

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

FARKLI KÜLTÜRLERDE MİMARLIK VE SU İLİŞKİSİ

101244

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Sedef ALTUN

502960102011

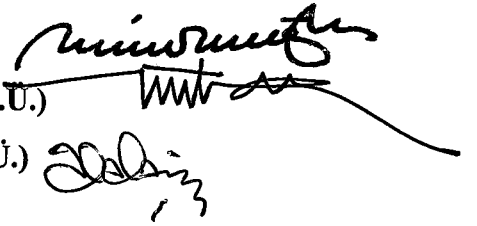
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 17 Ocak 2000

Tezin Savunulduğu Tarih : 4 Şubat 2000

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mine İnceoğlu

Diğer Jüri Üyeleri Doç. Dr. Türkan Ulusu Uraz (İ.T.Ü.)

Doç. Dr. Aydan Balamir (O.D.T.Ü.)



ŞUBAT 2000

ÖNSÖZ

Farklı kültürlerde mimarlık ve su ilişkisini incelediğim çalışmam sırasında; araştırmalarımı değerli fikirleri ile yönlendiren, her zaman yakın ilgi ve desteğini gördüğüm danışmanım Sayın Prof. Dr. Mine İnCEOğlu'na; ayrıca her zaman yanımda olan, benden destek ve yardımlarını esirgemeyen aileme, dostlarıma ve sevgili eşime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ocak 2000

Sedef Altun



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	viii
SUMMARY	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı	1
2. FARKLI KÜLTÜRLERDE DOĞA VE SU YORUMLARI	4
2.1. Suyun Anlamının Tarihsel Boyutu	5
2.2. Batı Kültürlerinde Doğaya Bakış	15
2.3. Doğu Kültürlerinde Doğaya Bakış	25
3. DOĞANIN BİR ELEMANI OLARAK SUYUN TASARIMA KATILIMI	36
3.1. Tasarımda Suyun Kullanım Amaçları	38
3.2. Tasarımda Suyun Kullanım Şekilleri	46
3.3. Batı Kültürlerinde Tasarıma Suyun Katılımı	52
3.3.1. Peyzaj düzenlemelerinde suyun kullanımı ve örneklerin incelenmesi	52
3.3.2. Bina ve yakın çevresinin tasarımı ve suyun kullanımına örnekler	70
3.4. Doğu Kültürlerinde Tasarıma Suyun Katılımı	83
3.4.1. Peyzaj düzenlemelerinde suyun kullanımı ve örneklerin incelenmesi	83
3.4.2. Bina ve yakın çevresinin tasarımı ve suyun kullanımına örnekler	94

3.5. Türk Kùltüründe Tasarıma Suyun Katılımı	101
3.5.1. Türk kùltüründe suyun kullanımı	101
3.5.2. Türk çeşmeleri	108
3.5.3. Türk kùltüründe suyun kullanımına örnekler	113
4. DOĞU VE BATI KÙLTÜRLERİNİN ORTAK PAYDASINDA TADAO ANDO	125
4.1. Doğa ve Su Kavramına Genel Yaklaşımı	125
4.2. Tasarımlarında Suyun Kullanımına Örnekler	134
5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER	143
KAYNAKLAR	145
ÖZGEÇMİŞ	151

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1	: Türk İslam minyatürü	8
Şekil 2.2	: Mısır'da bir cenaze töreninin temsili resmi	12
Şekil 2.3	: Torii Gate	13
Şekil 2.4	: Bir Ortaçağ resminde doğa, Giotto 1305-6 Arena Chapel, Padua	20
Şekil 2.5	: Togetsukyo Köprüsü, Kyoto	27
Şekil 2.6	: Japon resim sanatından bir örnek	28
Şekil 3.1	: Uluslararası Kolomb Sergisi, Genova	38
Şekil 3.2	: Vietnam Anıtı, Washington	41
Şekil 3.3	: Lucille Halsel Kış Bahçesi, San Antonio, Teksas	41
Şekil 3.4	: Grand Louvre, Paris	42
Şekil 3.5	: Hemisfair Park, San Antonio, Teksas	44
Şekil 3.6	: Antalya Sheraton Voyager Otelinin girişi	45
Şekil 3.7	: Hassan Fathy'nin Ürdün'de yaptığı bir villa	48
Şekil 3.8	: Deniz Tiyatrosu, Hadrians Villa	54
Şekil 3.9	: Chateau De Chenonceaux ve Cher Nehri	54
Şekil 3.10	: Alhambra Sarayı, Servili Avlu	57
Şekil 3.11	: Alhambra Sarayı, Aslanlar Avlusu	57
Şekil 3.12	: Generalife, Granada	57
Şekil 3.13	: Rönesans döneminden bir bahçe	58
Şekil 3.14	: Villa d'Este, Yüz Fıskiyeler Koridoru	61
Şekil 3.15	: Villa d'Este'de bir çeşme	61
Şekil 3.16	: Geometrik bahçesiyle Villa Lante	61
Şekil 3.17	: Trevi Çeşmesi, Roma	62
Şekil 3.18	: Bruhl Şatosu, Almanya	65
Şekil 3.19	: Brion Mezarlığı'nda su kanalı	68
Şekil 3.20	: Fort Worth Su Bahçesi, Teksas	68
Şekil 3.21	: Avustralya'da nehir ile birleşiyormuş görüntüsü veren havuz	69
Şekil 3.22	: Şelalenin üzerindeki serbest platformlar	71
Şekil 3.23	: Şelale Evi, Bear Run	71
Şekil 3.24	: Alman Pavyonu, Barselona	72
Şekil 3.25	: Okyanusa doğru inen su kanalı	73
Şekil 3.26	: Piazza d'Italia, New Orleans	74
Şekil 3.27	: National Galerî of Art, Washington D.C	75
Şekil 3.28	: Su perdesi, National Galerî of Art	75
Şekil 3.29	: Bilim ve Endüstri Müzesi, La Villette	76
Şekil 3.30	: Stretto House, Dallas, Texas	78
Şekil 3.31	: Carrasco House, Bornos	78
Şekil 3.32	: Suyun ortasındaki ada ve limon ağacı	78
Şekil 3.33	: Guggenheim Bilbao Müzesi	79
Şekil 3.34	: San Cristobal At Yetiştirme Çiftliği, Los Clubes	81
Şekil 3.35	: Solana'da dikey elemanlar ve su	82
Şekil 3.36	: Solana, Southlake/Westlake, Texas	82
Şekil 3.37	: İslam avlusunda havuz örneği	84

Şekil 3.38 : Harun Minar, Lahore	85
Şekil 3.39 : Taj Mahal ve önündeki yansıtıcı havuz	87
Şekil 3.40 : Geleneksel Japon bahçesi örneği, Katsura İmparatorluk Sarayı	90
Şekil 3.41 : Saiho-ji Bahçesi, Kyoto	90
Şekil 3.42 : Ryoan-ji, Kyoto	93
Şekil 3.43 : Tokyo Sea Life Park	93
Şekil 3.44 : Kinkaku-ji Golden Temple'in göle yansıması	94
Şekil 3.45 : Art Gallery, Takasaki, Gunma	95
Şekil 3.46 : İçeriden bir detay, OUB Center	96
Şekil 3.47 : Bina ve bitişindeki havuz, Vidhan Bhavan	97
Şekil 3.48 : İç avlu ve havuza bakış, Vidhan Bhavan	97
Şekil 3.49 : Water Glass Villa, Japonya	98
Şekil 3.50 : Meclis Binasından Bakanlıklar Binasına bakış	99
Şekil 3.51 : Kilise, Pierre Jeanneret	99
Şekil 3.52 : Bangladeş Millet Meclisi Binası	100
Şekil 3.53 : Kansai Havalimanı Terminali, Osaka	101
Şekil 3.54 : Diyarbakır evlerinde havuz	108
Şekil 3.55 : Diyarbakır evlerinde soğuklukta selsal	108
Şekil 3.56 : Gökmedrese Çeşmesi, Sivas	111
Şekil 3.57 : Üsküdar'da 18. yüzyılın ilk yarısından kalma bir duvar çeşmesi	111
Şekil 3.58 : III. Ahmet Çeşmesi, Sultanahmet	112
Şekil 3.59 : Sadabat Sarayı Bahçesinde kadınlar, Kağıthane, İstanbul	113
Şekil 3.60 : Pencere içindeki çeşmelerden biri, Sünnet Köşkü	114
Şekil 3.61 : Revan Köşkü önündeki havuz	115
Şekil 3.62 : Revan Köşkü'nün planı, Topkapı Sarayı	115
Şekil 3.63 : Guderus'un krokisine göre Yalı Köşkü'nün restitüsyon planı	117
Şekil 3.64 : Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı	117
Şekil 3.65 : Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı, Divanhane-Plan	117
Şekil 3.66 : Asmazlar Konağı, Divanhane	118
Şekil 3.67 : Gökaltın Evi, zemin kat planı	119
Şekil 3.68 : Trahom Hastanesi, zemin kat planı	119
Şekil 3.69 : Seman Köşkü, zemin kat planı	120
Şekil 3.70 : T.B.M.M. Camii planı	121
Şekil 3.71 : Gömülü bahçeden kible duvarı ve mihrabın görünüşü	121
Şekil 3.72 : "Ç" Evi, Bodrum	122
Şekil 3.73 : Havuza inen basamaklar	122
Şekil 3.74 : İncialtı Akvaryum Projesi, İzmir	122
Şekil 3.75 : Bergama Cumhuriyet Meydanı	123
Şekil 3.76 : Akdeniz Üniversitesi Çarşısı'nda su kanalı	124
Şekil 3.77 : Su kanalına göğün yansıması	124
Şekil 4.1 : Merkezi avludaki merdiven ve köprü, Row House	135
Şekil 4.2 : Liman görüntülü yüzme havuzu, Rokko Housing II	136
Şekil 4.3 : Kilisenin önündeki havuz ve doğaya açılımı	137
Şekil 4.4 : Kışın kiliseden doğanın ve gölün görünüşü	137
Şekil 4.5 : Çocuk Müzesi ve suyun birlikteliği	138
Şekil 4.6 : Topografyayla birlikte inen yapay göl	138
Şekil 4.7 : Museum of Literature, Himeji	139
Şekil 4.8 : Havuzun içinden tapınağa giriş	140
Şekil 4.9 : Tapınağın kuşbakışı görünüşü	140
Şekil 4.10 : Sıralı sütunların gölcükteki yansıması	140

Şekil 4.11 : Müzenin yanındaki yapay göl	141
Şekil 4.12 : Müzeden göle ve doğaya bakış	141
Şekil 4.13 : Meditation Space, Paris	142



FARKLI KÜLTÜRLERDE MİMARLIK VE SU İLİŞKİSİ

ÖZET

Bu çalışmada, doğanın bir elemanı olan suyun, tarih içinde farklı kültürlerle göre gelişimi ve bunun tasarıma olan katkıları incelenmiş, sonuçta bu kültürlerin ortak paydasında bir sonuca gidilmiştir.

İlk bölümde çalışmanın genel olarak amacı belirtilmiş, doğanın ve onun bir elemanı olan suyun hayatımızdaki önemine değinilmiştir. Ayrıca suyun çevresel değeri üzerinde durulmuş ve bunun tasarıma katılımı incelenmiştir.

İkinci bölümde, suyun tarih içinde farklı kültürlerde kazandığı anlamlar incelenmiş, su ile ilgili efsanelere değinilmiş, mitolojide su kavramı üzerinde durulmuştur. Ayrıca Batı ve Doğu kültürlerinin genel olarak doğaya bakış açıları belirtilmiş, farklılıklar ortaya konmuştur. Batı kültüründe, tarih içinde çeşitli dönemlerde doğaya karşı farklı yaklaşımlar sergilenmiştir. Fakat özellikle Rönesans ile birlikte doğaya egemen olma düşüncesi ağır basmış, insan doğayı kendi mutluluğu için kullanmıştır. Doğu kültüründe ise, doğaya karşı büyük bir saygı ve sevgi vardır. İnsan kendini doğanın bir parçası olarak görmektedir.

Üçüncü bölümde, suyun tasarımda kullanım amaçları ve şekilleri belirtilmiştir. Tasarımcılar suyu, fonksiyonel amaçlarının yanı sıra; görsel, işitsel, psikolojik, temassal ve iklimsel gibi farklı estetik amaçlarla da kullanmışlardır. Suyu gerek dış, gerekse iç mekanlara getirmişler; ona havuz, kaskat, kanal, çağlayan, fiskiye, çeşme, sebil gibi çeşitli biçimler vermişlerdir. Ayrıca bu bölümde Batı, Doğu ve Türk kültürlerinde peyzaj düzenlemelerinde, bina ve yakın çevresinde tasarımda suyun kullanımı incelenmiş, tarih içinden ve günümüzden örnekler verilmiştir.

Dördüncü bölümde, Doğu ve Batı kültürlerinin ortak paydasında yer alan, Japon mimar Tadao Ando'nun doğa ve su kavramına genel yaklaşımı irdelenmiştir. Ando'nun ilk bakışta oldukça modern görünen yapıları, aslında derin bir Doğu felsefesini ve mekan kültürünü barındırmaktadır. Onun tasarımlarında doğaya yaklaşımı kendi kültürünün ve Zen Budizmin bir sonucudur. Bölümün sonunda Ando'nun tasarımlarında suyu kullandığı yapılardan örnekler verilmiştir.

Çalışmanın beşinci ve son bölümünde ise, tasarımda suyun kullanımı mimari açıdan değerlendirilmiş ve hem Doğu hem de Batı kültürünün etkisinde olan Türk kültürü için özgün bir mimarinin arayışına gidilmiştir. Bu noktada yapılması gereken Ando'nun yaptığı gibi, kendi kültürümüzün değerlerini ön plana çıkarıp, doğa ve mekan ilişkisini yeniden incelemek, bu ilişki de suyun yeri ve önemini belirlemektir. Böylece su ve mimarlık ilişkisinde yeni bir Türk bakış açısı yakalanabilir.

THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURE AND WATER IN VARIOUS CULTURES

SUMMARY

In this thesis, the development of water as an element of nature according to various cultures throughout history and its contribution to design were examined and it was reached a common result with respect to those cultures.

In the first part, the general aim of the study and the importance of nature and water in our lives were mentioned. Moreover, the environmental value of water was studied and its contribution to design was examined.

In the second part, the meanings that the water has gained in various cultures throughout history were examined, the legends about water and the concept of water in mythology were pointed out. Besides, how Western and Eastern cultures view nature in general was examined in terms of their differences. In Western culture, different approaches towards nature have been displayed in various periods. However, especially with Renaissance, the idea of dominating nature became important, and man used nature for his own happiness. On the other hand, in Eastern culture, there was a deep love and respect towards nature and man was accepted as a part of nature.

In the third part, the aim of using water in design and its forms were stated. Designers have used water for different esthetical purposes such as visual, auditory, psychological, climatic etc. besides functional aims. They have brought water into both exterior space and interior space, and they have put them into various forms such as pools, cascades, channels, waterfalls, springs and fountains. Moreover in this part, in the arrangements of landscape gardening in Eastern, Western and Turkish cultures, the use of water in the design of a building and its territory were observed and examples from the past and today were given.

In the fourth part, Japan architect Tadao Ando's general approach towards the concept of nature and water was observed and how he joined Eastern and Western cultures in his designs was examined. Ando's buildings, which are seen highly modern at first sight, in fact involves a deep Eastern philosophy and space culture. His approach to nature in his designs is a result of his culture and Zen Buddhism. In the end of this part, examples of Ando's buildings in which he used water were given.

In the last section of the thesis, the use of water in design was evaluated with architectural aspect and an original architectural style for the Turkish culture, which was influenced by both Eastern and Western cultures, was tried to be found. The

thing that must be done at this point is to bring our cultural values to first plan, to observe the relationship between nature and space again, and to determine the place and the importance of water in this relationship like the way Ando did. So that we can capture a new Turkish view in the relationship between water and architecture.



I

1. GİRİŞ

1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı

Tarih boyunca insan yaşamında ve tasarım gücünde bir çok çağrışımlar yapan ve çeşitli imajlar yaratan su, antik dönemlerden bu yana yerleşme alanlarında çekici rolünü korumuş, etki ve katkısını kesintisiz olarak sürdürmüştür. Su olmaksızın insan yaşamını ve kent yapısını tanımlamak zordur. Suyu kent planlamasının temel yapısını oluşturan hammaddelerden biri olarak kabul etmek gerekir. Su yaşamımızın temelinde ve tüm ayrıntısında var olduğu için insanın yenilenmesinde ve toplumun sürekli olarak gelişmesinde çok önemli bir rolü olduğu kuşkusuzdur. Özellikle kıyı kentleri, konumlarının getirdiği bir çok olumlu ya da olumsuz etkiyle gelişirler ve gelişmelerinin her alanında su ile etkileşim halindedirler.

Su, gerçekten insan üzerinde son derece etkili bir tasarım elemanıdır. Görüş alanı içine giren her şekildeki su kullanımı, kişiyi kendisine görünmez bir kuvvetle çeker. Hatta görüş alanına girmeyip sadece sesi işitilen bir akan su, kişide bir merak ve ulaşma duygusu uyandırır. Beş duyuyu birden etkileyebilen ve etkili bir peyzaj unsuru olan su, bitkisel bir kompozisyon içinde yer aldığı anda su bahçeleri olarak tanımlanan çekici mekanlar ortaya çıkar.

Doğada iklime, ışığın, toprağın ve yüzeyin özelliğine ve diğer birçok faktörlere göre su; yansıtıcı ve lirik, kristal gibi parlak olabilir. Su, çevrenin en önemli temel taşlarından ve vahşi doğanın en cezbedici özelliklerinden biridir.

Su, yer çekiminin denge yaratma gücünü ifade eder. Mekana canlılık kazandırır, yaşamımızın en önemli ve ayrılmaz parçasını oluşturur. Sakin, durgun ve geniş bir su yüzeyi düzenlemede sessizliği sağlarken, mekana üçüncü boyutu getirerek derinlik verir, çevresindeki elemanların üzerinde yansımaya olanak sağlar.

Suyun şiddeti ve kuvveti, suyu içeren mimarinin dinamiğine katkıda bulunurken, sakinleştirici gücü ise, mimaride sessiz ve sakin bir tepkiyi dile getirir. İşitsel etkisi de doğru tasarlanırsa insanlar üzerinde hoş etkiler bırakabilir. Taze, temiz, güzellik ve sağlık dolu bir görüntüsü olan su insanlarda dokunma isteği uyandırabilir.

Durgun suyun yansıtıcılığı, hareketli suyun görsel ve işitsel etkisi ve insanların su ile ilişki içerisinde olma isteği tasarımcıları suyu çeşitli amaçlarla kullanmaya itmiştir. Tüm kültürlerde sembolik ve mitolojik anlamları olan suyun, mimariyle olan ilişkisi her zaman ön planda olmuştur. Mimari; insan ve suyun ilişkisini sağlayan ya da gerektiğinde ayıran bir noktada değerlendirilmiştir.

İşte suyun tüm bu özelliklerinin ve mimari üzerindeki olumlu etkilerinin fark edilmesiyle birlikte bu konu farklı kültürlere göre irdelenmeye başlanmıştır. Öncelikle su, doğanın bir elemanı olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla kültürlerin doğaya karşı olan genel tutumlarının, suya karşı olan tavırlarını da belirleyeceği düşünülmüştür.

Bu bağlamda öncelikle genelde iki farklı kültür olarak anılan ve bu tezde de o şekilde kullanılan, ancak kesin bir ayırımının da bu dönemde yapılamayacağı, Doğu ve Batı kültürlerinin doğaya bakış açıları irdelenmiştir. Daha sonra doğanın bir elemanı olarak suyun tasarıma olan katkısı incelenmiş, kullanım amaçları ve şekilleri belirtilmiş, tasarımda suyun kullanımı Doğu, Batı ve Türk kültürlerinde örneklenmiştir.

Bunun sonucunda, suyun mimaride farklı kültürlerin doğaya bakış açıları ile biçimlendiği ortaya çıkmıştır. Batı ve Doğu kültürlerinin doğaya bakışlarında belirgin bir farklılık vardır. Batı kültüründe insan egemenliği doğanın üzerindedir. Bu kültürde mimari düzenlemelerde doğa, insanların fiziksel ve ruhsal ihtiyaçlarını karşılamak üzere tasarıma bir ek olarak düşünülmüştür. Özellikle Rönesans'ta gelişen geometrik düzen anlayışı, doğanın üzerindeki insan egemenliğini vurgulamaktadır.

Bunun yanı sıra Doğu kültüründe doğayla birliktelik esastır. Doğaya karşı derin bir sevgi ve saygı vardır. İnsan doğanın bir parçasıdır; dolayısıyla doğa yapısı veya insan yapısı ayrımı yoktur. Özellikle Zen Budizmin etkisiyle doğanın üstünlüğü kayıtsız şartsız kabul edilmiş ve bu mimari düzenlemelere yansımıştır. Geleneksel Japon

mimarisinde bu açıkça gözükmemektedir; doğa adeta hiç el değmemişçesine planlanmıştır.

Türk kültürü ise hem Doğu hem de Batı kültürünün etkisinde gelişmiştir. Geleneksel Türk mimarisinde, çadır kültürünün de etkisiyle doğa olduğu gibi kabul edilmiştir. Tasarımda özellikle su kullanımı çok yaygındır. Bunu Saray ve köşk bahçelerinden, Diyarbakır evlerine kadar gözlemlemek mümkündür. Türk çeşmeleri suya verilen önemi vurgulamaktadır.

Günümüz çağdaş mimarlığında gerek peyzaj, gerekse bina ve yakın çevresinin düzenlenmesinde çok fazla kültürel farklılıklar kalmamıştır. Bu noktada kendi kültürünün özünü kavramış ve bunu modern mimarlıkla çok iyi bağdaştırmış olan Tadao Ando'nun mimarlığının önemi ortaya çıkmaktadır. Tadao Ando bu iki kültürün ortak paydasında özgün bir çizgi yakalamıştır.

Ando'nun mimarlığı ilk bakışta oldukça modern görünmesine rağmen tasarımlarının özüne inildiğinde, Doğu kültürünün etkisi açıkça gözükmemektedir. Biçim, malzeme ve bunları kullanımı modernken; tasarımları bağlamsal, yere özgü, geleneğe bağlı ve sezgiseldir. Onun tasarımlarındaki amacı, doğayı insan yaşamı içine yeniden sokmaktır. Ando'da su; gökyüzü, güneş, hava, rüzgar, yağmur, kar, ışık, toprak gibi doğanın bir elemanı olarak yerini alır. Su insanın kendini arıtması ve doğanın farkına varması için gereklidir.

Ando'nun tasarımlarındaki doğanın ve suyun kullanımı, bunların mekana olan etkileri incelenerek, günümüz mimarlığına da referans olacak bazı ipuçları elde edilebilir. Her toplum kendi kültürünün özünü koruyarak, tasarımlarına doğayı ve suyu katarken evrensel bir çizgi de yakalayabilir. Bunu yaparken taklitten öte, mekansal kurgu esas alınmalıdır. Suyun insanlar üzerindeki olumlu etkileri ve mimariye kattığı çeşitli anlamlar vurgulanırken bu anlamda özgün bir tasarım anlayışı geliştirilebilir.

2. FARKLI KÜLTÜRLERDE DOĞA VE SU YORUMLARI

Her uygarlıkta mekan kültürünü belirleyen en önemli etken, insan-doğa ilişkisidir. Bu ilişkinin biçimi ise doğanın nasıl algılandığına bağlıdır. Prof. Dr. Celal Şengör'ün *İ.T.Ü. 227. Eğitim Yılı Açış Dersi*'nde belirttiği gibi; geçen yüzyılın büyük jeologu Prens Piyotr Alekseyiç Kropotkin, Charles Darwin'in "hayatta kalabilmek için mücadele" formülünü türler arası mücadele değil, canlıların cansız doğaya karşı verdikleri mücadele şeklinde yorumlamıştır. Büyük bilim adamı, Sibirya'nın uçsuz bucaksız tundralarında her ilkbahar mevsiminde meydana gelen korkunç sel afetlerinde, yiyeceğin ve suyun kıt olduğu çöllerde, yaşamın ne denli nazik olduğunu görmüş, yaşayan her canlının yaşamını sürdürebilmek için diğer canlılarla bir işbirliğine gittiğini müşahade ederek, doğanın canlılara karşı cimri olduğu bölgelerde evrimin türler arası bir rekabetle değil, bilakis türler arası bir dayanışma ile gerçekleştiği tezini ortaya atmıştır.

Doğanın rüzgar, yıldırım, yanardağ patlaması, deniz ve benzeri çeşitli amilleri insan özelliklerine sahip varlıklar olarak kabul edilmiş, bu amillerin çeşitli etkileri, temsil ettikleri varlığın keyfi icraatı olarak yorumlanmıştır. Bu, dünyanın çeşitli ortam ve iklimlerinde yaşayan tüm ilkel insanlarda aynıdır. [2, s.1]

Doğaya yüklenen çeşitli anlam ve değerler, belirli bir kültüre ait insanların doğaya yaklaşım biçimlerini belirlemektedir. Doğaya farklı bakış açılarının bir sonucu olarak, kendini doğadan bir ölçüde ayırmak amacıyla yapılan mekanlar Batı ve Doğu kültürlerinde farklı farklı tanımlanmakta ve düzenlenmektedir.

Ayla Çevik "Batı ve Doğu Kültürlerinde İnsan-Mekan-Doğa İlişkileri" adlı kitabında bu konuyla ilgili olarak şöyle der: "Batı ve Doğu kültürlerinin kıyaslanması, birinde vurgulanan özelliklerin diğerinde bulunmadığı anlamına gelmemektedir. Her iki kültür arasındaki farklar sadece bir derecelenme sorunudur, bir başka deyişle, akılcı bir dünya görüşünün Batı kültürüne damgasını vurması Doğu kültüründe hiç bulunmadığı anlamına gelmemektedir. Aynı şekilde, Doğu kültürüne ait bazı

özelliklerin Batı kültüründe de bir ölçüde görülebileceği söylemek yanlış olmayacaktır.” [1, s.26]

Farklı kültürlerin doğaya farklı bakış açıları, onların doğanın elemanı olan suya karşı tavırlarını ve bunun mekana etkisini de belirler.

2.1. Suyun Anlamının Tarihsel Boyutu

Canlı organizmaların hücre yapısının temelinde suyun önemli bir yeri olması bitkiler, hayvanlar ve insanların suya olan gereksinimi göstermektedir. İnsanlar ve diğer canlıların yaşamını sürdürebilmeleri için suya olan mutlak gereksinimleri dışında özellikle insanların barınaklarında, tarım ve hayvancılıkta, yapı işlerinde, enerji sağlamada, endüstride, tıpta ve bilimde ulaştırmada, turizm ve rekreasyon konularında olmak üzere sudan çeşitli biçimlerde yararlanma zorunluluğu vardır.

Su çeşitli özellikleriyle dünyamızın en ilgi çekici maddelerinden biridir. Katı, sıvı ve gaz olarak doğada birbirinden farklı durumlarda bulunabilen tek elementtir. Yeryüzünün dörtte üçü sularla örtülüdür. Bunun %97'si okyanus ve denizlerde, %3'ü ise karalarda bulunmaktadır. Karalarda bulunan suların %25'i yer altı suları, akarsu ve göllerde; %75'i ise buzullarda yer almaktadır. Bunun bir sonucu olarak insanlar dünyanın oluşumu ile ilgili efsanelerinde her zaman suyu ön planda tutmuşlardır.

Dünyanın oluşumu ile ilgili olarak, Orhan Hançerlioğlu “Düşünce Tarihi” isimli kitabında bazı açıklamalarda bulunur. Buna göre; milyonlarca yıl önce, gök boşluğunda sıcak bir gaz bulutu belirmiştir. Bu bulut, uzun bir gelişme sonunda dünyamız olacaktı. Yaşamımızın gerçekleşmesi için gereken su, kalın bir bulut halinde dünyamızı çevrelemişti. Yoksa dünyamız soğuyamazdı. Bu bulut güneş ışınlarının dünyamıza ulaşmasını engellediği için dünyamız karanlıktır. Soğuma milyonlarca yıl sürmüştür. Isı kaynama derecesinin altına düştüğü zaman, dünyamızı çevreleyen bulut sağanaklar halinde boşanmaya başlamıştır. Dünyamızdaki boşluklar sularla dolmuştur. Tuz ise okyanuslara uzun jeolojik çağlar boyunca kara parçalarından taşınmıştır. Canlılığın gerçekleşebilmesi için hücre yaşamına elverişli bir ortam gerekir, bu ortam okyanuslardır. [3, s.11]

Evrenin yaratılışını inceleyen bilim dalına Kozmogoni denir. Hiçbir veriye dayanmayan insanın hayal gücü, büyük dinler tanrılık savlarından daha bilimsel varsayımlarla yaratılış olayında daima doğaya öncelik tanımıştır.

Hançerlioğlu aynı kitabında yaratılış efsanelerine bazı örnekler vermiştir. Örneğin İskandinav yaratılış efsanelerinde, tanrılar sıcak buharlarla buzlu sislerin, eş deyişle iki doğal öğenin karışımından meydana gelirler. Mısır tasarımlarında ise başlangıç, su ve bataklık, eş deyişle doğadır. Zamanla sular alçalarak bir bataklık ada meydana çıkar, bu adada bulunan yumurtadan da kaz biçiminde tanrı Ra oluşur. Erkek ve kadın Ra'nın gözyaşlarıdır.

Birçok evren tasarımında ilkin su, hava, dağ, buzlu sis, sıcak buhar biçiminde doğa vardır. Evren ve tanrılar bu doğadan oluşurlar. Dünya, genellikle, tanrılar tarafından meydana getirilir ya da tanrısal bir varlığın parçalanmasından meydana gelir. Her şeyden önce tanrının varolduğunu ileri süren Yahudi dini bile tanrının yaratımı olarak doğanın değil, evrenin sözünü etmektedir: "Başlangıçta tanrı, gökleri ve yerleri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu. Ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı. Ve tanrının ruhu suların yüzü üzerinde hareket ediyordu". Karanlık ve su, biri göğe ve öbürü yere bağlı olarak doğanın bu iki parçası, tanrılık irade dışında, yer ve gökle birlikte kendiliğinden meydana çıkmaktadırlar: "Ve tanrı dedi: Işık olsun. Ve ışık oldu. Ve tanrı ışığın iyi olduğunu gördü, ışığı karanlıktan ayırdı", "Ve tanrı dedi: Sular bir yere biriksin ve kuru toprak görünsün. Ve böyle oldu. Ve tanrı bunun iyi olduğunu gördü". Tanrı ışık ve toprağı, kendiliğinde meydana çıkan ve hatta tanrıyı biraz şaşırtmış görünen karanlık ve suya karşı birer güç olarak yaratmaktadır ve yarattıktan sonradır ki böylesinin daha iyi olduğunu kavrayabilmektedir. İnsansal tasarım, en üstün aşamasında olan tek tanrı varsayımında bile, doğanın kendiliğinden varlığına dokunmaya cesaret edememiştir. [3, s.51-53]

Yaşar Çoruhlu da "Türk Mitolojisinin ABC'si" isimli kitabında Türklerdeki evren tasarımıyla ilgili olarak bazı bilgiler vermiştir:

"Türklerdeki evren tasarımları ise esas itibarıyla bir dikotomiye dayanır. Bu, Gök ve Yer-Su dikotomisidir. "Yarug" ve "Karanğ" şeklinde ifade edilir. IX. yüzyıla ait olması olası bir Budist metinde eski Türk-Çin evren tasarımlarıyla ilgili olan bu konuya şöyle değinilmektedir: "Bu evrende, üstteki gök parlaktır, altta yağız yer karanlıktır. Güneş tanrısı parlaktır, ay tanrısı karanlıktır. Ateş parlaktır, su karanlıktır. Er parlaktır, dişi karanlıktır. Bu

yerli-göklü, dişili-erkekli (unsurlar) kavuşursa, bütün canlı ve cansız, iki türlü varlık doğar belirir... Güneş ve ay karışıp kavuşarak, yol almaktadır. Bundan ötürü, yazlı-kışlı, dört mevsim olur..."

Bu yolla yaratılış gerçekleşiyordu. Konuyla ilgili açıklamalara göre mahiyeti anlaşılamayan ilk neden (yokluk) Adem'i meydana getirdi. Ademden ilk monad (tek varlık) oluştu. İlk varlıktaki çeşitli öğeler Yarung (Gök/Yang) ve Kararığ (Yer/Yin) unsurlarını meydana getirdi. Bu iki unsur Çin sanat ve kültüründe T'ai- chi olarak adlandırılan, yarısi kara, yarısi ak bir daire şeklinde gösteriliyordu. Söz konusu unsurlardan su, ateş, ağaç, maden ve toprak olarak beş unsur daha ortaya çıktı. Bu unsurlar evren planına uygun olarak başka benzeri öğelerle birlikte yer alıyorlardı. Ancak bazı araştırmacılara göre dünyayı oluşturan esas unsurlar su, ateş, toprak ve havadır." [4, s.95-96]

Çoruhlu'nun aynı kitabında Türklerin yaratılış efsaneleri de anlatılmaktadır. Bunlardan biri Altay Yaradılış Efsanesi'dir. Bu efsaneden başlangıçta her yerin uçsuz bucaksız su olduğunu ve tanrı Ülgen'in biçim değiştirmiş olarak bu suların üzerinde uçtuğunu, ancak konacak yer bulamadığını anlıyoruz. Bu sırada Ülgen'e bir ilham gelir. Bazı araştırmacılara göre Altaylılarca kabul edilen iki ruhtan birisi olan Ak Ene (Ak Ana), Ülgen'e yaratma kudretini ve ilhamını vermiştir. Ancak Verbitski'nin derlediği efsanede Ülgen'e göklerden gelen bir ses emir verir. Bu emir üzerine Ülgen denizden çıkan bir taşın üzerine iner. Daha sonra, Ülgen yer ve göğün nasıl yaratılacağını düşünürken su içinde yaşayan Ak Ene çıkıp gelir ve Ülgen'e bir yaratıcı olarak bu işi nasıl yapması gerektiğini öğretir. Sonuçta Ülgen yeri ve göğü yaratır.

Verbitski derlediği efsanede balık gibi bazı hayvanların dünyayla ilgili bazı sembolik anlamlarına yer vermiştir. Dünyanın altındaki balıkların, arzın dengesini sağlamada rolü vardır. Böylece balığa kutsallık atfedilmiş ve o dünyanın denge duruşunun sembolü olmuştur. Aslında bu husus Hint inançlarında da vardır. Balığın burada kullanılması onun aynı zamanda, insanın yaratılışının, hayatın yenilenişinin, üremenin, bolluk ve bereketin sembolü olmasından ileri gelmiştir.

Türk mitolojisindeki dünyayı taşıyan hayvan inanişinden etkilenmiş bir Türk İslam minyatüründe, dünyayı taşıyan bir melek, bir öküzün sırtında ayakta durmakta, öküz ise bir balığın üzerinde yer almaktadır (Şekil 2.1). [4, s.98-102]



Şekil 2.1: Türk İslam minyatürü [4, s.103]

Çoruhlu'nun kitabında aktardığına göre; Radloff tarafından derlenen Altay efsanesinde "suya dalıp toprak çıkartma" motifi vardır: "... Tanrı 'kişi'ye 'Suya da oradan toprak çıkar!' dedi. Kişi suyun dibinden toprak çıkarıp tanrıya verdi. Tanrı bu toprağı suyun üzerine atarak 'Yer olsun!' dedi. Böylece yer yaratılmış oldu...".

Radloff'un derlediği efsanede de Yer ve Gök yaratılmadan önce her şeyin sudan ibaret olduğu belirtilmektedir. Yaratıcı tanrı ile ilk yarattığı kişi (biçim değişme temasına işaret olarak) iki kara kaz gibi suyun üzerinde uçarlar. Kişi tanrıya karşı büyüklendiği için suya düşer. Tanrının yardımıyla kurtulur ve ikisi tanrının yarattığı bir taş üzerine çıkarlar. Tanrı kişiye suya dalıp toprak çıkarmasını söyler. Ve çıkarılan toprakla yeri yaratır. Tanrı kişiye bir daha toprak çıkarmasını emreder. Kişi hem tanrıya çıkarır, hem de kendine yer yaratmak için bir bölümünü ağzına saklar. Yaratıcı, gelen topraktan, katı yeri meydana getirir. Ağzındaki toprak büyümeye başlayınca, tanrıdan yardım istemek zorunda kalan kişinin ağzından attığı toprak ile küçük tepeler meydana gelir. [4, s.104-106]

Bir yönüyle yaratılış başka bir yönüyle evrenle ilgili olan sembollerden biri de nilüfer (lotus) çiçeğidir. Çoruhlu kitabında şöyle açıklar: "Türk Budist mitolojisi ve kozmolojisinde olduğu kadar sanatta da önemli yer tutan lotus, evrenin bütün

güçlerini, seslerini, sayılarını, sonsuz ışığı ve mutlak temizliği ifade eder. Budist kozmolojide de bütün yaratılışlar suda gerçekleşir ve bunun için suyun üzerinde bulunan bir toprak parçası söz konusu edilir. Budizm'de ve Şamanizm'den farklı olan noktalarından biri ise yerin/toprağın lotus üzerinde yer almasıdır.” [4, s.226]

Bozkurt Güvenç'in “Japon Kültürü” isimli kitabında aktardığına göre; Japon mitolojisinin Kociki (Eskilerin kütüğü) ve Nihongi (Japon tarihi) adlı kaynaklarında da Japonların dünyaya gelişi ile ilgili şöyle der: “Başlangıçta ve cennetin düzlüğünde bir kutsal ruhlar soyu varmış. Onların yedinci ve son kuşağı olan İzanagi ile İzanami kardeşlere “yüzen bir ülke” yaratma görevi verilmiş. İzanagi'nin okyanusa daldırdığı mızrağın ucundan damlayan tuzlu su küçük bir ada olmuş. Cennet yapısı bir köprüden adaya inen İzanagi- İzanami kardeşler orada (herhalde evlenerek) öteki adaları ve daha pek çok tanrıyı yaratmışlar.” [5, s.37]

Şengör de “Akıl, Bilim, Deprem, İnsan” isimli konuşmasında Yunan mitolojisindeki evren yaratılışını anlatmaktadır. Özetlenirse; ilk önce Yeryüzü (Gaia) Kargaşa'dan (Kaos) yaratıldı. Yeryüzü sonra Gökyüzü'nü (Uranos) doğurdu. Gökyüzü Yeryüzü'nün üzerine yağarak bereket getirdi, bitkiler, hayvanlar oldu. Bunların çocukları Devler (=Titanlar), Tepegözler (=Kikloplar=Yanardağlar) ve Yüz Kollulardı (=Hekontkheriler). Gökyüzü, çirkin oldukları gerekçesiyle Devler hariç tüm diğer çocuklarını Tartaros'a (=Cehenneme) attı. Çok üzülen anne Yeryüzü, Devleri babalarına karşı ayaklanmaya kışkırttı. En genç Dev olan Kronos (=Zaman) babasını yendi ve baştanrı oldu. Ama o da babasının akıbetine uğramak korkusu ile kendi çocuklarını yutmaya başladı. Eşi, çocuklardan Zeus adlı birini Girit'teki bir mağarada saklayarak gizlice büyüttü. Zeus büyüyünce babasını yendi ve Olimpos dağının üzerinde bir tanrılar krallığı kurdu. Kendisi hem baştanrı hem de gökyüzü, şimşek ve fırtına tanrısıydı. Kardeşi Poseidon denizler tanrısıydı, ama depremleri de o yaratıyordu. Üçüncü kardeş Hades yeraltının ve madenlerin tanrısıydı. Zeus'un çocukları insan yaşamının ve doğanın pek çok cephesini temsil eden tanrılar oldular. [2, s.1-3]

Tasarımda suyun kullanımının tarihçesi de çok eskilere dayanır. İnsanlar için vazgeçilmez bir öge olan su için birçok çarpışmalar olmuştur. Bir diğer yandan su, sıkıntı ve felaket getirmiş, insanlar suyun değişen etkilerinden, gücünden dolayı çok zor zamanlar geçirmişlerdir. Suda tanrıya yakın bir şeyler bulmuşlar, ondan yardım

istemişler, kurban vermişler ve dua etmişlerdir. Onları koruyan bir su tanrısı olduğuna inanmışlardır. [7, s.55]

Charles W. Moore "Water&Architecture" isimli kitabında, suyun anlamı ile ilgili olarak şöyle der:

"Suyu anlamamanın anahtarı, suyun mimarisini anlamaktır, şöyle ki evren hikayelerden oluşmuştur, atomlardan değil. Zaten mimarlık evrenin bir parçasıdır. Aslında, su fenomeninin resimli bir katalogu, dünyanın bütün görünüşlerine ihtiyaç duyar. El değmemiş Kuzey göllerinin ince, sessiz parlaklığı adeta tanrılar için cennetin aynasını yansıtır. Venezüella yağmur ormanlarındaki şelaleler, havanın şimşeksi bir sessizlikle boğulması gibi atmosferi mistik bir havayla doldurur.

Suyun mecazi anlamları paradoks noktalarında zengin ve verimlidir. Dünya, hava ile birlikte ateş, su evrenin dört temel elemanı olarak değerlendirilmektedir. Her şeyden öte, su hayatın kaynağıdır ve dünya da bir su yıldızıdır. Yaşam suya dayanır, hiçbir şey etkisinden kurtulamaz ve hiçbir şey onsuz yaşayamaz. Su kainatın sürekliliğidir, yeniden doğuş ve hayatın kaynağıdır. [6, s.16-17]

... Su ile ilgili bütün çaba, yaşamak için suya ihtiyacımız olduğu gibi çok basit bir nedene dayanır. Fakat bunun dışında doğumdaki amniyon sıvısından ölüme kadar giden ve yaşam içinde görülmeyen birçok anlamları olan suyun önemi yadsınamaz. Bu yüzden şehir medeniyetlerinin gelişiminde, insanlar hayatlarının devamı için suyu aradılar ve su kenarında yaşayarak doğayla bütünleşmeye çalıştılar." [6, s.198]

Bu hayat veren su etkisini bütün kültürlerin din, edebiyat ve sanatında sürekli göstermiştir. Moore'un aktardığına göre, Aziz John Gospel şöyle yazmıştır; "Bu suyu her kim içerse yine tekrar kendini susamış hissedecektir." Milattan yüzyıllar önce Taoizm'in babası olan Lao-tzu ise şöyle demiştir; "Ulu tanrı su gibidir, her şeyi denemeden besler." [6, s.17]

Kuran'da, su tanrıdan bir hediyedir, tüm güç ve bilimin sembolüdür. Kuran'ın birçok yerinde su ile ilgili ayetler geçmektedir; "İnanmayanlar görmüyorlar mı, cennet ve dünya bizim ayırdığımız katı bir kütleydi. Yaşayan her şeyi sudan yarattık. Hala inanmayacaklar mı?" [6, s.17]. Hz. Muhammed de "Sadakaların en erdemlisi su vermektir.", "Su hayrının sevabı bütün sevaplardan yücedir." hadisleriyle Müslümanları uyarmıştır. Hz. İsa ise "Vücudunuzu yıkamakla kalbinizi temizleyemezsiniz." demiştir. [8, s.30]

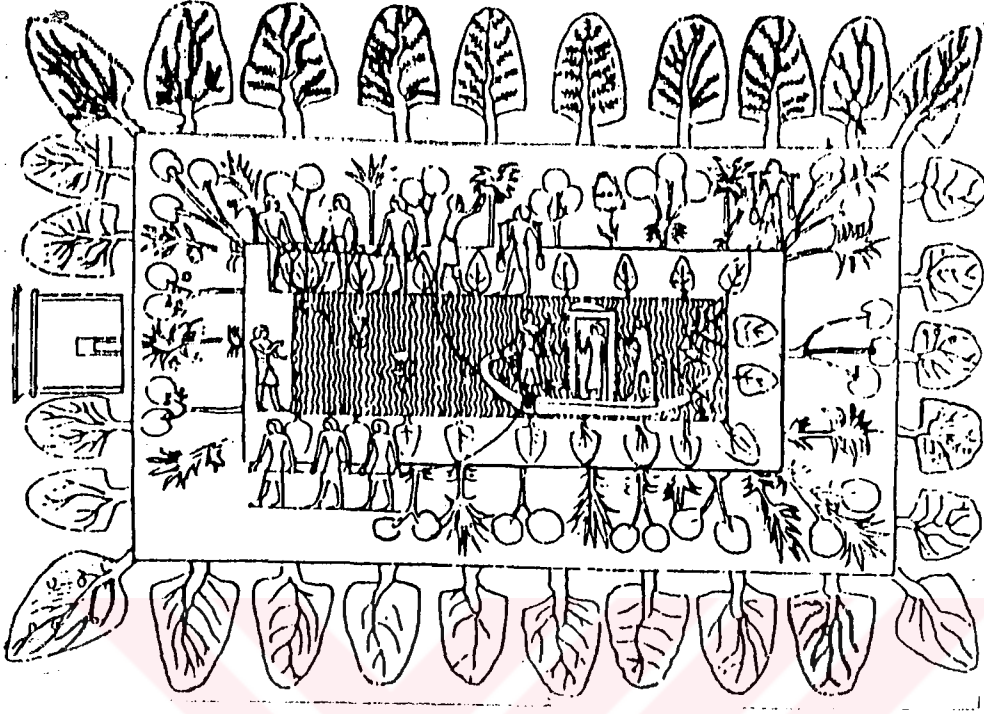
Çinliler peyzajlarına suyu yaşamın bir simgesi olarak eklemişlerdir. Bunu, suyu ya havuzlarda toplayarak ya da nehir veya şelaleler boyunca akıtarak göstermişlerdir. Yine Moore'un aktardığına göre, Kuo-hsi "Peyzaj Boyamanın Denemesi" adlı eserinde şöyle der: "Su yaşayan bir şeydir. Bu nedenle çehresi derin ve sakin, kibar ve pürüzsüz olabilir; geniş bir okyanus gibi esebilir ve dalgalanabilir. Yağlı ve parlak olabilir; fiskiye gibi fişkırlabilir, fişkırlabilir ve etrafa saçılabilir. Baharın zengin olduğu bir yerden gelebilir ve daha uzaklara akabilir. Gökyüzüne karşı yükselen şelaleler oluşturabilir veya dünyanın derinlerine doğru dalabilir. Balıkçıları sevindirebilir, ağaçları ve çimleri neşeli kılar; bir vadiden güneş ışığını yansıtarak baştan çıkarıcı olabilir. Bunlar suyun yaşayan çehreleridir." Hayatın işareti olarak su, Batı sanatında da vardır. Su, ideal peyzajların hayat veren kalbinin esas kaynağıdır. Hayatın ortak paydası olmasına rağmen su, aynı zamanda ölümün sembolü olarak da görülür. Canlı ve kompleks olabildiği gibi, aynı zamanda boş, karanlık ve soğuk da olabilir. Modern zamanlara kadar, kendi çizdiği yollardan mistik bir şekilde akan sudan, şeytani bir güç olarak korkulmaktaydı. Su ve ateşin birlikteliğinde ise su, ateşi yok eder ve ısı da suyu yok eder; ama kendi hallerinde her ikisi de tehdit edicidir. [6, s.18]

Mısır'da Nil dev bir su şeridi olarak tüm şehirleri, kasabaları, piramitleri ve mabetleri toplumsal olarak birleştirir. Hayatları Nil vadisindeki yıllık akışa bağlı olan Mısırlılar için suyun önemi büyüktür. Bundan dolayı Mısır'ın bütün yaşam şekli ve gelenekleri suyun prensiplerinden doğmuştur. Ayrıca su burada dini ve mistik bir özellik de taşımaktadır. Mısır'da ölümler gömülmeden önce suda gezdirilir (Şekil 2.2). [9, s.8]

Japonya kültüründe de suyun anlamı ve insan hayatları üzerindeki etkisi büyüktür. Moore "Water&Architecture" isimli kitabına şöyle başlar:

"400 yıl önce, Sen No Rikyu adında bir Japon Zen ustası, Inland denizine bakan efsanevi bir Çay bahçesi tasarladı. Çağlayan okyanusun geniş ve muhteşem görüntüsüne rağmen Çay ustası bütün bahçe etrafına ağaçlardan yüksek çitler oluşturdu ve denizin güzel görüntüsünü görmeyi engelledi. Çitin önüne, Çay töreni için önemli olan ve el yıkamak için kullanılan taş bir kurna yerleştirildi. Turna kasesinin hemen üzerinde yaprakların arasında küçük bir boşluk bıraktı. Muhteşem bir sunuştu. Ziyaretçiler ellerini yıkamak için eğildiklerinde, ellerini soğuk su ile yıkarken gözleri ağaçların arasından denizi görebiliyordu. Çay bahçesi, limitli bir su ile okyanusun sonsuzluğunun kıyaslandığı basit ancak derin anlamlı bir deneyimdi. Parçanın bütünle ilişkisini anlatan Sen No Rikyu bunu "Bir parça su burada, orada ağaçların arasında

ise deniz." olarak tanımladı. Bugün Rikyu'nun efsanesi hala ayaktadır ve bize küçük bir suyun doğru tasarlanmasıyla dünyadaki bütün suları akla getirebileceğini gösterdi." [6, s.15]



Şekil 2.2: Mısır'da bir cenaze töreninin temsili resmi [10, s.100]

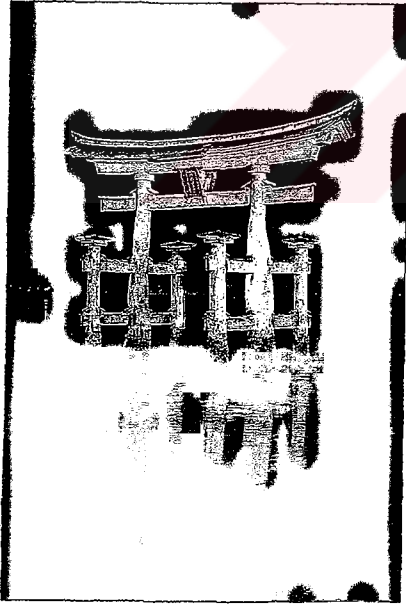
Güvenç'in kitabında anlattığına göre; Japon insanı bu ölçülü, sınırlı dünyaya dışardan -denizden- geldiğini söyler, "Deniz Çocuğu" olduğuna inanır. Denizin çocuğu sudan çıkıp dağlara doğru yükselmiştir. Yüce dağ ile kendi öz varlığı arasında sesçil bir özdeşlik kurmuş; ikisine de ayrı anlamlarda "San" denmiştir. Güneş Tanrıçası Amaterasu da, tanrısal ataların yarattığı doğa ile kendi soyundan gelen bu insanlar arasındaki karşılıklı saygı ve özdeşliğe tanık olmaktan mutludur. [5, s.32]

Kociki destanında yaşayan Japon ruhunun gizemini tek bir "tanyeri" manzarasında bulmak ya da Futamigaura kayalıklarındaki güneşin doğuşunu "Japon ruhu" olarak yorumlamak mümkündür. Japonya "Nihon" yani "Tanyeri" ülkesidir. Doğu denizinin enginliği içinde yapayalnızdır. Bu yalnızlığın tek tanığı, güvenilir eski dostu ve yoldaşı Tanrıça Amaterasu'dur. Oysa, büyüklü küçüklü adacıklar, yalnız ve bağımsız varlıklar değildir. En büyük sivri kayadan, daha küçük yassı kayaya uzanan bir çift kutsal organ (Şimenava), iki kayayı birbirine bağlar. Şimenava Japon Adalarının

kutsal birliğini simgeler. Yöresel ve mitolojik yoruma göre şimenava evliliğin kutsal birliğini simgeler.

Büyük erkek kaya üzerinde küçük Torii (Kuş ya da kuş tüneği) simgesi bulunmaktadır. Torii doğrudan doğruya Japon varlığını ve gerçeğinin simgesidir. Japon geleneğine göre, şimenava iki kutsal varlığın birliğini simgeler: Doğa ile insanın, iki insanın, kadınla erkeğin, iki ayrı topluluğun. Bütün birlik simgeleri gibi, şimenava aynı zamanda bir sınırdır. Bir yanı umut, hayat ve aydınlık; öte yanı, karanlık, kirli ve hatta ölümlüdür. Şimenava, bizle ötekilerin, temizle kirlinin sınırır. Deniz ile karanın, dünya ile cennetin, kutsal olanla olmayanın hem uçurumu hem de köprüsüdür. [5, s.94-95]

Moore'un da kitabında bahsettiği deniz içinden yükselen Torii, Japon mitolojisinin denizle olan yakın ilişkisini simgeler. Japon adası Miyajima'yı çevreleyen körfezdeki "Torii Gate" bir başlangıcı temsil eder (Şekil 2.3). Geleneksel Şinto mimarisinde Torii kutsal tapınakların sınırlarını çizer. [6, s.158]



Şekil 2.3: Torii Gate [6, s.192]

Moore "Water&Architecture" isimli kitabının çeşitli yerlerinde, suyun mecazi anlamları üzerinde açıklamalar yapmıştır. Bunlardan biri bol suyun bereketin sembolü olmasıdır. Dünyanın her köşesinde "yağmuru bekleyen" insanlar, yağmur yağdıran tanrılara çok güzel sözler söyleyen dinsel törenler icat etmişlerdir.

Hindistan'da, çıplak kadınlar ve kızlar gökyüzünden yağmurun etkileyici biçimde yağması için dua ederler ve gece yarısında dışarı çıkarak tarlalarında saban sürerler. Bereketin sembolü olarak su, aynı zamanda baştan çıkarma ve temas kurmak için popüler bir benzetmedir. Afrodit baştan çıkarıcı gücünü dünyanın bereketinden ziyade denizden almıştır, ki bu denizden Botticellian kabuğundan çıkmış ve sosyeteye adım atmıştır. Su saf ve temiz olduğunda, aynı zamanda iffeti de ifade edebilir. [6, s.20]

Suyun döngüsü uzunca süre yanlış anlaşılmıştır. Bazı filozoflar ve bilim adamları uzun yıllar boyunca zihinlerini suyun sırlarını açıklamakla meşgul etmişlerdir. Thales, Platon, Aristo ve bir çoğu kaynakların orijini, nehirlerin hedefi, yağmurun kaynağı ve düz kabul edilen dünyanın okyanus basamağı hakkında spekülasyonlar yapmışlardır.

Yerçekimi ve buharlaşmanın yardımıyla su gezegen etrafında sirküle olur, dünyadaki her damla suyu geri döner, mimarlığın alt yapısını kurar. Mimarlıkta suyun dört hali şöyle ifade edilebilir; fiskiyeler, nehirler, havuzlar ve okyanuslar.

