

HASSAN FATHY MİMARLIĞI'NDA TASARIM İLKELERİ ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR İNCELEME

Zeynep TUNA ULTAV ve Sare SAHİL*

* Mimarlık Bölümü, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Gazi Üniversitesi, Maltepe, 06570, Ankara,
sares@gazi.edu.tr, zeyntuna@hotmail.com

ÖZET

Bu makalede 1900-1989 yılları arasında yaşayan ve 20. yy'da oldukça ağırlıklı olan Hassan Fathy'nin mimarisini oluşturan tasarım ilkeleri eleştirel olarak incelenmiştir. Fathy mimarlığının ana felsefesi, mimari tasarımlarında gelenekten kopmamasının nedenleri araştırılmıştır. Fathy'nin hem biçimsel, hem teknolojik hem de üretim şekli olarak, mimari pratiğini oluşturan etmenler incelenmiştir. Fathy'nin egemen Batılı söylemlere karşıt oluşturduğu mimari dilini nasıl geliştirdiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hassan Fathy, geleneksel mimari, yöresel mimari, yorum.

A CRITICAL ANALYSIS OF THE ARCHITECTURE OF HASSAN FATHY

ABSTRACT

In this study, the principles of the architecture of Hassan Fathy who has lived between 1900-1989 are critically analyzed. The reasons for his continuing traditional approach as a philosophy of Architecture are also investigated. In this context, Fathy's architectural practice is evaluated with its geometric, technological and production side. The reasons of his defensive approach to western architectural discourses with his architecture are also tried to be explained.

Keywords: Hassan Fathy, traditional architecture, architectural analysis.

1. GİRİŞ

Hassan Fathy (1900-1989), 20. yy. Mısır mimarisinde oldukça ağırlığı olan bir figürdür. Etkisi yaygın olarak bilinmektedir, ancak mimarlık sahnesindeki 60 yıllık varlığına rağmen tam olarak anlaşıldığı söylenemez. Tam olarak anlaşılacakla birlikte "en önemli mimari mirası olan hümanizm" sayesinde "genel anlamda üçüncü dünyaya, özellikle İslam dünyasına, özel anlamda da Mısır'a övünç kaynağı" [1] olmuştur. Hassan Fathy'yi anlamak için yaşamına dair önemli noktaları gözden geçirmek yararlı olacaktır. Rastorfer'in bahsettiği gibi Fathy, 1900'de Mısır elitinde doğmuş ve Mısır eliti içinde kent kültürü olarak İskenderiye ve Kahire'de büyümüştür. Avrupa'ya seyahatleri olmuş, ancak Yukarı Mısır'a, kırsal Mısır'a gitmemiştir. Kahire Üniversitesi Polyteknik'ten 1926 yılında mezun olmuştur [2]. Öğrenim gördüğü mimarlık okulundan bahsetmek Fathy mimarlığını eleştirmek açısından önemlidir; çünkü bu okulda "İngiliz profesörlerden Beaux-Arts geleneğini" [2,3] edinmiştir. Fathy'nin duruşundaki

belki de en dikkate değer nokta 19. yy. klazizmi çerçevesindeki Beaux-Arts geleneğini kırabilmesindeki başarısı yatmaktadır.

Tanyeli'ye göre Fathy'nin mimarlığı Batı mimarlık dünyasının dışında kalmaktadır. Bir başka deyişle batının adlandırdığı hiçbir 'izm' Fathy'nin mimarlığını niteleyememektedir. Onun mimarlığını anlamlandırmak için 'izm'lerden öte bir şeye bakmak gerekir. Bu, Tanyeli'nin ifade ettiği gibi Fathy'nin egemen Batılı söylemlere karşıt bir dil geliştirmiş olmasıdır [4]. Frampton, batılı söylemi şöyle tanımlamaktadır:

Bugün, mimarlık pratiği bir yandan high-tech denilen üretim üzerinde temellenen yaklaşım, diğer yanda global sistemin katı gerçeklerini kapatmak için "telafi edici fasad" ortaya koymak arasında kutuplaşmıştır [5].

İşte Fathy'nin mimarlığı Frampton'ın özetlediği Batılı mimari anlayışa tamamen muhalif bir dildir.

Tanyeli'ye göre, bu muhalif dil Fathy'i sadece Batı karşısında değil tüm üçüncü dünyada yalnız kılmaktadır. Çünkü az gelişmiş ülkelerde etkinlik gösteren mimarların büyük çoğunluğu etnik kökenleri yerli de olsa gerçekte Batı dünyasının bir parçasını oluşturur. Bu noktada Tanyeli Fathy'nin diğer muhalif tutumlardan da ayrı tutulması gerekliliğini vurgular. Çünkü Batının entelektüel silahlarıyla yapılan karşı Batıcı bir muhalefetin gerçekte bir pseudo-muhalefettir. Böylesi bir muhalefet, batının sözünü batıya yinelemekten başka bir şey yapmamaktadır [4].

