

**Özet**

Günümüz mimari tasarım eğiliminde estetik, duyuşsal deneyim ve duyum temelinde ilerlerken, bu deneyim ve duyumun ardında beliren duygulanım kavramını da içermektedir. Böylelikle mekân atmosferi mimarlığın estetik nesnesi haline gelirken karşılık geldiği olgunun çok katmanlı mimari bileşenlerden oluşan bir yapıya ve bu yapıdan fazlası denebilecek, deneyimciyi ve geçmişini de kapsayan ve dolayısıyla sürekli değişen bir organizmaya karşılık geldiği söylenebilir.

Mekânlaşan/anlatılan mekânın, deneyimsel devinimi amaçlayan doğasına ait izler, tarih içinde kültürler temelinde takip edildiğinde karşımıza derin bir etki olarak Japon mekân estetiği çıkmaktadır. Japon kültürüne ait, özellikle din ve coğrafya temelli olgular gerek mekânda gerekse sözde yer edinmiş, kültürün tarihsel aktarımını sağlayan genetik kodları haline gelmiştir. Dolayısıyla Japon kültüründe bir mekân ile bir şiir karşılaştırıldığında, bu iki aracı şekillendiren yaratım niyetleri, aktarılan olgular ve sunulan mesajların birbirine koşul olduğu görülebilir. Mekân tasarımını şekillendiren söz ve şiir üzerinden aktarılan mekânsal deneyim, Japon kültürünün genlerinde yer alan farklı estetik kodlarla okunabilir. Bu kodlardan biri, birbirine zıt kavramların simbiyotik ilişkisine işaret eden ve literatüre Kurokawa Kisho'nun kazandırdığı hanasuki estetik etkisidir. Mekânı yaratan kavramlar/dil ile dilde/söz'de yaratılan mekân, hanasuki estetik etki temelinde ele alındığında her iki bağlamda da okunabilirlik kazanır.

Bu çalışma, mekânı kodlayan / var eden estetik etkiyi öncelikle Japon mimarların mekân tasarımında estetiğe odaklanan açıklamaları üzerinden, ardından Japon şairlerin eserlerinde karşımıza çıkan mekânsal tarifleri/göndermeleri aracılığıyla okumayı planlamaktadır. Mekândaki söz olan Japon mimarlığı ile söz'de mekânlaşan Japon mimarlığında, zıt kavramların simbiyotik bir aradaldığından doğan estetik etkinin, deneyimleyen ve deneyimlenen arasında özel köprülerle bağladığı mekânsal yapı incelenecek, yer yer Batılı izlekte bulunduğu karşılıklara değinilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Japon Mimarlığı, Mekân Atmosferi, Anlatı Mekân, Estetik Etki, Japon Şiiri

# Estetik Etki Olarak Zıtlıkların Simbiyozu ve Japon Mekân Atmosferi Tasarımındaki Rolü

## Symbiosis of Contrasts as Aesthetic Effect and Its Role in Designing Japanese Spatial Atmosphere

İpek Ek  
Yaşar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, İzmir, Türkiye

Basvuru tarihi/Received: 04.01.2023, Revize tarihi/ Revised: 04.04.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 09.12.2023

**Extended Abstract**

*The word aesthetic has been generally found dangerous by architects. The subjective values related to aesthetics play a role in the perception of the discipline as related to ambiguous notions, in today's architecture. However, the heart of the discipline resides in the universally recognized qualities/values in the periods of both when it was coined by Aleksander Gottlieb Baumgarten in the eighteenth century and when it was handled with the twentieth century's phenomenological perspective toward the spatial atmosphere. While aesthetics in today's architectural design trend proceeds on the basis of sensory experience and sensation, it also includes the concept of emotion that emerges behind this experience and sensation. Thus, while the atmosphere of space becomes the aesthetic object of architecture, it can be said that the phenomenon it corresponds to is a structure consisting of multi-layered architectural components and an organism that can be called more than this structure, including the experiencers and their pasts, and therefore constantly changing. At this point, it seems inevitable for the spatialized space to continue spatializing and thus become a narrative.*

*When the traces of the nature of the spatializing and narrated space, aiming at the continuity of the experience-oriented movement, are followed on the basis of cultures in history, we encounter Japanese space aesthetics as a profound effect. The phenomena of Japanese culture, especially based on religion and geography, have taken place both in space and in words, and have become the genetic codes that ensure the transfer of culture between generations. Therefore, when a space and a poem are compared in Japanese culture, it can be seen that the creation intentions that shape these two tools, the phenomena conveyed and the messages presented are parallel to each other. The words that play a role in the design of the space and create it, and the spatial experience that is conveyed by the poetic can be read with different aesthetic codes in the genes of Japanese culture. One of these codes is the hanasuki aesthetic effect, which points to the symbiotic existence of opposite concepts and was brought to the literature by Kurokawa Kisho. When the concepts/language that creates the space and the space created in language/words are considered on the basis of hanasuki aesthetic effect, it gains legibility in both contexts.*

*In this framework, the current study plans to question and read the aesthetic effect that encodes/creates space, first through the explanations of Japanese architects focusing on aesthetics in spatial design, and then through the spatial descriptions that we encounter in the works of Japanese poets. The content of the study focuses on the concept of contrast, which has aesthetic and philosophical foundations in Japanese culture and language and is based on a dynamic and symbiotic relationship, through texts describing the spaces belonging to this culture. The spatial structure connected by special bridges by the aesthetic effect arising from the symbiotic coexistence of opposite concepts in Japanese architecture corresponding to the word in the space and Japanese architecture in the word will be examined, and the correspondence of this effect, which takes place between the experiencer and the experienced (subject and object), in the Western theme, will also be referred.*

*Therefore, the texts are divided into two groups on the basis of a view (as words in the space) that can be seen as the reflection of cultural codes in the language, and readings of the representational existence of which the space is reconstructed through the references in the language (as space in the word). While the first group is trying to understand the aesthetic codes that appear in the language of the physical creation of the space through the explanations made by Japanese architects on the basis of aesthetics, the second group focuses on understanding the components and structuring of the same aesthetic codes by looking at the representation of the space in literary texts. The aim is to show that the basis of space creation and representation practices that shape Japanese architecture, in theory, corresponds to one of the aesthetic effects that have deep roots in this culture, hanasuki, which is born from the dynamic and symbiotic unity of contrasts. Understanding the past can guide the future: approaching the deficiencies and reservations about aesthetic tendencies in contemporary Western and Eastern architecture, including all architectural traditions and cultures, by looking at the relationship between Japanese aesthetic philosophy and architecture, which has a deep history in this field, can serve as a guide for us on the way to solution and progress.*

**Keywords:** Japanese Architecture, Spatial Atmosphere, Narrative Space, Aesthetic Effect, Japanese Poetry

## GİRİŞ

Mekân deneyimi ve uygulamalarını temel alan bir disiplin olarak mimarlığın temel uğraş alanında aynı zamanda ve dolayısıyla mekân atmosferinin yaratımı yer alır. Mekân atmosferi mekânın fiziksel bileşenleriyle onu deneyimleyenler arasında bir iletişim katmanı teşkil eder ve mekânın bileşenlerinin toplamından daha fazlasına karşılık gelir (*Böhme 2017, 27*). Mekâna atmosferini bahşeden bileşenler, tekilliklerinden ziyade artık bir aradalıklarıyla çoğul bir devinim içinde var olur ve algılanırlar. Nesnelere ve özne arasındaki ilişki, onların bir aradalığıyla kurulan mekânsal ve zamansal bir iletişim dili yaratır ki bu dil, farklılıklar/zıtlıklar arasında devinerek güç toplayan bir dildir. Dolayısıyla nesne ve öznenin arasında yer alan, farklılık ve/veya zıtlıkları simbiyotik bir ilişkiyle birbirine bağlayan ve tüm bileşenlerin simbiyotik bir aradalığından doğan mekân atmosferi, yere ruhunu veren dinamiğe de karşılık gelir. Bu noktada, zıtlık ve simbiyoz kavramları ortak çalışan birer estetik etki<sup>1</sup> olarak belirir ve en olgun hallerinden birine Japon mekân tasarım kültüründe ulaşır. Bu kültürde özne ile nesne arasında interaktif olarak ve süreklilik halinde gerçekleşen estetik deneyim ve etki, mekân tasarım geleneğinin temel kodlarına karşılık gelir (*Erzen 2004, 68*). Ayrıca Japon inanisında ve kültüründe doğanın oynadığı rol ve mekânlarla kurduğu ilişkiden doğan felsefi bakış, Batılı filozofları da etkilemiş ve bu kültürdeki köklü mekân atmosferi felsefesi, estetik ve atmosfer tartışmalarına örnek oluşturmuştur.

