

BİR MEKAN OLARAK PARALAKS

Semiha İSMAİLOĞLU¹
Asu BEŞGEN²

¹Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Erzurum, Türkiye.
semiha.ismailoglu(at)atauni.edu.tr / semihaismailoglu(at)gmail.com

²Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon, Türkiye.
abesgen(at)ktu.edu.tr / abesgen(at)gmail.com

*Bu çalışma, 3. SADA Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

İsmailoğlu, Semiha ve Asu Beşgen. “Bir Mekan Olarak Parallax”. ulakbilge, 43 (2019 Aralık): s. 913-922. doi: 10.7816/ulakbilge-07-43-05

Öz

Mimarlığın ana konusu olan mekân kavramı, birçok tasarımcı, filozof, sosyolog tarafından farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Genel olarak mekânı; bireyin içerisinde eylem gerçekleştirdiği ve bireyi çevresinden ayıran, duyu organları tarafından algılanan sınırlı bir boşluk olarak tanımlayabiliriz. Her mekân kullanıcılar tarafından farklı şekillerde algılanmakta ve deneyimlenmektedir. Deneyimler kullanıcıdan kullanıcıya değişse de mekâna dair genel bir ortak düşünce ortaya çıkmaktadır. Bunun aksine, mekân sınırlarının sorgulanması olgusu üzerinde özellikle durulması gereken bir önem taşımaktadır. Mekân sınırlarının sorgulanmasına yanıt olarak kimi mimarlar, tasarım sürecinde “paralaks” kavramından yararlanmaktadır. Paralaks kavramını nesnenin görünürdeki yerinin değişmesi olarak açıklayabiliriz. Paralaks; astroloji, felsefe, din, sosyoloji gibi birçok alanda kavramsal bir temel oluşturur. Mimaride paralaks kavramı, Slavok Zizek ile ortaya çıkmıştır. Bir mekâna olan bakış açısı paralaks ile geliştirildiğinde, sınırsız versiyonlar üretmek ve tasarıma yeni boyutlar kazandırmak mümkündür. Çalışma; paralaks kavramının mimarlık alanında kullanımını önemli mimarların bina tasarımları üzerinden örnekleyerek görünenin ötesinde bir gerçeklik olduğu düşüncesini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın yöntemi; nitel araştırma yöntemidir. Araştırmanın örneklemi tipik durum örnekleme olarak Slavon Zizek’in “Mimari Paralaks” kitabında yer alan binalar oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında, veri toplama yolu ile belge incelenmekte; belge incelemeleri tasarımların basılı ve dijital literatürde var olan yazılı belge ve fotoğraflarının analizini içermektedir. Çalışma örneklemi Slavok Zizek’in mimari paralaksı ayırdığı üç düzey; “gerçek”, “simgesel”, “imgesel” ve paralaks kavramıyla gelen sanal mimari üzerinden analiz edilmiştir. Çalışma sonucunda, mimaride paralaks kavramının bina tasarımlarında doğrudan ya da dolaylı olarak belirli amaçlar için kullanılması hallerinin etkileri vurgusu yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mekân, Paralaks, Mimarlık, Slavok Zizek

Makale Bilgisi
Geliş: 15 Ekim 2019

Düzeltilme: 30 Ekim 2019

Kabul: 2 Aralık 2019

Giriş

Paralaks kavramı çeşitli alanlarda, çeşitli anlamlarla kullanılmıştır. Felsefe, edebiyat ve mimarlık alanında paralaks kavramının farklı kullanımlarını ve farklı bağlamlardaki açılımlarını görebiliriz. Paralaks; bir nesnenin, gözlem konumunda yeni bir görüş hattını ortaya çıkaracak bir değişim olması sonucunda görünüşte yer değiştirmesi (bir arka plana göre konumunun kayması) (Zizek, 2011b: 11) olarak tanımlanabilir, fakat Spinoza için, paralaks simetrik (iki kip arasında herhangi bir temas ya da geçiş yoktur, her biri sadece aynı şebekeyi farklı bir kiple sergiler). Hegel için, iki düzey radikal bir şekilde asimetric olan bir paralaks kaymasında yer alır: iki düzeyden biri kendi başına durur gibi görünür, buna karşın öteki tam anlamıyla kaymaya, ikisi arasındaki yarığa karşılık gelir (Zizek, 2014: 42).

Kant'ın kullandığı haliyle karşılaştırıldığında yapılması gereken, olası konumların tümünü, altta yatan belli bir çıkmaza ya da antagonizmaya cevapmış gibi, bu çıkmazdan kurtulma çabaları olarak kavramaktır. Bu durumu postmodern mimaride somut olarak kullanan Liebeskind veya Gehry'de görmemiz mümkündür. Onların ortaya koyduğu çalışmalar sıklıkla iki tezat yapılandırma ilkesini umutsuzca (ya da neşe içinde) aynı binada bir araya getirme çabası olarak görülmektedir (Zizek, 2011b: 12). İlk bakışta bu tür bir paralaks, yarık fikri bir tür Hegel'den alınmış Kantçı intikam olarak görülebilir; paralaks, iki düzey arasında ortak bir dil, paylaşılan bir zemin olmaması sebebiyle, diyalektik olarak daha yüce bir senteze "dolayım lanamayacak/ortadan kaldırılamayacak" temel çatışmanın yeni bir ismidir (Zizek, 2014: 2).