2. MODERNİZM VE HASSAN FATHY

Modernizm seksen yılı aşkın varlığıyla tüm mimarlık tutumlarını etkilemiştir. Bu süre içinde hemen her mimar kendine modernizm kaynaklı bir tanım bulmuştur [6]. Bu yüzden, Fathy'nin mimarlığını anlamak için mimarlık pratiğine başladığı dönemin yaygın olarak kabul edilen modernizm olgusuna aldığı mesafe bağlamında mimarlığını değerlendirmek doğru olacaktır. Bu çerçevede, Fathy'nin modern mimarlıkla olan ilişkisine modernizmin sosyal dönüşümü, gelenek ve bununla ilintili olarak yöresellik (biçimsel alıntılar, malzeme ve iklime olan duyarlılıklar, vs.), anonimlik, bireysellik, hümanizm gibi olguları ele alması bağlamında bakmak gerekmektedir. Fathy mimarlığının ilk döneminde Kahire ve İskenderiye'deki mimarlık etkinliğine bakacak olursak Secession, Art-Deko modernizmi ve Bauhaus'u yansıtan ve çoğu bugün de ayakta duran düzeyli yapıların var olduğunu görürüz [7]. Fathy içinde bulunduğu bu modern ortama ve yaptığı Avrupa gezilerinden edindiği modernizm izlenimlerine rağmen, mimarlık pratiğinin hiçbir döneminde "modern biçimlerden büyülenmemiştir" [1]. Belki de modernizme bu denli yakın durması onu eleştirmesinde etken olmuştur. Fathy modern mimarlığa karşı duruşunu şöyle ifade etmektedir:

...Evler paralel çizgilerle yerleştirilir, caddeler düzdür ve 90 derecede mekanik bir izlenim vererek kesişirler. Hiçbir sürpriz elemanı, hiçbir çeşitlilik ya da insan hislerinin yorumu yoktur [8].

...Mimarlık duvarlar arasındaki mekan olduğu, duvarların kendisi olmadığı. cam geçirgen olduğu için, mimarlık kelimesi camdan yapılmış binalar için geçerli değildir. Planlar T-cetveli ve gönye ile kolaylıkla çizilen paralel ve düşey çizgilerle sınırlandırılmıştır. Bu da mimari tasarım ve stilde etkili faktörler olan iklim ve malzeme gibi etmenlerin yerini almıştır.

Eğer bu akım Avrupa'da onaylanıyorsa, Arap dünyasında yeri yoktur. Kültür ve medeniyetle alakaları olmayan yabancı kural koyucuların kültürel hakimiyetine maruz kalmaktayız. Bunlar, Avrupa'daki teknik, endüstriyel ve ekonomik gelişmelere hayran kalmışlar ve değerleri hiçe sayarak

onları taklit etmeye karar vermişlerdir. Bu kör taklit mimarlığı baltalamıştır [8].

Fathy'nin geliştirdiği mimari etik Tanyeli'nin deyimiyile, "Batı dünyasında en azından 18. yy Aydınlanma çağından beri geliştirilen bir mitosu evrim ve gelişme mitosunu yadsımaktadır [4]". "Yavaşlık Allah'tan, sürat şeytandan gelir [9]," Arap atasözü dikkate alındığında Fathy'nin de dahil olduğu kültürün ilerleme mitosuna karşı aldığı tavır Fathy'nin mimarlık anlayışını tek başına açıklamak için yeterli olmasa da bir ipucu olabilir. Fathy. ilerleme mitosunu yadsıyarak aslında modernizmin kendisini yadsırken. kendi "modern" tanımını yaparak aslında kendi pratiğini "ilerleme"ye yönelik olarak tanımlamaktadır: "İlerleme ve ileri olan nedir? Modern dediğimiz şeyi bilimsel olarak çözümlersek, onu geçmişe ait ve anakronik (zaman-ötesi) nitelikte görürüz." Tanyeli de, Fathy'nin bakış açısının, "Nubyalı yapı ustalarının neredeyse prehistorik denebilecek tekniklerini modern dünyanın sorunlarına çözüm olarak önermesi" yüzünden anakronik olmasının kaçınılmazlığını vurgulamaktadır [4].

2.1. Sosyal Dönüşüm

Fathy. toplumsal yapı ile mimarlık eylemi arasında birebir ilişkiyi öngören felsefeyi benimsemiştir [3]. Fathy'nin modern mimarlıkla olan ilişkisi, "modern mimarlığın arkasında yatan temel itkinin sosyal olarak yön verilmiş planlama ve mimarların sıradan adamın yaşama standartlarını dikkate alması olarak düşünüldüğünde [10] farklı bir boyut almaktadır. Çünkü bu anlamda Fathy'nin söylemi, modern mimarlığın söylemi ile çakışmaktadır [11]. Ancak Richards'ın deyimiyile, fark, modernin sosyal dönüşüm çalışmalarını daha çok kentsel durum üzerinde yoğunlaştırmasıdır. Fathy'nin söylemi ise kırsal kesimdeki yoksulların ihtiyaçlarıyla uğraşmasında yatmaktadır [11]. Fathy'nin hayallerinin de sosyal bir bileşeni olduğunu belirtmesi onun mimarlığındaki sosyal içeriğin ipucudur. Fathy'nin aşağıdaki sözleri onun felsefesindeki sosyal bileşeni göstermektedir:

Eğer size 1 milyon sterlin verilseydi ne yapardınız? Bize gençliğimizden beri sürekli sorulan bu soru hayal gücümüzü çalıştırırdı. Bu soruya iki olası cevabım vardı: Birincisi bir yat alıp ve bir orkestra kiralamak ve arkadaşlarımla birlikte Bach Schumann ve Brahms dinleyerek dünyayı dolaşmak; diğeri ise fellahların benim istediğim hayat tarzı sürerek yaşayabilecekleri bir köy inşa etmek [12].