Okumakta olduğunuz çalışma, Japon kültüründe ve dilinde estetik ve felsefi temelleri olan ve devinimsel, simbiyotik bir ilişki temeline oturan zıtlık kavramını, bu kültüre ait mekânları betimleyen metinler üzerinden ele almaktadır. Metinler, kültürel kodların dildeki yansımaları gibi görülebilecek ve dolayısıyla gelenekte mekânsal yaratımın arka planında yer alarak mekânın yaratımını mümkün kılan bir bakış (*mekânda söz olarak*) ve mekânın dildeki göndermeler üzerinden

yeniden kurulduğu temsili varlığına ait okumalar (*söz'de mekân olarak*) temelinde iki gruba ayrılmıştır. Birinci gruba bakış, Japon mimarların estetik temelinde yaptığı açıklamalar üzerinden mekânın fiziksel yaratımına dair dilde beliren estetik kodları anlamaya çalışırken, ikinci grup okumada amaç, mekânın edebi metinlerdeki temsiline bakarak aynı estetik kodların bileşenlerini ve yapılanışını anlamaktır. Bu ikili okumanın genel hedefi ise Japon mimarlığını şekillendiren mekân yaratım ve temsil uygulamalarının kuramda oturduğu temel, bu kültürde derin köklere sahip estetik etkilerden birine, zıtlıkların devinimli ve simbiyotik birlikteliğinden doğan *hanasuki*'ye karşılık geldiğine işaret etmektir. Geçmişini anlamak geleceğe rehber oluşturabilir: Nitekim güncel Batı ve Doğu mimarlığında estetik eğilimlere dair eksikler ve çekinmelere, tüm mimari gelenek ve kültürler de dahil olmak üzere, özellikle bu alanda derin bir geçmişe sahip Japon estetik felsefesi ile mimarlığı arasındaki ilişkiye bakılarak yaklaşılması, bizlere çözüm ve ilerleme yolunda bir rehber teşkil edebilir.

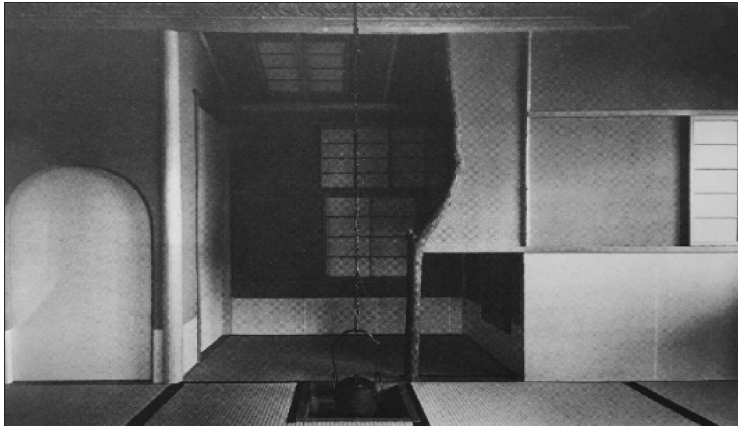
### 1. Arka plan: Mekânda söz olarak Japon mimarlığı

Japon mimarlığında mekân atmosferini yaratan çok sayıda kavram bulunmaktadır. Bunlar arasında sıklıkla telaffuz edilen ve üzerine mekân atmosferi ve estetik deneyim bağlamında metinler üretilen temel kavramların *ma* 間, *mu* 無, *en* 縁, *hashi* 橋 ve *shakkei* 借景 ile daha özel bağlamlara oturan *hanasuki* 花好き, *wabi sabi* 侘寂 ve *mono-no-aware* 物の哀れ gibi estetik yaklaşımlar olduğu söylenebilir<sup>2</sup>. Pek çok mimar ve araştırmacı, Japon mimarlığını ve mekân atmosferi yaratımını söz konusu kavramlar ve yaklaşımlar odağında—ve bazı çalışmalarda geleneksel ve sınırlı sayıda güncel mimari örnekler eşliğinde—ele alarak açıklamaya çalışmış, köklerini inanç ve yaşam sistemlerinde bulan bu terimlerin yarattığı estetik nesneyi, yani mimari mekânı anlamayı denemişlerdir.

1. Yirminci yüzyıl mekân algısı ve deneyimi odaklı olgubilim çalışmalarındaki tariflere koşut olarak estetik kelimesi metin boyunca, duyusal algı yoluyla elde edilen bilgiler sonucu oluşan duyumsal etki olarak ele alınmıştır.
2. İlgili kavramların sözlük tanımları şu şekildedir: *Ma*: İki şey arasındaki boşluk, aralık, mesafe, iki şey arasındaki zaman, duraklama, mola, yayılma (zamansal veya uzamsal), uzama, dönem (süreç), iki şey arasındaki ilişki. *Mu*: Hiçlik, hiçbir şey, sıfır. *En*: Bir kişi veya yer ile ilgili, yakınlık, bağlantı, kader, özellikle iki kişiyi birbirine bağlayan gizemli bir güç olarak kader, kenar, kenar ile ilgili. *Hashi*: Köprü, bitiş (örneğin cadde), kenar, sınır. *Shakkei*: Ödünç alınan manzara (örneğin bir bahçenin tasarımına bahçe dışındaki bir peyzaj öğesinin dâhil edilmesi). *Hanasuki*: Hana güzellik anlamına gelirken, *suki* ise rafine tat, zarif arayışlar 数寄 anlamına gelmenin yanı sıra, *sevgi* ve hoşlanma 好き anlamlarına da gelir. Dolayısıyla *Kurokawa Kisho*'nun Japon mekân estetiğini ifade ederken ürettiği *hanasuki* kelimesinin güzellik-sever anlamına geldiği söylenebilir. *Wabi sabi*: Japon sanatında sessiz sadeliği ve dingin inceliği vurgulayan estetik duyum. *Mono-no-aware*: Güçlü estetik duyu, güzelliğin geçici doğasının takdir edilmesi, şeylerin dokunaklılığı. Metin boyunca kelime bazlı Türkçe çeviriler, RomajiDesu (2022) Japonca-İngilizce sözlük aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Mimar Kurokawa Kisho, Kyoto'da yer alan Iwashimizu Hashimangu tapınağındaki çay seremoni mekânını bire bir hassasiyetle yeniden yaratmaya çalıştığı *Yuishikian* deneyinde (*Resim 1*), Japon geleneğindeki mimari estetiğin özünü, simbiyoz (*ortak yaşam birliği*) kavramını da içine alan *hanasuki* terimiyle özetler (*Kurokawa 2022*). *Hanasuki*, mekân bileşenleri, yaratım ve kullanım süreci bileşenleri, süreçler arası, özne(*ler*) ve nesnelere arası tüm deneyimlerin ve bunların bileşenlerinin fazlasından doğan mekânsal atmosfere dair incelikli bir beğeniye karşılık gelir ve Kurokawa tarafından güncel kullanımda bayağılaştırıldığı iddiasıyla *wabi sabi* teriminin yerine önerilir (*Kurokawa 2022*). Bu noktada Kurokawa, Zen anlayışında öne çıkan *wabi* 侘 ile *hana*'nın 花 da arasında bir estetik ayrım gözetir<sup>3</sup>: Kurokawa'nın tarifinde *wabi* "hem ihtişamı hem sadeliği ima eder," ancak yine de bu haliyle güzelliğe/inceliğe odaklı Japon mekân estetiğini yeterince ifade edememektedir (*Kurokawa 2022*).

**Resim 1.** Kurokawa'nın kendisi için tasarladığı *Yuishikian* çay seremoni mekânı (Michael vd. 2018, 1413)



Nitekim *wabi* esasen Zen'deki sadelik anlayışının altını çizen bir bakışla, ışıklı, çok sesli, çok renkli, zengin ve karmaşık mekânlara tezat konumdaki olgulara karşılık gelir; karanlığı, sessizliği, tek renkliliği, mütevazılığı ve sadeliği temsil eder (*Kurokawa 2022*). *Wabi* kavramı *sabi* 寂<sup>4</sup> ile güçlendirilir; *sabi* de *wabi* ile aynı estetik omurgayı takip eder ve mütevazı

bir nesnenin/olgunun yarattığı zarafetin güzelliğine işaret eder. Dolayısıyla *wabi sabi* adeta hiçlikten/yokluktan doğan zarif bir var oluş biçimini imler—fakat hiçlikten/yokluktan doğduğu için özüne tezat biçimde güçlü bir yapısı da vardır (*Kurokawa 2022*). Kurokawa bu tezatlığı, tanınmış *haiku* 俳句<sup>5</sup> şairi Bashō Matsuo'nun Mukai Kyorai adlı öğrencisinin, şairin dizelerini betimlemek için kullandığı ifadeyle sarıh bir şekilde açıklar: "Değişmeyen akış" (*aktaran: Kurokawa 2022*). Oysa akış değişimle kaimdir. Akış ve değişim ifadelerinin yarattığı tezatlıktan doğan gerilim, Kurokawa'ya göre Japon mekân atmosfer yaratımının özünde yatar ve genel olarak altı çizilen *wabi*'den (*sadelik/yokluk/hıçlık*) doğmuş estetikten ziyade bir tür ikili koda, ikiliklerin ve hatta zıtlıkların zarif simbiyozuna, yani *hanasuki*'ye karşılık gelir (*Kurokawa 2022*). Nitekim mevzu sadece varlıktaki hiçliğin / yok(*sun*)luğun / eksikliğin güzelliğini anlatan *wabi sabi*'ye değil, tüm zıtlıkların bir arada var olarak birbirini devinimli olarak beslediği bir estetik anlayış olan *hanasuki*'ye ermektedir.