Zizek'e göre (Zizek, 2014: 10):

Paralaks yarıklar çokluğunun sistemli olmayan bir yayılımında kaybolup gitmek çok kolay; benim buradaki amacım bu çokluğa, onun üç ana kipine odaklanarak asgari bir kavramsal düzen getirmek: Felsefi, bilimsel ve politik kiplere. Öncelikle, bizim gerçekliğe erişimimizi belirleyen sonul paralaks olarak, ontolojik fark var; ardından bilimsel paralaks, gerçekliğin fenomenal deneyimiyle onun bilimsel hikayesi/açıklaması geliyor -ki bunun doruk noktası- bizim "birinci şahıs" deneyimimizin "üçüncü şahıstan" bir nörobiyolojik hikayesini sağlamaya çalışan bilişselciliktir; en az diğerleri kadar önemli olan sonuncusu da politik paralaks, yani bu kitabın son iki bölümünün ele alacağı temel iki varlık kipiyle (kamusal yasayla onun süpergo müstehcen eki arasındaki paralaks yarı; "bartleby" tavrıyla toplumsal katılımdan çekilme ve kolektif toplumsal eylem arasındaki paralaks yarı) birlikte, çatışan failler arasında herhangi bir ortak zemin sunmayan sosyal antagonizma (bir zamanlar buna "sınıf mücadelesi" deniyordu). Bu üç kip, kitabın üç kısımlı yapısını açıklıyor; her kısım arasında da (Henry James'in romanları; kapitalizmle anti-semitizm arasındaki bağlantı) daha özgül bir alana açılan kavramsal şebekeyi ele alan bir ara kısım yer alıyor.

Tüketim düzeyinde, bu yeni zihniyet sözde "kültürel kapitalizm"e yöneliktir: Metaları öncelikle sağladığı faydadan dolayı ya da taşıdığı statü-simgeleri için satın almayız; sağladıkları deneyime varmak için satın alırız, onları hayatımızı zevkli ve anlamlı kılmak için tüketiriz. Bu üçlü, olsa olsa şu Lacancı "Gerçek, Simgesel ve İmgesel" üçlüsünü çağırıştırır: Doğrudan fayda *Gerçek*'i (iyi ve sağlıklı yiyecek, arabanın kalitesi, vb.), statü *Simgesel*'i (statümü göstereyim diye belli bir arabayı satın alırım - Torstein Veblen teorisi), zevkli ve anlamlı deneyim ise *İmgesel*'i (Zizek, 2011b: 16).

Mimari bileşenlerden gerçek, simgesel ve imgesel düzeylerinin her biri öncelikle Lacan'ın tanımlamaları doğrultusunda ele alınmalıdır. Bunun nedeni; Zizek'in bu üç düzeyi Lacan'ın bakış açısıyla yorumlarken, oldukça farklı bir açıdan bakarak "sanal" anlamları bağlamında ele almasıdır. Zizek, mimarinin bu üç düzeyine -gerçek, simgesel, imgesel- bir dördüncüyü eklemek gerektiğini belirtir: Sanal mimari.

"Second Life", kişinin başkalarının da içinde yer aldığı bir sanal mekândan bir bölüm satın alarak kendini simgeleyen dijital imgeye bir kimlik oluşturduğu, sonra bir ev inşa ettiği, iş yaptığı, başkalarıyla etkileşim halinde olduğu, sanal cemaatlerin mekânını genişleten üç boyutlu sanal dünyadır (Zizek, 2011b: 21).

İmgesel; Lacan'ın üçlü düzeninde ilk adlandırdığı aşamadır. İmgesel, dile sahip olmayan çocuğun ayna evresinde oluşturduğu özdeşleşmelerdir, yani bu evre "ben" in olduğu evredir. İnsanların yaklaşık olarak altı aylık bebekler olduğu dönemde başlar. Lacan, insanların imgesel düzeyde kendileriyle özdeşleşmesinin geç olması nedeniyle zamanından önce doğduklarını belirtmiştir (Myers, 2014: 40). Bu anlamda imgesel; dünyanın kategoriler, ikili karşıtlıklar, "ya o/ya bu" şeklinde parçalanmadığı, bütünselliğini koruduğu bir evredir (Zizek, 2011a: 305). Zizek imgeyi paralaks bakış ışığında tanımlarken yine paralaksın çok katmanlı bakış açısı sağlayan durumundan faydalanır. Paralaks bakış bizi yine gösteren ile gösterilenin farkını ortaya koyan, gerçek imgelerden soyutlanmış başka bir imgeye yani "sanal imge" veya "imgenin sanallığı" durumuna götürür. Zizek'in bu konudaki önerisi, dışlanmış mekânı evcilleştirerek binanın içine yeniden dahil etmektir (Zizek, 2011b: 64).

Simgesel düzen; Lacan'a göre üç düzen arasında en büyük olanıdır. Çünkü simgeselin hüküm alanı tüm toplumsal yapıları kapsayarak, dilden yasaya her şeyi içerir ve gerçeklik olarak adlandırılan şeyin önemli bir

bölümünü simgesel oluşturur (Myers, 2014: 42). İnsanlar doğmadan önce adları belirlenir, belirli bir ekonomik düzeye doğarlar veya bir ırka aittirler. Bu sayede simgesel düzeye dahil olurlar ve Lacan bunu simgesel düzeyde tutsaklık olarak değerlendirir. Simgesel düzey toplumsal düzende, toplumun bir parçası olarak yer aldığımız düzeydir. Simgesel düzen özetle dil, söylem gibi herhangi bir iletişim sistemi olmakla birlikte bu sistemi yöneten kurallardır. Zizek, simgesel düzen üzerinden bireysel ve toplumsal kimliğin oluşumuna bağlı olarak ortaya çıkan ideolojileri analiz etmek için uğraş vermiştir. Zizek simgesel işlevlerin sanal olarak bir inanç doğurduğunu ve doğru kullanıldığı takdirde de sanal olarak kalması gerektiğini belirtmiştir. Eğer simgesel anlam ideolojik bir düşünceyi barındırır ve bu başka bir düşünceye ait gibi gösterilirse asıl tehlike burada oluşacaktır. Çünkü anlam, başlangıçta niyet olarak başka bir şey yüklenmiş olsa bile, kendisi zamanla başka bir söyleme de çevrilebileceğinden tehlike oluşturur.

