kahramanın, efsanelerinden biri anlatılmaktadır. Hercules ve Cacus hakkında iki benzer efsane vardır, bunlardan biri Ovid di eri ise Virgil tarafından yazılmı tur. ki öyküde de, yarı tanrı Hercules, korkunç soyguncu Cacus'u alt eder

(Staples, 1998, s. 17). Cacus'un adı Yunanca kötülük kelimesinden⁷ gelmektedir (Bayladı, 2005, s. 109).

Hercules, Juno'nun delirmesi üzerine, çocuklarını kılıçtan geçirip, sonrasında pi manlık ya ar. Juno'nun Roma mitolojisindeki kar ılı ı, Yunan mitolojisinde Zeus'un e i olan tanrıça Hera'dır (Glaser, 2005, s. 6). Hercules, Pythia'ya danı tı nda, Eurystheus'a gönderilir (Estin ve Laporte, 2005, s. 153). Hercules'in kuzeni Eurystheus, ona on iki görev verir (Manser, 2003, s. 507). Kahraman, Geryoneus isimli üç ba lı ve üç gövdeli kralı öldürüp, onuncu görevini tamamlamı , sı ırlarıyla birlikte Yunanistan'a dönmektir (Frye ve Macpherson, 2004, s. 355). Geryoneus, efsanelerde Batı'nın Kralı olarak geçmektedir (Graves, 1996, s. 305). Hırsız Cacus, ya adı ı yer olan Aventine Da ı'nda Hercules'in getirdi i sürüyü çaldı ı için, Hercules tarafından öldürülmü tür (Gagarin, 2010, s. 405).

Hercules, Roma ve Yunan mitolojisinde en önemli yarı tanrı sayılmaktadır, Jupiter⁸'in o lu'dur. Yunan mitolojisindeki ismi Herakles'dir. Ola anüstü güçlüdür ve öldürücü silahı elleridir (Loewen, 1999, s. 15). Hercules, bu tasvirde de silah olarak ellerini kullanarak, karakter özelli ini vurgulamaktadır.

Rönesans dönemi talyan bahçelerinde Hercules, sıkça kullanılan önemli bir figürdür. Fakat Canavarlar Parkı'nda da Cacus'u öldürürken canlandırılmı heykeli, hiç olmadı ı kadar büyük boyutlarda tasvir edilmi tir. Öte yandan bu heykelin, Ludovico Ariosto'nun Orlando Furioso adlı iirinde, Orlando karakterinin ormancıyı tepe taklak tutmasını tasvir etti i de teoriler arasındadır (Larås, 2005, 46). Ariosto'nun bu iirinde içinde eski dünyanın harikaları bulunan bir bahçeden bahsedilmektedir. Bu harikalardan bir tanesi de Rodos'un Colossosu'dur ve iirin kahramanı Orlando ile de özde le tirilmektedir. iirde Orlando, a kı Angelica'yı kaybetmi tir, onu ararken ormanda iki ormancı ile kar ıla mı tır ve bunlardan birini, burada tasvir edildi i gibi bacaklarını ayırarak, öldürmü tür. Bu ba lamda heykel, Ariosto'nun iirinde oldu u gibi, Vicino'nun kaybetti i e i Giulia sebebiyle hissetti i duyguları ifade ediyor olabilir (Stonard, Bölüm 2).

⁷ Yunanca; *Kakos*.

⁸ Yunan mitolojisinde Zeus.

Öte yandan, heykelin sol yanında bulunan duvardaki talyanca yazıtlar Orlando Furioso iiriyle olan olası ba lantıyı, Rodos'un Colossosu ve ormandan bahsederek desteklemektedirler (ekil 6.42). Bu yazıtlar Türkçe'ye u ekilde çevrilebilirler;

'SE RODI ALTIER GIA FU SUO COLOSSO
PUR DI QUESTO IL MIO BOSCO ANCHO SI GLORIA
E PER OIU NON POTER FO QUANT IO POSSO'

'E ER RODOS GURURUNU COLOSSUSUNDAN ALMI SA
BU COLOSSUS LE B RL KTE BEN M ORMANIM DA YÜCELT LM T R
BUNDAN ÖTEDE YAPAB LD MDEN DAHA FAZLASINI YAPAMAM'



ekil 6.42 : Hercules-Cacus heykelinin sol yanında yer alan duvardaki yazıtlar.

Hercules-Cacus heykeli, büyük boyutları ve hareketli kompozisyonuyla Canavarlar Parkı'nın en önemli yapılarından biridir. Heykelin sol yanında bulunan duvarda yer

alan yazıtlarda, Eski Dünya'nın Yedi Harikası'ndan biri olan Rodos'un Colossusu'ndan bahsedilmesiyle, parkın giriindeki Sfenks kaidelerinin üzerindeki yine Orlando Furiosa ile bağlantılı olan yazıtlarla paralellik görülür. Buradaki yazıtlarda da dünyanın yedi harikasından bahsedilemekte ve aynı zamanda Orlando Furioso'ya referans verilmektedir (Bölüm 6.1, ekil 6.9).

6.7 Kaplumbağa

Hercules-Cacus heykelinden, sağ tarafa yönelindiğinde, merdivenler takip edilerek, kaplumbağa heykeline ulaşılmaktadır. Bu kompozisyonda, dev boyutta bir kara kaplumbağa, kaide üzerinde bir küre ve bir kadın figürü taşımaktadır (ekil 6.43).



ekil 6.43 : Kaplumbağa heykelinin geniş açıdan görünümü.

Kaplumbağanın ağızı açıktır ve dili gözükmektedir, gözleri büyük, başı öne doğru yönelmiş ve boynu çıkık vaziyettedir (ekil 6.44). Böylesi bir tasvir, kaplumbağanın saldırgan ve yırtıcı olduğunu izlenimini vermektedir. Pençeleriyle toprağı kavrayan kaplumbağanın pul desenleriyle kaplı bacakları, geriye doğru kıvrılmış, yerden güç alarak ileriye hamle yapıyor olarak görünmektedir. Kaplumbağanın kabuğu ise organik bir görünümünden uzak, simetrik ve düz çizgilerden oluşan bir desene sahiptir

(ekil 6.43). Bu tasvir dolayısıyla, kabu un, Roma'lı askerlerin sava düzeni olan testudo yani kaplumba a düzenine dolaylı bir gönderme yaparak, askeri güce, dolayısıyla Vicino Orsini'nin de askeri kariyerine i aret ediyor oldu u dü ünülmektedir (Sheeler, 2007, s. 54).



ekil 6.44 : Kaplumba a heykelinin ba kısmı.

Kaplumba a'nın sırtında bulunan kabu un üzerinde, merkezde, iki kısımdan olu an basamaklı bir kaide yükselmektedir. Silindir formulu ilk kısmın üzerinde dört yarım çelenk rölyefi bulunmaktadır. Bu kısım kaideyi sa lamla tırmak için, alttan ve üstten iki adet demir eritle desteklenmektedir. Birinci kısmın daraldı ı noktada, kaidenin kaplumba anın sırtına oturdu u yer geni li inde olan levha ba lamaktadır. Levhanın üzerinde ise, birinci kısım ile aynı geni likte olan, pul desenleriyle kaplı ikinci kısım yer almaktadır. İkinci kısım ile aynı yüksekli e sahip olan, üçüncü bir kısım gibi gözükken kürede herhangi bir desen bulunmamaktadır. Bu nokta, heykelin ba langıcı olarak dü ünülebilir (ekil 6.43 ve ekil 6.45). Kürenin üzerinde dengede durmaya çalı ır gözükken, bir kadın figürü bulunmaktadır. Figürün aya ı ileriye do ru durmaktadır ve ucu kırıktır. Üzerinde önden ba lamalı, drapeli bir elbise bulunan figürün, vücudunun büyük bölümü elbisenin kuma ıyla örtüldü ünden dolayı, sa aya ı görünmemektedir. Fakat bacakları diz üzerine kadar açıktır (ekil 6.45).



ekil 6.45 : Kaplumba anının üzerinde yer alan kadın figürü ve kaide.

Giovanni Guerra'nın 1604'de yaptığı gravürden aldığı üzere, kadın figürün kanatları ve üflediği çift borazan günümüze ulaşmamıştır (ekil 6.46). Figürün önceden borazan tutmakta olan elleri bugün bileklerden kırıktır. Yüzü tahrip olmuş heykelin, uzun dalgalı saçları bulunmaktadır. Figürün elbisesi, bacak, sırt ve omuz kısmından geriye doğru savrulmuş biçimde tasvir edilmiştir. Figürün orijinal halinin kanatlı olduğu savından hareketle, kumaşın hareketli tasviri de göz önüne alındığında elbisenin rüzgar ile savrulduğu izlenimi olmaktadır. (ekil 6.47).



ekil 6.46 : Giovanni Guerra, Kaplumba a Heykeli Gravürü, 1604 (Sheeler, 2007, s. 54).

Analiz edilen kadın figürün, rüzgar ö esi de göz önüne alındı nda, Fama'yı tasvir etti i sonucuna varılmı tır. Zira yukarıda da belirtildi i üzere, kanatları ve borazanları olan bu figür, Roma mitolojisindeki bu ikincil tanrıçanın özellikleri ile örtü mekte ve atribülerini ta ımaktadır. Fama sesi temsil eder ve dünyaya mesajlar yayar. Birçok ses ile konu ur, dünya ve cennet arasında uçabilir (Daly, 2009, s.56). Kollarıyla tutmu oldu u borazan ve üzerinde bulundu u dünyayı temsil eden küre de, Fama'nın atribüleri arasındadır. Zira Fama, Ovid'in tasvirine göre dünyanın merkezinde ya amaktadır (Grimal, 1990, s.153). Halkın sesini ve öhreti de

simgeleyen tanrıça Fama, aslında Publius Vergilius Maro'nun 'Aeneis' adlı destanında ortaya çıkmı tır (Erhat, 2004, s. 113).



ekil 6.47 : Kaplumba anının üzerinde yer alan kadın figürünün arkadan görünümü ve kaide.

Öte yandan, kaplumba a figürleri, Rönesans bahçelerinde genellikle Latin mottosu 'Festina Lente'ye referans vermektedir (MacIntosh, 2005, s.52). Bu ier Türkçe'ye 'Yava ça Acele Et' anlamında çevrilebilir. Bu kompozisyonda ise bu öneri daha açık bir ekilde görülebilir, zira burada kaplumba a yava lı ı, Fama ise kanatları ve kürenin üzerinde dengede durmaya çalı an pozisyonuyla, hızı temsil etmektedir. Fama'nın Orsiniler'in sarayına do ru bakması ve borazanı da bu yönde çalması, gerçek ba arı ve tanınmı lı ın zamanla ve emin adımlarla geldi ini, sembolize ediyor olabilir.

6.8 Balina

Kaplumba a heykelinin ön cephesinden bakıldı ında, heykelin 5 m kadar ilerisinde yer alan balina heykeli, tıpkı Sacro Bosco’da yer alan di er yer altı canavarları gibi, topraktan çıkar pozisyonda yer almaktadır (ekil 6.48). Bu pozisyonu ve grostesk ifadesiyle adeta, yava ça acele etmeyi yani dü ünerek davranmayı gizlice ö ütleleyen Fama ve kaplumba aya meydan okur gibi gözükmektedir.



ekil 6.48 : Balina Heykeli’nin konumu.

Heykelin sadece a zı açık ekilde ba kısmı tasvir edilmi tir, bulundu u yer ve ekli nedeniyle, topra ın altında devam ediyormu sanrısı yaratmaktadır (ekil 6.49).



ekil 6.49 : Balina Heykeli'nin toprağa bitmiş konumu.

Heykelin biçimsel detaylarına bakıldığında, ağız ve gözlerle iki ana kısım olarak belirlenmektedir. Heykelin üst çenesinin, sonuna kadar açık olduğu görülmektedir. Çene, ortaya doğru genişleyen, içeri eğimli, sivri ve farklı boyutlarda 15 kadar dişle kaplıdır. Gözler ise üst çeneye bitmiş, yuvarlak biçimli, tepe noktasına bakan ve tamamen açık biçimdedirler (ekil 6.49 ve ekil 6.50). Bu noktada özellikle göz kısmının, Proteus-Glaukos tasviri (Bölüm 6.3 ve ekil 6.26) ile benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir.



ekil 6.50 : Balina Heykeli'nin yakın plandan görünümü ve önünde yer alan küçük akarsu.

Birçok kaynakta yer almayan ve kenarda, gözden kaçmı gibi görünen bu heykel, analiz edildi inde, birçok alt anlama ula ılabilmektedir. Maniyerist üslupla tasvir edilen heykel, smi balinalara referans vermesine ra men, önünde akan küçük akarsuyun da etkisiyle, yeryüzünden fırlamı casına adeta denizden çıkan bir canavar etkisi yaratmaktadır (ekil 6.50). Zen bahçelerinde kumun su ekinde kullanılması gibi, burada da topra ın, balina-canavarın çıktığı deniz gibi kullanılması ilginç bir benzerlik tekil etmektedir. zleyiciye yutulacakmı hissini veren bu heykelin, Eski Ahit ve Yeni Ahit’de Jonah olarak geçen, Kuran-ı Kerim’de ise Hazreti Yunus olarak adlandırılan peygamberin, büyük balık ile geçen sahnesine gönderme yaptı ı izlenimi olu mu tur.

6.9 Pegasus Havuzu

Pegasus Havuzu, kaplumba a ve balina heykellerinin sa ılerisinde yer almaktadır. Söz konusu kompozisyonun merkezinde, aha kalkmı , kanatlı bir at figürü yer almaktadır. At figürünün üzerinde yükseldi i ve sa toyna ını zirvesine koydu u, kaya ekinde yontulmu , basamaklı bir yükselti bulunmaktadır. Bu yükselti, kaya dokusuna sahip dört kalın bacak üstüne oturmaktadır. At figürü, gö sünden dikey bir destekle bu yapıya sabitlenmi tir. Bu bütünle ik kompozisyon, oval bir havuz zemininin merkezinde yer almaktadır (ekil 6.51 ve ekil 6.52).



ekil 6.51 : Pegasus Havuzu’nun geni açıldan görünümü.



ekil 6.52 : Detay, Pegasus Havuzu'nun merkezinde yer alan at figürü.

Öte yandan buradaki Pegasus tasviri, biçimsel olarak, Hynerotomachia Poliphili'de panel resmi olarak tasvir edilmiş çizimle benzerlik taşımaktadır (ekil 6.53).



ekil 6.53 : Hynerotomachia Poliphili'den Pegasus tasviri (Colonna, 1999, s. 168).

Yapının adından, kaya ve atın ili kisinden ve atın belirgin kanatlarından da tespit edilece i üzere, burada tasvir edilen at, Perseus tarafından ba ı kesilince Medusa'nın kanından do an Pegasus (Daly, 2009, s. 111) olmalıdır. Ölmekte olan Medusa, Hesiodos'a göre babaları Poseidon olan Chrysaor ile Pegasus'u dünyaya getirmi tir. Böylelikle Pegasus, Zeus'un evinde ya amaya ba lar ve Zeus'a im ek ve gök gürültüsü getirir (Fink, 2004, s. 334).



ekil 6.54 : Giovanni Guerra, Pegasus Havuzu'nun Gravürü, 1604 (Sheeler, 2007, s. 56).

Birçok Rönesans bahçesinde tasvir edildi i gibi, Pegasus aha kalkarken, ön aya ını kaya tasvirli bir yükseltinin üzerine koymaktadır (ekil 6.52). u durumda buradaki tasvirde yer alan kayaların, Helicon Da ı'nı temsil etti i sonucuna varılmı tir.

Zira, Pegasus ile ilgili olan efsaneye göre, Yunan mitolojisinde Helicon Da 1, mzler ve pieridesler arasındaki arki yarı masından etkilenerak bym tr. Bunun zerine Poseidon'un emriyle Pegasus, Helicon Da 1'nin tepesine aya ını vurarak, Poseidon'un emrini iletir ve da ın eski boyutuna dönmesini sa lar. Helicon Da 1 eski boyutuna dönerken, Hippocrene ya da at kayna ı adı verilen su kayna ı ortaya ıkar (Grimal, 1990, s. s.333). Apollo'nun kontrolündeki Helicon mzleri ve nimfler burada arki söylemeye ve ilhamın kayna ı olmaya devam ederler (a.g.e., s. 282).

Bu mitolojik hikayeyi destekler nitelikte olan Giovanni Guerra'nın 1604 tarihli gravürü, bu yapının 17. yüzyılın ba ında, bugünden farklı olarak, birçok farklı  e barındırdı ını göstermektedir (ekil 6.54).

Havuzun çevresinde on mz ve bunların arkasında Mercurius, Bacchus ve Apollo bulunmaktadır. Rönesans bahçelerinde genellikle su kaynaklarının merkezinde kullanılan Pegasus tasviri, bahçenin sanat ve bilgelikten ilham aldı ını göstermektedir. Bu örneklerden en etkileyici olanlardan biri de, yine 16. Yüzyılda yapılmı olan Villa Lante'de yer alan Pegasus tasviridir (ekil 6.55).



ekil 6.55 : Villa Lante, Pegasus Havuzu, Viterbo, 1566.

Fakat Sacro Bosco'daki bu yapıdan akması olan sular, bahçenin kendisi yerine Lazio topraklarına akarak ilham ve kültürü, temsili olarak bahçenin dı ına yaymı tır.

Pegasus aynı zamanda Farnese Ailesi'nin sembolü olmakla birlikte, tıpkı bölüm 6.7'de incelenen kaplumbağa heykelinde olduğu gibi Orsini'lerin kalesine dönük bir şekilde tasvir edilmiştir. Böyle bir yerle tirmenin, Orsini Ailesi ile Farnese Ailesi'nin arasındaki dostluğa işaret ettiğini varsayımına ulaşılmıştır.

6.10 Üç Güzeller

Pegasus Havuzu'ndan sağ tarafa yönelen kısa patika izlendiğinde, büyük bir kayanın içine oyulmuş üç güzeller rölyefi ile karşılaşmaktadır (ekil 6.56).



ekil 6.56 : Üç Güzeller rölyefinin ön cepheden görünümü.