Biraz daha açmak gerekirse, Japon kültürünün geleneğinde köklenen mekân tasarlama pratiğinde, Kurokawa'nın *Yuishikian* tasarımında da sergilediği üzere, oldukça hassas bir beğeni, titiz malzeme seçimleri, tasarım sürecindeki özenli ve gayretli çalışma ilkeleri ve gerek mekâna gerek sürece/zamana ait tüm bileşenlerin bir aradığından gelen uyumun yarattığı ince ve sade bir güzellik anlayışı başrolde. Tam da bu sebeple Japon mimari atmosferine ait estetik anlayış, hiçliğin/yok(*sun*)luğun estetiği ya da hiçlik/yok(*sun*)luk sevgisi olarak çevrilebilecek *wabisuki* 侘好き<sup>6</sup> terimiyle değil, bir aradılığın (*bu birliktelikten kaynaklanan*) zarif estetiği diyebileceğimiz *hanasuki* terimiyle tanımlanmalıdır; mekân tasarımındaki *wabi* (*sadelik*) kendi zıddını yani görkemi de kavramamızı sağlarken, sadelik ve görkem gibi iki zıt kelimenin bir aradılığı bizi hiçlikten/yok(*sun*)luktan ziyade, bir aradalık odaklı bir estetik algıya, *hanasuki*'ye taşır (*Kurokawa 2022*). Dolayısıyla mekânı

3. *Wabi*: Yoksulluk ve sadelikte bulunacak güzellik, dingin zevk, sessiz incelik, ağırbaşlı incelik (*RomajiDesu 2022*). *Hana* için bkz. bu metinde no.2.
4. *Sabi*: Patine, antika görünüm, zarif sadelik (*RomajiDesu 2022*).
5. *Haiku*: Fonetik olarak 17 ölçü birimi içeren şiirdir; genellikle 5, 7 ve 5'lik ölçüde verilen 3 dizeden oluşur (*RomajiDesu 2022*).
6. *Wabi* için bkz. bu metinde no.3 ve *suki* için bkz. bu metinde no.2.

yaratan atmosfer, (zıt) şeylerin bir arada var olmasından ya da bir başka ifadeyle, fiziksel olarak yok iken dahî kavramsal düzeydeki (çağrışımsal) varlıklarından ve bu kavramsal varoluşun olanağını kendi zıddının fiziksel var oluşunda bulmasından kaynaklanır.

Bu noktada akla Maurice Merleau-Ponty'nin “mekânlaşmış mekân” ile “mekânlaşan mekân” tarifleri gelir (Merleau-Ponty 2005, 284). Mekânlaşmış mekân, her gün her an deneyimlediğimiz fiziksel mekân ve bileşenlerinden oluşan bir kompozisyona karşılık gelirken, mekânlaşan mekân kavramsal, soyut ve aşkın bir mekânsal var oluşa gönderme yapar: Bu mekân, sürekli değişmekte olan bir atmosfer yaratır ve tekil bir kompozisyon tanımlamaktan ziyade anlık ve devinimli sentezlere karşılık gelir. Merleau-Ponty'de (2005, 284) bu olgu, artık “nesnenin somut bağlamındaki durumundan farklı bir saf konuma sahip olan” bir deneyimciyi içerir<sup>7</sup>. Mekânlaşmış mekânı öznenin durumu (hareketli) ve mekânsal bileşenlerin konumu (sabit) yaratırken, mekânlaşan mekânı öznenin konumu (sabit) ve mekânsal bileşenlerin durumu (hareketli) belirler. Zaman kavramını da içine aldığımız hissettiğimiz mekânlaşan mekân, bu sebeple bize Japon geleneksel mimarlığının anlatıya dönüşen ve neredeyse sözde/metinde köklenen doğasını hatırlatır (Böhme 2013, 25). Bu ikilik, aynı zamanda Kurokawa'nın (2022) *hana*'sına da işaret eder: Nitekim mekânlaşan mekân, konumu değişmeyen özne ile sürekli akış halindeki mekâna karşılık gelir; kendi içinde kavranması güç gelebilecek bir zıtlığın metaforu haline gelir. Keza mekânlaşan mekânı anlamak için mekânlaşmış mekânı deneyimlemek gerekir—ve bu durum, tersi bir söylem için de geçerlidir. Dolayısıyla Japon kültüründeki mekân atmosferinin, onu diğer kültürlerdeki mekân atmosferinden ayıran estetik özü, tam da bu ikiliğin/zıtlığın simbiyotik ilişkisini görmesinde ve buna izin vermesinde yatar diyebiliriz. Kurokawa tezatlık kavramını *hana* yaklaşımının içine yerleştirirse de bu

tezatlık ayırıcı değil birleştirici bir ikili koddur ve bir tür aynı zamanda birlikte var olmayı / birbirini yaratmayı gerektirir; bir tür anlık ve devinimli sentezdir. Güncel mimari tasarımda radikal çözümleriyle öne çıkan bir diğer Japon mimar Fujimoto Sôsuke de benzer bir bakışla, mimarlığının kökünü kendi içinde dereceler barındıran, geçişli bir mekân kurgusu ile tanımlar, iç mekân ile dış mekânı birbirinden bir eşikle, kesinkes ve tek seferde ayıran Batılı çözümleri eleştirir, iç ile dış arasında yer alabilecek geçişsel katmanların yarattığı zenginliğin yitirildiğini belirtir (Nuijsink 2012, 146). Fujimoto'da bir mekân bileşeni tek işlevli değildir; işlevler devinir ve bileşen aynı zamanda başka bir işleve de hizmet edebilir. İşlevsel bir aradalık, estetik algıyı da bir işleve dönüştüren bakışla mekân kurgusuna dahil edilir ve doğaya ait bileşenler (dağlar, bulutlar, ormanlar vb.) “atmosfer jeneratörleri” (Böhme 2014, 51) olarak mekân deneyiminde yer sahibi olurlar. Geçişliliğin var ettiği dereceli bir aradalık Fujimoto'da yöntemleşir: Alt elemanlarına ayrılmış, bölünmüş ve yeni bir ağ ile ilişkisi yeniden kurgulanarak yeni bütün içinde yeniden bir araya getirilmiş, katmanlı ve istiflenmiş mimari bileşenler, deneyimcinin arzusuna göre devinerek işlevlendirilmeye açıktır (Nuijsink 2012, 146).

Aradalık hissini tetikleyen deneyimler, dereceli geçişlerin sunduğu mekânsal katmanlarla garantilenirken, Fujimoto tasarımlarında da Kurokawa'nın (2022) simbiyotik tezatlığındaki gerilime benzer bir etki hedeflenir: Örneğin kent ile ev arasına yerleşen bahçe, kente uzanan evi ve eve açılan kenti mümkün kılacak bir -arada- mekân yaratır ve yarı-kent, yarı-ev, yarı-bahçe olma halinden doğan gerilimli duyuları pekiştirir (Nuijsink 2012, 147). Kent ile ev arasındaki sınırın geçirgenliğinin ve dolayısıyla derinliğin katmanlı yapı ile artması, özel ile genel arasındaki gerilimi hissedilebilir kılar ve simbiyotik bir *aidagara*'ya 間柄 (“ilişki”ye; bkz. RomajiDesu 2022), yani *hana*'ya—Kurokawa'nın (2022) *hanasuki*'sine—hizmet eder. Kenti evi

7. İngilizce çevirideki ifade şöyledir: “[...] a pure position distinct from the situation of the object in its concrete context” (Merleau-Ponty 2005, 284).

gibi hissetmek ya da evini kentin bir parçası olarak algılamak ve esasen biri olmadan diğ erinin de var olamayacağını belletmek önem arz etse de deneyimcinin inisiyatifindedir.

Öte yandan, bu işlevlendirme oyununda doğ a da mekânın bir bileşeni olarak deneyimcinin kullanımına “ödünç alınmış manzara” anlamına gelen *shakkei* yaklaşımıyla sunulur (Nuijsink 2012, 147). Fujimoto, kesitte ve planda katmanlardan oluşan N Evi projesini (Oita, Japonya, 2008) örnek vererek, yapıda yer alan bahçe, onu saran mahalle ve gökyüzünün belirli bir hiyerarşide ve projenin her katmanından algılanacak şekilde deneyime sunulduğ undan bahseder (Nuijsink 2012, 147) (Resim 2). *Shakkei* burada derinlik algısını katmanlı bir dilde pekiştirmekle birlikte, *hana*’nın mekânsal senaryo içinde kavranmasını sağlamak için doğ a ve kenti tezat teşkil edecek bir gerilimle kadrarlar halinde ardışık olarak deneyimciye sunar: Kent ve doğ a (*gökyüzü ve bahçe*) özlerinin anlaşılması için birbirine muhtaç hale gelir; *hana* ifadesini insan ve doğ a temelinde örtüşen mimari bir katmanda bulur.