Gerçek; Lacan'ın üç düzeninde ilk yeri işgal etmesine rağmen, düşünsel gelişimde en son ortaya çıkan bir kavramdır. Lacan'a göre gerçek, simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir. Bu nedenle Lacan gerçek'i; "Zira onu nasıl bir altüst oluştan geçirirsek geçirelim, gerçek daima yerli yerindedir; topuğuna yapıp onu oradan sürmeye yeltenen şeyi umursamazlıkla taşır", şeklinde ifade etmiştir (Bowie, 2007: 95). Gerçek'in simgesel tarafından içerilememesi onu dil öncesi bir konuma yerleştirmektedir. Zizek mimari yapılarda bu durumun "mış gibi yapmak"la ortaya çıktığını belirtir. Eğer bir yapı basit bir taklitle bir şeymiş gibi yapıyorsa, bu oyun kısa bir süre sonra gerçekleşerek yapının aslında "o şey" olmasına ve dolayısıyla içinde bulunduğu toplumun da buna inanmasıyla sonuçlanan bir travmaya dönüşeceğini belirtmiştir (Zizek, 2011b: 30).

İmgesel, simgesel ve gerçek düzeylerinin mimarlıkta bulduğu karşılık yine kültürel kapitalizmle bağlantılıdır. Tüketim düzeyinde metaların satın alınmasındaki amaç, sağladıkları faydadan, sağladığı deneyime doğru kaymıştır. Örneğin; eskiden bir araç tanıtımı yapılırken aracın motor gücü, performansı gibi imgesel boyutta gerçek niteliklerine atıfta bulunuyordu. Simgesel boyut ise toplumsal statü, kişinin alım gücü hakkında fikir vermekteydi (Kul Want ve Piero, 2011: 112).

Zizek bu düzeylerin mimaride bulduğu karşılığı da şu şekilde açıklar (Zizek, 2011b: 18):

"Aynen bu üç düzeyi mimaride ve şehircilikte de görmüyor muyuz? Eğer bir bina dikilecekse öncelikle kişinin uymak zorunda olduğu fizik yasalarının, yerine getirmek zorunda olduğu soyut işlevlerin, bir binanın karşılaması gereken ihtiyaçların Gerçek'liği vb. söz konusudur (insanlar onun içinde yaşayabilmeli veya çalışabilmelidir, çok pahalıya mal olmamalıdır). Daha sonra Simgesel düzey söz konusudur: Bir binadan cisimleştirerek taşınmasının beklendiği şu ideolojik anlamlar. Son olarak da bir İmgesel düzey söz konusudur: Bir binada ikamet edeceklerin deneyimi – bir binada yaşamak nasıl bir histir?"

Materyal ve Metod

Çalışma, paralaks kavramının mimarlık alanında kullanımını önemli mimarların bina tasarımları üzerinden örnekleyerek görünenin ötesinde bir gerçeklik olduğu düşüncesini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın yöntemi nitel araştırma yöntemidir. Ayrıca araştırmanın örneklemini tipik durum örneklemesidir. Örneklemeler, Slavon Zizek'in "Mimari Paralaks" kitabından seçilmiş binalardır (Tablo 1, 2, 3).

Çalışmanın veri toplama yolu; belge incelemesidir. Belge incelemesi, tasarımların basılı ve dijital literatürde var olan yazılı belge ve fotoğraflarının analizini içermektedir. Çalışma örneklemeleri, Slavon Zizek'in mimari paralaksı ayırdığı üç düzey; gerçek, simgesel, imgesel ve paralaks kavramıyla gelen sanal mimari üzerinden incelenmiş ve tablolaştırılmıştır. Çalışma sonucunda, mimaride paralaksın bina tasarımlarında doğrudan ya da dolaylı olarak belirli amaçlar için kullanıldığının belirlendiği düşünülmektedir. Sonuç olarak, günümüz dünyasında küreselleşmeyle gelen değişimler, bina tasarımlarına da yön veren paralaks bakış açısıyla irdelenmiştir.

Seçilen yapılardan ilk ikisi; Casa del Fascio için yapılan iki zıt tasarımıdır. 1928 yılında açılan ilk bina; mimar Adolfo Coppedé eseridir. Sağ ve sol tarafında bütün bina yüksekliğinde, iki katlı küçük odalar, merkezde ise büyük dikdörtgen bir oda yer alır. Arka kısımda Arno nehrinden korunma duvarına kadar pergola kaplı teraslı geniş bir kare ve batıya doğru alanı kaplayan önemli genişlikte bir sahne vardır. Tasarım, eski Roma modellerinden ilham alırken St. George ve St. Martin'i betimleyen iki kabartmalı cephe, eski bir pagan tapınağını anımsatmaktadır (Tablo 1) (Url-1; Url-2).

Terragni'nin başyapıtlarından sayılan Casa del Fascio, 1932 yılında Como'da Faşist Parti Bölge Binası olarak inşa edilmiştir. Tam bir kare plana oturan ve bina yüksekliğinin karenin bir kenarının ölçüsünün yarısı olduğu yapıdaki oran, katı bir rasyonel geometrinin kullandığını gösterir. Genel olarak rasyonalist mimarlığa atfedilen özellikleri taşıyan yapı, İtalyan mimarlığının kimi özelliklerini de içerir. Beyaz renkli cephe, saf geometrik

biçimler, dış mekânla iç mekânı kaynaştıran ve görsel şeffaflığı sağlayan cam yüzeyler modern çizgileri hissettirirken avlu ve büyük galerideki kolonadlar Rönesans mimarisini anımsatır. İki kat yüksekliğindeki toplantı holü büro, toplantı odaları ve galerilerle çevrili tek bir mekândır ve bu noktada tekrar modern dile dönüş yaşanır (Tablo 1) (Sayı, 2006).