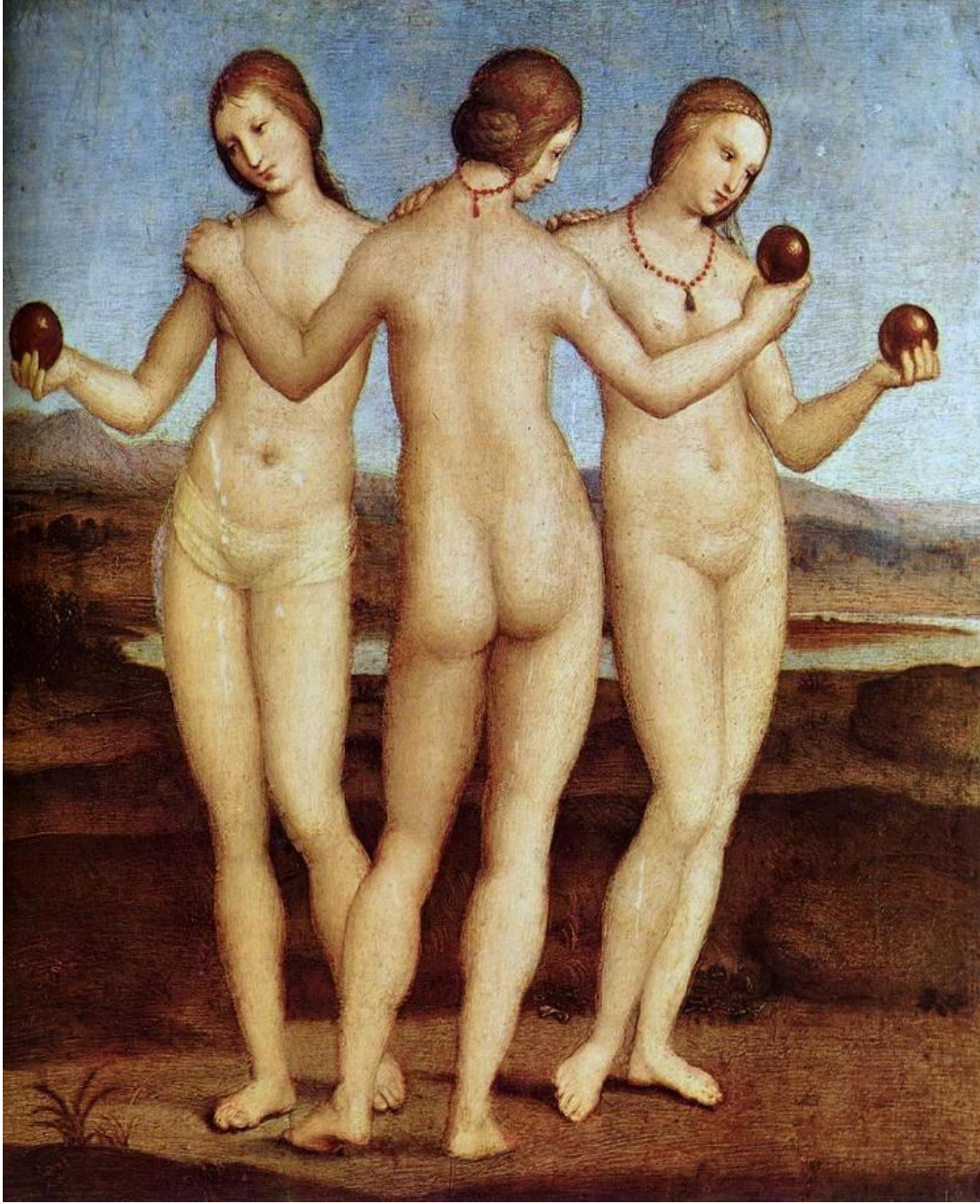
Rölyef üç kadın figüründen, onları çerçeveleyen bir kemerden ve iki nişten oluşmaktadır. Üç kadın figürden ortadaki figürün arkası dönüktür ve başı sola doğru çevrilmiştir. Sağdaki figür ön cepheden tasvir edilmiştir ve başı sağa dönüktür. Soldaki figür ise hasarlı olduğu için, kesin bir tespit yapılamamaktadır. Fakat ortada

yer alan figür ellerini di er iki figüre yaslamı tır. Kompozisyon bütünlü ü çerçevesinde; soldaki figürün, tıpkı sa daki figür gibi ön cepheden tasvir edilmi oldu u dü ünülmektedir. Figürler çıplaktır ve yuvarlak hatlara sahiptir, sa daki figürün sol elinde hasardan dolayı tam görülemeyen fakat çelenke benzeyen bir obje bulunmaktadır (ekil 6.56).

Antikiteden gelen üç güzeller tasvirleri 15. ve 16. yüzyıllarda yaygın olmakla birlikte buradaki tasvirle benzer kompozisyon ve perspektifteki örnekler sınırlıdır (ekil 6.57 ve ekil 6.58). Öte yandan bu örneklerle kar ıla tırıldı nda, buradaki tasvirde ortadaki figürün ba mını çevirdi i yön farklıdır.



ekil 6.57 : Niccolo Fiorentino, Giovanna degli Albizzi, madalyon, arka yüz, Fitzwilliam Museum, 1486.



ekil 6.58 : Raffaello, Tre Grazie, Museo Condé di Chantilly, 1503-1504.

Yunan mitolojisinde kharitler olarak geçen  güzellerin ait oldu u tür olan graslar, Roma mitolojisinde Gratiae adıyla, gzelli in simgesi olan nimflerdenlerdir. Venus'un kızları ve hizmetkarları olarak, güne ı nları yeryüzüne toplarlar, insano lunun ya amını aydınlatır ve güzelle tirirler (Estin ve Laporte, 2005, s. 109).

İkinci dereceli tanrıçalar olan  güzeller, burada, gzelli i, ekicili i ve zerafeti temsil eden Yunan Tanrıçaları Euphrosyne, Aglaia, ve Thalia olarak görülmektedirler. Her Hesiodos bu nimflere bu isimlerle birlikte karakteristik

özellikler de atfetmi tir. Buna göre Thalia bereketi, Euphrosyne ne eyi, Aglaia ise aydınlı ı temsil etmektedir (Daly, 2009, s.61).

Il Sacro Bosco'nun Pirro Ligorio tarafından tasarlandı ı savından yola çıkan kimi tarihçiler, Ligorio'nun, saflı ı temsil etmekte olan bu üç genç nimf tasarımında, muhtemelen model olarak, üç kızı; Chiara, Rosa ve Lucrezia'yı dü ündü ünü ileri sürmü lerdir (Larås, 2005, s. 46).

6.11 Nimfeum

Nimfeum grottosu, üç güzeller rölyefinin hemen sa ında yer almaktadır. talyanca planda Ninfeo olarak geçen bu yapı, metin içerisinde Nimfeum olarak kullanılmı tır. Zira Türkçe mimarlık literatürü dahilinde bu terimin, Türk Dili'ne bu biçimde uyarlanmı tır (Hasol, 2010, s. 340). Yunanca'da numphaion olarak adlandırılırlar, Yunan mitolojisindeki su, orman ve da perileri olan nimflere adanmı , heykeller, vazolar, çe melerle süslenmi kutsal alan ya da yapılarıdır (a.g.e., s. 340). Latince kökeni de Nymphaeum olan bu yapılar, Roma zamanlarındaki saklı grottolardaki kaynakların, zamanla havuz yapılarıyla da birle mesiyle olu mu lardır. Bu nedenle bu yapılar; grotto, havuz, mabed veya sunak olarak kullanılabilenmektedirler (McIntosh, 2005, s. 12). Özellikle 16. yüzyılda, Roma'da yaygınla mı lar, su kaynakları ve heykelli grottoolar olarak tasarlanıp, nimflerle süslü bahçe yapılarına dönü mü lerdir (MacDougall, 1994, s. 105).

Nimfeumların bu geli im evreleri ve özellikleri dü ünüldü ünde, Sacro Bosco'da yer alan nimfeum, bir grotto olarak dü ünülebilir. Yarım kare biçimdeki bu yapının içerisinde, tek bir erit tarafından, enine ikiye bölünen be adet ni bulunmaktadır (ekil 6.59). Söz konusu erit, bütün heykellere temas etmektedir. u halde, ni leri bölümleyen bir dekoratif unsur olan bu eridin, aynı zamanda heykeller arasında bir ba olu turdu u da görülmektedir. çerlerinde heykeller bulunan ni lerin, bir tanesi sol kenara, üç tanesi geni kenara, di er bir tanesi de sa kenara yerle tirilmi tir. Ni leri üst duvardan ayırmakta olan, tek parça büyük bir erit bulunmaktadır. Bu eridin üzerinde yer alan gül formu, Orsini Ailesi'nin ambleminin bir parçası olmakla birlikte, aynı zamanda Venus'ün de amblemidir. Yapının duvarları, kaba ve ya lanmı gözükmemektedir fakat bu zamandan kaynaklanan do al bir a ınmadan ziyade, Vicino'nun bu bahçenin antik bir yapının üzerinde temellenmi oldu u

gözler açıktır. Baş kısmını çerçeveleyen saçlar, adeta bir apka gibi, yuvarlak hatlı ve duru andır. Bu figürün herhangi bir atribüsü bulunmamaktadır (ekil 6.60).



ekil 6.60 : Nimfeumda yer alan birinci heykel.

İkinci nişin gelindiğinde ise, heykelin kendisi yerine, hasardan dolayı sadece heykelin kaidesinin kalıntıları görülmektedir (ekil 6.61). Üçüncü niş de yer alan kadın figürün ise ayak kısmı ve kaidesi hasarlıdır. Yuvarlak hatlara sahip sol bacak öne doğru, sol elinde destek aldığı bir ağaç dalı veya yılan benzeri kıvrımlı bir parçaya yaslanmıştır. Sağ bacak kasıklara kadar kırıktır. Sağ kol bilekten kıvrılarak, heykelin eli, sağ göğsünün üzerini kapatmaktadır. Sol kol geriye doğru, heykelin eli, bacağının yanından yukarıda da bahsedildiği üzere ağaç dalına benzeyen parçayı

tutmaktır. Ba kısmının yarısından fazlası yok olmu olan heykelin, yüzü de okunmaz durumdadır, fakat saçlarının omuzlarda görünmesinden saçların uzun ve dalgalı formda oldukları anlaşılmaktadır (ekil 6.61).



ekil 6.61 : Nimfeumda yer alan ikinci ve üçüncü heykeller.

Dördüncü ni de yer alan heykel, di er dört figürden farklı bir görünüme sahiptir. Sert hatları, kısa saçları, çıkıntısız gö üs yapısı, ellerinde bulunan kalkan ve silah benzeri objeler nedeniyle, bir erkek tasvirini andırmaktadır. Fakat kaba bir ekilde yontulmuş olan heykel, tabiat gerçekçili inden uzaktır, vücudunda veya yüzündeki detaylar seçilememektedir. Dikdörtgen bir kaidenin üzerinde yükselmekte olan bu heykelin sol baca ı, kasıktan kırıktır. Sa baca ı ise sol yana e imlidir ve kalçasına kadar yükselen sopa benzeri bir objeye dayalıdır. Sa kolu a a ıya kıvrılmış , eli bu sopayı tutmaktadır. Sol kol dirsekten büküktür ve kalkan benzeri bir obje ta ımaktadır. Yüzü hasarlı olan bu heykelin, söz konusu atribülerden ve nimflerle bir arada olmasından dolayı bu heykelin Apollo olabilece i sonucuna varılmış tır (ekil 6.62). Daha önceki analizlerde Apollo'nun di il tanrısal varlıklarla ili kisi incelenmiştir ve bu ba lamda Pegasus Havuzu'nda da beraber tasvir edilmiş olmaları anlam kazanmaktadır (Bölüm 6.9, ekil 6.54).

Be inci ve son ni in içinde yer alan heykel di er iki heykelde oldu u gibi yine bir kadın figürü tasviridir. Heykelin altında hasarlı dikdörtgen bir kaide bulunmaktadır. Sa bacak tamamen, sol bacak ise üst baldıra kadar kırıktır. Ni de, heykelin sa baca mın diz hizası mesafesine denk gelen bir delik bulunmaktadır. Bu deli in, bacak kırılmadan önce arkadan bir destek elemanını ta ıdı ı kanısına varılmı tır. Heykelin gövdesi a nımı durumdadır, gö üsleri belirginli ini kaybetmi tir. Sa kolu dirsekten kırıkken, sol kol yukarı do ru kalkmı ve meyveye benzer bir obje ta ımaktadır. Yüz kısmı kırıktır, bu nedenle herhangi bir yorum yapılamamaktadır. Saçlar omuz hizasında ve arkadan toplanmı bir biçimdedirler (ekil 6.62).



ekil 6.62 : Nimfeumda yer alan dördüncü ve be inci heykeller.

Nimfeumun geni kenarda yer alan orta kısmında, üç ni in altında yazıtlar yer almaktadır (ekil 6.59). Yazıtların bir kısmı silinmi durumdadır (ekil 6.63).



ekil 6.63 : Nimfeumun altında yer alan yazıtlar.

Görünür durumda olan yazıtlar, Türkçe'ye u ekilde çevrilebilirler;

'L'ANTRO LA FONTE IL LIBERA
D'OGNI OSCURO PENSIERO...'

'MA ARA KAYNAK ÖZGÜRLÜK
HER KARANLIK DÜ ÜNCE...'

Buradaki yazıtlardan, nimfeumun bir sakinle me ve dünyevilikten arınma alanı olarak tasarlandı ı ve ziyaretçiyi bu alanda oturarak dertlerinden uzakla maya davet etti i sonucuna varılmı tır.

6.12 Yunuslar Havuzu

Yunuslar Havuzu, nimfeumun hemen kar ısında yer almaktadır. Havuz, düz tabanlı, enine geni , büyük bir sandal biçimindedir (ekil 6.64).



ekil 6.64 : Yunuslar Havuzu'nun geni açından görünümü.

Yapının, sandalın kış kısmı olarak adlandırılabilir, sa kısa kenarında iki yunus ba ı bulunmaktadır. Bu yunus ba ları birbirlerinin kopyası olarak gözükmektedirler. Her iki heykelin de sadece ba kısımları tasvir edilmi ve böylelikle denizden sandala çıkmakta oldukları izlenimi yaratılmıştır. A ız kısımları geni , gözleri yuvarlak ve abartılı biçime sahip yunuslar, ürkütücü bir izlenim bırakmaktadır. Yunus ba larının a ızları hafif aralıktır ve oyuklar bulunmaktadır. Bu durum, muhtemelen önceden havuza buradan bir su akı ı oldu u ekinde yorumlanmıştır (ekil 6.65).



ekil 6.65 : Yunuslar Havuzu'nda yer alan iki yunus ba ı.

Öte yandan, havuzun iç kısmında, yunus balıklarının hemen altında da bir su hortumu ve oyuk biçiminde bir kanal göze çarpmaktadır, bu da önceden havuzda çok yönlü bir su akımının olabileceği yargısını güçlendirmektedir (ekil 6.66 ve ekil 6.67).



ekil 6.66 : Yunuslar Havuzu'nun sağ profilden görünümü ve sol taraftaki oyuk.



ekil 6.67 : Yunuslar Havuzu'ndan detay, havuzun iç kısmında yer alan su hortumu ve kanal biçimindeki oyuk.

Bu sandal biçimindeki havuzun, muhtemelen Vicino Orsini'nin önemli ilham kaynaklarından biri olan Hynperotomachia Poliphili'de, Polifilo'nun rüyasında

geçen, Polifilo ve Polio'nun kavu up, Venus'un a k adası Cythera'ya gittikleri gemiden esinlenerek yapıldı ı izlenimi olu mu tur.

6.13 sis

sis grottosu, Yunuslar Havuzu'nun sa çaprazında yer almaktadır. Grottonun odak noktasında, yarı çıplak bir kadın figürü bulunmaktadır. Bu tasvirde, yüz, vakur fakat aynı zamanda yardımsever bir ifadeye sahiptir. Heykelin vücut kısmı ise, tıpkı yüzü gibi sa lam bir duru a sahiptir. Herhangi bir toplumsal sınıfı i aret edebilecek bir giysi bulunmayan beden kısmı, buna ra men erkeksi hatlara ve güçlü biçime sahiptir, bu donuk ifade bir sunakta bulunan bir alt sınıf görüntüsü izlenimi yaratabilmektedir. Heykelin a a ıya do ru olan kolları dirseklerinden kırıktır. Kollarının kırıldı ı aynı seviyede, karın bölgesinde büyük bir delik bulunmaktadır. Bu oyuk alan, dı a do ru açılmı ellerinin önceden tuttu mu oldu u bilinmez nesneden, su akıyor olabilece ine i aret etmektedir.

Öte yandan heykeli içine alan ni in kenarlarında da oyuklar görünmektedir, dolayısıyla, buradan da fiskiye ekinde su akı larının oldu u tahmin edilmektedir. Vücutun alt kısmında bacakları örten drapeli bir kuma tasvir edilmi tir. Bacak kısmının altında ise heykelin üzerinde durdu u, heykelle tezat olu turacak denli hareketli bir forma sahip bir yaratık tasviri yer almaktadır (ekil 6.68).

Bu yaratık tasviri, yalnızca kanatlar ve ba kısmından olu maktadır. Kaide görevi gören heykelin detaylarına bakıldı ında; ejderha benzeri kanatlarının iki yana do ru açık oldu u ve ba kısmının ise bu kanatlar tarafından çerçeveslendi i görülür. Ba kısmında gözler gözükmemekte, keskin bir gaga ve gagayı çevreleyen tüy ve ibikler bulunmaktadır (ekil 6.69).

Sarkık gerdanında bulunan ibikleri ve ejderha kanatları haricinde, di er fiziksel özellikleriyle heykel, bir griffon tasvirine benzemektedir. Aynı zamanda, suyun koruyuculu unu yapan oryantal bir ejderha tasviri olabilme ihtimali de mevcuttur. Öte yandan, Horapollo Nilous tarafından yazılmı Hieroglyphica adlı 1556 basımlı kitapta, buradaki tasvire benzer bir yaratık sonsuzluk sembolü olarak geçer ve sis'e ba lı bir yaratıktır (Sheeler, 2007, s. 76). Bu noktada heykelin adı sis oldu undan dolayı, bu teori anlam kazanmaktadır.