Fathy'nin yeni Gurna köyünde yaptığı planlama çalışmasını anlattığı kitabı, *Yoksullar için Mimarlık* [13] (*Architecture for the Poor*), Fathy'nin mimarlığının sosyal içerikle anılmasını güçlendirmektedir. Bu projesinde ve Yeni Bariz Köyü projesinde mimarlığını yoksulların yaşama koşullarını

geliştirme üzerine kurgulamasına rağmen diğer projelerinde varlıklı kesimin mimarı olması eleştiri kaynağı olmuştur. Ancak Fathy, bu eleştiriye “belki tüm topluma örnek olur düşüncesiyle [3]” mimarlığını sürdürdüğünü açıklayarak cevaplamaktadır [10].

Bu noktada Fathy'nin kendisine toplumsal bir görev biçtiğini iddia etmek yanlış olmaz. Tanyeli'ye göre mimarların üstlenebileceği farklı toplumsal sorumluluk biçimleri vardır. Bu biçimlerden birisi Fathy'nin de dahil olduğu “mimarın ve mimarlığın o toplumun kültürüne karşı saygılı olması gerekliliği”ni savunan gruptur [14].

2.2. Gelenek/Yöresellik

Fathy'nin mimarlığı “sürekliliği” araması noktasında da modernin geçmişten kopmayı şart koşan felsefesinden ayrılmaktadır. “Süreklilik” arayışı “gelenekler”e dönmeyi gerektirir, zira Steele'nin de belirttiği gibi ‘gelenek’ kelimesinin latin kökeni “süreklilik”tir [15]. Gelenek, günlük dilde, “bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar. Alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane” olarak tanımlanır [16]. Gelenekçi, “geleneklere bağlı kimse, “gelenekçilik” toplumsal kurumları ve inançları daha çok geçmişten süregeldikleri için benimseyen, saygın tutan, destekleyen. yeni kültür öğelerine değer vermeyen tutum veya öğretisi” demektir.

Modernliğin alanı içinde herhangi bir değer sadece seçildiği, diğerlerinden vazgeçildiği için değerdir [17]. İşte modern dünyanın değerlerini geleneksel dünyanın değerlerinden ayıran da böyle bir düzlemdir. Tanju'nun da deyimiyle, “geleneksel dünyada değerler ve kimlikler verili ve aşkındır; seçimlere kapalıdır [16].” İşte geleneksel dünyanın değerlerini modern dünyanın değerlerine üstün kılan da sabitlik ve değişmezliktir [17].

Fathy'nin uluslararası bir figür haline gelmesinin tam da “modern”in geçmişten kopuşunun mimarlık ve halk arasındaki ilişkiye felaket getirdiğinin fark edildiği 60'lı yıllara rastlaması tesadüf değildir. Gelenek bir kimlik unsuru olarak tanımlanabilirse, Fathy'nin bu unsura sıkı sıkıya bağlı olduğu iddia edilebilir: “Modernin yenilik arayışı ve geleneksel normları gözardı etmesi kimlik kaybını getirmiştir, çünkü gelenek bireysel mimardan her zaman için daha üstündür; mimarın gerçek kimliği geleneksele yabancılaşmasında değil birlikteliğiyle sağlanabilir [8].” Fathy için geleneğin sürekliliği içinde bulunan toplumun kültürünün bir parçasıdır ve her toplum için bir değişkendir. Mimarlık pratiği de biçimiyle, kullandığı teknolojiyle, üretim şekliyle kültürel bir unsurdur ve bu yüzden değişkendir. Fathy'nin de belirttiği gibi:

Kültür, konstrüksiyonun ötesine geçendir. Ve bundan ötürü sadece bilimsel açıdan yeterli bulunan yöntem ve malzemeleri seçmek yetmez. Kültür, insanın çevresine fiziksel ve manevi gereksinimlerini karşılayabilmek için verdiği önemi ve gösterdiği tepkilerdir. Dünyanın farklı yerlerinde çevre ve gereksinimler farklı olduğu için de kültür “değişken”dir [18].

Geleneksellik olgusu karşıtı olan “değişim” olgusuyla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır. Fathy'nin düşüncesinde “değişim olgusuna mucizevi bir önem atfedilmediğini” [4] Fathy, “değişim her zaman iyi değildir [19], gelenek her zaman durgunluk demek değildir.” diyerek anlatmaktadır. Değişim olgusunun varlığını kabul etmekle birlikte zaman ötesi geçerliliği ve sürekliliği olduğu öngörülen olgular ve inançlar kümesi merkezi konumdadır [4]. Fathy'nin geleneksele yaptığı vurgu malzeme olarak kerpiç ve moloztaş, planimetri olarak yerine tarihsel Kahire evlerindeki Ka'a denilen kubbeli ve eyvanlı mekan tipini, iklimsel açıdan rüzgar kulesini ve üretim şekli olarak kırsal kesimin yerel yapı işçiliğini önermesinde ortaya çıkar. Fathy'nin geleneksel dilinin bileşenlerinden de anlaşılacağı üzere gelenekselliği arayışı malzeme dili, biçimsel ya da planimetrik dili, iklimsel dil ve üretim şekli olmak üzere dört boyutta incelenebilir.