anlamına gelen *en*, Fujimoto’nun mimari atmosferini özetler niteliktedir: Kent ile ev arasında, iç ve dış mekân arasında, iç mekânların kendi arasında ve nihayetinde ev ile deneyimci arasındaki sınırların/kenarların belirsizleşmesi, adeta bir *ensuki* estetiğ i yaratır. Ancak olguların geçirgenliğ i ya da aradalık hissine yapılan vurgu, kavramların özünü zedelemey ve bu yüzden de doğ al çevre ile insan yapımı çevrenin simbiyotik bir aradalığ ı, doğ anın görkeminin altını çizen bir insan yapımı sadelikle birlikte yine *hanasuki*’yi davet eder. *En*’in şeffaflık ve geçişgenliğ i, olguları bir araya toplayarak simbiyotik *hana*’ya mekân hazırlar. Fujimoto (2012), “Bir anlamda nihai mimarlığ ın, aradakinin [*in-between*] mimarlığ ı şeklinde ifade edilebilecek bir şey olduğ unu düşünemez miyiz?” diye sorarken ve “Aradakinin mimarisini’ yalnızca bu aradaki koşullar tarafından oluşturulan mahaller [*loci*] olarak hayal edebiliriz” derken<sup>8</sup>, *ma*’da (*arada; bkz. RomajiDesu 2022*) vuku bulan mekânsal olguyu, bir *hashi*’ye (“köprü”ye; bkz. RomajiDesu 2022) dönüştürüp iki olgunun arasına yerleştirerek, tezatlık değ eri barındıran bu iki olguyu (*özel ve kamusal gibi*) bağlar, bir araya getirir ve mimarlığ ının özüne yerleştirir. Bu özde, *en* ve *hana*,



Resim 2. Sou Fujimoto Mimarlık, N Evi, Oita, Japonya, 2008, iç ve dış mekânlardan fotoğraflar ve mimari çizimler (Fotoğraf: Iwan Baan, Çizimler: Sou Fujimoto Mimarlık - Sou Fujimoto Mimarlık ve Iwan Baan'ın izniyle)

8. Fujimoto'nun (2012) ifadelerinin özgün halleri sırasıyla şu şekildedir: “[...] cannot we think that an ultimate architecture in a sense is what can be considered the architecture of in-between?” “We can imagine the ‘architecture of in-between’ as loci constituted solely by those in-between conditions.”

Bu noktada bir pencere daha açarak N Evi’ndeki N’nin de çağrıştırdığı *en* kavramına bakmak, mekân atmosferine ait aradalık/bir aradalık kökenli estetiğ i kavramımızı kolaylaştıracaktır. Kenar, bağlantı ve kader (Lazarin 2014)

katmanlar halinde iç içedir.

Isozaki Arata (2006, 93), *hashi* kavramını *ma* perspektifi üzerinden ele alır ve *ma*’nın mekân ve zaman kavramlarının yazı dilindeki—dolayısıyla bilinçteki—var oluşuna değ inir. Nitekim, Japoncada

zaman anlamına gelen *jikan* 時間 ve mekân anlamına gelen *kūkan* 空間 ideogramları içinde (RomajiDesu 2022) Çince *ma* 間 ideogramı yer alır. Isozaki (2006, 94) *ma*'nın dildeki varlığını şöyle formüle eder:

(時間 [jikan] = 時 + 間) zaman (süre) =  
(Yunanca) *chronos* + *ma*

(空間 [kūkan] = 空 + 間) mekân = boşluk  
[void] + *ma*

Arada olan anlamındaki *ma*, hem zamansal hem mekânsaldır, ki bu durum mekân ile zaman arasındaki keskin Batılı/Kartezyen ayrımı ortadan kaldırır (Isozaki 2006, 90-91). *Ma*, zaman ile mekân kavramları arasında bir tür *hashi* görevi görmeye başlar. Öte yandan, *hashi* de bir nevi *ma*'dır; olguların sınırlarını belirlerken, olgu sınırını kendi dışında yer alan ardışık olgularla paylaşır, böylece *hashi* bağlantı anlamı da kazanır—nitekim ayıran bir sınır değil, birleştiren bir sınırdır (Isozaki 1990, 166). *Hashi* bir araya getirici bir aradalık hâlidir ve genişliği/uzunluğu onu *ma*'ya dönüştürme potansiyeli barındırır. Birbirine zıt olma ihtimali taşıyan dünyaları da birleştiren *hashi*, bizatihi tezatlıktan doğan *hana* estetik etkisini taşır.

Sözlük tanımı bağlamında ise Isozaki (2006, 94-95), ilk elden şu betimi örnekler: “[*Ma*] özgün haliyle, yan yana var olan şeyler arasındaki boşluk demektir; ardından, şeyler arasındaki bir çatlak—gedik—anlamına gelmiştir; daha sonra ise, kolonlar ve/veya *hyohu* bölmeleri tarafından fiziksel olarak tanımlanan bir boşluk olarak oda [şeklinde tanım bulur]; zamansal bağlamda ise, birbiri ardına meydana gelen olgulardaki dinlenme veya duraklama zamanı [olarak karşımıza çıkar]”<sup>9</sup>.

Ve ardından bir eleştiri getirir: Tanımdaki duraklama, mekânsal boşluk tarifleme ve arada olma anlamları esasen, geç dönemde Batılı kavramlarla karışma uğramış ve güncel *ma* algısını yaratmış, ancak kelimenin Doğu’ya ait özgün anlamının gölgede kalmasına yol açmıştır. Bu özgün tanımın içinde ise “aralık”

(*gap*) ve (kelimenin Sanskritçe özüne referansla) şeylerdeki içkin “fark” karşılıkları yer alır ki bu noktada Isozaki (2006, 95) *ma*'yı zamansal ve mekânsal ayırım gözetmeksizin ele almayı yeğler ve *ma*, düşünce ve dilin farklı kiplerine dönüşür. Zaman ve mekân kipleri dil içinde bir arada var olan, içkin farklılığını ikili ve devinimli bir hareketlilikte sürdüren bir hal alır—yine tıpkı Kurokawa’nın *hanasuki*’sinde de bulacağımız gibi.

Mekânsal varlığın zaman içinde kendi yok oluşuna doğru devinimi, dilde/anlatıda çözümlenen Japon estetik kültürünün özünde yatar (Lazarin 2014, 137). Isozaki’ye (2006, 81-100) ait çalışmanın, “*Ma* (Interstice) and Rubble”—*Ma* (Aralık) ve Moloz—başlığındaki ikilikte de yankılandığı üzere, moloz mekânsal yok oluşa işaret ederken, *ma* mekânsal var oluşa karşılık gelir. Buradaki yok oluş, hüznölendiren değil, devinimi sürekli kılması itibariyle kutlanılacak bir eylemdir. Ve bir kez daha, varlık ve yokluğun bir aradalığı karşımıza bir estetik etki olarak çıkar: *Mono-no-aware*<sup>10</sup>, şeylerin yok oluşuna verilen duygusal tepkidir, dolayısıyla anlatısaldır (Lazarin 2014, 135). Örneğin, *shikinen sengū* 式年遷宮<sup>11</sup> olarak adlandırılan ve bir tür “arınma ve kabul töreni”ne karşılık gelen mimari ritüel (Lazarin 2008, 98), Japon yaşam anlayışının da kristalleşmesidir: Ritüele göre, tapınaklar her yirmi yılda bir sökülür ve yeniden kurulur (Nitschke 1993, 10). Devinimle gelen geçicilik de kişisel gelişim ve yenilenmenin bir parçasıdır, nitekim mimari ustalık tapınağı yeniden inşa etme ritüeli yoluyla yeni nesillere aktarılır. Var oluşun yok oluşa ve tekrar var oluşa sürüklendiği döngü/devinim, mekânı bir anlatıda/senaryoda sürdürülebilir kılar ve mekânlaştırır. Nitekim Japon kültüründe mekân anlaşılabilir, iletişim kuran bir anlatıya dönüşmedikçe, *ma*'ya sahip olamaz ve mekânlaşamaz (Lazarin 2014, 137-138)<sup>12</sup>. Bir başka ifadeyle bu *ma*, zaman-mekân ikili kodu arasında varlıktan yokluğa geçebilen, bu geçiş yeteneği sebebiyle maddeden ziyade dilsel kodlara tutunan ve kipten kipe devinen bir anlatıdır.

9. Türkçe çeviri, Isozaki’nin “*Ma* (Interstice) and Rubble” başlıklı çalışmasında alıntılanan İngilizce çeviriden gerçekleştirilmiştir: “the term *ma* itself came to be glossed as follows: ‘originally means the space in between things that exist next to each other; then comes to mean an interstice between things—chasm; latter, a room as a space physically defined by columns and/or by *hyohū* screens; in a temporal context, the time of rest or pause in phenomena occurring one after another” (Isozaki 2006, 94-95). Japonca özgün versiyonu (Isozaki’nin alıntısı) için ayrıca bkz. Ono (1982).
10. *Mono-no-aware* için bkz. bu metinde no.2. Kavram, Edo dönemi yazın eleştirmeni Motoori Norinaga tarafından dile kazandırılmıştır (Lazarin 2014).
11. *Shikinen sengū*: Düzenli, önceden belirlenmiş bir zamanda gerçekleşen yeni bir tapınak inşası ve kutsal nesnenin eskiden yeniyi aktarılması (RomajiDesu 2022).
12. Ayrıca burada mekânlaşma ifadesi Merlau-Ponty’nin mekânlaşan mekân tarifine de gönderme amaçlı olarak tercih edilmiştir; nitekim aradaki koşutluk hissedilir niteliktedir.