Fiskiyeler, taze suyun hem doğuşunu hem de gözden kayboluşunu sembolize eder. Su kaynaktan fışkırdığında, hayatın kaynağını ya da başlangıcını anlatır. Döngünün diğer ucunda, su dünyaya dalarken döngüyü yeniden uyandırır ve kaynağına doğru yolculuk yeniden başlar. Adeta uçuş, ölüm ve yeniden dönmenin umudunu gösterir. [6, s.21]

Su peyzajının önemli bir elemanı olan çeşmeler sembolik anlamlara sahiptirler. Bunların ilk çıkışları Ortadoğu'da kurak çöl kuşağında insanların nemli bir çevre yaratabilmek için akıllarını kullanıp suyu bu bölgelere çekme çabalarının sonucudur.

Moore'un kitabında aktardığına göre; eğer mecazi anlamda çeşmeler suyun kalbiyse, kanallar ve ırmaklar da atar ve toplar damarlarıdır. Langston Hughes şöyle yazmıştır: "Dünya kadar eski ve insanın damarlarındaki kanın akışından daha yaşlı ırmaklar bilirim./ Ruhum ırmaklar gibi derin büyümekte." Atar ve toplar damarlar gibi kanal ve nehirler de bağlantı ve iletişim suyudur. "Akıcılık" kelimesi bir dilin iletişimi de destekleyen üstünlüğünden bahseder. Cümlelerin ve nehirlerin akışı bir süreklilik sağlar; böylece iletişimde fikirleri ve ifadeleri, ilişkilerde ise mekanları ve zamanı bağlar. Kanallar sembolik bağlayıcı ve iletişimci de olabilirler. Örneğin

Panama; sadece Atlantik ve Pasifik arasındaki fiziksel bağlantıyı sağlamakla kalmaz, Doğu ve Batı arasında sembolik bir görevi koridor görevi de yüklenir. Slogan ise "Bölünen ülke, birleşen dünya"dır. [6, s.77]

Göller, toplanmanın ve yansımanın sembolleridir. Camsı yüzeyleri ve soğuk vücutları, enerji dolu fiskiyelerle ve durmaksızın akan nehirlerle kontrast oluşturur [6, s.21]. Yunanlılar sudaki yansımayı ölümün belirtisi sayarlar. Yansıma fiziksel olarak dünya ile cenneti; sembolik olarak ölümü ve ölümsüzlüğü simgeler. [6, s.201]

Durgun su, özellikle yansıtıcı, taze ve temiz olduğunda; gençlik, sağlık ve güzelliği ifade eder. Gençliğin esas kaynak mitolojik bir çeşmedir, alımlı sular zamanın kırışıklarını pürüzsüzleştirir. Yine Moore'un aktardığına göre; Shakespeare'in "gençliğin sıvı şebnemi" nadiren sabahı yaşar ve öğlenin sıcaklığıyla, eski yaş içeri süzülür, Eliot'un yazdığı gibi "İşte yaşıyım, kuru bir ayda yaşlı bir adam, / Gençliği satın almaya hazır bir erkek olarak, yağmuru bekliyorum." [6, s.19]

Denizler, toplumları etkileyen büyük bir güce sahiptirler. Ölçülemeyen alanı ile duygularımızı ve rüyalarımızı etkilemiştir. Denizin temel metaforu geniş hacminin uyandırdığı tutkudur. Şehirler ve binalar deniz kenarına kurulduğunda kıtasal sınırların hem gerçekliği hem de şiirselliği ortaya çıkmaktadır [6, s.22]. Sonsuz sular (okyanus, deniz) insanı ölümlülüğü ve küçüklüğü ile yüz yüze getirir, fakat dünyadaki varlığı ve etrafımızı sarması da yakınlık, mahremiyet ve aitlik duygusunu verir [6, s.158]. Okyanuslar ve adalar paradoks yaratır. Okyanusların sonsuzluğu, sonlu adanın limitlerini arttırır. [6, s.164]

Sonuç olarak, mimarlık ile suyun birlikte, dikkatli ve yaratıcı kullanımı sonucu ortaya çıkabilecek olan anlamlı ifadeler sınırsızdır. Su dünyası her kültürde yerini almıştır, mimari ve su kendi yolunu çizmiştir. [6, s.22]

2.2. Batı Kültürlerinde Doğaya Bakış

Batı kültürünün doğaya bakışı eski zamanlardan günümüze kadar çok farklı aşamalardan geçerek biçimlenmiştir. Bunu anlamak için Batı felsefesi tarihine, Antik Yunan'dan başlayarak bakmak gerekir. Prof. Dr. Macit Gökberk "Felsefe Tarihi" isimli kitabında tüm bu gelişmeyi anlatmıştır.

İnsanı evrenin merkezi yapan görüş ilk defa Antik Yunan uygarlığında gelişmiştir. Yunan felsefesinin ilk temalarını yansıtan Homeros'un eserleri insana verilen önemi açıkça ifade etmektedir. "Homeros, insanı tutar ve tanrılar karşısında yüceltir. Ona göre insan iradesi, tanrı iradesinden de üstündür: 'Akhilleus yeniden savaşa katılacaktır; ne zaman ki göğsündeki yürek buyuracak ve tanrı kışkırtacak' der. Görüldüğü gibi, burada asıl irade insandır, tanrıya sadece kışkırtıcılık düşmektedir" [3, s.59]. İnsana ayrıcalıklı bir önem verilmesi, diğer canlılardan aklıyla ayırt edildiği için akıla büyük değer atfedilmesine yol açmıştır. Bu durum bilimin, felsefenin, mantığın gelişiminde yönlendirici bir etki yaratmıştır.

Bilimsel düşünce görelî olarak en arınmış biçimiyle ilkin Miletli Thales'de ortaya çıkar. Thales, dar anlamıyla felsefe tarihinin başında bulunan düşünürdür. Thales'in hayatı ve felsefesi üzerine bildiklerimiz hem az, hem de pek güvenilir değildir. Thales suyu, arkhe, yani her şeyin başı, kökü ilkesi saymaktadır. Onun felsefesinin özü budur. Her şey sudan türer, yine suya döner. Düz bir tepsi gibi olan yer de su üstünde, sonsuz Okeanos'ta yüzer.

Thales'in öğretisi, kolayca görülebileceği gibi, mythos ile büsbütün ilgisiz değildir. Thales suya "tanrısal" demektedir. Öğretisine mythos karıştığı halde, Thales'i "felsefenin babası" yapan, doğa görüşünü deneylere ve bu deneyleri düşünce ile işlemeye dayatmak istemesi, buna girişmesidir.

Thales'i ilk planda ilgilendirmiş olan konular, gökyüzü ile yeryüzündeki olaylardır. Bunlarla uğraşırken, suyu başa koyması, ilke sayması, belki de, deniz kıyısında doğup büyümesinden ileri gelmiştir. Söylendiği gibi, Mısır'a gitmişse, Nil nehri dolayısıyla suyun önemini ayrıca orada da görüp anlamıştır. Bütün bu gözlemlerden o, suyun hem yapıcı, hem yıkıcı gücünü, denizin sonsuzluk ve tükenmezliğini vb. çıkarmış olabilir. Ama bu gözlemlere bir düşünce de temel oluyor: "Hiç'ten hiçbir şey meydana gelmez" düşüncesidir. Bundan dolayı kendisi meydana gelmemiş ve yok olmayacak olan bir varlığı her şeyin ilk nedeni olarak kabul etmek gerekiyordu. Meydana gelmemiş ve yok olmayacak olan varlık da, kendi kendisiyle özdeş kalan, kalıcı olan bir ana maddedir, arkhe'dir. Thales'in göz önünde bulundurduğu da maddi bir varlık olan su'dur. Her şey kendisinden oluştuğu için suya ana madde (arkhe) demektedir.

Thales "Her şey tanrılarla dolu" demiştir. Bu şu demek: Her şey canlıdır, her şey içinde tanrısal bir yaratıcı gücü taşıyan su ile doludur. [11, s.20-22]

Sofistlerin ileri gelenlerinden Gorgias, doğa felsefesinin bir ana sorunu olan “asıl gerçeği”, “varolanı” bilemeyebileceğimizi şu üç sav ile kanıtlamaya çalışır: 1. “Bir şey yoktur.” 2. “Bir şey olsaydı da bilemezdik.” 3. “Bilseydik de, başkalarına bildiremezdik.”

Prof. Dr. Celal Şengör’ün belirttiği gibi, sonraki Sofistlerin yaydıkları anlayışlardan en önemlisi, “doğada olan” (physei) ile “insanın koymuş olduğu” (thesei) kurallar arasındaki karşıtlıktır.

Bu Sofistler arasında halk tarafından olanlardan sayılan fakat kendisi ve dostları tarafından Sofistlerden tamamen ayrı bir sınıfta düşünülen bir adam vardı: Sokrates. Sokrates’i ilgilendiren “Niçin” sorusuydu. Dünya niçin yaratılmıştı? İnsanlar niçin ortaya çıkmışlardı? Deprem niçin oluyordu? Sokrates için tüm dünya bir ahlaki sorunlar yumağıydı. [2, s.9-10]

Ruhun ölümsüzlüğünü kanıtlama çerçevesi içinde Platon doğa problemini ele alır. Doğada bütün olup bitenler bir telos’a (ereğe) yönelmiştir. Doğa sorunu ile karşılaşınca Platon, oluş içinde bulunan duyu dünyasının (doğanın) temel formlarını aramış, bu temelleri duyular üstü dünyada, yani idealar dünyasında bulmuştur. İdealar artık nesnelerin ilk örnekleridir. [11, s.68-70]

Platon M.Ö. 4. yüzyılda bu temel geometrik biçimlerin içeriklerinden bağımsız olarak, sadece biçimsel yönden güzel olduklarını ileri sürüyordu. Bu biçimler Antik Mısır, Antik Grek, Roma, Rönesans, Osmanlı Mimarlığı’nın temel öğeleri olmuşlardı. [12, s.13]

Platon’dan öğrencisi Aristo’ya; bilgi edinmenin amacının kesin, tartışılmaz bilgi edinmek olması fikri miras kaldı. Aristo doğa öğretisinde ereksel (teleolojik) nedenler ile mekanik nedenleri birbirinden ayırır. [2, s.11]

Doğa, birliği olan canlı bir bağlantıdır. Bu bağlantı içinde madde, sayısız kılıklara girerek, gittikçe daha yüksek formlara doğru gelişe gelişe duran varlığa, Tanrıya doğru yaklaşır, olanağa göre Tanrılıkla dolar. Doğadaki formlar, niteliklerine ne

kadar yaklaşırsa, o kadar değer kazanırlar, doğa içinde sıralanmalarındaki yerleri o kadar yüksek olur.

Yeryüzündeki varlığın en aşağı formları "dört öge"dir: toprak, su, hava, ateş. Bunlar doğru çizgi biçiminde hareket ederler. Doğru çizgi hareketinde birbirine karşıt iki hareket vardır: Merkeze doğru olan hareket ile merkezden uzaklaşan hareket. Toprakta merkeze doğru, ateşte de merkezden uzaklaşan hareketi buluruz; daha az ölçüde olmak üzere, suda merkeze doğru, havada merkezden kaçan hareket bulunur. Öğelerin bu hareket biçimleri, onların doğa içindeki dizilişlerini belirler: Ortada toprak, bunun etrafında su vardır, ondan sonra hava gelir, ateş ise göğe doğru, evrenin dışına doğru hareket eder. Buna göre, her ögenin "doğal", kendisine göre bir hareket doğrultusu ve evren içinde "doğal", kendine göre bir yeri vardır. Bu öge, ancak, bir başkasıyla çarpıştığında bu doğal hareket doğrultusundan sapar, doğal yerinden uzaklaşır. Bu çarpışma ile dört öge birçok ve değişik bağlantılar halinde birleşirler: Yeryüzünün yetkin olmayan, rastlantısal, kavramsız varlıkları bu yüzden meydana gelir. [11, s.84-85]

Moore'un kitabında belirttiğine göre, Platon "Her zaman suyu aşağı doğru çeken bir düzen varken, hangi güç suyu tekrar gökyüzüne ve dağların tepelerine sürer?" sorusunu cevabını aramıştır. Phaedo'da Platon "büyük dev yer altı nehirleri, aşırı sıcak ve soğuk kaynakları, büyük dev ateşleri, dev ateşten ırmakları ve ıslak çamurlu nehirleri" olan yer altı dünyalarından bahseder. Aşağıdaki dünya okyanusları rezerve eder. Gelgit havuzlarında kullanmak üzere, suyu hareket halinde tutmak için, teorik olarak tahtaravalliyi ortaya koymuştur. Aristo Platon'un yaklaşımını yalanlamıştır. "Phaedo'da nehirler ve denizin tanımı imkansızdır... Eğer merkeze doğru akıyorlar ve aynı zamanda merkezden uzaklaşıyorlarsa, Tartarus eğimlerinin dalga yönüne göre mümkün olduğunca aşağı doğru akacaklardır. Ve eğer öyle ise, yukarı doğru akan nehirlerin olması imkansızdır." demiştir. [6, s.40-41]

İyonya doğa bilimlerinin her türlü kesin bilgiyi reddeden felsefi temelleri, Atina'da Sokrates'in ve özellikle Platon ve Aristo'nun kesin bilgi vaat eden öğretileriyle hiçbir zaman bağdaşamamıştır.

Roma İmparatorluğunun giderek boşalan hazinesi, her yıl daha kötüleşen eğitimi ve hele beşinci yüzyıldan sonra sınırlarından içeri akan barbar kavimlerin bir türlü

durdurulamaması, sonunda eski ve muhteşem Roma'yı bir cahiller topluluğu yaptı. Hristiyanlık bu ortam içinde yayıldı ve yalnız gönüllere değil, akıllara da hakim oldu. Sonunda neredeyse beşinci yüzyıldan on birinci yüzyıla kadar uzanan altı yüzyıllık korkunç bir Karanlık Çağ başladı.

Sekizinci yüzyıldan itibaren şahlanan Müslümanlık dokuzuncu yüzyılda bilhassa Halife Al-Ma'mun'un Bağdat Akademisini kurmasıyla birdenbire uygarlığın yeni taşıyıcısı rolünü üstlendi. Müslümanlar jeoloji hariç tüm doğa bilimi dallarında öğretmenleri olan Yunanlıları fersah fersah geçtiler. Coğrafyada büyük başarılarla imza attılar. Teknolojide yaptıkları ise bugün bile şaşkınlığımızı mucip olmaktadır.

Sonra Müslümanların başına da Yunanlıların başına gelen geldi. Akıl, vahiy karşısında ikinci dereceye itildi. Din, bilimin önüne geçti. [2, s.12]

Ortaçağ felsefesi, doğadan kopuk, soyut bir felsefedir. Varolanı incelemeye hiçbir zaman yönelmemiş, bunun yerine varlık nedenini incelemeye girişmiştir. Maddi olan doğa küçümsenmiş, incelemeye değer görülmemiştir. Yaratıldığı günden beri hiç değişmemiş olan doğa, Skolastik düşüncede tam olarak tanımlanmıştır ve bu tanımlama sonsuza kadar da değişmeyecektir. Bu nedenle de artık doğadan öğrenecek hiçbir şey kalmamıştır. [13, s.9]

Ortaçağda egemen olan bu düşünce yapısı bir yandan bahçe tasarımına, diğer yandan resim sanatına yansımıştır. Doğa, çoğu kez, resim sanatında ikinci planda kalacak şekilde simgesel bir tarzda ve ana konuya dekoratif bir ek gibi görüntülenmiştir (Şekil 2.4). [1, s.34]

Ortaçağın sonlarına doğru bu çağın özgür olmayan, belli sınırlar içine sıkıştırılmış tümcü dünya görüşü çözülmeye başlayınca, yeni özgür hava içinde antik çağın çeşitli sorunları birer birer ele alınmaya başlanmıştır. Rönesans "yeni"ye biçim verirken, antik çağ sonlarının bıraktığı yerden işe başlamıştır. Rönesans'ın başları, antik kültürün alınıp benimsendiği bir dönemdir. Ancak antik kültür ile iyice tanıştıktan, onun büyük okulunda yetiştikten sonradır ki, Rönesans düşüncesi kendinin olan yaratıları ortaya koymaya başlayacaktır. [11, s.138]



Şekil 2.4: Bir Ortaçağ resminde doğa, Giotto 1305-6 Arena Chapel, Padua [1, s.35]

Floransa'da kurulan Platon Akademisi, Platon'u seven, onun felsefesini araştıranları bir araya toplayan bir merkezdi. Burası Yeni Platonculuğun gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

Platon Akademisi'nden yetişip antik çağın çeşitli düşünce çıgırlarını birliğı olan bir dünya görüşü tasarısında toplamak ve uzlaştırmak isteyen bir düşünür olan Mirandola'nın Yeni Platonculuğun yanı sıra bir de natüralist ve pozitivist bir yönü vardır. Mirandola'ya göre gerçek olan yalnız doğa güçleridir; her şey doğanın ilke ve formlarına göre oluşur. İnsan, yalnız içinde bulunduğı yüce evrenin bir yerini doldurmak için yaratılmamıştır, Tanrı'nın da bir benzeridir.

Eski Yunanlılar, gerçeğı seven, kendisini gerçeğe yakın bulan bir duygu ve anlayışla doğaya yönelmişlerdi. Oysa ortaçağ için doğayı araştırmak bir erek değıl, ancak araçtır; esasen doğa kutsal olmayan, değerce aşağı bir varlık alanıdır. Hoş görülen doğa, yalnız insanlık dramının içinde geçtiğı bir sahnedir.[11, s.215-217]

Rönesans'la beraber doğaya bakış tamamen değışmiş, doğa keşfedilmeyi bekleyen sırlarla dolu bir alan olarak algılanmış, Rönesans felsefesi de bilgiye susamışlığını başlıca bu alanda gidermeye çalışmıştır. Felsefe gökyüzünden yeryüzüne inmiştir.

Rönesans düşüncesinin doğaya yaklaşımı iki yönlüdür; pratik amaçlar açısından, insanın doğaya egemen olması ve onu kendi mutluluğu için kullanabilmesinin yolu, özellikle de onu iyi tanımaktan geçmektedir düşüncesine dayanır. Estetik açıdan ise güzelin ancak doğada bulunduğu düşüncesinden yola çıkmaktadır. [13, s.9-10]

Rönesans düşüncesi, bilgiye susamışlığını başlıca bu doğa dünyasında dindirmeye çalışacak, onun bilgisi ile bu dünyada kendini daha güçlü kılacak, kendi özünü doğa dünyasında arayıp bulacaktır. Rönesans doğası sonsuzdur. Doğanın sonsuz oluşu, onu sonsuz olan Tanrıya yaklaştırır, hatta Tanrı ile özdeş yapar.

Rönesans felsefesi ise, doğanın bin bir görünüşü arkasında saklanan kuvvetlere bilgi ile sokulmak ister; bu kuvvetleri bilmek, aynı zamanda, onlara egemen olmak demektir; doğaya egemen olmak da, doğa bilgimizin doğruluğu için kesin bir ölçüdür. [11, s.217-220]

Ayla Çevik kitabında şöyle der: “Amerika'ya Avrupa'dan kültürel birikimin aktarılmasına yol açan coğrafi keşiflerin başlamasında, bir Hristiyanlık misyonu olarak insanın doğa üzerindeki gücünü kanıtlama çabaları da etkili olmuştur. İnsanı merkez alan Yunan uygarlığının sürekliliği, Aristoteles felsefesinin kilise öğretisiyle bağdaştırılması ile Hristiyanlıkta dünyanın diğer canlılardan daha üstün olan insanın hizmetine verildiği inancıyla sağlanmıştır. Doğa-insan karşıtlığına bir de tanrısal kutsama eklenince, coğrafi keşifler sırasında bütün kaynakları ve Hristiyan olmayan ilkel insanları sömürmek çok olağan bir eylem haline dönüşmüştür.

Hristiyanlıkta Antik düşünce geleneğinin bir devamı olarak akıl (logos) yüceltilmiş ve duygular yadsındığı için doğa ve yapay çevre karşıtlığı giderek güçlenmiştir. Akıl ile bağıntılı olduğu kabul edilen erkek, yapı ve kent değer taşımış, doğurgan olan kadın duygusallıkla ve bereketli, değişken doğa kadınsı niteliklerle ilişkilendirilerek ikincil bir önem taşımıştır.” [1, s.33-34]

Yeni doğa anlayışını son kesin biçimine yaklaştıran, bu anlayışın bugüne değin değişmeyecek temelini kuran Nikolaus Kopernikus olmuştur.

Ortaçağ, yer'i etrafında evrenin dolandığı merkez yapmakla, yer'in üzerinde barınan insanı da her şeyin merkezi yapıyordu; evrenin varoluşunun nedeni insandı, evrendeki her şey insan içindi. Kopernikus'un öğretisi ile şimdi yeryüzü sonsuz

evren içinde bir toz tanesi gibi küçücük bir şey, sayısız yıldızlardan bir yıldız oluvermişti; insanın yurdu da artık bu küçücük toz tanesi idi.

Yeni öğretiyi sonuna kadar düşünüp ondan doğa bilgisi ve felsefe bakımından çok önemli sonuçlar çıkaran, böylelikle yeni evren görüşünün kesin olarak yerleşmesine yol açanların başında Giordano Bruno gelir.

Bruno için felsefeye düşen ödev, doğayı bilmektir; doğanın birliğini kavramaya çalışmaktır; Tanrıyı doğanın dışında değil, içinde aramaktır. Buna göre doğayı bilmek, Tanrıyı bilmektir, dolayısıyla da doğa bilgisindeki her ilerleme, Tanrının bir yönünü açmadır, bilinmeyen bir yönünü kavramadır. Onun doğa görüşü estetik panteizmdir: doğa Tanrı ile doludur, Tanrının kendisidir, Tanrı gibi sonsuz ve güzeldir, bundan dolayı da coşkun bir duygu ile yaşanacak bir tapınma konusudur. [11, s.224-232]

Kopernikus'un getirdiği büyük devrimin taşıdığı olanakları bilimsel olarak geliştiren asıl Kepler ve Galileo olacaktır.

Rönesans'ta Aristo mantığı yerine yeni bir yöntem koymak, bu yeni yöntemi temellendirmek denemeleri, Galileo ile hemen hemen aynı yıllarda yaşamış olan Francis Bacon'da doruklarına erişeceklerdir. Kurulmakta olan yeni doğa biliminin düşünce ve görüşlerini Bacon çok güzel kavrayıp anlatmış, özellikle de bu yeni bilimin hayatta nasıl büyük bir değişikliğe yol açacağını çok iyi sezmiştir. "Bilmek, egemen olmaktır" düşüncesi, onun ana görüşüdür. Onun felsefesi bilgiyi, insanlığı doğaya egemen kılacak bir güç diye anlar; bilimin amacı, bilimin yenilenmesindeki anlam hep insanın egemen olmasıdır. Doğaya egemen olma isteğiyle Rönesans, başlangıçlarda hayale ve büyüye bile başvurmuştu. Şimdi Bacon bu özleyiş ve eğilimi tam bir aydınlığa ulaştırır; Kopernikus ile başlayan bir gelişmeye o da katılarak, hayal ve büyü yerine objektif doğa bilgisini koyar. Ona göre, çok büyük bir güç olan doğanın karşısına çıkmak için insanın elinde bir kuvvet vardır: Bilgisi. Doğaya egemen olmak, ancak ona boyun eğmekle, yani önce öğrenmekle yasalarını öğrenmekle olabilir; dolayısıyla insan doğaya egemen olacaksa, bunu ancak bilgisiyle sağlayabilir. Bacon'un "bilgi egemen olmaktır" savı, Rönesans kültürünün zaferini ilan etmektir. [11, s.232-246]

Bacon eski Yunan'ın akla fazla güvendiği için bir sürü yanlış fikir ürettiğini iddia ediyor, gerçeğe yalnız görerek varılabileceğini söylüyordu. Bacon'un görüşleri o denli etkili oldu ki, Newton bile "varsayım yapmıyorum" demek ihtiyacını duydu. Tanrı kuşkusuz insanları aldatmazdı. O'nun bize verdiği duyular, O'nun eserini anlamamız için verilmişti. Bakarak, duyarak, koklayarak, tadarak, dokunarak, doğayı öğrenebilmek olasıydı. Newton'un zaferi bunun ispatıydı.

Rönesans ve Reform hareketleri ile birlikte dini düşünce yapısı sorgulanmış, evrenin metafiziksel açıklamalar yerine bilimsel yöntemlerle incelenmesine başlanmıştır. Bacon gibi öncülerin sayesinde doğa yasalarının soyut akıl yürütmelerle değil, dikkatle yapılmış deneyler sonucunda keşfedilebileceği anlaşılmıştır.

Bu dönemde, akıl yürütme ve tüm entelektüel çabalar, artık doğa düzeninin ardındaki dini ereklere kavramak yerine, doğal işleyişten sorumlu nedensel bağıntıları anlamak için kullanılmaktadır.

Decartes'a yeniçağ felsefesinin "kurucusu", "babası" denir. Decartes'ı böyle anlamak doğrudur, yerindedir; gerçekten de o yeniçağ felsefesinin ilk büyük sistemcisidir, çünkü Rönesans'ın başından beri yeni bir kültürü, yeni bir bilimini kurmaya çalışan düşünceleriyle görüşler onun felsefesinde derlenip toparlanarak büyük bir senteze ulaşmışlardır. [11, s.257]

Decartes'ın dine bakışı belki de bu dönemin havası hakkında bir fikir verebilir. İşe her şeyden şüphe ederek başlayan Decartes "düşünüyorum, öyleyse varım" formülü ile kendi varlığını kendince ispat ettikten sonra, çevresinin, çevreden hareketle de tanrının varlığına kanaat getirmişti. [2, s.20]

Decartes'ın doğası baştan aşağı mekaniktir; bu doğa basınç ve çarpma yasalarına göre işleyen bir makine gibidir ve bu doğa içinde asıl gerçek "yer kaplama" ile "yer değiştirmedir", yani uzay ile bunun içindeki hareketlerdir. Temel gerçek bunlardır, geri kalan bütün olaylar hep bunlardan türerler, bunlara bağlıdırlar. Decartes'ın bu mekanist doğa tasarımı, Rönesans'tan beri oluşan, Galileo'da kesin bir adım atan bir doğa anlayışının sürüp gitmesi, bunu metafizik ile bir temellendirme denemesidir. Bu doğa görüşü, cisimler dünyasının özünden metafizik olarak türetilmiştir. Decartes'ın fiziği, Aristo felsefesinin "maddenin içinde yerleşik olan biçimlendirici kuvvetlere göre geliştiği" anlayışı ile Rönesans başlangıçlarındaki doğada "gizli, büyü

kuvvetler” gören anlayışı ortadan kaldıran süreçte yeni bir halkadır. Bütün bu süreç için olduğu gibi, Decartes için de doğa çevresinde olup biten her şey, zorunlulukla, dışarıdan bir nedenin etkisi ile olur. Doğanın hiçbir yerinde rastlantı ve doğa üstü kuvvetlerin işe karışması diye bir şey yoktur; doğa, aralığı, gediği olmamacasına baştan aşağı mekanik yapıdır. Decartes mekanik olarak açıklanamayacak olan hareketleri yalnız insan için kabul eder. Ruhtan yoksun olan öteki canlılarda –bitkiler ile hayvanlar- istençli hareketler yoktur, dolayısıyla bitki ile hayvan baştan aşağı birer makineden başka bir şey değildir. Canlı vücut da maddidir, o da maddenin yasalarına bağlıdır, o da hareket yasalarına göre çalışır; bu işlemeye herhangi bir “ruh” hiçbir şekilde karışmaz. [11, s.270-271]

18. yüzyıl felsefesine “Aydınlanma Felsefesi”, bu felsefenin içinde yer aldığı tarih dönemine “Aydınlanma Çağı” adı verilir. Burada aydınlanmak isteyen insanın kendisi, aydınlatılması istenen şey de, insan hayatının anlam ve düzenidir.

Şimdi yapılacak şey, doğa karşısında başarı kazanan aynı akıllı kültür dünyasına da uygulamak, matematik doğa bilimine paralel olarak kültür bilimlerini de kurmak, kültür dünyasını da akılla aydınlatıp ona akılla egemen olmaktır. [11, s.325-327]

Kant felsefesi de Aydınlanma felsefesi içinde yetişmiş; bu felsefenin sorunlarını ele alıp işlemiştir; yalnız bunları sonuna kadar götürüp, sonunda da bu düşüncüyü aşmıştır.

Kant'ın ilk felsefi düşünceleri rasyonalisttir. Rasyonalizm, doğru bilgiye vardırıran organın, "kendisinde tümel olarak geçen kavramların, bilgiler ile kuralların yerleşik (apriori) bulunduğu" akıl olduğuna inanır. Daha sonraları Kant'ın tutumunda, teorik akıllı karşısına ahlak bilincinin çıkması ile birlikte değişiklik olmuştur. Nedensellik yasası bütün evren çerçevesinde kayıtsız şartsız olarak geçiyorsa, o zaman doğanın bir çocuğu olan insanın da bu yasaya, artık hiçbir şekilde kendini kurtaramayacak gibi, sıkı sıkıya bağlanması gerekecektir. Burada Kant'ın gönlünde iki ilke çarpışmaktadır: Teorik yönü ile Kant, "doğanın sıkı bir nedensel bağlantısı olmalıdır, yoksa sağlam bir doğa bilimi olamaz" derken, ahlakçı yönü ile de "insan özgür olarak yaratılmıştır, doğaya bağlı olan bir yanı olsa bile yine özgürdür; çünkü insanın karşısına bir gereklilik çıkıyor, ona bir takım ahlaki istekler yöneliyor; o bunları yerine getirecek durumda olmalıdır, bunun için de özgür olmalıdır. Görülüyor ki,

doğa üstüne yükseliş, Kant'ta özgürlük ile oluyor. Burası Kant felsefesinin eksenidir; salt "akılla kavranan"a (intelligible), numene açılan yol buradan başlamaktadır. Nitekim insanın özgürlüğe dayanan ahlaki yönü artık fenomenler dünyası içinde değildi. Özgürlük ile artık akılla kavranan bir dünyaya, dolayısıyla duyular üstü olana, yani metafiziğin dünyasına girilmiştir. [11, s.391-415]

Aydınlanmanın çöküşü ve romantizmin yükselişi, 19. yüzyılda eleştiriden ziyade gözleme önem verilmesine yol açtı.

20. yüzyılın ilk otuz yılı içinde, doğru ve kesin kuramsal bilginin mümkün olmadığı genellikle anlaşılmıştı. Hiçbir fikir, hiçbir görüş, hiçbir kuram, hatta hiçbir gözlem veya izlenim raporu en acımasız eleştiriden muaf olamazdı. Eleştirinin de yegane temelleri mantıksal tutarlılık ve gözlemle uyumluluktur. Popper bu görüşlere "eleştirel akılcılık" adını verdi.

İşte doğa ile insanın diyalogunda da eleştirel akılcı yaklaşımdan faydalanılmalı, her dogmatik, her kesinci yaklaşım şüpheyile karşılanmalıdır.

Platon ve Aristo'dan, Bacon'dan, Decartes'dan Kant'a ve günümüzdeki bir çok felsefeciye kadar uzanan Batı geleneğindeki düşünürler zinciri, bireysel farklılıklara rağmen, bu geleneği sürekli kılan bazı temel özelliklere sahiptir. Bu geleneğin devamını sağlayan en önemli yapı taşı, insan-merkezli ve akıl-merkezli (logo-centric) düşünce biçimleridir.

Yukarıda anlatılanlar, insanlığın tarihi boyunca kendisi dışındaki doğa ile nasıl etkileştiği, doğa hakkında nasıl bilgi sahibi olduğu, bu bilgiyi doğada ve doğa ile yaşamak için nasıl kullandığının tarihinin özetidir. [2, s.27-28]

2.3. Doğu Kültürlerinde Doğaya Bakış

Doğu kültüründe doğaya ve onun bir elemanı olan suya karşı büyük bir hayranlık ve saygı vardır, doğayla birliktelik esastır.

Özellikle Japonya, modern yaşamın bütün fiziksel ve ruhsal baskısı içinde bile doğadan ayrılmamış ona saygı ve hayranlığından bir şey kaybetmemiş ve bunu günümüze kadar getirebilen tek Asya ülkesidir.

Japon kişiliğinin, her yorumlanma çabasında belki de en çok tartışılan yanı doğa sevgisidir. Gerçekten de doğa sevgisi, her ırkın her kişisinde Japonlarınkinden ne daha az ne daha fazla vardır. Aradaki fark Japonlarla doğa arasındaki ilişkinin bir sevgi olarak tanımlanamayacağıdır; çünkü bu ilişki bir üstünlüğün tanınması, en büyük güce boyun eğme biçimindedir. [14, s.70]

Japon kültüründe doğaya verilen değer, yüzeysel bir bakışla, ülkenin doğal güzelliklerine bağlanmaktadır. Doğa ve iklim çok yumuşak, çok güzel olduğu için Japon insanının bu özellikleri vurgulaması olağan karşılanmaktadır. Bozkurt Güvenç gözlemleri ve araştırmaları sonucunda yazdığı “Japon Kültürü” adlı kitabında bu yargının oldukça hatalı olduğunu belirtmiştir. Doğa ve iklimin Japonların görmek, inanmak istediği kadar yumuşak, ölçülü cömert ve insancıl olmadığını yazmaktadır. Güvenç, “Büyük küçük depremlerle her gün yüzlerce kez sallanan; beş on yılda bir, taş taş üstünde kalmamacasına yıkılan; her gün yeni tayfunlarla boğuşan, yanardağ ve sel baskınları arasında yaşayan, soğuktan donan, sıcaktan ve nemden bunalan bir ülkede nasıl olur da, doğanın insandan yana olduğu savunabilir?” demektedir. Buna rağmen Japon kültürünün değişmeyen ilkelerinden biri "doğayla birliktelik"tir. Buna göre; "ilkel" ve geleneksel insan, kendi varlığını doğanın bir parçası gibi görür. Uygar kişi kendisini, doğanın efendisidir. Onu iyi tanıyarak, onunla birlikte olmaya, ondan yararlanmaya çalışır. [5, s.381-383]

Doğaya köle olmadan ve efendilik taslamadan doğa, insan ve kültürün uyumlu ve güzel bir birlikteliği, Kyoto'da Araşiyama korusundan geçen Hozu ırmağı üzerindeki Togetsukyo köprüsünde gözükmemektedir (Şekil 2.5).

Çevik Japonya ile ilgili olarak “Japonya'da geleneksel mekan düzenini belirleyen en önemli etkenlerden biri insanların içinde bulunduğu coğrafi koşullardır. Adaların yüzde 80'i dağlık; dağların yüzde 88'i ormanlarla kaplı olduğu için yerleşime açık olan alan oldukça kısıtlıdır. Üstelik adaların tüm yüzölçümü Anadolu'nun yaklaşık yarısı kadar, üstünde yaşayan nüfus ise Türkiye nüfusunun üç katı civarındadır. Alan darlığından, küçük alanları büyük göstermek için alanın tümü çoğunlukla bir bütün olarak algılanamayacak şekilde tasarlanmaktadır. Bu nedenle, bir yapının girişine ulaşım doğrudan değil, daha uzun bir mesafe yürüyormuş gibi algılanması için dolaylıdır.” der. [1, s.75-76]



Şekil 2.5: Togetsukyo Köprüsü, Kyoto [5, Föy 11, 119-21]

Yine Çevik kitabında “Japon ulusu, tarih içinde kendine özgü bir mekan kültürü geliştirmiştir. Geniş saçakları, bahçe düzeni, mekansal ayırma büyük esneklik getiren *shoji* adlı hareketli bölücüler, dış bahçe ile iç mekan arasında bir köprü görevi taşıyan *engawa* adlı mekanıyla Japon evi doğulu bir dünya görüşünün adeta bir aynasıdır. Japon evi doğayla bütünleşen açık-plan özelliği taşımaktadır. İç mekanlarda, esnek bir düzenlemeye olanak tanıyan *fusuma* adlı hafif bölücüler ile mekansal süreklilik elde edilmektedir. Bu süreklilik, sadece şeffaf bir cam arcılığıyla görsel bir bağıntı sağlamanın ötesinde doğayla tam bir birliktelik kumaya dayalıdır.” der. [1, s.74]

Bozkurt Güvenç’in de paylaştığı kültür kavramına göre insan ve toplum davranışları üzerinde doğal çevrenin bir ölçüde etkisi, daha çok dolaylı bir etki olmaktadır. Japonya’nın geleneksel mekan kültürü bunun açık bir kanıtıdır. Japon mimarlığının doğayla bütünleşen mekansal düzenlemelere yönelmesi doğayla ilgili değer yargılarının bir sonucudur. Aynı doğal koşullar altında çok daha korunaklı, kesin bir iç-dış ayırımına dayalı yapılar da geliştirilebilirdi. [5, s.32]

Doğaya verilen önem geleneksel Japon resim sanatına da yansımıştır. Resimlerde doğanın anlatımı önde gelmekte, insan figürleri ikincil önem taşımaktadır. Bu nedenle, sivri tepeler, dar patikalar, kayalıklar, ağaçlar arasında insan ürünü olan yapılar ve insanın kendisi çok küçük çizilmektedir. Doğulu bir insan için kendi bireysel varlığı o kadar bütünlüğün bir parçasıdır ki hiçbir zaman bireysel kişilik abartılarak öne çıkarılmamaktadır (Şekil 2.6). [1, s.28]



Şekil 2.6: Japon resim sanatından bir örnek [1, s.41]

Bu aynı zamanda içe çekilmeyi, yalnızlığı, evrendeki her şeyi insanın kendi içinde keşfetmesini simgelemektedir. Çevik, “Bir dağın gizeminin küçük bir kayada, bir okyanusun ihtişamının bir su damlasında bulunması Doğu felsefelerinin en temel özelliğidir.” der. [1, s.40]

Bozkurt Güvenç, Japonların en güzel bulduğu üç şeyin doğayla ilgili olduğunu belirtmektedir: 1- Tepelerin ardından doğan ay, 2- Yağmur altında çiçekler,

3- Karlarla örtülü yamaç [5, s.22]. Kısaca ifade etmek gerekirse, bu ülkenin insanları tarafından doğa günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Bu bir anlamda dini inançlarından da kaynaklanmaktadır.

Taoizm’de, Zen Budizm’inde, Konfüçyüs öğretisinde, Brahman dininde belirleyici olan insan-evren ilişkisi hepsinin kaynağı olan Vedalara dayalıdır. İnsanlığın en eski bilgelik kaynağı olan Vedaların izleri bu düşünce sistemlerinde aralarındaki farklara rağmen kolayca fark edilebilir. Eski Veda kaynakları evreni hareket halinde olan sınırsız bir bilinç okyanusu olarak tanımlamaktadır. Bu bilincin kendi kendisiyle etkileşiminden doğan ses dalgaları tüm evrenin oluşumundan sorumlu olan doğa yasalarıdır. (Fizik bilimi tüm evrenin enerji dalgalarından oluştuğunu kanıtlamıştır.) [15, s.325]

Vedalarından bütün Doğu uygarlıklarına yayılan bu evren anlayışı süreklilik kavramı içermektedir. Dolayısıyla, insan-evren bağıntısı karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişki biçimidir. İnsanın her eylemi, her düşüncesi, göle atılan bir taşın etrafa yaydığı dalgalar gibi halka halka evrene dağılmakta ve yansiyarak insana geri dönmektedir. İnsan her yaptığıının etkilerini göreceği için olumsuz bir tepki görmeden yaşayabilmek ancak tüm evrende olumluluk yaratacak eylemler yapmakla mümkündür. Ancak, tüm doğa yasaları ile uyumlu hareket etmek, her eylemin çeşitli doğa işleyişleri üzerindeki etkilerini bilmek bilinçli zihin için olanaklı değildir. Bu nedenle, tüm Doğu felsefelerinde, doğa yasalarıyla uyumlu davranabilecek kadar berrak bir zihni tanımlayan aydınlanma kavramı ve teknikleri büyük değer taşımaktadır. Vedalarından yayılan evren anlayışı, aydınlanma teknikleri Tasavvuf öğretisi aracılığıyla Müslümanlıkta yeniden yorumlanmış ve Anadolu’ya kadar ulaşmıştır. [1, s.26-27]

Zen Budizm’de "gündelik yaşam yolu" hedeftir [16, s.11]. Zen’in hedefi havada uçmak ya da suyun üzerinde yürümek değil, tozluysa yeri, kirliyse camları temizlemektir. Bütünüyle ağırlık merkezimizde olmak, beden, zihin ve ruhun olanca yoğunluğuyla ne gerekiyorsa onu yapmaktır. İşte o zaman an be an bütün bir evreni yerinden oynatır ve yaratırız. O zaman, ancak o zaman bütün evrenle, gücü ve enerjisiyle bir oluruz [16, s.93]. Nhat Hahn “Gerçek mucize su üzerinde yürümek değil, toprağı adımlamaktır.” der [16, s.42].

Japon kültürünün en önemli özelliklerinden "Çay töreni" geleneksel kültürün en güzel kalıntısıdır. Konut yapımında mimarlık sanatına, bahçe düzenlenmesinden görgü kurallarına, giyim kuşam beğenisine, resimden seramiğe, yaşayan sanatlar ve sanatçılar çay kültüründen etkilenmiş ve Japon çay harmanının bir ögesi olmuşlardır. Çay töreni, beğenileri uyuşan birkaç dostun, uzakça bir köşede bir araya gelip çay içmesidir. Ne var ki, çayı sanat yapan kişi çay ustası Sen No Rikyu olmuştur. Çay töreni için, özel bir çay bahçesinde özel bir çay evi (sukiya) tasarlamıştır.

Çay ruhu ile ilgili çok şeyler yazılmış, söylenmiştir. Güvenç'in aktardığına göre en yalını, en güzeli yine Rikyu söylemiştir: "Kaynat suyu, demle çayı; oldu sana çay sanatı!". Çay sanatının gizemini soran bir meraklıya Rikyu öteki gizleri şöyle açıklamıştır: "Kömürü iyice yak ki su gereği gibi kaynasın. Su iyice kaynasın ki çay gereği gibi demlensin. Çay iyice demlensin ki tadı güzel olsun. Çiçekleri öyle koy ki vazoda sanki büyüyormuş gibi dursunlar, görünsünler. Oda, yaz sıcaklığında serin, kış soğukunda sıcak olsun. Çayın yok başkaca sırrı". Bunların hepsini bildiğini söyleyen meraklıya şu cevabı vermiştir: "Bunların hepsini iyi bilen biri varsa, şimdi hemen onun öğrencisi olmaya hazırım". [5, s.140-142]

Zen Budizm'de algılamamanın üç aşamasından söz edilir: (1) bir çiçek çiçektir; (2) bir çiçek artık bir çiçek değildir; (3) bir çiçek yeniden bir çiçektir. Bu üçüncü çiçek ilkinden çok farklıdır. Çiçek kavramından, canlandırdıklarından, algılar, idealler ve simgelerden bütünüyle özgürleşmiştir. Gerçek anlamdaki çiçektir artık. Çiçek düzenleme sanatı olan İkebana'nın özünü ifade edebilmek için üçüncü derecenin farkındalık ve dikkati gerektirir [16, s.61].

Suzuki "Zen Budizm" adlı kitabında "İnsanın görüş açısından, insan kaynağından olmayan herhangi bir şeyin doğa kaynaklı olduğu söylenebilir. Ancak, insanın kendisi de sonunda doğadan bir parça değil midir? Her şeyden önce insanın kendisi insan yapısı değil, doğa yapısıdır. O zaman ne insan yapısıdır? İnsanda doğaya ait olmayan hiçbir şey yoktur. İnsan yapısı olan her şey insan yapısı olarak değil doğa yapısı olarak düşünülmelidir. Eğer dünyayı tanrı yarattıysa, insanı da onun bir parçası olarak yaratmıştır. Tanrı insanı, doğanın dışında bir denetleme gücü olması ve insan yapısı şeyleri doğa yapısı şeylere karşı çıkarması için yaratmamıştır." der. [14, s.65]

Doğulu doğa ile barışıktır; onun bir parçasıdır. Zen'de doğa insan, insan doğadır. Bu nedenle doğayı anlamak insanı anlamak demektir. Anlamanın yolu, analiz değil, dikkatle bakmak ve farkına varmaktır. Suzuki "Doğulular doğayı öyle çok sever ki kendilerini doğayla bir sayarlar, doğayı damarlarındaki her nabız atışında hissederler. Batılıların çoğu kendilerini doğadan yabancılaştırma eğilimindedirler. İnsan ve doğanın bazı istenen yönler dışında hiç bir ortak noktası bulunmadığını ve doğanın yalnızca insanın yaralanması için varolduğunu düşünürler. Fakat doğulu insanlara doğa çok yakındır." der. [17, s.2]

Doğulular yaratırken doğayı taklit etmezler, yeni bir doğa yaratırlar. Suzuki bu konuda şöyle der: "Bilim adamı öldürürken, sanatçı yeniden yaratmaya çalışır. Kesip parçalayarak gerçeğe ulaşamayacağını bilir... Gerçekten bir şey yaratır, çalışması hiçbir şeyin kopyası değildir, kendi başına vardır. Bir çiçeğin resmini yapar, eğer bilinçaltından yeşermişse, bu yeni bir çiçektir ve doğanın taklidi değildir." [17, s.13]

Japon mimarları, büyük bir bölümünün uyguladıklarını söylediği kökünü Japon kültüründen ve Zen felsefesinden alan üç kavramdan bahsetmektedir. Bunlar:

1. Karşıt-Birlikte Varoluş (Ying-Yang, Sho-Hen)
2. Fragmanlaştırma (Ma)
3. Uydur ve Kurgu Oyunu' dur. [18, s.87-89]

- Karşıt-Birlikte Varoluş: Zen öğretisindeki sho-hen ikiliği, Çinlilerin ying-yang ikiliği ile benzerdir. Sözlük anlamı olarak sho doğru, düz, tam, dengeli; hen kısmi, tek yönlü, dengesiz, bir tarafa eğilmiş demektir [17, s.60-61]. Bu ilişkide sho'nun baskınlığı ve genellikle sho'nun yaratımında hen'in araç olması üzerinde durulabilir. Japon ve Çin inanç sistemlerinde "evrensel denge" bu diyalektik kavrama dayanır.

Budist öğretilerde önemli bir yeri olan "dialist denge" kavramı, mekanları tasarlarken, ışık-karanlık, sütun-duvar, su-sert zemin, doğal peyzaj-katı grid, kapalı-açık dizisi gibi yapısal kurguları düzensiz bir dengeleme mantığı çerçevesinde mekana aktarılabilir. Japon geleneğinde doğallık ve doğa dışı bir prezisyon aynı olguyu tamamlayabilen ikiz kavramlar haline getirilmişlerdir. [19, s.88]

- Fragmanlaştırma: Kopuk oluş anlamına gelen "Ma" kavramı mimaride "Fragmanlaştırma" ilkesi olarak kendini gösterir. Ma kavramı hem Zen Budist inanişta, hem de geleneksel Japon tiyatrosunda kendini tanımlar.

Sözlük anlamı olarak Ma aslında tanımını Japon tiyatrosunda bulan bir kavramdır. Zeami'nin (1423) yazdığına göre; sahnedeki bir aktörün oyun içinde bir tavırdan diğerine geçerken hissettirdiği aralık, boşluk, geçiştir. Zamanın ve mekanın aralıkları olarak yorumlanan Ma, aralıkla ve kopuk oluşun (tasarımın) Japon kültürüne özgü, estetik bir zevki haline gelmiştir.

Zen Budizm'de "Bir tek oda içinde sonsuz evreni, bir tek an içinde tüm hayatımızı" hissedebilmek, sezebilmek önemlidir [20, s.102]. Budizmin temel felsefesi her şeyin değişmekte olduğudur. Bundan dolayı geçmiş geçmiştir, gelecek ise henüz yoktur. Esas varoluş "şu an"dır. Bundan dolayı Zen Budist inanışta işte bu an önem kazanır. Zaman bilindiği gibi anların artarda gelişi ile oluşan çizgisel bir sürekliliktir. Böylece detaylar, zamanın anları, özerk fragmanlar haline dönüşmektedir. [18, s.87-89]

Ma ile oluşan fragmanlaştırmada kullanıcının mekanın tümünü kavraması için gerekli olan hareket zamanın sürekliliği ve bütünlüğü yoktur. Zen Budist inanıştan gelen ve o anın tadına varmayı amaçlayan bir mekan zaman anlayışı mimari mekana hakimdir.

- Uydur ve Kurgu Oyunu (Mu): Zen Budizm'in dünya görüşünü yansıtan bir kavramdır. Mu; mekan algısının kaybolması, boşluk hissidir. Sözlük anlamı olarak ise, "mu" Çin'ce "yok" anlamına gelmektedir. [18, s.87-89]

Zen Budist inanış hem Çin'de, hem de Japonya'da yandaşları bulunan bir inanış sistemidir. Zen inanışı Çin'deki Taoculuktan büyük ölçüde etkilenmiş ve "mu" kavramını da Taoculuktan almıştır. Bu "mu-mei" kavramında anlamsal kaynağını bulur. Mu; yok, mei; işlem anlamlarına gelmektedir. Bu kavramın tam olarak anlaşılabilmesi için Zen inanışın dayandığı Taocu inanış içinde yer alan ve bu inanışa ismini veren Tao kavramını anlamak gereklidir.

"Taoculuk"un kurucusu, Konfüçyus'un çağdaşı olan Lao-tzu olarak kabul edilmektedir. Taoculuğu anlattığı, Tao-te-ching bilgelik kitabında Lao-tzu, Tao kavramını kullanmaktadır. "Tao" Çince "yol" anlamına gelen bir sözcüktür, ama kullanım biçimi Güngören'in deyimiyle "varoluşun temel ilkesi, temel gerçeği" anlamında kullanılmaktadır. [20,s.103]

Tao, Lao-tzu'ya göre; belirsiz, bulanık ve anlaşılmaz bir kavramdır. Tao bizim anlayışımızı aşan bir beceri, bir bilinçle dünyayı biçimlendirmektedir. Tao'nun kuralı kendiliğinden oluşumdur. Ancak hiç bir şekilde kör, düzensiz bir etki değildir. Tao'yu anlamak kolay değildir. Aslında basit ama ince bir sanat olan bilinçli düşünceyi bir yana itip, zihni kendi başına, kendi oluruna bırakma yolu ve yöntemi olan "mu-mei" öğrenilmedikçe Tao kavranamaz. Bu yol zihni kendi haline bırakmayı gerektirir. Bunun için Lao-tzu akıllığı da bir yana bırakmak, amaçlı olarak kendini aptallaştırmak gereğinden bahsetmektedir. Bu bir boşluk durumudur. [20,s.104]

“Biçim boşluktur, boşluk ise biçim. Biçim boşluktan başka bir şey değildir, boşluk da biçimden. Aynı şey duyular, algılar, zihin ve bilincin şekilleri için de geçerlidir.” [16, s.55]

Zen Budizm boşlukta varolanda değil de olmayanda, büyük bir erdem (te) olduğu görüşündedir. Erdem ve öz kalıpların içine alınan sınırlanan boşluklardır.

Tao'ya ulaşmak için bu boşluk ve yokluk baş erdemdir. Zen'de bir deyim vardır; "Asıl zihin, zihin yokluğudur." Bu durumu mekan dili ile ifade edersek "görünmeyen, ancak hissedilen bir derinlik", yani "oku" kavramı karşımıza çıkar.

Taocuların “Tao, kendi dışına çıkabilecek bir şey değildir.” Sözleri ne kadar doğrudur. Bu anlamda insan asla doğanın dışına çıkamaz. Doğaya uymayan bir eylemde bulunamaz. Ancak, uzunca bir süredir devam eden insani düşünce biçimi, insanın kendini doğadan kopuk bir varlık olarak hayal etmesine neden olmuştur. Bu kopuş hayali, bir yandan yararlıdır, çünkü medeniyet olarak adlandırdığımız şey, bu devasa hayalin bir ürünüdür. Ama aynı hayal insanın kendini doğanın efendisi sanmasına, doğayı yönetebileceğini düşünmesine de neden olmuştur. Bu üzücü olarak bile adlandırılmayacak kadar komik bir yanılgıdır. Aslında, Goethe'nin bilgece bir şekilde ifade ettiği gibi, insanlar doğa kanunlarına uygun davrandığının bilincinde değildir. [21, s.66]

Lao-tzu su ile ilgili olarak da şöyle demiştir: "Dünyada hiçbir şey su kadar yumuşak ve pürüzsüz değildir. Sert ve esnek olmayanı çözmek için, şimdiye kadar hiçbir şey ondan daha iyi olamamıştır." [6, s.40]

Su, tarih içinde farklı din ve kültürlerde kutsal sayılmıştır. Şaman olan eski Türklerde Yer ve Su kavramı bir aradadır. Çünkü şaman adayı suyun kenarında yere kapanmaktadır. Bir kadın olarak görülen ve yağmurla mayalanan toprağa ve suya saygı gösteren aday, ancak bu yolla Şamanlık yeteneğine kavuşur. [4, s.70-71]

Cem Şen “Dolmuşa Binme ve Dolmuştan İnme Sanatında Zen” isimli kitabında Şaman olan Kızılderililer ile ilgili ilginç açıklamalar yapmaktadır. Buna göre, Şamanlar ölmüş atalarının ruhlarıyla konuşanlara büyük saygı duyarlar. Ağaçlarla, kayalarla ve nehirlerle konuşurlar. Konuşmalarına örnek olarak aşağıdaki metin verilebilir:

Sessizlik ve huşu içinde nehrin akışındaki değişimi izlemeye başladım. Bedenim bir çocuktan elli yaşlarındaki bir kadına dönuştü ve nehir benimle konuşmaya başladı:

“Farklı zamanlarda ve farklı renkli derilerle sayısız kez benim kıyılarımda dikildin. ... Ben bu zamanla ya da bu mekanla sınırlı değilim. Ben nehrin sesi, Şamanları özgürlük ve yaratıcılık zirvelerinden ölümün parlak esimesi aracılığıyla amların kaynağına taşıyan yaşam gücüyüm. Ben, bedenleri zamanın içinde taşıyan, zamanın imlerini yansıtan ve gerçeğe karşı konan engelleri ortadan kaldıran akışım. Ben, maddi olan akışımda sürüklenirken, evrensel yasaların bu akışımın içinde kesin kanıtlarını bulduğu değişimin sürekliliğiyim. Ben, zaman ve sonsuzluk, zamanın içinde yankılanan ve gizemimde sessizleşen ilahiyim. Ben Şamanların içinde yüzdüğü akışım.