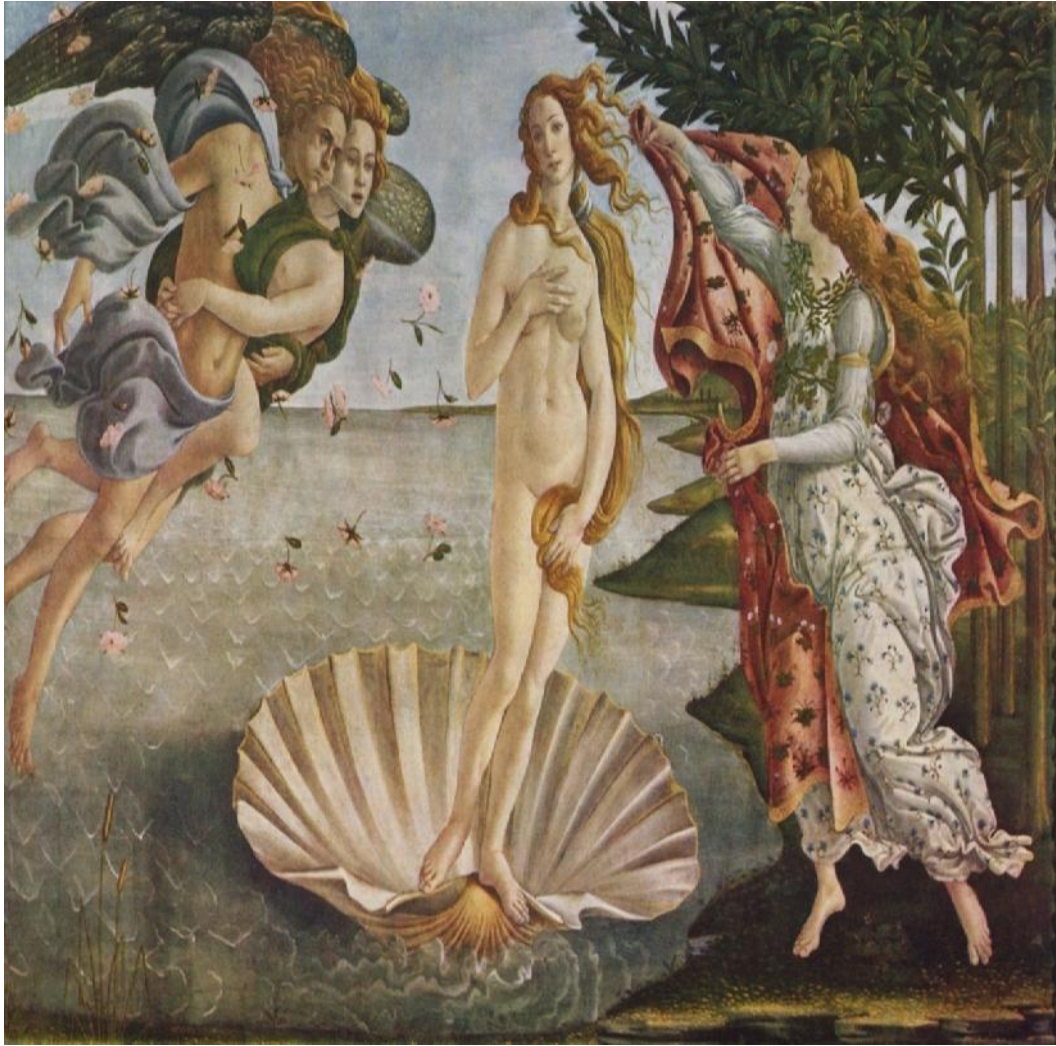
ekil 6.68 : sis Grottosu, ön cepheden görünüm.



ekil 6.69 : sis Grottosu'ndan detay.

sis, Mısır Mitolojisi'ndeki en önemli tanrıçalardan biri olarak, anaçlı ı ve bereketi temsil eder. Klasik Mısır Mitolojisi'nde sisi yer altı dünyasının koryucusu tanrı Osiris'in karde i ve aynı zamanda karısı olarak geçer. sis'in kültü Helenistik dönemde Yunan ve Roma kültürlerine yayılmıştır. Helenistik dönemde, Yunan Mitolojisi'ndeki a k tanrıçası Aphrodite ile özde le tirilmiş tir (Nardo, 2002, s.100-101). Aphrodite ise Roma Mitolojisi'nde ise kar ımıza Venus olarak çıkar.

Heykele biçimsel olarak baktı ımızda da, bu heykel aynı zamanda, 16. yüzyılda yapılmı birçok Venus tasviriyle de benzerlik göstermektedir (ekil 6.70).



ekil 6.70 : Botticelli, La Nascita di Venere, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1482–1485.

Bu ba lamda heykel Venus olarak dü ünüldü ünde, kaide biçimindeki ikinci mitolojik varlıkla da özgün hatta kötücül bir Venus tasviri oldu u sonucuna varılabilmektedir. Bu teoriyi destekleyebilecek verileri yine mitolojide bulmak

mümkündür. Zira Aphrodite olarak Roma Mitolojisi'nde hayat bulan sis, kimi zaman ölüleri besleyen karanlık bir tanrıça olarak kar ımıza çıkmaktadır.

6.14 Tiyatro

sis'in bulundu u alandan sol tarafa ilerlendi inde, tiyatroya ula ılmaktadır. Yapının büyük bir kısmı tahrip olmu olsa da, klasik tiyatro mimarisi örnek alınarak yapıldı ı anla ılmakta ve bir toplanma yeri olarak tasarlandı ı dü ünülmektedir (ekil 6.71).



ekil 6.71 : Tiyatronun ön cepheden görüntüsü.

Tiyatro'nun ana unsuru sı bir tabanla yükseltilmi ve basamaklarla çevrelenen eyvandır. ki merdiven birle erek eyvanın arkasında bir platform olu turmaktadır. Bu

platform, içinde yedi adet niş bulunduran bir duvarla birleşmektedir ve sahanlık kısmında yapının üzerinde üç adet vazö bulunmektedir (ekil 6.71). Nişlerin içi boşturulmuş, altlarındaki alanda, büyük kısmı silinmiş yazıtlar bulunmaktadır (ekil 6.72, ekil 6.73 ve ekil 6.74).



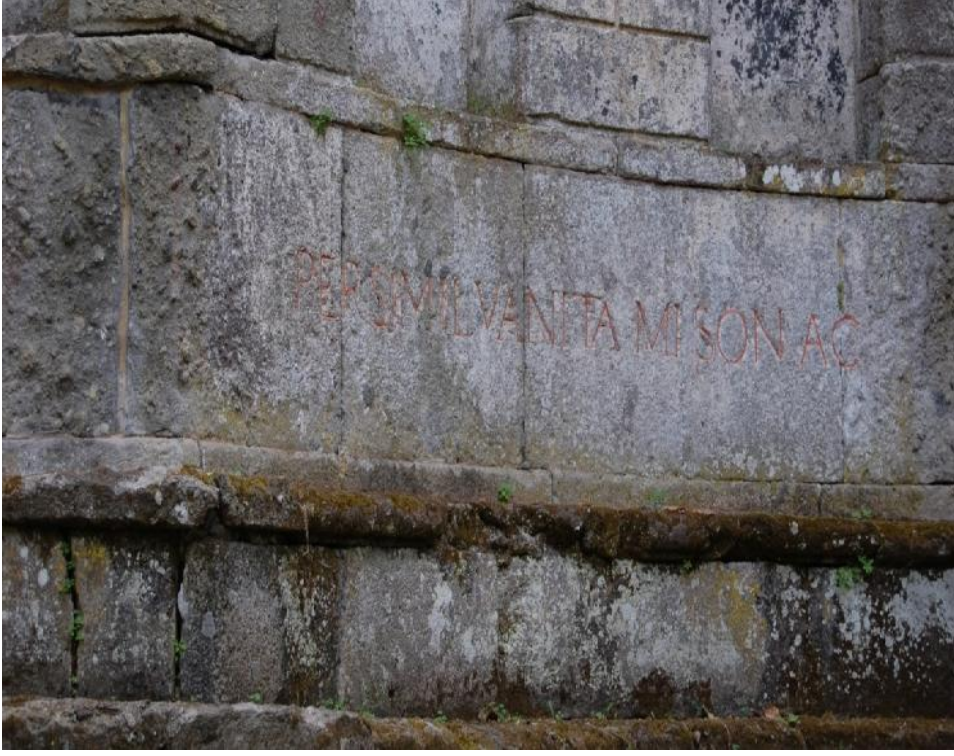
ekil 6.72 : Tiyatronun sol yan cepheden görüntüsü.

Okunabilir yazıtlar şu şekildedir;

‘PERSILMILVANITA MISON AO.....N.....PARMICORTO’

Söz konusu yazıtların yarısından fazlası yok olduğu için, tam bir çeviri mümkün değildir. Fakat elde bulunan verilerle, Latince’den Türkçe’ye şu şekilde çevirilebilirler;

‘ORMAN ÇIKIŞI BİR..... BENİM ÇIKIŞI BİR DOĞRU’



ekil 6.73 : Tiyatronun duvarında yer alan yazıtlar (sol).



ekil 6.74 : Tiyatronun duvarında yer alan yazıtların devamı (sa).

Yapının sa ve sol kö elerinde, iki adet küçük boyutlu, totem biçiminde dikilita bulunmaktadır. Bu dikilita ların yüzeylerinde dikine yazıtlar bulunmaktadır. Di er yazıtların aksine bunların tamamı okunabilir durumdadır (ekil 6.75 ve ekil 6.76).



ekil 6.75 : Sol kö ede bulunan dikilita .

Sol kö edeki dikilita üzerinde bulunan talyanca yazıtlar, Türkçe'ye u ekilde çevrilebilir;

‘SOL PER SFOGAR IL CORE’

‘SADECE KALB HAF FLETMEK Ç N’

Buradan yer alan ifadede, Canavarlar Parkı'nın aynı zamanda Vicino Orsini için duygu dünyasını ifade etti i bir alan oldu u anlaşılmaktadır. Öte yandan, bu cümle Papa III. Paul'un de arkada ı olan Viterbo'lu Vittoria Colonna'nın iirinden alınmış olabilir. Zira, Vittoria'nın Vicino ile olan bağlantısı ya adlı ı yer ve dönemin ötesindedir. airin e i, Vicino'nun esir dü tü ü savaşta öldürülmü tür. airin 1538 yılında yazdı ı iir u ekildedir (Sheeler, 2007, s.115);

‘SCRIVO SOL PER SFOGAR L’INTERNA DOGLIA

DI CHE SI PASCE IL COR’

Bu dize Türkçe’ye u ekilde çevrilebilir;

‘SADECE KALB M N BESLEND

ÇSEL ACIMI HAF FLETMEK Ç N YAZIYORUM’

Bu benzerlik Vicino Orsini’nin e inin ölümüyle de bir paralellik göstermekte ve anlamlandırılmaktadır. Fakat Giulia Farnese, 1560’lı yıllarda vefat etmiştir, u halde bu dikilita ın da, sonradan dikildi i dü ünülebilir.



ekil 6.76 : Sa kö ede bulunan dikilita .

Sa kö edeki dikilita üzerinde bulunan talyanca yazıtlar, Türkçe’ye u ekilde çevrilebilir;

‘VICINO ORSINI NEL MDLII’

‘VICINO ORSINI 1552’

Burada Vicino Orsini’nin imza olarak, tarihi ve ismini yazdırdı ı anlaşılmaktadır. Bu tarih bir çok kaynakta, alanın yapılı tarihi olarak geçmektedir. Bunun kronolojik olarak bir ispatı bulunmasa da, yazılı tek tarih olarak günümüze ulaşması dolayısıyla böyle bir genel yargı olabileceği düşünülebilir.

6.15 E ik Ev

Tiyatro'yu takip ederek sa patika izlendi inde e ik eve ula ılmaktadır. İlk bakı ta gerçeküstü bir ekilde, 30 derece kadar e ilmi bu yapı, adeta bir felaketten ayakta kalan bir ev izlenimi vermektedir. Nöbet kulesine benzeyen iki katlı yapı, dikdörtgen biçimindedir (ekil 6.77).



ekil 6.77 : E ik evin sa kö eden görüntüsü.

Ön cephede, birinci katta iki adet kare formunda, ikinci katta ise iki adet dikdörtgen formunda pencere bulunmaktadır. Sol cephede ise alt katta bir adet kare formunda, bir adet ise dikdörtgen formunda pencere yer almaktadır. Yapı ikinci kattan bir köprü ile yanındaki duvarın üstüne ba lanmakta ve bu alan bugün giri olarak kullanılmaktadır. Evin iç kısmına bahçeye ba lanan giri ten girilebilmektedir. Fakat

buradan, sadece ikinci kata ula ılmaktadır. Bugün alt kat ile aralarında bir geçi bulunmamaktadır (ekil 6.78).

Binanın sa alt duvarında, tu la formunda dö enmi kısımda bir levha bulunmektedir. Fakat levha yıpranmı tır ve muhtemelen üzerinde daha önce yer alan yazıtlar, bugün yok olmu tur (ekil 6.77). Binanın sa alt duvarının kö esinde, aya a kalkmı bir ayı figürü, yıpranmı bir kalkan ta ımaktadır (ekil 6.77 ve ekil 6.79). Bu kalkanın üzerinde Orsini Ailesi'nin arması olmu oldu u dü ünülmektedir. Zira figür Sacro Bosco'daki di er ayı heykelleriyle benzerlik ta ımaktadır (Bölüm 6.30).



ekil 6.78 : E ik evin bugünkü giri i.



ekil 6.79 : E ik evin sa k kö esinde bulunan ayı tasviri.

Sol duvarın ta tu la formunda dö enmi alt kısmında, ikinci bir levha yer almaktadır (ekil 6.80). Bu levhada Latince yazıtlar bulunmaktadır (ekil 6.81).



ekil 6.80 : E ik evin ön cephesi.

Bu yazıtlar u ekilde Türkçe'ye çevrilebilirler;

‘ANIMUS QUIESCENDO FIT PRUDENTIOR ERGO’

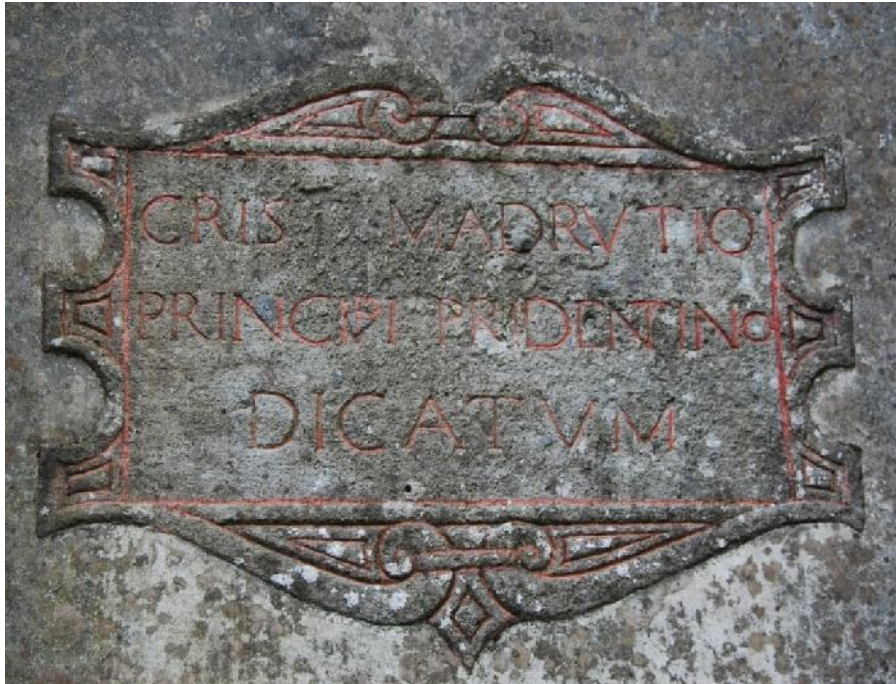
‘AKIL SAK NLE T KÇE B LGELE R’



ekil 6.81 : E ik evin ön cephesinde bulunan ikinci levha.

Bu yazıtlarla, Vicino Orsini hem kendi karı ık zihnine seslenmi , hem de parkın muhtemel ziyaretçilerine yol göstermek adına hitap etmi olabilir.

Arka cephenin ek herhangi bir desen bulunmayan sa yanında, ikinci bir yazıt bulunmaktadır (ekil 6.80). Bu yazıt da Latince'dir (ekil 6.82).



ekil 6.82 : E ik evin duvarında bulunan ikinci yazıt.

kinci yazıtlar, u ekilde Türkçe'ye çevrilebilirler;

'CHRIST MADRUTIO
PRINCIP TRIDENTINO
DICATUM'

'TRENT' N BA P SKOPOSU
CRISTOFORO MADRUZZO'YA
ADANMI TIR'

Bu yazıtlardan anlaşıldığı üzere, bu yapı Vicino Orsini'nin yakın arkadaşı olan, Trent'in başpiskoposu Cristoforo Madruzzo'ya adanmıştır.

Evin sol cephesinde herhangi bir öze veya üslupla tırma bulunmamaktadır. Bu alan muhtemel bir restorasyon sırasında sıvanarak kapatılmış olabilir (ekil 6.83).



ekil 6.83 : Ekin evin sol cephesi.



ekil 6.84 : E ik evin içi.

Tıpkı sol cephe gibi sıvanmı olan iç mekana girildi inde, evin e iminden kaynaklı olarak, düz ekilde yürünmesi mümkün de ildir ve ev adeta ziyaretçileri savurarak, beden kontrollerini kaybetmelerine yol açmakta, bu durum da gerçek üstü yapısını daha da keskinle tirmektedir (ekil 6.84).

6.16 Ceres

E ik evin sol çaprazında yer alan Ceres heykeli, tıpkı Hercules-Cacus heykeli gibi, izleyiciyi ezici boyutlara sahip büyük bir heykeldir. İlk bakı ta, ana iki parçadan olunan bir heykel grubu görölmektedir. Ana heykel, ismini de bu alana veren Ceres'dir. Tıpkı sis heykeli gibi (Bölüm 6.13), yarı çıplak, yapılı, güçlü hatlara sahip, vücudunun alt kısmı drapeli kuma la örtölü bir kadın figürü, oturur pozisyonda ileriye do ru bakmaktadır. Sa kol bir tahta oturur biçimde durmaktadır.



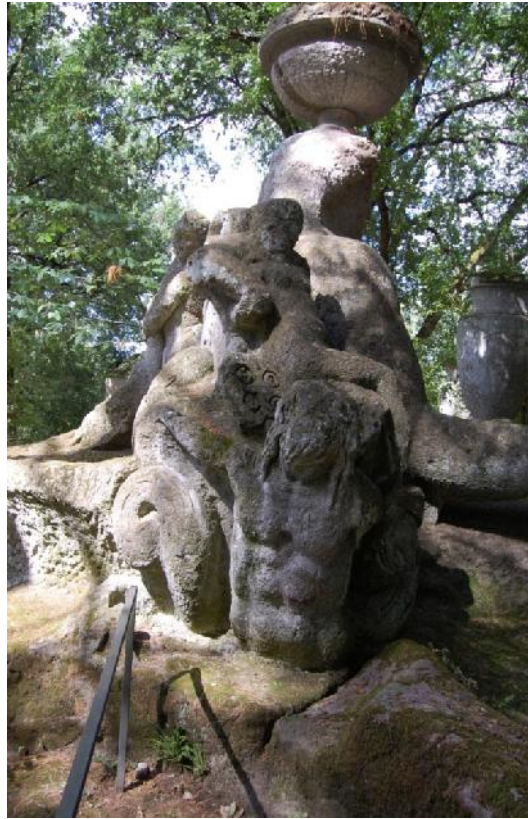
ekil 6.85 : Ceres'in ön cepheden görüntüsü.