Fathy'nin modern reddetme nedeni “moderndeki alışılmamışlığın insanların çevrelerinde kendilerini evde hissetme içgüdüsel arzusunu yaralamış olmasıdır [10].” Bu yüzden yerli olmayan, bölgenin kültüründe olmayan bir mimarlığı reddeder. Fathy'nin kültürel otantizmi savunurken kültürlerin birbiriyle değiştirilemez olduğunu savunduğunu belirttik. “Eğer kültürel olarak uygun değilse yabancı elemanlar diğer kültür ve çevrelerden alınmaz. Kültürel olarak uygun olmayan elemanlar çelişkiler doğuracak ve geleneksel kültüre zarar vereceklerdir [1].” Bu ifade uygun olduğu koşullarda yabancı bir kültürün öğelerinin ödünç alınabileceği anlamına gelmektedir. Fathy de ayrıca Batı'dan uygun olan bir şeyi almanın sakıncası yoktur [1],” diyerek hem de birkaç projesinde, “Atina Ekistics merkezi üyesi olduğu yıllarda (57-62) Irak'taki toplu konut grubu başta olmak üzere kimi projelerinde daha evrensel-rasyonalist şemaları, geodezik kubbe ve benzeri strüktürleri, yine aynı dönemde Yunanlı bir sanatçı için tasarladığı Liopessi Evi'nde farklı kültürel iklimin duyarlılığını kullanarak [7]” bunu ispatlamıştır. Bu anlamda, Fathy'nin yöresel bağlılığının tutuculuktan uzak olduğunu, tasarımlarında her yöre için farklı bir tasarım yaklaşımı geliştirdiğini söylemek mümkündür.

Fathy gelenekten kopmaması onu evrensellik yöresellik (vernakülerizm) kutuplaşması içinde “yöreselci” (“vernaküler”) kutba yerleştirmiştir. Fathy evrensellik mitini şöyle eleştirmiştir:

Uluslararası mimarlık, sanatın uluslararası hastalıklı durumu ve kültürün uluslararası kaybı değil midir? Çünkü bana göre, mimarlığın en doğru tanımı insan aklı ve çevresi arasındaki ilişkinin ruhsal ve fiziksel ihtiyaçlarını karşılamadaki etkileşiminin bir sonucu olarak tanımlanandır [20].

Görüldüğü gibi. Hassan Fathy, modern mimarlığı, karşısına yöresellik paradigmasını yerleştirerek eleştirmiştir. Fathy'nin yöreselci eleştirelliği dört noktada incelenebilir:

- 1- Biçimsel
- 2- Teknolojik (malzeme, vs.)
- 3- İklimsel duyarlılık
- 4- Üretim şekli

2.2.1. Biçimsel eleştiri

Tekrarlı biçimlere sahip köylerden ve caddelerden geçmek çok sıkıcıdır. ancak bu yerlileri için bilinçaltılarını etkilediğinden daha da sıkıntı verici olmalıdır. Çok fakir insanlar kanvas, çamur ve kalay tabakalar kullanıp bir ya da birkaç günde evlerini mimarlar olmaksızın yaparlar, ama belli bir estetik değerleri vardır. O zaman suçlanması gereken kimdir [8]?

Fathy'nin modernizmi biçimsel açıdan eleştirmesinde kullandığı en temel yöntem modernizmin mimari homojenliğine karşıt olarak her yapıya bireysel değer vermesi olmuştur [11]. Fathy'nin "iyi mimarlık" anlayışının kültürlerin bireyselliğini ön plana çıkarmak olduğunu vurgulamıştı. "Bir mimar insanın şehirde kendi bireyselliğini ve gururunu hissedebileceği bir güzellik ve kültür atmosferi yarattığı ölçüde başarılıdır [8]" diyen Fathy için aynı şekilde bireysellik olgusu onun pratiğinde kullanıcı ve doğal çevrenin bireyselliğine duyarlılık şeklinde de ortaya çıkar. Bu gerekliliği şöyle ifade etmiştir:

"Bir konutun mimarisi, köydeki konumu ve ölçülerinin hepsi sahibinin kişiliğinin ifadeleridir. Ev, aslında, sahibinin toplumla yüzleştiği portresidir. Doğada hiçbir iki insan aynı değildir. İkiz olsalar fiziksel olarak aynı olsalar bile düşlerinde farklılaşırlar. Evin mimarisi düşten çıkar, bu yüzden yerlileri tarafından inşa edilen köylerde hiç bir evi aynı bulamayız.