... Bazıları sonsuzluğun, yaşam dalgalarının kendini oluşturan öze, benim deniz kaynağımdan (rahmimden) damıtılan bulutlara ve sise geri döndüğü ölüm anının içinde olduğunu düşünürler. Havaya yükseldiğimde görünmez olurum, ama bu yalnızca biçimsel bir aralık, bir kesintidir. Sen onu ölüm olarak adlandırırsın. Ama ölüm, sonsuzluğu getirmez. ... Sonsuzluk, benim akışımın her anında vardır, ama yalnızca esime aracılığıyla anlaşılabilir. Esime, zamanın ve sonsuzluğun sevgi aracılığıyla birleşmesidir. Böylece, tüm zıtlar birleştğinde, yaşamın her şeyi kavrayıverir. Bunu deneyimlediğin zaman, işte o zaman kendinin bir şaman olduğunu anlayacaksın.

... Deniz hem benim kaynağım hem de kabrimdir. Deniz, Şamanların öldükleri, zamanın ve tüm tarihin, dalgalarıyla yıkanıp arındığı mekandır. Benim deniz sularımda tüm dünyanın süreci ve ilerleyişi, ilksel varlık ve yokluk alanına geri döner. Bu sayede ben ve diğerleri arasındaki ayırım, denizimde çözünür ve dalgalarının zirveleri ile vadileri Şamanın ruhu için rehber olur.

... Şamanları doğaya ve kendilerine karşı gösterdikleri saygıdan, yeryüzündeki bitkilere ve tüm varlıklara duydukları sevecenlikten tanıyacaksın". [21, s.13-15]

Görüldüğü gibi, Doğu kültürü ile Batı kültürü arasında bazı temel farklılıklar vardır. Batılılar, kendini doğaya yabancılaştırma, ondan ayırıştırma eğilimli; insan ve doğa arasındaki bütünlüğün bazı arzulanan yararları dışında başka bir yararının bulunmadığını, doğanın yalnızca insan ve onun yararı adına kullanılması için varolduğunu düşünür. Doğu kültürlerinde ise birey, olması gerektiği gibi, bir şeyleri zorlamadan, çabalamadan yaşar. [21, s.125]

Doğu kültüründe akılla kavranamayan, üstü kapalı olarak sezgilerle fark edilen bir güzellik anlayışı egemenken, kökleri antik döneme kadar giden Batı sanatı insan aklının, matematiksel kuralların biçimlendirdiği güzellik kavramını içermektedir.



3. DOĞANIN BİR ELEMANI OLARAK SUYUN TASARIMA KATILIMI

Bilim ve teknolojinin her geçen gün giderek gelişmesine karşılık kişi ve toplulukları mutlu kılacak fiziksel çevrelerin organizasyonuna ilişkin sorunlar da o ölçüde giderek büyümektedir. Özlemi duyulan doğal çevreler, insanları mutlu kılacak mekanları yaratma adına yaşamı zorlaştıran yapılarla örtülmektedir. Bu olumsuzluklar yapıların görsel ve estetik boyutlarına da yansımaktadır. Çağın hızlı oluşumu içerisinde üretimine başlanan bu yapılar kısa sürelerde çevreleriyle birlikte işlev dışı kalmakta ve yakın gelecekte doğa sağlığı açısından yok edilmesi gereken birer yığın durumuna gelmektedir.

Mimarlık alanındaki bu bunalımın aşılabilmesi ve geleceğe ilişkin biçimlerin yaratılabilmesi için kişinin başvurabileceği en yanılgsız kaynak doğrudan doğruya doğanın kendisi, doğa yasaları ya da bu alanda yapılmış olan bilimsel çalışmalardır. Doğayı açmak ve sunduğu bilgileri derleyebilmek için kullanılabilecek en güvenilir araç ise matematik ve uygulamalı bilimlerdir. Ancak böyle bir bilince ulaşıldığı takdirde geleceğin biçimleri insan ve doğanın ortak değerleri üzerine kurulmuş olacaktır.

Geleceğin mimarlığında doğa ve insanın ortak değerlerinin egemen kılınması ve bireyin fizyolojik, psikolojik ve toplumsal gereksinmelerinin mekansal açıdan karşılanabilmesi için öncelikle doğanın ve insanın tanınması gerekmektedir. [22, s.90-105]

Le Corbusier “Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi” isimli kitabında, mimarların doğayı tasarıma katmaları ile ilgili olarak şöyle der:

“Uzayıp giden ya da yükselen topraklardan, su yüzeylerinden, yeşilliklerden, kayalardan ya da gökyüzünden oluşan, bitkilerin kumaşlarıyla, saçlarıyla bezenmiş, önümüze perspektifler açan ve ufuklarla sınırlanan bir doğal çevre, gözlerimizin duyularımıza, duyarlılığımıza, zekamıza ve yüreğimize sunduğu bir şölendir. Bu çevre, mimarlık yapının beşiğidir. Bunu 1911’de, sırtımda çanta, Prag’dan Küçük Asya’ya ve Yunanistan’a yaptığım uzun bir yolculukta öğrendim. ‘Bulunduğu çevreye yerleşmiş mimarlığı’ keşfettim. Parthenon,

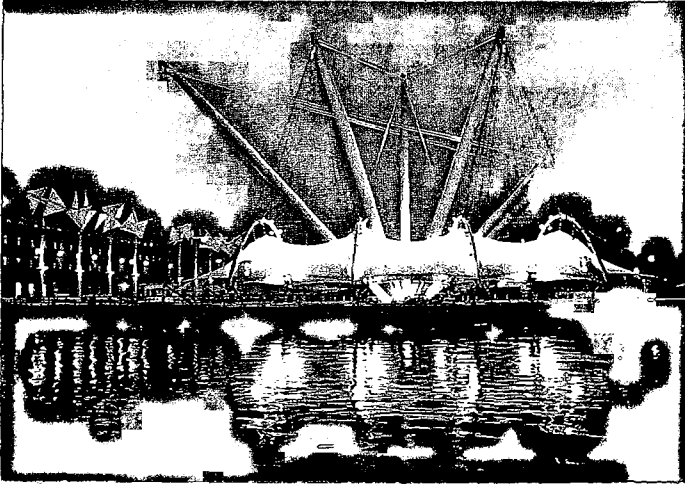
Akropolis, Pire limanın ağız ve adalar... Bir yanda küçük bir koyun ağılının duvarları; ya da denize uzanan mendirek ve limanın kordonu. Sonra da Delfoi'de Parnossos dağına karşı duran üç taş kaide, vb. Örneğin Cezayir'de, deniz kıyısından hızla iki yüz metre yüksekliğe, İmparator-Kale'ye çıktığımızda, yüksekliğin önümüze serdiği mimarlık çevresi: önce deniz düzleminin yayılışını gördük, o denli uzaklara varıyordu ki neredeyse manzaranın en üst noktasına ulaşıyordu; ardından Kabylia dağları görüldü, sonra da Atlas sıradağları. Ne büyük bir şiirsel gizilgüçtü bu! Bütün bu saydıklarımız, sizin ey mimarlar! Onları evlerinize sokabilirsiniz; birkaç metrekareyle sınırlanan odalarınızın sultanlığını, bu yeni ve fethedilmeyi bekleyen ufuklara yayabilirsiniz. ... Dışarıdan bakıldığında, mimarlık yapıtınız, çevreye bir şeyler ekler. Ama içeriden, alıp kendi bünyesine katar onu." [23, s.37]

Yüzyıllar boyunca insanlar doğanın bir elemanı olan suyu işlevsel amaçlar yönünden olduğu kadar estetik amaçlar yönünden de tasarımlarına katmışlardır. Tasarımlarında suyu bir eleman olarak kullanan mimarlar, mekanda insan, su ve doğa ilişkisini güçlendirirken, suyun tarihsel ve sembolik rolünü de ortaya çıkarmaktadırlar. Aynı zamanda suyun tasarımda kullanımı, tasarlayan, inşa eden ve o binada yaşayanların doğaya karşı tutumunu da yansıtmaktadır. Moore'a göre, eğer suyun sembolizmi, tarih ve doğa etkili bir biçimde birleştirilirse, o zaman su ve mimari, çevrede başka hiçbir malzemeye eşdeğer tutulamayacak bir mükemmelliği yaratırlar. [6, s.199]

Suyun çevresel değerinden söz edebilecek en önemli mekanlar kıyı kentleridir. Kıyılarda insanı etkileyen, kıyının mimarisiyle, doğasıyla olduğu gibi suya yansımadır. Ancak yansıma etkisinin söz konusu olabilmesi, suyun özellikleriyle yakından ilişkilidir. Suyun durgun olduğu kıyılarda yansıma etkisinden söz edilebilir. Yani göl kıyıları, kanallar ya da boğazlarda hava durgun bu suya yansır ve böylece kıyı silüetinin sudaki yansıması okunabilir. Hem kent hem de bina ölçeğinde çok önemli bir estetik olgu olan yansıma, insanlara kıyı silüetini bir başka açıdan görme olanağı sağlarken, kıyı alanlarıyla suyun birbirine kaynaşmasını da sağlar.

Örneğin, Renzo Piano'nun Genova eski liman alanında yaptığı Uluslararası Kolomb Sergisinde, binanın Rhone nehrine yansıması ve kıyı ile oluşturduğu birliktelik mükemmeldir. (Şekil 3.1)

Kıyıya yerleşmiş şehirlerde bile su, tasarımlarda yapay bir eleman olarak bazen bir havuz, bazen küçük bir şelale, bazen de yapay bir gölet şeklinde yüksek binaların arasına doğayı sokma çabasıyla karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3.1: Uluslararası Kolomb Sergisi, Genova [24]

3.1. Tasarımda Suyun Kullanım Amaçları

20. yüzyılda her gün artan bir hızla büyüyen kentlerde, konutların pek azı bahçe ve avlu gibi dış mekan olanağına sahip olduğu için, insanı doğaya yakın hissettiren en önemli etmenler açık ve yeşil alanlar olmuştur. İnsanlar üzerinde olumlu etkisi olan açık mekanların ve yeşil alanların içerisinde suyun kapladığı boyut gerçekten çok önemlidir. [25, s.140-141]

Suyun rekreasyonel kullanımı çok eski zamanlara dayanmaktadır. İnsanoğlu suyu gerek dış, gerekse iç mekanlara getirip ona havuz, kaskat çeşme ve sebil gibi çeşitli biçimler vererek izlemişler, suyla ilgili değişik oyunlar geliştirmişlerdir. Kültürel seviyeleri, gelenekleri ve yaşam standartları ne olursa olsun, suya gösterilen ilgi biçimsel farklılıklar göstermekle birlikte, tüm insanların ortak yanlarından biridir. [25, s.141-142]

Suyun görsel ve işitsel çekimi evrenseldir. Oturma gruplarına yakın bir yere konumlanmış sesli bir su ögesi başarılı bir şekilde çevredeki trafik gürültüsünü perdeler ve hoş bir ortam yaratma konusunda tarifsiz katkıları olur.

Günümüzde su, tasarımcılar için büyük önem taşımaktadır. Geçmişte olduğu gibi özel ve kamuya açık peyzaj düzenlemelerinde, meydanlarda, bina ve yakın çevresinde çeşitli amaçlarla su tasarıma katılmaktadır.

Su elemanlarının kullanım amaçlarını estetik ve fonksiyonel olmak üzere iki farklı kısımda incelemek mümkündür.

- **Estetik amaçlar:**

Çeşmelerin, fiskiyelerin ve kaskatlı suların fanatik faaliyetleri, doğanın en hoş şelalelerinin görsel ve işitsel karmaşasını hatırlatır. Suyun görsel niteliği, ışığının yansımaya bağlıdır. Hareketli sudan çıkan damlalar ışığı yansıtarak ve parlak, renkli ayrıntılara kırarak yüzey parıltısında dalgacıklar yaratırlar. Görsel özelliğinin yanı sıra, suyun sıçrarken ve çağıldarken çıkarttığı sesler de önemlidir.

Tasarımcı suyu, mekana görsel bir eleman olarak katar. Suyun estetik nitelikleri, görsel görüntüden öteye ulaşır. İnsanlar, psikolojik olarak suya hayatın başlangıcı ve devamlılığının simgesi olarak bakarlar. Suyun sesi ve serinleticiliği, suyun yakınında olma hissi veya suya temas etme, çevredeki suya duygusal tepkimizin eşit birer parçasıdır. [26, s.90-91]

a. Görsel: Suyun en önemli özelliklerinden birisi de yansıtma özelliğidir. Suyun hareketli olan yüzeyine güneş ışınlarının düşerek bunların mekana yansımaları, yüzeylerde ışık oyunlarının oluşmasına neden olur. Işığın suyun yansıtıcılığı ile iç mekana yansımaları, suyun varlığının içeriden hissedilmesini de sağlar. Platon “yansıtma”yı sonsuzluğun hareket eden bir imgesi olarak tanımlar. Camda ya da suda yansıtma geçici olgular dünyasını belirler. [7, s.13]

Italo Calvino “Görünmez Kentler” başlıklı kitabında “Kentler ve Gözler 1” isimli öyküsünde suyun yansıtma etkisini şöyle dile getirmiştir. “Eskiler Valdrada’yı bir gölün kıyıları üstünde birbiri üzerine binmiş varanda evler, demir korkulukları suları gören yüksek yollar yaparak kurmuşlar. Öyle ki yolcu gelirken iki bant görür; biri göl üzerindeki doğru bant, diğeri baş aşağı bir yansıtma. Bir Valdrada da bulunan ya da yaşanan hiçbir şey yoktur ki öteki Valdrada da yinelenmesin...” [27, s.61]

Yansıtıcılığın canlandırıcı bir yanı vardır. Yansıtıcılık sıradan binaları daha hoş göstermek, canlandırmak için kullanılır. Yansıtma binanın etkisine fazladan bir şeyler katar. Kanallardaki yansıtıcı su, Venedik, Suzhou, Amsterdam’daki tarihi binalara, aynı tarzda ama su kenarında bulunmayan, benzerlerinden farklı bir anlam ekler.

Yansıtıcı olan su; gölgeleri ıııkla doldurup, taşın ve tuğlanın katılığını geçici kılarak, renk değiştiren gri asfaltı resme dönüştürerek mimariye fantezi katar. Yansıtıcı su aynı zamanda tanrıları sembolize etmek, kahramanları hatırlamak ve düşüncelerini benimsemek için de mekanlarda kullanılır. [6, s.201]

Mimaride bazı binalar çevresinde bulunan yansıtıcı havuz ile anlam kazanır. Moore'a göre, eğer Taj Mahal'deki havuz tamamen toprakla doldurulmuş ve çimenle kaplanmış olsaydı, türbe o gizemli görüntüsünden çok şey kaybederdi. Jefferson, Lincoln ve Washington anıtlarının önündeki yansıtıcı havuz ise, bu anıtların özelliğini, diğer anıtlardan ayrılığını ve Washington D.C.'nin odak noktaları olduğunu işaret eder. [6, s.201]

Binalar bazen parlak sert zeminlerde de yansır. Washington'daki Vietnam Anıtı, yağmur yağınca ıslanan, parlak mermer yüzeyde yansır (Şekil 3.2). Emilio Ambasz'ın Lucille Halsel Kış Bahçesi ise hem avludaki su yüzeyinde hem de toprağın üzerindeki cam kapaklarda yansır (Şekil 3.3).

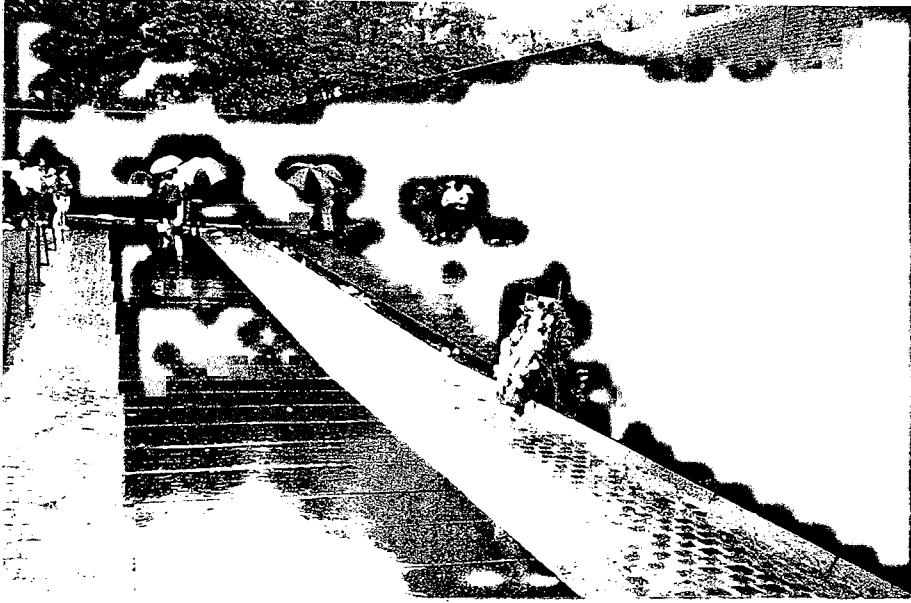
Havuzlarda yansıma, suyu çevre elemanlarından daha karanlık bir hale getirerek olur. Bunun için havuzun içi ve kenarları koyulaştırılır.

Suyun yansıtıcı özelliği ile ilgili olarak Gürhan Tümer "Aynalı Binalar-Nöbetçi Mimarlar" isimli kitabında, kimi binaların suyla olan ilişkisini şöyle açıklıyor;

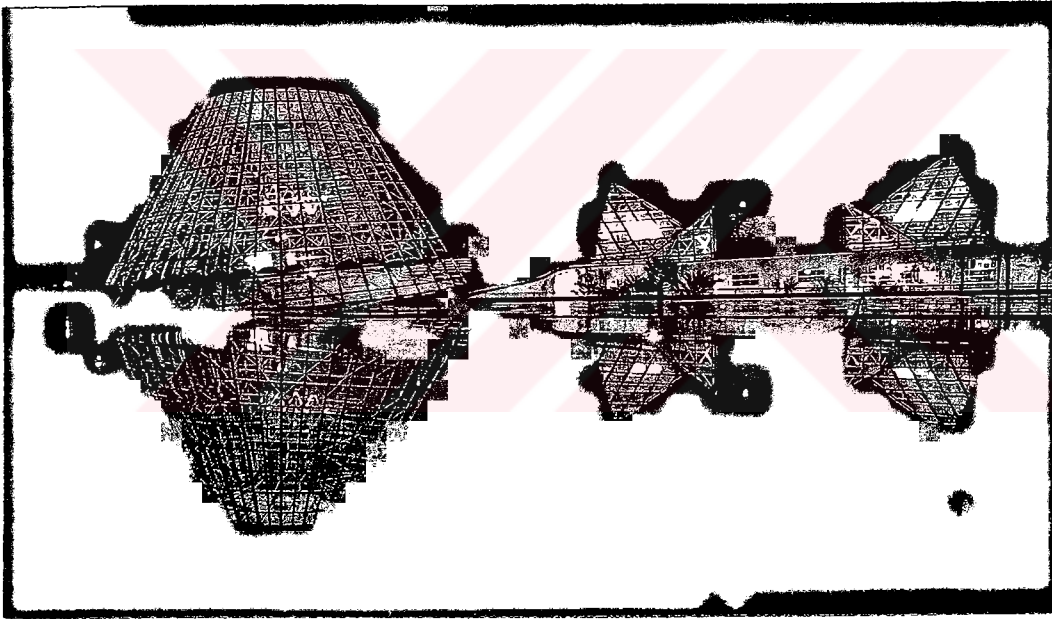
"Kimi binaların ise, aynalarla ilişkileri, sular dolayısıyladır. Şöyle ki: Bilindiği gibi, su birikintileri, havuzlar, göller, denizler, hele ııık uygunsa birer ayna gibi olurlar, üzerlerine düşen görüntüleri, aynalar gibi yansıtırlar. Ve bu sudan aynalarda, su kıyılarımda bulunan binaların görüntüleri de yansıyabilir. Ve bu yansımalar, rastlantısal olabilecekleri gibi, özellikle düşünölmüş, tasarlanmış, planlanmış da olabilirler.

Örneğin, Boğaziçi'ndeki leb-i derya yalıların aynaları. Boğaziçi'nin sularıdır. Abant gölünün kıyısındaki o otelin aynası ise, o gölün sularıdır.

Sonra, işte çok şık bir örnek daha: Efes'teki Celsus Kitaplığı, çok güzel bir yapıdır. Bu yapının en güzel yönü de ince ve duyarlı bir biçimde tasarlanmış, işlenmiş ön cephesidir. İ.S. 110 yılında konsöl olan Gaius Julius Aquila'nın babası Gaius Celsus Polemaeanus'un anısına inşa ettirdiği bu binanın önüne, bu tarihten ağağı yukarı 300 yıl sonra, İ.S. 400'de bir havuz yaptırılmış. Kitaplığın o güzelim cephesi, bu havuzda nazlı nazlı yansır.



Şekil 3.2: Vietnam Anıtı, Washington [İnceoğlu, M., Dia]

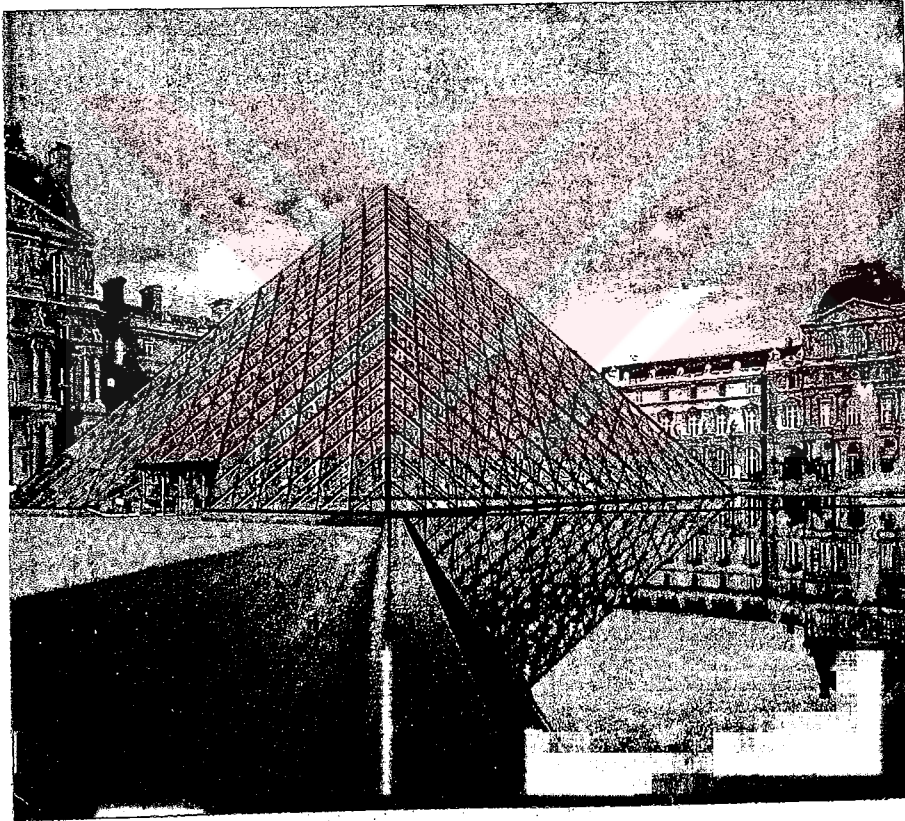


Şekil 3.3: Lucille Halsel Kış Bahçesi, San Antonio, Teksas [28, s.76]

Celsus Kitaplığı duruyor ama, o havuz artık yok. Boğaz'ın suları hala daha yerli yerinde Tanrı'ya şükür ama. Boğaziçi yalılarını, yavaş yavaş bir bir ortadan kalkıyor. Bu nedenle de artık binaların, aynalaşan sularla ilişkisini; "Sanırsun kendisi bir nev-arusi çehre piradır / Önünde güyya ayine-i şeftadır derya" diyerek düşündüğü tarihte, Mehmet Kethuda Paşa'nın Sahil Köşkü'nün önündeki denizi saydam bir aynaya, bu yapının kendisini de bu aynaya bakarak yüzünü süsleyen bir şen geline benzeten Nedim'in bu dizelerinde yaşamakla yetinmek zorundayız". [29, s.23-25]

Su mekan içinde, bir odak noktası ya da devamlılık yaratan ve sürdüren bir araç görevini de görür. Bir su gösterisi, mekanın katı karakterini kolayca yumuşatabilir. Sessizlik ve huzur duygusu, sakin bir dere veya havuzla yaratılırken, heyecan ve canlılık, hızla hareket eden, yoğun kitle teşkil eden veya kuvvetli dikey gösterilerle sağlanır. [26, s.92]

Mimaride su kompozisyonları süslemek için, düz bir düzlem parçası olarak kullanılabilir. Kum denizinde ayakta duran Mısır Piramitleri, ya da New York Limanından yükselen Hürriyet Heykeli üç boyutlu objelerdir ve iki boyutlu su düzlemi onları sarar; heykelin karışık imajını ve planını abartır [6, s.201]. I.M.Pei de Grand Louvre'u su içinde yüzüyormuş gibi göstermek amacıyla piramidi fiskiyelerle delinen havuzun içine yerleştirmiştir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4: Grand Louvre, Paris [30, s.242]

b. İşitsel: Suyun görselliğinin yanı sıra, ses özelliği de değişkendir ve tatmin edici sonuçlar vermek için ustalıkla kullanılması gerekir. Su etrafındaki nesnelere, fışkırıp çarparak, katı cisimler üzerinden hareket ederek ve kendi kendine akarak sesler çıkarır. Çok az su sesi, akan musluk gibi sınır bozucu olabilir; ve kapalı alanlardaki,

mesela alışveriş merkezlerindeki, çok yüksek su sesi ise, kuvvetli ya da sıradan olabilir. Bu yüzden su sesinin iyi ayarlanması ve tasarlanan mekanın fonksiyonuna uygun olması çok önemlidir. Moore'un kitabında değindiğine göre Franz Listz, Villa d'Este'de bir apartmanda akan çeşmelerin şırıltılarıyla "Les jeux a la Villa d'Este" yi bestelemiştir. [6, s.202]

Suyun yarattığı sesin yoğunluğu ve frekansı, huzur veya canlılık duygusunu iletmek için kullanılabilir ve hoş olmayan ve rahatsız edici sesleri de kendi yarattığı musikiyle perdeleyebilir. [26, s.92]

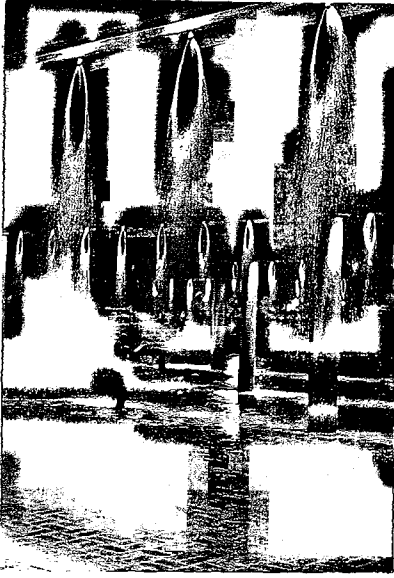
Tasarımlarda doğal derelerden ve mevcut olan doğal su elemanlarından çıkan seslerden de faydalanılır. Ancak derelerin veya okyanusların yokluğunda, istenmeyen gürültüleri önlemek için su öğeleri kullanılır. [6, s.202]

Bazen sessizlik de takdir edilmektedir. Kimi zaman su, hiç ses çıkarmaz, ya da çok az çıkarır; böylece insanlar duygusal bir kurtuluşu yakalarlar. Alhambra'da çeşmeler nispeten sessizdir. Fakat taş duvarlar, sütunlar ve yer döşemeleri, damlayan suyun yankılarını ve büyüleyici yansımaları yaratır. [6, s.202]

c. Psikolojik: Bir göl kenarına, deniz kıyısına veya bir dereye doğru sürüklenmek insan davranışlarının önemli bir görünüşüdür. Suyun yakınında yaşayabilir, ya da yaşadığımız yere kanallar ya da boru hatlarıyla suyu nakledebiliriz. Keza, yiyecek kaynağımız da gelişme ve hayatın sürdürebilirliği için suya bağlıdır. [26, s.92]

Durgun su daha çok meditasyon, düşüncelere dalma, şiir ve müzik ile ilgili çağrışımlar, bir sevgi ve tembellik veya şarj olma ortamını yaratır. Minimum enerjinin sarf edildiği bu aktiviteler suyun düşük enerjisini yansıtır. Sakin suya atılan bir taşın oluşturduğu dalgalar, çocukları ve büyükleri etkiler. [9, s.3]

d. Temassal: İnsan görsel ve duygusal öğelerin ilerisine gitmek, suyla ilgili her şeyi bilmek için onu hissetmek ister. İnsanın tenine dokunan su, onunla yaşanan en kişisel ve en yakın tecrübedir. Suyla olan temasta her zaman ruhları serbest bırakan bir şeyler vardır [6, s.202-203]. San Antonio, HemisFair Park'ta suyla olan bu yakın temas gözükmemektedir (Şekil 3.5).



Şekil 3.5: Hemisfair Park, San Antonio, Teksas [6, s.67]

Suyla olan temas, mimari tasarımda bir davetin mesajlarını göndermektedir. Teması davet etmek için durgun su; taze, berrak, pırıltılı, temiz ve güzellikle sağlığın mesajlarıyla dolu olmalıdır. Bunu başarmanın etkili yolu, suyu dans eden renklerle doldurmaktır. Renkler, dokular ve yansımalarla, canlıymış gibi suyun nabızı atar ve insanları yakınına davet eder. Ricardo Legorreta, suyu özellikle saf ve parlak göstermek için katı yüzeylerde canlı renkler kullanır. Arquitectonica ve Victor Carrasco da aynı görüşü paylaşır. İnsanların suya mümkün olduğunca yaklaşıp, ona dokunmadan duygusal temas kurmalarına “zihni eğilim” denir. Duygusal teması içeren tasarımlarda düşünülmesi gereken nokta kenardır. [6, s.203-204]

Çoğu tasarımın beklentisi su ile iletişimin özel ve önemli olması iken; Taç Mahal, Brion Mezarlığı gibi yerlerde fiziksel iletişim, onun ruhunun anlamının yanında çok küçük kalmaktadır. Bazı mekanlarda fiziksel temasın, tinsel mananın yanında fazla bir anlamı yoktur. [6, s.203]

e. İklimsel: Sudan çıkan buharlaşma ve havada püsküren sıvı, serinletici bir etkiye neden olur. Bu serinleme, tüm su yüzey alanının ve aktif haldeki yükselen su oyunlarından çıkan damlaların ve serpintilerin bir fonksiyonudur. [26, s.93]

Özellikle sıcak iklimlerde su serinletici etkisi için kullanılmaktadır. Bu bölgelerdeki turizm yapılarının girişinde hem görsel hem de iklimsel özelliklerinden dolayı su

kullanımına rastlanmaktadır (Şekil 3.6). Diyarbakır evlerinin avlularında da serinlik ve özellikle nem vermesi amacıyla havuz vardır. İslam kültüründe de bu anlamda suyun büyük önemi vardır.



Şekil 3.6: Antalya Sheraton Voyager Otelinin girişi [Altun, S.]

- **Fonksiyonel amaçlar:**

Suyun estetik niteliklerinin yanı sıra işlevsel nitelikleri de vardır. Su aynı zamanda içine girilebilen ve bir amaca yönelik olarak kullanılabilen bir malzemedir.

a. Rekreasyon: Havuzlar ve göletler; içinde yüzmek, balık tutmak, tekneyle gezmek ya da su oyunları yaratmak için de tasarlanabilir.

b. Sirkülasyon kontrolü: Havuzlar, güvenlik ve emniyet amacıyla trafik düzenlerini yönetmek ya da aralarına girmek için kullanılır. Bunun yanı sıra mekan içinde de düzenli bir ilerlemeyi sağlar.

c. Faydacı kullanım: Su gösterilerinin pratik uygulamaları, yangın söndürme ya da sulama sarnıcı, saha drenajını sağlayan koruma havuzu ya da havayı serinletici bir araç ya da mekanik bir ekipman şeklindeki kullanımları kapsar. [26, s.94]

3.2. Tasarımda Suyun Kullanım Şekilleri

Yapma çevre içinde, su hem duygusal hem de ekonomik yönden anlam kazanıp, simgesel bir eleman haline gelir. Eğer su sadece akıyorsa, insan ilk olarak onun yapma çevre içindeki karakterini belirler. Bu bir nokta, bir çizgi, bir havuz ya da bir kenar olarak tanımlanır. Bunlara bağlı olarak, ya çevresinde toplanılan bir nokta ya bir güç kaynağı, çevresinde fikir ve kültür alışverişinin olduğu bir havuz ya da sınırların ve hayal gücünün kullanıldığı bir mekanıdır. Bunlar, suyun mimaride aldığı dört temel karakterdir. [31, s.11]

Nokta, yeraltından çıkış bulan, havuzların ortasından fışkıran, birçok çeşme ile Tivoli Bahçeleri'nin tepesinde veya Versailles'in nişlerinde bulunan gizemli grottaların kaynağıdır. Noktalar merkezi durumdadır.

Çizgi ise Nil veya Ren gibi bir nehirdir. Peyzaj boyunca akar, dolayısıyla kontrol edilmelidir. Hiyerarşik toplumlara hayat verir, sadece bu aksta her şey anlamlı olur. [31, s.11]

Havuz gerçeğin ve gerçekdışının birbirine karıştığı yerdir; bir toplumun aynasıdır, etrafımızdaki dünyayı yansıtır. Su, ancak havuzda çerçevelenebilir.

Kenar, havuzu sınırlayan çerçevedir. Farklılıkların kaybolduğu, bir başka dünyanın başladığı yerdir. Fıskiye ve çeşmelerde kenar, havuzun çevresidir. [31, s.11]

Doğal veya yapay, hareketli veya durgun olarak su kullanımı psikolojik açıdan insan için önemlidir. Durgun su akisler yaratır, ruhumuzu sakinleştirir. Çocuklar ve yetişkinler, suya beslenmek için gelen balıklar gibi büyülenmiş gözlerle bakarlar. Fıskiye'deki dönüş ve devirle, manzara hemen değişir, akislerdeki resimler kırılır. Suyun yükselmesinin ve düşüşünün hareketi ve sesi, sessizliği kırar. [32, s.108]

Suyun mekanda iki boyutlu olarak kullanımı yüzey anlamındadır. Genellikle bundan durgun su yüzeyleri anlaşılır. Havuzlar, göller, denizler zaman zaman da nehirler gibi. Üç boyutluluk hareketli olan sular için söz konusudur. Bir fıskiye'den fışkıran suyun görünümü ya da aşağıya dökülen sular mekana üçüncü boyutu kazandırır.

Su bahçesi; suyun akuatik bitkilerle, çevre peyzajına uygun estetik bir biçimde, planlama ilkeleri ve uygulama tekniğine göre tasarlanmasıyla ortaya çıkan su

birimidir. Su ile doğanın birlikteliğini en açık biçimde yansıtan mekanlardır. Kayaların üzerinden dökülerek havuzcuklar ve küçük girdaplar oluşturan bir derenin, ya da kıvrıla kıvrıla akan küçük bir pınarın görünümü doğal olduğu için güzeldir.

Su bahçeleri, durgun ve hareketli su kullanımları ya da formal ve informal şekiller olmak üzere iki farklı biçimde sınıflandırılabilir. Formal havuzlarda daha çok simetrik ve yapay görünümlü su bahçeleri oluşturulduğu halde, informal şekillerle doğal görünümlü gller, akarsular yaratılabilir. nemli olan bu şekillerin uygun yerlerde ve uygun şekillerde kullanılmasıdır.

Ayrıca su bahçelerini yksektirilmiş veya zeminde olarak sınıflandırmak mümkündür. Yksektirilmiş havuzlar daha yapay görünümlü olmakla beraber, çevredeki pisliğin içine taşınmasını engellemesi, çevresinde oturmaya imkan sağlaması gibi pek çok avantaj sunar. Buna karşılık taban seviyesinde oluşturulan gl ve havuzlar ile daha doğal görünümler elde etmek mümkündür. [10, s.102]

Su elemanları, durgun ve hareketli olarak şu şekillerde bulunur:

Durgun su:

- Havuzlar
- Gl ve göletler

Hareketli su:

- Kanallar ve dereler
- Fıskiyeler ve su perdeleri
- Kaskatlar ve ağlayanlar
- eşmeler

• **Durgun Sular:**

Durgun su yüzeyi, sakinleştirici ve huzur verici bir ruh durumu sağlar. Tasarımlarda yansıtıcı ve sakin bir su aynası oluşturan durgun sular, estetik bir değer ifade etmelerinin yanı sıra, etrafa yaydıkları nem ve serinlik ile insanları cezbetme özelliklerine, çevresinde insanları bir araya getirme gibi fonksiyonlara sahiptir.

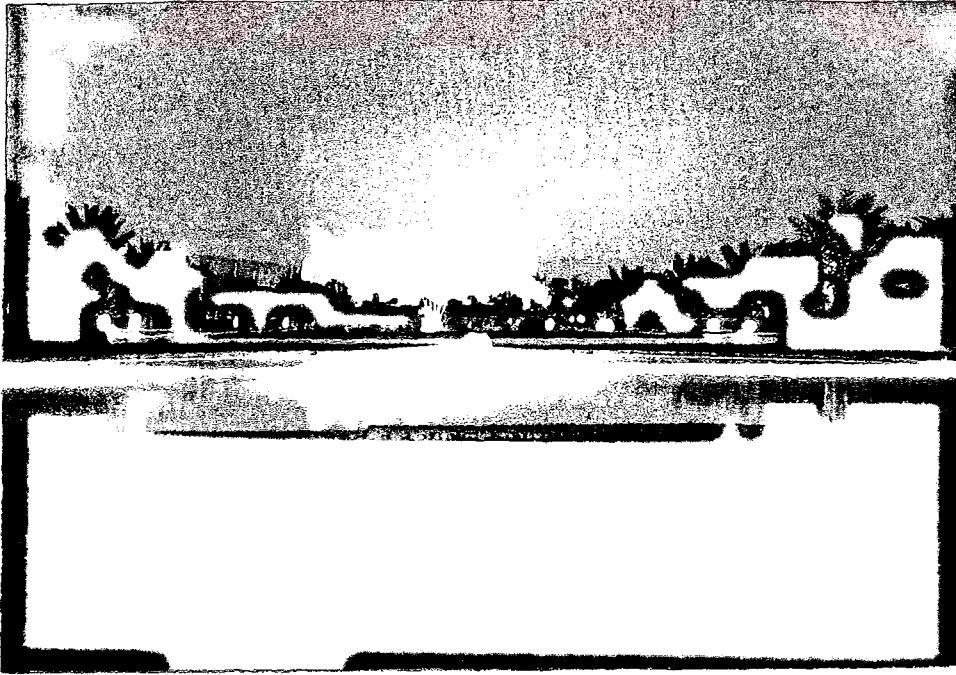
Durgun su, hiç karıştırılmadan durgun halde bırakıldığı gibi, karıştırılarak çok hafif dalgalandırılabilir. Havuzun dibi koyu renge boyanırsa karıştırılmayan durgun yüzeyin yansıtma özelliği artar ve havuz doğal bir ayna olurken, karıştırılan yüzey ise, bir doku kazanır ve tekstür halini alır.

Havuzun dibi parlak bir renge boyanırsa yüzey yansımaları yok olur. Havuz dibine bir dizayn ya da desen uygulanabilir. Bu şekillerde su karıştırılmayarak durgun halde bırakılırsa dipteki uygulama net bir şekilde algılanabilir; yani yüzey vitrin görevini görür. Su yüzeyi karıştırılarak çok hafif hareketlendirilirse, ortaya dinamiklik kazandıran kırık desenli canlandırıcı bir tablo çıkar. Bir ışık, şekilsiz su yüzeyi, suyun berraklığını vurgulayacaktır. [26, 96]

Havuzlar; mekana huzur, hareket, ses, optik farklılıklar ve neşe katan sulardır. Serinletme, rekreasyon, renk ve ışık gibi sayısız özellikleriyle peyzaj düzenlemelerinde çok yönlü kullanılırlar. Havuzlar fonksiyonlarına göre; süs havuzları, yansıtma havuzları, su bitkileri havuzları, süs havuzları ve yüzme havuzları olarak sınıflandırılabilir.

İnsan ruhunda dinlendirici bir etkisi olan havuzlar, durgun hareketli su yüzeyleri biçiminde günümüzde birçok çevre düzenlemesinde hoş bir tasarım elemanı olarak kullanılmaktadır. [25, s.147]

Hassan Fathy'nin Ürdün'de yaptığı en son villasında bina, önündeki havuz ile birlikte etkileyici bir ortam yaratmıştır (Şekil 3.7).



Şekil 3.7: Hassan Fathy'nin Ürdün'de yaptığı bir villa [İnceoğlu, M., Dia]

Göl ve göletler, doğal ya da kısmen doğal bir görünüm elde etmek için tasarlanan büyük su yüzeyleridir. Göletlerde önemli olan temiz su yüzeyi elde edilmesidir. Tabii veya suni şekilde yapılan göletler, ortamın durumuna göre çeşitli boyutlarda olabilirler.

- **Hareketli Sular:**

Görsel olarak heyecan verici ve kulağa hoş gelen hareketli su, mekana hayat katan etkili bir elemandır. Hareketli suyun tipi, ölçeğe ve yerleşeceği alanın durumuna bağlıdır. Suyun hareketi, gerek akan derelerde, gerek kaskatla inen çağlayanlarda olsun, gerçekten cezbedicidir.

Su yüzeylerine çeşitli şekillerde hareket kazandırılabilir. Rüzgar tarafından yönü değiştirilen fiskiye püskürtüsünün etkisiyle su karışır. Sualtı baloncukları veya taşma noktası, karışımın belirli şekillerini oluşturur. Kaskatlar ve çağlayanlar su yüzeyine doku açısından özellik katar. Hareket eden su içindeki engeller, çizgisel şekiller ve girdaplar yaratır. [33, s.187]

Hareketli suyu alt sınıflara ayırırsak, iki farklı grup görürüz: Birinci gruptaki aşağı doğru akan su, yerçekimi kuvvetinden kaynaklanır ve bunlara örnek olarak su perdelerini, dereleri, kaskat ve çağlayanları verebiliriz. İkinci gruptaki fişkıran su ise, basınçla serbest bırakılır ve yerçekimi hareketine hem karşı çıkar, hem de onunla tamamlanır; bunlara örnek olarak fiskiyeleri, çeşmeleri verebiliriz. [26, s.103]

Su perdeleri, serbest düşen sicim veya şeritler tarafından kontrol edilen perdelerle oluşturulabilir. Serbest olabildiği gibi, temelinde sıçramayan bir ağ bulunabilir. Aksi rüzgar veya çekiş, serbest akan perde için bozucu olur.

Hava yüklü su perdesi yüksek seviyede dolu ve köpüklü bir etki yaratıp, ışığı yansıtacak pürüzlü yüzeyler oluşturur. [33, s.193]

Yatay yönde akan suyun doğal formlar içinde akan çeşidine *dere*, bir hazne boyunca akanına ise *kanal* denmektedir. Akan su, fazla bir eğime ihtiyaç duymaz, eğer hiçbir eğim yoksa suyun hareket etmesini sağlayacak uygun yüzey olmalıdır.

Akarsularda derinlik akarsuyun oluşumuna ve akış debisine göre değişir. Bu da suyun ortama yaptığı etkiyi belirler. Bir nehri veya dereyi aşp karşı kıyıya ulaşmak

için köprüler ve geçiş taşları kullanılır, bu da suyu daha çekici ve heyecan verici kılmaktadır. [26, s.110]

Kaynaktan doğduktan sonra su, doğal yollardan ya da insanoğlunun yaptığı kanallardan geçip bir nehre ya da baraja ulaşana değin yol alır. Nehirler gelişen toplumlar için önemli bir araç olmuştur; gelişmeye yardım etmiş, tarımı oluşturmuş, fabrikalar için su gücünü sağlamıştır. Endüstriyel topluluklar, büyük kıta parçaları ile bölünmüş denizleri ve okyanusları birbirine bağlamak; nehirleri uzatmak; okyanusları içeriye doğru çekmek; gölleri ve nehirleri bağlamak ve hatta şehir sokaklarının yerine geçmesi için kanallar kullanmışlardır. Yönlendirilmiş hareketleri ile kanallar ve nehirler iletişimin ve bağlantının sularıdır; şehirleri ve imparatorlukları bağlar veya en azından bahçeleri ve kortları ağ şeklinde resmederler. [6, s.21]

Nehirler ve insan yapımı kanallar önemli bir bağlayıcı ve iletişimcidirler. Kanallar fiziksel olarak şehirleri su kütlelerine, komşu bölgeleri veya mahalleleri birbirine bağlar veya birkaç şehri bir çizgide birleştirir [6, s.82]. Coğrafi alanları birbirine bağlamaya ek olarak, mimarlar da suyu bir tarafa yönlendirmek veya sembolik bağlantıları ima etmek için ince kanallar şeklinde kullanırlar. [6, s.84]

Kaskatlar ve çağlayanlar, inişin yarattığı etkiyle aşağı inen suyun çarpıcı gücünü iletirler. Suyun düşük kotlar boyunca, herhangi bir nesne üzerinden çeşitli yüzeylere ve formlara doğru hareketiyle ortaya çıkarlar. [26, s.111]

Kaskatlar ve çağlayanlar, düz ve sakin nehirlerden daha çok ilham ve heyecan verirler. Japonlar çağlayanları düşüş tipine göre gruplara ayırırlar. Hiçbir çağlayan diğerine benzemez. Değişiklik suyun akış hızına, çağlayanın yüksekliğine, kayanın tipine, iklime, güneşin açısına, etraftaki bitkilere ve çevreye göre ortaya çıkar. [9, s.3]

Düşey bir şekilde üst seviyeden alttaki diğer seviyeye dökülen sulardan oluşan çağlayanlarda su, ne kadar yüksekten aşağıya dökülürse, görüntü de o derece etkili olur. Farklı yükseklikteki hazneler suyu birinden diğerine aktarabilecek bir biçimde yerleştirilir. [26, s.112]

Fıskiyeler, su gösterilerinin önemli bir parçasıdır. Fıskıran su değişik şekiller alarak farklı etkiler yaratır. Bütün bu etkiler sanatsal ve tekniğe uygun kullanıldığında güzel su gösterileri oluşturur. Ayrıca suya uygulanan basınç farklılığı fıskiyelerde durgunluk ve hareketlilik, hareketlerde değişkenlik ve çeşitlilik sağlar. Bu da çekici bir atmosfer sunar. [25, s.172-173]

Çeşmeler, çoğunlukla depo ve kaynaklardan borular aracılığıyla getirilen suyun, kamunun kullanması için bir musluktan veya ibrikten hazneye akıtıldığı yapılardır. Eski zamanlardan beri bahçelerin ve kentsel alanların düzenlenmesinde en önemli öğelerden biri olmuştur. Zamanla heykelsi değer elde etmişlerdir. [9, s.127]

Çeşme her toplum, dönem ve kültürde farklı nitelikler kazanan bir elemandır. İşlevi de salt yararlıdan salt görsele dek değişebilir. 18. yüzyıla kadar dünyanın hiçbir yerinde evler su şebekesine bağlantılı olmadığı için, kentliler gündelik su gereksinimlerini kamusal çeşmelerden karşılarıydı. [34, s.56-67]

Roma Dönemi'nde "nimfeum" adı verilen süslü havuz ve çeşmelerin yer aldığı ve suyun şehre dağıtıldığı su yapıları gelişmiştir. İtalyan şehirleri, gerek Ortaçağ'da, gerekse Rönesans ve Barok dönemlerinde çok zarif ve gerçek birer sanat eseri olan anıtsal çeşmelerle süslenmiştir [25, s.185-186]. Artık su seyredilebiliyor, sesi dinleniyor, hatta kimi yerlerde olduğu gibi eğlendiriyordu.

Çeşme yapıları Türkler içinde ayrı bir önem taşımaktadır. Tarih içinde Anadolu'nun birçok yerinde ve İstanbul'da anıtsal biçimli çeşmeler yapılmıştır. Önceleri fonksiyonel amaçlarla yapılan çeşmelerde, zamanla estetiğe uzanan bir değişim süreci yaşanmıştır.

Su tüm bu özelliklerinin fark edilmesiyle beraber tarihten bu yana tasarımlarda yer almıştır. Roma bahçelerinde fıskiyeler, Japon ve Çin bahçelerinde gölet ve havuzlar şeklinde çevrenin vazgeçilmez bir elemanı olmuştur. Tasarımcılar, sıradanlıktan kaçmak, yorgun zihinleri dinlendirmek veya başka yere odaklamak için suyun yansıma, hareket ve durgunluğunu kullanmışlardır. Aynı zamanda kapalılığı açmak ve kişisel mekanları genişletmek için de yansıma, derinlik ve büyük su kütlelerinin sonsuz yüzeylerini tasarımlarına yansıtmışlardır. [6, s.200]

3.3. Batı Kùltürlerinde Tasarıma Suyun Katılımı

3.3.1. Peyzaj düzenlemelerinde suyun kullanımı ve örneklerin incelenmesi

Su elemanları görsel ve psikolojik amaçlı olarak tarihi bahçelerin hemen hemen hepsinde kullanılmıştır. Kentleşen toplumlarda su çalışmaları, doğu ülkelerinde su kanallarının yapımı ile başlamaktadır. Düz sulama kanalları, klasik Roma kemerli su yollarının gelişmesine ve bunların anıt haline gelmelerine neden olmuştur. Tarih boyunca su elemanları birçok köşk ve saray bahçelerinde sükuneti sağlamak amacıyla geniş yüzeyler olarak ya da mekana canlılık getirmesi amacıyla hareketli yüzeyler şeklinde kullanılmıştır. [9, s.6]

➤ Yunan Bahçeleri

M.Ö. 800 yıllarında kendine has bir medeniyet olan Antik Yunan Uygarlığı ortaya çıkmıştır. Antik Yunan bahçe sanatı dini etkilerle şekillenmiştir. Bir mağara ya da berrak akan bir ırmak kutsal sayılıyordu. Teraslı ev bahçeleri, mermer havuzlar, çeşme ve çağlayanlar çokça görölmekteydi. [35, s.3]

Dini etkilerle başlayan bahçe çalışmaları, sonraları yeşil ve su oyunları ile bezeli safa bahçeleri haline gelmiştir. Helenistik dönemde çeşmeler aktif hale getirilmiş; su gücü insan ve hayvan figürlerini canlandırmak için kullanılmıştır. Filozofların bahçeleri sonradan halka açık park haline gelmiş ve klasik peyzaj ile bütünleşecek nitelikler içermiştir. Bu nitelikler çeşmeler, dereyle sulanan çeşme yapıları, grottolar veya su perileri; gymnasium stilindeki gölgeli ve ağaçlı yaya yollarıdır. [33, s.151]

Mimarideki mermer döşeme ve havuz su yüzeylerinden oluşan yansımalarla, bina yakın çevrelerinin daha iyi aydınlatılması düşüncesi günümüzdeki modern uygulamalarda da karşımıza çıkmaktadır. [35, s.3]

➤ Roma Bahçeleri

Üç kıta üzerine yayılmış olan Büyük Roma İmparatorluğunun bahçe sanatına katkısı büyük yeşil alanlar ve villa bahçeleri olmuştur. Roma bahçeleri, büyük yeşil alanlar, halka açık tesisler ve halkı eğlendirmek için üzerinde su oyunlarının yapıldığı yapay göllerden oluşmuşlardır. Avlu komplekslerinden oluşan bahçede su, zarif hayvan

figürlerinin süslediği bir oluktan, avlu ortasında bulunan havuza aktarıldı. Su, yer seviyesinden 1-1.5 m. derinlikte, ince uzun dikdörtgen veya karelerle bölünmüş kanal şeklindeki havuzlarda kullanılırdı.