Sol el ve ayaklar hasarlıdır. Heykelin yüzünde gülümseyen bir ifade vardır. Omuzların üstüne dü mü dalgalı saçlarının üstünde, dengelemeye çalı tı ı izlenimi veren, ekmek sepetine benzer bir sepet bulunmaktadır (Larås, 2005, s. 47). Heykelin genelinde üslupla tırma görülürken, ba kısımda daha detaylı bir çalı ma mevcuttur (ekil 6.85). kinci kısımda ise, heykelin hemen arkasında kalan, adeta saklanmı gibi gözüken küçük bir fıskiye bulunmaktadır. Bu gizlenmi yapı, küçük kanatlı, balık kuyruklu sirenlerle süslüdür. Merkezde yer alan figürler, bir erkek çocu unu, oyuncu bir ifadeyle ba a a ıya sarkıtmaktadırlar (ekil 6.86).



ekil 6.86 : Ceres'in arkasında kalan sirenler.

Yapının arka tarafı detaylıca incelendi inde kompozisyonun içinde, eri kin bir insan bedeninin de sirenlerin altında kalacak ekilde tasvir edildi i tespit edilmi tir. Bu beden tasviri, i kence gören hali saçları ve genel tasviri itibariyle Hazreti sa'nın 16. yüzyıldaki tasvirlerini hatırlatmaktadır (ekil 6.87).



ekil 6.87 : Sirenlerin arka cephesinden detay; yeti kin bir insan figürü.

Bu tespitin do ru oldu u yakla ımıyla hareket edilirse, bu heykelin gizli konumu da göz önüne alındı ında, burada sa kar ıtı gizli bir mesajın varlı ı tartışılabilir.

Kadın figürün ba ında ta ıdı ı sepet, tarımsal göstergelerden biri oldu undan dolayı, Ceres'in atribüleri arasındadır. Roma mitolojisindeki tanrıça Ceres, Yunan mitolojisinde Demeter'e kar ılıklı gelmektedir ve Klasik Dönem Atina'sının en önemli tanrılarından biridir (Carpenter, 2002, s. 36).

Gaia'dan sonra yer yüzünü temsil eden en önemli tanrıçadır, bereket ve do anın sembolüdür (Ely, 2003, s.87). Öte yandan, bu tanrısal tasvirin arkasında yer alan sirenlerle tasvir edilmiş elemanı, figürün aslında Ceres değil, Poseidon'un karısı Amphitrite olabilece i savını öne çıkarmı tır (Sheeler, 2007, s. 86).

6.17 Mezar

Mezar, Ceres heykelinin sa tarafında, üst kısımda yer almaktadır.



ekil 6.88 : Mezarın önden görünüşü.



ekil 6.89 : Mezarın yakın plandan görünümü.

Bu yapı gerçekten de açık bir mezar biçiminde, dikdörtgen formda, sırtı bir çukurdur. Fakat yapının hem enine hem boyuna boyutları, yetmiş bir insan için küçüktür (ekil 6.88 ve ekil 6.89). Bu nedenle bu mezarın Vicino Orsini'nin nebahtı Savaşında ölen oğlu Orazio'nun ölümünü sembolize ettiğine dair bir çıkarım yapılmıştır.

6.18 Koç

Heykel, mezarın sol üst tarafında yer almaktadır. Burada tasvir edilen koç, hasar görmüştüğü için yüzü seçilememektedir. Baş kısmının altında uzun ve kıvrımlı yeller bulunmaktadır. Heykelde üslupla tırma vardır, yeller tabiat gerçekçiliğinden uzaktır. Vücudu yuvarlak hatlara sahiptir, bacaklarının üzerinde oturmuştur (ekil 6.90).



ekil 6.90 : Koç heykelinin önden görünüşü.

Vücut kısmında herhangi bir desen veya süsleme gözükmemektedir, fakat heykel hayli hasarlı olduğundan dolayı bu durumun başlangıçtan beri böyle olduğunu söylemek doğru olmayabilir. Ön bacaklarının üzerine oturmuş pozisyonda tasvir edilen heykelin, sol ön bacağı yarım, sağ ön bacağı ise dizden kırıktır. Arka bacakları ise ayaklanmaya hazır bir pozisyonda yarı çömelmiş olarak tasvir edilmiştir (ekil 6.91).



ekil 6.91 : Koç heykelinin sağdan görünümü.



ekil 6.92 : Koç heykelinin soldan görünümü.

Heykelin sol yanında üç parçadan oluşmuş izler bulunmaktadır, bu da daha önceden yanında bir heykel daha olabileceğini düşündürmektedir (ekil 6.92). Bu olası heykel diğer heykellere paralel olarak diğer koç heykeli olabilir.

Hristiyanlık öncesi kültürlerde, güne enerjisinin ve ate in sembolü olan koç, bu nedenle güne ve gök tanrılarla oldu u kadar, erkeklik ve güçle de ili kilendirilmi tir (Wilkinson, 2011, s. 55).

6.19 Etrüsk Bankı

Koç heykelinin sol üst tarafında yer alan Etrüsk bankı, bahçenin sa tarafında, topografik olarak en uç noktasındaki yapıdır. Geni bir ni in içinde yer alan bu bank, yüksek bir açıklıkta bulunmaktadır. Yapının sol kısmı, e imli topra ın içine girmi biçimdedir (ekil 6.93). Bu durum bilinçli bir tasarım mı, yoksa do a ko ulları nedeniyle topra ın birikmesi sonucu olu mu bir sonuç mudur kesin de ildir. Fakat yapı, bu görünü üyle, Etrüsk mezarlarını andırmaktadır. Kare biçiminde bir çerçeveye sahip yapının ortasında, üst ve alt kısmı ayıran bir erit bulunmaktadır. Yapının üst kısmı tu lalarla örülüdür (ekil 6.93). Ni in üst kısmında yukarıda, Orsini Ailesi'nin sembolü olan üç adet gül kabartması bulunmaktadır (ekil 6.94).



ekil 6.93 : Etrüsk bankının ön cepheden görünü ü.

Etrüsk Bankı ni inin içinde yer alan metrik vecizeleri (ekil 6.94), di er yazıtlarda oldu u gibi Vicino Orsini'nin kendisi düzenlemi tir (Oleson, 1975, s. 410). Orsini, bu yazıtlarda, di er yazıtlarda da kar ıla ıldı ı üzere, dünyanın harikalarından bahsedilmektedir.



ekil 6.94 : Etrüsk bankı ni inin içinde yer alan metrik vecizeler.

‘VOI CHE PEL MONDO GITE ERRANDO, VAGHI
DI VEDER MERAVIGLIE ALTE E STUPENDE
VENITE QUA, DOVE SON FACCIE HORRENDE
ELEFANTI, LEONI, ORSI, ORCHI ET DRAGHI’

Bu yazıtlar Türkçe’ye u ekilde çevrilebilir;

‘S Z MUHTE EM VE BÜYÜK MUC ZELER
GÖRMEK Ç N DÜNYAYI DOLA ANLAR
KORKUNÇ YÜZLER, F LLER, ASLANLAR,
AYILAR, DEVLER VE EJDERHALAR OLAN
BURAYA GEL N’

Burada Orsini'nin tekrar, dünyanın harikalarını da anarak, gerçek dünya dı nda, fantastik ve ola anüstü bir evren yaratmaya çalı tı ı, yazıtlarla da anla ılmaktadır.

6.20 Vazo

Vazo heykeli, Etrüsk Bankı'nın sa a a ısında yer almaktadır. Yakla ık 2 m boyutundaki vazoda, ilk göze çarpan, büyük boyutlarından ve a ırlı ndan dolayı destek amaçlı yerle tirilen dört metal destek aya ıdır. Abartılı denebilecek büyük boyuttaki bu nesne tasviri, parktaki di er heykeller gibi, tipik Maniyerist üslubun açık bir göstergesidir. Vazonun altında, dört tarafında dört adet yüz tasviri olan, hasarlı bir kaide bulunmaktadır (ekil 6.95).



ekil 6.95 : Vazonun ön cepheden görünü ü ve metal ayaklar.

Kaidedeki yüzler yakından incelendi inde, ilk ikisinin seçilebilir oldukları görülmektedir. Birbirlerine oldukça benzer olan yüzlerin, a ızları ve gözleri açıktır,

ikinci heykelde belirgin olan boynuz tasviriyle bir melez yaratık tasviri oldu u görülmü tür (ekil 6.96).



ekil 6.96 : Detay, vazo kaidesindeki birinci ve ikinci yüzler.

Öte yandan, kaidede bulunan di er yüzler hasarlıdır. Üçüncü tasvirin göz bölgesinden yukarısı tamamen yok olmu ken, muhtemelen dördüncü yüzün var oldu u yerde, yüzlerle aynı boyutta bir delik vardır (ekil 6.97).



ekil 6.97 : Detay, vazo kaidesindeki üçüncü ve dördüncü yüzler.



ekil 6.98 : Hypnerotomachia Poliphili’de tasvir edilen vazo (Colonna, 1999, s. 112).

Vazoda, bugün herhangi bir bitki bulunmamasına karşın (ekil 6.95), süsleme ve kompozisyon itibariyle, Hypnerotomachia Poliphili’de çizilen, canavara benzer figürlerle süslenmiş vazo ile benzerlik taşımaktadır (ekil 6.98).

6.21 Canavar

Bu grotto, vazo heykelinin solunda bulunan korulukta yer almaktadır. Sacro Bosco’nun sembolü olan bu yapı, ilk bakışta ağız ve gözleri açık, iç mekanın gözüktüğü, bir masanın ağız içinde dil formunu aldığı, grotesk bir canavar başıdır. Canavarın ağızının tam önüne, girişe uzanan basamaklar bulunmaktadır (ekil 6.99).



ekil 6.99 : Canavar grottosunun ön cepheden görünümü.

Bu stilize yüz biçimsel olarak, yuvarlak burun delikleri, keskin dipleri ve açık ağızla korkutucu ve eşiğine yaklaşan herkesi yutmaya hazır bir ifadeye sahiptir. Yanaklarının kenarından, ayaklara kadar ilerleyen tüyler bulunmaktadır. Kalkık ve alın kırıklıdır. Baş kısmının tepesinde yüze doğru kıvrılan iki adet boynuz bulunmaktadır.

Vicino’nun cehennem ağızı, aynı zamanda yazlık bir piknik odası olarak tasarlanmıştır. İçerişi karanlık ve serin bir dinlenme alanıdır. Cehennem ağızının

diline dönü en masa, kenarlarda yer alan sade oturma grubu ile tamamlanmıştır (ekil 6.100, 6.101 ve ekil 6.102).



ekil 6.100 : Cehennem a zının dili görünümündeki masa.



ekil 6.101 : Cehennem a zının dili görünümündeki masayı çevreleyen oturma alanı.



ekil 6.102 : Cehennem a zındaki oturma grupları ve içerden görünüm.

Grottonun a zında, üst duda ın üzerinde 2 adet di bulunmaktadır. Üst duda ı kaplayan talyanca yazıtlar bulunmaktadır (ekil 6.103).

Bu yazıtlar Türkçe'ye u ekilde çevrilebilir;

‘...OGNI PENSIERO VOLA..’

‘HER DÜ ÜNCE UÇAR’

Burada belirtmek gerekir ki e ikte bugün görünür yazıtlar bu kadarla sınırlıdır. Fakat yazıtlar u ekilde tamamlanmaktadır;

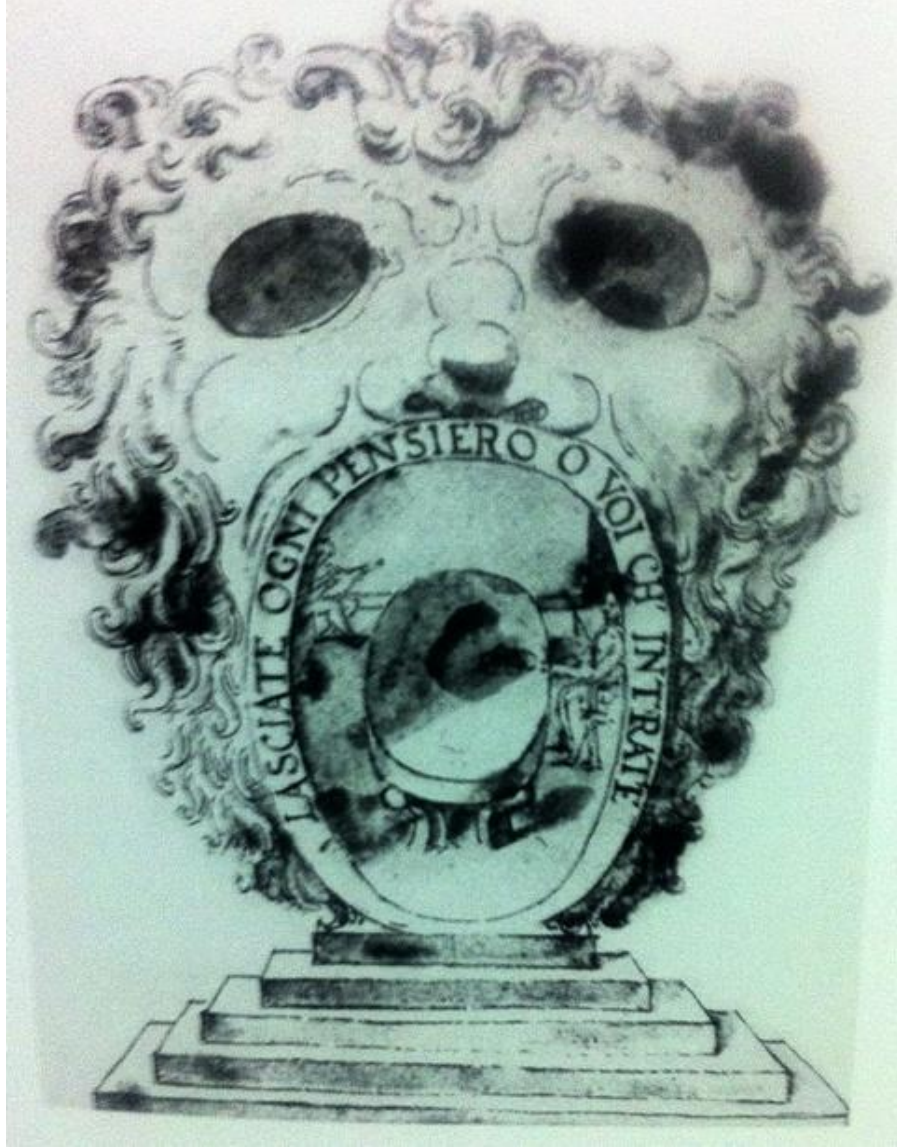
‘L’ASCIATE OGNI PENSIERO VOI CH’INTRATE’

‘BURAYA G REN S ZLER HER DÜ ÜNCEN Z BIRAKIN’



ekil 6.103 : Canavar grottosunun e i inde bulunan yazıtlar.

Bu tamamlamanın nedeni, 1600'lerin başında Giovanni Guerra'nın bahçedeki heykelleri tek tek resmettiği gravürlerdir, buradan eksik yazıtlara ulaşılmıştır (ekil 6.104).



ekil 6.104 : Giovanni Guerra, Canavar Grottosu Gravürü, 1604 (Sheeler, 2007, s. 101).

Bu yazıtların Dante Alighieri'nin (1265–1321) (Daly, 2009, s. 119), *La Divina Commedia*⁹ isimli eserindeki *Inferno*¹⁰ bölümünden ilham alınarak yazıldığı tahmin edilmektedir, bu nedenle bu grotto, bu nedenle cehennem a zı olarak da tanımlanmaktadır. Dante'nin cehennemi, kendisini baş kahraman kılarak, sevdiği kadın Beatrice'i arama yolculuğunda insanı doğalarını açlığını, alıkanlını,

⁹ *talyanca*; İlahi Komediya.

¹⁰ *talyanca*; Cehennem.

egolarının ve hırslarının çekicili inden kurtaramayan ruhların acılarını epik bir destan ekinde anlatır.

Cehennemin kapısına Vergilius'un liderli inde varan Dante, korkutucu bir yazıt okur. Yazıtta u cümleler yer almaktadır;

'LASCIA TE OGNI SPERANZA, VOI CH'ENTRATE'

'BURAYA G REN S ZLER HER UMUDUNUZU BIRAKIN' ¹¹

Bu kapıdan sonra cehennemin ilk halkası olan Limbo gelmektedir. Burada ilginç olan bu halkada acı çeken ruhlar; paganlar, vaftiz edilmemi bebekler ve günah i lememi inançsızlardır. Bu kar ıla tırmalı analizle birlikte, Canavarlar Parkı'nın paganizme ve kutsal olmayana gizli bir övgü ve kült objesi olarak tasarlamı oldu u varsayımına daha da yakla ılmı tır.

Bir di er ili ki Dante'nin La Divina Commedia'sının ilk kantosunun ba langıcında görülmü tür. Kanto u ekinde ba lar;

'NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VITA

MI RITROVAI PER UNA SELVA OSCURA

CHÉ LA DIRITTA VIA ERA SMARRITA.'¹²

Bu mısralar Türkçe'ye u ekinde çevrilebilir;

'YA AM YOLCULU UMUZUN ORTASINDA

KEND M KARANLIK B R ORMANDA

DO RU YOLDAN ÇIKMI BULDUM'

Dante, La Divina Commedia'yı yazdı ında 35 ya ında olmalıdır, zira eser 1300 yılında geçmektedir. Vicino Orsini'nin ise elde bulunan 1552 in a tarihi verisi (Bölüm 6.14) göz önüne alınarak, do um tarihi olan 1516 göze alındı ında, Canavarlar Tarihi'nin in a döneminde 36 ya ında oldu u sonucuna ula ılmı tır. Ayrıca burada bahsedilen karanlık orman metaforu Orsini'nin Sacro Bosco'yu hem tanımlamasında hem de tasarımında, anlam bütünlü ü sa lamaktadır. u halde bütün bu veriler e li inde, Vicino Orsini'nin hem pagan ve din dı ı kültlerle ba lantısı

¹¹ Alighieri, Dante. La Divina Commedia, III. Kanto.

¹² Alighieri, Dante. La Divina Commedia, I. Kanto.

desteklenirken, aynı zamanda cehennem a zı ekindeki bu grottonun, e i Giulia'yı ararken kayboldu unun da bir ifadesi oldu u yorumuna ula abilir.

Öte yandan 16. yüzyılda grotesk imgeler hem görsel sanatlarda hem edebiyatta adeta din ve mitoloji arasında bir çizgi olu turmaya ba layarak, arada duran bir neo pagan-kült çizgi olu turuyorlardı. Buradaki canavar tasvirinde de, cehenneme veya arafa giri e referans verildi i fikrine ula ılmı tır. Bu paralelde, aynı zaman diliminde eser veren Pieter Bruegel'in ' sa Arafta' isimli çalı masındaki benzerlik dikkat çekicidir (ekil 6.105).



ekil 6.105 : Pieter Bruegel, ' sa Arafta (detay), 1556 (Dell, 2010, s. 41).

u halde, bu tasvirde i levsellik söz konusu iken, saklı ormanın ziyaretçileri bu 'cehennem a zının' içine gönüllü bir ekilde girerken, burada aslında cehennem algısından ve kült bir ilüzyondan söz etmek do ru olacaktır.