Tablo 1. Casa del Fascio Binaları (Url-3; Url-4)

Tasarımcı	Adolfo Coppedé	Tasarımcı	Giuseppe Terragni
Bina	Casa del Fascio (1928)	Bina	Casa del Fascio (1932)

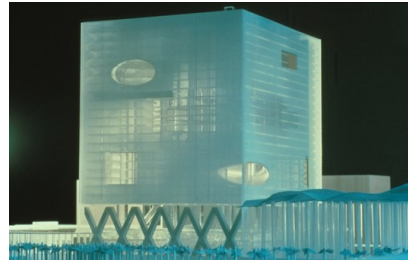


Jorn Utzon tarafından tasarlanan yapı, 2007 yılında UNESCO tarafından Dünya Mirasları Listesi'ne eklenmiştir. Utzon, Sydney Opera Binası tasarımı ile 2003 yılında Pritzker Ödülü'nü kazanmıştır. Binanın tasarımı 1956 yılına dayanmaktadır. Avustralya'daki Yeni Güney Galler Hükümeti, 1956 yılında Sydney'de opera ve senfoni orkestraları konserleri için tasarlanacak iki performans salonu tasarımı için bir yarışma açmıştır. Jørn Utzon'un çizimleri, yarışma jürisi Eero Saarinen tarafından oldukça beğenilmiştir. Yapının ilk aşaması olan podyumun inşasına Jørn Utzon henüz Sydney Opera Evi'nin tasarımını tamamlamadan başlamıştır. Bu nedenle, yapının belirli bölümlerinde strüktürel problemler oluşmuştur. Ekspresyonist anlayışla tasarlanmış, rüzgârda yelkenleri şişmiş bir gemi görüntüsündeki bina etkili bir silüet sergilemektedir. Utzon'un tasarladığı kabuklar platform üzerinde uçar gibidir. Utzon'un Sidney Opera Binası'nı, hemen yanındaki Sidney Limanı'ndaki yelkenlilerden esinlenerek yaptığı söylenir. Mimarının ilk eskizleri ve yelkeni andıran bir dizi beyaz renkli kabuktan oluşan tasarımı, saf kıvrımlı biçimleniş ile bu görüşü doğrular niteliktedir. Utzon, her bir kabuğun mavi derin okyanustan çıkan beyaz yelkenler gibi görünmesini amaçlamıştır. Bu estetik görüntüyü oluşturabilmek amacıyla yapının çatısı İsveç'ten getirilmiş 1,056,000 adet beyaz seramik fayans ile bezenmiştir. Yapının ikonik çatısını inşa etmek tam 11 yıl sürmüştür. Orijinal tasarıma üç küçük tiyatro sahnesi, bir kütüphane, sinema, üç restoran, altı bar ve altmış adet soyunma odası eklenmiştir (Tablo 2) (Jong ve Mattie, 1994; Lökçe, 2003; Anonim, 2006; Düzgün, 2010; Url-5).

Koolhaas, Bibliothèque Nationale de France (BNF) için yapılan 1989 yarışmasında yine sanal ve fiziksel fikirleri, katı kütleler ve boşlukları ile oynayarak bir tasarım yapmıştır. Gerçekleşmemiş projelerinden biri de Paris'teki Fransa Ulusal Kütüphanesi'dir. Bu projede ise Koolhaas, kitap arşivi için olağanüstü büyüklükte yatay cam bloklar önermiştir. Buradaki sosyal alanlar, binanın içinde açılmış boşluklardan oluşmakta, kütüphane ve içinde bulunduğu park arasındaki sınırlar ortadan kalkmaktadır (Lubow, 2000). Yarışma, bu önemli sivil binada yer alan yerin ve kütüphanenin ideolojilerini yeniden düşünmeyi içerir. Koolhaas'ın 1995 monografisi S, M, L, XL'de yazdığı gibi; "Her şeyin çözülmesi için gerekli olan mimari formların bulunmasıyla daha dayanıklı hale geldik. İlk kez mimari olarak gerçekten icat etmeye çalıştık." Üç milyon metrekaarelik alan, beş farklı kütüphaneyi içerecek şekilde tasarlanmıştır: Bir sinema salonu, yakın zamanda satın alınanlar için bir kütüphane, bir referans kütüphanesi, bir katalog kütüphanesi ve bir bilimsel kütüphane - her birisi kendine özgü özellikleri sahiptir. Tasarım; sağlam bilgi bloğu, tüm hafıza biçimlerinin deposu, kitaplar, optik diskler, mikro fotoğraflar, bilgisayarlar vs. ile başlamaktadır. Başlıca kamusal alanlar binanın alt kısımlarında yer alan en yüksek kamusal alanlarla ve çekirdekte karanlığa ihtiyaç duyan alanlarla "binanın yokluğu, bilginin katı olduğu boşluklar" olarak entegre edilmiştir. Koolhaas, bu oyulmuş alanları "bellek alanında yüzen çoklu embriyolar" olarak adlandırır (Tablo 2) (Url-6).

Tablo 2. Sidney Opera Binası ve Fransa Milli Kütüphanesi (Url-7; Url-8)

Tasarımcı	Jørn Utzon	Tasarımcı	Rem Koolhaas
Bina	Sidney Opera Binası (1959-1973)	Bina	Fransa Milli Kütüphanesi (1989)



Avustralya'nın en güneydeki başkenti Hobart'ın güneyindeki Peppermint Bay'daki bina birinci sınıf bir sahil işletmesi olan önemli perakende, butik gıda üretimi ve bölgedeki sanat ve zanaatçıların ürünlerini perakende olarak satmaları için bir mekân olmanın yanı sıra kaliteli bir restoran/etkinlik alanıdır. Tasarım yarımada'nın üzerinde, nehir veya karayoluyla ulaşımı sağlanacak şekilde yapılmıştır. Yarımada'nın ortasına tekne veya araba yolculuğu, bahçedeki labirentli bir yolda devam etmekte ve 100 yıllık bir meşe ağacında son bulmaktadır. Otopark ve bahçeyi birbirine bağlayan uzun bir giriş alanı, tesis içi gezintiyle başlamaktadır. Dışarıda mutfak, bar ve restoran mekânlarına ışık tutar. Yolun bir yanı, ortak alanlara giriş noktalarını barındıran ve servis alanları ahşap bir konteynırla tanımlanmaktadır. Duvarın dışındaki kamusal alanlar, peyzaj ile farklı bir ilişkisi olan üç bölgeye ayrılmıştır. Çatı levhasının önü, kamusal alanlar ve ötesindeki manzaralar arasındaki karmaşık camlı bir duvara açılmakta ve genel bir form ve cephe düzeni sağlamaktadır (Tablo 3) (Url-9; Url-10).