## 2. İnceleme: Söz'de mekân olarak Japon mimarlığı

Japon mimarlığında mekân atmosferini kuran bileşenler öncelikle söz'de var olduğu için metinlerde/söz'de anlatılan mekân atmosferleri incelenebilir hale gelir. Bu bağlamda yukarıda aktarılan alıntılarının yanı sıra edebi metinlere bakmak da açıklayıcı olacaktır. Örneğin Ando Tadao'nun (1998, 12-14) *Genius Loci* başlıklı şiiri gerek Japon mekân atmosferinin genetiğini gerekse de Ando mimarlığının özünü anlamaya yardımcı olacak niteliktedir. Ando (1998, 12) şiirinde, *ma*'nın devingen ve zaman-mekân ikili koduna dayanmakla birlikte bu kodların keskin ayrımını reddeden varlığını, Batılı *genius loci* kavramı ile neredeyse eşdeğer bir anlamda kullanır:

“*Genius loci* asla dingin kalmaz.

Bulduğu yeri hep değiştirir. Başka başka mecralardadır.

Öyleyse, onun devinim biçimi, bir yeri bilgilendirir, o yere karakter kazandırır. Bir yeri dönüştürür ve yeniler.

*Genius loci* bir çoğulluktur, aynı anda farklı katmanlarda var olan.

Toprağın, havanın ve suyun bağrında akar; tıpkı tarihin de bağrında aktığı gibi.

Bu akıntılar durmaksızın karşılaşır ve birbirine karışır.”

Açık bir biçimde, Ando'nun (1998, 12-14)

*genius loci*'si her şeyden öte *ma*'dır:

Mekânda (“*Toprağın, havanın ve suyun bağrında*”) ve zamanda (“*tarihin bağrında*”)

devinen kodları vardır ki bu anlatısal devinim, uyumsuzlukları ortadan kaldıran ve farklılıkları bir arada var eden özgün anlamındadır. Ve dolayısıyla Ando mimarlığının da özü haline gelir:

“Bugün *genius loci*'yi azat edecek olan, toprağa ya da tarihe dönüş değıldir.

Daha çok, bizlerin toprağı ve tarihi uyandırmamızdır.

Mimarlığı ve geometriyi yenilenmiş bir güçle donatırken, onları yeniden bu amaca koşuyorum ben. [...]

Mimarlığı, *genius loci*'nin değışken devinimini yeniden başlatmak ve onu

serbest bırakmak için kullanıyorum.

Bu devinimle dolunca, evrensel olan ile bölgesel olan, tarihsel olan ile çağdaş olan arasındaki kısır uyumsuzluk kayboluyor” (Ando 1998, 12).

Fakat Ando mimarlığının özünü belirleyen tek etmenin *ma* olmadığı şiirin son dizesinde ortaya çıkar: Nitekim “evrensel olan ile bölgesel olan, tarihsel olan ile çağdaş olan arasındaki kısır uyumsuzluk kayboluyor” (Ando 1998, 12) ifadesi bizi bir kez daha *hana*'ya bağlar; tezat teşkil eden kodların tezatlıkları itibariyle ortaya çıkardıkları uyumsuzluk *genius loci*'nin devinimiyle silinir—vurgulamak gerekir ki kodlar silinmez, aralarındaki uyumsuzluk silinir; tezat kodlar, devinimin gücüyle ahenkli bir ilişki içerisinde varlıklarını sürdürecektir.

Ando mimarlığının özü, şiirinde de belirdeğı gibi, elbette Japon kültür ve geleneğinde köklenir. Dolayısıyla modern hayatla birlikte gereklilikler ve biçimler değışse de mimarlar, geleneğin aktardığı mekân tasarım genlerini paylaşmaya ve sürdürmeye devam eder. Bu genlerin izleri, geleneksel Japon şiirinde de karşımıza çıkar ve örneğin yansımalarını şair Fujiwara no Teika'nın 1205 tarihli *Shinkokinshū*'da (*Japon mahkemesi tarafından derlenen imparatorluk antolojisi*) (Rodd 2015) yer alan şiirinde buluruz<sup>13</sup>:

“Uzaktan bakarım

Ve ne kiraz çiçekleri

Ne de kıpkırmızı yapraklar isterim;

Çim sazdan kulübeleriyle bir giriş

Büyüyen sonbahar alacakaranlığında kümelenmiş” (Brower ve Miner 1961, 307).

Şair görkemli bir yapı istemeyip, mütevazılığa çağrı yapsa da bu çağrı anlamını önceki dizelerde yer alan görkemin tarifine borçludur; böylelikle yine bir *hana* estetiğı doğar. “Kiraz çiçekleri” ve “kırmızı yapraklar” ifade edildiğı an okuyucunun aklında belirerek, “çim sazdan kulübe” ve “sonbahar alacakaranlığı”nda bulunabilecek sadeliğın zarafetini algılamamızı kolaylaştırır. Görkemin sözde reddi, sadelik algısının yaratıcısıdır: Sadelik

13. Şair Fujiwara no Teika'nın şiirinin Japonca özgün versiyonu şu şekildedir: *Miwataseba* 見渡せば / *Hana mo momiji mo* 花も紅葉も / *Nakarikeri* なかりけり / *Ura no tomaya no* 裏のとマヤの /

algılanmak, dolayısıyla var olmak için görkeme muhtaçtır; çim ve sazın güzelliğinin algılanabilmesi, kiraz çiçeklerine dair bilinç gerekir.

Öte yandan “kiraz çiçekleri” ve “kırmızı yapraklar” insan gönlünün arzu ettiği, yaşamak istediği olgulara karşılık gelirken, “çim sazdan kulübe” ve “sonbahar alacakaranlığı” bir nevi yaşanan gerçekliği temsil eder. Japon mekân estetiğinin jeneratörü diyebileceğimiz hayal ve hayat arasındaki bu çatışmaya Tanizaki Juniçiro (2019, 34) farklı bağlamlarda açıklık getirecektir:

“Neden karanlıkta güzellik arama eğilimi sadece Doğulularda bu kadar güçlüdür? [...] Bana göre biz Doğulular, içinde bulunduğumuz şartlardan hoşnut olmayı amaçlayıp elimizdekilerle mutlu olduğumuz için karanlıktan şikâyet etmek yerine bunun bir çaresi olmadığını kabullenip ışık azsa azdır der, karanlık üzerine düşüncelere gömülür ve karanlığın içindeki doğal güzelliği keşfederiz.”

Tanizaki (2019, 34) bu düşüncesini mimari örneklerle de destekler:

“Kendimize yaşam alanı yaratırken önce toprağa gölgesi düşün diye çatı denen bir şemsiye dikeriz ve gölgenin soluk ışığında bir ev inşa ederiz. [...] Elbette bu Japon saçaklarının uzun olması mevsim, inşaat malzemeleri gibi birçok etmene bağlıdır. Örneğin biz cam, beton ve tuğla kullanmadığımızdan, rüzgâr ve yağmuru kesmek için derin bir çatıya ihtiyacımız vardı. Elbette karanlık bir odansa aydınlık bir oda bizim için daha kullanışlı olurdu fakat kaçınılmaz olarak böyle olmuştur. Ancak bizim güzellik adını verdiğimiz nitelik her zaman hayatın gerçekliklerinden ortaya çıkmalı. Karanlık odalarda yaşamak zorunda kalan atalarımız hemen gölgelerdeki güzelliği keşfetmiş, nihayetinde gölgeleri de güzelliğin uçlarına doğru yönlendirmişti.”

Dolayısıyla Japon kültüründe mekân tasarımındaki estetik anlayış örneğin karanlığın gerçeklik olarak kabulü ve bu gerçekliğin içindeki güzelliğin keşfine dayanır. Bir başka ifadeyle bu

anlayış, gerçeğin genellikle Batılılar tarafından dışlanan kısmının, coğrafi ve iklimsel elverişsizlikler sebebiyle Doğulular tarafından kabullenilip güzelleştirilmesinden kaynaklanır. Tanizaki'nin (2019) *Gölgeye Övgü'sü* de (1933) bir *hanasuki* estetiği vurgusu barındırır. Özellikle on sekizinci yüzyıl Romantist Batılı kültürünün korku figürüyle birlikte okuduğu karanlık, Doğu coğrafyasında, ışık figürünün belirgin bir biçimde görülebilmesini sağlayan olmazsa olmaz bir zemin veya güzelliğe/zarafete gebe bir rahim gibidir. Kuma Kengo'nun da hayran olduğu<sup>14</sup>Tanizaki, esasen kültürün tüm genlerini barındıran Japon mimarlığını da özetlemiş, birbirini simbiyotik olarak besleyen zıt kavramların altını çizmiş, ancak bir açılım getirerek bu anlayışın mecburi hallerden doğduğunu ve bir kültüre dönüştüğünü belirtmiştir.

*Hanasuki*'nin kaçınılmazlığı on ikinci yüzyıl şairi Saigyō Hōshi'nin dizelerinde de karşımıza çıkar. Kişi hayalinde hayatın renklerini düşlerken, hayat çoktan karanlığa gömülmüştür; yine de bu karanlık renkleri belirgin kılmaktadır<sup>15</sup>:

“Bir kalp neden  
kiraz çiçekleri için atıyor  
ki attığı beden  
bana göre  
dünyayı terk etmiştir” (Watanabe 1971, 48).