6.22 Ejderha

Canavar grottosunun sa arkasında yer alan ejderha heykelini, üç büyük figürden olu an bir heykel grubu olarak tanımlamak daha do ru olacaktır. Bu grubun merkezinde, büyük grotesk bir ejderha yer almaktadır. Ejderhanın sa yanında bir erkek aslan, sol yanında ise bir di i aslan bulunmaktadır (ekil 6.106).



ekil 6.106 : Ejderha heykelinin ön cepheden görünümü.

Kanatları bedenine göre göre küçük tasarlanmı ejderhanın, gözleri sonuna kadar açılmı , a zı ise ba ırır veya alev çıkarır gibi açıktır. Yüzünde kızgın oldu u kadar, aniden saldırıya u ramı oldu u izlenimini veren, a kın bir ifadeyle tasvir

edilmiştir. Ejderhanın sağ tarafında yer alan erkek aslanın sırtına dayanmış baca taşının ucunda, üç adet büyük pençe görülmektedir. Ejderhanın pençesinin gücüyle, bacakları görünmeyecek biçimde toprağa gömülmüş olarak tasvir edilmiş olan aslan, bu güç karşısında bir bataklıkta veya suya gömülür gibidir ve bu esnada ejderhanın baca taşını ısırılmaktadır. Ejderhanın sol yanındaki dişi aslanın ise ağız açıktır ve ejderhanın dişi er baca taşını ısırılmak üzere, harekete geçmiş bir biçimde tasvir edilmiştir. Dikkatle incelendiğinde, bu figürün arkasında ve ejderhanın altında kalan üçüncü bir figür bulunmaktadır. Bu heykel, dişilerine göre daha küçük bir aslandır ve ejderhanın kuyruğuna bacaklarıyla tutunmuş bir biçimde mücadele etmektedir (ekil 6.107).



ekil 6.107 : Ejderhanın sol altında yer alan kaplan figürü.

Ortaçağ Hristiyan ikonografisinde, aslan, hayvanların en asilidir ve sağ ile özdeşleştirilerek iyiliği temsil etmiştir. Ejderha ise şeytan ile özdeşleştirilmiştir ve aslana tezat olarak, kötülüğü simgelemiştir (Stonard, s. 5).

Ejderha aslana göre farklı coğrafyalarda görülebilen daha yaygın bir semboldür. Aslen bir Çin yaratısı olan Ejderha, kaynağını aldığı Çin sembolizminde hem imparator'u, hem de Güneş'in görkemini temsil eder, ancak Avrupa Hristiyan sanatı

sembolizmde eytan da dahil olumsuz anlamları içerir ve insan do asının soysuz yanını simgeler (Wilkinson, 2011, s. 8).

Hristiyan ikonografisine paralel olarak, Sacro Bosco'daki bu mücadele Rönesans döneminde sık tasvir edilmi tir. Uberti'nin 1501 tarihli gravüründe de kar ımıza çıkmakta ve buradaki kompozisyonla biçimsel olarak benzerlik ta ımaktadır (ekil 6.108).



ekil 6.108 : Uberti'nin 1501 tarihli ejderha gravürü. (Sheeler, 2007, s. 92)

Darnall ve Weil'e göre de Sacro Bosco'daki aslan ve ejderha tasviri, iffetli ve günahkarın klasik çatı ması üzerinden temellenmektedir. Öte yandan, Vicino'nun e i Giulia'yı kaybetmesiyle, ejderha'nın ihtiyatı, dayanıklılı ı, aslanın ise gücü temsil etmesi, iyi ve kötü çatı manın tersine dönmesi ve ilahi a kın mücadelesi anlamına gelebilir (Darnall ve Weil, 1984, s. 13). Aynı zamanda, Sacro Bosco'nun Vicino Orsi'nin ölen e i Giulia'ya adanmı oldu u teorisiyle hareket edildi inde, buradaki ejderhanın Orsini'nin e i için bir amblem oldu una dair bir teori de mevcuttur (Bury, 1985, s. 218).

Mevcut teorilere ek olarak, bu tasvir dikkatle analiz edildi inde, maskeye benzer ba 1, kalın ka ları ile oryantal bir biçime sahip ejderhanın kanatlarında bulunan hilal benzeri motiflerden dolayı (ekil 6.107), Do u'yu temsil etti i sonucuna varılmı tır. Vicino Orsini'nin o lu Orazio'nun bir önceki bölümde de inildi i üzere nebahtı Sava ı'nda ölmü olması, ejderhanın altında kalan yavru aslan tasvirini, bu noktada daha da anlamlı kılmaktadır. Bu durumda ejderhanın Do u'nun temsili olarak 'kötü' Osmanlı'yı, ejderhanın altında can veren yavru aslanın Vicino Orsini'nin o lu Orazio'yu, di i aslanın Vicino Orsini'nin e i Giulia Farnese'yi ve yere gömülmekte olan erkek aslanın da Vicino'nun kendisini temsil etti i üzerine yeni bir teori geli tirilmi tir.

6.23 Fil

Konumu gere i, ejderha heykel grubuna (Bölüm 6.22) oldukça yakın bir pozisyonda olan bu fil heykeli (ekil 6.109) farklı anlamlar kazanmaktadır. Zira, Hristiyan ikonografisinde fil, ejderhanın dü manıdır. Filin kuvvet ve güç gibi niteliklerinin yanında saflık, sadakat ve bilgelik gibi özellikleri de vardır. Bu fil üzerinden tasvir edilen özelliklerin Vicino'ya yüklenmi oldu unun bir göstergesi de olabilir.



ekil 6.109 : Fil ve Ejderha heykel gruplarının birbirlerine olan konumları.

Biçimsel olarak ise, Canavarlar Parkı'nın birçok heykeli gibi bu heykel de, büyük boyutlara sahiptir. Heykelin adından da anlaşılacağı üzere, kompozisyonun merkezinde iri bir fil yer almaktadır (ekil 6.110).



ekil 6.110 : Fil heykelinin ön cepheden görüntüsü.

Fil, hortumuyla ayakları yere de en bir erkek figürü kavramıdır. Baş kısmında, hortumunun her iki yanında çizgisel oyuklar bulunmaktadır. Bu oyuklardan, heykelde daha önce fil diplerinin bulunduğu sonucuna varılmıştır. Gözler büyük ve

yuvarlak biçimdedir, sağ göz hasarlıdır ve oyuk biçiminde durmaktadır. Kulaklar, üçgen formunda, büyük ve yanlara doğru açıktır. Baş kısmının hemen üzerinde bir erkek figürü bulunmaktadır. Sırt kısmında bir semer bulunmaktadır, semerin üzerinde ise sandık a benzer bir kale tasvir edilmiştir (ekil 6.111).

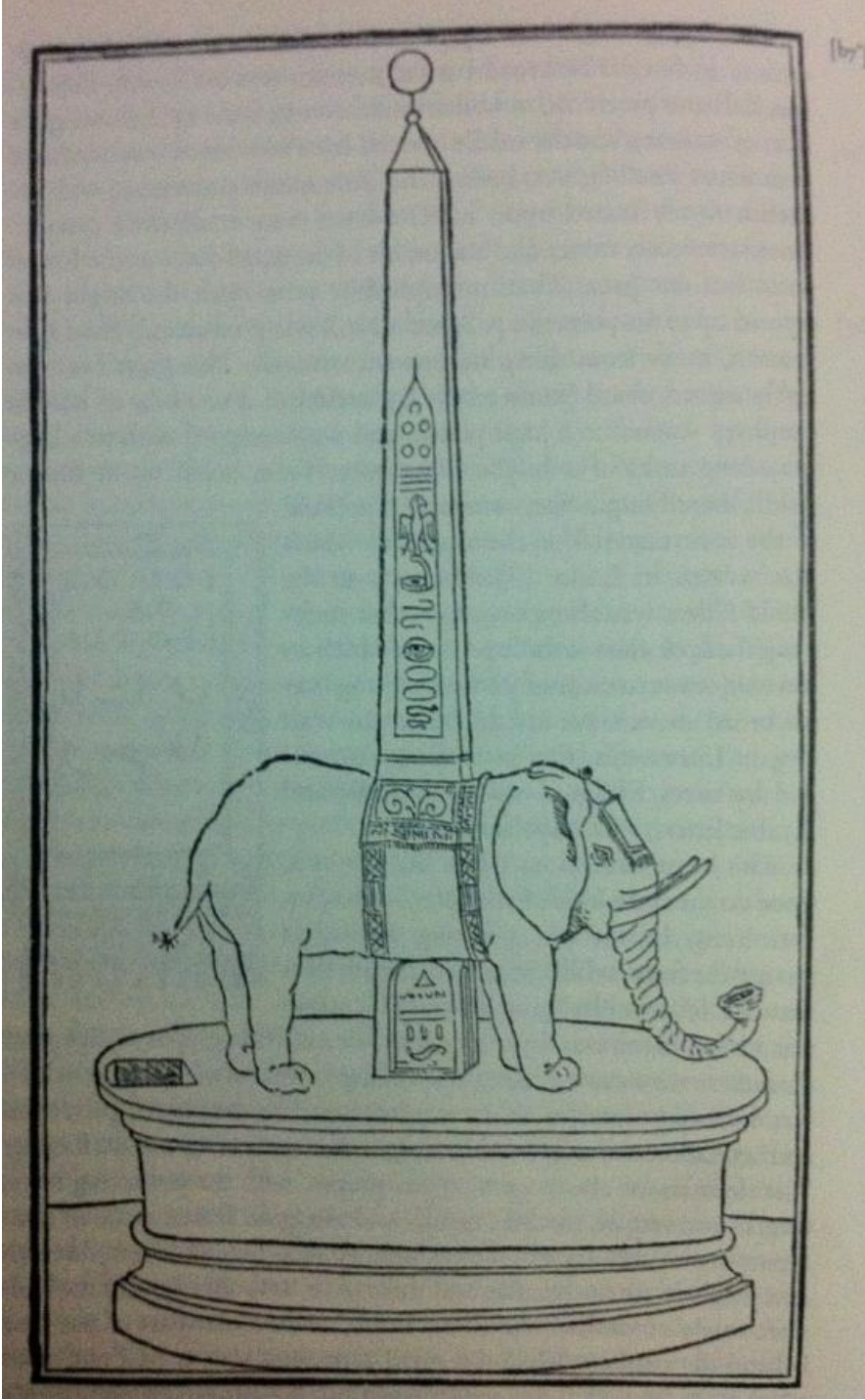


ekil 6.111 : Fil heykelinin yan cepheden görüntüsü, üç figür bir arada.

Fil figürü biçimsel olarak, Francesco Colonna'nın Hypnerotomachia Poliphili adlı kitabından esinlenmiş görülmektedir (ekil 6.112).

Kompozisyonun alt kısmında yer alan erkek figürünün bacakları ve parmağı benzeri bir nesne tutan sağ eli yere uzanmaktadır. Baş, sağ koluna paralel biçimde omzuna düşmüştür. Yere düşmek üzere ve kıvrılan figürün bu tasvirinden, fil tarafından yaralandığı veya öldürüldüğü sonucuna varılmaktadır. Zırhı ve miğferleri, bu figürün Roma'lı bir asker olduğunu göstermektedir (ekil 6.113).

Kompozisyonun üst kısmında ise fili kontrol eden ikinci bir erkek figür bulunmaktadır. Fakat ilk figürün aksine, oldukça hasarlı bir heykeldir; gövdesinin sol tarafı neredeyse tamamen yok olmuştur. İlk erkek figürden farklı giysilere sahip olan heykelin, sol elinde hasardan dolayı tanımlanamayan bir cisim bulunmaktadır (ekil 6.114).



ekil 6.112 : Hypnerotomachia Poliphili'den fil çizimi (Colonna, 1999, s.38).

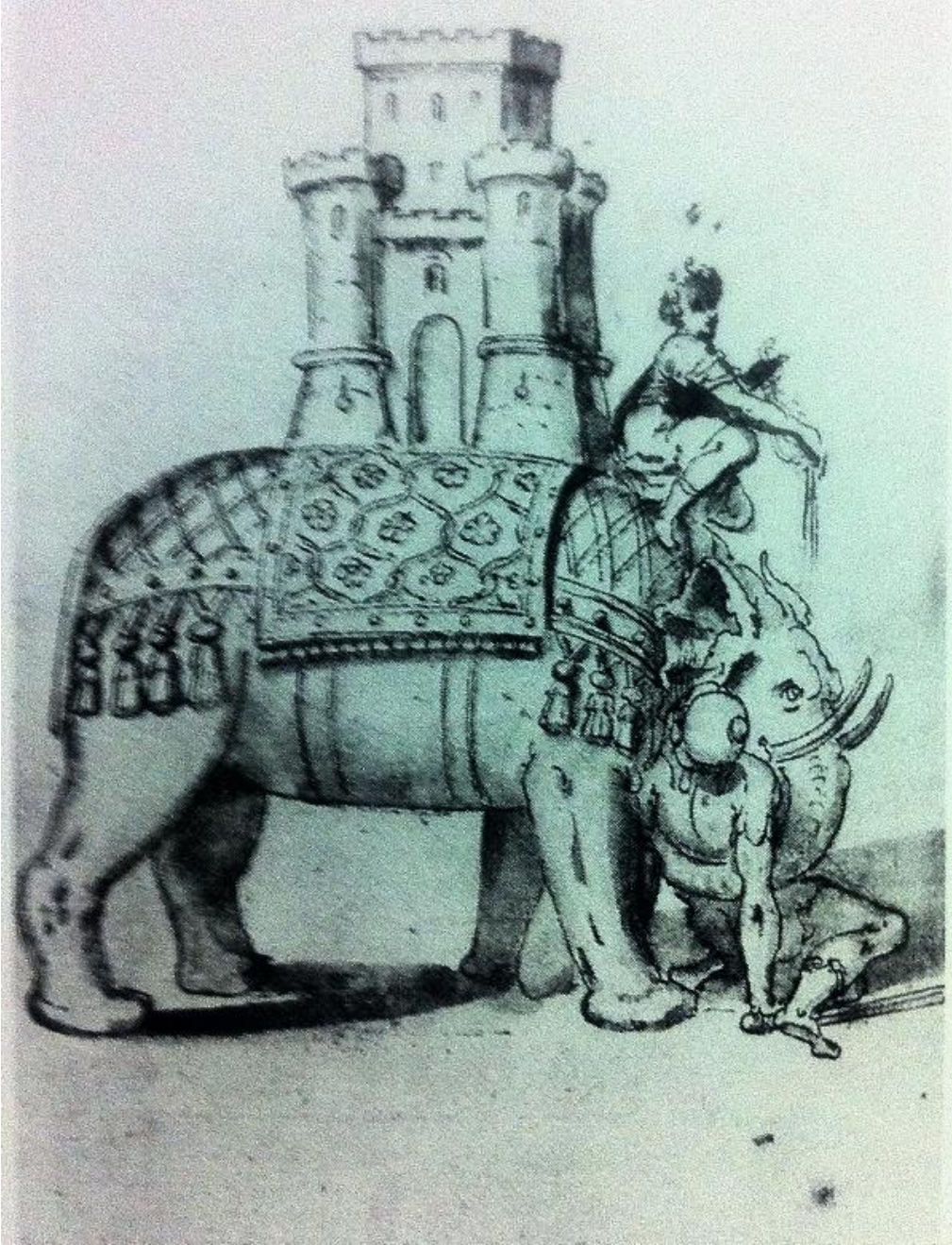


ekil 6.113 : Fil heykelinden detay; Roma'lı asker.



ekil 6.114 : Fil heykelinin üzerindeki ikinci erkek figür.

Sava filleri, Uzak Do u ve Hindistan'da kullanılmı olsalar da, büyük kulaklı Afrika filinin bu kompozisyonda bir sava fili olarak tasvir edilmesi, Kartaca'lı Hannibal'ın MÖ 218 yılında, Romalıları Cannae'de yenmesini hatırlatmaktadır. Guerra'nın 1604 tarihli gravürüne göre (ekil 6.115), fil binicisi elindeki bir keseden file ya da askere do ru bir ey atmaktaydı. Aynı çizimde filin üzerindeki semerde, Orsini Ailesi'nin sembolü olan güller görülmektedir.



ekil 6.115 : Giovanni Guerra, Fil Heykeli Gravürü, 1604 (Sheeler, 2007, s. 94).

Bu heykelin, Hannibal tasviri üzerinden, Roma'lı asker tasviri ile, 1571 yılında nebahtı Savaşı'nda Osmanlı'ya karşı savaşırken ölen oğlu Orazio'ya ithaf edebileceği varsayımına ulaşılmıştır.

16. yüzyıl ortalarında Afrika ve Asya fillerinin sanatsal temsili artmış olmakla birlikte, sanatçıların tasvirlerinde Quattrocento tasvirlerine bağlı olduğu söylenebilir. Fakat bu dönemdeki en tartışmalı ve tartışıcı fil tasviri, inceleme konusu olan Bomarzo'da yer alan Elefante'dir (Lach, 1970, s. 147-148).

6.24 Vazolar Meydanı

Meydan, Fil ve Ejderha heykellerinin karşısında, Neptunus heykeline giden bir yol olan turan (ekil 6.116), yüksek ve geniş bir alanda yer almaktadır. Bu alan, atletlerin içinde idman yaptığı bir Antik Yunan xystusunun bir canlandırmasıdır (Sheeler, 2007, s. 80). Fakat burada xystuslarda bulunan kolonlar yerine, gölge oluşturmaları amacıyla ağaçlar kullanılmıştır. Bu geniş alanı, Etrüsk cenaze vazolarına benzer iki sıra vazo çevrelemektedir.



ekil 6.116 : Vazolar meydanının girişi, önden görünüşü .

Bu meydana 14 adet vazo bulunmakta ve bu vazoların her biri aynı biçimde tasarlanarak, kare formundaki kaidelerin üzerine yerleştirilmiştir. Etrüsk cenaze vazolarının benzerleri olan bu heykellerin (Sheeler, 2007, s. 80), bazılarının üzerindeki yazıtlar okunabilir, çoğunun ise okunmaz durumda ve hasarlıdır. Girişten başlayarak, okunabilir yazıtlardan ilki şu şekildedir (ekil 6.117);

‘NOTTE E GIORNO’

Bu yazıt şu şekilde Türkçeye çevrilebilir;

‘GECE VE GÜN’

Burada gece ve gündüz kelimelerinin metaforik olarak ölüm ve yaşamı simgeleyebilecekleri çıkarımı yapılmıştır.



ekil 6.117 : Vazolar meydanında yer alan birinci yazıt.

İkinci yazıt tekrar aynı şekilde yapılmakta, fakat alt kısmı okunabilir durumdadır (ekil 6.118, 6.119 ve ekil 6.120).