Fransız mimar Paul Andreu tarafından tasarlanan Çin Ulusal Büyük Tiyatrosu, gölün ortasında yer alarak fiziksel anlamıyla "kültür adası" olma özelliği taşır. 2001 yılında yapımına başlanan bina 2007 tarihinde tamamlanmıştır. Küresel bir yapıya sahip olan bina, toplamda yaklaşık 150 bin m² yüzey alanına sahiptir. Titanyum kabuk, maksimum 213 metre, minimum 144 metre ve 46 metre yüksekliğe sahip bir elipsoid şeklindedir. Oval formuyla bir cam kubbe biçimi yaratan dış cephenin yapımında 18 binden fazla titanyum plaka ve 1000 adet beyaz cam kullanılmıştır. 6.457 ton ağırlığa, 212.2 metrelik en uzun eksene ve 46 metre yüksekliğe sahip olan oval kabuk, günümüzün en büyük kubbesini oluşturur. Kubbe, kaideli olarak 100 metre genişliğinde kavisli bir cam örtü ile ikiye bölünür. Binanın girişi 60 metre uzunluğundaki şeffaf bir alt geçitle bağlanmaktadır. Böylelikle binaya ana girişi hiçbir noktadan görülmeyen gizemli bir hava hissi verilmiştir. Dışarıdan bina suya batmış bir inci tanesi gibi görülmektedir. Tiyatro, sergi ve kamusal alanlar, cam bardak içini gösteren, bir perde gibi binayı açmaktadır. Gün boyunca, ışık cam çatıdan binaya akar. Geceleri, içindeki hareketler dışarıdan görülebilir. Bina, 2.416 kişilik bir opera binası, 2.017 kişilik bir konser salonu ve 1.040 kişilik bir tiyatro salonu olmak üzere üç performans mekânı ile geniş bir halka açılan ve şehre entegre edilen sanat ve sergi alanlarına ev sahipliği yapmaktadır (Tablo 3) (Anonim, 2008a; Anonim, 2008b; Url-11).

Tablo 3. Çin Ulusal Büyük Tiyatrosu ve Peppermint Körfezi Halkevi Binası (Url-12; Url-13)

Tasarımcı	Terroir Pty Ltd	Tasarımcı	Paul Andreu
Bina	Peppermint Körfezi Halkevi Binası (2005)	Bina	Çin Ulusal Büyük Tiyatrosu (2007)



Bulgular

Çalışmanın bulgularını Zizek’in “Mimari Paralaks” kitabında örneklem grubunu oluşturan binalarla ilgili verdiği bilgiler ve yorumları oluşturmaktadır. İlk olarak Casa del Fascio binaları için Zizek’in düşünceleri aşağıda yer almaktadır.

Casa del Fascio’nun (Faşist partinin yerel merkezi) birbirine zıt iki mimari tasarımı -yani, 1928 senesinden Adolfo Coppedè’nin neo-Imperial pastışı ve 1934-36 senelerinden Giuseppe Terragni’nin hayli modernist saydam cam evi-, bunların basitçe yan yana konması, modern-öncesi organikçi korporatizme bir dönüşü ve hızlı modernleşmenin hizmetindeki toplumsal güçlerin o hiç duyulmamış seferberliğini savunan Faşist ideolojik projenin o içkin çelişkisini ifşa etmiyor mu?

Jørn Utzon tasarımı Sidney Opera Binası ile ilgili Zizek şu şekilde bahseder:

Yüksek klasik modernizmde, bir binadan herkesi kuşatan dört dörtlük bir Kod’a riayet etmesi bekleniyorsa, postmodernizmde ise bir kod çeşitliliğine varmış oluruz. Bu çeşitlilik, anlamların (muğlaklığının) çeşitliliği de olabilir -Charles Jencks’in tabiriyle “ima edilen metafor” (Sydney operası çiçeklenmenin bir mahsulü müdür, yoksa kaplumbağa çiftleşmesi midir?)-, gösterilerden tutun alışverişe ve kafeteryalara kadar işlevlerin çeşitliliği de olabilir (Oslo’da bulunan ve genç nesle hitap etmesi için Snøhetta tarafından tasarlanmış olan Devlet Opera Binası, parlak bir hayalet uçağın çizgilerini taklit ederek “cool” görünmeye çalışır; üstelik çatı, bir yüzme platformu gibi, fiyorda ve bükümlere doğru eğilir).

Zizek, Fransa Ulusal Kütüphanesi ile ilgili düşüncelerini Jameson’ın betimlemesinden alıntı yaparak aktarmaktadır:

Benim varsayımım, sahip olduğu abideler tartışmalı olan günümüz mimarisinin büyük gösteri sanatı komplekslerinin, kendilerini bu tür mimari sıfır-kurumlar olarak öne sürmeye çalıştıkları yönünde. Bunların karşıt anlamları (eğlence ile yüksek sanat, dünyevi ile kutsal, elit ile popüler) birbirlerini karşılıklı olarak iptal eder; sonuç, anlam-olmayanla karşıtlaşan anlamın kendisinin varlığından ibarettir. Böylece, bunların anlamı, anlama sahip olmaktır, anlamsız günlük varoluşumuzun akışı içinde anlam adaları olmalarıdır. Bunların yapılarının paralaks doğasına dair kısa bir görüş edinebilmek için Jameson’ın Rem Koolhaas’ın Fransa Kütüphanesi’ne ilişkin betimlemesiyle başlayayım. Kütüphaneye ev sahipliği yapan bu devasa kutu; “dış kabuğa ya da şekle yönelik geleneksel anlayışları tam Mimari Paralaks da onun o iri kıymıtlığı üzerinden, / ... / biçimsel algıdan tamamen kurtulmak için biçimin alelade doğası üzerinden azalar. Bu biçim-olmayan [nonform] özellikle olumsuzladığı şey, / ... / katılıklarını kıran ve sadece içeride yatan farklı gerçekliklere estetik bir biçimde karşılık gelme yolunda işlevlerini sürdüren iç alan ve onun dış hatları ile duvarları arasındaki özel olarak dışavurumcu ilişkiye dair modernist, Corbuscu kavramsallaştırmaların en görkemli olanıdır” (Jameson, 1994). Böylelikle, bir binanın içerisi (binanın farklı etkinlikler için odalar ve mekânlar halinde bölünmesi) ile dışarı arasındaki bu dışavurumcu karşılıklık, kökensel kıyaslanamazlığa doğru kayar: “İşlevler, odalar, iç alan, iç mekânlar, bir dolu yüzergezer organ gibi, kendi devasa kapları içinde asılı durur” (Jameson, 1994). İçeri ile dışarı arasındaki bu biçimsel kaymalar “(Paris’teki Fransa Kütüphanesi’nde enformasyon mülkiyeti diyalektiği yoluyla, kişisel olarak sahiplenilen bir kamu mekânı gibi Zeebrugge’deki Sea Ticaret Merkezi’nde ise daha klasik bir çatışma yoluyla) sivil toplum sonrası özel mülkiyet paradokslarını yeniden cisimleştirir” (Jameson, 1994).