Saigyō okuyucuya kiraz çiçeklerinin rengi ile ölümün rengini birlikte sunar; kalp yaşlı bedende bile gençlik için atmaktadır. Ya da beden yaşlı olsa da kalp genç kalabilmiştir; yaşlı bedenin karanlığına olan mahkûmiyet genç bir kalpten gelen ışığın parıltısını engelleyememekte, aksine adeta onun güzelliğinin altını çizmektedir. Belli ki gençliğin ışıltısını tüm hatlarıyla fark edebilmek yaşlılıktan gelen karanlıkla mümkün olabilmıştır. Yaşlı bedendeki genç kalp, karanlık mekândaki ışık gibi sunulur.

Bir diğer on ikinci yüzyıl şairi Fujiwara no Shunzei de mekân ve zaman odaklı zıtlıklarla *hana* kurgusu yaratır<sup>16</sup>:

“Geçmişini anımsıyorum  
Yaz yağmuru düşerken

14. Aki no yūgure 秋の夕暮れ. Türkçe çevirisi Robert H. Brower ve Earl Miner'in (1961, 307) İngilizce çevirisi üzerinden yapılmıştır: “I gaze afar / And ask for neither cherry flowers / Nor crimson leaves: / The inlet with its grass-thatched huts / Clustered in the growing autumn dusk.” Bu metinde yer alan şiirlerin/metinlerin Türkçe çevirisi, aksi belirtilmedikçe yazar tarafından gerçekleştirilmiş, anlam çevirisi şeklinde ele alınmış ve örneğin haiku çevirilerinde 5/7/5 şiirsel ölçüsü göz ardı edilmiştir.
15. Kuma Kengo'nun Önsöz'de yer alan ifadeleri için bkz. Tanizaki (2017).
16. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “Why is a heart / attracted to cherry blossoms / still in this body / which, I thought, / had forsaken the world?” (“hana ni somu / kokoro no ikade / nokoriken / sutehateteki to / omou waga mi ni.”) Japonca özgün versiyon için bkz. Watanabe (1971, 48). Alıntılanan ve İngilizceye çeviren kaynak için bkz. LaFleur (1978, 6).

karanlıktan  
Üzerine sazdan kulübemin,  
Ama, küçük guguk kuşu, şarkı söylüyor  
en sonda, arasında  
tepelere,  
Seslenmesin gözyaşlarımı tazelemek için”  
(Rodd 2015, 201).

“Geçmiş,” “karanlık,” “(kurumuş) saz”  
ve “yaz yağmuru,” “gözyaşları” ile  
“tazeleniş,” “guguk kuşu” ve “şarkı”sı  
arasında birbiriyle iç içe geçmiş bir denge  
tasarlanmış gibidir. Bu örülü denge, zıt  
kavramların estetik ilişkisi temeline  
yerleşir: “Geçmiş”ten (ölgün) sonra “yaz  
yağmuru” (canlandırıcı), yaz yağmurundan  
sonra “karanlık” (ölgün) ve “(kurumuş)  
sazdan kulübe” (ölgün), karanlık ve saz  
kulübeden sonra “küçük guguk kuşu”  
(canlandırıcı) ve “şarkı”sı (canlandırıcı), kuş  
ve şarkısından sonra “göz yaşları” (ölgün)  
ve “tazelenmesi”nin (ölgün bir canlanış,  
şimdiye dönüş) gelmesi hali, söz konusu  
estetik örüntünün dizelerden kurulan  
örüntüye yansımalarıdır. Geçmiş ile  
başlayan dizelerin sonunda bizleri şimdiye  
dönüş beklemektedir; ancak bu dönüş de  
geçmişin tazelenmesine yol açacaktır.  
Şimdiyi hissettiren yağmurun sesi ve  
kuşun şarkısına rağmen, kulübesinde  
geçmişin döngüsüne/devinimine kısıtlı  
kalmış şairin durumu gözlerimizde belirir.

Bu hayal, zıt kavramların estetiğini  
mekândaki farklı duyuusal deneyimlerle  
sunar: Yazın ve yağmurun taze kokusu,  
ıslak dokunuşu, canlandırıcı sesi;  
karanlığın görme duyusunu bastıran  
etkisi; yağmur suyuyla yıkanan saz  
kulübenin ölgün rengi, sert dokusu, fakat  
taze kokusu; uzaktaki kuşa ait, hayat  
vermesi beklenen ancak göz yaşlarının  
ıslak dokunuşuyla geçmişi çağırın sesi,  
duyumlar arasında da zıtlık örüntüsü  
yaratarak *hanasuki*'yi güçlendirmektedir.

Zıtlıkların doğurduğu *hanasuki*  
estetik etkisinin, Edo dönemi ünlü  
şairi Bashō'nun 1694 tarihli *Oku no  
Hosomichi* 奥の細道 başlıklı eserinin  
açılış paragrafında da yankılandığını  
görebiliriz<sup>17</sup>:

“Ay ve güneş, sonsuz yolcular. Yıllar

bile akıp gidiyor. Bir teknede ömür boyu  
sürüklenmek ya da yaşlılıkta yorgun bir  
atı sürmek, her gün bir yolculuktur ve  
yolculuğun kendisi evdir” (Bashō 2012, s.y.).  
Evin mekânsal bağlamda verdiği güven  
ve rahatlık duygusu ile yolun/yolculuğun  
(belirsiz yolculuk mekânlarının) güvenilmez,  
maceralı ve yorucu doğası “yolculuğun  
kendisi evdir” ifadesiyle birbirine  
kenetlenir. Amaç eve varmak değil,  
yolculuk deneyimini sürekli kılacak bir  
etki yaratmak ve bu etkiyi ev edinmektir.  
Bashō ev ve yolu iki ayrı anlam olarak  
düşünmemize izin vermiyor gibi görünür,  
ancak bu engel bile, bizatihi ifadenin  
yarattığı ikilik ya da zıtlıktan gelir;  
nitekim şair önce bu ikiliğin varlığını  
fark etmemizi ister, sonra ikiliği bir kılar.  
Bashō'nun metnini, Tanizaki'nin gözüyle  
okumaya çalışırsak, gölge ışıktır (ışık  
doğurur) da diyebiliriz ki bu durum yine  
bizleri iki zıt kavramın simbiyotik bir  
estetik etki (*hana*) içindeki var oluşuna  
yönlendirir.

Bashō'nun en çok tanınan eseri, “kurbağa”  
*haiku*'sunda da zamansal göndermelere  
dayanan bir zıt yönlülük karşımıza  
çıkıyor. Şair, geleceğin içinde olduğu  
bir geçmişten bahsederken şimdiye ait  
kurbağayı gözlemci olarak resmettiğini  
görürüz<sup>18</sup>:

“Eski havuz ya

kurbağa atlayıverir

suyun sesine” (Arioba 2017, 201-204).

Havuzu niteleyen “eski” (*furu* 古) sıfatı  
Japonlar için memleket ve sıla gibi yan  
anlamlar taşır (Arioba 2017, 202) ve suyla dolu  
eski havuz da kurbağanın memleketidir.  
İlk okumada kurbağanın suya atlamasının  
ardından çıkacağını bildiğimiz suyun  
sıçrama sesi, esasen daha derin ve  
dikkatli bir okumayla tekrar bakıldığında  
bizleri kurbağanın suyun sesine sıçradığı  
yorumuna ulaştırır. Dolayısıyla gelecekte  
oluşması beklenen, geleceği işaret eden  
suyun sesi kurbağanın sıçrayışından önce  
belirmiştir geçmişin havuzunda. Bashō  
ilgili *haiku* için resmettiği bir *haiga*'da (俳  
画 - *haiku* resmi), çizgisel bir yorumla geçmiş  
ile gelecek arasına yerleştirilen şimdi'yi

17. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “I recollect the past / While the summer rain falls through / the dark / About my grass-thatched hut, / But, hototogisu, singing at last among / the hills, / Do not call out a freshening of my tears.” (“Mukashi omou / Kusa no iori no / Yoru no ame ni / Namida na soe so / Yamahototogisu.”) Japonca özgün versiyon için bkz. Rodd (2015, 201). Alıntılanan ve İngilizceye çeviren kaynak için bkz. Brower ve Miner (1961, 16).

18. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “The moon and sun are eternal travelers. Even the years wander on. A lifetime adrift in a boat or in old age leading a tired horse into the years, every day is a journey, and the journey itself is home” (Bashō 2012). Eser, Kuzeye Giden İnce Yol başlığıyla Türkçe'ye de çevrilmiştir.