‘NOTTE E GIORNO NOI SIAM VIGILI E PRONTE A GUARDAR
D’OGNI INGIURIA QUESTA FONTE’

Bu yazıt u ekilde Türkçe'ye çevrilebilir;

'GECE VE GÜNDÜZ BU HAVUZU
HERHANGİ BİR ZARARDAN KORUMAK ÇİN TETKİLEYİZ'



ekil 6.118 : Vazolar meydanında yer alan ikinci yazıtın üst kısmı.



ekil 6.119 : Vazolar meydanında yer alan iki numaralı yazıtın alt sol kısmı.



ekil 6.120 : Vazolar meydanında yer alan iki numaralı yazıtın alt sa kısmı.

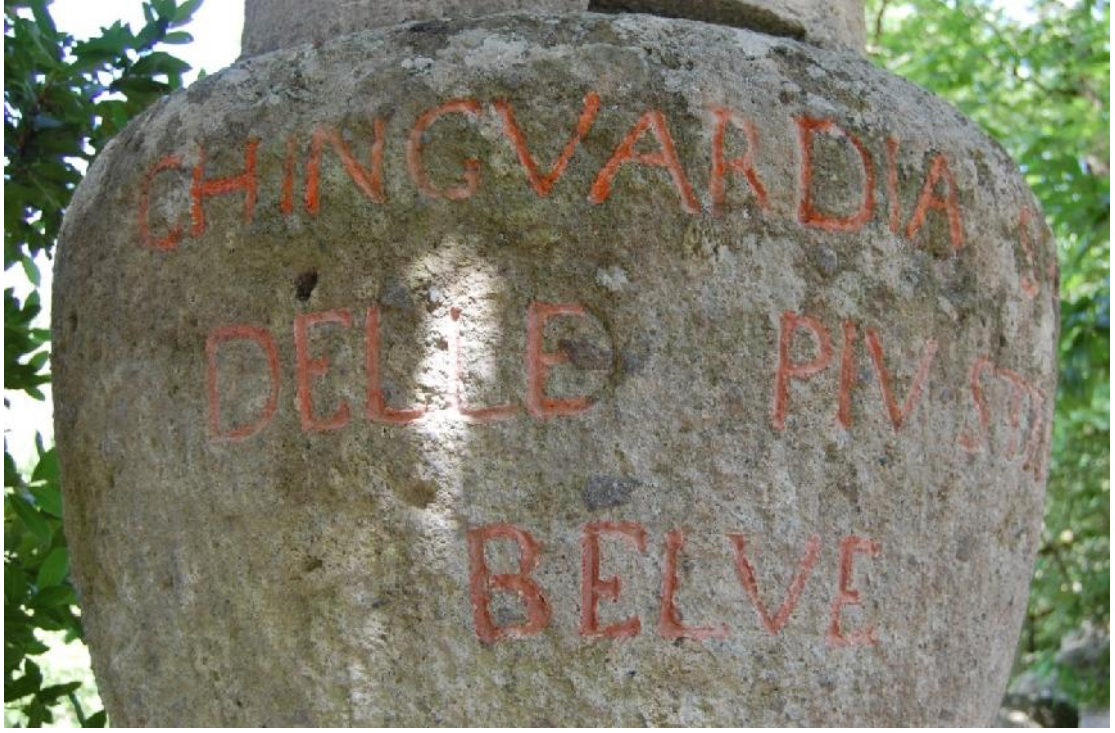
Üçüncü okunabilir yazıt (ekil 6.121, ekil 6.122 ve ekil 6.123) da, u ekilde Türkçe'ye çevrilebilir;

‘FONTE NON FU ... DI GIA ... LE PIU STRANE BELVE’

‘HAVUZ BURADA DE LD ... ÖNCEDEN... EN GAR P YARATIKLAR
(VARLIKLAR)’



ekil 6.121 : Vazolar meydanında yer alan üç numaralı yazıtın üst kısmı.



ekil 6.122 : Vazolar meydanında yer alan üç numaralı yazıtın alt sol kısmı.



ekil 6.123 : Vazolar meydanında yer alan üç numaralı yazıtın alt sa kısmı.

Burada, korundu u ifade edilen havuzun vazolar meydanının hemen sonunda yer alan, havuz biçimindeki Neptunus oldu u dü ünülmektedir.

6.25 Neptunus

Neptunus'e Vazolar Meydanı'ndan ilerleyerek ula ılmaktadır. Oldukça büyük olan bu heykel, dairesel bir kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. İlk bakışta uzun saçlı ve sakallı ya lı bir erkek figürü görünümündeki bu heykel (ekil 6.124), çember şeklindeki havuz havzasının (ekil 6.125) içerisinde yer alan bir tepelikte tasvir edilmiştir. Neptunus burada havuzun ortasında yer almaktadır ve sa elinin altında küçük bir yunus vardır.



ekil 6.124 : Neptunus'un ön cepheden görünümü.

Oturur pozisyonundaki heykelin bacaklarında drapeli kuma kaplı ve dizden bükülmü lerdir (ekil 6.124). Heykelin baş kısmı, vücudundan çok daha ayrıntılı ve naturalist bir biçimde tasvir edilmiştir (ekil 6.126). Heykelin sağ yanında yer alan deniz yaratıcısı ve elinin altındaki küçük yunus balığı, daha önce muhtemelen aktif bir su ö esi olan havuz havzası, Roma mitolojisinde Neptunus, Yunan mitolojisinde ise Poseidon olarak adlandırılan bu tanrı tasvirinin atribüleridir.



ekil 6.125 : Neptunus'un altında yer alan havza.



ekil 6.126 : Neptunus'un yakın plandan görünümü.



ekil 6.127 : Neptunus'un gövde ve baş kısmı.

Denizler tanrısı Neptunus'un hemen sağı yanında bulunan büyük deniz yaratıcı heykeli ise, Neptunus'un merkezde yer aldığı kompozisyonla bütünle ik durmaktadır ve bakış yönü Neptunus'a doğrudur. Bu heykel de tıpkı Balina heykeli gibi (Bölüm 6.8), yerden çıkan bir deniz yaratıcı tasviridir. Ağız ve gözleri açık, üst dişleri belirgin ama hasarlıdır (ekil 6.128).



ekil 6.128 : Büyük deniz yaratıcının geniş açıdan görünümü.

Neptunus heykelinin de üzerinde oturdu u, havuzun ortasında yer alan tepelik alan, bu deniz canavarının gövdesi olarak da yorumlanabilir (ekil 6.124).

6.26 Uyuyan Kadın

Bu tasvir, Neptunus heykelinin sol a a ısında yer almaktadır. Dev boyutlara sahip heykel, ilk bakı ta, yatar pozisyonda, çıplak bir kadını tasviridir. Kadın figür, yuvarlak form lu, yatak benzeri bir kaidenin üzerine uzanmı , sa baca ı drapeli kuma la örtülüdür, aynı zamanda sa elinde de aynı kuma ın devamını tuttu u görülür, böylelikle bu kuma bir yata ın üzerindeki çar af izlenimi yaratmaktadır (ekil 6.129). Figürün sa ında küçük bir köpek tasviri de bulunmaktadır (ekil 6.130).

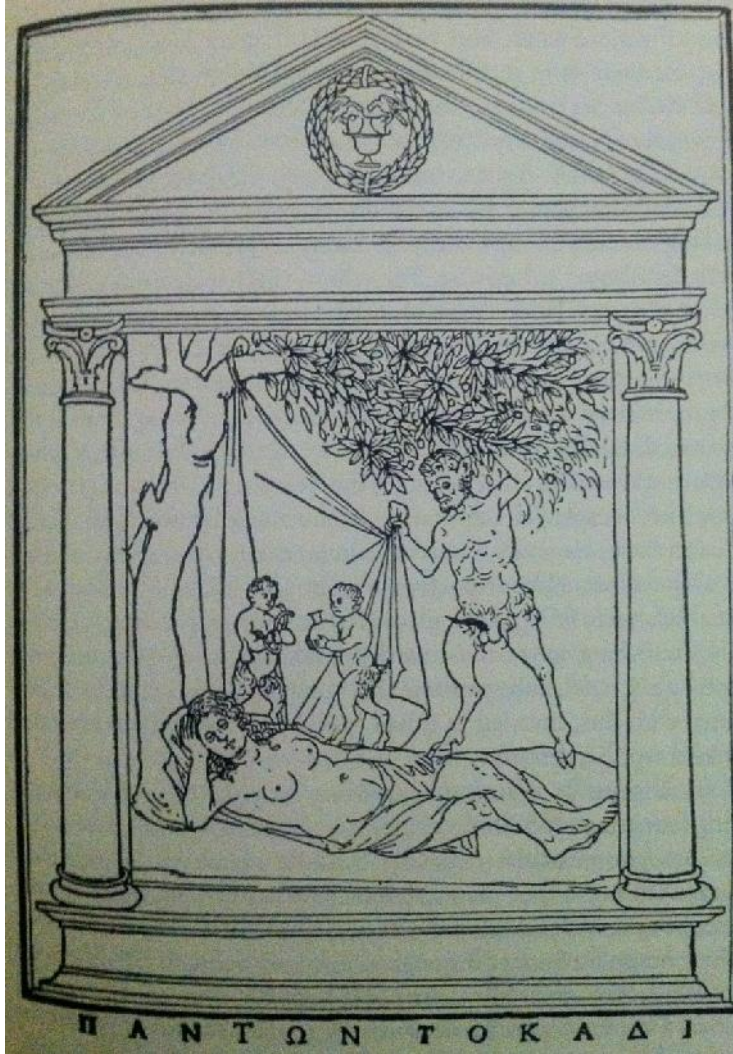


ekil 6.129 : Donna Dormiente heykelinin önden görünümü.

Heykel biçimsel olarak, Hypnerotomachia Poliphili'de yer alan uyuyan kadın çizimini anımsatmaktadır (ekil 6.131).



ekil 6.130 : Donna Dormiente heykelinin yakın plandan görünümü.



ekil 6.131 : Hypnerotomachia Poliphili'de yer alan uyuyan kadın çizimi (Collona, 1999, s. 73).

Burada yer alan köpek tasviri ile uyuyan kadının konumuna bakıldığında, köpeğin bir bekçi gibi yerle tirildiği görülür. Bu durumda köpeklerin özellikle ahir dinler öncesi inanılarda ve kültürlerde ölümle ve mezarlarla ilişkilendirildiği dikkate alınarak (Wilkinson, 2011, s. 53) -bu inanların en eskilerinden biri Yunan Mitolojisi'ndeki Kerberos'dur-, buradaki tasvir edilen kadın figürün uyumanın ötesinde ölü olduğu, hatta bu kadının Orsini'nin vefat eden eşi Giulia Farnese olabileceği varsayımına ulaşılmıştır.

6.27 Echidna

Echidna heykeli, Furia heykeli ile karşı karşıyadır ve aralarında aslanlar bulunmaktadır. Enine doğru hayli büyük boyutta olan bu heykel, yine bir melez yaratık tasviridir. Heykelin gövdesi bir kadın gövdesi olarak tasvir edilmiştir. Yüz hatları, ağız ve burun kısmı hasarlı olduğu için belirgin bir ifadeye rastlanmamıştır. Toplu ve kısa olan saçların üzerinde taç benzeri bir nesne bulunmakta fakat ön kısmı yok olmuştur. Gövdeye bitişik olarak, sol tarafında bir kanat bulunmaktadır. Gövdenin sağ tarafında ise ikinci kanat veya kolun gelebileceği nokta kırıktır, muhtemelen zaman içerisinde hasar görüp yok olmuştur (ekil 6.132).



ekil 6.132 : Echidna'nın önden görünümü.

Sol tarafındaki kol da omuzdan kırıktır, kanat ise yana doğru açıktır ve ejderha kanadına benzemektedir. Kasıkların altında, üç pençeli ayakların olduğu iki kısa bacak bulunmaktadır (ekil 6.133). Sol bacağın yanından sola uzanmış uzun kuyruk dikkati çekmektedir. Heykelin en büyük parçası olan bu kısmın tüylerle başlamakta, balık pullarıyla devam etmekte ve balık kuyruğu ile sonlanmaktadır. Bu tasvirle heykelin bir siren olduğu düşünülmektedir.

Sol üst kısımda heykeli bitiren platform benzeri yapının varlığı, daha önce burada başka heykeller veya ekler bulunabileceğini olası olarak güçlendirmektedir.



ekil 6.133 : Detay, Echidna'nın gövdesi ve kanadı

Biçimsel tasvirler ve isimden de anlaşıldığı üzere söz konusu heykel Echidna tasviridir. Echidna, Yunana mitolojisinde Gaia ve Tartarus'un canavar çocuklarıdır,

yarı yılandır ve insan eti yer, bazı kaynaklarda Kerberus'un annesi oldu u da geçmektedir, yer altı dünyasına ait bir melez yaratıktır (Daly, 2009, s. 48). Bomarzo'daki Kerberus tasviri bölüm 6.33'de incelenmiştir.

6.28 Aslanlar

Echidna heykeliyle aynı alanda yer alan bu heykeller, ikili aslan tasvirleridirler. Yanyana tasvir edilen aslan heykellerinden sol tarafta yer alan dişi bir aslan, sağ tarafta yer alanı ise erkek bir aslan olarak tasvir edilmiştir. Sol tarafta yer alan aslan, iyi korunmuş yüz hatlarına sahiptir. Yersiz olan baş kısmında boynun ağzında bir kırık bulunmaktadır. Gözleri açık ve başı yukarıya kalkmıştır, aralık ağzından üst çenesine başlı iki büyük ve sivri diş görülmektedir. Bu durum dişi aslanın, saldırıya hazır bir pozisyonda olduğunu izlenimini vermektedir. Ön ve arka ayakları yerde oturur pozisyonda olan figürün, sağ yanında hasarlı olduğundan dolayı net olarak seçilemeyen figürler bulunmaktadır, bu figürlerin bir tanesinin başı seçilebilmekte ve dişi aslanın başına benzer, fakat daha küçük bir formda olduğunu görülmektedir. Dişi aslanın pozisyonundan dolayı, bu figürlerin yavru aslanlar oldukları düşünülmektedir (ekil 6.134).



ekil 6.134 : Sağ tarafta yer alan dişi aslan.



ekil 6.135 : Sol tarafta yer alan erkek aslan.

Sol tarafta bulunan aslanın erkek oldu u ise çene altından ba layan, stilize edilmi dalgalı yelelerden anla ılabilir. Di i aslana kıyasla, oldukça hasarlı olan bu figürün çene altında bir kırık bulunmakta, a ız kısmı ise hasarlı ve seçilemez durumda olsa da, tıpkı di i aslan gibi a zının aralık oldu u görülmektedir. Öte yandan di i aslanın aksine, arka ayakları net bir biçimde gözükmektedir ve kuyru u arka aya ına sarılmı pozisyondadır (ekil 6.135).

Bu kompozisyondaki di i, erkek ve yavru aslan tasvirlerinin ejderha heykel grubunda oldu u gibi (Bölüm 6.22), Vicino Orsini'nin kendisini, e ini ve o lunu temsil ediyor olabilecekleri kanısı olu mu tur.

6.29 Furia

Aslan heykellerinin yanında yer alan Furia heykeli, melez bir kadın figürü tasviridir. Figürün yüz ifadesi a ız ve burun kısmı hasarlı oldu u için, net de ildir. Büyük

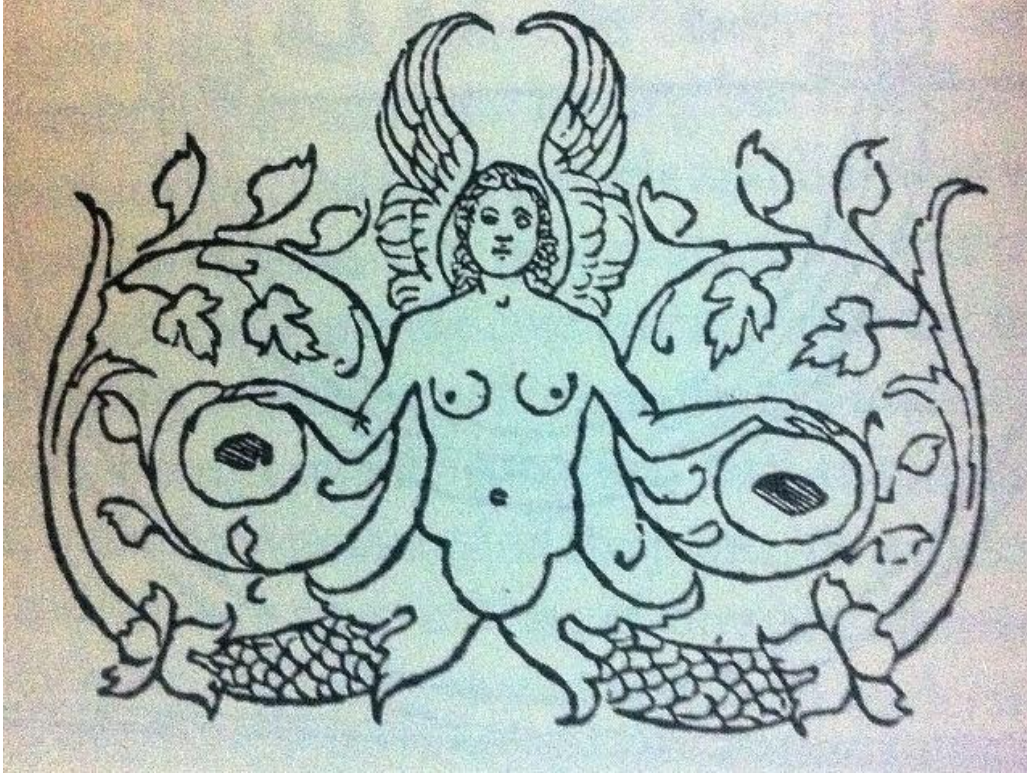
gözler açık ve ileriye doğru bakmaktadır, bu da yüze vakur bir ifade vermektedir. Saçlar, dalgalı ve topuz biçimindedir. Figürün gövde kısmı çıplak bir kadın biçimindedir, göğüsler bel ve karın bölgesine oranla küçük, sağ kolu omuzunun altından kırıktır. Sol kol ise dirsek üstünden çatlak ve dirsek kısmında küçük bir parçası eksiktir. Sol el, bacak gibi görülebilecek sol kuyruğun üzerinde yer alan, motifli desteye dayalıdır. Fakat bu kısım da eksik olduğu için burada daha önce nasıl bir ek parça bulunduğunu ön görülememektedir (ekil 6.136).



ekil 6.136 : Furia heykelinin önden görünümü.

Figürün alt kısmında iki yana açılmış, üzerlerinde balık pulları bulunan kuyruklar bulunmaktadır. Bu kuyrukların üst ve uç kısımlarında kırıklar vardır ama parçalar eksik değildir. Kasıklardan başlayıp ve üst baldırlara kadar ilerleyen tüylerden sonra balık pulları başlamakta ve kuyrukların sonuna kadar devam etmektedirler (ekil 6.136).