Saray, villa, tapınak, kaplıca gibi birçok tesise su taşıyan su kemerleri sayesinde Roma yüzlerce yıl dünyanın suyu en bol kenti olarak yaşamıştır [36, s.29]

Roma bahçelerinde çeşme ve heykeller, sulama ve su gösterileri için düzenlenmiş sistemler olarak görülmektedir [35, s.3]. Romalılar suya karşı özel bir ilgi duymuş, anıt biçimindeki çeşmeleri önemsemiş ve çeşmeleri bir şehrin gücünün simgesi olarak kabul etmişlerdir. Antik dönemlerden süregelen bu saygı ve sevgi Ortaçağ sürecinde de devam etmiş ve anıt biçiminde çeşmeler yapılmıştır. [25, s.152]

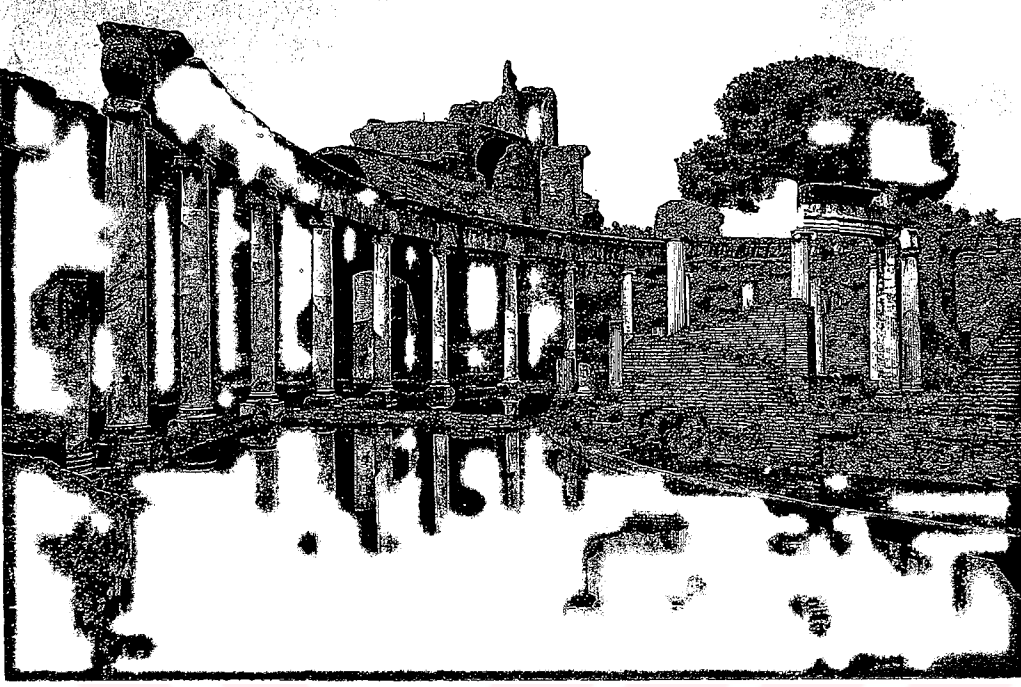
Roma çeşmelerinin biçimleri, değişik su çanaklarından heykel figürleriyle ve zengin mimari süslemelerle donatılmış su fiskiyelerine kadar çeşitlilik göstermektedir. Her bir su kemeri, kendine isim veren heykellerle süslü kitlesel gösteri çeşmeleriyle sona ermektedir. [25, s.152]

Roma'da suyun mimari potansiyeli, hem su oyunları hem de mimari obje şeklindeki faydacıl kullanımlar olsun, Tivoli'deki muhteşem Hadrians Villası kompleksinde görülmektedir. [25, s.152-153]

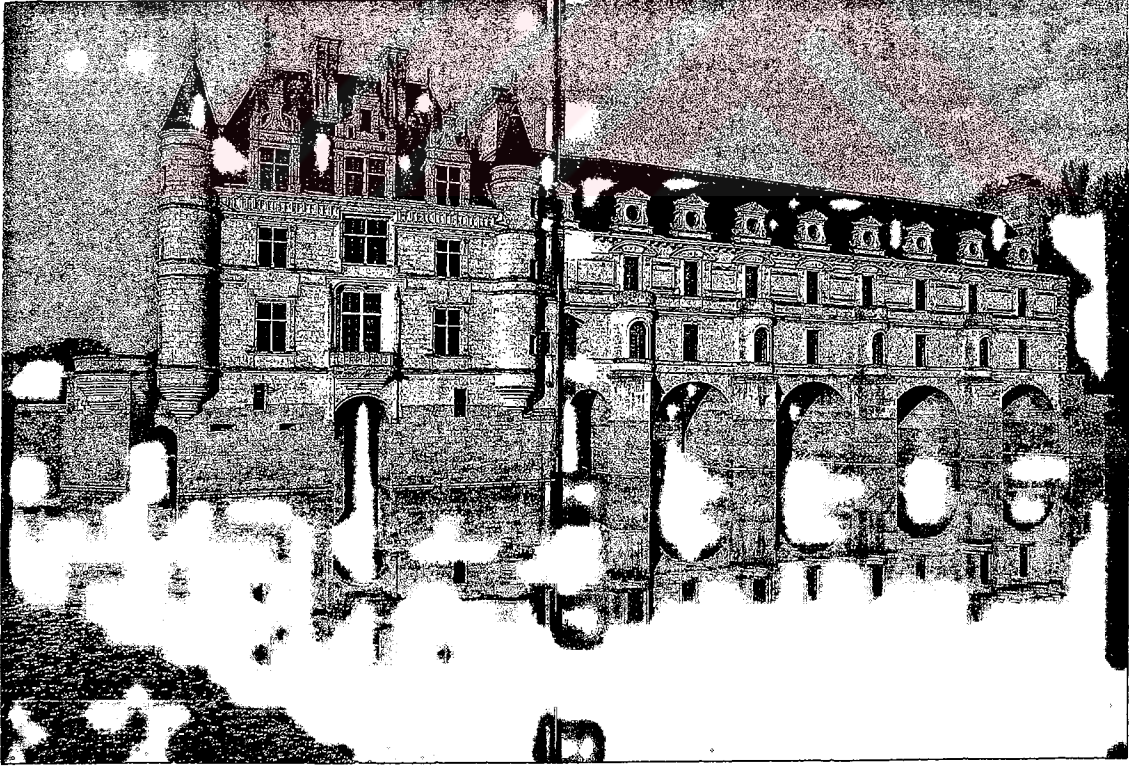
- **Hadrians Villa, Tivoli**

İmparator Hadrianus'un Tivoli'de yaptırdığı kır malikanesidir. Yunan ve Mısır medeniyetlerinin etkisiyle, Roma planı şeklinde tasarlanmış ve Roma inşaat teknikleriyle yapılmıştır. Binaların ayrıklığını birbirine bağlayan ana mimari elemanlar su elemanlarıdır. Büyük villa kompleksinin geri kalanı, birçok su elemanının ve heykelli bahçelerin bulunduğu farklı yapıları içerir. Pecile mekanı, dairesel Deniz tiyatrosu (Şekil 3.8), Balık havuzu, Piazza d'Oro, görkemli Canopus, birçok süslü çeşme, havuzlar, kaskadlar ve fiskiyeler vardır. [25, s.152-153]

Ortaçağda egemen olan skolastik düşünce yapısı bahçe tasarımına da yansımıştır. Bahçe düzenlemesinde tasarım, cennetin tadını anımsatmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Böylece, Avrupalı zenginler arasında "Cennet Bahçeleri" moda olmuş, pek çok tabloda bu tür bahçeler resimlenmiştir. [1, s.34]



Şekil 3.8: Deniz Tiyatrosu, Hadrians Villa [6, s.182]



Şekil 3.9: Chateau De Chenonceaux ve Cher Nehri [6, S.7]

➤ Ortaçağ Şato Bahçeleri

Ortaçağda; yüksek duvarlı tepeler üzerine koruma amaçlı olarak kurulan şatolar zamanında kullanılan su, duvarların dışındaki geniş ve derin hendeklerin yanı sıra, değişik biçimlerde kuyular, havuzlar ve su çanakları şeklindedir. Havuzlardan akan sular kanallarla daha büyük havuzlara aktarılır ve bu havuzlar banyo yapmak amacıyla kullanılırdı. Su, ayrıca şatoların dış duvarlarının dışında koruma amaçlı geniş ve derin hendeklerde kullanılırdı. [37, s.13]

➤ Bizans Bahçeleri

Bizans sanatına, Eski Yunan, Roma ve Asya uluslarının etkisi olmuştur. Muntazam şekilli olan Bizans bahçelerinde suya çok önem verilmiş; özellikle çeşme, havuz, çağlayan ve derecikler kullanılmıştır [37, s.13]

Bizans bahçelerinde su kanalları, çeşmeler ve küçük havuzlar çeşitli değerli taşlarla süslenir, bahçelerde yapay öge çok kullanılmış olmasına rağmen güçlü bir natüralizm etkisi görülürdü. İslam bahçelerinden alınan fiskiyelerdeki kozalak biçimleri bunun bir örneğidir.

➤ İspanya İslam Bahçeleri

İslam bahçe anlayışı M.S. 9. ve 13. yüzyıllarda Endülüs Emevileri aracılığı ile önce İspanya'ya, daha sonra tüm Avrupa'ya yayılmıştır [38, s.101].

İspanya su bahçeleri ile ünlüdür. Bahçelerin en önemli özelliklerinden biri su kullanış biçimleridir. Su, elle oynanabilecek, göğün yansıması seyredilebilecek, fiskiyelerden akan suyun sesi dinlenebilecek bir tarzda kullanılmıştır. Su çoğunlukla durgun olarak geniş ve derin havuzlarda görülmektedir. Göğü yansıtan bu aynalar avluları ışıklandırır [39, s.85-86].

İspanya İslam bahçelerinde su, bitkilerden daha önemliydi. Hem kaynakların kıtlığı hem de Emeviler'in İspanya'ya beraberlerinde getirdiği stil, ufak miktardaki suyu büyük miktarda gösterecek teknikler oluşmasını sağlamıştır. Su, kanallardan ve dar havuzlardan akardı. Bu kanallar çoğu gizli değildi ve hepsi mümkün olduğu kadar açık ve görünür durumdaydı.

İspanya'da önemli İslam bahçeleri Granada'da Alhambra ve Generalife saraylarıdır.

- **Alhambra Sarayı, Granada**

Alhambra, 1238 yılında Muhammed bin Alhamar tarafından yapılmıştır. Su, Alhambra'nın içindeki büyük bir depoya Darro nehrinden getiriliyordu [40, s.20-21].

Alhambra'da bulunan çeşitli havuzlar, çeşmeler ve sulama kanalları; mimarinin yaptığı ayrılıklar arasında köprü olan bir dizi bağlantılar, yansımalar ve işlemler içinde mimarinin inceliklerini ortaya koyar. Giriş avlusunda, küçük su çağıtısı dizili taş döşemelerinin temiz sükunetini arttırır. [31, s.9]

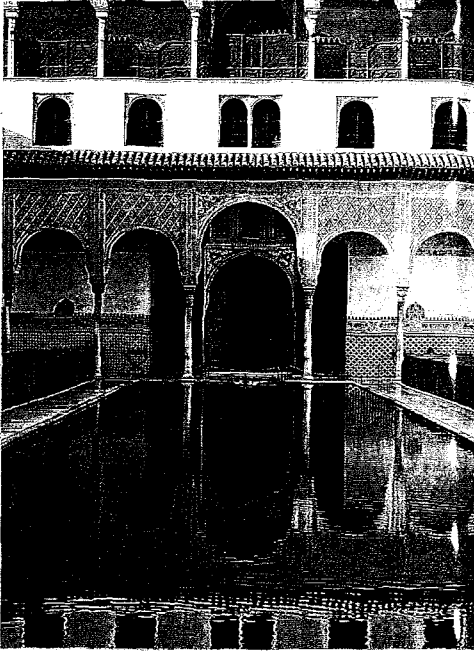
Alhambra, bina ve avlu komplekslerinden oluşur. Su avlular arasında bağlayıcı özellik gösteren bir öge olarak kullanılmıştır. Bu bahçelerde su, İslam felsefesine uygun olarak hüznle karışık bir musikiyi oluşturarak hafif hafif akar, kayar ya da ince ince şırıldar. Avlularda su hiçbir zaman gösterişli ve abartılı biçimde kullanılmamıştır; aksine yalın bir anlatım içindedir.

Bu avlulardan en önemlileri; Havuz Avlusu, Mersinli Avlu, Aslanlar Avlusu, Kadınlar Avlusu ve Servili Avlu'dur (Şekil 3.10). [39, s.87]

Su elemanlarının en geniş kullanımı Mersinli Avlu'da görülmektedir. Geniş yeşil havuz bir su aynasıdır. Bu havuz avluya Roma ve Ortaçağ avlularının kasvetli havasından farklı, ışıklı bir özellik kazandırmaktadır. Aslanlar Avlusu'nda su, avlunun dört bir tarafından, İranlılarda görülen İslam stilindeki gibi, merkeze doğru akardı (Şekil 3.11). [40, s.23]

- **Generalife, Granada**

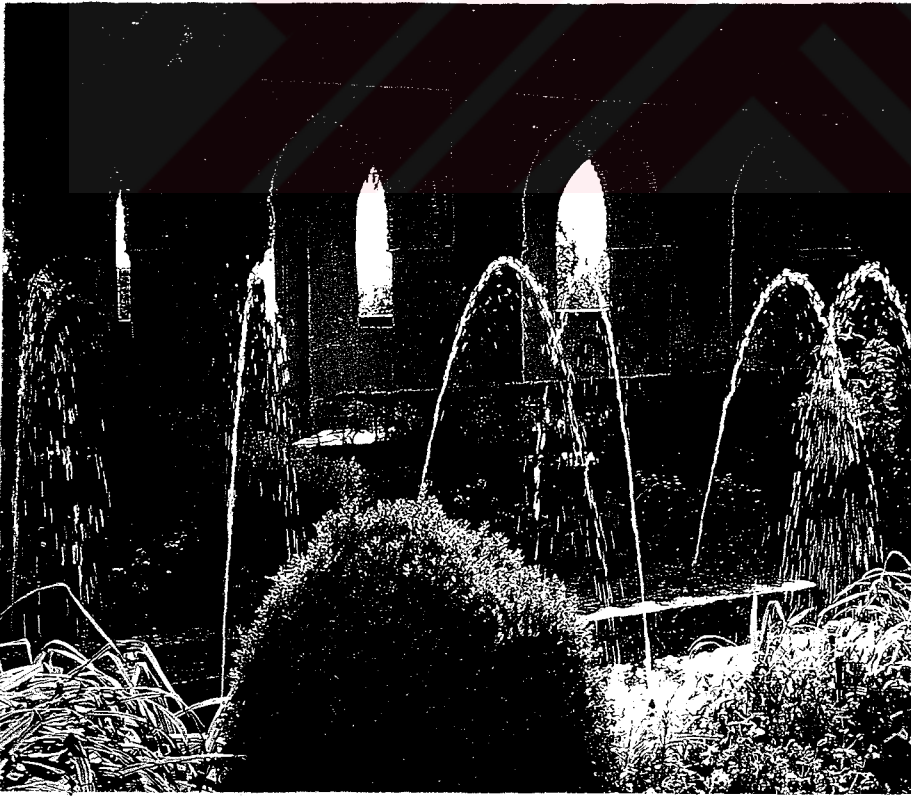
Generalife, Granada Sultanları'nın yazlık evi ve parkı olarak kullanılmıştır. Alhambra'ya benzer gizli su avluları ile orijinal havasını korumuştur. Bu bahçede su, dahice kullanılmıştır. Generalife'da hepsi sulanan pek çok basamak ve veranda vardır. Bahçe içinde, sahanlıklarda küçük çeşmeler bulunan merdivenler bulunur. Su-merdivenin iki tarafındaki tırabzanlar, fiziksel temasla muhteşem etki yaratan suyun, kaskatlanarak aktığı dar kanallara sahiptir. Basamakların üzerinde suyun yönünün değiştirilebileceği veya biriktirilebileceği çukurlar vardır. Su sarayın her tarafında bulunmaktadır. [26, s.24]



Şekil 3.10: Alhambra Sarayı,
Servili Avlu [6, s.138]



Şekil 3.11: Alhambra Sarayı,
Aslanlar Avlusu [6, s.117]



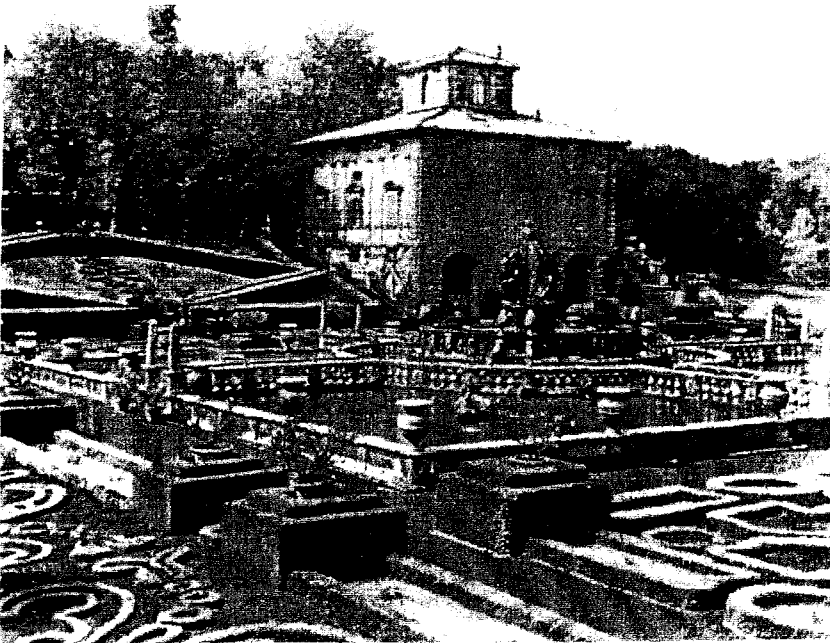
Şekil 3.12: Generalife, Granada [6, s.65]

Generalife yazlık villasındaki esas avlu, içi mermer kaplı kanal ile ikiye bölünmüştür. Oluşturulan su aynası etrafı çevrili mekana genişlik kazandırmıştır. [39, s.89]

Avrupa bahçelerinde suyun kullanımı törensel ve dinselikten çok dekoratif amaçlar taşır. Rönesans, Barok ve Natüralistik akımların etkisiyle oluşturulan mimari yapılarda su aktif gösteriler şeklinde kullanılmıştır. Rönesansla gelişen tarzla birlikte görülmeye başlanan biçimsel bahçelerde, kuvvetli ve geniş ölçekli tasarımlar hakim olup, su kullanımı zirveye ulaşmıştır.

➤ Rönesans Bahçeleri (İtalya)

Rönesans insanının doğayı biçimlendirmesinde klasik mimarlık ilkeleri ve matematiksel düzen anlayışı yönlendirici olmuştur. Bahçelerde Roma zafer takları, çeşmeler, korkuluk gibi mimari öğeler klasik kompozisyon kurallarına göre biçimlenirken bahçenin plansal düzeni oldukça biçimci ve geometrik özellikler göstermektedir. Geometrik düzen arayışı o kadar güçlüdür ki bahçede yer alan ağaççıklar ve çalılar bile buna uyacak şekilde budanmıştır (Şekil 3.13). [1, s.36]



Şekil 3.13: Rönesans döneminden bir bahçe [1, s.37]

Rönesans bahçe sanatı önce Floransa'da başlamış daha sonra Roma'da zirvesine ulaşmıştır. İtalyan Rönesans bahçelerini gelişmelerine göre; Floransa Villaları (1450-1503), Roma'daki Villa Bahçeleri-Mimarlar Devri (1503-1573) ve Barok Etkisinde Kalan Bahçeler (1573-1775) olmak üzere üç devirde incelemek söz konusudur.

Floransa Villaları devrindeki ilk bahçe mimarı Leon Batista Alberti'dir. Floransa Rönesans bahçelerinde bina manzaraya bakar ve arazinin en yüksek noktasında bulunur. Bahçe planında merkezi bir plan anlayışı ve kısmi bir simetri göze çarpar. Bahçe formaldır. Klasik Yunan ve Roma heykelleri, sütunlar ve vazolar bahçeleri süslemek amacı ile kullanılmıştır. Su elemanı çok sık kullanılmış olup, genellikle kademeli havuzlar ve heykellerle karşımıza çıkar. [38, s.101-102]

Roma'da doğup gelişen bahçe devrine 'Mimarlar devri' denir. Rönesans bahçelerinin bu Roma örneklerinde gerek yapı gerekse bahçe ölçüleri oldukça büyük tutulmuştur. Suyun bahçedeki rolü de bu devirde apaçık ortaya çıkmıştır. Floransa Villalarında çeşitli küçük havuzlarda ölçülü miktarlarda hafif ses ve hareketle kullanılan su, Roma bahçelerinde geniş çapta gösterilere olanak verecek şekilde yer almıştır. Bu devirde Rönesans villa bahçeleri düzenlemelerinde birlik ve ahenk sağlanmıştır. [39, s.118-120]

- **Villa d'Este, Tivoli**

Tivoli'deki Villa d'Este, karmaşık yerçekimi gücüne dayanan gösterilerle su bahçesinin en iyi örneklerinden biridir. İppolito D'Este için ünlü mimar Piero Ligorio'ya yaptırılmıştır [13, s.38]. İtalya'nın genellikle tepelik olması nedeniyle bu bahçe de diğerleri gibi suyun dökülmesi için geniş yer sağlayarak bir eğim üzerine oturtulmuştur. [9, s.35]

Su, bundan önce hiçbir bahçede bu kadar hareketli, sesli ve musikili kullanılmamıştır. Burada uğuldayan, gürleyen, çağlayan ve şırıldayan bir ses ve hareket kompozisyonu yaratılmıştır. Hatta bu kompozisyon birçok besteciye ilham kaynağı olmuştur. [39, s.153-154]

Ania nehri yakınında kurulmuş olan Villa d'Este; yörenin mekansal ifadesi, heykelin sembolizmi ve suyun mimari anlamda kullanımı boyunca doğayla beraber armoni

elde etmeyi amaçlamaktadır. Villa içindeki resimler, bahçe tasarımının mitolojik ve topoğrafik temalarına işaret eder ve su elemanını vurgular. [33, s.166]

Havuzlar, fiskiyeler tarafından çevrelenmiştir. Tanrıça Diana'nın çok göğüslü heykelinin her göğüs ucundan fışkıran su, verimliliği sembolize eder. Küçük dereler ve kaskatlar hareketliliği sağlar. Bazı alanlarda su, akседici ve durgun görünümlü havuzlar ve tanklarda sessizce saklanır. [9, s.36]

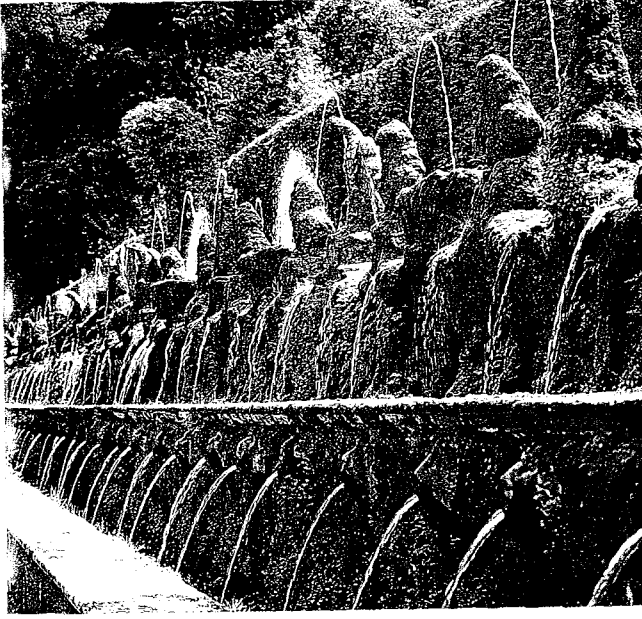
Çeşmeler, kaskatlar, merdivenler ve yollar, bahçe mekanını tanımlayan ve kaplayan gezinti yerleri ve manzaraları yaratır. Sudan, mimari bir eleman olarak, aksları tanımlamak, mekana karakterini vermek, heykelin mitolojik ve sembolik dilini canlandırmak ve eşsiz bir görsel efekt sağlamak için faydalanılmaktadır. [33, s.167]

• Villa Lante, Bagnania

Roma'nın kuzeyindeki Bagnania kasabasına yakın kurulmuş olan güzel bir Rönesans villasıdır. Viterbo Piskoposu Gambera'nın 1566'da kardinal oluşunu takiben inşasına başlanan villa ve bahçesinin tamamlanması, bir yüzyıllık zamanı kapsar [13, s.43]. Villa Lante bir başka Rönesans temasını simgeler: "İnsanın başarısı doğanın üzerindedir". [9, s.40]

Bahçe planındaki sadelik ve açıklık İtalyan hümanist düşüncesinin en iyi ifade edilmiş şekillerinden birisidir. Merkezi ve dominant bir aks bahçenin en üst noktasından başlar ve bir seri terası takip ederek kasaba meydanına açılan büyük geçitte son bulur. Mimari yapılar aksın iki tarafında simetrik bir düzende ve orantılı bir şekilde yerleşmişlerdir, bu adeta bir geometri denemesidir (Şekil 3.16). [13, s.44]

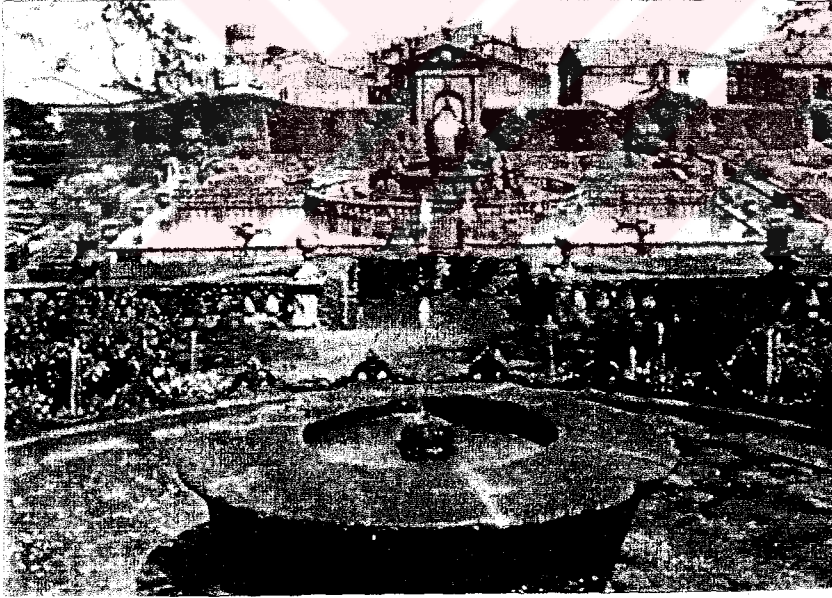
Su, bahçe ile mekan dizileri arasında bağlayıcı bir eleman olacak şekilde kullanılmıştır. Su kanalları, katlar, taraçalar, teraslar ve merdivenler belli düzen içindedir [26, s.45]. Her terasta çeşitli formdaki havuzlarda zaman zaman heykellerle hareket kazanarak ve zaman zaman da sakin formlarda ses oyunları yaparak, son terastaki geniş su aynalarında sükun bulur ve dinlenir. [13, s.44]



Şekil 3.14: Villa d'Este,
Yüz Fıskiye Koridoru [6, s.51]



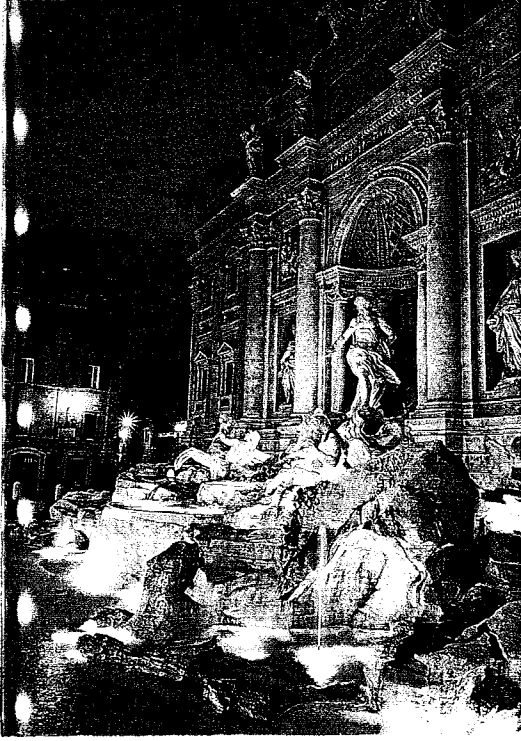
Şekil 3.15: Villa d'Este'de
bir çeşme [7, s.13]



Şekil 3.16: Geometrik bahçesiyle Villa Lante [1, S.37]

- **Trevi Çeşmesi, Roma**

Trevi çeşmesi Mimar Nicola Salvi tarafından 1762 yılında Roma'da yapılmıştır. Çeşme bütün görüntüsü ile yükselir, dikkatleri çekerek müthiş heyecanı ile meydana hakim olur. Su döngüsünün müthiş bir ifadesi olarak görüntülenmiştir. [6, s.22]



Şekil 3.17: Trevi Çeşmesi, Roma [6, s.25]

18. yüzyılın sonlarına doğru Rönesans bahçeleri, lüks ve gösterişe imkan sağlayan alanlar haline gelmiştir. Fransa'nın Avrupa'da sanatın merkezi durumuna gelmesi, bahçe sanatını etkileyen stillerin gelişmesinde etkin rol oynamıştır. Bu dönemde Fransız bahçe ölçeğindeki büyüklük ve muhteşemlik, Avrupa'ya örnek olmuştur. [38, s.102-103]

➤ Barok Bahçeleri (Fransa)

Oran, düzen ve uyumun egemen olduğu Rönesans devrine kıyasla daha zıt değerlerin egemen olduğu Barok dönem mimarlıkta ve bahçe tasarımında 16. yüzyılda etkili olmaya başlamıştır. Korkunun, belirsizliğin, gerilimin ifade edilmeye başlamasıyla klasik denge anlayışı terk edilmiş, düz çizgiler yerine eğri parçaları yeğlenmiştir. Böylece, insanın karmaşık ruhsal yapısını yansıtmak üzere bahçeler gizli çeşmeler, yanı yıkılmış kulübemsi yapılar, ürkütücü duran mağaralarla bezenmiştir. Barok peyzajının en önemli özelliği hareket ve sonsuzluk duygusunu, Rönesans bahçesinin sınırlanmış mekanını aşacak şekilde kullanılmasıdır. [1, s.37-38]

Barok devrinde bahçeler seyredilip içinde yaşanacak bir mekan olmaktan çok, lüks ve gösterişe imkan sağlayan alanlar olarak görülmeye başlandı. Önceki devirlerdeki

örneklerin aksine bahçeler halka açıldı. Düzenlemelerde, bina ve bahçe arasındaki ilişki azaldı ve kopukluk ortaya çıktı. Bahçe ölçüsündeki aşırı büyüklük, ayrıntılardaki iddialı bezemeler Rönesans'tan kopuşu gösteren en tipik belirtiler olarak söylenebilir.

Barok devrinde suyun dekoratif kullanımı karmaşık kompozisyonlardaki havuzlar, heykeller ve su oyunlarına kadar genişlemiştir. Barok'un mekansal sonsuzluğu ve hareketle yaratılan cazibeyi arayışı; çeşmeler, kuvvetli fiskiyeler, çanak ve havuzlara akan kaskadlar, ışığın yansımaları, yeşilliğin üzerine yayılan veya rüzgarla üflenen buhar püskürtüsü gibi suyun bol miktarda kullanılışıyla ifade edilmektedir. Bu gibi su teknikleri çeşmenin çevresinde şaşaa ve neşe izlenimi yaratmaktadır. Su yansıtma kapasitesiyle, görsel ve duygusal heyecanı elde eder.[33, s.164-165]

Barok çeşmeleri hareket, sürpriz, heyecan ve daima değişen renkler ve hızla akan şekiller gibi çeşitli unsurları tanıtmıştır. Akan suyun sesi, heykel figürlerde ifade edilen oyunlar, ışığı kıran ve spektral renklere ayıran güneş ışığının hepsi mekanda canlılık yaratmayı amaçlamıştır. [33, s.165]

Fransa Barok bahçeleri, arazi morfolojisinin İtalya'dan daha yumuşak çizgili olması, su kaynaklarının İtalya kadar zengin olmaması sonucu ortaya çıkmıştır. [35, s.3]

Fransız bahçelerinde su tüm tasarımda görsel etki yaratacak şekilde karşımıza çıkmaktadır. Büyük alanları örten simetrik ve reflektif özellikte planlanmış durgun su yüzeyleri olarak değerlendirilmiştir. Kanallar geometrik formları ve yansıtıcı yüzeyleriyle yaygın olarak kullanılmıştır. [35, s.3]

18.yüzyıla kadar hemen hemen saf Fransız stili geliştirilmişti. Bahçeler aristokrasi için oluşturuldu, servet ve gücü ispat için kullanıldı.

Fransız Barok bahçelerinde sonsuza uzayan bir aks yaratılmaya çalışılmıştır. Geometrik şekillere uygun su havuzları kullanılmış ve bunlar mimari yapıları yansıtan su aynaları oluşturmuştur. [38, s.103]

Saray veya şatodan uzanan ana ve çapraz aksları vurgulayan kanallar ve havuzların yanı sıra; çeşmeler, kaskadlar, fiskiyeler, heykel ve su peyzajını canlandırmak için kullanılmıştır. [33, s.169-170]

İtalya'dan Fransa'ya getirilen bahçe sanatçıları, bahçede teras, basamak tesislerini ve suyun farklı kullanımını kısmen benimsetmiştir. Bu değişikliklerden sonra, Andre Le Notre gibi bir bahçe sanatçısının yaratıcılığı ve kültürü birleşmiş, yepyeni bir bahçe sanatı doğmuştur. [9, s.43]

Le Notre'nin tasarımlarında, formal aksiyal planlamanın üstünlüğü hakimdir. Bahçeler binaların uzantısı gibidir. Merdivenlerde, kaskatlarda, çeşmelerde ve grotto yapılarında klasik imajlar kullanılmıştır. [33, s.169-170]

Le Notre'nin su kullanımındaki prensipleri üç aşamada verilebilir:

- Tipik bir Fransız klasik bahçesinde, merkezi bir aks evin esas kapısından itibaren bahçeyi ikiye bölmeli ve bu aks boyunca çayır sahalar ve su tesisleri yer almalıdır.
- Su, geniş su aynaları halinde ve gürültüsüz kullanılmalı ve suya hareket, çeşitli fiskyelerde ve kaskatlarda kazandırılmalıdır. Su, sürprizli tertiplerde yer almalıdır (Su tiyatroları, fiskyeler gibi...).
- Kanallar bahçenin alçak kısımlarında tesis edilmeli ve gerçek kanalın iki tarafında, bir orman ağaçlamasına yer verilmelidir.

Le Notre'ye göre, bahçede esas çizgilerde sadelik, fakat detaylarda çeşitlilik olmalı ve planda birlik bulunmalıdır. Parkta veya bahçede bayramlar ve çeşitli eğlenceler için çok geniş sahalar ayrılmalı; sahaya çok sayıda çeşme ve havuzlar yerleştirilmeli; tepeden görülebilen fakat bina içinden görülemeyen bir kaskat yer almalıdır. [37, s.15]

Bu dönemin en belirgin örneği ise, Le Notre'in tasarladığı Paris'teki Versailles Sarayı'dır. Korular, gezi yerleri, çeşmelerden oluşan görkemli bir peyzajın binayı sardığı bu düzenleme, hem bahçe-bina bütünleşmesini sağlamakta, hem de simetrik, aksiyel yapısıyla politik gücü simgelemektedir. [41, s.38]

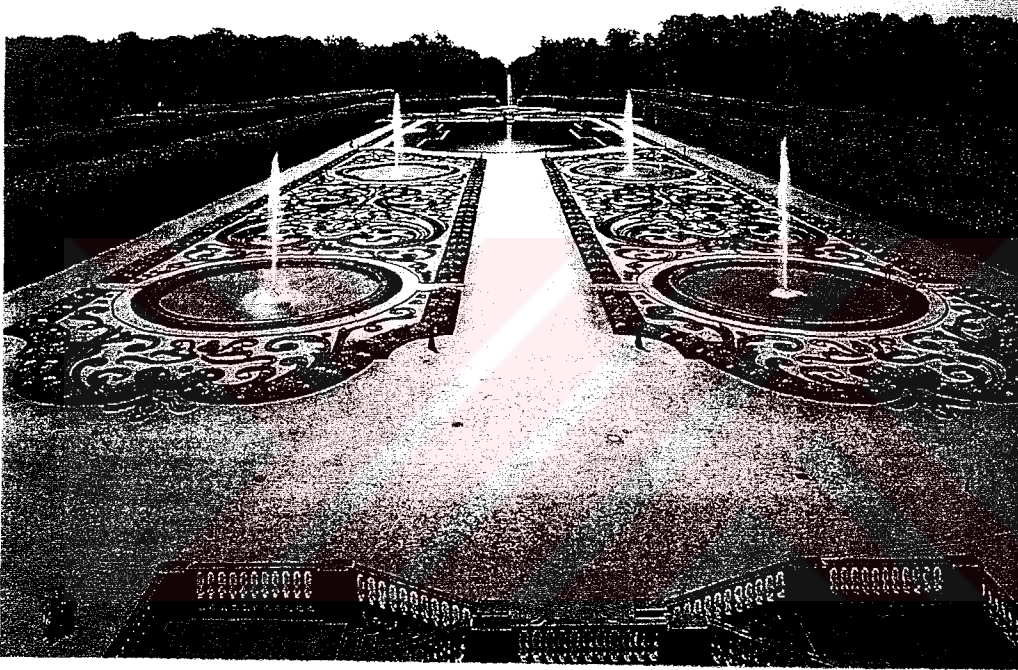
➤ Alman Bahçeleri

Alman bahçeleri hiçbir zaman milli olamamış, İtalyan Rönesans ve Fransız Barok bahçe stillerinin etkisinde kalmıştır. Bahçeler gayet geniş olmakla birlikte,

görünümün sınırlı ve çevre doğasıyla kaynaşmamışlığı nedeniyle adeta büyütülmüş kent bahçeleri niteliğindedir [42, s.35]. Bahçelerin ortak özelliği herhangi bir amaca yönelmemiş anlamsız simetrisidir. [39, s.222]

- **Bruhl Şatosu**

Bruhl Şatosu 1717 yılında Dominique Girard tarafından yapılmıştır. Barok’la birlikte kent dışı su tasarımları, “parter” denilen bahçe düzeninin havuzlu bir elemanı haline gelmiştir. Fransa’da ortaya çıkan bu biçimlenme tüm Avrupa’ya yayılmıştır (Şekil 3.18). [34, s.8-9]



Şekil3.18: Bruhl Şatosu, Almanya [34, s.8]

- **Hollanda Bahçeleri**

Hollanda bahçelerinde bahçe düzeninde tanımlayıcı en önemli öge, tasarımda yararlanılan kanallar olmuştur. Bahçelerde kanallar ana su kullanışı olmuş; görünüm değerinden çok, işlevsel amaçlarla bahçeye sokulmuştur. Buradaki düz alanlarda kaskat, havuz ve fiske gibi süs anlamında su kullanışı aranmamıştır. [42, s.35]

- **Natüralistik Akım (İngiltere)**

İngiltere peyzajında etkili rol oynayan belli başlı devirler; Roma ve Ortaçağ bahçeleri, İtalyan Rönesansı ile etkilenen ve biçimlenen bahçeler, Fransız Rönesansı

ile şekillenen Barok bahçeleri ve nihayet İngiltere'ye ait bir üslup olarak ortaya çıkan Natüralistik bahçelerdir. [39, s.273]

Bu stilin doğuşunda felsefe ve edebiyatın etkisi büyüktür. Bahçeler belirli bir planı takip etmemiştir. Duvarlar, çitler ve akslar kaldırılmış; geometrik şekillerin tekrarından vazgeçilmiştir. Formal havuzların yerini doğal göller almıştır. [38, s.103]

İngiliz bahçelerinde daha yumuşak çizgiler ve serbest formlar kullanılmaya başlanmıştır. Tasarımlar doğaya yakın olduğu için, su unsuru doğa ile bütünleşik biçimde kullanılmıştır. Düzensiz ve kavisli biçimler hakimdir.

18. yüzyılın ortalarında İngiltere'deki en ünlü bahçe örneği, Stowe olmuştur. Su, durgunluk ve sakinliğin ifadesi olarak doğal formda bulunur. Capability Brown ile başlayan informal peyzaj tasarımında doğal çizgiler hakim olup, su yüzeyi bahçenin odak noktası durumundadır. [35, s.4]

İnformal stildeki bu bahçelerde su, doğal formlar içinde bir kaynaktan akarak geniş bir alana yayılır. Göl daralıp genişleyerek, akarsu şeklinde bahçeyi dolaşır. Çağlayanlar ve kaskatlara sıklıkla rastlanır. [39, s.273]

18. yüzyılda İngiltere'de kanallar inşa edilmiş ve bu kanallar kentsel manzaraya yeni su unsurları getirmiştir. Bu dönemin peyzaj tasarımlarındaki radikal değişimin etkisiyle, doğal su ortamı estetik zevkin kaynağı olarak canlanmıştır. [33, s.174]

➤ **Amerikan Bahçeleri**

Amerikan şehirlerinin merkezi alanlarını güzelleştirme çabaları, su gösterilerine olanak sağlamıştır. Burada, kaskatların ölçeği, karmaşıklığı ve suyun erişilebilirliği deneyimsel nitelikler katmaktadır. Etkisi, temel bir öğeyi kentsel hayata döndürmektedir. [33, s.15]

Büyük ölçekteki ilk Amerikan bahçeleri ziyaretçiler tarafından yapılmıştır. Fidanlıklar gelgit etkisi çok içperlere kadar ulaşan ırmak üzerinde, yüksek yerlerde oturmuştu ve çağlayan adını alan düşen teraslar dizisiyle suya birleştirilmişlerdi. Çağlayanlar, nehirden ya da evden bakıldığında büyük evleri çevrelemiş basit mimari özelliklerdi. Bahçelerle entegre edilmemiş su, onların manzaralarının odak noktalarıydı. [9, s.62]

Bu yüzyılda, suyun yaratıcı şekilde kullanım kapasitesi, uluslararası ekspozisyonlar, fuarlar ve sergiler dizisinde gösterilmektedir. Hem peyzaj içinde hem de bağımsız binalarda, maceralı ve görülmeye değer gösteriler milli ve ticari prestiji, mimari etkiyi ifade etmek için kullanılmıştır. [33, s.174]

Bugünkü Amerikan bahçeleri her bahçe geleneğini yakından temsil edecek şekildedir. Tasarımda suyun özellikleri Fas, Çin, Japon, İtalyan, Fransız ve İngiliz geleneklerini izlemiştir. [9, s.62]

➤ **Çağdaş Bahçeler**

Çağdaş mimarlıkta da peyzaj düzenlemelerinde su kullanımına yer verilmiştir. Aşağıda farklı kültürlerde suyun kullanıldığı bazı peyzaj düzenlemeleri örneklenmiştir.

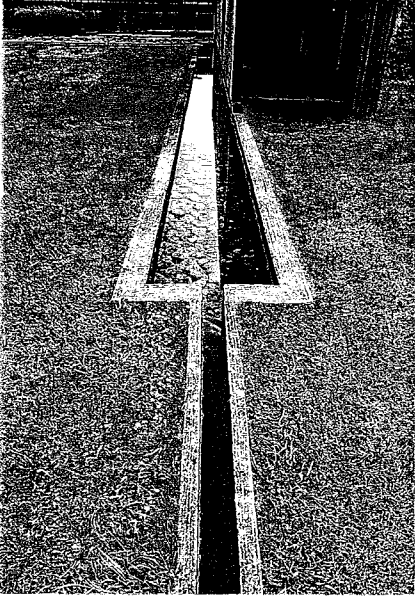
• **Brion Mezarlığı, San Vito d'Altivole**

İtalya, San Vito d'Altivole'deki Brion Mezarlığı 1969 yılında Carlo Scarpa tarafından yapılmıştır. Mimar başta suyla çevrili pavyon yapma fikrini geliştirmiş ve bunu havuz ve kanal şeklinde uygulamıştır. Kanal ve suyu, hayat ve ölüm arasındaki bağı öne sürmek için kullanılmıştır. Mezarlık; girift geometriden oluşan ilginç bir komplekstir. Yontulmuş beton iç mekanları olan, küçük bir kilise mezarlığın merkezinde yer alır ve aralarında basit detaylardan meydana gelen mekanik bağlantıları vardır.

Bir duvarın içinde yapılmış, kesişen yuvarlaklar boyunca akan narin kanalın içinde, su yavaşça kabloları geçerek, yeşil çayır boyunca lahite doğru akar. Lahitte, kanal daralarak ince bir şerit haline gelir ve küçük dairesel bir havuzda sonlanır (Şekil 3.19). [6, s.85]

• **Fort Worth Su Bahçesi, Teksas**

Fort Worth Su Bahçesi, Teksas'da 1975 yılında Philip Johnson tarafından yapılmıştır. Su vahşice yapay aşiboyası kanyonuna akar, kanallar boyunca dökülerek taşlara çarpar ve havuza dökülür.



Şekil 3.19: Brion Mezarlığı'nda su kanalı [6, s.114]



Şekil 3.20: Fort Worth Su Bahçesi, Teksas [6, s.72]

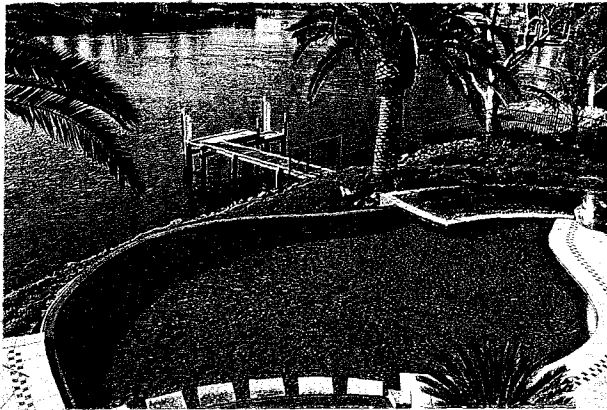
Dipsiz kuyu, 20. yüzyılda bile önemli bir çeşme metafordur. Büyük su yolu siyah bir deliktir, hidrolojik kaybolan hareketi dramatize eden büyük bir gösteridir. Dar ve derin derenin kenarında su doğar; eğimli duvarlardan aşağı doğru su buharları kayar, bir nehre katılırlar ki bu da çukuru çevreler. Havuzda, köpükler adeta kaynarlar. Boğazın iç duvarları boyunca basamaklarda koruma rayları ya da bariyerler yoktur.

Böylece ziyaretçiler dikkatle aşağı doğru inerler. Bu esnada su sadece birkaç inç seviyede ayaklarının yanından kayar, parlar. Tehlike ve haz ile dolu bir dünyadır [6, s.41-42]. Moore'a göre insanlar suya yakınlaşmaktan engellenselerdi, bu kadar haz verici olmazdı. Ziyaretçiler su çukura doğru çağlarken ya yukarıdan emniyetle bu gösteriyi izlemeyi ya da aşağıda üzerlerine çağlayan suyun gelmesiyle ıslanmayı tercih edebilirler (Şekil 3.20). [6, s.204]

- **Nehir Kıyısında Ev, Gold Coast, Avustralya**

Avustralyalı peyzaj mimarı Don Monger, Avustralya'nın Gold Coast bölgesinde Nerang Nehri kıyısındaki bu görkemli, çağdaş havuzun tasarımı ve yapımı dolayısıyla "Avustralya Yılın Havuzu Ödülü"nü kazandı.

Ev, nehir kıyısındaki konumunu sağladığı eşsiz manzaradan yararlanabilecek şekilde düzenlenmiştir. Konsept, yaşama eğlenme ve havuz alanlarını, evden başlayıp nehir kıyısına inen "peyzajlı kotlar" ve çavlanlar aracılığıyla birleştirmektir. Amaç, evin yakınlarındaki bir su ögesinin ve havuzun suyunun nehir suyuyla karışmış izlenimi vermektir. Evin balkonu ve havuz terasından bakıldığında bu tasarım yoluyla yaratılan görüntü, evin yakınındaki bir su ögesinden başlayıp havuza inen ve son olarak da "drop edge" üzerinden nehre dökülüyormuş görüntüsü veren hareketli suyun devamlı bir akışıdır. Havuzun ve nehrin birleşmiş olduğu izlenimini daha da güçlendirmek için detaylandırma, malzeme seçimi ve manzara analizine önem vermek gerekiyordu. Akan suyun ustaca kullanımı ve minimalist bir malzeme seçimi istenen etkiyi yaratmak için uygulandı. [43, s.56-57]



Şekil 3.21: Avustralya'da nehir ile birleşiyormuş görüntüsü veren havuz [43, s.56]

3.3.2. Bina ve yakın çevresinin tasarımında suyun kullanımına örnekler

Endüstri devrimine kadar, peyzaj, mimarlık ve kentsel tasarım birbirinden ayrı meslekler değildir. 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren, Bauhaus ekolü ve CIAM kongreleriyle kurumlaşmış olan ve 'biçim işlevi izler' anlayışı ile modernizm hareketi, hem mimari hem de kent düzeyindeki belirgin etkisiyle doğayla ilişkilere farklı boyutlar getirmiştir.

Gerçekte modern hareketin mimarları peyzaj konusunda kendilerini hiç rahat hissetmediler. Onların esas düşüncesi, program, geometri, teknoloji, düzen, makine gibi konularda yoğunlaşmıştı. Dolayısıyla bu dönemdeki mimarların doğa ile ilgili takındıkları temel tavır genellikle, binayı doğadan yalıtma ve doğayı binalar arasında tampon vazifesi gören ve binadan seyredilen genel bir yeşillik ve su olarak ele almak şeklindeydi. [44, s.76-77]

- **Fallingwater, Bear Run, Pensilvanya**

Görsel olarak, Frank Lloyd Wright'ın şehir hakkında savunduğu her şey 'organik' mimarlığın idealidir ki bu, doğayı baskılamadan veya kontrol etmeden onunla birlikte yaşamaktır.

Wright'ın 1936'da Bear Run'da inşa ettiği ev organik mimarinin önemli bir parçasıdır. "Fallingwater-Şelale Evi" isimli bu yapı, görme gücümüzü, ses ve dokunma duyularımızı bir arada kılar ve bizlerin sadece mimarlığı değil, ötesindeki doğayı da görmemizi, işitmemizi ve hissetmemizi sağlar. [6, s.197]

Wright'ın baş yapıtlarından biri olan Şelale Evi cesurca tasarlanmış bir proje olup, mimar burada çevrenin özelliklerini bozmadan en uygun tasarımı yapmıştır. Yaşama mekanı doğa ile bütünleşmiş olan evin küçük bir şelalenin üzerinde duran serbest bir platformu vardır [7, s.83]. Zıtlıklar ve gerilimler bizi o yerin anlamına yöneltir ki bu da, o yerin doğa ile bağı, orada yaşayan insanlar ve sudur. [6,s.197]

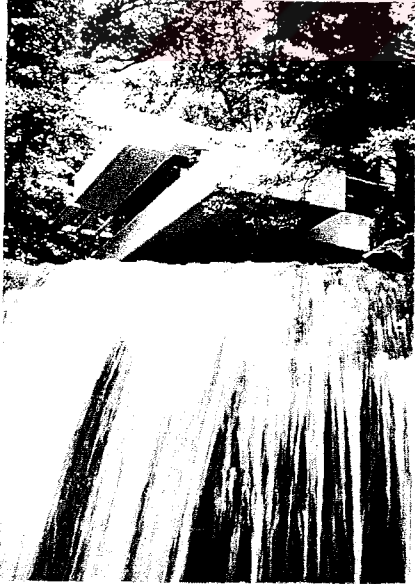
Moore, "Water&Architecture" isimli kitabında Şelale Evi ile ilgili izlenimlerini şu şekilde aktarır:

"Şelale Evi öncelikle görsel bir deneyimdir. Wright büyük konsolları, yukarı uzanan taş kulelere karşı; düz yüzeyleri pürüzlenmiş taş işine karşı, transparan pencere bantlarını katı

duvarlara karşı ve hareket eden suyu durgun mimariye karşı ustaca dengeler. Boşlukta rijit bir biçimde donmuş çıkmaları ile yapı, yerçekimine adeta karşı koyar. Wright, doğal çevreye özgü materyalleri kullanarak evin bütün çevresine ormanı davet etmiştir. Evin kalbinden iri kayalar doğar, pencerelerin altında yosun bahçeleri büyür ve uzun kütük parçaları ağaçların dalları etrafında kibarca eğilerek uyum sağlar. Wright aynı zamanda cam duvarlar ile içeriği dışarıya açmıştır. Akarsudan yansıyan ışık tavanda adeta dans eder, ağaçlar duvarlara yapraksı gölge oyunu verirler ve güneş ışığı karanlık koridorlara doğru süzülür.

Ses ritmini ve Pensilvanya mevsimlerinin döngüsünün yoğunluğunu değiştirerek evin her seviyesine geçiş verir. Şelale Evi henüz görünmeden önce, gizlenmiş dere ormanının içinden geçen ziyaretçileri baştan çıkarır. Aşağı doğru yol boyunca ilerledikçe, ev aniden görüş alanına girer. Girişte, bir köprü suyun bir yakasından diğer yakasına uzanır. İçeride, pencereler kapalı iken, çağlayanın akışı düşük bir gürültü içine hapsedilir. Bununla birlikte pencereler açıldığında tüm ses odalara dolar.