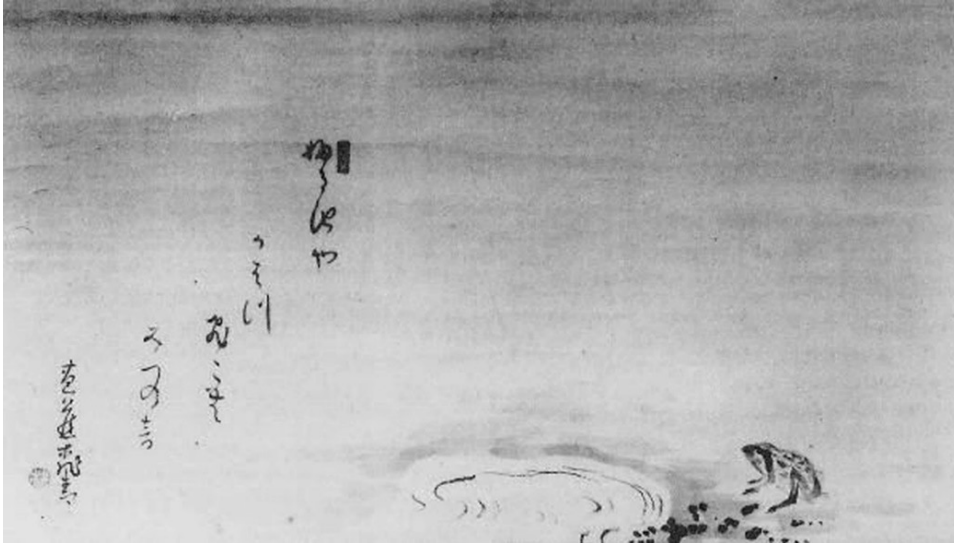
ise kurbağa formunda, geçmişin (*havuz*) kenarında durup geleceğine (*su sıçrama sesi*) bakar halde resmedecektir (*Resim 3*). Hareketsiz geçmişin (*havuz mekânı*) durgun suyu, geleceğin hareketli sesine devinir ve bu hareketle/desenle gelecek geçmişin zemininde şekillenir. Böylelikle geçmiş ve gelecek gibi zıt yönlü kavramlar aynı düzlemde bir arada verilir ki bu düzlemde, ortak bağlayıcı su (*zaman*) aracılığıyla gelecek geçmişleşirken, geçmiş de gelecekleşir; kurbağa (*şimdi*), havuzun kenarından (*geçmiş*) çıkaracağı sese (*gelecek*) doğru atlar. Geleceğin (*ses ve sudaki girişim deseni*) oluşumu geçmişin (*havuz*) varlığına bağlı gibi görünse de bunun tersi de söz konusudur. Nitekim atlayabileceği bir su sesi (*sıla özlemi*) yoksa, havuz (*sıla*) da anlamını yitirecektir. Birbirini yaratan ve anlam katan zıtlıklar çarpıcı bir anlatıda bir araya gelir.

ağustos böceklerinin sesi” (*Qiu 2006, 72*).

Yine on yedinci yüzyılın bir diğer önemli şairi Sōin Nishiyama da dizeleriyle okuyucuyu zıtlık barındıran bir şekil-zemin ilişkisine taşır<sup>20,21</sup>:

“Zengin bir ev değil—  
ama daha az verimli  
bir yaz korusu” (*Carter 2011, 138*).

Bashō’daki ağır dağ tapınağı, ağustosböceğinin ince ve hafif sesiyle dengelenir; taş yapının durgunluğu ve sessizliği ile ağustosböceğinin akışkan sesine ait nitelikler, doğru anlaşılacak için birbirine muhtaç ve dolayısıyla simbiyotik bir uyum içindedir. Sōin’de bu denge çok daha doğrudan ifade edilir; zengin olmayan (*yoksul*) ev, bakışları evin görünüşünün ötesine gidebilen bir gözlemciye yemyeşil bir bereket sunmaya hazırdır. Bashō’da ağırlık ve hafiflik odaklı zıtlık ve bu zıtlıktan doğan



**Resim 3.** Bashō’nun “Kurbağa” haiku’suna ait 1686 tarihli haiga’sı (Arioba 2017)

Zıt kavramların birbirini yarattığı anlatısal bir devinime dayanan Japon estetik anlayışının sürekli bir şekil-zemin ilişkisi içinde olduğu, ancak zemin ile şeklin de yer değiştirme potansiyeli barındırdığı söylenebilir (*Nobuo 2006, 29*). Benzer bir şekil-zemin ilişkisi yine Bashō’nun bir tapınağa referans verdiği dizelerinde de karşımıza çıkar<sup>19</sup>:

“Bir dağ tapınağı—  
taşlara sızan,

*hanasuki* estetiği, Sōin’de yoksulluk ve bereket zıtlığı üstünden kurulur. Taşların ağırlığı, ağustosböceği sesinin hafifliğine zemin oluştururken, yoksul ev verimli yaz korusunun şekli haline gelir. Zıt kavramları bir arada kullanmak, okuyucuyu çeşitli olasılıkların doğal varlığını kavramaya çağırarak, hatta daha ileri giderek bu olasılıkların birbirini doğurduğu bir şekil-zemin kurgusu tasarlamak, Japon mekân yaratımının özüne işaret etmektedir.

19. Bashō’nun “kurbağa” haikusunun Japonca özgün versiyonu şu şekildedir: “*furuike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto.*” Özgün hali, Türkçe çevirisi ve eserin yazılmasına dair anekdot ve yorumlar için bkz. Arioba (2017, 201-204).
20. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “A mountain temple—/ seeping into the stones, / the sound of cicadas.” (“*yamadera ya / ishi ni shimitsuku / semi no koe.*”) Japonca özgün versiyon için bkz. Toyotaka (1962-1969, 53). Alıntılan ve İngilizceye çeviren kaynak için bkz. Qiu (2006, 72).
21. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “Not a wealthy house—/ but no less lush / a summer grove.” Japonca özgün versiyon için bkz. Sōin (1988, 43). Alıntılan ve İngilizceye çeviren kaynak için bkz. Carter (2011, 138).

Bashō'nun dilini etkileyen bir on beşinci yüzyıl şairi, Sōgi Inō'da da zıtlıkların mekânsal ve psikolojik etkide seyrettiğini görürüz. Nitekim İtalyan yazar Italo Calvino (2008, 173-176), *Kum Koleksiyonu* kitabının “Binbir Bahçe” başlıklı bölümünde Japonya'ya gerçekleştirdiği bir geziyi aktarırken yaşadığı mekânsal deneyimle ilgili olarak, çay seremoni ustası Sen no Rikyū göndermesi ile başlayıp Sōgi göndermesi ile tamamladığı çarpıcı bir sahneye yer verecek ve bir anda bir araya getirilen mesafe ve boyut temelli zıtlığın yarattığı psikolojik etkinin Japon mekân kurgusu için önemini gösterecektir:

“Osaka yakınlarındaki bir tapınak, olağanüstü bir deniz manzarasına bakıyormuş. Rikyū manzarayı bütünüyle gizleyen iki çit diktirmiş, bunların yanına taştan küçük bir havuz koydurmuş. Bir ziyaretçi ancak avucunun içine su almak için havuza eğildiğinde, bakışı iki çit arasındaki eğik aralığa denk geliyor ve sonsuz denizin görünümü önünde açılıyor.”

Rikyū'nun fikri büyük bir olasılıkla şuydu: Havuzun üzerine eğilip o sınırlı su yüzeyinde kendi küçültülmüş imgesini gören kişi, kendi küçüklüğünü düşünüyordu; sonra elinden su içmek için başını kaldırır kaldırmaz, engin denizin ışıltısıyla çarpılıyor ve sonsuz evrenin bir parçası olduğu bilincini ediniyordu. Ama bunlar, fazla açıklama getirmek istediğimizde, büyüsunü yitiren şeyler: Çitin nedenini sorarlara, Rikyū şair Sōgi'nin dizelerini aktarmakla yetiniyormuş:

*Umi sukoschi*

*Niwa ni uzimi no*

*Ko no ma ka na.*

Burada, biraz su.

Aşağıda, ağaçların arasında

deniz!” (Calvino 2008, 176).

Mekân deneyimcisinin, beden duruşunda yapacağı ufak değişikliğin ardından “ödünç alacağı manzara” (*shakkei*), kendisini yeni bir evrensel boyuta taşıyacak, kısa mesafede gördüğü

yansıma imgesi, uzun mesafeye aktarıldığında varlığının ilk bakışta görünmeyen derinliği de belirecektir: Bir avuç suda okuyabildiği bedensel küçüklüğünü, gözlerinin önüne serilen denizin enginliğiyle kıyaslayarak yeniden kavrayacak, esasen bu enginliğin bir parçası olduğunu algılayacak, küçük aralıktan izlediği derinlik, benliğine dair boyut algısını tekrar yaratacaktır. Çitteki aralık zemin olabilecek bir varlığı (*deniz*) çerçeveyerek şekilleştirirken, şeklin özündeki zeminliğin de (*parça-bütün ilişkisi*) altını kuvvetlice çizmektedir. Dolayısıyla havuz suyunda beliren deneyimcinin imgesel yansıması ile ödünç alınmış deniz manzarası bir simbiyoz içinde bir araya gelerek bizleri bir tür parça-bütün ilişkisine götürür ve mekânsal bir şekil-zemin okuması içinde bu ilişkinin bileşenlerinin olası değişim kiplerini algılatır. Söz konusu parça-bütün ya da şekil-zemin ilişkisinin yarattığı simbiyozun yanı sıra bu ilişkiyi yaratan boyut ve mesafe odaklı zıtlık da Japon kültüründeki mekân tasarımına dair *hanasuki* odaklı estetik etkiyi algılamamıza katkıda bulunur.