Günümüzde otel olarak kullanılan Peppermint Körfezi Halkevi Binası ile ilgili Zizek şu şekilde bahseder:

...Tazmanya’daki (Terroir Pty Ltd’in tasarladığı) halkevinde, işlevsel alanın labirent yolun bitimindeki meşe ağacının karşısında oluşturulduğu Peppermint Körfezi’nde de olmadı mı? Geniş bir salonda, bütün bir duvarı kaplayan ve zikzaklı yapısıyla belli belirsiz bir biçimde ağacın şekline uyan pencereden bakınca binanın dışında otlar üstünde yükselen büyük eski ağacı görüyoruz. Pencereden gördüğümüz (ağaç, arka plandaki otlar ve su) göz alıcı bir doğa manzarası sahnesi -fakat onu binanın içinden, bir çerçeve içinden gördüğümüz unutulmamalıdır. Öyleyse iki dışarı arasında, yani doğrudan dışarı (dışarıda otların üzerinden)

doğrudan görülen ağaç) ile içeri-dışarı (içeriden görülen dışarı) arasında ayırım yapmak zorundayız, ikisi aynı şey değil: ikinci durumda, dışarı, basitçe içeriyi içeren kapsayıcı birlik değildir, ama içeri eş zamanlı olarak dışarıyı kapatmıştır (ya da denilebilir ki doğayı kültür kapatmıştır).

Pekin’de yer alan Çin Ulusal Büyük Tiyatrosu ile ilgili ise Zizek şöyle söyler:

Sıradaki adım, dış haznenin minimal estetizasyonudur: O artık yalnızca nötr bir kutu değil, içerideki mücevheri koruyan yuvarlak bir kabuktur. Biçimsel açıdan dışarı ile içeri arasındaki kontrast, genellikle derinin yuvarlaklığı ile iç yapının düz hatları arasındaki kontrastır -yuvarlak bir dış cephe (yumurta gibi kubbe) içeride yer alan kutu gibi dikey- yatay binaları sarar, Şangay’daki Oriental Sanat Merkezi’nin “dev çay fincanlarında ya da yine aynı mimarın (Paul Andreu) elinden çıkan dev metal-cam kaplamalı, gösteri binalarının bir yumurta kabuğuyla korunduğu Pekin’deki Çin Ulusal Büyük Tiyatrosu’nda olduğu gibi. Orta Avrupa’nın her yerinde satılan en popüler çikolata ürünlerinden biri olan Kinder Surprise, çikolatadan yapılmış ve canlı renkli kağıtlara sarılmış boş bir yumurta kabuğundan ibarettir; yumurtanın kağıdını çıkarıp çikolatadan oluşan kabuğu kırdığınızda, içinden küçük bir plastik oyuncak (ya da oyuncak oluşturacak olan küçük parçalar) çıkar -gerçekten de Çin Ulusal Büyük Tiyatrosu’nun dev bir Kinder Surprise yumurtası olduğu iddia edilebilir. Mücevheri korumaya yönelik bu mantık, St. Petersburg’daki yeni Marinski Tiyatrosu projesinde doruğa ulaşır: İşlevsel, kutuya benzeyen; siyah mermer içindeki (yaygın bir 18.yy saraydır bu) tiyatro binası, desteksiz düzensiz bir parlak yapıyla, bir “lamella” (su arıtma işlemlerinde kullanılan sistem) ile koza gibi örülmüştür.

Sonuçlar ve Tartışma

Bu çalışma mimaride paralaks yaklaşımın, mekân boyutunda tasarımların imgesel, simgesel ve gerçek anlam taşıdığını ortaya çıkarmış ve düşünce boyutunda binaların neleri temsil ettiklerini farklı bir bakış açısıyla oluşturmuştur. Bu bağlamda, paralaks kavramının beraberinde getirdiği farklı bakış açılarının, çok çeşitli düşüncelerin oluşmasına imkan verdiği söylenebilir.

Çalışmada paralaks kavramı ele alınırken, mimari paralaks konusu üzerine öncü olan filozof Slavoj Zizek’in, mimaride paralaksı mekânsal ve düşünsel olarak ele almasından yola çıkılmış; Zizek’in “Mimari Paralaks” kitabında yer verdiği bina tasarımları üzerinden irdelemeler yapılmıştır. Jacques Lacan’ın psikanalist çalışmaları kapsamında ele aldığı “imgesel”, “simgesel” ve “gerçek” düzeyleri bağlamında, örneklemi oluşturan tasarımlar incelenmiştir.