Bu çeşitlilik, insanoğlu bin yıllarca binlerce konut tasarladıkça ve inşa ettikçe doğal olarak artmıştır. Ancak ne zaman ki mimar aynı anda binlerce ev tasarlama göreviyle yüz yüze gelmiştir, barındıracağı binlerce insan için düşlemektense bir ev tasarlar ve kendinin yaratıcılığını ve insanoğlunun insanlığını reddederek sağına üç sıfır koyar...[2]"

Modernizmin evrensel biçim arayışı, bireyselliği bir yana bırakan saf biçim tanımlamasıyla ve

dayatmasıyla kendini göstermektedir. Bir başka deyişle, yukarıda değindiğimiz bireysellik olgusu somut anlamda mimari ifadesini "saf biçim"de [11] bulur. Saf biçim "kusursuz güzelliğine" karşın mimarlıkta "insan" ögesini dışladığı için modern sonrası dönemde yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Fathy'nin mimari etiği de tam bu noktada, yani "modernin çöküşünün mimarlığın sıradan insanın ihtiyaç ve tepkilerinin dışına düştüğünün farkındalığı [10]" çakışması noktasında anlam kazanmaktadır. Fathy, mimarlığındaki hümanizm faktörünü şöyle açıklamaktadır:

Her yapı insanlık kültürüne katkıda bulunmalıdır. Ama, bu, insanı referans vermeden ve insan ölçeğine saygı duymadan nasıl yapılabilir? Mimarimize insanı yeniden tanıtmalıyız; insan ölçeğini, insan gereksinimleri ve insani gelenekleri yeniden tanıtmalıyız [21].

Plancıların tasarımlarında elemanları ve biçimleri nasıl basitleştirdikleri ve karmaşık insani değerlerden kaçtıklarını analiz etmek kolaydır. Mimar ritm ve kalıp kullanımının ötesine geçmelidir. Çeşitli insan faktörlerini, sosyal, ekonomik, psikolojik ve kültürel karışıklıklar gibi mimari faktörlerden öncelikli olarak ele almalıdır. Bu faktörler sadece mimarlıkta değil bütün mesleklerde uzmanları kayba uğratan çelişkiler ve permütasyonlarla doludur [8].

Rastorfer'in da deyimiyle, "insan mimarlığın merkezindedir, insan doğanın bir parçasıdır, mimarın görevi inşa edilmiş biçimi ve doğayı yapı insan ve çevre arasında bir link aracı olacak şekilde harmanlamalıdır [2]." Fathy'nin kendi ifadesinde açıkça belirttiği üzere hümanizm, Serageldin'in ifadesiyle Fathy'nin ana paradigmasının kültürel otantiklikten sonra ikinci elemanıdır. Mimarlığın insanlar için olduğu ve insanların birbirinin yerini tutmadığı bilinci mimarlığın insanın fiziksel ne fizyolojik ihtiyaçları kadar psikolojik ve kültürel ihtiyaçlarına tepki vermesi gerekliliğini doğurur. Bu yüzden Fathy enternasyonalizmin elemanlarını dünyayı ortak bir yaşama kalıbı altında birleştirmeye çalıştığı için reddetmektedir. Enternasyonalizmin insanları bireyselliklerinden koparan homojenleştirici kavramını reddeder [1].

2.2.2. Uygun teknoloji (malzeme: kerpiç)

Fathy'nin en önemli özelliği "bir yerde yapı yapmak değil, bir yerden yapı oluşturmak [3]" idi. Bir başka deyişle, bir başka "yer" in teknolojisini, olanaklarını o yerin kültürel özelliklerine uydurmak değil, o yerin mevcut teknolojik olanaklarını kullanarak yapı yapmak onun mimarlığında önemli yer tutar. Yani o yerin kültürel otantizmini sadece biçimsel öğelerde aramaz, o biçimselliği yerin teknolojiyle elde eder. Kendisi de Özkan'ın ifadesiyle insanoğlunun doğduğu günden bugüne sürekli olarak kendi barınması için

gereken gereçlerin hep çevresinde bulunduğunu, önemli olanın başka yerden getirmek değil. olanı bilgi ve sevgi ile biçimlendirmek olduğunu söylemektedir [3].

Böyle bir düşünceden yola çıkarak Fathy bir yapı malzemesi olarak yapılarının “arkitektonik dışavurum [6]” olan kerpiçi keşfetmiştir. Fathy için gelenekselin zamansal/tarihsel bir sınırı yoktur. Bu yüzden Fathy için kerpiç güncel bir teknik olarak kabul edilmekte ve uygulanmaktadır [22]. Uygun teknoloji seçimi, dolayısıyla kerpicin çağdaş yapı üretimine sokulması, Fathy mimarisinde öylesine öne çıkan bir öğedir ki Fathy ismi kerpiçle birlikte anılır:

Toprak insanlığın başlangıcından beri çok önemli bir yapı malzemesi olmuştur. Hem kırsal konutlarda hem de daha prestijli anıtlarda kullanılmıştır. Modern zamanda toprak ilkel ve arkaik olmakla suçlanmış, ancak kolay kullanılabilirliğini ispatlamıştır. Fiziksel olarak rahatlık sağlar kısmen düşük ısı geçirgenliğinden kısmen de çamur zayıf olduğundan kalın duvarlar inşa etmek gerekliliğinden, yazın serin, kışın ılık olur [23].