Dokunma duygusu Şelale Evi'nin bir diğer önemli olgusudur. Girişte, ince bir borudan çıkan su adeta bir kilise veya cami gibi ziyaretçileri karşılar; burası basamağı geçmeden önce suya dokunmak için yapılmış bir yerdir. Şelale, insanların psikolojik olarak akarsu ile bağlantı kurabildiği güvertelere büyü katar. Wright içeride, oturma odasının girişine doğru inen, cam gölgelikli bir merdiven dizayn etmiştir. Metal bantlardan asılmış basamaklar, direkt olarak şelalenin yoluna yönelir ve en son platform yüzeyden sadece birkaç inç yukarıdadır ki bu insanları suyun kaygan doğasına bağlar." [6, s.197-200]



Şekil 3.22: Şelalenin üzerindeki serbest platformlar [7, s.84]



Şekil 3.23: Şelale Evi, Bear Run [6, s.198]

- **German Pavilion, Barcelona**

Geleneksel Japon mimarisi, Budist Tapınak üslubu ile “Az öge ile sonuca varmak” şeklinde özetlenebilecek minimalistik bir yol izlemiştir. Bu aslında zor bir yoldur. Hatta Norman Foster şöyle demiştir: “Geleneksel Japon mimarlığı olmasaydı, Mies Van Der Rohe de olmazdı”. Mies’in “Az çoktur” deyişi de bu türden çabayı anlatır. [45, s.148]

Mies van der Rohe’in 1929 yılında yaptığı Alman Pavyonu, mermer duvar ve içinde sığ bir havuz olan traverten avlu ile caddeden ayrılmıştır. Mermerle sınırlanmış avludaki havuzda George Kolbe’nin “The Morning” heykeli önemle vurgulanır. Bu minimalist mekan beyaz, gri ve yeşil gölgelerle doludur (Şekil 3.24). [46, s.174-175]

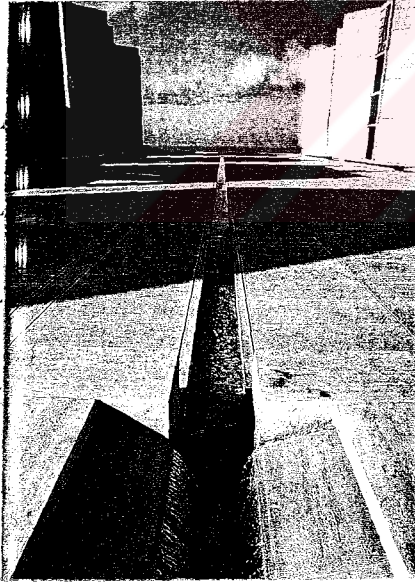


Şekil 3.24: Alman Pavyonu, Barselona [46, s.174]

- **Salk Institute for Biological Studies, La Jolla, California**

Bilinenden bilinmeye hareket eden su, Louis Kahn'ın 1965'te tamamlanan La Jolla, Kaliforniya'daki Salk Biyolojik Çalışmalar Enstitüsü'ne esas olmuştur. Su komplekse bir bloktan, küçük meyve bahçesinin yanından girer. Su yumuşak traverten döşemeden bir yiv içinden hareket eder ve ikiz laboratuvar binaları arasındaki avluyu eşit iki parçaya böler. Gündüz mavi kanal avluyu böldüğünde, oradan geçen bilim adamlarına ciddi bir engel oluşturur. Akşam su batan güneşin ışığını yakaladığında kanal dökme altından bir oluk olur. Avlunun kenarında döşeme okyanusa doğru dik iner ve kanal sonsuzlukla harmanlanıyor gibi görünür. Moore'un kitabında aktardığına göre Kahn: "Bende oluşan fikre göre kanal, ölçülebilirliğin mekanı -ki bu laboratuvarı- ile ölçülemezliğin mekanını -ki bu da buluşma yeri olmalıydı- yani bilinenle bilinmeyi birbirine bağlıyor." [6, s.85]

Küçük laboratuvarlarda tıkalı kalmış bilim adamları için Salk Enstitüsü'ndeki alan dinlendirici bir yer olmalıdır. Yorgun gözler denize dökülene değin perspektifte gitgide incelen dar kanalı izleyebilirler (Şekil 3.25). [6, s.200]



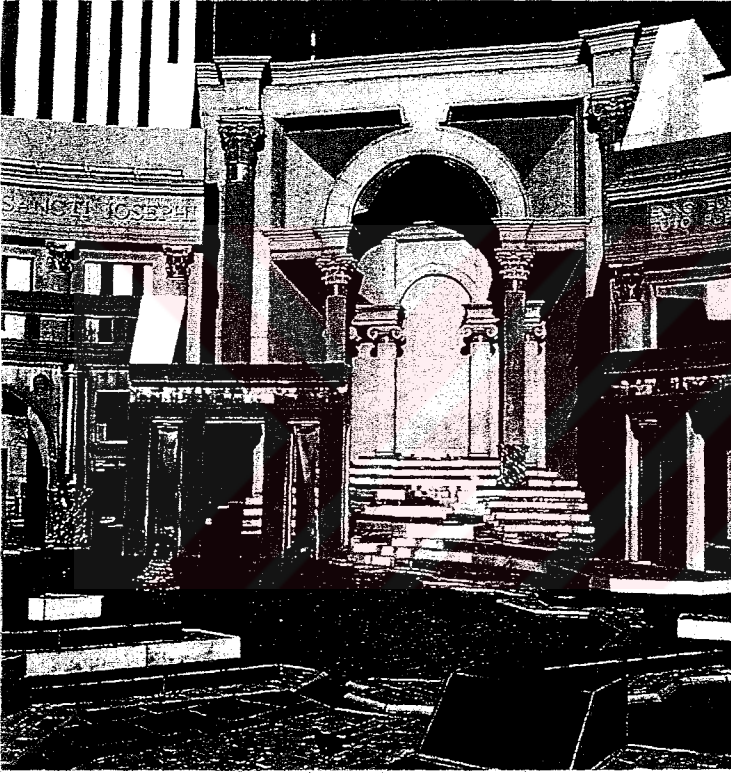
Şekil 3.25: Okyanusa doğru inen su kanalı [6, s.113]

- **Piazza d'Italia, New Orleans, Louisiana**

Post Modernizm'in en çarpıcı örneklerinden biridir. İtalyan kökenli kentliler New Orleans'a armağan olarak, 1974-1978 yılları arasında yaptırmışlardır. [34, s.65]

Charles Moore'un Piazza d'Italia'sı "ev içinde ev" anlayışının zirve noktasıdır. Kaldırım taşı örnekleri, merkez durumundaki Sicilya etrafında daireler çizerler. Çeşme içindeki bir ada, İtalya'nın çizme şeklini temsil eder. Su fişkırtan maskeleri mimarlık tasvirinde Moore "Wetopens" olarak isimlendirilir. Arkada görünen daha yüksek kemer ise restoranın girişidir (Şekil 3.26). [46, s.271]

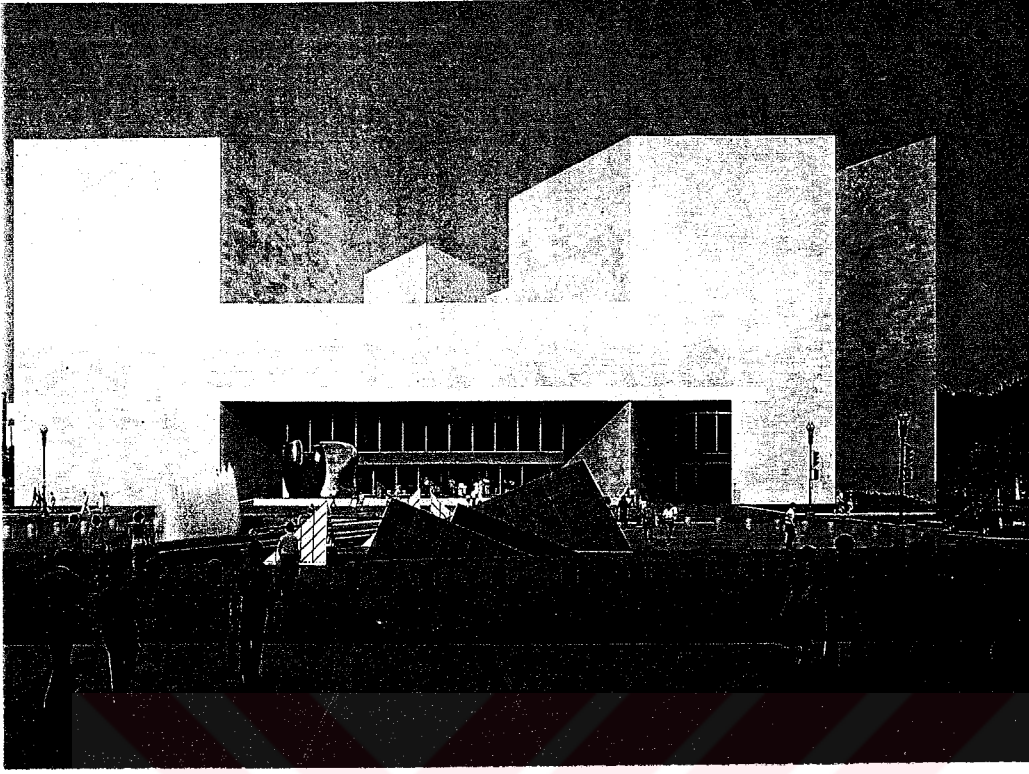
Düzenleme, akıllıca uygulanmış klasik kolon dizileri ile desteklenmiştir. Su, Doric yivli işlemeler üzerine fişkırtır, Tuscan dizilimli kolonlar ince ve uzun çelikten yapılmıştır, kolon başlıkları neon tüplerle kaplanmıştır. [46, s.277]



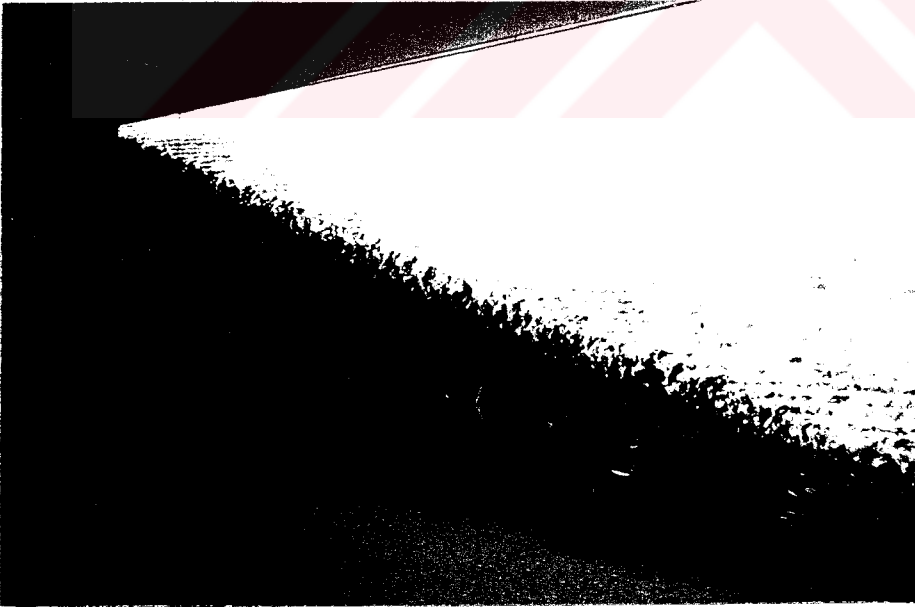
Şekil 3.26: Piazza d'Italia, New Orleans [34, s.65]

- **National Galeri of Art, Washington D.C**

I.M. Pei, peyzaj mimarı Le Notre'nin çalışmalarından çok etkilenmiş ve Le Notre'nin bitkiler, patikalar ve su elemanlarıyla düzenlediği çalışmalarının körpe geometrisi Pei'nin ilgisini uyandırmıştır. [30, s.236]



Şekil 3.27: National Galeri of Art, Washington D.C [47, s.33]



Şekil 3.28: Su perdesi, National Galeri of Art [İnceoğlu, M., Dia]

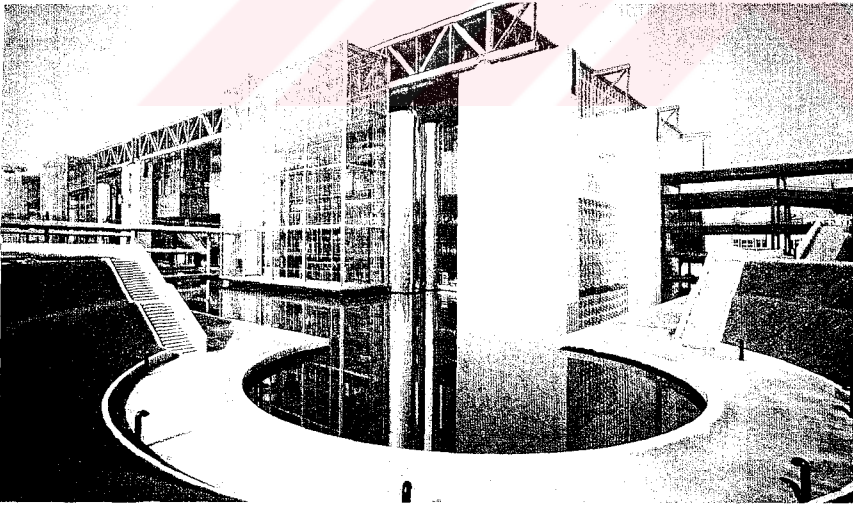
1978'de yaptığı bu bina, Pei'nin en çok övgü alan, en çok dikkati çeken yapıtlarından biridir. Dünya üzerindeki tepelerin ve alçak noktaların etkilerinin farklılığını konsept

alan projede, birer heykeli andıran aynalı camlar aşağıdaki koridor ve restoranların dünyaya açılış pencereleri olarak tasarlanmışlardır. Pei bu tasarımında suyu camla beraber mekana ışık getiren bir eleman olarak kullanılmıştır. [7, s.77-78]

Meydandaki piramitlerin arkasından su ve ışık bodrum kata iner ve burada etkileyici bir su perdesi oluşturur (Şekil 3.28). Bu noktada Louis Kahn'ın şu tanımlaması anımsanabilir: "Mimarlık, bir dünya içinde duygusal olarak algılanabilen yeni bir dünya yaratır." Gerçekten de Pei, insanlarda şiirsel duygular uyandıran özgün dünyalar yaratır. [47, s.35]

- **Bilim ve Endüstri Müzesi, La Villette, Paris**

Paris'in kenarında La Villette bölgesinde 1980-1986 yılları arasında yapılan müzenin tasarımı Adrian Fainsilber'e aittir. Fainsilber'in bu projedeki asıl amacı yapıyla çevresi arasında öncelikli bir ilişkinin sağlanması olmuştur. Çözüm, yapıyı saran çevrenin aynı ölçekteki yansımada aranmıştır. Su, yeşillik ve ışık yapıyı biçimlendiren, mimari seçimi ve özel teknik çözümleri birlikte getiren üç temel öge olmuştur.



Şekil 3.29: Bilim ve Endüstri Müzesi, La Villette [48, s.33]

Yaşamla evren arasındaki ilişkiyi simgesel olarak sağlayan su ögesi yapının çevresinde yer almaktadır. La Villette bölgesi, ikinci imparatorluk tarafından yapılmış olan ve Paris'in su gereksinmesinin büyük bölümünü karşılamayı hedefleyen üç kanalın kesiştiği noktada yer alan gerçek bir su bendidir. Müzenin

sudaki yansıması yapının yüksekliğinin ve böylece de etkisinin artmasına yardımcı olmaktadır. [48, s.31]

Projede, geceleyin gökyüzünden düşen bir yıldız gibi kocaman bir top havuzda yüzmekte ve alt yarısı suyu yansıtıken üst yarısı da mavi gökleri yansıtmaktadır. Proje, doğal zeminle en alt kat arasındaki seviye değişikliği, su kanalları ve müzenin üzerine yaslandığı havuza dökülen şelaleler ile canlandırılmıştır. [7, s.66]

- **Stretto House, Dallas, Texas**

Steven Holl'un 1991'de Dallas'ta yaptığı evin etrafındaki boşlukların ritmi, dört küçük baraj ile oluşturulmuştur. Beton bloklar gibi basit malzemeler ve beyaz sıva ustaca ve titizce kullanılmıştır. [49, s.84]

Beton barajları olan ve üç pınarla beslenen havuzların hemen yanında konumlandırılmış olan ev, bir seri beton bloktan oluşan “uzaya ait barajlar” ve bunlar boyunca akan metal çerçeveli “sıvı uzay” karakterini ortaya koyar. Stretto Evi müzik temaları ile ilgili bir yapıdır. Müzikteki Stretto gibi barajların üzerinden akarken su, dış peyzajın olduğu kadar içerideki boşlukların görsel yansımasının da üst üste çakışmasını sağlar. Dereyi aşan bir yoldan mekana ulaşan ziyaretçi, evin sıçramalı mekanları içinden geçer. İki yandaki bahçelere göz atar, yakındaki gölcüğün suyuyla doldurduğu boş bir odaya ulaşır. Yansımayla mekansal olarak iki misli büyüyen oda, hem dıştaki araziye, hem de ev iç mekanına açıktır. [50, s.30]

Su, evin dışında peyzajın bir yansıması durumundadır. Bu tasarımda durgun suyun yansıtıcılığı kullanılmış, oluşturulan yapay gölette doğa ve evin bütünleşmeleri sağlanmıştır. [7, s.81]

- **Carrasco House, Bornos**

Mimar Victor Carrasco'nun İspanya Bornos'da 1990 yılında yaptığı evi için ortaçağa ait değerleri yenileştirmiştir, şöyle ki; basit bir limon ağacı havuzun ortasındaki kare bir adada durur (Şekil 3.32). Moore'un kitabında belirttiğine göre, küçük adalar kısmi veya bütün ulaşılmazlıkları boyunca duygusal havalar yaratırlar. Normalden farklı olarak basit bir su çevrenmesi onları değerli kılar. Beyaz duvarlar ışığı geri yansıtan suyla dolu taş havuzu sarar. Ağacı çevreleyen basit bir su kanalı adayı evin geri kalan kısmından ayırır. [6, s.164]



Şekil 3.30: Stretto House, Dallas, Texas [49, s.84]



Şekil 3.31: Carrasco House, Bornos
[6, s.177]

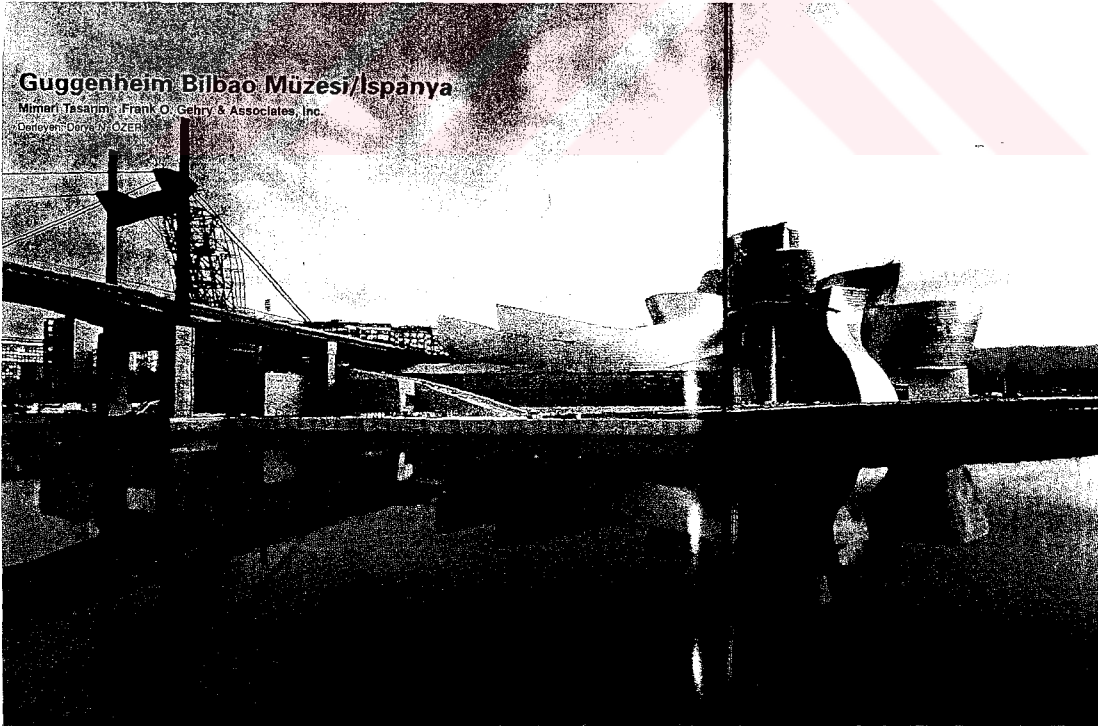


Şekil 3.32: Suyun ortasındaki ada
ve limon ağacı [6, s.1]

- **Guggenheim Bilbao Museum**

1993-1997 yılları arasında yapılan Guggenheim Bilbao Müzesi, İspanya Bilbao’da sürdürülmekte olan geniş çaplı gelişim programı ve mimari rönesansın en önemli odak noktalarından biri olarak ele alındı. Frank O. Gehry’nin tasarımı bir yarışma sonucunda ortaya çıktı. Yarışma şartnamesi , büyük çaplı bir modern sanat sergisini barındırabilecek ve kentin endüstriyel kıyı şeridini, tarihi bölge ve iş alanlarıyla bağlantılı kılarak arazinin olanaklarını en üst düzeye çıkaracak bir projeyi hedefliyordu. [51, s.112]

Frank O. Gehry her şeyi oldukça iyi anlamış ve yeni Guggenheim’i inşa etmiştir. Müze, 500 yılı aşkın bir süreden beri kentin gemi yapımı, ticaret ve üretim sanayisinin merkezi olarak hizmet eden Nervion Nehri’nin kıyısındaki üçgen bir araziye oturmaktadır. Bunların ötesinde bina, adeta parlayan bir bulut gibi dalgalanır ve bir çanak içine kurulmuş şehrin yüksek konik tepelerinin şekilleri ile direkt olarak ilişkidir. Diğer bir yandan, bina bir gemi gibidir; nehir üzerinde kararlıca yol alır, anayol köprüsüne zorla sokulur, basınç altında eğilir ve geçenleri gümüş pullu canavar balığı gibi havalandırır. [24]



Şekil 3.33: Guggenheim Bilbao Müzesi [51, s.110-111]

Bir "metalik çiçek" esini taşıyan yüksek çatısı ve kıyı ile birlikte oluşturduğu muhteşem görsel bütünlük ile müze, nehir cephesini yeniden canlandıracak ve kente girişte ilginç bir kapı olarak hizmet verecektir. [51, s.113]

- **San Cristobal Stud Farm, Los Clubes, Mexico City**

San Cristobal At Yetiştirme Çiftliği, Luis Barragan'ın en önemli ve mimarlığının tipik özelliklerini gösteren yapısıdır. Barragan'ın mimarlığının gelişiminde, geleneksel Meksika mimarisinin biçimsel basitliği, sade malzeme kullanımı ve yörenin iklimsel ve doğal koşulları etkili olmuştur.

Doğa, Barragan peyzajını şekillendirir; yaşam aktivitelerine yön veren doğanın mesajlarıdır. Barragan'ın mimarisi anlaşılacak istenirse, yarattığı mekanlar ve peyzajlar bilinmelidir. [52, s.21-22]

Louis Kahn Barragan ile tanışmasını şöyle anlatır: "Meksika'da bir mimarla tanıştım: Luis Barragan... Onun oldukça sıra dışı bir insan olduğunu keşfettim... Bahçelerinde küçük bir akarsu kaynağından başka bir şey yoktu, ancak o kadar muazzamlardı ki, dünyadaki hiçbir peyzaj onlarla rekabet edemez". [52, s.33]

Barragan'ın çalışmalarında en kararlı etki, Meksika köylerinin, çiftliklerinin ve manastırlarının popüler mimarisi haline gelmiş olmasıdır. Barragan, 1924 yılında, İspanya'da Alhamra'nın muhteşem bahçelerini ziyaret etmiştir. Buraların akıllıca düzenlenmiş mekanları, çeşmeleri ve su kanalları, çalışmalarına kalıcı etkiler yapmıştır. İslam nosyonundan ve başarılı bahçe mekanlarından, Barragan'ın akan suyun sesine olan sevgisi ortaya çıkmıştır. [53, s.89-90]

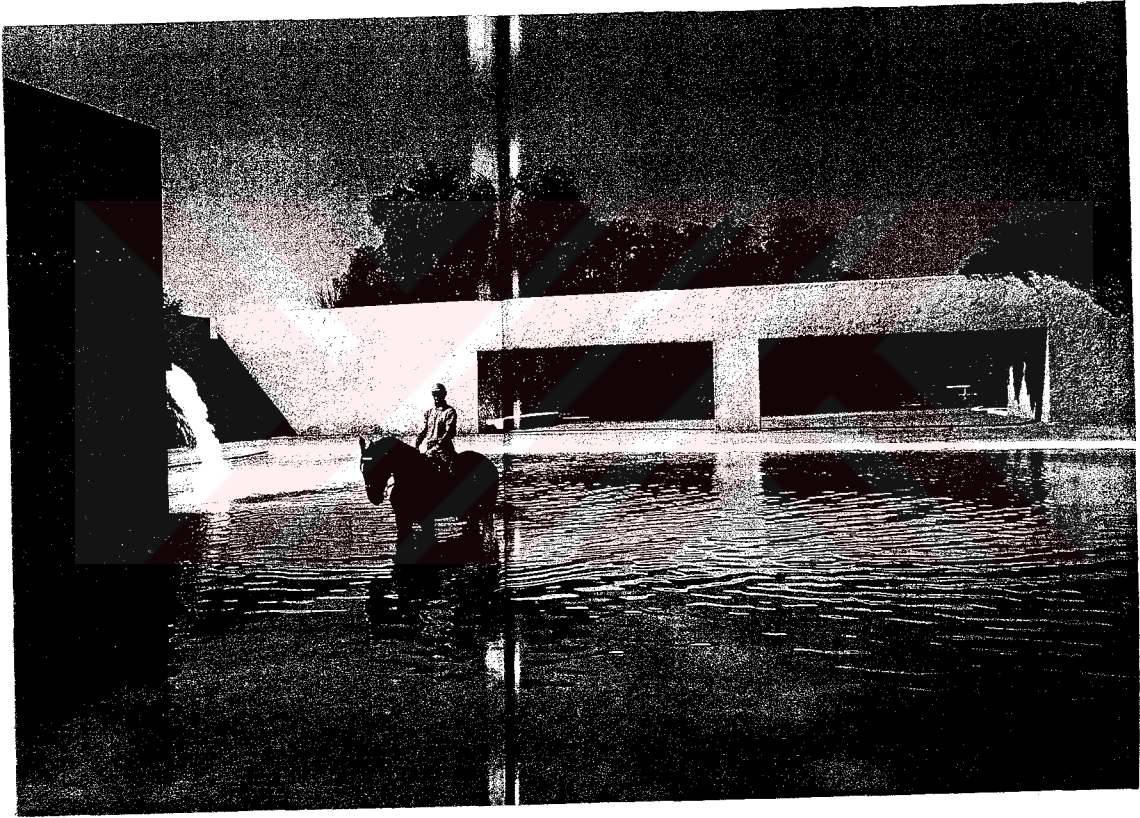
Luis Barragan'ın temaları duvar ve renk, yapı ve ışıktır. İşlenmemiş, ham renklendirilmiş duvarlar, avluları ve düz bir şekilde kesilmiş boşlukları çevrelemektedir. [46, s.310]

Gerek yapılarında kullandığı toprak renginden pembeye değişen renkler, gerekse su ve bahçenin, hemen her yapısında tekrar edişi, Akdeniz ve İslam çağrışımları uyandırmaktadır.

Barragan San Cristobal At Yetiştirme Çiftliği'nde Andres Casilas ile birlikte Folke Egerstrom çiftine ait bir de ev tasarlamıştır. Çift burada yarış atları yetiştirmektedir.

Evin her yanında inşa edilmiş büyük ahırlar, sıg bir havuzun etrafında yer alırlar, bu havuz güçlü bir su fişkırması ile beslenir. Avlu yanındaki eğitim alanından, uzun duvar aracılığıyla bölünür. Pembe, mor ve kırmızımsı kahverengi, kaba işlenmiş duvarlar için seçilmiş renklerdir ve bu duvarların harmoni içindeki parçaları manzaraya fon oluşturur. [46, s.316]

Luis Barragan'ın 1968'de tamamladığı çiftlik kompozisyonun en önemli öğeleri avluyu oluşturan farklı yükseklikteki duvarlar ve avluya hareket getiren su elemanıdır. Tüm yapı, at dünyasını yansıtmaktadır. Meksika'nın geleneksel avlu mimarisini duvarlar yardımı ile bu tasarımda kullanmıştır.



Şekil 3.34: San Cristobal At Yetiştirme Çiftliği, Los Clubes [52, s.188-189]

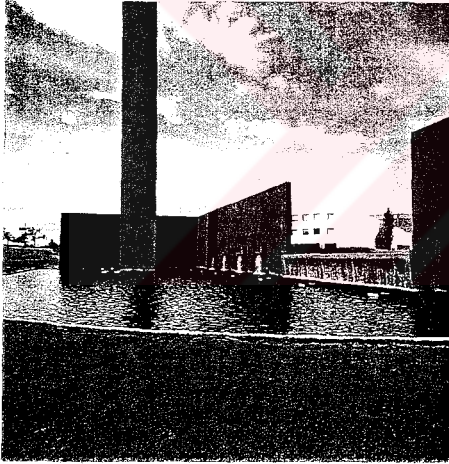
Barragan'ın çalışmalarında genelde görülen su öğesinin tektonik bir öğe olarak varlığı, yine suyun dökülmesi, atlaması, doldurması gibi hareketleri ile yine vardır ve aynı zamanda bir ayna görevini de görmektedir. Su ve doğa, bilinmeyen bir cennetin mecazi benzetmeleri olarak kullanılmaktadır. Havuz, hareketli bir su ile doludur ve bu su ahırların kapısını gizleyen kırmızımsı bir kahverengi duvarın içinden çıkmaktadır. Barragan havuzu ve çeşmeleri suyun mimarideki kendi tercümesi olarak

kullanmaktadır. Girişten itibaren, duvarlar zemini suya doğru sürükleyen bir mekan yaratmaktadırlar. [54, s.75-76]

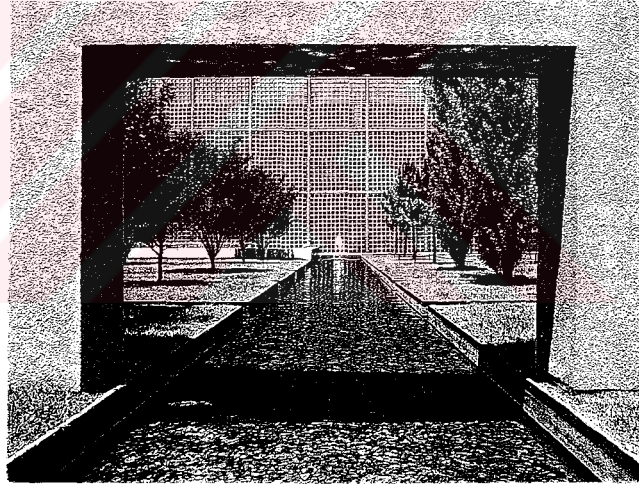
- **Solana, Southlake/Westlake, Texas**

Ricardo Legorreta, her zaman çalışmalarında geleneksel Meksika mimarisinin ve hemşehrisi Luis Barragan'ın etkilerini belirtmiştir. Hatta Barragan'ın mimari detaylarından sıkça alıntılar yapmıştır.

Legorreta tasarımlarıyla ilgili olarak şöyle demektedir: “Genellikle bir kişi ve Meksikalı olarak; renk, duvarlar, gizem, mahremiyet ve bence önemli olan diğer özellikler hakkında hayal kurarım. ...Mimar olarak, tek başına yapı alanına giderek boşluklar, ışık ve renkleri gözlemlediğimde, doğmakta olan bir mimariyi tecrübe ederim”. [55, s.18-19]



Şekil 3.35: Solana'da dikey elemanlar ve su [6, S.112]



Şekil 3.36: Solana, Southlake/Westlake, Texas [57, S.114]

Legorreta'nın 1986 yılında, Teksas Westlake/Southlake'deki Solana köy merkezi, kiralık iki ofis binasını, alışveriş merkezini ve ofis topluluklarını, 200 odalı bir otel ile sağlık ve spor kulübünü içerir. Ayrıca IBM binası ofisleri, yemek odasını ve bilgisayar merkezini de içerir. Park alanında araziyi çapraz olarak geçen bir alt geçit dizayn edilmiştir. Esas amaç, orijinal bozkırı kaplamak ve sınırlayıcı duvarlar, yükseklik, renk ve her binanın pencere düzenlemeleri ile bir bütünlük meydana getirebilen bileşimler yaratmaktır. Dikey elemanlar ile su, yönlendirici ve büyüleyici

semboller olarak yaratılmıştır (Şekil 3.35). Duvarlar, döşemeler ve renkler sınırsız Teksas manzarasını; insancıl boşlukları daha çok ima ve hümanize etmek için dikkatlice kullanılmıştır. [56, s.59]

Moore'un da kitabında belirttiği gibi, insanlar suyu elleriyle hissetmeyi, mükemmel akan suyu dağıtmayı severler. Solana'daki Legorreta'nın çeşmesi kare bir kanal vasıtasıyla suyun ince diline sızan sıra dışı bir şaledir. Legorreta, suyu özellikle saf ve parlak göstermek için katı yüzeylerde canlı renkler kullanır (Şekil 3.36). Koyu mor ve kırmızı duvarlar havadan akarsuya dökülen suyun saflığı ile bir kontrast oluşturur. [6, s.44-45]

3.4. Doğu Kültürlerinde Tasarıma Suyun Katılımı

3.4.1. Peyzaj düzenlemelerinde suyun kullanımı ve örneklerin incelenmesi

İnsan ve yük taşınması için yapılan, Marco Polo'nun görkemliliğinden uzun uzun söz ettiği ilk kanallar Çinli'ler tarafından yapılmıştır.

➤ Mısır Bahçeleri

Mısır İlkçağ bahçeleri hakkında diğer ilkçağ uygarlıklarından daha fazla bilgiye sahip bulunmaktayız. Zengin sınıfın villa sanatı döneminde villalar, nehrin taşkın sınırları dışında kurulmuştu ve su nehirden kanallarla taşınmaktaydı. Bu kanalların geniş, derin veya dar oluklar halinde oldukları görülmektedir. Ayrıca su bitkilerinin ilk kullanımının Mısır'da saray bahçelerindeki havuz ve göletlerde olduğu da bilinmektedir.

Mısır'da bahçeler rekreasyon amaçlı kullanılmakla birlikte, Firavunların gücünü simgelemesi açısından da büyük önem taşımaktadır [38, s.100]. Firavunlara ait mezarlarda rastlanan fresklerde daha çok formal şekilde ve suyu depolamaya yönelik tasarlanmış havuzlarda, nilüfer çiçeği kullanılmıştır.

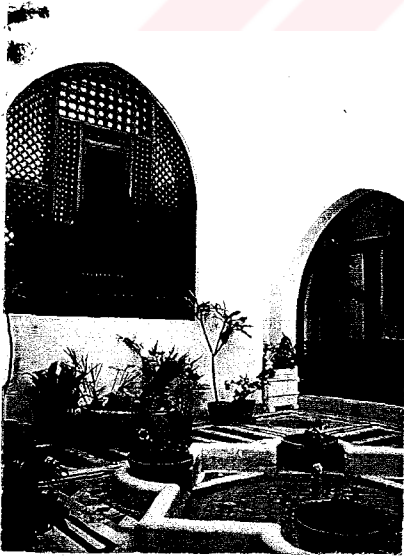
Formal ve simetrik bir düzene sahip olan Mısır bahçelerinin plan esaslarının dört köşeli olması nedeni ile, geniş kanallarla bahçelere gelen sular ve her bahçede bulunan büyük dört köşeli veya 'T' planlı havuzlarda toplanırdı. [39, s.4-6]

Mısır bahçelerinin etrafındaki toprak duvarlar güneşin ısınıpı emerken, ağaçlar gölge vermekte, su ise havayı yumuşatmaktadır. [26, s.17]

Antikite sonrasında yaklaşık bir bin yıl boyunca su yapılarını hemen hemen tek başına İslam dünyası temsil eder. [34, s.57]

İslam bahçelerinde dört ortak özellik vardır; bunlar su, gölge, çiçek ve musikidir. Meyve ağaçları gölge; çiçekler koku ve renk sağlarken; kaskat, havuz ve çeşmeler havayı nemlendirir, serinletir. Ayrıca su, İslam bahçelerinde çok önemli olan estetik ve sesi sağlar. Keskin bir geometriyle biçim verilen su ve yol sistemleri; düşey ve dikey akslarda gelişen, simetrik, düz ve köşegen hatlara sahip bahçeler yaratır. Havuz bahçenin odak noktası durumundadır. Kanallar ya da kanaletlerle dört farklı bölüme ayrılan bahçenin kesişme noktasına çoğu zaman ufak bir yapı yerleştirilmiştir. Duvar ile çevrelenen dikdörtgen biçimli İslam bahçesinde, kanal ve havuzlar birbirine teras ve patikalarla bağlanmıştır. [38, s.101]

Dinlerin oluşturduğu kültür sistemleri Tanrıyı merkezleyen kültürler ve yaşam biçimleridir. İslam bahçelerinde içe dönüklük kavramı vardır, bu sebepten avlular ve bu avlular çevresinde yer alan kapalı mekanlar önemlidir. [54, s.58]



Şekil 3.37: İslam avlusunda havuz örneği [İnceoğlu, M., Dia]

Su İslam bahçelerinin en dekoratif ve kutsal unsurdur. Önceleri bahçeler düz alanlarda kurulmuşken; Müslümanlık'ın yayılışıyla seçilen eğimli arazilerde su şelaleleri ve kaynaklarının hoş bir şekilde dökülmesi sağlanmıştır.

İslam bahçelerinde güzel örneklerini gördüğümüz özellikle cami avlularındaki şadırvanlar, hem işitsel özellikleri ve hem de sıcaklığın olumsuz etkilerini azaltıcı elemanlar olarak kullanılmıştır. [35, s.3-4]

Lahore yakınlarındaki Harun Minar'ın yansıması anıtsal etki yaratmaktadır (Şekil 3.38). [58, s.155]



Şekil 3.38: Harun Minar, Lahore [58, s.155]

➤ İran Bahçeleri

Eski İran bahçelerinde ortasında çok ustalıkla detaylandırılmış fiskiyeli ve geometrik biçimli bir havuz bulunurdu. Bu bahçelerde su, serinletme ve çevresindeki peyzaj elemanlarını yansıtma bakımından çok titizlikle değerlendirilmiştir. Gölgeye, suya ve yeşile duyulan özlem bahçelere yansımıştır.

İklim nedeni ile su uzak mesafelerden yer altı kanalları ile yüksek karlı dağlardan getirilmiştir. Bina yakınlarına gelince su, açık kanallar halinde ve geniş çapta gösterilere olanak sağlayacak şekilde kullanılmıştır. [39, s.17-18]

İran İslam bahçelerinde de su ana öğelerden biridir. Bir inanışa göre cennet iki büyük nehir tarafından dörde bölünmüştür. Bu nedenle İran'daki bahçelerde, birbirini dik kesen iki kanalın dört parçalı formal planı, bahçenin temelini oluşturur. Havuzlar önemli yer tutar. Kır ve kent evlerinin avlularındaki bu su öğeleri caddeler boyunca akan açık kanallar tarafından sabit sürelerde tekrar doldurulurlar. Bu havuzlardaki sular, sarnıç olarak kullanılmaktadır.

Geniş ve koyu renkli havuzlardaki suyun parıltısı, yansıtıcı özelliği yüzünden beğeni toplamaktadır. Açık kanallar mavi çinilerle kaplıdır, fakat büyük havuzların berrak olması istenmez; koyu olması için nadiren temizlenmektedir. Bazen su, yüzeyinde farklı efektler yaratmak için havuz, çubuklarla birçok bölüme ayrılır ve her bir bölümde değişik çiçekler yüzer. [26, s.26-27]

Sükunet ve işitsel özellikleri için de su kullanımı, bu bahçelerin geleneksel özelliklerinden biridir. Havuzların eğimli arazide yapılmış olması nedeni ile su havuzdan taşarak küçük çağlayanlar yapar. [35, s.2]

➤ Hint İslam Bahçeleri

Moğolların istilasıyla, İran stili Afganistan'a ve Kuzey Hindistan'a yayılmıştır. Planlanan Hint İslam bahçeleri, avlu ve teraslardan oluşmakta, bir tarafları nehir veya göle bakmaktadır. Önemli bir unsur olan su, güneş ışığını yakalayan kaskatlar oluşturmak için, sarnıçlardan aşağı doğru kanallar boyunca eğimli oluklardan havuzlara ve çeşmelere doğru akar. [33, s.159]

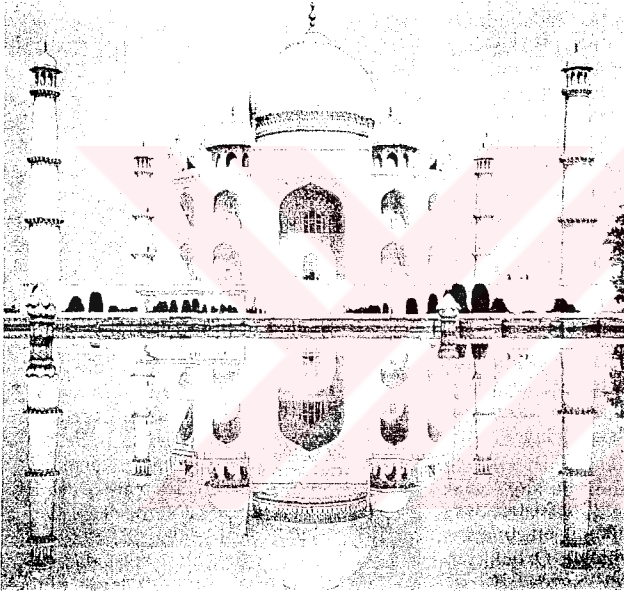
Bahçelerde mermer pavyonlar bir göl, kanal ya da havuzun ortasında yer alır ve tüm cephelerinden, her yöne ışınal bir düzen içinde su dağılırdı. Pavyonlar suyun üzerine inşa edilir ve su mermer zemini yalar geçerdi.

• Taj Mahal, Agra

Şah Cihan tarafından ölen karısı Mümtaz Mahal anısına yaptırılmıştır. Tapınak Jumna nehrinin güney kıyısına konumlandırılmış olduğundan, evrensel cennet bahçesi ve kutsal nehir olarak bilinen, birbirini tamamlayan iki peyzaj arasında köprü olmuştur. Klasik, dört ana yönde uzanan kanallarla ayrılmış cennet bahçesinde, türbe bahçenin sonundaki yükseltilmiş teras üzerindedir. Bahçenin ortasında, beyaz mermer anıt mezarı anımsatan yükseltilmiş formal havuz bulunur. Burada en önemli

özellik uzun ve geniş su aynasıdır. Bu hem mermer anıtın güzelliğini yansıtır hem de sürekli hareket eden bulutlarla canlılığı ve gelişen şeyleri ifade eder [26, s.29-30]. Havuz çok önemli bir eksendir. Bahçeye doğru uzanan sonsuz mesafe illüzyonu yaratılmak istenmiştir. [6, s.26]

Orta Doğu ve Avrupa'daki gelişmelere paralel olarak, suyun tasarım elemanı olarak kullanımı Çin'de ve Budizm'in yayılmasıyla Japonya'da gelişme göstermiştir. Uzakdoğu kültüründe bahçe tasarımı anlayışı çok farklıdır. Kullanım daha semboliktir. Kompozisyonun katı kuralları yerine doğal biçimlerin ideal olması ve diğer peyzaj elemanlarıyla olan yakın ilişki söz konusudur.



Şekil 3.39: Taj Mahal ve önündeki yansıtıcı havuz [59, s.292]

Çin ve Japonya'da su yüzeyi tabiatın küçük bir örneğini teşkil edecek şekilde, son derece titizlikle planlanmaktadır. Tüm yaşamlarındaki sadelik ve alçakgönüllülük Japonların su bahçelerine de yansımıştır. [10, s.100]

Güney Sung filozofu Teng Ch'ien şöyle demiştir: "İnsan bireyin tek başına ruhu olduğunu düşünür. Onlar her şeyin ruhsallaştığına inanmazlar". Burada, doğu bahçelerindeki havuz ve göllerin dünyanın ruhları olduğu belirtilmek istenmiştir. Tasarımcılar, dünyanın küçük bir gölün çevresine sığdıramayacak kadar büyük olduğunu kavradıklarından beri, Japon ve Çin peyzajında minyatür öğeleri seçmişler ve bunları sulu sahnelerin etrafında düzenlemişlerdir. [6, s.122]

Uzakdoğu bahçelerinde köprüler, suyun en dar noktasındaki en kısa yoldan geçmez; suya yansımaları sonucu tam daire şeklinde gözüken yarı daire şeklindeki yüksek kemerli köprüler, zig zag şeklindeki yollarda yürüterek ziyaretçileri suyun üzerinden diğer manzara noktalarına ulaştırır. [26, s.30-31]

➤ Çin Bahçeleri

Geleneksel Çin bahçeleri doğaya ait duyguların, ruh güzelliklerinin bulunabileceği, geliştirilebileceği bir mekan olmuştur. Dağlar ve kayalar dünyanın iskeleti, nehirler ise kan damarları şeklinde düşünülmüştür. Bu nedenle Çince bahçe kelimesi, dağ ve su kelimelerinin birleşmesinden oluşan 'Shan Shui' ile ifade edilmiştir. [39, s.242-243]

Sansui'nin elemanları kaskatlar, göletler, adalar, köprüler, kayalar, yaya yolları ve bitkilerdir. İyi tasarlanmış bir kaskat, hareketi ve sesi ile, bütün mevsimlerde saatlerce bir bahçeyi canlı hale getirebilir. Göletler ya da dereler çok geniş ve derin olmayan su topluluklarıdır. Adalar, bir gölet tasarımının dengelendiği bir kaskata, karşılık olarak kullanılır. Adaların sayısı göletin büyüklüğüne göre değişir. Köprüler bir adayı diğerlerine bağlamak ya da adaya ulaşmak için kullanılır. Köprüler güçlü ve emin görünmelidir. Eğer bir köprü, kesilmemiş tek bir halattan yapılırsa; dağın altındaki dere manzarasını, eğer ahşap ve toprağın bir birleşiminden yapılırsa; bir köy manzarasını, eğer taştan ve tek bir halattan yapılırsa; kasaba manzarasını hatırlatacaktır. Kayalar, güzellik ve sembolizasyon gibi iki fonksiyona sahiptir. Kayaların formları ve kaya gruplarının ilişkisi, insan ilişkilerine benzetilir. Yaya yolları ise yürüyüş için temiz, düz, kuru bir yerde ve değişik manzara noktaları sağlayacak şekilde düzenlenir. [35, s.5]

Çin bahçesinin planında geometrik bir düzen yoktur. Geniş bahçe mekanı kayalıkları, tepeleri, gölleri ve akarsuları ile küçültülmüş bir doğa örneğidir. Su, büyük yüzeyler halinde kullanılır, geçiş amaçlı köprülerle tamamlanır. Köprüler genellikle yarı daire şeklinde olup, suyun ayna etkisiyle tam bir daire görüntüsüne ulaşmaktadır [35, s.5]

Çin bahçelerinde Taoizm'in etkisiyle su, kıvrılıp akan derelerde, şelalelerde ve durgun havuzlarda doğayı yansıtmayı amaçlar.

Çinlilere göre, su sadece bahçede yer alan fiziksel bir güzellik değil, aynı zamanda dağları dengelemek ve mükemmel bir armoni içinde doğanın bütünlüğünü simgelemek için kesinlikle gerekli bir niteliktir. Birbirini tamamlayan yin ve yang prensibi, su ve dağlar arasındaki ilişkiye uygulanabilir. Dağ burada eril olan 'yang'ı simgeler; dikey, parlak, sert ve kemiksizdir. Tam tersine su 'yin' olarak alıcı, eğilen, ıslak ve karanlıktır.

Su, yumuşak, ılımlı ve canlı bir atmosfer yaratır. Göl içinde bulunan adalar, pavyonlar ve köprüler düzensiz kıyı çizgilerinin ve taşlı kenarların ince sanatını suda yansıyan görüntüleriyle gözler önüne sermektedir. Ayna görevini gören su, yansımalarıyla suyun aydınlık yüzeyinin sihirli etkisini çoğaltır. Bu yüzden de, yer seçimi su kaynağına manzarası olacak şekilde yapılmaktadır. [26, s.31-32]

➤ Japon Bahçeleri

Japonya, bahçe ve peyzaj sanatına tarih boyunca önemli katkısı olan ve bunu günümüze kadar getirebilen ve devam ettiren tek Asya ülkesidir. Modern yaşamın bütün fiziksel ve ruhsal baskısı içinde bile Japon ruhu doğadan ayrılmamış, ona saygı ve hayranlığından bir şey kaybetmemiştir.

Japon bahçe sanatının M.Ö. 3. ve 4. yüzyıllarda prenlere ait mezarlıklarda başladığı kabul edilir. Bir su yüzeyinin ortasında oluşturulmuş bir adacık üzerinde mukaddes bir ağaç ve taştan oluşan bu doğa parçası Japon bahçesinin ilkel biçimidir.

Japon bahçelerinde su yüzeyi doğanın küçük bir örneğini temsil eder. Bu amaçla tepeler ve kayalar suyun çevresine ve içine yerleştirilir. Göller ve su yüzeyleri Japon bahçelerinde titizlikle kullanılan peyzaj elemanlarıdır. Tasarımda suyun, okyanusu, nehirleri, gölleri ve bataklığı ifade amacıyla düzenlendiği dikkati çeker. [35, s.4-5]

Japon kültüründe doğa-insan ayrımı olmadığı, insanın doğayla bütünleşmesi önem taşıdığı için bahçelerin adeta hiç insan eli değmemiş gibi tasarlanmasına özen gösterilmiştir (Şekil 3.40). Bu nedenle, peyzaj tasarımında Batıda olduğu gibi geometrik bir düzenleme görülmemektedir. [1, s.38]



Şekil 3.40: Geleneksel Japon bahçesi örneği, Katsura İmparatorluk Sarayı [1, s.39]



Şekil 3.41: Saiho-ji Bahçesi, Kyoto [6, s.30-31]

Çevik “Batı ve Doğu Kùltürlerinde İnsan-Mekan-Doğa İlişkileri” isimli kitabında Japon bahçeleri ile ilgili olarak şöyle açıklamalarda bulunur:

“Geleneksel Japon bahçesini düzenleyen bir tasarımcı tarafından kullanılan kaya, çakıl, çiçek, çalı, ağaç, su gibi doğal elemanlar, köprü, fener, yol, bina gibi yapay olanlarla birlikte organik bir bütün oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Araziye sonradan eklenen yapay göllerin, küçük havuzların bile kesin geometrik şekilleri yoktur, kıyıları ise doğal bir görünüm taşımaktadır. Bahçe içindeki gezinti patikaları yumuşak eğriler şeklinde uzanarak farklı farklı görüntü olanakları sunmaktadır. Genel olarak, bahçenin hepsini birden algılatmak yerine, içinde dolaştırarak yavaş yavaş keşfettirmek yeğlenen bir tasarım ilkesidir.

Bahçedeki dolaşımın insanın dünyadan sonsuzluğa geçişini simgelemesi Japon bahçesinin felsefi boyutudur. Kıvrımlı yollardan, taş köprülerden geçerek ağır ağır gezilen bahçelerin amacı insanın ve evrenin varlığı, varolmanın anlamı üzerinde düşünmeye olanak tanımaktadır. Derin düşünceye dalmak için düzenlenmiş olan Zen bahçelerinde bu tasarım ilkesi en uç noktaya ulaşmıştır.” [1, s.38-39]

Zen budizmi ise metafiziksel mekan, dağınıklık ve güzelliğin yeni bir kavramıdır. Bahçeler meditasyon yerleri haline gelmiş; taşlı kuru bahçeler şelaleleri, köprüleri ve adaları temsil ederken, kum suyu temsil etmektedir. [33, s.164]

Çağlayanlar Japon toplumunun en fazla ilgi duyduğu ve günlük yaşantısında yer alan varlıklardır. Bu yakın ilgi, Japon bahçe sanatında 10 farklı çağlayan tipini yaratmıştır: 1. Sessiz süzölmeler halinde çağlayan. 2. Çizgiler halinde çağlayan. 3. İnce ve şeffaf tabakalı çağlayan. 4. Pürüzlü ve hava kabarcıklı çağlayan. 5. Sol ve sağ yönde iki parçalı çağlayan. 6. Dikey doğrultulu çağlayan. 7. Bir taraflı çağlayan. 8. Karşılıklı düşerek ortada buluşan çağlayan. 9. Parçalı çağlayan. 10. Kademeli çağlayan vb. gibi... [25, s.17]

Japon bahçeleri ‘Tepe Bahçeleri’ ve ‘Düz Bahçeler’ adı altında iki genel tip olarak karşımıza çıkarlar. Tepe Bahçeleri, tepelerden ve göllerden oluşmuştur. Genellikle asillere aittirler ve doğal formlu bir düzen içindedirler. Düz Bahçeler, daha çok binalar arasındaki alanların planlanmasından ortaya çıkarlar. Bu iki ana tipten dört bahçe stili ortaya çıkmıştır.

‘Kuru taş bahçesi’nde esas elemanlar kayalar, taşlar ve dişli kumdur. Bunlar çağlayanları, ırmakları, köprü ve okyanusu temsil edecek şekilde düzenlenirler. ‘Şair ruhlu kimselerin bahçesi’ sadelik ve sükunet telkin edecek şekilde planlanır. ‘Çay

bahçeleri' ise çay evine girişte ve çıkışta içinden geçilen bahçelerdir. Bir kuyu, küçük bir taş, su çanağı ve taş fenerler bu bahçelerde her zaman yer alırlar. 'Su bahçesi' başlıca sudan oluşmuş bahçe formudur. Genellikle küçük ölçüde yapılırlar.

Su, geniş doğal formlu bahçelerde çağlayanlar şeklinde kullanılır. Düz bahçelerde ise yosun kaplı bir küçük taştan fişkirir ve küçük bir akarsuyun başlangıcını oluşturur. Su alanlarının kıyıları, bazen kayalar veya ahşap ile sağlamlaştırılır, bazen de çim olan göl kıyısı ile birleştirilir. Su tesisleri sirkülasyon alanları ile çevrilidir. Bu tesisler sadece geçiş amaçlı değil, seyir amaçlı olarak köprülerle bütünleştirilmiştir [25, s.17]

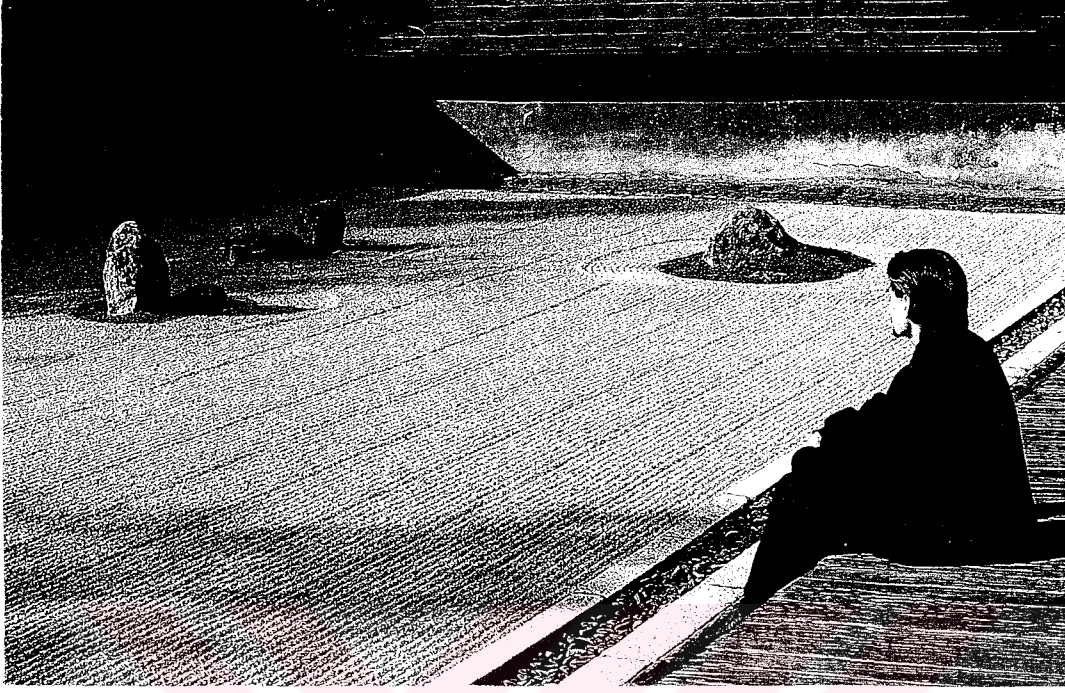
- **Ryoan-ji, Kyoto**

Kyoto'daki Daiju-in Ryoan-ji, kişinin dolaşmasını gerektirmeyen statik bir bahçedir. İnsanın seyredebileceği görüntü, bir avlunun içinde kesin olarak sınırlandırılmıştır. Bu bahçenin zemini bir nehir yatağından alınmış küçük kuartz taşlarıyla kaplıdır. 5'li, 2'li, 3'lü, 2'li ve 5'li elemanları olan 5 grup halinde 15 kaya parçası belirli bir matematiksel düzene göre bu bahçeye yerleştirilmiştir ama sanki gelişigüzel konmuş gibi bir görüntüleri vardır [1, s.39]. Yeşil yosun haleleri her bir adayı çevreler ve beyaz taşları beyaz çakıllardan ayırır. Turba ve yosun kaplı alanların etrafında, bahçıvanlar çakılları dairesel bir biçimde dikkatlice tırmıklarlar ve bu çakıllar kademeli olarak uzunlamasına bantlar şeklinde tırmıklanmış çakıllarla kaynaşır. Geniş kırıntılarla dolu ince bir kanal bütün yatağı çevreleyerek gözlemciden kompozisyonu ayırır (Şekil 3.42). Ağaçlar tarafından oluşturulan gölgeler, duvarların ötesinde gün boyunca gelir ve gider ancak taş bahçeyi asla değiştirmez. [6, s.164]

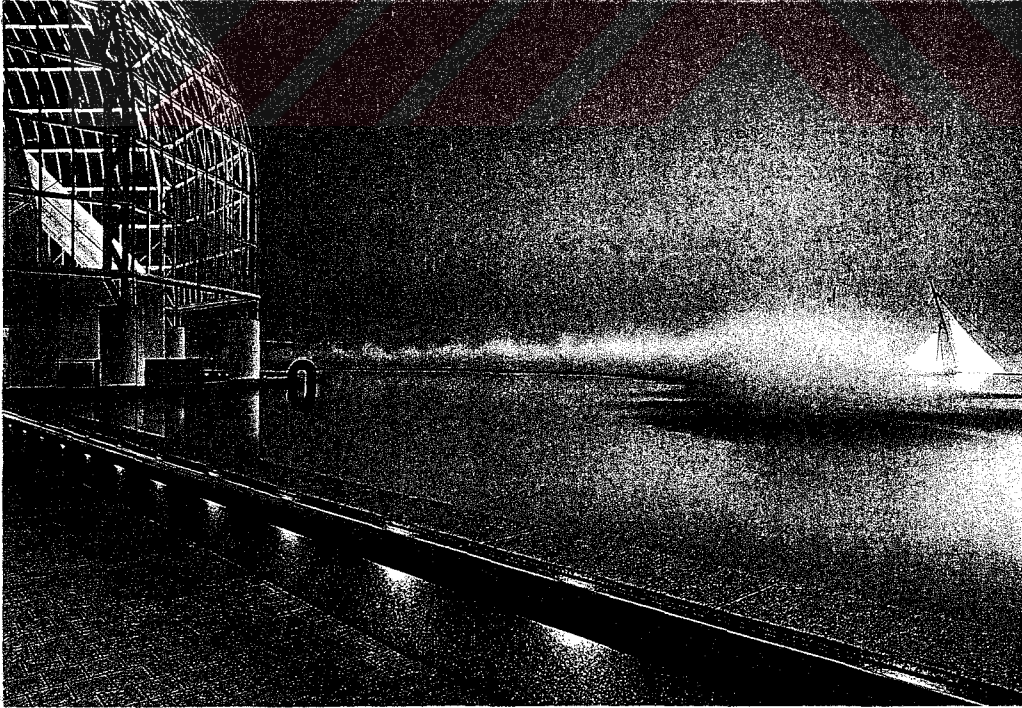
Çevik'in kitabında belirttiğine göre, üzerine basılmayan sadece seyredilen bu düzenlemenin amacı, bir damla su olmadan okyanusun sonsuzluğunu uyandırmak ve bir yandan insana evrenin sonsuzluğu içinde yüzen maddesel varoluşu anımsatırken, diğer yandan bilinçaltında evrensel uyum etkisini canlandırmaktır. [1, s.39]

- **Tokyo Sea Life Parkı**

Çağdaş Japon bahçelerine örnek olarak da Tokyo Sea Life Parkı verilebilir. Yüzey seviyesi denizden daha yüksek olan bir taze su havuzu, Yoshio Taniguchi'nin Tokyo Sea Life Parkı'ndaki girişi çevreler ve denize doğru uzanır.