Bu heykelin tasarımında Hypnerotomachia Poliphili’de yer alan melez tasvirinden (ekil 6.137) esinlenildiği kanısına varılmaktadır.



ekil 6.137 : Hypnerotomachia Poliphili’de tasvir edilen melez yaratık (Colonna, 1999, s. 206).

Furia Roma ve Yunan Mitolojisi’nde genel bir isim olarak intikamcı tanrıçaları tanımlamak için kullanılmı tır. Latince terminolojide Furia ve Furiae olarak geçerken, Yunanca isimleri Erinyes’dir. Yunan air Hesiod’a göre, tıpkı Echidna gibi Gaia’nın yer altı dünyasına ait kızlarıydılar. Sayıları hakkında kesin bir yargı bulunmasa da genel olarak üç adet oldukları görü ünde birle ilir. Alecto huzursuzlu u, Megaera kıskançlı ı ve Tisiphone intikamı ve kan davasını temsil eder. Roma Mitolojisi’ndeki Furia’lar Yunan benzerlerinden çok daha acımasızdırlar ve cezaları yer altı dünyasında, yani ölümden sonra bile devam ederdi (Daly, 2009, s. 58).

Bu bilgilere paralel olarak, Antik Yunan’da büyüyle de u ra an dü ünür Empedokles’in iirlerinden elde edilen verilere göre, karanlık güçlere sahip olmak için yer altı dünyasına inip Persephone ile kar ıla madan önce Furia’lar ile mutlaka kar ıla mak ve onlara yakarmak gerekmekteydi (Kingsley, 2002, s. 245). u durumda Persephone’ye giden (Bölüm 6.32) yolun ba langıcında yer alan Furia simya ve mitolojik olarak parkın yapısı içinde yeni bir anlam zinciri olu masını sa lamaktadır.

6.30 Ayılar

Ayı heykelleri, Echidna, aslanlar ve Furia heykellerinin sol üstünde yer almaktadır. Bu iki heykelde, birbirlerine benzer iki ayının tasvir edildi i görülmektedir (ekil 6.138). talyanca planda ‘Orsi’ olarak geçen bu heykellerin anlamları ‘Ayılar’dır.

Orsini Ailesi’nin isimleri¹³ de talyanca’da köken olarak buradan gelmektedir. Bu noktada parkta di er noktalarda da görülebilen (Bölüm 6.15) ayı detayları, burada ailenin amblemlerini tutan muhafız pozisyonundaki ayı heykelleri ile birlikte Orsini Ailesi’nin bire bir sembolize etti i dü ünçesini olu turmu tur. u halde yer altı dünyasında Persephone’ye do ru ilerlerken Orsini Ailesi’nin ölmü olan atalarını temsil ettikleri varsayımına ula ılmı tır.



ekil 6.138 : Ayı heykellerinin sa yandan görünümü.

¹³ talyanca. Ayıcıklar, ayılar anlamında çevrilebilir.

Sol tarafta yer alan ayı figürü, kare formunda bir kaide üzerinde üzerine yerle tirilmi tir. Arka ayaklarının üzerinde durmakta ve ön ayaklarıyla Orsini Ailesi'nin amblemini tutmaktadır. Baş kısmında yüzünün ço unlu u hasarlıdır (ekil 6.139).



ekil 6.139 : Sol tarafta yer alan ayı tasviri.

Sa tarafta yer alan ayı tasviri, yine sol taraftaki figür gibi, kare formundaki bir kaidenin üzerinde yükselmekte ve ayakta durmaktadır. Ön ayaklarıyla Orsini Ailesi'nin sembolü olan çelenk ekindeki gül motifini tutmaktadır. Sol taraftakine nazaran, daha az hasarlı oldu undan dolayı, yüz hatları okunabilir durumdadır. Baş ı yukarıda, a zı kapalı ve gözleri ileriye do ru bakmaktadır (ekil 6.140).



ekil 6.140 : Sa tarafta yer alan ayı tasviri.

Bu ayı heykelleri, kozalaklar meydanının (Bölüm 6.31) giriindeki pozisyonlarından dolayı, meydanın muhafızları olarak görünmekteyse de meydanın dışına doğru değil iç kısmına doğru yerleştirilmiştir. Sacro Bosco'nun orijinal planlarında planlarında içeri değil, dışarı bakar pozisyonda gösterilen heykellerin, bu nedenle daha sonra bakı yönlerinin değiştirildiği varsayımına varılmıştır.

6.31 Kozalaklar Meydanı

Ayı heykelleri tarafından korulandıktan sonra, sağ tarafında ucu Persephone heykeline uzanan (Bölüm 6.32), kozalaklar meydanı yer almaktadır. Bu dikdörtgen alanda yaklaşık 20 adet çam kozalağı ve meşe palamudu bir sıra arayla, uzun kenarlara ve könelere yerleştirilmiştir, ortalarında kalan geniş açıklık alan boş bırakılmıştır (ekil 6.141 ve ekil 6.142).



ekil 6.141 : Kozalaklar meydanının geni açından, ayı heykellerine bakan görünümü. Kozalakların üzerinde herhangi bir i aret ve yazıt bulunmamakla birlikte, hemen hepsi hasarlı durumdadır (ekil 6.143).

Bu alanda önemli bir iz ya da herhangi bir yazıt olmasa bile, sembolizm üzerinden saklı anlamlar bulmak mümkündür. Çam kozalakları, ço u kültürde bereket sembolüdürler. Öte yandan Yunan mitolojisinde arap ve bereket tanrısı, Paganizm ile en çok ili kilendirilen tanrılardan Dionysus¹⁴,un atribülerinden biridir (Daly, 2009, s. 46) Me e palamudu ise, tıpkı a acı me e gibi köklerini Paganizm'den alan güçlü bir bereket sembolüdür. En bereketli ve güç veren me e palamutları ise karanlık çökünce, yani gece toplananlardı (Wilkinson, 2011, s. 121).



ekil 6.142 : Kozalaklar meydanının geni açından Persefone'ye bakan görünümü.

¹⁴ Roma mitolojisinde Bacchus.



ekil 6.143 : Kozalaklar meydanında yer alan kozalaklardan biri.

Öte yandan, me e palamutlarının ait oldu u me e a acı ise, eril güç ve cesaret simgesi olarak tarihte kar ımıza çıkmakta, druid kültüründe ise kehanetle ili kili kutsal bir a aç olarak yerini almaktadır. Keltlerde ise saygı duyulan me e, çokça gök ve bereket tanrılarıyla ili kilidir (a.g.e., s. 94).

Bütün bu veriler göz önüne alınarak, bu alanın 16. yüzyılda geceleri çam kozalakları ve me e palamutları toplanarak Bacchus'e adak törenleri yapılma ihtimali oldu u varsayımına ula ılmı tır.

6.32 Persephone

Kozalaklar meydanını geçtikten sonra, izleyiciyi Persephone heykeli kar ılamaktadır. Bu noktada kozalaklar meydanı, adeta Persephone'ye çıkan bir yol etkisi yaratmaktadır (ekil 6.144).

Üst kısmı karın bölgesinden ba layarak, bir kadın figürü biçiminde tasvir edilmi olan bu heykelin belden a a ısında ise bir bank yer almaktadır. Heykelin kolları iki yana açılmı ekilde banka yaslıdır, böylelikle banka oturan ki ileri kucaklayaca ı

izlenimi olu maktadır. Sol kol, el bile inden çatlak olsa da, parçalar eksiksizdir ve figürün eli bankın ucuna ula maktadır. Sa kol ise dirsekten kırıktır. Gö üs kısmı çıplak olan heykelin boynundan a a ıya, drapeli bir pelerin inmektedir (ekil 6.145 ve ekil 6.146).



ekil 6.144 : Persephone'nin önden görünümü.



ekil 6.145 : Persephone'nin baş ve gövde kısmı.



ekil 6.146 : Persephone'nin arkadan görünümü.

Bu pelerin, heykelin arka kısmında tahta oturmuş biçimde tasvir edilen figürün kollarını da örtmektedir. Figür arka cepheden olu an açıyla, kozalaklar meydanını seyreder gibi durmaktadır (ekil 6.146). Yüzü hasarlı olan figürün a ız ve burun kısımları belirgin de ildir, ba kısmında bir taç bulunmaktadır.

Heykelin pelerini, tacı ve isminden yeraltı tanrıçası Persephone tasviri oldu u anla ılmı tır. Persephone Yunan mitolojisinde Zeus ve Demeter'in kızıdır. Fakat burada belirtmek gerekir ki kimi kaynaklarda Yunan Mitolojisi'nde Aphrodite yerine Demeter, sis ile e tutulmu tur (Hall, 2008, s.68). Bu durumda Canavarlar Parkı'ndaki di er bir heykel olan (Bölüm 6.13) sis'in kızı olarak görülebilir. Hades tarafından yer altı dünyasına kaçırılır ve orada hapsolür. Roma mitolojisindeki kar ılı ı Proserpina'dır (Nardo, 2002, s.110-111).

u durumda kozalaklar meydanından Proserpina'ya ula ılmaktadır. Meydandan toplanan ve/veya sunulan adaklarla yeraltı dünyasına geçi simgesi olarak, bu heykelin yerle tirilmi oldu u çıkarımı yapılmı tır.

6.33 Kerberus

Kerberus heykeli Persephone'nin sol arkasında yer almaktadır. Tepelik bir alanın üstünde yer alan bu heykel üç ba lı bir köpek tasviridir (ekil 6.147).



ekil 6.147 : Kerberos heykeli ve yerle imi.

Üç ba lı heykelin ba kısımları biçim olarak aynı olmasına kar ın, ifade olarak birbirlerinden farklıdırlar (ekil 6.148).



ekil 6.148 : Kerberos heykelinden detay.



ekil 6.149 : Kerberos heykelinden detay.

İkinci başı kapalı iken, ikincisinin aralık, üçüncüsünün ise dipleri gözükecek denli açıktır (ekil 6.149). Başları boyun altından kırık olan heykellerin, boyunlarının altından bakan tüyler, ön ayaklarına kadar inmektedir.

Kerberos heykeli isminden de anlaşıldığı üzere, genellikle üç başlı olarak tasvir edilen Yunan mitolojisinde yer alan yeraltı dünyasının bekçisi olan yaratıktır. Yunan mitolojisine göre Kerberos, Hades'in kontrolünde ölüler diyarını girişinde bekleyerek korumaktadır (Nardo, 2002, s.126).

Bu noktada yine ilginç bir bağlantı ortaya çıkar. Canavarlar Parkı'ndaki söz konusu akıma göre Persephone'den hemen sonra karılaşan Kerberos'un konumuyla birlikte, yeraltı dünyasına yolculuk ihtimali güçlenmiş ve Antik Yunan'daki bu üçlü tekrar bir araya gelmiştir (ekil 6.150).



ekil 6.150 : Kerberus, Persephone, Hades, Athena ve Hercules Yeraltı Dünyası'nda, Roma, Vatikan, MÖ 520.

6.34 Rotonda

Canavarlar Parkı'nda Kerberus'dan sonra tepe noktasına yaklaşılan karımıza rotonda çıkar. talyanca'dan gelen rotonda, yuvarlak veya daire planlı kubbeli yapıdır. Fakat parklar veya bahçelerde sütunlarla destekli yuvarlak planlı pavilyonlar olarak da tanımlanır (Hasol, 2010, s. 397). Rotonda yapısına verilebilecek en ideal örnek yine Lazio bölgesinde yer alan ve aynı dönemde yani 16. Yüzyılda inşa edilmiş olan, Donato Bramante tarafından 1502-1510 tarihleri arasında yapılan, daire planlı Tempietto San Pietro'dur (ekil 6.151).



ekil 6.151 : Tempietto San Pietro'nun çizimleri ve daire planı
(<http://it.wikipedia.org>).

Sacro Bosco'daki rotonda Vignola Tapına ı'nın sa kısmında yer almaktadır ve tapına a giden bir geçit gibi konumlandırılmıştır. Üst kısım, kuyu biçiminde ta lardan örülü yuvarlak bir alan, a a ıdan üzerinde yazıtlar bulunan duvarın üzerinde yükselmektedir (ekil 6.152).

Terasın üzerindeki yuvarlak plan üzerinde yükselen dizili ta ların olu turdu u alanın içerisi bugün kapatılmıştır, dolayısıyla öncesinde içerisinde bir sergileme alanı olup olmadığı bilinmemektedir. Yapının üzerinde yükselmiş oldu u terası olu turan duvarın üzerinde yazıtlar bulunmaktadır (ekil 6.153).



ekil 6.152 : Rotondanın ön cepheden görünü ü.



ekil 6.153 : Rotondanın üzerinde yer alan yazıtlar.

Bu yazıtlar u ekilde Türkçe'ye çevrilebilirler;

‘CEDAN ET MEMPHI ET OGNI ALTRA MARAVIGLIA
CH HEBBE GIA L MONDO IN PREGIO AL SACRO BOSCHO
CHE SOL SE STESSO E NULL ALTRO SOMIGLIA’

‘CEDAN VE MEMPHIS VE DÜNYANIN D ER KIYMETL HAR KALARI
KEND NDEN BA KA B R EY YANSITMAYAN SACRO BOSCO (KUTSAL
ORMAN) DALAR’

Buradaki yazıtlardan anla ıldı ı üzere, Vicino Orsini Memphis kelimesini kullanarak, di er yazıtlarda kar ıla ıldı ı üzere yine hem Mısır mitolojisine, hem de eski dünyanın harikalarına referans vermi tir. Zira Memphis, Antik Mısır'ın eski ba kentidir. Süslü mastabaları, kaya mezarları, tapınakları ve Giza piramitlerini de kapsayan sıradı ı mezar yapıları ile Memphis antik kenti ve nekropolisi dünyanın yedi harikasından biri olarak kabul edilmi ti (<http://whc.unesco.org/en/list/86/>).

Buradan Vicino Orsini'nin, Il Sacro Bosco'yu eski dünyanın harikalarıyla hem kar ıla tırıp, hem de içine alan e siz bir alan olarak kurguladı ı sonucuna varılmı tir. Aynı zamanda bu e siz dünyanın, çözümlene yolunun da yine kendi içinde saklı oldu una i aret ederek, ziyaretçilere bilinmezli in anahtarını ancak bu kutsal ormanda bulabilecekleri sırrını vermektedir.

6.35 Vignola Tapına ı

Mimar Giacomo Barozzi da Vignola tarafından in a edilen yapı, topografik verilere göre, Canavarlar Parkı'nda yer alan yamacın, en yüksek kısmını kaplamaktadır.

Yapının fiziksel özellikleri de idealizmi ve anıtsallı ı desteklemektedir. Çevresinde küçük taınabilir heykeller, mimari elementler ve oturma alanları bulunan yapı, küçük boyutlu olmasına kar ın, antik bir tapınak görünümüyle klasik bir Rönesans yapısını temsil etmektedir (ekil 6.154). Alberti'nin cephesi örnek alınmı tir. 1470'li yıllarda Mantua'da yaptı ı San Andrea Kilisesi'nde, Alberti, Roma tapınaklarının cephesini örnek almı , alınlık, anıtsal kemer gibi klasik mimariye özgü formlara yer vermi tir. Ön cephesi kusursuz bir kare formuna oranlıdır (ekil 6.155).



ekil 6.154 : Vignola Tapınağı'nın geniş açıdan görünümü.



ekil 6.155 : Alberti, San Andrea Kilisesi, Mantua, talya, 1470.

Dikdörtgen planlı yapıda, toplam 14 adet dor biçimli, serbest sütun bulunmaktadır. Bu yapıda dorik düzeniyle, Atina Akropolisindeki Parthenon Tapınağı'nın modeli alınmıştır (ekil 6.156).



ekil 6.156 : Atina Akropolis, Parthenon Tapınağı, MÖ 5 (<http://eng.wikipedia.org>)



ekil 6.157 : Vignola Tapınağı'nın üçgen alınlığı ve kasetli beşik tonoz.

Üçgen alınlı m içinde, Orsini Ailesi'nin simgesi olan gül kabartmalarıyla bezeli, kasetli be ik tonoz bulunmaktadır (ekil 6.157).

Klasik bir Rönesans mimari ö esi olan be ik tonoz, buradaki motiflerin yo unlu uyla Maniyerizm'e yakla makta ve bir geçi olarak görülebilmektedir.

Yapının içten çokgen kubbesi, Filippo Brunelleschi'nin kubbe modeli (ekil 6.158) örnek alınarak yapılmı tır. Kubbenin dı nda sekiz adet dor sütun bulunmaktadır (ekil 6.159).



ekil 6.158 : Filippo Brunelleschi'nin kubbe modeli, Santa Maria del Fiore, Floransa, 1420.



ekil 6.159 : Vignola Tapına 1'nin kubbesi, dı ve iç görünüm.

Tapına ın kubbesinin içinde Sacro Bosco'yu, satın alan Bettini aile üyelerinin anılarına yerleştirilmiş levhalar bulunmaktadır (ekil 6.160).



ekil 6.160 : Vignola Tapına 1'nin kubbesinin içindeki aile mozaleleri.

Bölüm giri inde de belirtildi i üzere, yapı, topografik verilere göre, alanın en yüksek kısmını kaplamaktadır. Bu noktaya kadar a ama a ama yükselen teraslı mimari, içerisinde yer altı dünyası yani öte dünya kavramını, cehennemi ve arafı içeren sembollerle ziyaretçileri en yüksek noktada tapınakla birlikte bir cennet ilüzyonuna ula tırmaktadır. Öte yandan, kaybetti i e i Giulia'nın hatırası adına en son olarak bu tapına ı yaptıran Orsini, Bomarzo halkından da e inin ruhunun yükselebilmesi için bu tapına a dua etmelerini istemi tir (Sheeler, 2007, s. 122). u halde bu alan, ruhların bir anlamda günah çıkararak yükseldikleri bir adak alanı olarak da yukarıdaki teoriyi desteklemektedir.

7. DE ERLENDİRME VE SONUÇ

Batı kültüründeki en ilginç paradokslardan İtalyan Rönesans dönemi aristokrasisinin, klasik mitolojiyi adeta alternatif bir din olarak kabul etmesidir. Papa ve kardinaller dahi Jupiter ve Venus'ü İsa ve Meryem Ana kadar ciddiye almışlardır. Sanatta, şiirde ve tiyatrodaki Pagan tanrıların, en derin düşünce ve duyguları vücut bulmuşlardır. Rönesans kültürü ve sanatında Pagan imgelemin yeniden doğuşu, bugüne kadar çeşitli tartışmalara neden olmuştur.