Fathy’i kerpiçi keşfetmeye iten neden kendi ifadesiyle 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Mısır’da çelik ve ahşap yokluğundan inşaatın durması, Fathy’nin de bu kıtlıktan kurtulmanın yolunu araması olmuştur: “Mısır sürekli çelik ve ahşap ithal etmemişti. Ama Mısırlılar bir şekilde inşa etmişlerdi. Duvar inşa edilebilirdi. peki çatı nasıl geçilecekti? Onlar ahşap kalıp kullanmadan tonoz yapmışlardı. Öyleyse kendileri de yapabiliirdi [23].” “Yıllarca, yüzyıllarca köylülerin, tecrübelerine dayanarak belli bir malzemeyi kullanmalarına karşın biz çağdaş eğitimliler olarak, çamur gibi gülnük bir malzemeyle ev yapmayı aklımıza bile getirememiştik. Ama neden olmasın? [12]” Fathy, kerpiçi keşfetmesiyle birlikte bu teknolojinin inceliklerini öğrenmek ve söylemini sağlam temellere oturtmak için “Kahire’nin fakir taşralarından birisi” [12] olan Aswan’a gitmiş, orada geleneksel yöntemlerle inşa edilmiş konut tipolojisini, Fatimi Dönemi Mezarlığı’nı ve St. Simeon Manastırı’nı incelemiştir [12].

Kerpiç, genel olarak bakıldığında aynı görüme de mimari, kültürel ve topografik farklılıklarından dolayı ülkelere ve yörelere göre detaylarda özgün özellikler ve farklılıklar göstermektedir [24]. Bu anlamda Fathy, geleneksel olanı aynen alıp kullanmamıştır; kerpicin onun mimarlığında yeni bir görünüme kavuştuğu diğer örneklerle karşılaştırıldığında görülebilir.

Fathy daha önce de belirttiğimiz gibi “Yoksullar için Mimarlık” kisvesi altında kentsoylu sınıf için yapı üretmesiyle eleştirilmekte idi. Ancak Fathy bu duruma “yerli, ilkel, kırsal [23]” gibi sıfatlar yüklenen kerpicin kullanımını her kesime uyguladığını ve böylece toplumsal dengenin yapı kültürüyle ve daha

da özeldi bu pratikteki malzeme kullanımıyla sağlanmaya çalışıldığını belirterek yanıt vermiştir:

Niçin evlerimizin yapımında Allah’ın bir lütfu olan bu malzeme kullanılmıyordu? Ve niçin köylülerin evleri daha iyi değildi ve arazi sahiplerinin evleriyle aralarında bir fark olması gerekiyordu? Her ikisi de kerpiçten yapılır ve daha iyi tasarlanıp konforlu ve güzel olabilirlerdi [12].

Modernizmin “süslemeye karşı çıkmasında güzelliği malzemenin kendisini düz olarak açığa vurmasının yattığı kabulü [20]” olduğu düşünülürse, modernizmin malzemenin dürüstlüğü ilkesi, Fathy mimarlığındaki kerpiç kullanımıyla örtüşmektedir. Bu bakımdan Fathy mimarlığını “modern” diye tanımlayabiliriz.

Kerpiç kullanımının “kolay uygulanabilirliği ve dayanıklılığının yanı sıra insancıl bir yönü vardır [23]” Dolayısıyla Fathy mimarlığına esas olan hümanizm kendisini mimari biçimde olduğu kadar malzemeyle kurulan mimari tektonik dilde de gösterir. Bu onun çok boyutlu düşünce yapısının bir göstergesidir.

2.2.3. İklimsel duyarlılık

Fathy’nin yöreselci yaklaşımının üçüncü boyutu iklimsel duyarlılıktır. iklim, bir coğrafya’yı, bir “yeri” tanımlayan en önemli öğelerden biridir [20]. Bu yüzden mimari tasarımda “iklim” bileşenini dikkate almak o “yer”in içsel özelliklerini dikkate almaktır. Charles Correa “Biçim işlevi izler [20],” (“Form follows climate.”) diyerek binaların içerden değil, çevresel kuvvetlerle şekillendirilmesi gerekliliğini vurgulamıştır.

Aslında Fathy’nin yöreselciliğinin dört boyutu da birbirinin içine geçmiştir. Örneğin, Fathy’nin biçimsellik arayışındaki hümanizm, onun malzeme kullanımında da ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde Fathy’nin iklimi dikkate alması hem biçimsel, hem teknoloji kullanımında ortaya çıkmaktadır. İklimin biçimsel (ve kütleli) olarak ele alınması, içe dönüklük, avluların kullanılması, üst örtü olarak kubbe ve tonozun kullanılmasında ortaya çıkmaktadır. Örneğin yapılan bir görüşmede Mit-Rehan sakinlerinin, kubbeli ve tonozlu mekanlardaki ısı konforun, düz tavanlı mekanlara göre çok daha yüksek olduğunu belirtmişlerdir. Bunun sebebi çatıdaki eğri yüzeylerin dik güneş ışınlarına daha az maruz kalmaları olabilir [25]. Aynı zamanda geleneksel yapılarda olduğu gibi kalınlığı çok olan bir ısı kütle kullanmıştır. Bu biçimsel yaklaşım, Fathy farklı kılmaz, onu farklı kılan daha çok kullandığı mimari elemanlardır. Gale’in de belirttiği gibi, Malkaf ile çöl rüzgarını içeri alır. Serin hava bölücü panellerden içeri sızar. Avlularını bitkilendirerek peyzaj elemanlarıyla çöl sıcaklığını elimine eder [26].