### 3. Son söz: Japon mimarlığında anlatılan mekân atmosferi ve açtığı pencereler

Zaman, ağırlık, mesafe, boyut, ses, ışık, renk gibi mekân atmosferinin yaratımında rol oynayan katmanların zıtlığı ve bu zıtlığın simbiyotik ve devinimsel bir şekil-zemin ilişkisine dönüştüğü durumlar, Japon mekân tasarım kültüründe önemli bir rol oynamaktadır. Karşılıklı deneyimin sürekliliğine davet eden bu zaman-mekân odaklı kültürel yapının izleri, mimari projelerin birçoğu üzerinden takip edilebileceği gibi edebi metinlerde de sürülebilir (Erzen 2004). Nitekim esasen, fiziksel olarak üretilen mekân ile dilde üretilen mekân aynı kültürel köklere dayanmaktadır. Bu bağlamda, kavramlarla—dolayısıyla sözle/metinle—yaratılan bir atmosfer olarak Japon mekân anlayışı anlatsaldır denebilir. Böylece fiziksel mekân, resim, fotoğraf ve yazı gibi farklı temsil araçları

ile tekrar üretilebilir, aktarılabılır (*Böhme 2017, 27*) ve özü dilde kurulan bu mekânsal atmosfer bellekte çok daha kolay bir şekilde çağrışım potansiyeline sahip olur. Makalede yer alan örnekler, çoğunlukla metinde ve söz’de üretilen mekânları kapsamaktadır. Eserler yazı doğasında olmakla birlikte Japon mimarlığı üzerinden görsel karşılıklarını bulmak zor olmayacaktır (*örneğin bkz. Ek 2022*). Dilde üretilen/tariflenen bu mekânlar, atmosferlerinin estetik değerlendirmesi bağlamında Kurokawa tarafından *hanasuki* olarak ifade edilen özel bir estetik etki temelinde kurgulanır ve algılanır. Kendi içinde zıtlıklar barındıran, bu zıtlıkların birbirini yaratması ve zaman içindeki deviniminden doğan Japon mekân atmosferinin deneyimlenmesi/algılanması incelikli bir beğeni seviyesi de gerektirir. Dolayısıyla bu özel estetik etkinin adlandırılması noktasında *wabi sabi* yerine *hanasuki* kavramını öneren/tercih eden Kurokawa, zıtlıkların simbiyotik ilişkisinin altını çizmenin yanı sıra bu etkinin şiirsel bir hassasiyetle üretilmesinin gerektiğini de belirtmiş olur. Mimarlık tarihinde karşımıza çıktığı gibi, genellikle her akım/dönem kendinden önce gelen akımın/dönemin eleştirisidir, ona bir tepkidir, onda kaybedilene güncelinde telafi etmek gayretindedir. Bu bağlamda günümüz Batı mimarlığı da kendinden önce gelen dönemde yitirilen değerleri yerine koymaya çalışırken, gözlerini yoğun olarak geleneksel Japon mimarlık anlayışına çevirmiş durumdadır. Nitekim güncel Batı mimarlığının yerine koymaya çalıştığı önemli bir değer, Modern dönem ile birlikte oluşan rasyonellik vurgusu sebebiyle yitirildiği düşünülebiyecek mekân atmosferine bağlı duygulanımdır. Yirminci yüzyılın sonuna doğru, Batılı kuramcı ve mimarlar bu duygulanımı geri çağırma için estetikte atmosfer kavramının altını çizmeye çalışırken, Japon kültürünün bu değerlere asırlardır sahip olduğunu fark ederek, özünde dilde var olan bu mimarlığı inleme odağı haline getirmişlerdir. Ülkemiz ve mimari

kültürümüz özelinde düşündüğümüzde ise söz konusu tür bir Uzak Doğu mimarlığı araştırması, bakışımızı kendi geleneksel mimarlığımıza da döndürecek; nitekim bu iki geleneksel mimarlık arasında çarpıcı koşutluklar da söz konusudur (*örneğin bkz. Dündar 2011; Özcan ve Güngör 2019*). Japon mekân tasarımı genlerinde taşınan anlatısal kodlar ve bu kodların yarattığı estetik etkileri incelemek, bizleri her ülkenin geleneksel mimarlığında karşımıza çıkabilecek benzer potansiyelleri araştırmaya ve okumaya sevk etmektedir. Japon mimarlığı özelinde düşünüldüğünde ise mekânın anlatısallığı, mimarlık disiplininde özel bir pencereyi yeniden keşfetmemizi sağlamakta, mimarlığın aynı zamanda yazılı bir mesleki disiplin olduğunu bizlere bir kez daha hatırlatmaktadır.

#### KAYNAKLAR

- Ando, T. (1998) Genius Loci, *ANY Seçmeler*, der. H. Pamir, Mimarlar Derneği Yayınları 3, Ankara; 12-14.
- Arioba, O., der. ve çev. (2017) *Başo: Kelebek Düşleri*, Metis, İstanbul.
- Bashō, M. (2012) *Narrow Road to the Interior*. Shambhala, Boston, Londra.
- Böhme, G. (2013) Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space, *OASE* (91) 21-32.
- Böhme, G. (2014) Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning, *Architectural Atmospheres*, Birkhäuser, Berlin, Boston.
- Böhme, G. (2017) *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Bloomsbury Academic, Londra, New York.
- Brower, R., Miner, E. (1961) *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford.
- Calvino, I. (2008) Binbir Bahçe, *Kum Koleksiyonu*, YKY, İstanbul.
- Carter, S.D., çev. (2011) *Haiku before haiku: from the Renga masters to Bashō*, Columbia University Press, New York.
- Dündar, M. (2011) A Comparative Study on Conceptual Similarity and Differences between Traditional Houses of Japan and Turkey, *Intercultural Understanding* (1) 17-23.
- Ek, F. İ. (2022) The Narration of Architectural Space as a Way of Constructing the Spatial Atmosphere: Two Readings of Contemporary Japanese Architecture, *Philosophy East and West* 72: 1 (2022): 99-117.
- Erzen, J. (2004) Tadao Ando’s Architecture in the Light of Japanese Aesthetics, *METU JFA* 1-2 (21) 67-80.
- Fujimoto, S. (2012) In-between, *Engawa* (08): 5-6. [<https://studylib.es/doc/8258084/e-n-g-a-w-a>] Erişim tarihi (20.07.2022).
- Isozaki, A. (1990) What Can Be Sold from Japan, *Image Game*, Kajima Shuppan Kai, Tokyo.
- Isozaki, A. (2006) *Ma* (Interstice) and Rubble, *Japan-ness*

- in *Architecture*, MIT, Cambridge, Londra.
- Kurokawa, K. (2022) Hanasuki: The Aesthetic of Symbiosis. *The Philosophy of Symbiosis*. [https://www.kisho.co.jp/page/302.html] Erişim tarihi (25.04.2022).
- Lafleur, W.R. (1978) *Mirror for the Moon: A Selection of Poems by Saigyā (1118–1190)*, New Directions Books, New York.
- Lazarin, M. (2008) Temporal Architecture: Poetic Dwelling in Japanese Buildings, *Architecture and Phenomenology* (Güz 2008) 97-112.
- Lazarin, M. (2014) Phenomenology of Japanese Architecture: *En* (edge, connection, destiny), *Studia Phaenomenologica* (XIV) 133-159.
- Merleau-Ponty, M. (2005) *Phenomenology of Perception*, Routledge, Londra.
- Michael, G., Yaacob, N. M., & Ali, Z. M. (2018) The capsule living unit reconsidered a Utopia transformed reality, *Pertanika Journal of Social Sciences & Humanities* 26 (3) 1405-1417.
- Nitschke, G. (1993) *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, A. D. Academy Group, New York: 1993.
- Nobuo, H. (2006) Bashō at the Center of creation, çev. C. Crowley, *Matsuo Bashō's Poetic Spaces: Exploring Haikai Intersections*, der. E. Kerkham, Palgrave Macmillan, New York.
- Nuijsink, C. (2012) Nested Boxes (Fujimoto Sou ile röportaj), *How to Make a Japanese House*, NAI Publishers, Rotterdam.
- Ono, S. (1982) *Iwanami Kogo Jiten* (Iwanami Dictionary of Old Japanese), Iwanami Shoten, Tokyo.
- Özcan, U., Güngör, Ş. (2019) Geleneksel Türk Evi ile Geleneksel Japon Evi'nin Yapısal Açından Karşılaştırılması, *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi* (16) 646-661.
- Qiu, P. (2006) Reinventing the Landscape: The Zhuangzi and the Geographical Imagination of Bashō, *Matsuo Bashō's Poetic Spaces: Exploring Haikai Intersections*, der. E. Kerkham, Palgrave Macmillan, New York.
- Rodd, L.R., çev. (2015) *Shinkokinshū: New Collection of Poems Ancient and Modern*, Brill, Leiden, Boston.
- RomajiDesu (2022) *İngilizce Japonca Sözlük ve Çevirmen*. [http://www.romajidesu.com/] Erişim tarihi (07.01.2022).
- Sōin, N. (1988) Sōin hokkuchō, *Haisho sōkan*, der. T.T.W. Bunko, Vol. 1, Rinsen shoten, Kyoto.
- Tanizaki, J. (2017) *In Praise of Shadows*, Sora Books.
- Tanizaki, J. (2019) *Gölgeye Övgü*, Jaguar, İstanbul.
- Toyotaka, K. (1962-1969) *Kōhon Bashō zenshū*, VI, Kadokawa Shoten, Tokyo.
- Watanabe, T., çev. (1971) *Saigyā Sankashū zen chushaku*, Kazama Shobp, Tokyo.