Günümüzde oldukça sık rastlanan ve Zizek’in kitabında da yer alan taklit yapılar da çalışma kapsamında değerlendirilmiştir. Taklit yapılar, hem yapılı çevreyle sorun yaşamakta hem de derin ideolojiler barındırmaktadır. Bu anlamda Faşist Parti Bölge Binası olarak inşa edilmiş yapılar buna örnek olarak verilmiştir. Eski Roma modellerinden ilham alırken, St. George ve St. Martin’i betimleyen iki kabartmalı cephesi ile 1928 yılında yapılmış Casa del Fascio binası bunlardan biridir. Farklı ideolojik düşünceler için farklı zamanlarda, birbirinden tamamen farklı iki bina tasarımı yapılmış olması paralaks bakış açısıyla sanal imgelere dönüşmüştür. Jorn Utzon tarafından tasarlanan Sydney Opera Binası ekspresyonist anlayışla tasarlanmış, rüzgârda yelkenleri şişmiş bir gemi görüntüsü oluşturmaktadır. İnşa süreci boyunca birçok spekülasyona maruz kalan binanın hem çevresiyle arasındaki bağlantısızlık hem kabuk tasvirine farklı anlamlar yüklemesi simgesel ve imgesel açıdan paralaks oluşturmaktadır. Peppermint Körfezi Halkevi binasının tasarımında ise mimar iç ve dış mekan arasında illüzyon yaparak pencereden görünen manzaranın nereden görüldüğü üzerine çelişkiler oluşturmıştır. Görünenin gerçekliğini, binanın tasarımı ile içerisi ve dışarı arasında kapattığını diğer bir deyişle kültürün doğayı kapattığı söylenebilir. Binaya erişim olanakları ve binanın tasarımın altında yatan düşünce bina tasarımının şekillenmesinde ve kullanıcıların binayı -mış gibi yapılan şekli ile algılamasına neden olmuştur.

Yapılar, pek çoğu kabuk giydirilerek birer kent ikonu haline gelmektedir. Kabuğuyla ünlenen yapılar, kendisinden daha fazla söz ettiren kabuklu yapılar tasarlandığında görevini sonlandırmak üzeredir. Kabuğun iç ve dış mekan arasında oluşturduğu bağlantısızlık, paralaks bakış açısıyla yorumlandığında üçüncül bir mekanın bu bağlantıyı kurmasını gerektirmektedir. Paul Andrei imzalı Pekin Ulusal Tiyatrosu da aynı mantıkla yapılan pek çok kabukla sarılmış diğer binalar gibi, adeta koza gibi örülmüş heykelsi bir tasarımıdır. Koolhaas’ın Fransa Milli Kütüphanesi için tasarım yarışmasında kazandığı fakat uygulamaya geçmeyen tasarımını Jameson “dış kabuğa ya da şekle yönelik geleneksel anlayışları tam Mimari Paralaks da onun o iri kıyımılığı üzerinden...” şeklinde anlatarak paralaks oluşturduğu belirtir. Bu bina tasarımının hem simgesel hem imgesel hem de gerçeklik açısından mekânsal ve düşünsel anlamlar taşıdığı açıktır.

Zizek’in çağrısı, mimarların kabuk veya kılıf peşinde koşmak yerine, kabuğun yarattığı üçüncü mekânı kullanıma açarak bu yapıların yarattığı kültürel gerilime ve çelişkilerine son vermeleri gerektiğidir. Zizek bunu şu sözleriyle ifade etmiştir: “Bu ara mekanlar ütopyik hayaller için uygun bir yerdir. Onlar bize mimarın o muazzam politik-etik sorumluluğunu hatırlatır” (Zizek, 2011b: 119). Alışveriş merkezleri, gösteri-sanat merkezleri ve müze

yapıları gibi kamusal alan tasarımlarının kabuklardan oluşması kendi içinde bir ütopya oluşmasına neden olmaktadır. Böylelikle toplum gerçeklikten uzaklaşmakta ve -miş gibi olana inanmaktadır. Toplum açısından karmaşa oluşmaması için görünenin gerçekliği ile değil asıl olan gerçekliğin savunulması gerekmektedir. Ayrıca ideolojik karmaşaların önüne geçmek için oluşan üçüncü mekânların kullanıma açılarak tasarımın tam anlamıyla kullanıcılara yaşatılması gereğine inanılmaktadır.

Sonuç olarak, günümüz tüketim anlayışının yarattığı mimarlığın salt mimarlık olmaktan çıkıp bir yaşam standardı göstergesi -haz nesnesi- olma durumundan mekânı söküp aldığımızda -ki buna karşılık gelen işlevselciliktir- salt işlevselciliğin sonucu olarak, hazdan yoksun nesnenin pek de kabul görmediğidir, paralaks... Mimarlığa sadece mimarlık olarak bakmak değil, tüm sınırların içindeki açıklıklardan bakabilme çabasıdır paralaks. Herhangi bir şeye bağlamadan, her şey içinde gezinebilen boşlukta süzulebilen bir tutum olarak bırakması görünüşe göre yaşadığımız çağda, tüketim sisteminin tüm yapıların içini boşaltması ve anlamsızlaştırması karşısında mimarlığın bilgi üretimi açısından doğru bir evren olduğuna inanılmaktadır.