Şekil 3.42: Ryoan-ji, Kyoto [6, s.35]



Şekil 3.43: Tokyo Sea Life Park [6, s.179]

Birçok akvaryumdan farklı olarak, burada ziyaretçiler yeryüzünden sualtına inerler - ki bu mistik bir derinlere inişi çağrıştırır- ve böylece su kaynağının gizemine daha da yaklaşır [6,s.203]. Muhteşem camı bir deniz anası girişin üstünde süzölür ve geceleri ise yakamoz şeklinde parlar. Uzakta ise, sabit çadırlar sudaki yatları taklit ederken makinalar gökyüzüne bulut püskürterek sürreal deniz kompozisyonları yaratırlar (Şekil 3.43). [6, s.158-159]

3.4.2. Bina ve yakın çevresinin tasarımında suyun kullanımına örnekler

- **Kinkaku-ji Altın Tapınak Golden Temple, Kyoto**

Kinkaku-ji Golden Temple, geleneksel Japon mimarlık sanatının anıt yapısı ve esin kaynağıdır. Kitayama Sarayı'nın bir parçası şeklinde, Aşikaga Yoşimitsu tarafından 1397'de resmi konut şeklinde inşa edilmiştir. Arkasında bulunan ağaçlarla kaplı Mount Kinugasa'yla birlikte, hem Çin hem de Japon elemanlarının kullanımını ifade eder. aynı zamanda, nilüferlerle kaplı gölle ilişkili olan konumu itibariyle, Budist cennet imajını yaratır. Göle olan yansıması, bir saçağa çarpan veya kolonda titreşen minik dalgacıklar şeklinde hareketlenir (Şekil 3.44). [33, s.163-164]

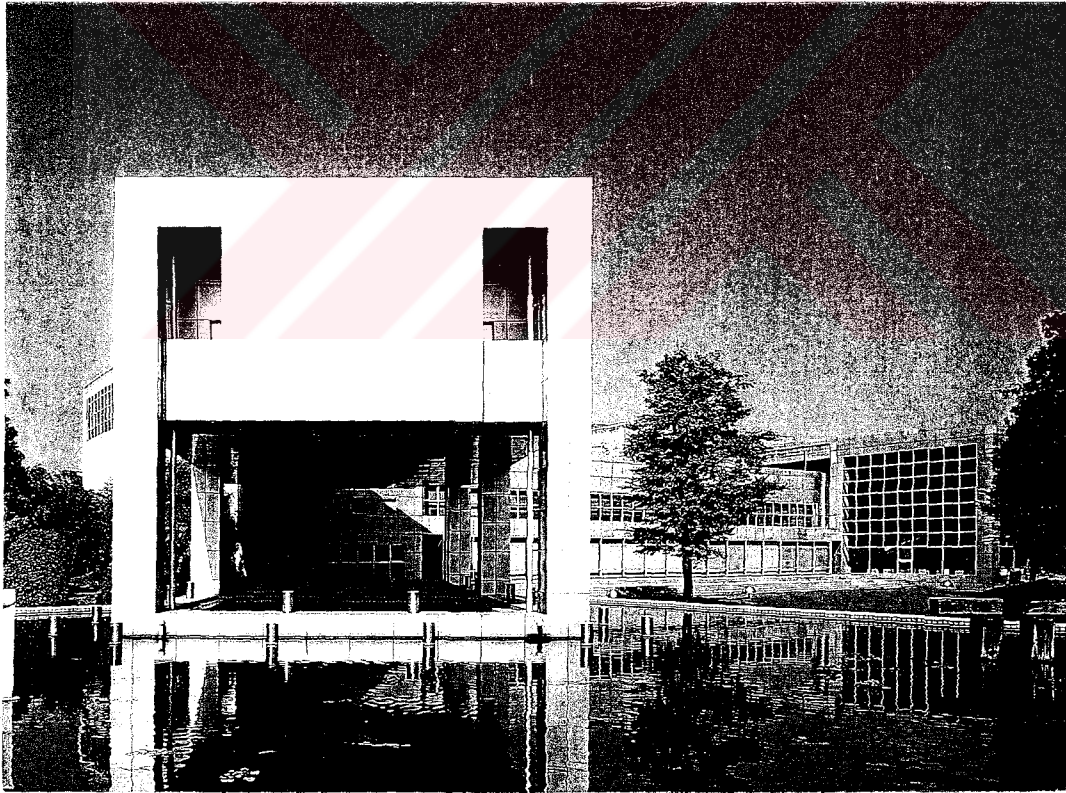


Şekil 3.44: Kinkaku-ji Golden Temple'ın göle yansıması [6, s.152]

Çağdaş örneklerde de bina ve yakın çevresinin tasarımıda çeşitli amaçlarla su kullanılmaktadır.

- **Art Gallery, Takasaki, Gunma**

Arata Isozaki'nin yaptığı Gunma Modern Sanat Müzesi Expo '70'ten sonra 1970'te başlamış, 1974'te bitmiştir. Çok büyük bir kültür parkında yer projesi, o sıralarda sanatçı hareketleriyle ilgilendiği için Isozaki'ye verilmişti. Müze, on iki metre uzunluğunda kenarları olan küp bir modül üzerine inşa edilmiştir ve bu geometrik düzen binanın içeriğinin önüne geçmiştir. Burada hedeflenen bir küp geometrisidir. Ana hattın dikdörtgensel sırası diyagonal olarak, üst katı Eski Japon Sanatı Galerisi olan bir uzantı ile bölünmüştür. Binanın çevresindeki açık mekanlar ise havuzlarla bölünmüştür. Bu havuzlar görsel amaçlı olduğu gibi sergileme amaçlı da kullanılmaktadır. [46, s.387]



Şekil 3.45: Art Gallery, Takasaki, Gunma [46, s.387]

- **OUB Centre, Singapur**

1980-1986 yılları arasında Kenzo Tange tarafından yapılan bina, Singapur'un merkezinde inşa edilmiş, Asya'nın en büyük binasıdır. Zeminden 36 metre yüksekliğe kadar boş bir mekan bırakılıp içine altı katlı çift şelale yerleştirilmiştir. Burada gün ışığının suda dağılması ve su sesi ile oldukça serin bir ortam elde edilmektedir. [60, s.135]



Şekil 3.46: İçeriden bir detay, OUB Center [60, s.135]

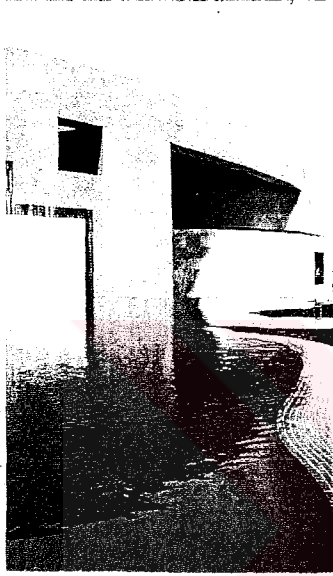
- **Vidhan Bhavan, Hindistan Yerel Meclis Binası, Bhopal**

Hint kültürü, Asya'da oluşmuş ve Hinduist temelli bir kültür olarak, içindeki özü çağlar boyu koruyabilmiş bir kültürdür. Modern mimariyi Hint kültürü ile birleştirerek tasarladığı Yerel Meclis Binası, 1998'de Charles Correa'ya Ağa Han Mimarlık ödülünü kazandırmıştır. [54, s.66]

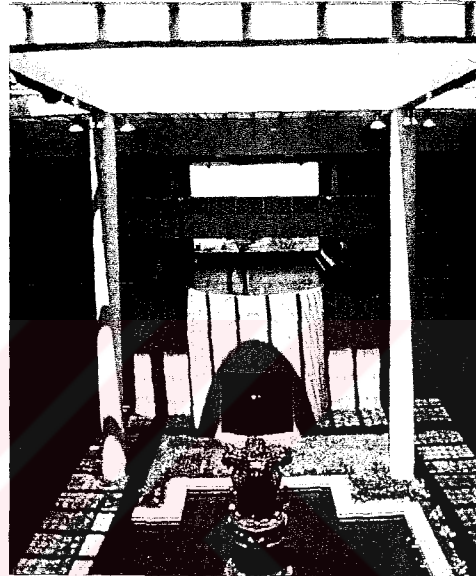
Madhya Pradesh Hükümeti için 1993'te yapılan Meclis Yapısı, Hindistan'ın Bhopal eyaletinde yer almaktadır ve Arera tepesinde başkent Bhopal'ı kuşbakışı gören bir tepededir [61, s.98]. Hint mimarisi, iç mekan ve dış mekan birbirinin içine geçtiği ve mekan kullanımının fonksiyona göre değil iklime göre tasarlandığı, kesişim olarak tanımlanabilecek bir mimaridir. Çatılar, açık avlular, havuzlar, platformlar, köprüler,

rampalar ve verandaların hakim olduğu yatay bir mimariye sahiptir [54, s.66]. İklımsel açıdan su elemanın kullanımına önem vermiştir. Hemen hemen her avluda bir havuz bulunmaktadır (Şekil 3.47-3.48).

Correa'nın, insani değerklerinin bir göstergesi olarak patikalarla ve avlularla bölünmüş olduğu bina, halk tarafından olumlu karşılanmıştır. Vidhan Brahan yerel sanatların ve modern yapılarıdaki mimari geleneklerin başarılı bir biçimde birleşimini sunmaktadır. [61, s.99]



Şekil 3.47: Bina ve bitişindeki havuz, Vidhan Bhavan [61, s.98]

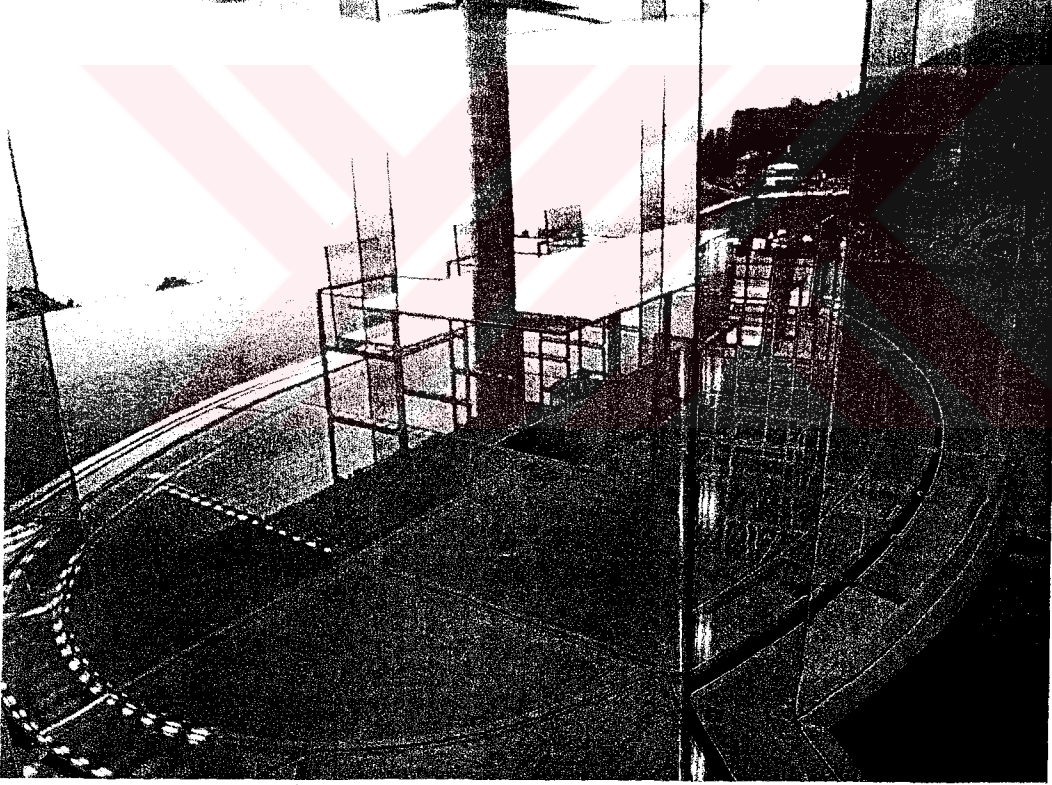


Şekil 3.48: İç avlu ve havuza bakış, Vidhan Bhavan [61, s.99]

- **Water Glass Villa, Japonya**

Water Glass Villa, Japonya'nın Atami Sahilinde, Pasifik Okyanusu'na tepeden bakan bir konumda yer alır. Bruno Taut'un Japonya'daki tek mimari çalışması olan Huga Villası'na ait bir misafir villası olarak inşa edilen bu cam yapı, cam köprülerle birleşen ve cam merdivenle ulaşılan su üzerinde üç cam bölmeden oluşmaktadır. Binada güvenlik nedenlerinden ötürü lamine cam tercih edilmiştir. Üçüncü katın zemininde, üzerine üç cam kutunun konumlandırıldığı 15 cm. derinliğinde bir havuzu bulunmaktadır. Suyla kaplı bölümün çatısı, paslanmaz çelik panjurlu pencere ile kaplı, böylece tüm yapı iki yatay çerçeve üzerine inşa edilmiştir. Mimar Kengo Kuma'ya göre, bu villa farklı mimari ve doğal elementleri birleştiren deneysel ve görsel bir oluşumdur.

Pasifik Okyanusu ile görsel bir süreklilik yaratmak için, salonun zemini birbirleriyle de ayrıca lamine edilen iki kat lamine camdan yapılmıştır. Elektrik tesisatı zeminin altına yerleştirildiği için, geceleri zemin sanki su üzerinde yüzüyormuş gibi algılanmaktadır (Şekil 3.49). Birinci kattaki cam köprüyle, cam villanın üçüncü katına çıkmak mümkündür. Köprünün tüm parçaları (zemin, trabzanlar ve çatı) lamine camdan tasarlanmış, böylece binaya yaklaşan ziyaretçiler köprünün sağındaki şelalenin eşsiz manzarasının tadını çıkarırken “havada uçtuklarını” hissetmektedirler. Misafir ve ziyaretçilerin manzarayı en iyi açıdan görmelerini ve koridordan şelaleye, oradan da köprüye doğru görsel bir bütünlük yakalamalarını sağlamak amacıyla, villanın merdivenleri dayanıklı lamine camdan, basamakları ise kaymayan ve buz tutmayan pütürlü lamine camdan yapılmıştır.



Şekil 3.49: Water Glass Villa, Japonya [62, s.118-119]

Kengo Kuma&Associates firmasından Mimar Kengo Kuma'ya ödül veren 1997 DuPont Benedictus Jürisi, “Water Glass Villa” için şöyle bir değerlendirme yapmıştır: “Sudan bir zemin üzerine oturtulan bu villanın büyülu konumundan etkilenmemek mümkün değildi. Yapının gölgeleri suyun üzerine düşüyordu.

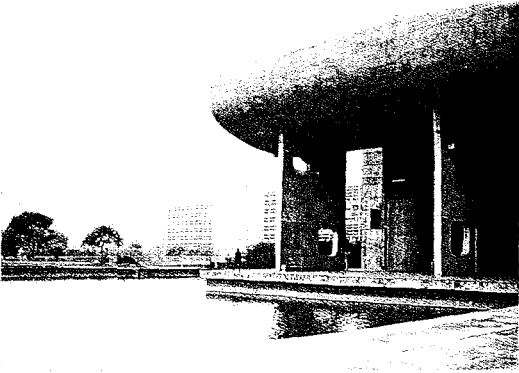
Düşünsenize, altındaki denizle temas içinde olan sudan bir zemin... Yemek odasındaki detaylar, cam ile kayalık sahil şeridi arasındaki ilişki, ışığın ilginç bir şekilde kullanılması... Çok basitçe ifade edilen mükemmel birleşimler... Villanın denizden nasıl görüneceğini düşündük ve büyülendik...” [62, s.116-119]

Batı kültürünün temsilcisi olan bazı mimarlar, Doğu'da olmasına rağmen her iki kültürün de özelliklerinin gösteren yapılar yapmışlardır.

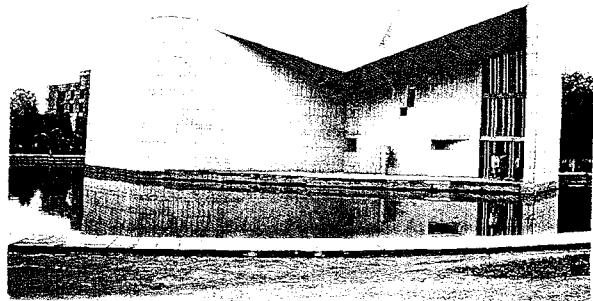
- **Millet Meclisi, Kapitol, Chandigar**

Le Corbusier'in Hindistan Chandigar'da yaptığı binalardan biridir. İkinci dünya savaşının ardından, Hindistan'da kalan Doğu Pencap'a yeni bir başkent arayışı olmuş, yeni başkent Himalaya'nın eteğinde boş bir düzlük olan Chandigarh'da kurulması düşüncesi benimsenmiştir. Bu düşünce yepyeni bir oluşuma, dünya çapında yepyeni bir kent kurma deneyine olanak sağlamıştır. Bu iş için Le Corbusier uygun bulunmuş ve 1951'de çalışmalar başlamıştır. Simla yolu üzerindeki bir otelde, Chandigarh'nın yeni planı dört gün içinde tasarlanmıştır. Artık Chandigarh, yalnızca bir şantiye değil, aynı zamanda çağdaş bir laboratuardır.

Kapitol alanının düzenlenmesinde ve yapılarda, Le Corbusier kozmolojik, vernaküler ve ikonografik temalarla simgelerden yararlanılmıştır. Çıplak beton yüzeylerde Hindistan'ın simgelerine, çoğu kabartma olarak sıkça rastlanmıştır.



Şekil 3.50: Meclis Binasından Bakanlıklar Binasına bakış [45, s.135]



Şekil 3.51: Kilise, Pierre Jeanneret [45, s.134]

Ayrıca, Hindistan iklimine elverişli olarak, cephelerde güneş kırıcılarından, zeminde ve çatıda ise su elemanından faydalanılmıştır. Su aynı zamanda, Kapitol'deki binaları birbirinden ayırır. [45, s.131-136]

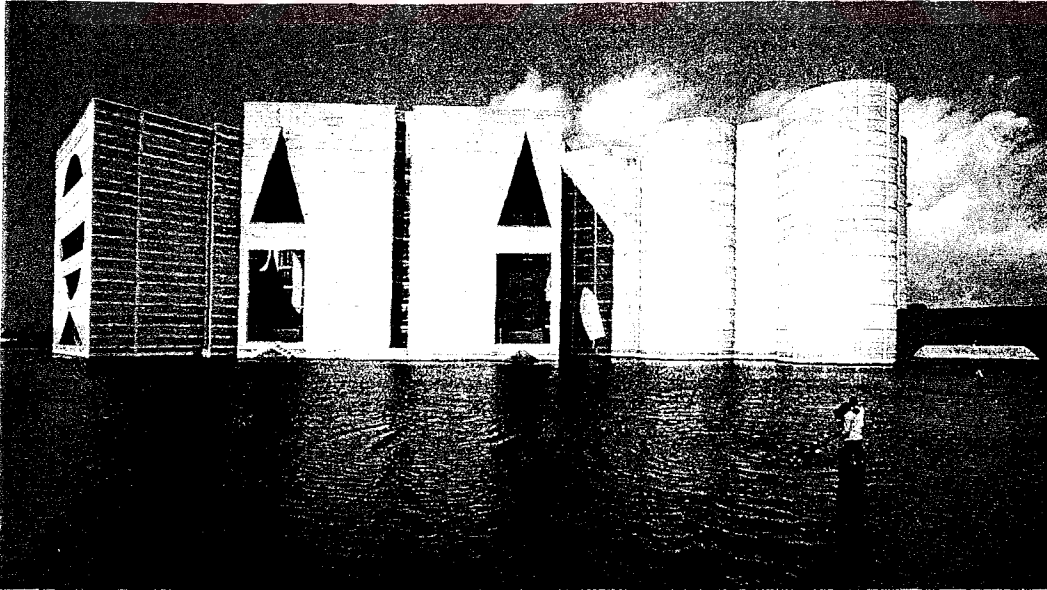
Millet Meclisinde, su terastan alınıp, ikiye ayrılmaktadır. Le Corbusier bunu iki "nehir" olarak tanımlar. Bunlardan biri, Forum ve büyük sütunlu girişi birbirinden ayıran, geniş beton kanal formundadır; diğeri ise Forum ve Bakanlıklar binalarını ayırır. (Şekil 3.50)

Aynı şekilde tasarlanmış bir diğeri su elemanı kullanımı da, Pierre Jeanneret'in yaptığı kilisede gözükmemektedir. (Şekil 3.51)

- **National Capital of Bangladesh, Dhaka**

Louis Kahn'ın 1962 ve 1983 yılları arasında Bangladeş'te yaptığı ve 1989 Ağa Han Mimarlık ödülünü aldığı komplekstir. İki yanda diagonal alanlarla kuşatılmış, her iki yanda avlular bahçe ile birbirine bağlanmış merkezi bir prizmatik hacim yaratmıştır. Buna rağmen parlamentoya ait bir şehir; çalışanlar için diagonal şekilde bağlanmış konutlarıyla, her iki yanda kurulu halk servisi mekanları ve bahçeleriyle, yapay bir gölün ortasındaki 300 üye için yapılmış kristal parlamento binasıyla yapısal bir hiyerarşi göstererek kendi içinde tamamlanmamıştır.

Parlamento binası su ile çevrelenmiştir, böylece tarihsel Mogul mimarisini yansıtmaya eğilimindedir. [63, s.99]



Şekil 3.52: Bangladeş Millet Meclisi Binası [64, s.145]

- **Kansai Havalimanı Terminali, Osaka**

Renzo Piano, Japonya Osaka'daki Kansai Havalimanı Terminali yarışmasına girmeden önce işverene arsayı görmek istediğini söylemiştir. Japonlar bir an sıkıntıyla duraksadıktan sonra Piano'yu bir tekne gezisine çıkarmışlardır. Açık denizde belli bir noktada havalimanının yerini gösterirler: "Burada". Osaka'da havalimanı yapılabilecek alan bulunmadığından yetkililer körfezde yapay bir ada inşa etmeye karar vermişlerdir. Ada 15 kilometrekare büyüklüğünde olacaktır.

1994'de yapılan Kansai'deki Havalimanı Terminali matematik ve teknolojinin çocuğudur. Dalgalı, asimetrik hatlara sahip bir strüktürdür. Bina adanın üzerine bir planör gibi yayılır. Tüm sınırlamalar ortadan kalkmıştır; hacimleri biçimlendiren tek etken uçaklar ve manevraları için ayrılan mekandır. Uçaklar biçim ve işlevleri belirlerler. Adanın gerçek efendileridir. Kansai bugüne kadar yapılmış binaların en büyüklerinden biridir. [24]



Şekil 3.53: Kansai Havalimanı Terminali, Osaka [24]

3.5.Türk Kültüründe Tasarıma Suyun Katılımı

3.5.1. Türk kültüründe suyun kullanımı

Türkler göçebe oldukları çağlarda geçimlerini dayandırdıkları için, doğal çevreyle yakın bir ilişki kurmuşlardır. Türkler göçebelik devrini tamamlayıp da Selçuklu ve

özellikle Osmanlı çağlarında yere bağlandıklarında toprakla, hem informal hem de formal bir bağlantı oluşturmuşlardır. Türk evlerinin biçimlendirilmesinde, tıpkı çadırda olduğu gibi, “doğa” olduğu gibi kabul edilmiştir. [65, s.47]

Bahçeler ve avlular sıradan Türk evlerinin planlanmamış bölümleriydi. İslam toplumları hükümdar bahçeleri için gösterişli planlar yaparken Osmanlı sultanları çoğunlukla doğal çevre ve kırsal bir yaşam tarzını yeğlediler, hatta çadırlarda yaşamayı sürdürdüler. 18. yüzyıla kadar Batılı sarayların alışık olan Avrupalılara Türk sultanlarının bahçeleri fazla basit ve mimari değerden yoksun geliyordu. Bu döneme kadar Türklere özenle hazırlanmış bahçe düşüncesi yabancıdır.

Fransız sarayında ilk Türk elçisi Yirmisekiz Mehmet Çelebi ünlü mektuplarında III. Ahmet'e Fransız sarayları ve bahçelerinin ihtişamını anlatmasından sonra, yeni bir bahçe düzenleme modası başlatmış olmalıdır. Bu yeni modanın ilk örnekleri Haliç ve Boğaziçi'nde yapılan saray ve köşk bahçeleridir [66, s.128]. Böylece Türklere de bahçe kültürü gelişmeye başlamıştır.

Türk bahçelerinde kişi bahçesiyle yakın ilişki içindeyken, kendini onunla aynı düzeyde, yeşillikle, suyla, çiçekle ve kuşla kaynaşmış olarak görmek ister. Bahçe onun için; içinde yaşamak, doğanın huzur verici varlığını yakından duymak nedeniyle yaratılır. Bu nedenle, tek bakışta algılanmasını sağlayacak aksiyal bir gelişime gerek yoktur. [42, s.44]

Türk bahçesinin doğallığı doğaya hakkını vermek niteliğindedir. Ancak doğaya hakkını verirken, Türk bahçesinde denetim çevrede kendini belli eder; tek tek ağaçların, su öğelerinin yerleri düşünülmüş ve seçilmiştir. [42, s.46]

Bahçeler, İslam mimarisi tarzında inşa edilmiş olup, kanallarla su yolları oluşturulmuştur. Gerek Selçuklu, gerek Anadolu beylikleri gerekse Osmanlı devirlerinde yapılan bütün mimari eserlerin önünde ya bir çeşmesi, ya avlusunda bir havuz veya şadırvan ya da köşesinde bir sebili, suya karşı duyulan sevginin bir sembolü olmuştur. [67, s.1-9]

İslam mimarlığında temizlik, abdest alma ve su içme işlevlerini karşılamak için yapılan çeşmeler, özellikle Anadolu Türk mimarlığında kent dokusu içinde çarpıcı öğeler olmuşlardır. Yapılan dönemin mimarlık üslubu içinde belirgin heykelsi

değerler kazanmışlardır. Türk bahçesinde su oyunları büyük ölçüde uygulanmıştır. Kanalların uzunlukları ayarlanarak ve kanallara dolambaçlı biçimler verilerek bütün su yüzeyi akan su ile kaplanmış ve kanallar bahçenin çeşitli yerlerine bir düzen içinde paylaştırılmıştır. [68, s.292]

Su Türk bahçe mimarisinde vazgeçilmez bir unsur olmuş, akar ya da hareketli su durgun suya tercih edilmiştir. Bahçelerin çoğunda eksik olmayan havuzun suları, fiskiyeler ve çağlayanlar ile harekete getirilmiştir. Havuzlar aslında dört köşe ya da kare şeklindedir. Bu bakımdan, Ortaçağ ve erken Rönesans örneklerindeki düz çizgi ve dik köşe kullanımına yakınlık göstermektedir. Daha sonraları yuvarlak, oval ve kesik kıvrımlı hatlar, ve hatta yapay göl şekilleri itibar görmüştür. [68, s.292]

Konut ile bahçesinin birleştikleri kısım, üstü bir saçak veya çardakla örtülmüş, yeri taş döşeme ile kaplı, yarı açık bir geçiştir. Bu taşlığın önünde fiskiyeli veya selsebilli bir havuz yer almaktadır. Bahçe havuzdan çıkan su arkıyla sulanır. Zemin eğimli olduğundan bahçe setlerle düzenlenmiştir. Konak ve saray bahçeleri de bu temel esasların çeşitlemeleri şeklindedir. [26, s.70]

İstanbul'un eski konak bahçelerinde bahçe evin bir bölümü kabul edildiğinden dış mekanlar ayrılmıştır. Bahçede yarı açık, yarı kapalı yer alan çardakların önünde fiskiyeli veya selsebilli bir havuz bulunurdu.

Yalı bahçeleri setler üzerinde kurulur, her sette asma ve meyve ağaçlarına yaslanan, bir havuza ya da Boğaziçi'ne bakan kameriyeler yer alırdı. Bahçede her grubun ortasında bir kuyu veya fiskiyeli bir havuz bulunurdu. [9, s.54]

Havuzların kenarları, genellikle düzenli taş ya da mermer kaldırımli yollar ile çevrilmiştir. Su yüzeyi etraftaki döşeme seviyesinden az aşağıda tutulmaktadır. Hatta bazen su yüzeyinin etraf zemininden daha yukarıya bile kaldırıldığı görülmüştür.

Su, ya mermer yüzey üzerinde yayılarak akar, veya mermer içine oyulmuş iki üç parmak derinlikteki kanallardan geçtikten sonra asıl tekneye dökülür. Duvara dayalı bir selsebilin teknesinden akan sular, bazen uzakta bazen yakında bulunan havuza, bu oyuk ya da kanalların içinden akarak dökülmektedir.

Türk bahçesinde su oyunları büyük ölçüde uygulanmıştır. Kanalların uzunlukları ayarlanarak ve kanallara dolambaçlı biçimler verilerek bütün su yüzeyi akan su ile kaplanmış ve kanallar bahçenin çeşitli yerlerine bir düzen içinde paylaştırılmıştır.

Bazı havuzlarda su oyununu ve akıntısını kolaylaştırmak için su kaynağı set üzerinden, istenilen biçimde daha aşağıdaki seviyelere şelaleler oluşturarak akıtılır. Bu suni çağlayanlar, doğal ve geniş bir akarsu bulunduğu zaman, daha fazla zenginlikte uygulanabilmiştir. Çağlayan motifi çok fazla miktarda gerçekleştirilememiştir. [68, s.292-293]

➤ Türk tarihsel sürecinde suyun kullanımı

Başlangıç devrinde (1299-1453), daha çok Selçuklu sanatının karakteristik özellikleri olan çeşme, sebil ve şadırvanlar görülmektedir. Su toplanarak evlere, çeşmelere, dini tesislere ve kaplıcalara dağıtılmaktadır. [25, s.80]

Fonksiyonel bahçede altı köşeli fiskiyeli havuzlar, sade çimle kaplı bir zemin, tek renkli bitki kompozisyonuyla birlikte sadelik ve huzur esas alınmıştır. [37, s.21-27]

Saraylarda kurulan avlu bahçelerinde, bina aralarında ve köşelerinde fiskiyeli altıgen havuzlara yer verilmiş; yararlılık, serinlik, sadelik, huzur ve doğallık temel ilke olmuştur. [26, s.74]

Klasik devirde (1453-1703), su mimarisine ait çalışmalar büyük bir yer tutar. Bu devrin su yapılarında Selçukluların kabartma ve karmaşık süslemeleri yerine sadelik hakimdir. [25, s.80]

16. yüzyılın çeşmeleri arasında kesme taştan, sivri kemerli yalın örnekler olduğu gibi, zengin saçak süslemeliler de vardır. Özellikle külliyele birlikte yapılan çeşmeler ölçülü, uyumlu mimari ve bezemeleriyle dikkati çeker. [69, s.11855]

17. yüzyılda Türk bahçesinin geometrik planının hakim olduğu akslar, su oyunları ile zenginleştirilmiş, iki eksenin kesiştiği nokta çoğu zaman bir havuz ile belirtilmiştir. Akslar; köşk, kameriye veya selsebil motifleriyle sonlandırılmıştır [68, s.371].

Devrin en önemli eserleri Topkapı Sarayı Bahçesi ve Üsküdar Sarayı Bahçesi'dir.

Lale devrinde (1703-1730), klasik devrin sert hatları yerine, çiçek demetleri stilize edilerek su yapılarının cepheleri süslenmiştir. Su mimarisi teknik ve yapım sistemleri açısından en yüksek noktasına ulaşmıştır. [25, s.80]

Lale Devri bir bakıma, 12 yıllık bir su şenliği, suyun İstanbul'da saltanatıdır. Suyula en çok bağdaşan mermerin, su mimarisinde yeni üsluplar denenerek kullanılışı da yine bu dönemdedir. [8, s.34]

Devrin önemli eserlerinden biri Kağıthane Vadisi'ndeki Sadabat Sarayı'dır. Çeşme ve sebiller de bu devirde gelişmiştir. III. Ahmet Çeşmesi, sebil ve çeşme birleşiminin ilk, en başarılı ve tanınmış örneğidir. [26, s.77]

18. yüzyılın başında su oyunları zenginleşmiştir. Zamanla Avrupa ve bilhassa İtalyan etkileri görülür. Su oyunlarında, teknelerin dantela gibi kıvrılmış ve dalgalanmış kenarları göze çarpmaktadır. Yüzyılın sonuna doğru Barok hatlar ve biçimler özellikle taş kısımları, havuzlar, köşkler üzerinde görülmektedir. [68, s.371]

18. yüzyıldan bu yana, büyük havuzların içleri çeşitli biçimlerde canlandırılmıştır. Ortalarına adalar, köprü biçiminde geçitler, romantik devirden itibaren de kayalık ve suni şelaleler yapılmış ve içlerinde sandallar yüzdürülmüştür. Bu yüzyılda yuvarlak, oval ve kıvrımlı havuzlar ortaya çıkmıştır. [68, s.292-294]

Çöküş devrinde (1730-1923), informal Türk bahçesine simetri girmiş ve Barok bahçesi örnekleri ortaya çıkmıştır. Yıldız Parkı ve Dolmabahçe Sarayı önemli örneklerdendir. [26, s.80]

18. ve 19. yüzyılda İngiliz bahçesinin etkileri, Türk bahçesine sızmıştır. Küçük ölçekte uygulandığında Türk bahçesine yabancı düşmemiş, belki grotto-kaskat ve kıvrımlı dereciklerle köprücükler gibi su öğeleri dışında bir şey eklenmemiştir. Yıldız Sarayı bahçesi bu etkileri taşımaktadır. [26, s.87]

Su maddi ve manevi bir hayat unsuru olarak, Türklerin sosyal ve kültürel yaşamlarında yer almıştır. Özellikle İstanbul'un tarihsel kimliğini ortaya çıkaran, topografyasının su içindeki silüetidir. Boğaziçi, Haliç ve Marmara sularının sardığı kent, adeta payitaht olarak yaratılmıştır.

İstanbul, doğanın bahsettiği bütün avantajları tarihi boyunca kullanmasını bilmiştir. Eski İstanbul'un, evlerinin eşliğini suyun kıyıcılığına koymakla yetinmeyerek ulaşımını da tozlu, inişli-yokuşlu, dar sokaklardan olabildiğince suya kaydırıldığı görülür. Lebiderya evler, sahilhaneler, saraylar serin safalı şıpır şıpır suyollarından çarşılara, iskelelere bağlanmıştır. Bununla da kalınmayarak eğlenmek, coşmak, mutlu olmak için yumuşak tabiatlı koylar, koyalara akan dereler, Haliç ve Boğaziçi çayırıları tercih edilmiştir. Kılıç alaylarından sünnet düğünlerine kadar, törenlerin, şenliklerin, donanmaların çoğu kez sulara taşması anlamlıdır.

Bayan Pardoe'nun İstanbul yalılarına ilişkin söyledikleri hatırlamakta fayda vardır: "Hiçbir şey Boğazdaki yapılar kadar düzen dışı fakat o oranda resimsel olamaz. Türkler doğayı o kadar severler ki, en iyi manzarayı yakalayabilmek için evlerine sağından solundan girintiler ve çıkıntılar inşa etmekten kaçınmazlar. Boğazın her kıvrımında karşınıza çıkan bu sayfiye evleri insanda parça parça yapılmış duygusu uyandırır". [66, s.223]

Boğaziçi alçalıp yükselmesi çok az olan, fırtınasız denizi ile kıyılarına evler yapılabilen ender sahillerden biridir. Bu yüzdendir ki Boğazdaki yalılar çıkmalarla denizin üzerine uzanmışlardır. Denizi iç mekandan daha iyi seyredebilmek için pencereleri mümkün olduğunca büyük ve çok tutulan yalılar önden deniz, arkadan Boğaz'ın yeşilliği ile sarılmışlardır [7, s.45]. Bu tür yalıların en eskisi ve tanınmış Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'dır.

Japon mimar Tatsuya Yamamoto'nun aktardığına göre, Tadao Ando 1990 yılında Boğazı gezdikten sonra şöyle demiştir: "Ando iki konu üzerinde durdu. Biri kıyı, yani suyla insan hayatının ilişkisi, ötekisi de kütleydi. İstanbul'da hayatın denizle çok yakın olduğunu görünce şaşırmıştı. Dalgasız yani Japonya'da hiç düşünemeyeceği bir deniz kıyısı görmüştü. Japonya'da deniz vardır, fakat dalga nedeniyle binalar iki metre yüksekliğinde bir duvarın arkasında inşa edilir. Yalı tipi ev görmek imkansızdır. Deniz kenarında oturup manzaradan keyif alarak yaşamak, belki de dünyada sadece Boğaza özgü olmalıdır. Boğaz kıyısında denize giren insanlar, tekneyle evden eve gezen kişiler görünce ister istemez hayatın zenginlikleri hissedilir". [70, s.122-123]

Yalılarda Boğaz sularının yapının içine yansması iç mekanlara ayrı bir güzellik katarken dışardan suyun sesinin de algılanması Boğaz'ı bu evlerdeki hayatla iyice bütünleştirmektedir. Orhan Erdenen "Boğaziçi Sahilhaneleri" adlı eserinde bunu şöyle dile getirmektedir. "... Yalı, deniz sathına gömülmüş ve hatta bezen toprak değil, su üzerine yapılmış ve denize bakan odalar su üzerine çıkmıştır. Önlerindeki suları sanki daha ziyade içlerinde duymak için odaların altında kayıkhaneler vardır. Daha çok ve daha yakından su sesini dinlemek için, su sesine yalı içinde de ilave olsun diye, bu yalıların sofalarında ve hatta bazen bunlara ilaveten bazı odalarında ayrıca birer havuz bulunur. Öyle ki sular mütemadiyen akar, yalı da bu ses gece gündüz eksilmezdi". [71, s.18-19]

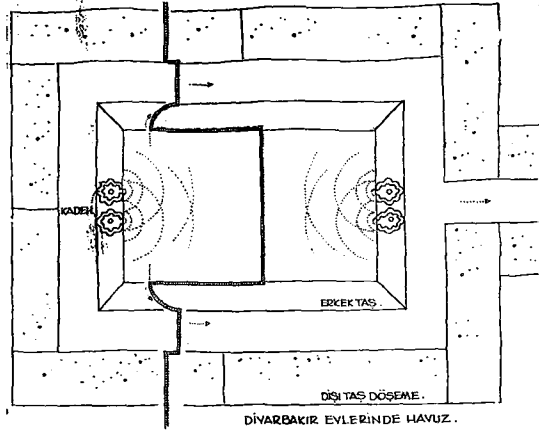
Anadolu'nun da birçok yerinde evlerde ve avlularda su kullanımı görülmektedir. Diyarbakır kendine özgü özellikler gösteren ve avlularında su kullanımını çok yaygın olduğu bir şehirdir. Diyarbakır'da köklü bir mimari gelişimin varlığını duyuran yapıların başında köşkler ve evler gelmektedir. Diyarbakır evlerini etkileyen en büyük etken iklimdir. Evlerde yazlık, kışlık ve mevsimlik kısımlar vardır. Bunlarda en belirgin özellik gösteren yazlık kısmıdır. Yazlık kısmın en önemli yeri ise, önünde bir avlu olan yarı açık eyvandır. Avlunun ortasında fazla derin olmayan bir havuz yer alır. Genellikle eyvanlar kuzeye bakar, böylece yazın güneş almaları önlenmiştir.

Kuzeye dönük kış odası görünümündeki eyvanın zemini *dişi taş* adı verilen boşluklu bazalt taşıdır. Yazın buraları devamlı sulanır ve ağır ağır deliklerine dolan sular buharlaşırken serinlik verir. Eyvanın tamamlayıcısı bir ögesi olan avlu, harem ve selamlık olarak ikiye ayrılmıştır.

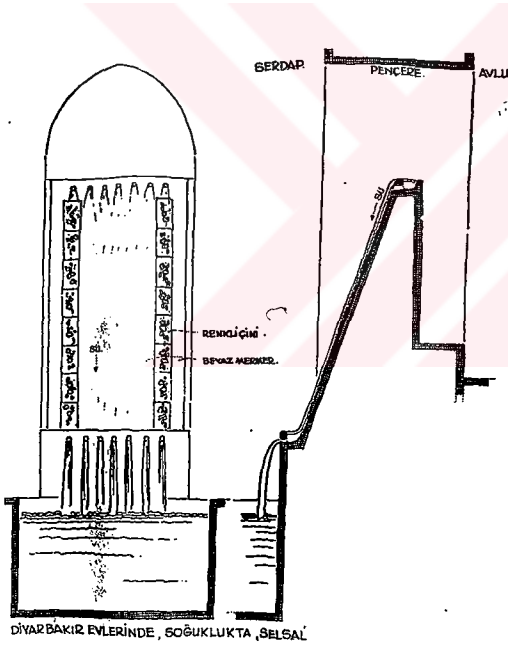
Avlularda ve eyvanlarda suyun sesini ve serinliğini duyuracak şekilde fazla derin olmayan havuzlar konmuştur. Genellikle kenarları *erkek taş* adı verilen boşluksuz bazalt taşından yapılmıştır. Çocuklar için tehlike olmayacak bu havuzların kare, dikdörtgen, yuvarlak, altı ve sekiz köşeli olanlarının yanı sıra ilginç şekiller gösterenleri de vardır. Su kadehlerden kaynak halinde çıkarak havuza girer (Şekil 3.54). [72, s.229-232]

Diyarbakır'da su, gölge ve yarı-açık alanlar tasarımının ana öğeleridirler. Eyvanın yanı başında havuz, su kanalı ve sıcak yaz günleri için bodrum katında bölgesel bir özellik olarak *serdap* denilen soğukluk kısımları, sıcak iklim için çok kullanışlı

mekanlardır [66, s.231]. serdaplarda en ilginç görünüş Diyarbakır'da *selsal* denilen selsebillerin bulunuşudur. Üst kanaldan gelen sular, üstleri mermer veya çiniyle kaplanmış eğimli bir yoldan akarak aşağıya iner ve alt deliklerden geçerek bir süslü kanalı izleyip havuza ulaşır (Şekil 3.55). [72, s.234]



Şekil 3.54: Diyarbakır evlerinde havuz [73, s.80]



Şekil 3.55: Diyarbakır evlerinde soğuklukta selsal [73, s.79]

3.5.2. Türk çeşmeleri

Kent dokusu içinde, toplumsal etkileşimi sağlayan noktalar oluşturan çeşmeler, hem sokak aralarına, meydanlara; hem de alışveriş merkezi veya kervan yolları üzerindeki kavşaklar gibi kalabalık ve geniş alanlara inşa edilmişlerdir. [25, s.187]

Türkler için ayrı bir önemi olan çeşme yapıları, bir duvar ya da meydanda , bir köşe başında, bir sokakta tek yüzlü yapabildiği gibi, iki ya da üç yüzlü, hatta dört yüzlü yapılarak anıtsal biçimler oluşturmuşlardır. [25, s.187-188]

Evliya Çelebi, kendi zamanında (17. yüzyılın ortaları) 4000 saray çeşmesinden, 9995 özel ve mahalle çeşmesinden, 7989 su musluğundan, 200 sebilden söz ediyor. Bunlar inanılması çok zor sayılar, ama yine de suya verilen önemi gözler önüne sunuyor.

İstanbul semtlerinde, anıtsal boyutlardaki sultan, valide sultan, saray ağası, vezir hayratı çeşmelerine oranla, hayat verdiği semtin karakteriyle uyumlu tıknaz çeşmeler daha çok yapılmıştır. Yapılan en büyük çeşmeler meydan çeşmesi, iskele çeşmesi ve kapu çeşmesiydi.

İstanbullular, çeşme başını kevser kıyısı kadar güzel ve kutsal saymaktaydılar. Gerçekten de beyaz taştan güleç çehreleri, geniş saçakları, iki yanlarındaki setleri, kitabeleri, süslemeleri ile her çeşme bir aydınlık ve ferahlık kaynağıydı. [8, s.40]

Semiha Ayverdi "Boğaziçi'de Tarih" adlı eserinde şöyle demektedir: "Akarsuya mermerden köşkler, abideler, kasırlar kuran Türk mimarlık zevki, suya, su kadar güzel çeşmeler yapmakta asırlar süren bir yarışa girmiştir. Şadırvanlarda, meydan ve sokak arası çeşmelerinde, sebillerde bir su mimarisinin dile getirilişine, candan gönülden iştirak eden daha nice sanat kolları aynı abidenin üstünde birleşip anlaşmış olarak karşımıza çıkar. Öyle ki bir çeşme demek, şiirin, güzel yazının, taşçılık, dökmecilik, yaldızcılık ve nakkaşlık sanatlarının yarışa çıkıp hemen daime beraber kaldıkları güreş meydanı gibidir. Evlerin ve odaların içine kadar giren çeşme ve selsebillerin sivil mimaride de bu kadar makbul hatta mübarek tutulması, hak divanına çıkan müminin paklandığı yer olduğu kadar, temizliği imanıyla atbaşı tutan bir anlayışı da içine aldığı içindir". [8, s.28]

Çeşmeler mimari özellikler açısından birbirlerinden ayrılırlar. Bölgenin topografik yapısının da etkilediği sürprizli sokaklar, küçük mahalle meydanları ve bu meydanların doğal parçaları çeşmeler, geleneksel dokuyu tamamlar. Bazen bir bir sokağın başını tutar, bazen de ikiye ayrılan bir sokak ayırım noktası olup, mimari özelliğini belirlerler. Kimi zamanda bir külliye'nin ya da bir okulun ön cephesini süslerler. Bazıları ise zaman içinde devamlılığını sürdürememiş doku içinde, yüksek

binalar arasında kaybolup gitmiştir. Peyzaj tasarımlarının eğlenceli unsurlarından biri olan çeşmeler, değişik biçimlerde kullanılabilirler.

Mimari bakımdan Türk çeşmelerini dört ana başlık altında inceleyebiliriz; ev çeşmeleri, mahalle çeşmeleri, şadırvanlar, selsebiller.

Ev çeşmeleri; banyolarda veya sofalarda çömlek işi olarak duvara gömülü olan küçük küpler şeklindeki çeşmelerdir.