Bütün bunlardan en önemlisi yapılarında kullandığı kerpiçtir. İyi bir ısı yalıtımcısı olan kerpiç, Mısır'ın kuru sıcak iklimine en doğru cevaptır [24]. Böylece Fathy'nin kullandığı çözümlerde insan doğasına yakın, ucuz ve çevreye zararlı olmayan yaklaşımlar görürüz. Çok boyutlu mimari anlayışı, aynı zamanda iklimsel duyarlılığın Fathy'nin üretim sürecine de yansımada görülebilir. Bir başka deyişle yapım sürecinde tüketilen enerji kaynaklarının sürdürülebilirliği de Fathy için önemlidir.

2.2.4. Üretim şekli

Fathy yapılarını “mimar, müşteri, usta üçlüsüyle [26]” üretir. Tasarım sürecinin katılımcı doğası Fathy'nin kurduğu paradigmanın bir başka elemanıdır. Örneğin Yeni Gurna köyü inşasında, bazı durumlarda köylülerin evlerinin düzenlemesindeki arzularını dinlemiştir. bazı durumlarda da köylülerin bir kaç gün bir avluyu kullanımlarını gözlemlemiş daha sonra tasarıma geçmiştir. Bu mimarlığı bireysel değil kolektif bir sanat olarak algıladığının bir göstergesidir. Gale'in de belirttiği gibi, genellikle aynı ustalarla çalışmıştır [26]. Bu da mimari dilindeki sürekliliğin salt tasarım aşamasında değil yapı üretim sürecinde de sağlanması içindir.

3. HASSAN FATHY MİMARLIĞI

Şu ana kadar Fathy mimarlığının ana felsefesi üzerinde durduk. Bu felsefeye göre, Fathy, mimari tasarımın da yaşamın diğer dalları gibi gelenekten kopmaması ve onu sürdürmesi gerekliliğini ileri sürmektedir. Bu çerçevede hem biçimsel, hem teknolojik, hem de üretim şekli olarak yörenin geleneklerinden çıkarılan dersler onun mimari pratiğine yön vermiştir.

Ne var ki, yöreselcilik, Fathy'nin mimari dilini tanımlamaya yetmez. Serageldin'e göre yalınlık ve bu yalınlık çerçevesindeki tekrarlar Fathy mimarlığını nitelendirebilir. Cephelerindeki yalınlık, yöresel mimarlığın “mimarsız mimarlık” söyleminden çok onun yaratıcı dehasına borçludur [1]. Fathy bu anlamda modern mimarlığın “doğruluk” söylemine yakın durmaktadır. Fathy'nin “yalın” dili hem

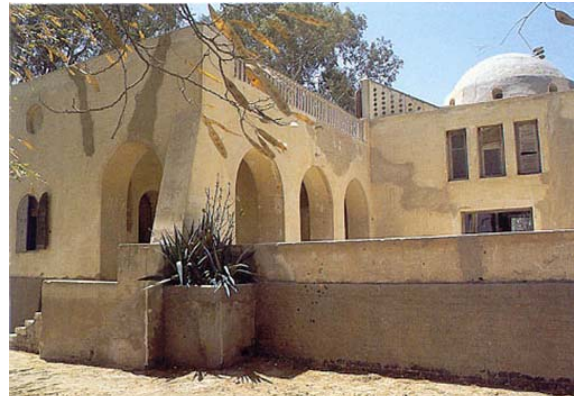
planimetrisinde hem de cephe düzeninde okunabilir. Aynı şekilde “tekrarlama” da bir tasarım bileşeni olarak hem mekansal düzenlemelerinde, hem de cephe dilinde açığa çıkar. Fathy'nin cephelerde yakaladığı etki “renk ve yüzey” tezahüründen çok “hacim ve pencere sisteminden kaynaklanır [1]. Fathy'nin simetri üzerine “Mekanik olan tıpkı simetri gibi ölümdür [18],” ifadesi onun bu konudaki görüşünü oldukça yalın biçimde belirtmektedir. Güzellik anlayışını şöyle açıklamaktadır:

Bir binanın görünümünün üzerinde yaşayanlar üzerinde derin etki yaptığını inanıyorum, ama kimse insanları Parthenon'da ikamet ettiremez. Yapılan güzel tasarım insanların günlük mütevazı gereksinimlerine cevap vermek zorundadır: hatta, eğer tasarımlar malzemelerine, çevrelerine ve günlük işlevlerine uygunsalar ister istemez güzel olmak durumundadırlar [27].