Kaynaklar

- Anonim, (2006), Sydney Opera House Nomination For World Heritage Listing, <https://whc.unesco.org/uploads/nominations/166rev.pdf> (Erişim Tarihi: 07.11.2019).
- Anonim, (2008a). Çin Ulusal Tiyatrosu. Mimarlıkta Malzeme Dergisi, 3 (10). 10.
- Anonim, (2008b). National Grand Theater of China / Paul Andreu <https://www.archdaily.com/1218/national-grand-theater-of-china-paul-andreu> (Erişim Tarihi: 14.11.2019).
- Bowie, Malcolm. Lacan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Branda, Ewan. The Architecture of Information at Plateau Beaubourg (Doctoral dissertation, UCLA). 2012.
- Colquhoun, Alan. Beaubourg Platosu. Architectural Design, 47 (2), Mimari Eleştiri Yazıları (A. Cengizkan, Çev.). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1977.
- Düzgün, Hande. Tarihi Çevrelerde Yeni Yapı Tasarımında Kabuk - Bağlam İlişkisinin Temel ve Güncel Tasarım Kavramları Açısından İncelenmesi. Yıldız teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2010.
- Hardingham, Samantha ve Rattenbury, Kester. (Ed.) Transcript: The Pompidou Center, Supercrit 3: Richard Rogers, The Pompidou Center (Sf. 53-129). New York: Routledge, 2012.
- Heinich, Nathalie. The Pompidou Centre and its public: the limits of a utopian site (C. Turner, Çev.). Lumley, R. (Ed.), The Museum Time-Machine: Putting cultures on display. New York: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. The Seeds of Time, New York: Columbia University Press, 1994.
- De Jong, Cees ve Mattie, Erik. Architectural Competitions 1950 – Today. Köln: V+K Publishing, 1994.
- Kul Want, Christopher ve Piero. Çağımızın son filozofunu anlamak için çizgibilim. (Çev. E. Keskinsoy, B. Somay). İstanbul: NTV Yayınları, 2011.
- Lökçe, Sevgi. İki Şehir İkonu: Sagrada Família ve Sydney Opera Binası. Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 18(1), 2003.
- Lubow, Arthur. Rem Koolhaas Builds, The New York Times Magazine, July 09, 2000 <http://www.nytimes.com/2000/07/09/magazine/rem-koolhaasbuilds.html> (Erişim Tarihi: 12.11.2019).
- Myers, Tony. Slavoj Zizek. (Çev. A. Aydın). Ankara: Phoenix Yayınevi, 2014.
- Sayı, Öznur. Seyfi Arkan Mimarlığında Bıçımın Çoğul Kaynakları. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006.
- Zizek, Slavoj. Kırılğan temas. Çev. T. Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2011a
- Zizek, Slavoj. Mimari Paralaks, Çev. Bahadır Turhan, 1.basım, İstanbul: Encore Yayınları, 2011b.
- Zizek, Slavoj. Paralaks, Çeviri Sabri Gürses, 2.Basım, İstanbul: Encore Yayınları, 2014.

İnternet Adresi

- Url-1, Palazzo dei Sindacati a Ponte a Signa, <https://www.lastraonline.it/p/storia.php?idpag=1277> (Erişim Tarihi: 11.11.2019).
- Url-2, Palazzo dei Sindacati a Lastra a Signa, https://www.paesionline.it/italia/monumenti-ed-edifici-storici-lastra_a_signa/palazzo-dei-sindacati (Erişim Tarihi: 11.11.2019).
- Url-3, https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AAND9GcRUgr2iDHMfdaXEwoTHuFKQMljbvHVjBbwWvzcPzqduv3Xd8_LO (Erişim Tarihi: 11.11.2019).
- Url-4, <https://e857802205f45d81e3f0cd2a-kaanarchitecten.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2018/07/La-Casa-del-Fascio-Giuseppe-Terragni-1932-1936.jpeg> (Erişim Tarihi: 12.11.2019).
- Url-5, Sydney Opera Binası, <https://www.arkitektuel.com/sydney-opera-binası/> (Erişim Tarihi: 13.11.2019).
- Url-6, <https://wordsinspace.net/shannon/2012/09/07/koolhaass-libraries/> (Erişim Tarihi: 13.11.2019).
- Url-7, https://www.tarihiolaylar.com/img/tarihiolaylar/tarihi_olaylar_galeri_sidney-opera-evi-avustralya-jpg_116416598_1439119699-jpg_280758283_1439219444.jpg (Erişim Tarihi: 13.11.2019).
- Url-8, https://wordsinspace.net/shannon-archive-2017/wp-content/uploads/2012/09/TGB-tgbpress-006_big.jpg (Erişim Tarihi: 13.11.2019).
- Url-9, <https://www.world-architects.com/en/terroir-chippendale/project/peppermint-bay> (Erişim Tarihi: 13.11.2019).
- Url-10, <https://www.archdaily.com/59530/peppermint-bay-terroir> (Erişim Tarihi: 14.11.2019).
- Url-11, http://theatrebeijing.com/theatres/national_grand_theatre/ (Erişim Tarihi: 14.11.2019).
- Url-12, <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AAND9GcQjmwzX74CbpE5koa55-hnmpmhLsgDNtTd7n5Eyqv18lXwR5ST2> (Erişim Tarihi: 14.11.2019).
- Url-13, https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AAND9GcTMPw7zrYuK4VdRXgkxQexjT8wAK_tqUXwmeIuN3DWxwuYvQZ6u (Erişim Tarihi: 14.11.2019).

PARALLAX AS A SPACE

Semiha İSMAİLOĞLU
Asu BEŞGEN

Abstract

The concept of space, which is the main subject of architecture, is defined in many ways by many sociologists, philosophers and designers. It can be defined, in general, as a limited space which is sensorial perceived due to the man's action performance and separates man from his environment. In this way, each space is experienced by its users in different ways. On the other hand, the users of architects question their designs by the limits of space. One of these discussions in design process benefit from the concept of "parallax". "Parallax" is one of the conceptual basic in many fields, such as; astrology, philosophy, religion and sociology, and can be defined as a change in the apparent position of the object, in other words; the apparent displacement of an object. The concept of "architectural parallax" is firstly emerged by Slavo Zizek. In the light of Zizek's view, the architectural parallax allows us to think about "architecture as an object" within different philosophical perspectives in order to bring new dimensions to the space and produce unlimited design versions of space. In this context, the study will illustrate the use of the concept of parallax in the field of architecture, through the building designs of famous architects, in the aim of expressing their realities beyond. The method of the study will be qualitative research method. The sampling of the research -as a typical case sampling- will be the buildings in which Slavoj Zizek mentions in his book; "Architecture Parallax". The way of collecting data will base on the document analysis which includes the analysis of written and visual documents of the mentioned buildings. The buildings will be discussed according to the three levels where Slavok Zizek distinguishes in his book: "The Real", "The Symbolic", "The Imaginary" and will focus on the parallax of today's virtual architecture phenomenon. As a result of this study, it will be theorized that parallax is used directly and/or indirectly for "certain" purposes, which they mainly refer on "globalization" by shaping building designs in today's world.

Keywords: Space, Parallax, Architecture, Slavoj Zizek