Mahalle çeşmeleri; her mahallede ve köşe başında yer alan su yapılarıdır. Geçmişte toplumun su gereksinimini karşılaması yanında, insanların bir araya gelip sohbet ettikleri yerler olarak sosyal birliğin oluşmasına büyük katkıları olmaktadır. [25, s.188-189]

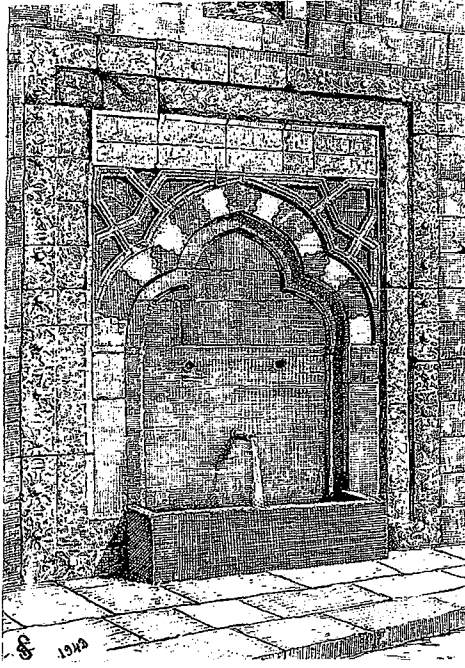
Şadırvanlar; cami avlularında, medrese, han ve kervansaraylarda bulunan yapılardır. Külliyelerin parçaları şeklindedir. Dinsel bir işlevi dile getirmeleri yanında, iç avlulara suyun ahenkli sesiyle mistik bir hava sağlarlar. [25, s.191-192]

Şadırvanlar, dört veya çok köşeli etrafı sütunlar veya payelerle çevrili, araları mermer veya madeni şebekelerle kapalı, zarif küçük köşkler olup, üstleri kubbe veya çatı ile örtülüdür. [74, s.303]

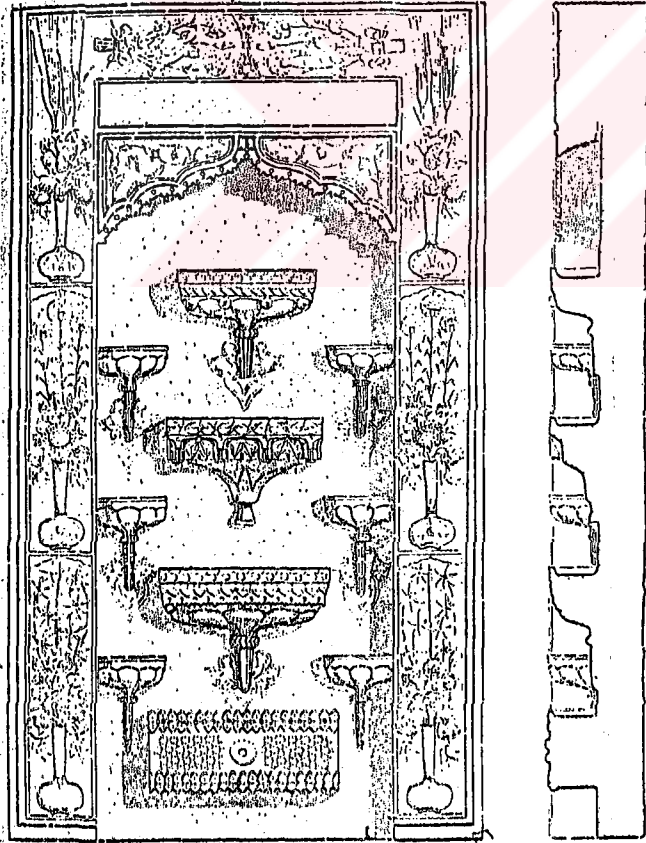
Selsebiller; süslemeli bahçeleri, bahçeleri ve parkları canlandırmak ve serinlemek için kullanılan su yapılarıdır. Bunlarda üst üste sıralanmış mermer çanaklar şeklindeki küçük yalaklardan birbirine akan su, küçük çağlayanlar ve önlerindeki havuza veya büyük yalağa dökülmektedir. Boğaziçi'ndeki yalı ve köşkların bahçelerinde sıkça rastlanan selsebiller, özellikle Barok devrinden sonra artmıştır. [74, s.304]

Sebiller ise, madenden bir kafesle çevrili pavyonlardan oluşmaktadır. Bunların içinde bulunan sucular, maden taslarla isteyenlere su dağıtırlar. [25, s.193-189]

Türk mimarları, İstanbul'da bir sebil üslubu geliştirdiler. Sığ, yüzeysel ve duvara yapışık çeşmeye göre, anıtsal, daha kişilikli, su mimarisi için en uygun form İstanbul sebilleridir. Her sebil, küçük bir konak, köşk, cumba maketi gibi bir sokak başına, bir köşeye yerleştirilmiştir. Ortasına veya yanına çeşmeyi de alan kimi sebiller ise büyük meydanın ortasına kurulmuştur. [8, s.42]



Şekil 3.56: Gökmedrese Çeşmesi, Sivas [34, s.63]



Şekil 3.57: Üsküdar'da 18. yüzyılın ilk yarısından kalma bir duvar çeşmesi [26, s.72]

Anadolu'da ilk Türk eşmeleri işlevsel ve yalın tasarımlardır. Sivas'taki Gökmedrese eşmesi (1271) bu ilk çeşmelere iyi bir örnektir (Şekil 3.56). [34, s.62]

Selçuklular zamanında yapılan eşme ve sebillerin çoğu bugün de yerindedir. En sade olanlar, kesme taştan, sivri kemerli duvar nişleri şeklinde olup, kabartmalarla işlenmiştir. Bazen kitabeli bir ayna taşı ile kaplanır. Bunun ortasındaki lüleden öndeki yalağa su akar. Bunlardan kitabesi ve tarihi belli olanlar azdır (Şekil3.57). [74, s.303]

eşme ve sebillerde görölen esas gelişme, Sultan III. Ahmet zamanında başlamıştır. Onun, Topkapı Sarayı'nın dış kapısı önünde, 1728'de Mehmet Ağaya yaptırttığı, dört köşesinde sebili olan, dört eşmeli abidevi eşme, bütün eşme mimarisinin bir şaheseridir. [74, s.304]



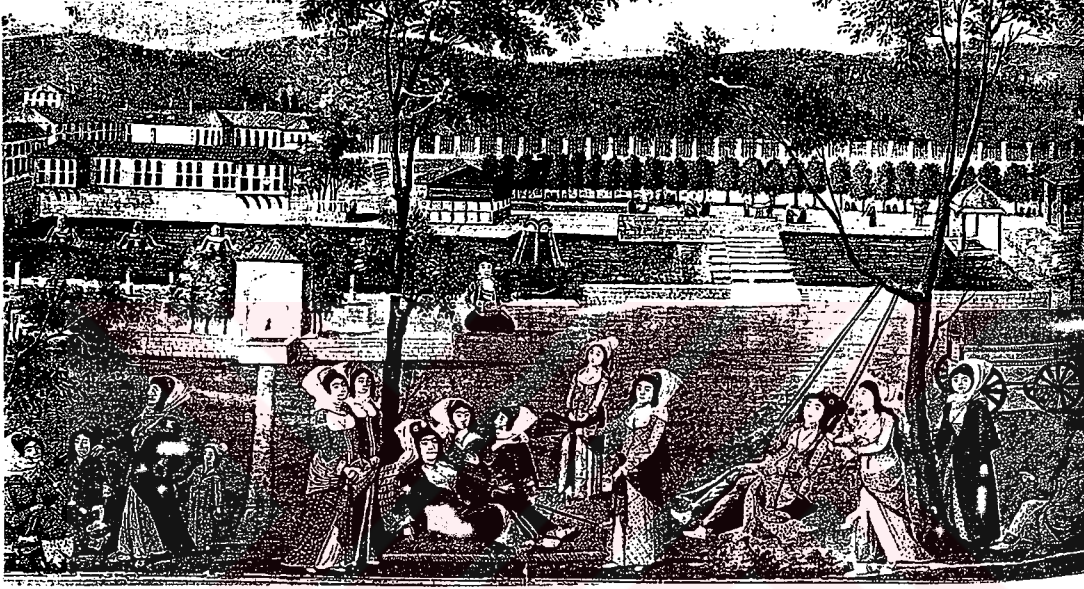
Şekil 3.58: III. Ahmet eşmesi, Sultanahmet [34, s.24]

Günümüzde tarihsel değerini koruyan çeşmeler, bugün işlevini sürdürmektedir. Bunların yanı sıra park, bahçe ve meydan gibi dış mekanlarda insanların su ihtiyaçlarını karşılayabilmek için modern çeşmeler ve havuzlar yapılmaktadır. [26, s.120]

3.5.3. Türk kültüründe suyun kullanımına örnekler

- Sadabat Sarayı, Kağıthane, İstanbul

Klasik devrin önemli eserlerinden biri Kağıthane Vadisi'ndeki Sadabat Sarayı'dır. Kağıthane deresi, mermerlerle kaplanmış ve dere, saray önüne genişletilerek bir su aynası oluşturmaktadır. Sular mermer setler üzerinden düşürülerek çağlayanlar meydana getirmektedir. Süslü çeşmelerin yanı sıra müzik pavyonlarına yer verilmiştir. [37, s.21-27]



Şekil 3.59: Sadabat Sarayı Bahçesinde kadınlar, Kağıthane, İstanbul [66, s.158]

- Topkapı Sarayı, Sünnet Odası, İstanbul

Topkapı Sarayı Bahçesi düzgün formlu havuzlarla süslenmiş, bahçede birçok selsebiller ve fiskiyeli havuzlar kullanılmıştır [37, s.21-27]. Suyun saray salonlarına, odalarına kattığı canlılık, serinlik ve müzik, Topkapı Sarayı'nın her köşesinde denenmiştir. Sarayı betimleyen minyatürlerdeki, havuzlar, şadırvanlar, fiskiyeler ve çeşmeler bolluğu burayı bir "göl mahallesi" gibi düşündürmektedir. [8, s.40]

Topkapı Sarayı'nda Hırkai Saadet dairesi önünde bulunan Sünnet köşkü, tek bir oda ve onun arkasındaki müstemilattan ibarettir. Bugün mevcut olan köşk üç ayrı devir ürünüdür.

16. yüzyıl başlarına ait olduğu kabul edilen ilk yapıda, Sünnet odası ufak bir odadır. Havuza bakan cephesi bir ocak ve iki yanındaki pencereden ibarettir. Haliç cephesinde iki veya üç penceresi vardır.

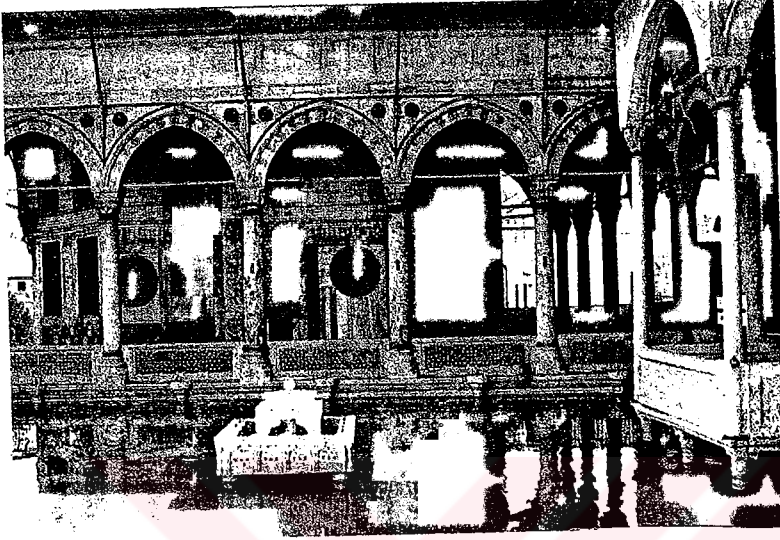
İkinci yapı devri, 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başı arasında çıkmanın ilave edildiği devirdir. Üçüncü ve son inşaat, Sultan İbrahim tarafından (1640) yapılmıştır. Hünkar havuzunun etrafında yapılan etrafında yapılan onarım beş sene önce IV. Sultan Murat tarafından ele alınmıştı. O tarihten beri sahada inşa edilen Revan ve Bağdat köşklerine, Sultan İbrahim İftar köşkünü ilave etmiş, cesim havuzu biraz küçültülerek Sünnet köşkünün önündeki taşlığı genişletmiş ve sünnet köşküne son şeklini vermiştir. Daha sonra odanın eski Haliç cephesi yıkılmış, yeni duvar içine dört pencere açılmıştır. İlave edilen pencere söveleri en zengin bir şekilde çeşmelerle süslenmiştir. Bu çeşmeli pencere düzeni, bundan sonra yapılanlara örnek teşkil etmiştir. [75, s.319-325]



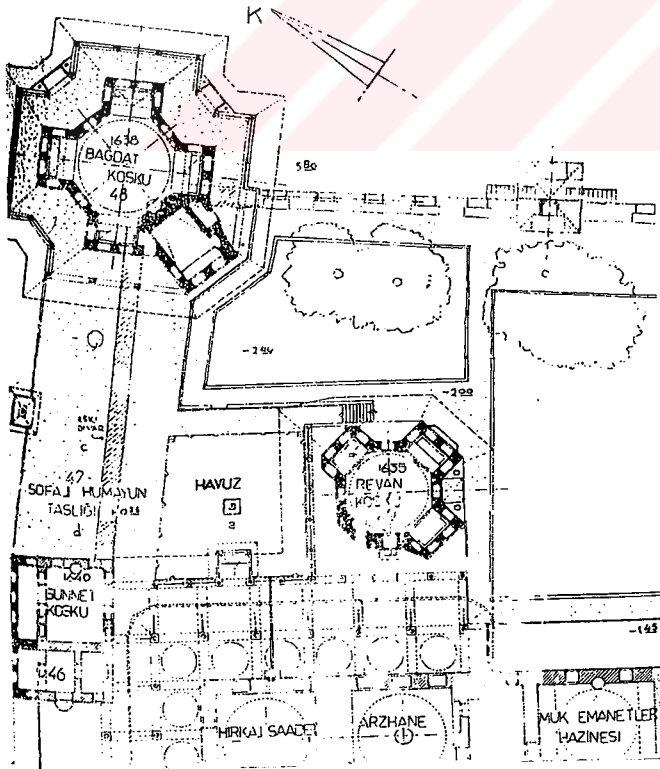
Şekil 3.60: Pencere içindeki çeşmelerden biri, Sünnet Köşkü [75, s.326]

- **Topkapı Sarayı, Revan Köşkü, İstanbul**

Merkezi planlı köşkler içinde en çok bilinenidir. Revan köşkü IV. Murat için Irak ve İran seferinden sonra yaptırılmıştır [66, s.81]. Köşkün önünde fiskiyeli büyük bir mermer havuz vardır. (Şekil 3.61-3.62)



Şekil 3.61: Revan Köşkü Önündeki Havuz [69, s.11613]



Şekil 3.62: Revan Köşkü'nün Planı, Topkapı Sarayı [26, s.76]

- **Çırağan Sarayı, Yalı Köşkü, İstanbul**

Çırağan Sarayı'nı III. Sultan Ahmet'in damadı İbrahim Paşa yaptırmıştır. Buradaki Yalı Köşkü de o dönemde körfezdeki en itibarlı yalıdır. Yükseltilmiş alt katlar üzerinde tasarlanan revaklı tek katlı pavyonlardan oluşmaktadır. Sarayburnu'nda sultanların deniz törenlerini izledikleri yalı köşküdür. [66, s.80]

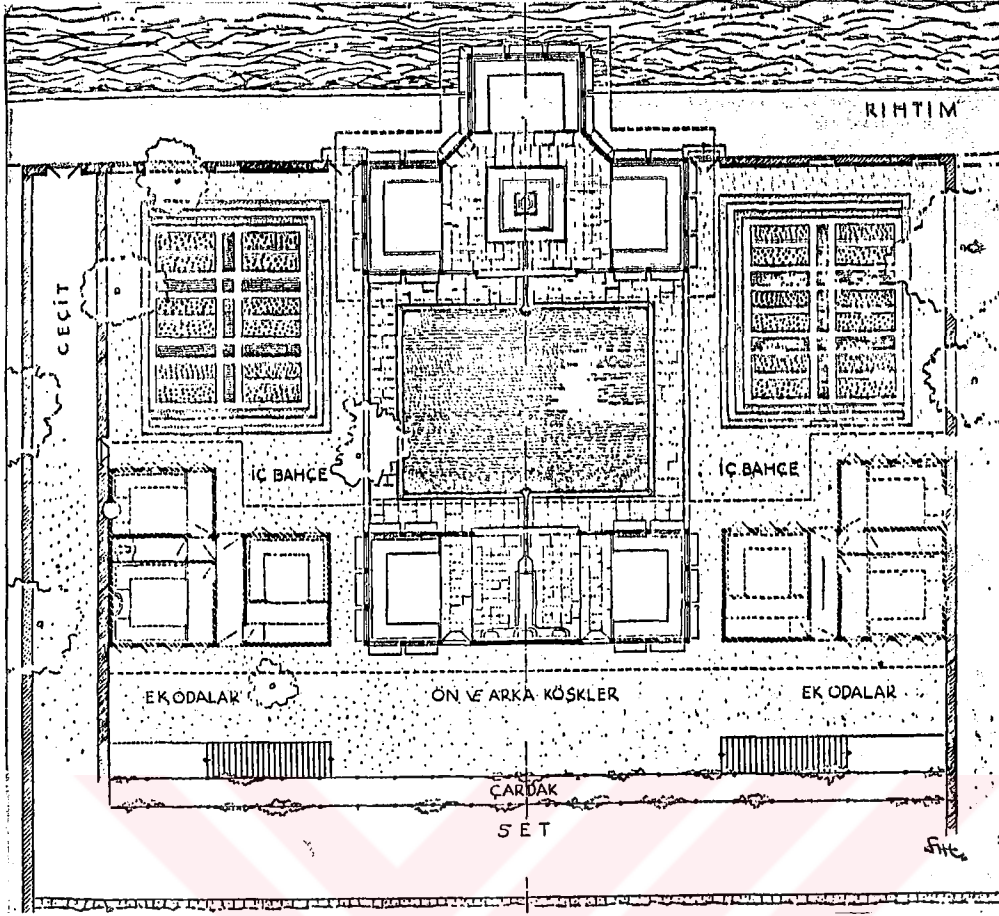
Köşke ait tek kesin kaynak Gudenus'un tarif ve krokisidir. Gudenus 1740-1741 yıllarında Alman (Avusturya) İmparatorluğunun askeri temsilcisi olarak İstanbul'da bulunmuş ve köşkü görmüştür. Köşkü şöyle tarif eder: "... Beyaz mermerle döşeli olan zeminin ortasında, yine beyaz mermerden dört köşeli bir su teknesi vardır. Burada camiye benzeyen bir cisimde (fiskiye taşı) 15 pirinç lüleden yukarıya doğru su fişkırtmaktadır. Sular teknenin kenarında pirinçten yapılmış çiçeklerden geçerek hoş bir şekilde boşalmaktadır... Teknenin fazla suları, çevresinde fir dolayı yer almış olan pirinç çörtenler vasıtasıyla döşemede bulunan bir açık oluğa akmaktadır. Bu oluk bahçede bulunan büyük havuza kadar uzatılmıştır. Balık sırtı şeklinde oyulmuş olan oluk, kabartma balık tasvirleriyle süslenmiştir". [75, s.213-215]

- **Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı, Anadolu Hisarı, İstanbul**

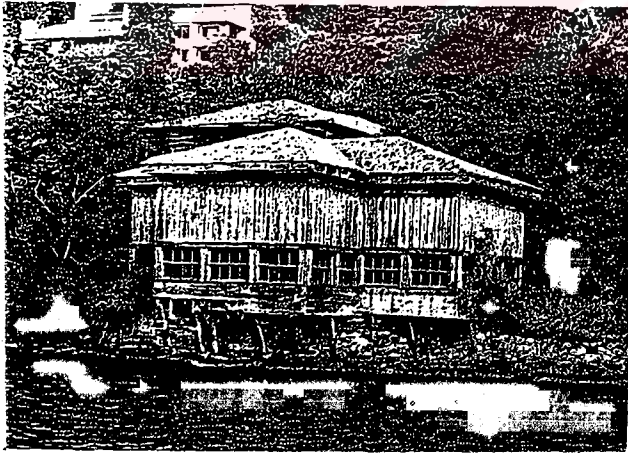
Sadrızam Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı (1699) boğazdaki yalıların en eskisi ve en tanınmışıdır. Son derece özenle hazırlanmış ve bezenmiş divanhane, uzun payandalarla denize doğru uzanır. Divanhanenin ortasında zengin bir şadırvan vardır (Şekil 3.64). Pencerenin altındaki alçak sedirler şadırvanın çevresinde dolanır. Kepenkli yatay pencereler hem içerden hem dışardan üstün bir tasarım ürünüdürler. Odayı üç yandan çevirirler ve kepenkler açık olduğu zaman olağanüstü bir Boğaziçi manzarasını çevrelerler. Pencere boşlukları öyle güzel ayarlanmıştır ki, pencere yükseklikleri nedeniyle öğleyin dik gelen keskin güneş ışınlarını keserek onun yerine sudaki yansımalarını içeriye almaktadır. [66, s.83]

- **Asmazlar Konağı, Safranbolu**

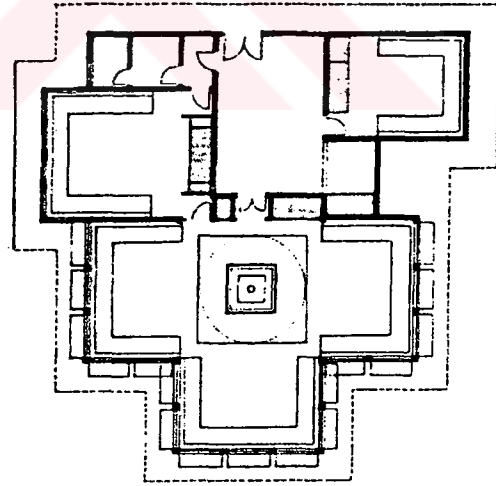
Şadırvanlı, büyük saçaklı, küçük, açık bahçe pavyonlarına Türk bahçelerinde çok sık rastlanmaktadır. Selamlığa divanhanenin eklenmesi Anadolu evlerinde olduğu gibi Safranbolu Asmazlar Konağında da görülmektedir.



Şekil 3.63: Guderus'un krokisine göre Yalı Köşkü'nün restitüsyon planı [75, s.217]

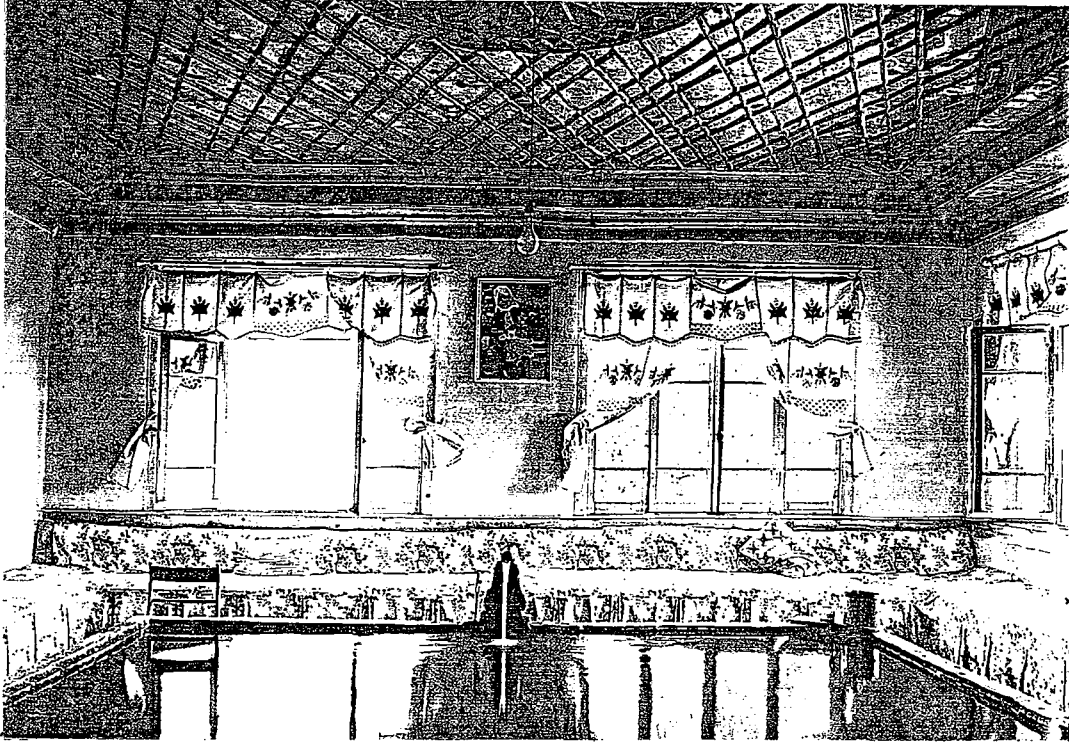


Şekil 3.64: Amcazade Hüseyin Paşa Yalı [71, s.136]



Şekil 3.65: Amcazade Hüseyin Paşa Yalı, Divanhane-Plan [66, s.83]

Geleneksel Safranbolu evlerinden farklı olarak Asmazlar Konağı'nda su ögesi kullanılmıştır. Eve doğrudan bağlı, ortası havuzlu yaz odaları burada da karşımıza çıkmaktadır (Şekil3.66). [66, s.82-83]



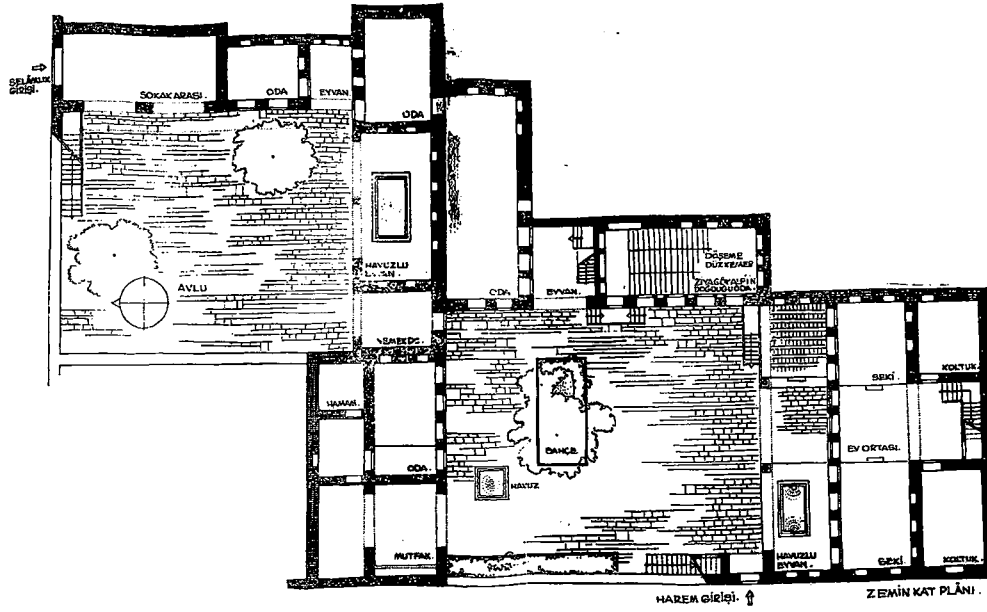
Şekil 3.66: Asmazlar Konağı, Divanhane [66, s.82]

- **Diyarbakır Evleri**

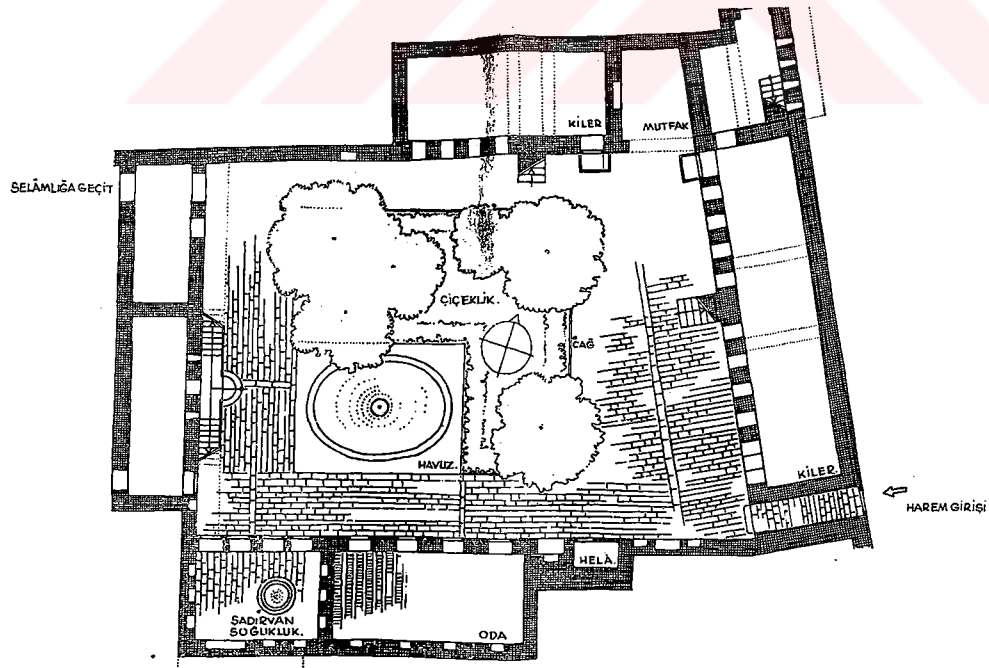
Diyarbakır'da evlerin çoğu iklime uygun tipik özellikler göstermektedir. Bu evlerden bazıları Ekrem Ocak Evi (1711), İskender Paşa Konağı, Gervaniler Konağı (1820), Cemil Paşa Konağı, Behram Paşa Evi, Gökalplerin Evi (1808) (Şekil 3.67) ve Pirinççiler'e ait konaklardan, bugün Trahom Hastanesi (1820) (Şekil 3.68) olarak bilinen evdir. [72, s.239]

Köşkler konusunda Diyarbakır'da iki ilginç örnek bulunmaktadır. Seman ve Cihannüma adlarındaki bu köşkler, çevredeki görüntüyü en güzel doğa parçaları üzerine yapılmıştır. Diyarbakır evlerinin birçok özelliklerini yansıtmalarına rağmen, bu köşkler orta avlu etrafında toplanan, çevreye kapalı bir görünüme sahip değildir. Tam tersine kuvvetle dışa açılan bir mimarileri vardır. Çevre güzelliklerini oturanın duyması amacıyla yapılmışlardır.

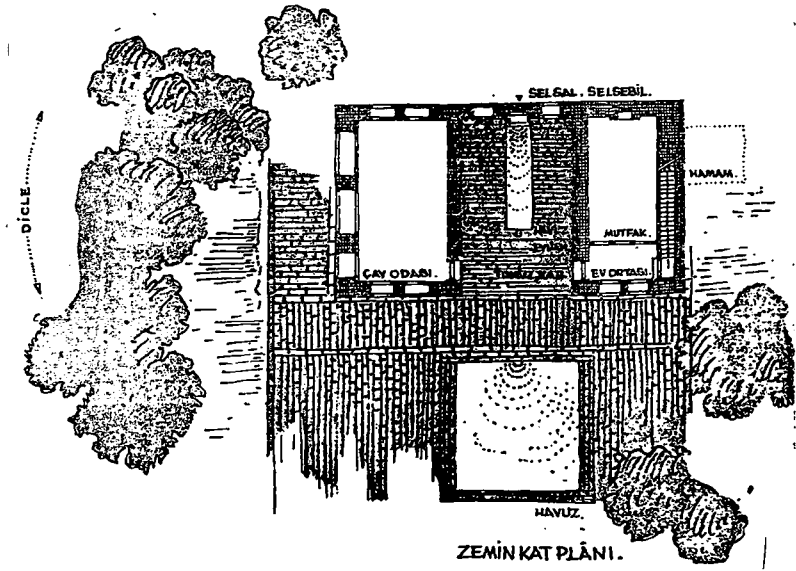
Bunlardan Seman Köşkü Mardin Kapısı'nın dışında, Dicle Köprüsü'nün batı yamacındadır (Şekil 3.69). XV. yüzyıldan kalan bir Akkoyunlu Devri eseri olarak bilinir. 1937 yılında Atatürk'e armağan edilmiştir. Bugün Atatürk Köşkü olarak tanınır.



Şekil 3.67: Gökalplerin Evi, zemin kat planı [73, 26]



Şekil 3.68: Trahom Hastanesi, zemin kat planı [73, 37]



Şekil 3.69: Seman Köşkü, zemin kat planı [73, 20]

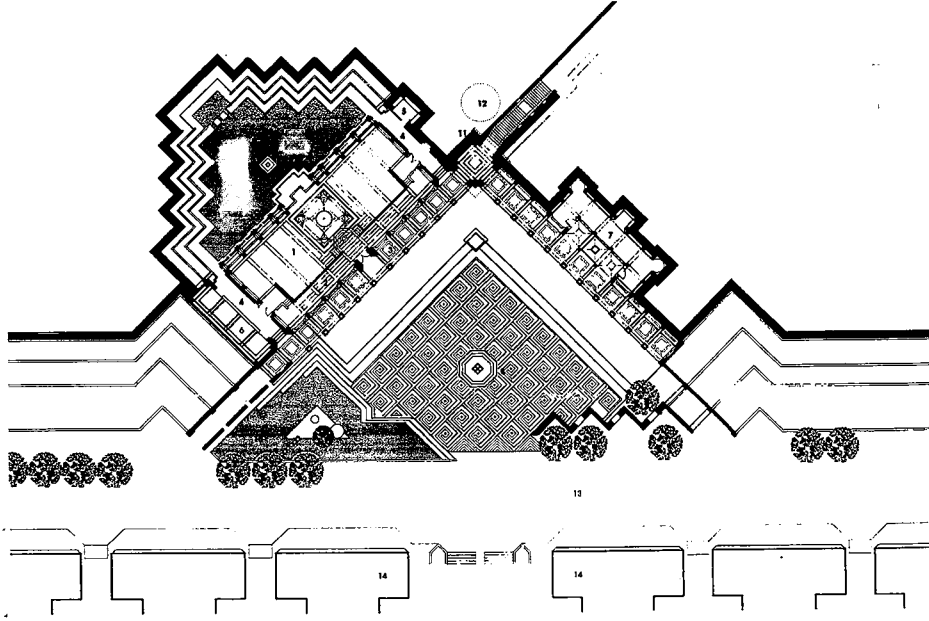
Günümüz çağdaş Türk Mimarlığında da mimari düzenlemelerde su kullanımına yer verilmektedir.

- **TBMM Camii, Ankara**

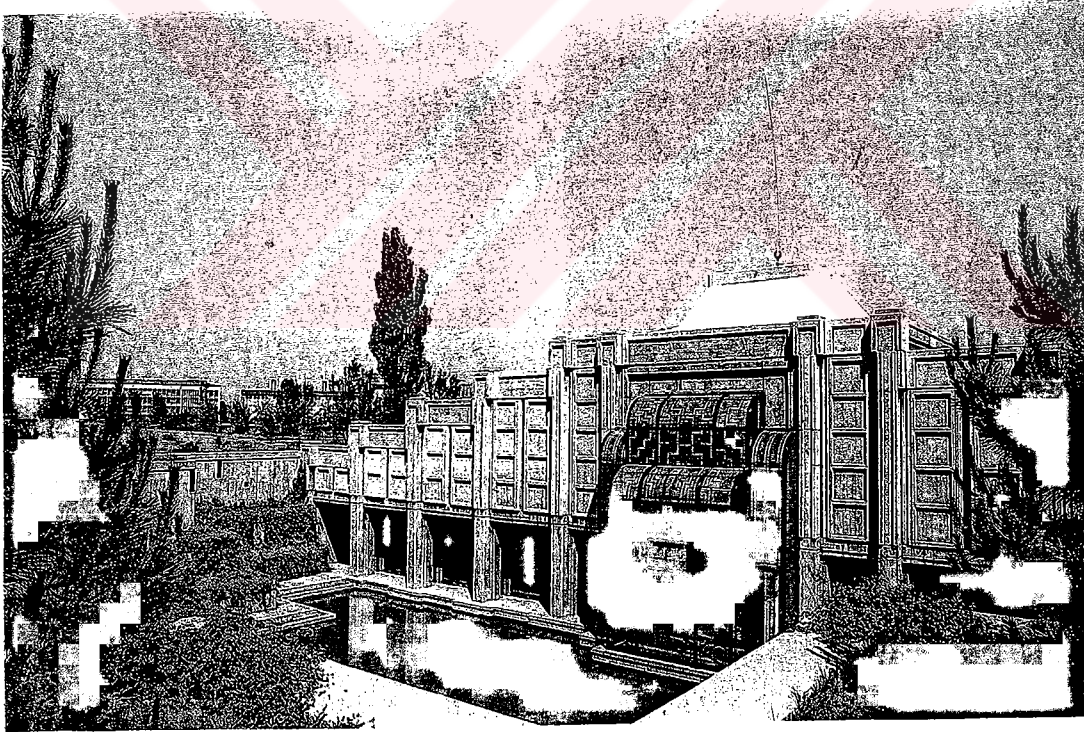
T.B.M.M. Kampüsü içinde yer alan 450 kişilik caminin tasarımı Behruz Çinici'ye aittir. 1985 yılında başlanan tasarımın amacı, Tanrı ile birebir ilişki kurabilecek “bir geçiş mekanı” yaratmaktır. Yapının içerisinde, ana ibadet salonunun çizgisel lineer dokusu, İmam’a doğru yönelerek ibadete en iyi şekilde imkan tanımaktadır. Yapı, ayrıca, iman ürünü olan ile doğayı kaynaştırarak, cennete adeta bir “açılış” oluşturur. Kible duvarı, kaskatlı bahçe ve nilüferlerin görüntülerini yansıtabilmek için saydam tutulmuştur. Havuzların, kaskatlı şelale ve şadırvanın ses tınları, mimarın arzu ettiği şekilde oluşmuştur. . [76, s.97-101]

- **“Ç” Evi, Bodrum**

Han Tümertekin, Bodrum’da yerel, fakat anonim olmayan bir yapı gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Yöre ikliminin zorunlu kıldığı kapalı, yarı-açık ve açık mekan kurgusu için zemin kat-iç avlu bütünleşmesini ve kolonadı kullanmıştır. Katlanır doğramalar açıldığında, zemin katın uzantısına dönüşen avluyu sürekli gölgede kalacak biçimde konumlandırmıştır. Buradan eve dağılacak serin hava ile doğal bir iklimlendirmeyi amaçlamıştır.



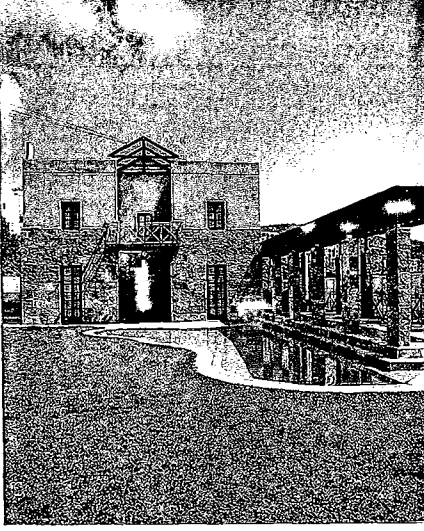
Şekil 3.70: T.B.M.M. Camii planı [76, s.100]



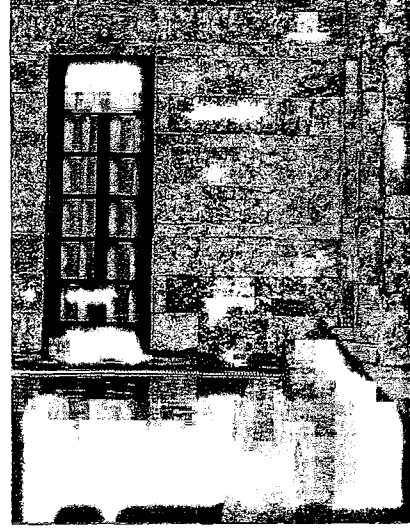
Şekil 3.71: Gömülü bahçeden kible duvarı ve mihrabın görünüşü [76, s.105]

Yapı kitlesindeki genel geometrik düzene aykırı bir su birikintisi gibi tasarlanan havuzun yer alan kolonadı zemin katın bir diğer uzantısı olarak ele alınmıştır. Gündelik yaşamın burada geçmesini olanaklı kılacak boyutlarda tasarlanan bu yarı-

açık mekan, mutfak ve bahçe ocağı ile başlayıp havuza inen basamaklarla bitirilmiştir (Şekil 3.73). [77, s.48]



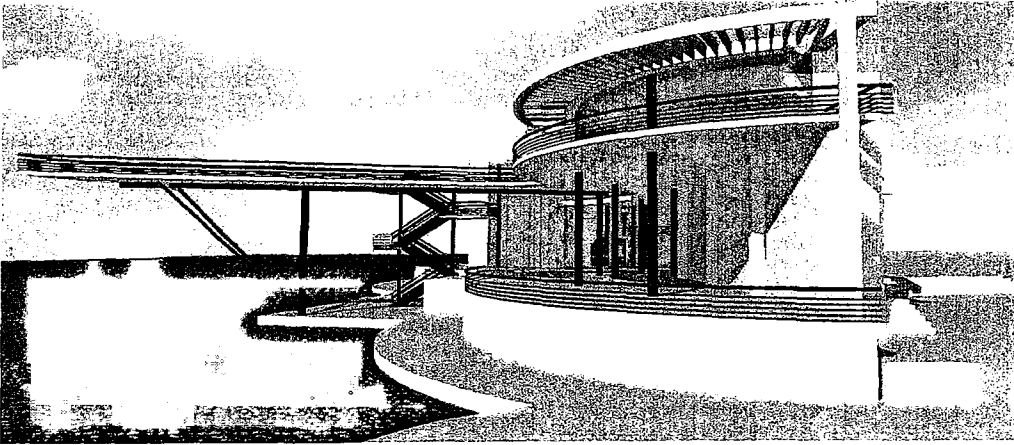
Şekil 3.72: "Ç" Evi, Bodrum [77, s.47]



Şekil 3.73: Havuza inen basamaklar [77, s.49]

- **İncialtı Akvaryum Projesi, İzmir**

VI. Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri'nde proje ödülü alan İncialtı Akvaryum Projesi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü'nde Prof. Dr. Ahmet Eyüce başkanlığındaki ekip tarafından tasarlanmıştır.



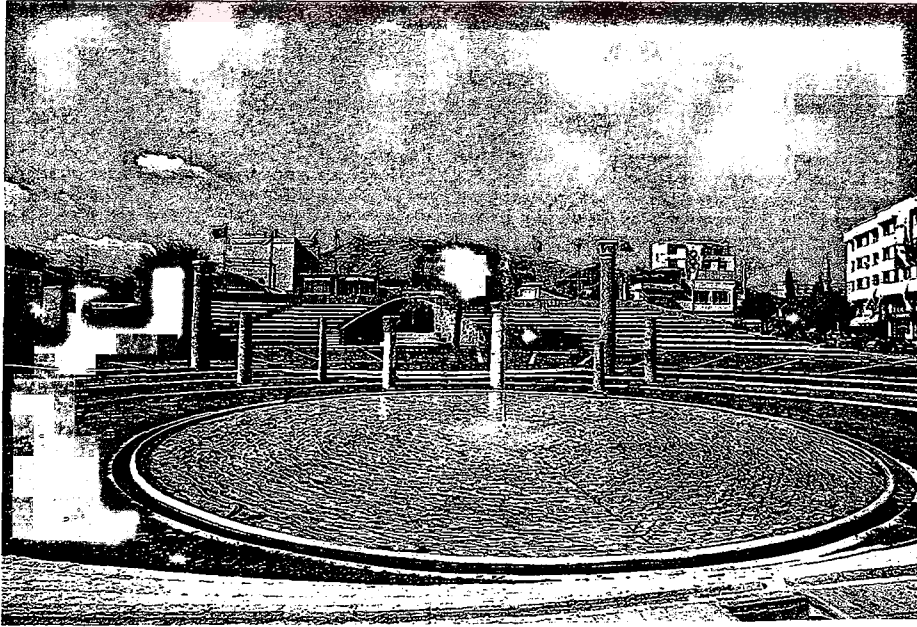
Şekil 3.74: İncialtı Akvaryum Projesi, İzmir [78, s.25]

Proje grubuna, yerel "kıyı mimarisi" verilerini yorumlayarak özgün bir mimari dil arayışına yönelmeleri nedeniyle ödül verilmiştir. Grup projenin amacını şöyle açıklamıştır: "Bireyi, yaşadığı dünya ve doğa ile barıştırmak çabasında olan akvaryumlar, sadece eğlenmek değil eğitim amacı da taşıyan mekanlardır... Akvaryum projesi üç tarafı denizlerle çevrili ülkemizde, yine bir deniz kenti olan İzmir'de halkımızı denizle, deniz yaşamıyla barıştırmayı amaçlar. Özellikle kendi denizlerimizdeki yaşamı gözler önüne sererken, tüm dünyadan ilginç örnekleri, canlı ya da cansız sergiler ve filmlerle İzmir'e taşımayı amaçlamıştır". [78, s.24-25]

• Bergama Cumhuriyet Meydanı

Cengiz Bektaş'ın Bergama'da Nisan 1998 tarihinde bitirilen park çalışmasıdır. Burası, Kültürel ve toplumsal etkinliğinin çapıyla, artık geçmişteki büyüklüğüne ve azametine yaraşmaya başlayan bu kasabanın, daha doğrusu büyük ilçenin, Roma ve Helenistik dönemdeki kentsel silüetini vurgulayan bir kent meydanıdır.

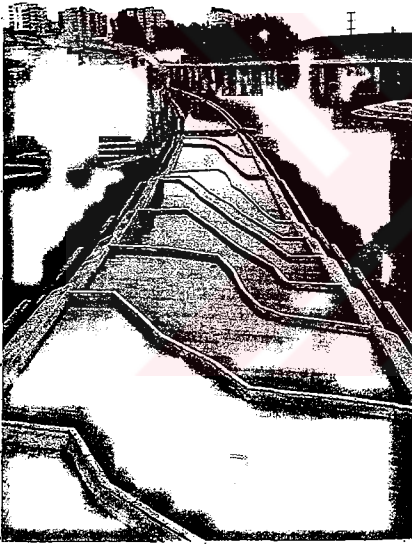
Meydanın ortasındaki havuz içinden yürünebilecek sıklıktadır; kenarlardaki döngüsel su kanalları, yeşil doku ile hoş geçinen kaplama malzemesinin suya kavuşması açısından çok uyumludur. Meydandaki su kullanımı, mimarın görüşlerini kullanıcıya bağırmadan söyleyebilmekte ve bunu deneyim olarak aktarabilmektedir. [79, s.95]



Şekil 3.75: Bergama Cumhuriyet Meydanı [79, s.93]

- **Akdeniz Üniversitesi Çarşısı, Antalya**

Cengiz Bektaş'ın tasarımını yaptığı A.Ü Çarşısı inşaatı tamamlanma aşamasındadır. Bu çarşıda Bektaş, Antalya'nın geleneksel yapı özelliklerini vurgulamıştır. Saat Kulesi, su kanalları, anfitiyatro gibi düzenlemelerle de bazı simgesel yapılara göndermeler yapmıştır. Çarşıya girişten itibaren kolonadlı yol boyunca su kanalları kişiyi çarşı meydanına doğru yönlendirmektedir. Meydanda ise kademeli ve sığ yüzeylerden oluşan bir başka su elemanı kullanılmıştır. Su kanallarının kullanımının simgesel özelliğinin yanı sıra iklimsel özelliği de vardır. Çok sığ olan su yüzeyi buharlaşarak ortama nem sağlamaktadır.



Şekil 3.76: Akdeniz Üniversitesi Çarşısı'nda su kanalı [Altun, S.]



Şekil 3.77: Su kanalına göğün yansıması [Altun, S.]

4. DOĞU VE BATI KÜLTÜRLERİNİN ORTAK PAYDASINDA TADAO ANDO

4.1. Doğa ve Su Kavramına Genel Yaklaşımı

Kişi boş bir arazide durduğunda, bazen toprağın yapı gereksinimini dile getirişini duyabilir. Tadao Ando [80, s.21]

Tadao Ando 1941 yılında Osaka, Japonya'da ikiz kardeşlerin büyüğü olarak dünyaya gelir. Büyükannesi tarafından büyütülür. Okulu sevmez, boksör olarak yetiştirilir, marangozlukla ilgilenir. 1962-69 yılları arasında Amerika, Avrupa ve Afrika'ya yaptığı gezilerle ve kitaplarla kendisini mimarlık alanında yetiştirir. Gezileri boyunca resim çizip düşünerek kendisine ait bir mimari anlayış oluşturur ve mimarlık tarihini yalnızca kitaplardan değil, görerek de inceler. [60, s.9-10]

Modern mimarlıktan, özellikle de Le Corbusier'den çok etkilenir. 1969 yılında Osaka'da kendi mimarlık bürosunu açar. Duyarlı, çalışkan, disiplinli, katı, ayrıntıcı, titiz ve uzlaşmasızdır. Mimarlık eğitimi almamıştır. 1960'lardan bu yana Japonya'nın dünya sahnesine sürdüğü tasarımcılar dizisinin son halkasını oluşturur.

Marko Zardini'ye göre Ando son bir kaç mimardan biridir. Gerçekten de Ando'nun son dönemine değin 70'ler sonrasında mimarlığın gündemini zorlayan deneysel karmaşalardan uzak durduğunu, büyük bir tutarlılık ve ısrar içinde Le Corbusier ve Louis Kahn'ın geleneğine bağlanabilecek ama gene de baskın biçimde "kendine özgü" bir mimarlık dilini koruduğunu açıkça gözlüyoruz. [81, s.91]

Ando'nun özgünlüğü Le Corbusier, Kahn gibi ustalarda izlendiği şekliyle Modernizm'in sınırlarını zorlayarak değil, bütünüyle Modernizm'in 70 sonrasında tekdüze, kişilsiz hatta anlam gücü barındırmayacak kadar basit bulunan dilini kullanarak ulaşmış olmasıdır. [81, s.91]

Ando'nun teorik yazılarına baktığımızda kendi neslinin herhangi bir mimarından daha açık bir formülasyon içinde, kendi mimarlığını açıkladığını görürüz. Bu yaklaşım "Kritik Bölgeselcilik" düşüncesine yaklaşan kuralların oluşumudur. Ando bu yaklaşım tarzını şöyle ifade ediyor. "Japonya da doğdum ve yetiştim. Mimari işimi burada yaptım. Kişisel hayat tarzı ve bölgesel farklılıklar kapsamında seçtiğim metodun, kuşatılmış bir "Evrensel Modernizm" olduğunun farkına vardım." [82, s.324] Frompton, Modern Mimarlığın bu özgün kişiliği hakkında şöyle diyor : "Modern Mimarlık kapsamında Ando duvarlarla sınırlı bölgenin hakiki yaratıcılığını, doğa ve kültürle olan eski dostluğunu yeniden ele geçirebilmiş ve devam ettirebilmiş bir adamın meziyetlerine sahiptir". [82, s.324-325]

Ando'nun mimarlığının "yeni ruhu"nun kaynağı ya da ruhunun yeniliği, farklılığı, hiçbir dışavurumculuk barındırmaması; aksine, yaşlı Modernizm'in dilini en açık şekliyle bir kez daha yinelemeye dayanıyordu. Belki de Ando'nun bu özgünlüğü, Chistian Norberg Schulz'un "zamanlar üstü olma" (timelessness) kavramı ile açıklanabilir. Ando'nun yalın geometrik biçimleri "minimalist" bir tutum içinde tekrar ederek ulaştığı ustalık Modern dilin içinde kalınarak zamanlar üstü durabileceğinin kanıtıdır. [81, s.92]

Uğur Tanyeli Modernizmin kapsamlı bir düşünce sisteminin yanı sıra, bir biçimler "kodu" olduğu düşüncesindedir. Ando bu kodu alıp kullanmakta, fakat modernizmin doktrinler denebilecek tavrıyla da adeta alay etmektedir. Hiç bir Ando yapısında biçimsel tercihlerin ve planlamanın somut gerekçelere, hatta işlevsel kaygılara dayandığı söylenemez. Açıkçası, Ando Modernistlerin bir zamanlar rasyonalist kaygılarla yaklaştığı her yapı sorununu ve bileşenini kendi plastisite arayışının aracı haline getirmiştir. [19, s.85-86]

Ando ise kendi mimarlığını "Benim mimarlığım kesinlikle modernidir." diye tanımlar. Kullandığı biçimler, malzeme ve bunları kullanım şekliyle gerçekten Ando'nunki modern bir yaklaşımdır. Fakat modernistlerin önerdiğinin tersine, Ando'nun yapıları bağlamsaldır; bulunduğu yere göre tasarlanır [80, s.7]. Bağlamsallık gibi Batı'ya yabancı olmayan kavramların dışında, Ando'nun modernizmini farklı kılan şeyler onun mimarlığının kavramsal yapısında yatmaktadır. Bu yapıyı şekillendiren de Ando'nun Japon kültüründen ve Zen felsefesinden etkilenimidir.

Aydan Balamir "Tadao Ando Üzerine" isimli yazısında şöyle der: "Ando Japon kültürünün bir ürünüdür. Ando birikiminin büyük ölçüde Batı mimarlığından kaynaklandığını ama Japonya'da doğup, yetişmiş biri olarak bilinçaltında Japon geleneklerini taşıdığını sıkça vurgulamaktadır." [83, s.96]

Ando'nun belirli ve somut kültürel "pattern"ları izlediği söylenememektedir; onda daha çok Japonlara özgü bir duyarlılık biçiminin gözlemlendiği savlanabilir. [19,s.88]

Ando'nun Doğulu zihni mimarlığının temelini oluşturur. Doğu zihni sentezci, bütünleştirici, kaynaştırıcı, tündengelimci, sistematik olmayan, tartışmasız, sezgisel, tutarlı, öznel, ruhen bireyci ama toplumsal olarak grup anlayışıdır [17, s.5]. Ando'nun mimarlığı geleneğe bağlıdır. Yapıları somut günlük yaşamın karakterini yansıtır, Japon kültürünün unutulmakta olan değerlerini öne çıkarmayı hedefler. Japonların duyarlılıkları, adetleri, estetik bilinci, kültür farklılığını ve sosyal geleneklerini yansıtmaya çabasını güder. [84, s.8]

Ando'nun mimarlığı, gerçeğe ulaşmada iki ayrı yol olan, Batı'nın bilimsel yaklaşımı ile Doğu'nun felsefik yaklaşımı arasında bir sentez oluşturma çabasıdır. Ando "Sonunda Batı ve Doğu düşüncesinin çakışacağına ve yeni bir dünya yaratacağına inanıyorum." der [85]. Ando için Batı bilimsel düşünce ve modernizm, Doğu, Japon kültürü ve zen felsefesidir.

Tadao Ando'nun doğduğu ve yetiştiği Kansui bölgesi (Osaka ve Kyoto çevresi) çay töreni geleneğine dayalı Sukiya stiline geliştiği ve hala canlı olduğu bir yöredir. Çay törenlerinin yer aldığı basit ve küçük yapılar Ando'nun mimarisini derinden etkilemiştir. Japon mimarlarının geniş saçak, sofa, kafes, eğimli çatı gibi geleneksel öğelerini taklit eden Tadao Ando, biçimlerin kendileriyle değil onların ardında yatan öz ve içerikle ilgilenmiştir. Sukiya mimarisini yeniden diriltmek için fiziksel görünümü değil, Sukiya'nın ruhunu barındırmak gereğine inanmaktadır [84, s.12].

Sukiya mimarisine yol açan çay töreni geleneği Japonya'ya Zen rahipleri tarafından 13. yüzyılda getirilmiş ve aristokratlarla zengin tüccarlar arasında yaygınlaşmıştır. Sukiya stilini en yetkin şekline ulaştıran Sen No Rikyu, çay evleri için sıradan insanların basit evlerini temel almış ve küçük ve sade olduğu halde huzur ve sükun içeren mekanlar tasarlamıştır. [1, s.84-85]

Sukiya stili yapılar, geleneksel Japon evleri ve bahçeleri ile Ando'nun mimarisi arasında var olan güçlü bağıntılar Kishiyo Takeyama'nın Yale Mimarlık Dergisinde yayınlanan "Tadao Ando: Bir Geleneğin Mirasçısı" adlı yazısında örneklerle ortaya konmaktadır. Takeyama'ya göre, Sen No Rikyu'nun çay evleriyle Tadao Ando'nun evleri arasında biçimsel bir benzerlik olmamakla beraber pek çok ortak yan bulunmaktadır. Her ikisi de içe dönük mekansal tasarıma ve istemli olarak gerçekleştirilmiş sadeliğe sahiptir. Loş olmalarına rağmen karanlık içinde ışıklı olmanın, görelî olarak küçük boyutlarına rağmen ferahlık içermenin çelişkisini barındırmaktadırlar. Kent içinde konumlanmakla birlikte kırsal bir etki yaratmakta ve yapay oldukları halde doğallık taşımaktadırlar. [86, s.166]

Tadao Ando, kendi çalışmalarında geleneksel Japon mimarlığının yanı sıra Batı mimarlığından da esinlendiğini söylemektedir. Panteon'da yaşadığı deneyim ve 18. yüzyıl mimarı Piranesi'nin perspektiflerinde betimlenen hayali mekanlar mimarlık anlayışını yönlendiren Batı etkileridir. Ando, kendisini en çok etkileyen mimarın Le Corbusier olduğunu ve onun bir kitabını ilk defa eline aldığından beri bu etkinin sürdüğünü belirtmektedir. Ando, Le Corbusier'in sadece mimarlığını değil, onun kendini bir mimar olarak adım adım oluşturma sürecini ve bu yöndeki mücadelesini beğenmektedir. Çıplak beton ve soyut geometrik formların kullanımı bakımından Le Corbusier ve Tadao Ando arasındaki paralellikler Kenneth Frampton tarafından August Perre ve Louis Kahn'a kadar uzatılmaktadır. [87, s.18]

Ando'nun Batı'dan etkilenimi daha çok biçimseldir. "Bir konseptin görsel temsili olarak, idea olarak biçim" görüşünü benimser [88, s.9]. Ando, kültürel referansları bakımından, Batılı biçim dilini kullanarak, Japon mimarlığının özünü yaşamak ister [83, s.96]. Kendi mimarlığını anlatırken Batı mimarlığında hakim olan baskın geometrik düzen ile geleneksel Japon mimarlığındaki düzensiz geometrili, akışkan mekan yapısı arasındaki farkın altını çizerek kendi mimarlığının bu iki karşıt mekan anlayışını bütünleştirmeye yönelik yanını vurgulamaktadır. [81, s.94]

Kavramsal yönü çok ağır basan yapılarını biçime dönüştürürken Ando, Batı'nın soyutlama yöntemini kendisine araç edinmiş ve başarılı bir şekilde kullanmıştır. Burada yapı genellikle iki ya da daha çok temel geometrik biçiminin en çok da beton "kutuların" biraradalığı ile çözülür. Biçimin soyutlanması, insanın kendisini ve

dünyasını arındırması kavramıyla da uyum içindedir. Soyutlama da arınma da karmaşık olanı indirgeyerek yalın hale getirmeyi gerektirir.