Görsel ve plastik sanatlarda, edebiyatta geniş yansımalar bulunmuş bu saklı kalan ruhani bilim, yeni bakış açılarıyla incelemeye değerdir. Özellikle 16. yüzyılda tanrılar ve canavarlar hep bir arada ve iliklidir. Bu ilikiden kimi zaman farklı melezler oluşmuştur. Bu noktada beşinci bölümde incelendiği ve altıncı bölümde çalışıldı üzere, 20. yüzyılda yeniden keşfedilmiş olan Parco dei Mostri bir Rönesans fenomeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans ile birlikte, ikinci bölümde tartışıldı üzere, Gotik dönemde görülen irrasyonel ve statik yapı kırılmaya başlamıştır, sanatta da bu durumun yansımaları naturalist bir anlayışa ve insan doğasına yönelik biliminde görülmektedir. Bu dönemden itibaren, öte dünyanın, mitlerin dolayısıyla evrenin algılanışında değişmeye başlamıştır. Rasyonelizme dönen sanat, tabiat gerçekçiliği ile birlikte, insanı doğayla bütünleştirerek, insan olmanın onun gizemlerine daha da yaklaşmaya yöneltmiştir. Doğanın gücü yükselirken, dini otorite ve totalitarizm ise yerini ticaretin büyümesi ve yaygınlaşmasına bırakarak, alternatif inanç ve düşünce sistemleri için adeta bir boşluk oluşturmuştur. Bu yeniden doğuş ile birlikte, Antik Yunan'ın idealizmine öykünme bir ileri noktaya taşınarak, doğanın içine geçmeye çalışarak ve bütünle erek, ideal biçimleri deforme ederek, bu biçimlerin ötesinde yeni anlamlar arayan Maniyerizm sanat anlayışı hayat bulmuştur. Bugün grotesk olarak adlandırılacak bir çok aykırı ve egzotik form da bu dönemde filizlenmiş ve 16. yüzyıldaki melez tasvirleri anlamak için temel bir çizgi oluşturmuştur.

15. yüzyıldan itibaren doğanın yeniden keşfine sahne olan Avrupa’da, üçüncü bölümde üzerinde durulduğu üzere, bahçeler ve parklar da, yeni anlamlarla ekillenmeye takip eden yüzyılda da devam etmişlerdir. Bu noktada özellikle anaakım bahçelerin Alberti’nin önerisinden ekillendiği kadar, Hristiyan mistisizminin ötesinde paganizmi yansıtan alternatiflerin de Hynerotomachia Poliphili romanı ile güçlü bağlantıları bulunduğugörülmüştür. Bahçe ve parklarda etkisini gösteren Maniyerist anlayış ile birlikte, sembolik anlatılar artmış ve imgeler artık kendi gizli öykülerini anlatır hale gelmişlerdir. Öte yandan bu dönemdeki birçok bahçenin aksine, Il Sacro Bosco Parco dei Mostri aristokrasi veya aile gücünün göstergesi olmanın, ilahi düzeni yansıtan fikirlerin, mantıksal hiyerarşinin ve uyumun katı biçimde aksinde durmaktadır.

Dördüncü bölümde tartışıldığı üzere, bu biriciklik özelliğinin nedenlerinden biri de Etrüsk bölgesinin başkenti, Pagan dönemde Mars’ın şehri olarak anılan Viterbo’da bulunması olabileceği ve buradan farklı referanslara ulaşılabileceğisonucuna varılmıştır.

Rönesans park ve bahçelerindeki hiyerarşiyi, simetriyi ve klasik mitoloji anlayışını bozan bu alan, beşinci bölümde tartışıldığı üzere, aynı zamanda yeni bir disiplinlerarası anlamlar sisteminin adederek, adeta Rönesans’ın kara koyunu olmuştur. Sacro Bosco kendisine kadar olan zamanda evrenin ilahi düzenin yansıması olan bahçeler karşısında, alternatif bir evren oluşturularak oluşturduğu bir dünyanın kapılarını açmıştır. Bu bağlamda bu çalışmada tek defaya özgü bir örnek olarak çalışılan bu yapının, mimarı/tasarımcısı belli olmamasına karşın, aynı zamanda Salvador Dali gibi 20. yüzyıl sanatçılarını birebir etkilediğigörülmüştür.

Parco dei Mostri’nin ulaşılabilen planları incelenmiş ve dağınık ve adeta labirenti andıran karmaşık yapısı neticesinde yeni bir harita oluşturularak yapı ve heykeller yeniden çözümlenmiştir. Yapı ve heykellerin analizinin gerçekleştirildiğialtınıcı bölümde tespit edildiğiu zere, Parco dei Mostri’de hemen her alanda karşılaşılan karşıt göstergeler izleyiciyi, iyi-kötü, gerçek ve hayal gibi ikilemeleri düşünmeye zorlayarak, mekanın kendi içerisinde yeni bir gerçeklik algısı oluşturmasını sağlamaktadır. Öte yandan güçlü Pagan tanrılarının özellikle, izleyiciye ezecek denli dev boyutlarda tasvir edildiğitespit edilmiştir. Bahçede yer alan taşan heykeller, bölüm 6.21’de tartışıldığı üzere, Dante’nin eseri La Divina Commedia gibi dönemin

edebi referanslarıyla bağlantı kurarak, alternatif bir mitoloji yaratmanın yanı sıra, biçimsel olarak grotesk bir assemblaj da oluşturumaktadırlar.

Örneğin, cehenneme açılan bir kapı, cehennem ağız mitinden yola çıkılarak bağlantı kurulan çözümleme neticesinde, bölüm 6.21’de analizde Sacro Bosco’nun sembollerinin çoklu anlam katmanları barındırdığı tespit edilmiştir.

Doğaya üstü bir dünya oluşturulan turan sembollerin, kendi içlerinde de araf, yer altı dünyası gibi farklı bölümler oluşturdukları altıncı bölümdeki analizler sonucunda tespit edilmiştir. Bu bağlamda, teraslı yapının en yüksek noktasında ise tapınağın yer aldığı tespit edilmiştir ve bu fantastik yolculuğun son noktası bir aydınlanma ile tamamlanarak, bölüm 6.35’de incelendiği üzere bir cennet metaforu olduğu varsayımına ulaşılmıştır.

Il Sacro Bosco di Bomarzo üzerine 20. yüzyılın ortalarında yapılmaya başlanan çalılık malarda otobiyografik yaklaşımlarla ilişkili olmakla birlikte, bahçenin ve Orsini Ailesi’nin tarihi dikkatle incelendiğinde, Vicino Orsini’nin ölümü ve eşi erken bir dönemde kaybetmiş olduğu için yeni anlam ve referanslar bölüm altıda tespit edilse de, heykel ve yapıların analizi ile karışık tırmalı bir çalılık sonucunda yapının otobiyografik bir bütünlük içinde olmadığı görülmüştür. Yapı ve heykellerin destekleyicilerine dönük yazıtlar, anlamları bir bütünlük içinde çözümlenmek için ipuçları sayılabilmektedirler. Bu bağlamda Il Sacro Bosco’nun bir andaç ya da anı göstergesi olmaktan öte, edebi ve mitolojik referanslarla örülü bir inceleme alanı olduğu söylemek doğru bir tespit olacaktır.

Tarihi referanslar ve yapılan çözümlenmelerinde, 16. yüzyıl içerisinde bütün park ve bahçelerden aykırı bir zeminde duran bu gizli ormanda, Paganizm ile ilgili bir çok imgeye ve kült olarak tanımlanabilecek çıkarıma altıncı bölümde rastlanabilirken, simya ile ilgili kesin bir veriye veya izler bütününe ulaşılamamıştır. Öte yandan bu parkın gerçekten bir gizli bahçe olabileceği yönünde güçlü veriler elde edilmiştir ve beşinci bölümde tartışılmıştır.

Parco dei Mostri’nin yapı ve imgelerini anlamak için mitoloji ve edebiyat aracılığıyla, farklı yaklaşımlar ve çözümlenmelerin devamlılığı gerekmektedir. Bu bulmacalarla örülü kitap, yaratıcısı Vicino Orsini’nin de referans verdiği gibi esasında bir bahçeden ziyade kendi anlamlar dünyasını oluşturulan gizli bir masal ormanıdır.

Il Sacro Bosco di Bomarzo Parco dei Mostri, türünün özgün bir örne i olarak, dekoratif süslemeler yerine, imge ve fikirlerle donatılarak, tarih, mitoloji ve felsefe üzerinden bir yolculu a davet eden, bir bahçeden çok, adeta kapalı bir masal kitabına dönü mü ve bugün çözülmeyi bekleyen bir anlamlar örgüsü barındırmaktadır.

KAYNAKLAR

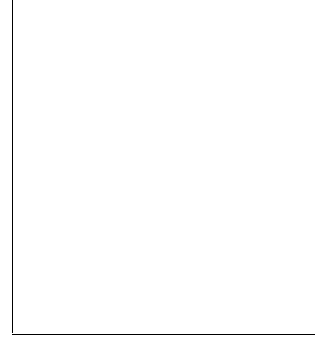
- Alighieri, D.** (1868). *La Divina Commedia*, Barbera, Floransa.
- Alova E. ve Kabaa aç S.** (1995). *Latince Türkçe Sözlük*, Sosyal Yayınları, stanbul.
- Attlee, H.** (2006). *Italian Gardens: A Cultural History*, Frances Lincoln, Londra.
- Bayladı, D.** (2005). *Mitoloji Sözlü ü, Klasik Mitologyada Tanrılar-Olaylar-Kahramanlar*, Say Yayınları, stanbul.
- Bodart, D.** (2008). *Renaissance and Mannerism*, Sterling Publishing Company, New York.
- Borges, J.L.** (1967). *The Book Of Imaginary Beings*, Andrew Hurley (çev.), Viking.
- Boults, E. ve Sullivan, C.** (2010). *Illustrated History of Landscape Design*, John Wiley & Sons, New Jersey.
- Bosch, L.M.** (1982). *Bomarzo: A Study in Personal Imagery*, Garden History, cilt 10, sayı 2, s. 97-107.
- Bredenkamp, H.** (1985). *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo: ein Furst als Künstler un Anarchist*, Werner'sche, cilt 2, Worms.
- Bury, J.B.** (1985). *Bomarzo Revisited*, Journal of Garden History, cilt 5, sayı 2, s. 213-223.
- Carpenter, T.H.** (2002). *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, Bensen B.M. Ünlüo lu (çev.), Homer Kitabevi, stanbul.
- Coffin, D.R.** (1999). *The Story of the History of the Italian Garden*, Perspectives on Garden Histories, Michel Conan (ed.), Dumbarton Oaks, Washington.
- Coffin, D.R.** (2004). *Pirro Ligorio The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania.
- Daly, K.** (2009). *Greek and Roman Mythology A to Z*, Chelsea House, New York.
- Darnall, M.J. ve Weil, M.S.** (1984). *Il Sacro di Bomarzo, Its 16th Century Literary and Antiquarian Context*, Journal of Garden History, cilt 4, sayı 1.
- Dell, C.** (2010). *Canavarlar Garip Yaratıklar Kitabı*, Nurettin Elhüseyini (çev.), Yapı Kredi Yayınları, stanbul.
- Dennis, G.** (1848). *The Cities and Cemeteries of Etruria*, cilt 1, John Murray Albemarle Street, Londra.
- Ely, T.** (2003). *The Gods of Greece and Rome*, Courier Dover Publications, New York.
- Erhat, A.** (2004). *Mitoloji Sözlü ü*, Remzi Kitabevi, stanbul.

- Estin, C. ve Laporte H.** (2005). *Yunan ve Roma Mitolojisi*, Musa Eran (çev.), Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- Fink, Gerhard.** (2004). *Antik Mitolojide Kim Kimdir*, Serpil Erfındık Yalçın (çev.), İya zmir Yayınevi, zmir.
- Forty, J.** (2004). *Mythology A Visual Encyclopedia*, Greenwich Editions, New York.
- Frisch T.G.** (1987). *Gothic Art 1140-c.1450: Sources and Documents*, Kanada, Medieval Academy of America.
- Frye N. ve Macpherson J.** (2004). *Biblical and classical myths: the mythological framework of western culture*, Totonto Press, Londra.
- Gagarin, M.** (2010). *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, Oxford University Press, New York.
- Glaser, J.** (2005). *Mars; World Mythology*, Capstone Press, Minnesota.
- Godwin, J.** (2002). *The Pagan Dream of Renaissance*, Thames & Hudson, Londra.
- Gombrich, E.H.** (2004). *Sanatın Öyküsü*, Erol Erduran ve Ömer Erduran (çev.), Remzi Kitabevi, stanbul.
- Graham-Dixon, A.** (1999). *Renaissance*, University of California Press, California.
- Graves, R.** (1996). *The White Goddess : a historical grammar of poetic myth*, Noonday Press, New York.
- Grimal, P.** (1990). *A Concise Dictionary of Classical Mythology*, Basil Blackwell, Oxford.
- Grimal, P.** (1997). *Mitoloji Sözlü ü Yunan ve Roma*, Sevgi Tamgüç (çev.), Sosyal Yayınları, stanbul.
- Harpham, G.G.** (2006). *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, The Davies Group, Publishers, Aurora.
- Hall, M.N.** (2008). *Tüm Ça ların Gizli Ö retileri*, Murat Sa lam (çev.), Mitra Yayınları, stanbul.
- Hasol, D.** (2010). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlü ü*, Yem Yayın, stanbul.
- Hocke, R. ve Hocke P.** (2011). *Bitmeyecek Öykü Fantazya Sözlü ü*, Saadet Özkal (çev.), Kabalcı Yayınevi, stanbul.
- Jeanneret, M.** (2001). *Perceptual Motion; Transforming Shapes in the Renaissance from da Vinci to Montaigne*, The Johns Hopkins University Press, Paris.
- Kingsley, P.** (2002). *Antik Felsefe Gizem ve Büyü*, Kenan Kanyol (çev.), Kabalcı Yayınevi, stanbul.
- Lach, D.F.** (1970). *Asia in the Making of Europe: A Century of Wonder*, University of Chicago Press, Chicago.
- Larås, A.** (2005). *Gardens of Italy*. Frances Lincoln, Londra.
- Loewen, N.** (1999). *Hercules*. Capstone Press, Minnesota.
- MacIntosh, C.** (2005). *Gardens of the Gods: Myth, Magic and Meaning*, I.B. Tauris, Londra.

- MacDougall, E.B.** (1994). *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Dumbarton Oaks, Washington.
- Manser, M. H.** (2003). *Classical and Biblical Allusions*, Facts On File, New York.
- Morgan, L.** (2011). *The monster in the garden: the grotesque, the gigantic, and the monstrous in Renaissance landscape design*, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly*, 31:3, s. 167-180.
- Nardo, D.** (2002). *Greek and Roman Mythology*, Greenhaven Press, New York.
- Oleson, J.P.** (1975). *An Etruscan Tomb at Bomarzo*, *The Art Bulletin*, cilt 57, sayı. 3. s. 410-417.
- Phaidon Editörleri.** (2007). *30,000 Years of Art: The Story of Human Creativity Across Time and Space*. Phaidon.
- Pigeat, J.P.** (2003). *Gardens of The World, Two Thousand Years of Garden Design*, Flammarion, Paris.
- Raczka, B.** (2009). *Name That Style: All About Isms in Art*, Millbrook Press, Minneapolis.
- Sarti, R.** (2004). *Italy : A Reference Guide from the Renaissance to the Present*, Infobase Publishing, New York.
- Sheeler, J.** (2007). *The Garden at Bomarzo: A Renaissance Riddle*, Frances Lincoln Limited, Londra.
- Shepherd, J.C. ve Jellicoe, G.A.** (1993). *Italian Gardens of The Renaissance*, Princeton Architectural Press, New York.
- Sonnabend, M. ve Whiteley, J.** (2011). *Claude Lorrain: Enchanted Landscape*, Lund Humphries, Burlington.
- Staples, A.** (1998). *From Good Goddess To Vestal Virgins: Sex and Category in Roman Religion*. Routledge.
- Stuart, R.** (2010). *Gardens of the World, The Great Traditions*, Frances Lincoln Limited, Londra.
- Strong, R.** (1998). *The Renaissance Garden of England*, Thames and Hudson, Londra.
- Sullivan, C.** (2002). *Garden and Climate*, McGraw-Hill, New York.
- Tansu ,S.** (2004). *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, stanbul.
- Thacker, C.** (1979). *The History of Gardens*, University of California Press, California.
- Theurillat, J.** (1973). *Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*, Les Trois Anneaux, Genève.
- Thomson, P.T.** (1972). *The Grotesque*, Routledge, Londra.
- Taylor, P.** (2006). *The Oxford Companion to the Garden*, Oxford University Press, Oxford.

- Vaucher, A.** (2000). *Encyclopedia of the Middle Ages*, James Clarke & Co Ltd, Cambridge.
- Walther, I.F. ve Suckale, R.** (2002). *Masterpieces Of Western Art: A History Of Art In 900 Individual Studies From The Gothic To The Present Day*, Taschen, Köln.
- Wharton, E.** (1997). *Italian Gardens*, Frances Lincoln Limited, Londra.
- Wilkinson, K.** (2011). *Semboller ve aretler*, Seda Toksoy (çev.), Alfa Basım Yayım, stanbul.
- Zirpolo, L.H.** (2008). *Historical Dictionary of Renaissance Art*, The Scarecrow Press, Toronto.
- Stonard, J.P.** (t.y.). *Sacred Grove of Bomarzo* . Art and Architecture, Alındı 1 tarih: 21.11.2011,adres:
http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/stonard_bomarzo.html
- Url-1** < <http://www.weather-forecast.com/locations/Bomarzo/>>, alındı 1 tarih: 06.03.2012.
- Url-2** < <http://www.carel-willink.nl/>>, alındı 1 tarih: 08.03.2012.
- Url-3** < <http://eng.wikipedia.org/>>, alındı 1 tarih: 22.03.2012.
- Url-4** < <http://it.wikipedia.org/>>, alındı 1 tarih: 10.04.2012.
- Url-5** < <http://whc.unesco.org/en/list/86/>>, alındı 1 tarih: 16.04.2012.
- Url-6** < <http://www.romeartlover.it/>>, alındı 1 tarih: 18.04.2012.

ÖZGEÇM



Ad Soyad: sehnaz Hare Güneri

Do um Yeri ve Tarihi: stanbul, 1984.

Adres: Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ayaza a- stanbul.

E-Posta: sehnazguneri@itu.edu.tr

Lisans: Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi.

Mesleki Deneyim ve Ödüller: Yıldız Teknik Üniversitesi Mezuniyet birincilik ödülü. Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ö retim elemanı olarak çalışıyor.

Yayın ve Patent Listesi:

- **Güneri, .H.,** 2012: Urban Fairytales. People's Biennial in Milano Sergi Katalo u, Milano.
- **Güneri, .H.,** 2010: Boundries of East and West From Modern to Contemporary. *International Symposium on East of the West, West of the East: New Approaches in Art and Design*, Marmara Üniversitesi, Istanbul.
- **Güneri, .H.,** 2010: Sanatın Tarihi-Kuramsal Dizgesi ve Sanat E itimi. *II. Ulusal Güzel Sanatlar E itimi Sempozyumu*, 18 Mart Üniversitesi, Çanakkale.