Ando mimarlığının çok önemli bir özelliği mekanın biçime baskınlığı, biçimin (doluluk) mekan (boşluk) için varolmasıdır. Ando "gerçek mimari kompozisyonun duvar ve çerçeveleriyle; döşeme, duvar ve çatılarla çevrelenmiş arıtılmış mekandan daha az ilgileniyorum" der [84, s.8]. Bu yaklaşımda biçim geri plana itilir, mekan öne çıkarılır. "Benim estetik imajımla uyuştuklarında duvarlar soyutlaşır, iptal edilir ve mekanın en son sınırına ulaşırlar. Gerçeklikleri kaybolur ve yalnızca çevreledikleri mekan gerçekten varlık duygusu verir" [84, s.12]. Bunu yakalamak için biçim minimize edilir, basit biçimler, basit hatlar kullanılır. Yalnızca beş duyu ile sınırlı olan biçimin baskınlığı mekansal derinliği yok eder, mimarlığı iki boyutlu hale getirir ve mekanın hissi gücünü geri plana iter [88, s.14]. Meyhofer Ando'nun bu tavrını "inşa edilmiş hiçlik" olarak tanımlar. [89, s.46]

Ando'yu modernistlerden ayıran bir başka unsur ise onun işleve Zenvari yaklaşımıdır: "İşlevin temellerini incelemeyi sağladıktan sonra mimarlığı işlevden uzaklaştırmaya inanıyorum. Bir başka deyişle, mimarlığın işlevi nereye kadar izleyebileceğini ve izleme tamamlandıktan sonra mimarlığın işlevden nereye kadar uzaklaşabileceğini görmeyi seviyorum. Mimarlığın önemi işlevle arasındaki uzaklıkta yer alır". [90, s.45-46]

Kenneth Frampton, arılık, anti-popülizm, ticaretle kirlenmeme konusu üzerinde özellikle ısrarla durmaktadır. Le Corbusier'in sıfır derece üslubuna oturan Tadao Ando'nun mimarisini "altüst edici" bulur ve bu konuda şöyle der: "... Ando'nun mimarlığı modern kentin durmaksızın artan tüketiciliğine karşı direnmesi nedeniyle önemlidir... Ando mimarsız mimarlık öğelerini yadsıyarak nostaljik görüşten bilgece kaçınır... Ando modern biçimin "sessizliğine" tüketiciliğe karşı direnci nedeniyle değer verir. İşlevsel biçimlerin değerlendirilmesine gelince Ando burjuva konfor ve ergonomik rahatlık kavramlarına karşı çıkar; çünkü onun için bu ölçütler tüketicilik ile kirlenmiştir". [91, s.88]

Bu yaklaşımıyla Tadao Ando, tüketim çılgınlığı içindeki modern yaşama mimarlık düzeyinde bir eleştiri getirmektedir. Bu nedenle, bir çok Batılı'nın sandığı gibi Modernizm'i restore eden, hatalarını gideren bir mimar değil, modern toplumun

yüzeyselliğine karşı mimari bir tavır koyan insandır. Ando, tüketim malları arasında boğulan modern insanın her şeyden çok boşluğa ve doğaya ihtiyacı olduğuna inanmaktadır. Ando'ya göre boşluk ve doğa bir üretim malı haline dönüşerek maddesel düzlemde sıradanlığa kavuşmamalı, aksine günlük yaşama kök salan özel bir gerçeklik düzeyine ulaşmalıdır. Bu nedenle, "yüzeysel bir konfor anlayışının peşinden gitmek yerine, ekonomik büyüme sürecinde göz ardı edileni yeniden incelemek ve insanın barınması için zorunlu olan şeyleri" ortaya çıkarmak istemektedir. [92, s.8]

Ando'nun purizmi hem Batılı anlamıyla hem Doğulu anlamıyla arıtmadır. Yalın biçim ve arınmış mekan Ando'nun mimarlığının temelini oluşturur. Yalınlaştırılan yalnız biçim değil, malzeme, ışık, su, doğa gibi yapının tüm maddesel öğeleridir. Bu minimalist tavır Zen kaynaklıdır. Arınmış mekansa içinde insanın kendini arındırması içindir. "Kendi kalbini arıtmak / Buda yolu budur" [17, s.76]. Zen öğretisinde arınma için çok yalın mekanlar kullanılır. Ando'nun rahatlığı, verimi, uygunluğu reddeden, kısıtlamaya dayalı yaklaşımı Zen felsefesindeki meditasyon mantığı ile aynıdır. Ando "Sanırım benim mimarlığım oldukça sınırlı, çünkü hapsederek özgürlüğü yaratmaya çalışıyorum." [85]. Ando'nun mekanında duvar, tavan, iç mekan aşırı sonucu adeta algıdan silinmekte ve kişinin sadece kendi dünyası ile başbaşa kalmasına yardımcı olmaktadır [18, s.89]. Ando'nun bu tavrında kesinlikle geleneksel biçimler ve sembolizm yoktur; hacimsel etki vardır [93, s.106]. Bu daha önce açıklanan Zen felsefesindeki "mu" kavramı ile çakışmaktadır. Ando'nun mekan anlayışı için "mu" (hiçlik) kavramının taşıdığı hayatilikten dolayı onun mekanlarına, bir tür "Zen mekan arayışıdır" denebilir. [18, s.88]

Ando'nun mimarlığında malzeme ve malzeme teknikleri Batılı olsa da bu malzemeyi yorumlayışı Doğuludur. Betona karşı, Japonların ahşap ve kağıda olduğu kadar duyarlıdır, onun doğasını anlayıp içindeki potansiyeli dışarı çıkarmaya çalışır. Aslında hantal bir malzeme olan betonu, Japon mimarlığındaki gibi hafif, yüzey etkisi ağır basan bir malzemeye dönüştürür. Malzemenin doğal niteliğini korumayı yeğleyen Japon geleneği ve Ando, betonu sonuçta o denli doğa-dışı bir tasarım ve işçilik saflığına ulaştırmaktadır ki, başka bir mimari gelenekte özensizlik ve rastlantısallığın estetik tadını verebilecek olan bu tavır, orada tam aksine aşırı titiz bir yetkinlik iddiasına dönüşmektedir. Japon geleneğinde ve Ando'da doğallık ve doğa-

dışı bir prezisyon aynı olguyu tanımlayabilen ikiz kavramlar haline getirilmişlerdir. [19, s.88]

Ando'nun mimarlığa olan bu farklı yaklaşım tarzı onu, Batı kaynaklı mimari anlayışlardan ayırmış ve onun özgün bir mimarlık yaratmasında önemli bir neden oluşturmuştur. Ando'ya göre Doğu ve Batı arasındaki bir diğer yaklaşım farklılığı "bütünlük" konusundadır. Ando, Japon mimarlığında Batılı anlamda bütünlük kavramı bulunmadığını söylemektedir. Japon mimarlığında detaylar önemlidir. Bu durum M. Kandil şöyle anlatıyor: "Detayların birbirine eklenmesiyle ortaya bir bütünlük çıkar, ama bu Batıdakinden farklıdır, sonu olmayan, tamamlanmamış bir bütünlüktür. Batıda ise, bilindiği gibi, tasarımda çoğu kez bir bütünlük hedef olarak alınmaktadır" [18, s.89]. Zen Budist inanıştan gelen ve o anın tadına varmayı amaçlayan Ando bu konudaki görüşlerini şöyle ifade ediyor: "Parçalarda hayat vardır ve parçalar birlikte bütüne yeni bir yaşam verirler. Hiçbir zaman bir organizma gibi tam bir bütün olmayan ama zaman içinde akan yapılar yaratamaz mıyım? diye merak ederim. Bir anlamda, gerçek yapılar yaratıcısının, düşünce işlemini bir noktada durdurması ve onları tamamlamasını gerektirir. Zaman kavramını sokmak güçtür. Oysa ben bütünü ima ederken parçaları da betimlemeyi denemek ve ebediyetin şöyle bir görüntüsünü verirken, "an"ı yakalamak istiyorum". [94, s.56-57]

Ando'yu diğer "modernist"lerden ayırt eden ve mimarlığını "zamansız" kılan bir başka özelliği, mimarlıkla doğa arasında kurduğu mekansal kurgu ve iletişimidir. Ando'nun yapıları için üzerinde yer aldıkları topografya yalnızca bir zemin değil, doğrudan tasarımın bir girdisidir. Yapının kimliği, yapının kendisinden çok, yapı ile çevre arasında kurulan iletişimde saklıdır. Wright'ın "organik" mimarlığı Ando'da, soyut ve katı geometrik biçimlere rağmen, bir kez daha hayat bulur. Bir anlamda Ando'nun mimarlığını "Corbusierleştirilmiş" bir Wright mimarlığı ya da "Wrightlaştırılmış" bir Le Corbusier mimarlığı olarak nitelemek yanlış olmaz. Ando'nun doğa ile iletişimi Wright'tan farklı olarak temel biçimlerin parçalanması üzerine kurulmamıştır. Mimarlığı "geometrik formlarla soyut bir oyun" olarak gören Le Corbusier'yi aşarak katı akılcılığı da yadsımaktadır.

Ando'nun mimarlığında insan yapısı biçimler geometrik soyutluklarını inkar etmeden doğa ile bir aradadır. [81, s.94-95]

Ando'nun mimarlığının değişken öğelerinden biri olan doğa, Batı ve Doğu'da farklı anlaşılan kavramlardandır. Batılı için doğa ve insan karşıttır. İnsanın doğadan üstün olduğuna inanır ve sürekli bu üstünlüğü sağlamaya, doğayı dize getirmeye çalışır. Doğanın karşısındadır. Çünkü ondan korkar. Doğaya ait düzensizliğin, bilinçsizliğin yerine insana ait düzeni ve bilinci getirmeye çalışır. Tadao Ando, bu konuda "Benim mimarlığım Batı mimarlığı arasındaki fark doğa anlayışında yatar. Biz, Japonlar, doğayı kabul eder ve onunla uyum içinde yaşarız. Batılılar kendilerini doğadan korumaya çalışırlar." der. [85]

Çevik'e göre, Tadao Ando doğayla bağları kopmuş modern insana doğanın varlığını tüm ruhuyla ve bedeniyle deneyimleyebileceği mekanlar yaratmaktadır. Ancak, tasarım yaklaşımı nostalji veya kaybolanı simgeleme değil, doğayı bütün gücüyle insan yaşamı içine yeniden sokmak üzere biçimlenmiştir. [1, s.77]

Ando'nun yapılarında mekan, malzeme, ışık ve doğa soyutlanarak yerlerini bulur. Özellikle doğayı mimarlığa katışı bu yaklaşımı kavramada iyi bir göstergedir. Doğa çerçevelenerek ya da tamamen bağlamından koparılıp yapının içine alınarak onun soyut bir nesnesi haline gelir. Ando "Işık ve rüzgar gibi şeyler yalnızca dış dünyadan koparılmış biçimde bir evin içine sokuldukları zaman anlamlıdır. Ayrılmış ışık ve hava parçası tüm doğal dünyanın izlenimini uyandırır." der. [84, s.9]

Ando, yoğun kentsel yaşam içinde, geleneksel Japon mimarlığının temel özellikleri olan doğaya açılmanın ve yakın ilişki kurmanın artık olanaklı olmadığını fark ettiği için kendine özgü bir tavır geliştirmiştir. Peter Eisenman ile mektuplaşmasında, esas amacının var olan haliyle doğayla ilişki kurmak olmadığını, mimarlık aracılığıyla doğayı soyut bir şekle sokarak yeni bir ilişkiyi ortaya koymak istediğini yazmaktadır. [95, s.137]

Yine Ando "Burada anlatmak istediğim kaba doğa olmayıp "evcilleştirilmiş", insan tarafından bir düzene sokularak, kaotik doğaya bir tezat oluşturan doğadır. Belki bu, doğadan soyutlanarak elde edilen bir düzen olarak tanımlanabilir: Soyutlanarak tekrar ortaya konulan ışık, gökyüzü ve su. Malzeme ve formdan meydana gelen mimari bir esere, böyle bir doğa katılırsa, mimarının kendisi doğa tarafından kavramlaştırılmaktadır." der.

Daha önceki bölümde açıklanan ve kökünü Japon kültüründen alan üç temel ilke; 1. Fragmanlaştırma (Ma) 2. Karşıt-Birlikte varoluş (Ying-Yang) 3.Uydur ve kurgu oyunu; Ando'nun mimarlığında kendini gösterir. Ando bu üç ilkenin mekana aktarımında doğal elemanları anlamsal bir araç olarak kullanmaktadır. Ando, bunu şöyle ifade ediyor: "Mimarlık, soyutlama ve gösterim arasındaki çatışmada varolur. Bu ilişkiye bir başka öge; doğa sokulur. Doğa gösterimin ve soyutlamanınkinden farklı bir düzlemde yer alır. Mimarlık sadece biçimlerle oynamak değil, insan tarafından bir yerin kurulmasıdır. Geometri, mimarlıkla bağlantılı çeşitli anlamları yoğunlaştırır. Gökyüzü, su, ışık görünümde, geometri aracılığı ile düzenlenmiş temel mimari formun içine sokulan doğa, soyutlama ve gösterim arasında salınır ve her ikisinden de biraz olan bir mimarlığı yaratır". [94, s.56-57]

Ando'nun yapılarına egemen olan yalın geometrik formlarla tanımlanan doğa anlayışı onun tasarımlarında çok belirgindir. Katı geometrik düzen ile doğa çelişkisinin yarattığı gerilim Tadao Ando'da her zaman ana temayı oluşturmaktadır. [1, s.78]

Ando'nun mimarlığında doğa yeşil, su, gökyüzü, güneş, hava, rüzgar, yağmur, kar ve ışıktır. "Doğa ile tam bütünleşme ve doğal çevreye açıklık" amaçlanır [84, s.9]. Ando için doğa soyut biçim kadar yapaydır [80, s.21]. Doğayı elemanlarına ışığa, suya ve gökyüzüne indirgemekte ve bunları mimari elemanlarla işleme tabi tutmaktadır. [88, s.31]

Ando yapısını yaratırken doğayı taklit etmez; kendi bilincini ve bilinç dışını kullanarak yeni bir doğa yaratır. Ando amacının mimarlık aracılığı ile doğanın anlamını değiştirmek olduğunu söyler [96, s.342]. Bu yeni yaratım Zen kaynaklıdır.

Ando'nun biçimleri ile ilgili olarak Kandil şu ifadeyi kullanıyor: "Ando'nun biçimleri doğanın (ve geleneksel mimari biçimlerin) taklidi değildir, doğrudan düşünceden, tinden üretilmiştir. Bu biçimler doğa ile yarış içinde de değildirler. Yani "Doğa ürünü mü üstündür, düşünce ürünü mü üstündür?" sorusu Ando'nun mimarlığında önemini yitirmektedir; hem doğa, hem de düşünce ürünü kendi özerkliklerini koruyarak bir bütünü oluşturabilmektedir". [18, s.87-89]

Mekanın Ando'nun mimarlığındaki baskınlığına paralel olarak değişim, hareket ve dinamizm kavramları da onun yaklaşımındaki yerlerini alırlar. Mekan değişmeyen,

statik, sabit olandır. Mimarlığa hareket kazandıran insan, zaman, yeşil, su, gökyüzü, mevsimler, hava, rüzgar, yağmur, kar, sıcaklık, ışık vb.dir. "İnsanlar hareket ettikçe yapıyla konumlarından kaynaklanan ilişkileri ilerleyişlerine bağlı olarak değişir. Hareket ederek ve bakış noktalarını değiştirerek zihinlerde mimarlığın bütün bir resmini oluştururlar" [88, s.10]. Ando mekanlarını etkileyen bu gelip geçicilik konusunda şunları söylüyor: "Su, ışık ve gökyüzü şeklinde doğa, mimarlığı metafiziksel düzlemden dünya düzlemine geri verir. Mimarlıkla doğa arasındaki ilişki ile ilgilenme kaçınılmaz olarak mimarlıkla zaman bağlamıyla ilgilenmeye yol açar. Ben zaman duygusunu vurgulamak isterim. Bu gelip geçicilik veya zaman akışı duygusunu mekansal deneyimin bir parçası olduğu kompozisyonlar yaratmak istiyorum. Bu kompozisyonlar o deneyimden geçen bireyin duyarlılığını cezbetmelidir". [94, s.56-57]

Tadao Ando daima mimarlığın sözle anlatılamayan taraflarına ilgi duymuş ve mimarlığı tüm bedeni ve ruhuyla kavramak istemiştir. Eğer mimarlıkta yeni ufuklar açma yönünde bir uğraş verecekse mimarlığı sadece zihinsel soyutlamalarla anlayamayacağını fark etmiş ve duyularıyla sezgilerine de önem vermiştir. Mimarlığın işleve, detaylara, biçime göre aşkın (transcendental) olarak tanımlanabilecek yanını açığa çıkarmaya çalışmak, Tadao Ando'nun mimarlık macerasını yönlendiren itici gücü oluşturmaktadır.

4.2. Tasarımlarında Suyun Kullanımına Örnekler

- **Row House, Sumiyoshi, Osaka**

Tadao Ando'nun 1976 yılında tasarladığı evdir. Yapıyı gezmeyen kişi için projelerden mekanın algılamak zordur. Yapı, Ando'nun mimarisinin tüm özelliklerini gösterir. Açık merkezi avlu, ev sahiplerinin doğanın ritimleri ile yaşamalarına izin verirken, şehrin karmaşasını adeta dışlar [97, s.50]. Bu avlu modern mimarinin rahatlık anlayışından oldukça uzaktır. Salonda oturan kişi yemek odasına avludan geçerek ulaşır. Yatak odasına geçmek için de bu avludaki merdivenin kullanılması gerekir. Örneğin kışın karlı bir gecede, yatak odasından kahve içmek için yemek odasına gidecek bir kişi bu üzeri açık avludan geçeceği için belki de şemsiye kullanacaktır. Evde dış yaşamla bu kadar iç içe olmak sözle zor

anlatılacak küçük olaylarla, doğa ve insanı anlamaya yarar. Örneğin burada yağış, aniden esen rüzgar, hava basıncının değişmesi, güneşin doğuşu ve batışı, kışın ağızdan çıkan buhar, vb. gibi olaylar yaşanabilmektedir. Tadao Ando bu evini çağımızdaki manevi değerlerin kaybolması gerçeğine karşı tasarladığını söyler. [60, s.10-13].

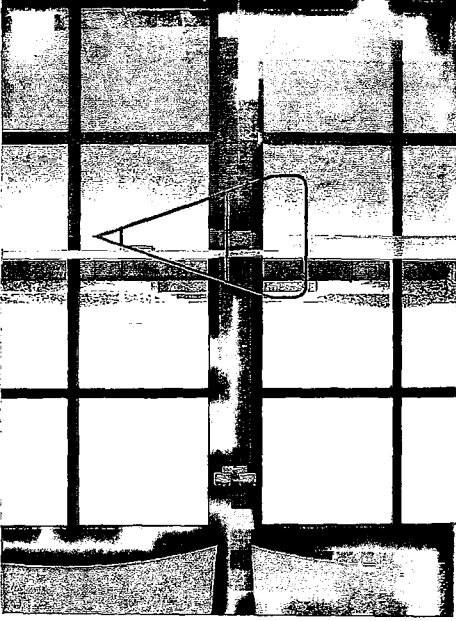


Şekil 4.1: Merkezi avludaki merdiven ve köprü, Row House [97, s.54]

- **Rokko Housing I, II ve III, Kobe**

Tadao Ando'nun doğa ile diyalogu 1983-1992 yılları arasında yaptığı Rokko Konutları ile doruğa ulaşmıştır. Burada yapı içinde oturan değil, yapının tasarımı sırasında kendisi doğa ile mücadele etmek zorunda kalmıştır; çünkü yapı, şehir içinde 60 derece eğimli bir arsa üzerine kurulmuştur. [60, s.13-15]

Tasarımın kompleksliğine karşılık, konutlar Kobe limanının tüm manzarasını açıklıkla görecek ve her katta farklı bir görüş yakalayabilecek şekilde yerleştirilmiştir. Bütün olarak Rokko II, Rokko I'e göre daha belirgin bir lüks duygusunu verir çünkü içeride liman görüntülü bir de yüzme havuzu vardır (Şekil 4.2). [97, s.58]



Şekil 4.2: Liman görüntülü yüzme havuzu, Rokko Housing II [97, s.59]

- **Church On The Water, Hokkaido**

Hokkaido Adası'nın kuzeyinde, Sapporo şehrinin doğusunda, 1985-1988 yıllarında inşa ettiği bu kilise yapay bir gölün yanında yer alır. Toplam yer alanı 520 metrekare olan bu küçük kilise, iki küpün kesişiminde yer alır ki küplerden geniş olanı kayarak açılabilir ve camdan yapılmıştır [60, s.78]. Bu kilisede ana tema, ışık, su ve havadır. Ayna görünümündeki göl üzerindeki ışık ve rüzgar gibi doğal olaylar insanda doğa saygısını arttırmaktadır. [97, s.15]

Tadao Ando, Su Üzerindeki Kilise'yi şöyle anlatıyor: “Yapı Hokkaido’da Yubari sıradağlarının kuzeybatısındaki bir ova üzerinde konumlanıyor. Arazi ağaçlarla çevrili ve ilkbaharla yazın yeşilliklerle, kışınsa gümüş rengi karla kaplanıyor. Bu projede yakındaki bir dereden su alınarak yapay bir göl oluşturuldu. Doğanın bir parçası olan suyun mimarlıkla ve insanlarla ilişkileri üzerine düşünmeye başladım.

Tüm yerleşim düzeni, birbiriyle kesişen ve yapay göle bakan 10 metrelik ve 15 metrelik iki kareden oluşuyor. “L” harfi şeklindeki yüksek duvarlar bu kareleri çevreliyor. Uzun duvar boyunca yapıya yaklaşıldığında derenin sesini duyuyor fakat onu göremiyorsunuz. Heyecan yükseldikçe duvardaki bir açıklıktan içeri giriliyor ve 180 derece dönülerek suyla karşılaşılıyor. Su sesini dinleyerek yumuşak bir tepeye tırmanırken, dört bir tarafı cam duvarlarla kaplı bir mekana yöneliniyor. Sonunda

insan kendini bir ışık kutusu içinde buluyor. Üstü açık bu alanda, gökyüzünün örttüğü dört haç birbirine dönük yerleştirilmiş. Burada insan suyun, rüzgarın ve kuşların seslerini dinleyerek doğayla iletişim kuruyor. Ben izleyicilerin sadece gözlerine değil tüm duyularına hitap eden bir mimari yapmak istedim. Kişi dört haçın etrafında dolanınca tek bir doğrultuya yöneltilmiyor, bu nedenle de kiliseye doğru yönelince yoğun duygular içerisinde oluyor. ...Şapelin önündeki suyun yüzeyi çevrenin muhteşem doğası içinde soyut bir ayna yüzeyi gibi uzanıyor. Kapının çerçevesiyle kadrajlanan manzara, günün saatlerine göre değişiyor ve suda yansıyor. Bu değişimlerle insan doğayı ve kutsal olanı aynı anda algılıyor” (Şekil 4.3-4.4). [81, s.91]

Ando bu tasarımdaki amacını şöyle dile getirmiştir: “Doğanın gücünü geçici toplumda var etmek istedim ve insanın direkt olarak her tür yaşam duygusuna hitap eden bir tür stimule edici mekanlar elde ettim. Daha da fazlası, tarihin oluşmamış çoğulluğundan ya da stilinden kaybolan şeyleri yeniden gündeme getirdim, ancak doğanın esas görüntüsü ve hayat onun derinliklerinde yaşar, diğer bir deyişle kültürün ruhudur”. [97, s.78]



Şekil 4.3: Kilisenin önündeki havuz ve doğaya açılımı [97, s.82]



Şekil 4.4: Kışın kiliseden doğanın ve gölün görünüşü [97, s.83]

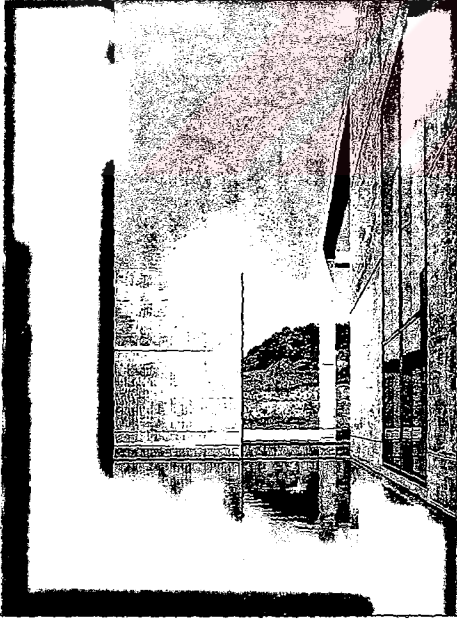
- **Children’s Museum, Himeji, Hyogo**

Ando, 1989 yılında gerçekleştirdiği “Çocuk Müzesi”nde insanın doğayla olan ilişkisini ana tema olarak almıştır. Bu müze, Tadao Ando’ya sadece geniş bir alanda bina inşa etmeyi değil, aynı zamanda doğal yapılanmanın avantajını kullanmayı da sağlayan ilk projelerden biridir. Himeji şehrinin hemen dışında, göle bakan ağaçlı bir tepeden yer alan bu yapı, çocukların sanatsal eğitimi için yapılmıştır. Denize, göle ve

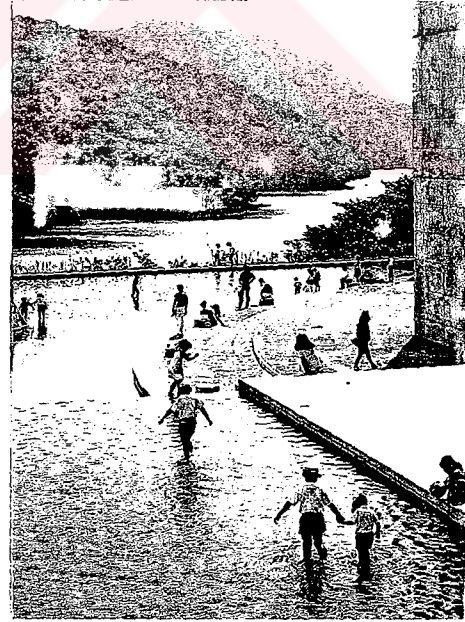
yeşile açık olmak amaçlanmıştır. Ando bu müzeyi çakışmayan iki dikdörtgen şeklinde kompoze etmiş ve binanın çevresini aşağıdaki göl ile görsel olarak bağlayan akan bir su yolu tasarlamıştır. Su basamaklardan akarken, yan tarafında zemin de aynı harekete eşlik etmektedir. [97, s.90]

Göl ve doğa manzaralı çalışma mekanlarının, terasların çocukların yaratıcılığını güçlendireceğini düşünülmüştür. Bina yanındaki yapay göl, topoğrafyaya uygun olarak dağlar tarafından oluşturulan panoramaya doğru inmektedir (Şekil 4.5).

Balamir'in aktardığına göre, Ando bu yapıyla ilgili şöyle demektedir: "Yapı, yeşil bir tepeyle küçük bir göl arasındaki arazide konumlandırıldı. Çocukların yaratıcılığını ve duygularını geliştirecek bir kültür ve eğitim merkezi. Bol yeşillikle kaplı organik bir topoğrafyanın içine yerleştirilmiş geometrik küp. Muhteşem doğayla tezat yaratarak geometriye biçim verecek bir yapı sunmak istedim. Göl boyunca uzanan duvar, çevredeki araziye açılan bir mekan yaratıcı öğe olarak tanımlanıyor. Binalar, küçük bir plazayla birbirlerine bağlanıyor; böylece insanlarla doğanın iletişimini her yerde sağlamak için doğa yapının yanı başına kadar inebiliyor". [83, s.96]



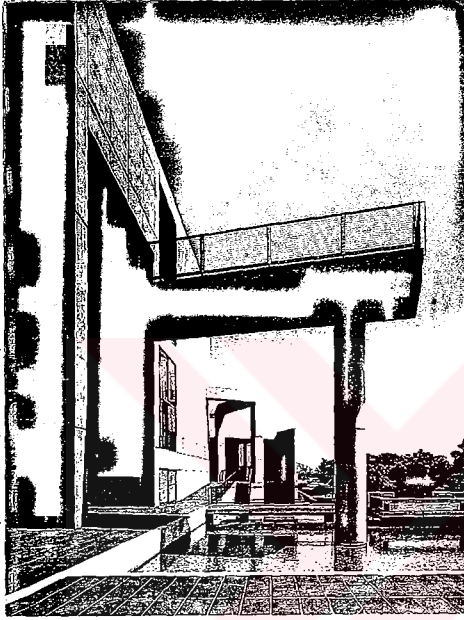
Şekil 4.5: Çocuk Müzesi ve suyun birlikteliği [97, s.91]



Şekil 4.6: Topografyayla birlikte inen yapay göl [97, s.94]

- **Museum of Literature I ve II, Himeji**

Himeji kasabasının merkezinde yer alan müze binaları 1988-1994 yılları arasında yapılmıştır. Müzenin dışındaki büyük alanın yollarına ulaşan geniş bir gölcük vardır ve bir şelale akar. Müzenin bir kısmını çevreleyen yükseltilmiş yürüme yolları, binanın hemen yanında ve Himeji Kalesi'ne bakar konumdaki şelalenin görünmesine izin verir. [97, s.100]

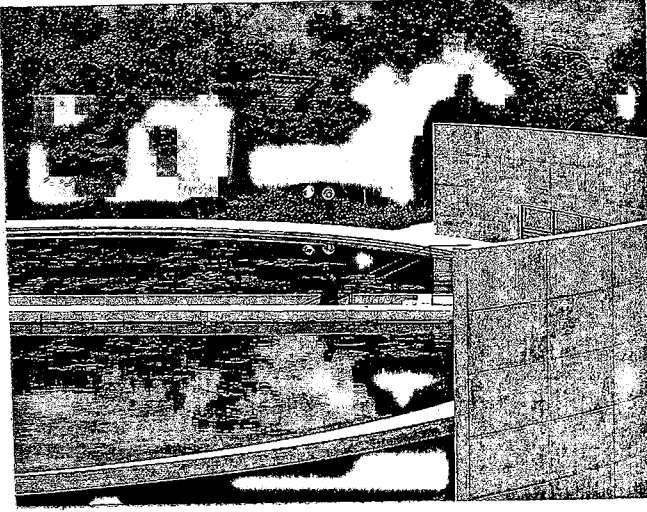


Şekil 4.7: Museum of Literature, Himeji [97, s.101]

- **Water Temple, Hampuku-ji**

Tadao Ando, 1992 yılında Hampuku-ji'de, Osaka körfezine bakan bir yamacın tepesine yaptığı "Water Temple" binasında ana girişi, üzerinde nilüferler olan oval şeklinde bir havuzun ortasından aşağıya inilerek yapmıştır. Bambu ormanları, dağlar ve pirinç tarlalarının önündeki bu havuz tapınağın çatısını oluşturmaktadır. Üzerindeki nilüfer yaprakları budizmde cennetin sembolüdür. (Şekil 4.8-4.9)

Ando bu tasarımda suyu yapının bir yüzeyi olarak çatıda kullanmış ve su ile nilüfer yaprağının budizmdeki sembolik değerini birleştirerek tapınağa daha mistik bir hava kazandırmıştır. [88, s.66-68]



Şekil 4.8: Havuzun içinden tapınağa giriş [97, s.118]



Şekil 4.9: Tapınağın kuşbakışı görünüşü [97, s.76]

- **Fabrica (Benetton Research Center), Treviso, Italy**



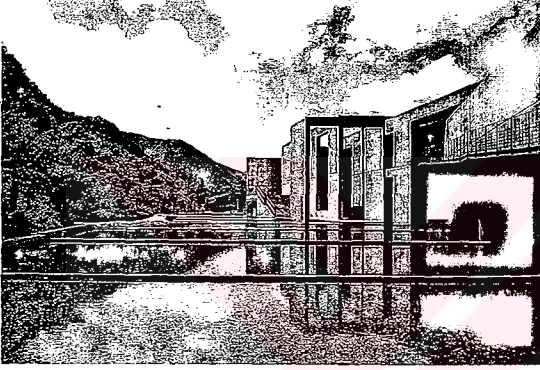
Şekil 4.10: Sıralı sütunların gölcükteki yansıması [97, s.149]

1997'de Treviso'da, mimari dizayn, fotoğraf, grafik, tekstil alanlarında çalışan öğrenciler için kurulmuş olan bu araştırma merkezi, bir villanın restorasyonudur. 7 metre genişliğindeki kolonlu galeri, önde yer alan bir gölcüğü geçerek villanın içine girer. Ando'nun dediği gibi, "Sıralı sütunlar gölcük içinde villanın yansıması ile birlikte yeni bir mekan yaratır. Vurgulanmak istenen tema; yeni bir mimari katarak

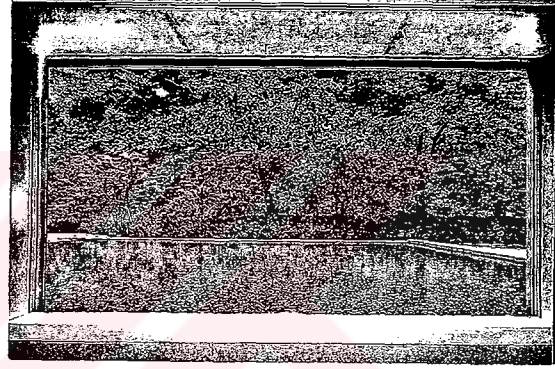
eski villanın çekiciliğini ve canlılığını uyumlu bir şekilde ortaya koymaktır.” (Şekil 4.10) [97, s.148]

- **Nariwa Museum, Okayama**

1994’de yapılan Nariwa müzesinin, taş ile çevrili duvarlarının bir bölümü yükselen bir dağa bakarken, diğer bölümü işlek bir cadde ile çevrilidir. Bu müzenin, ziyaretçileri caddeden yukarı ve uzağa yönelten bir girişi vardır ki bu; ziyaretçilerin dağ tarafında yer alan yapay bir gölün üzerine doğru girişlerini sağlar. Bu labirent tarzı yaklaşım, tipik bir Ando örneğidir ve ziyaretçileri dağ tarafının çekici manzarasıyla karşılaşmaya hazırlar (Şekil 4.11-4.12). [97, s.152]



Şekil 4.11: Müzenin yanındaki yapay göl [97, s.154]



Şekil 4.12: Müzeden göle ve doğaya bakış [97, s.155]

- **Meditation Space, Unesco, Paris, Fransa**

1995’de Paris’te yapılan, 33 m2 taban alanına sahip bu küçük yapı; Marcel Breuer’in yaptığı Unesco Komuta Merkezi ile Pier Luigi Nervi’nin tasarladığı Konferans Salonu arasında sıkıştırılmıştır. Bu yapı aynı zamanda, Isamu Noguchi’nin Japon bahçesinin de hemen yanındadır.

Meditation Space’de rampaların altından usulca akan su, yapının güçlü basitliğini doğrulayan bir tür soğukluk hissi verir. Dışarıda binanın çevresinde akan su ile üzerine düşen zarif ışık yansımaları, Meditation Space’i Ando’nun en saf ve en güçlü küçük binalarından biri yapar (Şekil 4.13). [97, s.158-163]



Şekil 4.13: Meditation Space, Paris [97, s.162]

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Şüphesiz ki her uygarlıkta mekan kültürünü belirleyen en önemli etken, insan ve doğa ilişkisidir. Doğaya yüklenen çeşitli anlam ve değerler belirli bir kültüre ait insanların doğaya ve suya yaklaşım biçimlerini belirler. Tezde, doğanın bir elemanı olan suyun farklı kültürlerdeki tarihi, mitolojik ve simgesel anlamları irdelenmiş; bunun peyzaj, bina ve yakın çevresinin tasarımına olan katkıları incelenmiştir.

İnsanın hayatını sürdürebilmesi için gerekli olan suyun, tasarımda kullanımı çok eski zamanlara dayanmaktadır. Mimari bu anlamda insanlara suyun hayatları üzerindeki etkilerini hatırlatmaktadır. Suya gösterilen ilginin kültürlerle göre değişimi, biçimsel farklılıkları da doğurmuştur.

Farklı kültürlerde tasarımcılar suyu, fonksiyonel amaçlarının yanı sıra; görsel, işitsel, psikolojik, temassal ve iklimsel gibi farklı estetik amaçlarla da kullanmışlardır. Suyu gerek dış, gerekse iç mekanlara getirmişler; ona havuz, kaskat, kanal, çağlayan, fiskiye, çeşme, sebil gibi çeşitli biçimler vermişlerdir.

Doğu, Batı ve Türk kültürlerinde, tarihsel süreç içerisinde yapılan uygulamalar, tasarım yaklaşımları farklı olsa da mimarlık ve su ilişkisine verilen önemi göstermektedir. Daha önce de değinildiği gibi, aslında kültürler arasında Doğu-Batı diye tam bir ayırım yapmak yanlış olmasına rağmen, tüm kaynaklarda sistematik olarak böyle geçmektedir. Sonuçta tüm kültürler birbirleri ile iletişim halindedirler. Bu durumda evrensel bir takım değerler sabittir; ancak yerel özelliklere göre bunlar farklı anlamlar kazanırlar. Batı kültüründe akılcı ve sistematik düşüncenin etkisiyle, Doğu kültüründe ise içgüdüsel sezgiler ve duygularla yapılan tasarımlar ön plana çıkmaktadır.

Japon mimar Tadao Ando, evrensel kültür ile Doğu kültürünün sentezini yaparak, bunu kendi tasarımlarında uygulamıştır. İlk bakışta oldukça modern görünen yapıları, aslında derin bir Doğu felsefesini ve mekan kültürünü barındırır. Ando, Japon geleneğinin özünü oluşturan insan ve doğa ilişkisini, tüm duyularıyla ve sezgileriyle

kavramış ve bunu modern mimarlıkla birleştirip yeni ve kendine özgü bir mimarlık anlayışı yaratmıştır.

Ando biçimlerin kendileriyle değil, onun ardında yatan öz ve içerikle ilgilenmiştir. Bu anlamda doğaya yaklaşımı ve tasarımları ile doğayı bir araya getirişi de belli bir felsefi düşüncenin sonucudur. Esas olarak doğayı insan yaşamı içine tekrar sokmak istemektedir. Ancak bunu yaparken doğayı taklit etmekten öte, yeni bir doğa yaratır. Ona göre su gibi doğal elemanlar, dış dünyadan koparılarak mekana sokulduğunda anlam kazanırlar. Bu yüzden su her zaman çerçevelenerek kullanılır; sert bir geometrisi vardır. Su ile kurduğu bu yeni soyut ilişki, tüm doğal çevreyi hatırlatır. Bu Zen Budizmine olan inancının bir sonucudur.

Ando'ya göre modern insanın en çok doğaya ve boşluğa ihtiyacı vardır. İnsanın arınması için su, yalın geometrik düzen içinde mekana sokulur. Onun yaratmak istediği bir anlamda geometri ve doğa arasındaki gerilimdir.

Ando ile ilgili tüm bu irdelemenin sonucunda, tasarımda suyun kullanım amaçları üzerine bir takım ipuçları elde edilebilir. Önemli olan suyun o mekana kattığı anlamdır. Her tasarımcı bunun farkında olarak suyu kullanmalı ve bunu kendi kültürünün özü ile birleştirmelidir.

Doğa ve insan ilişkisi açısından Anadolu mimarlık kültürü incelendiğinde, hem Doğu hem de Batı kültürünün etkileri gözükmemektedir. Bu açıdan bakıldığında Anadolu mekan kültürünün zenginliği Türk mimarlığı açısından umut vericidir. Türk çeşmelerinden saray ve köşk bahçelerine, Diyarbakır evlerinden Boğaz'dakiyalılara kadar geniş bir perspektifte bakıldığında, Türklerin doğaya ve suya verdikleri önem açıkça görülmektedir.

Fakat günümüz Türk mimarlığının sorunu kendi mekan kültürünün özüne bakmadan, sadece biçimsel anlamda Batı kültürünü taklit etmesi ve hiçbir anlam barındırmaya yalancı doğa örnekleriyle çevresini doldurmasıdır. Bu noktada yapılması gereken Ando'nun yaptığı gibi, kendi kültürümüzün değerlerini ön plana çıkarıp, doğa ve mekan ilişkisini yeniden incelemek, bu ilişki de suyun yeri ve önemini belirlemektir. Böylece su ve mimarlık ilişkisinde özgün bir Türk bakış açısı yakalanabilir.

KAYNAKLAR

- [1] **Çevik, A.**, 1999. Batı ve Doğu Kùltürlerinde İnsan-Mekan-Doğa İlişkileri, Mimarlar Odası İzmir Şubesi Yayınları, İzmir.
- [2] **Şengör, C.**, 1999. "Akıl, Bilim, Deprem, İnsan", *İ.T.Ü. 227. Eğitim Yılı Açış Dersi*, İstanbul.
- [3] **Hançerlioğlu, O.**, 1999. Düşünce Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [4] **Çoruhlu, Y.**, 1998. Türk Mitolojisinin Abc'si, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- [5] **Güvenç, B.**, 1995. Japon Kùltürü, Türkiye İş Bankası Kùltür Yayınları, Ankara.
- [6] **Moore, C.W., Lidz, J.**, 1994. *Water&Architecture*, Harry N. Abrams, Inc., New York.
- [7] **Şengül, E.**, 1995. Mimari- Su İlişkisi Üzerine Bir İnceleme, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [8] **Sakaoğlu, N.**, 1994. İstanbul Sularına Şehrengiz, *İstanbul Dergisi*, 8, 27-43.
- [9] **Kavaklı, K.**, 1994. Su Elemanlarının Kullanımı ve İstanbul Çevre Düzenlemelerindeki Su Elemanlarının Araştırılması, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [10] **Şentürk, N.**, 1990. Su Bahçeleri, *Tasarım Dergisi*, 9, 100-102.
- [11] **Gökberk, M.**, 1996. Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [12] **Kortan, E.**, 1996. "Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine", *Mimari Akımlar II*, Yem Yayınları, İstanbul.
- [13] **Taş, A.**, 1998. Rönesans Devri Bahçe Sanatı ve Ülkemizdeki Yansıması Olarak Beylerbeyi Sarayı ve Set Bahçeleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [14] **Ayverdi, A.**, 1972. Japonya Mimarlığı Mekanı, İ.T.Ü. Gümüşsuyu, İstanbul.
- [15] **Yogi, M.M.**, 1968. *Science of Being and Art Of Living*, Penguin Books, New York.

- [16] Meutes, A., Bossert, J., 1997. Gündelik Yaşamda Zen, Okyanus Yayıncılık, İstanbul.
- [17] Suzuki, D.T., 1988. Studies in Zen, Unwin Hyman Ltd., London.
- [18] Kandil, M., 1989. Her Detayda Bir Ruh, *Mimarlık Dergisi*, 4, 87-89.
- [19] Tanyeli, U., 1991. Ando-Modernizm ve "Japonizm", *Arredamento Dekorasyon*, 32, 85-88.
- [20] Yıldız, G., 1995. Doğal Işığın Mimari Mekanı Biçimlendirmesi ve Anlam Boyutu Üzerine, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [21] Şen, C., 1996. Dolmuşa Binme ve Dolmuştan İnme Sanatında Zen, Dharma Yayınları, İstanbul.
- [22] Yurtsever, H., 1996. Modernizm ve Postmodernizm Kargaşasından Geleceğin Biçimine, *Mimari Akımlar II*, Yem Yayınları, İstanbul.
- [23] Corbusier, L., 1999. 'Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [24] Scully, V., 1999. The Pritzker Architectural Prize 1998-Renzo Piano, The Hyatt Foundation, Los Angeles, California.
- [25] Zorlu, D., 1992. Tarihsel Süreç İçerisinde Su Ögesinin Peyzaj Planlamada Kullanımı, *Yüksek Lisans Tezi*, Y.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [26] Cendere, A., 1998. Su Elemanlarının Kentsel Mekanlarda ve Yeşil Alanlarda Kullanımı, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [27] Calvino, I., 1990. Görünmez Kentler, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [28] Güzer, A., 1996. Emilio Ambasz: Mimarlıkta Sıfır Noktası, *Arredamento Dekorasyon*, 83, 74-86
- [29] Tümer, G., 1996. Aynalı Binalar Nöbetçi Mimarlar, Mimarlar Odası Bursa Şubesi Yayınları, Bursa.
- [30] Wiseman, C., 1990. I.M. Pei-A Profile in American Architecture, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.
- [31] Betsky, A., 1995. "Take me to the Water", Architecture and Water, *Architectural Design, Profile No 113*, 65, pp.8-15, Academy Editions, London.
- [32] Varey, R., 1989. Classic Garden Design, Random House, Inc., New York.

- [33] Wylson, A., 1986. Aquatecture: Architecture and Water, The Architectural Press, London.
- [34] Anonim, 1999. Suyu Tasarlamak, *Arredamento Mimarlık*, 110, 56-67.
- [35] Uzun, G., 1990. Peyzaj Mimarlığında Su Kullanım Tekniği, Ç.Ü. Ziraat Fak. Peyzaj Mim. Böl., Adana.
- [36] Hennebo, D., 1983. Antik ve Ortaçağ Kentlerinde Yeşil Alanlar, Ege Ü. Ziraat Fak. Yayınları, No. 465, Ofset Basımevi, İzmir.
- [37] Pamay, B., 1978. Park Bahçe ve Peyzaj Mimarisi, İ.Ü. Orman Fak. Yayınları, No. 264, Çeliker Matbaacılık, İstanbul.
- [38] Gülen, N., 1994. Dünya Bahçe Sanatının Gelişimi ve Peyzaj Tasarımını Etkileyen Akımlar, *Tasarım Dergisi*, 51, 101-103.
- [39] Akdoğan, G., 1974. Bahçe ve Peyzaj Sanatı Tarihi, A.Ü. Ziraat Fak. Yayınları, No. 528, A.Ü. Basımevi, Ankara.
- [40] Campbell, C.S., 1978. Water in Landscape Architecture, Van Nostrand Reinhold Company, New York.
- [41] Lourie, M., 1986. An Introduction to Landscape Architecture, Prentice- Hall, Inc., New Jersey.
- [42] Evyapan, A.G., 1974, Tarih İçinde Formel Bahçenin Gelişimi Ve Türk Bahçesinde Etkileri, O.D.T.Ü., Ankara.
- [43] Green, R., 1999. Ev ve Bahçe Peyzajı, *Tasarım Dergisi*, 91, 56-57.
- [44] Yıldız, D., 1996. Peyzaj İle Mimarlık-Kentsel Tasarım İlişkileri ve Mimari Tasarıma Etkileri, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [45] Hasol, D., 1999. Mimari İzlenimler, YEM Yayınları, İstanbul.
- [46] Gössel, P., Leuthauser, G., 1991. Architecture in the Twentieth Century, Benedikt Taschen, Köln.
- [47] Kortan, E., 1999. Modern Mimarlığın Başarılı Ustası, *Arredamento Mimarlık*, 112, 30-46.
- [48] Gülsen, A., 1994. Bilim ve Endüstri Müzesi-La Villette, *Kültür Yapıları*, YEM Yayınları, İstanbul.
- [49] Jodidio, P., 1993. Contemporary American Architects, Benedikt Taschen, Köln.
- [50] Holl, S., 1998. Steven Holl-Selected Projects, Princeton Architectural Press, Canada.

- [51] **Özer, D.N.**, 1997. Guggenheim Bilbao Müzesi/İspanya, *Yapı Dergisi*, **192**, 110-118.
- [52] **Barragan, L.**, 1995. Barragan: The Complete Works, Princeton Architectural Press, Madrid.
- [53] **Ambasz, E.**, 1992. Luis Barragan, Emilio Ambasz Inventions the Reality of Ideal, Rizzoli International Publications, Inc., New York.
- [54] **Esin, S.**, Kültürel Bağlamda Simgesel Anlamanın Mimariye Yansıması ve Farklı Kültürlerde İncelenmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [55] **Anon**, 1994. Ricardo Legorreta, Aspects of Minimal Architecture, *Architectural Design, Profile No 110*, **64**, pp.18-21, Academy Editions, London.
- [56] **Anon**, 1995. Ricardo Legorreta- Solana, Architecture and Water, *Architectural Design, Profile No 113*, **65**, pp.58-60, Academy Editions, London.
- [57] **Mutlow, J.V.**, 1997. The Poetic Architecture of Ricardo Legorreta, Rizzoli International, Publications, Inc., Italy.
- [58] **Michell, G.**, Architecture of the Islamic World, Thames and Hudson, London.
- [59] **Anonim**, 1993. Temel Britannica, cilt 16, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul.
- [60] **Yamamoto, T.**, 1995. Çağdaş Mimarlar I, YEM Yayınları, İstanbul.
- [61] **Anonim**, 1998. Ağa Han Mimarlık Ödülleri, *Tasarım Dergisi*, **85**, 98-105.
- [62] **Anonim**, 1998. Water Glass Villa, *Maison Française*, **35**, 116-119.
- [63] **Gast, K.P.**, 1998. Louis Kahn-The Idea of Order, Birkhauser Verlag, Basel.
- [64] **Dostoğlu N.T.**, 1996. Modern Mimarlık'ın Dönüm Noktası: Team 10-Louis I. Kahn, *Mimari Akımlar II*, Yem Yayınları, İstanbul.
- [65] **Küçükerman, Ö., Güner, Ş.**, Anadolu Mirasında Türk Evleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- [66] **Kuban, D.**, 1995. Türk "Hayat"lı Evi, Eren Yayıncılık, İstanbul.
- [67] **Aytöre, A.**, 1962. Türklerde Su Mimarisi, *Milletlerarası 1. Türk Sanatları Kongresi Tebliğleri*, Ankara.
- [68] **Eldem, S.H.**, 1970. Türk Bahçeleri, Kültür Bakanlığı Türk Sanat Eserleri: 1, Apa Basımevi, Ankara
- [69] **Anonim**, 1986. Büyük Larousse Ansiklopedisi, Cilt 19, İstanbul.

- [70] Yamamoto, T., 1996. Tadao Ando İstanbul'da, *Arredamento Dekorasyon*, 83, 122-123
- [71] Erdenen, O., 1994. Boğaziçi Sahilhaneleri, Cilt 1, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- [72] Sözen, M., 1971. Diyarbakır'da Türk Mimarisi, Diyarbakır'ı Tanıtma ve Turizm Derneği Yayını 21, İstanbul.
- [73] Erginbaş, D., 1954. Diyarbakır Evleri, İstanbul.
- [74] Aslanapa, O., 1989. Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, Evrim Matbaacılık Ltd., İstanbul.
- [75] Eldem, S. H., Köşkler ve Kasırlar, D.G.S.A. Yüksek Mimarlık Bölümü Röleve Kürsüsü, İstanbul.
- [76] Özgüner O., T.B.M.M. Camii, *Tasarım Dergisi*, 57, 96-113.
- [77] Tümertekin H., 1994. "Ç" Evi ve Bodrum'da Mimarlığı Tartışmak, *Arredamento Dekorasyon*, 60, 46-57.
- [78] Anonim, 1998. VI. Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri, *Mimarlık Dergisi*, 282, 6-27.
- [79] Cengizkan A., 1998. Bektaş ve Cansever Mimarlığında Doğa ve Çevreye Karşı Tutum, *Arredamento Mimarlık*, 106, 90-97.
- [80] Frampton, K., 1991. Tadao Ando, The Museum of Modern Art, New York.
- [81] Güzer, A., 1991. Modernizm'in Son Savaşçısı, *Arredamento Dekorasyon*, 32, 91-95.
- [82] Frampton, K., 1980. A History of Modern Architecture, New York.
- [83] Balamir, A.K., 1991. Tadao Ando Üzerine, *Arredamento Dekorasyon*, 32, s.96-98.
- [84] Ando, T., 1982. From Self-enclosed Modern Architecture toward Universality, *Japan Architect*, 301, 8-12.
- [85] Ando, T., (Belgesel film) 1989. Director and producer: Michael Blackwood, Editor:Lynn Piasecki, Photographer: Mark Trottenberg, Voice-over narration of Japanese texts: Kazumi Futagawa, Consultant: Kenneth Frampton, Coproduction of Michael Blackwood Productions & Saarlandischer Rundfunk.
- [86] Takeyama, K., 1983. Tadao Ando: Heir to a Tradition, *Perspecta 20*, The Yale Architectural Journal, 163-180.

- [87] Frampton, K., "The Work of Tadao Ando", *GA Architect Tadao Ando*, A.D.A Edita, Tokyo, 8-31.
- [88] Furuyama, M., 1995. Tadao Ando, Birkhauser Verlag, Basel.
- [89] Meyhöfer, D., 1994. Tadao Ando, Contemporary Japanese Architects, Benedict Tachen, Köln.
- [90] Ando, T., 1980. The Emotionally Made Architectural Spaces of Tadao Ando, *Japan Architect*, 276, 41-46.
- [91] Jencks, C., 1996. "Yeni Modernler", *Mimari Kavramlar II*, YEM Yayın, İstanbul.
- [92] Kawamukai, M., 1990. Tadao Ando: A Dialogue Between Architecture and Nature, *Architectural Monographs 14: Tadao Ando*, Academy Editions, London.
- [93] Yıldız, G., 1995. Doğal Işığın Mimari Mekanı Biçimlendirmesi ve Anlam Boyutu Üzerine (Louis I. Kahn ve Tadao Ando), *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [94] Çevik, A., 1993. Mimarlığın Kenarında, *Mimarlık Dergisi*, Mart, 56-57.
- [95] Kobayashi, K., 1991. Fertile Abstraction, *Japan Architect*, 134-141.
- [96] Frampton, K., 1992, Modern Architecture: A Critical History, Thames and Hudson, London.
- [97] Jodidio, P., 1997. Tadao Ando, Benedikt Taschen, Köln.

ÖZGEÇMİŞ

Sedef Altun, 01 Şubat 1974 tarihinde Antalya’da doğdu. İlk öğrenimini 1985 yılında Antalya Barbaros İlkokulu’nda, orta ve lise öğrenimini 1992 yılında Antalya Anadolu Lisesi’nde tamamladı. Aynı yıl İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü’ne girdi. 1996 yılında bölümü birincilikle bitirip, “Mimar (İ.T.Ü.)” ünvanı kazandı. Aynı yıl İ.T.Ü Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Bina Bilgisi Programı’na başladı. 1996 Archiprix Bitirme Ödevleri yarışmasında “Bilim Merkezi” projesi ile mansiyon, Sokak çocukları için yapılan “Umut Köyü” projesi ile 5. Batı Akdeniz Mimarlık Sergisi ve Ödülleri’nde Proje Ödülü aldı. Halen Antalya’da serbest mimar olarak çalışmakta ve Yüksek Lisans Programı’na devam etmektedir. Evlidir.