3.1. Mimari Ürünleri

Fathy, mimari ürünlerinden önce mimari duruşuyla anılmalıdır. Ancak, mimari etiğindeki güce vurgu yapmak ürünlerini göz ardı etmek anlamına gelmez. Fathy mimarlığına dair ilk 15 yıl hakkındaki bilgilerimiz oldukça azdır [2]. Bunun nedeni 1930'ların sonlarında Mısır kaynaklarına dönerek tasarım felsefesini oluşturmuş olmasıdır. Bir mülakatçı en büyük eserini sorduğunda “Hiç büyük bir eserim yok.”der [9]. Bu ifadesi mimarlığa bakışındaki mütevaziliği anlamamız açısından önemli bir ipucudur. Bu noktada, mimarlık tarihi açısından dikkate değer ürünlerine baktığımızda aşağıdaki eserlerini sıralayabiliriz:

Kallini Evi (1937), Hamid Said Evi (1942) (Şekil 1), Sidi Krier'de Ev (1971) (Şekil 2), Fuad Riad Evi (1967) (Şekil 3), Ezbet Al Basry (1942), Yeni Gurna Köyü (1948) (Şekil 4-5), Lu'uat Al-Sahra (1950) (Şekil 6), Ministerli Evi (1950), Stopplare Evi (1950), Seramik Fabrikası (1950), Harraniya Köyü Projesi (1957), Fares'te Okul (1957), Yeni Bariz Köyü (1967) (Şekil 7), Dareyya Prototip Köyü (1975), Dar-ul İslam (1980), Sakar Yolu Evleri (1967-80) [28].



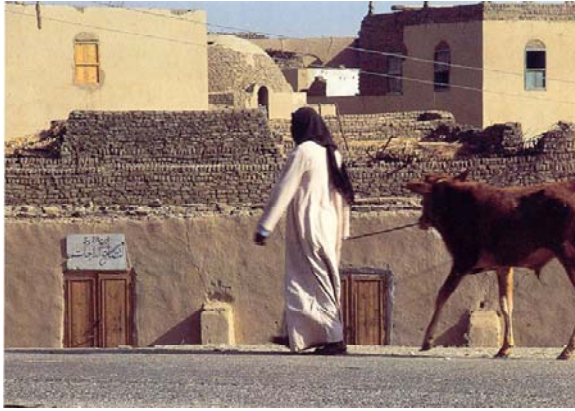
Şekil 1. Hamid Said Evi-El-Marg (1942)



Şekil 2. Hassan Fathy Evi-Sidi Krier (1971)



Şekil 3. Fuad Riad Evi (1967)

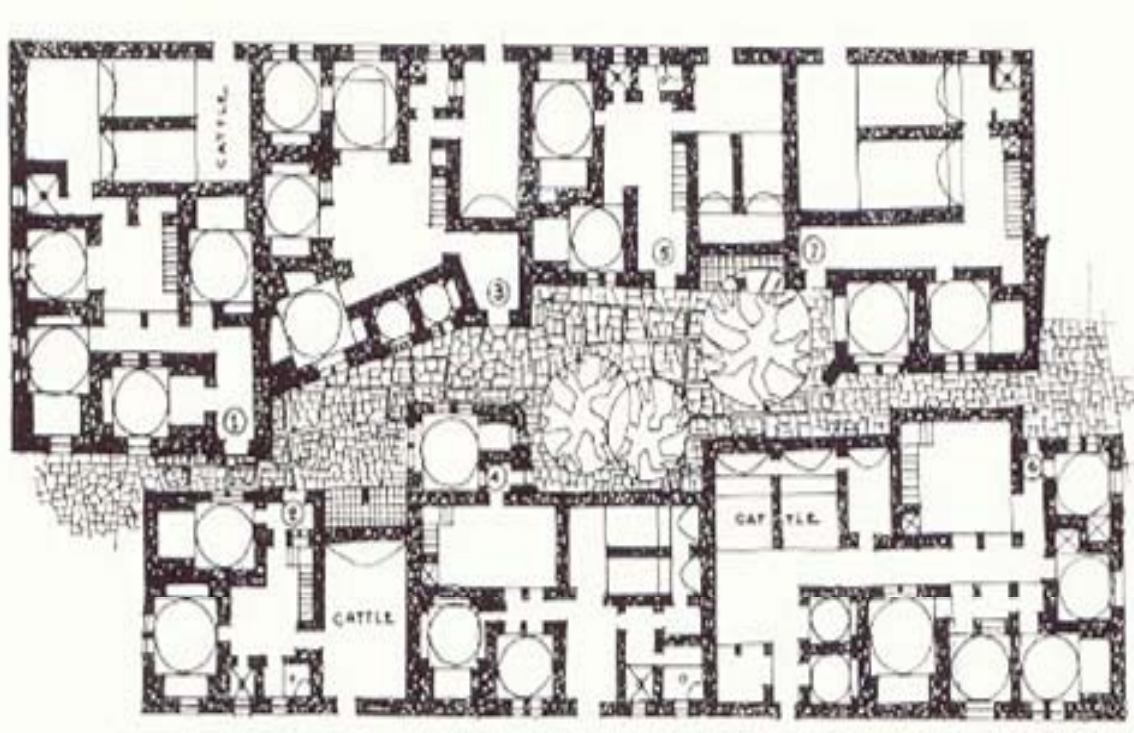


Şekil 4. Yeni Gurna Köyü

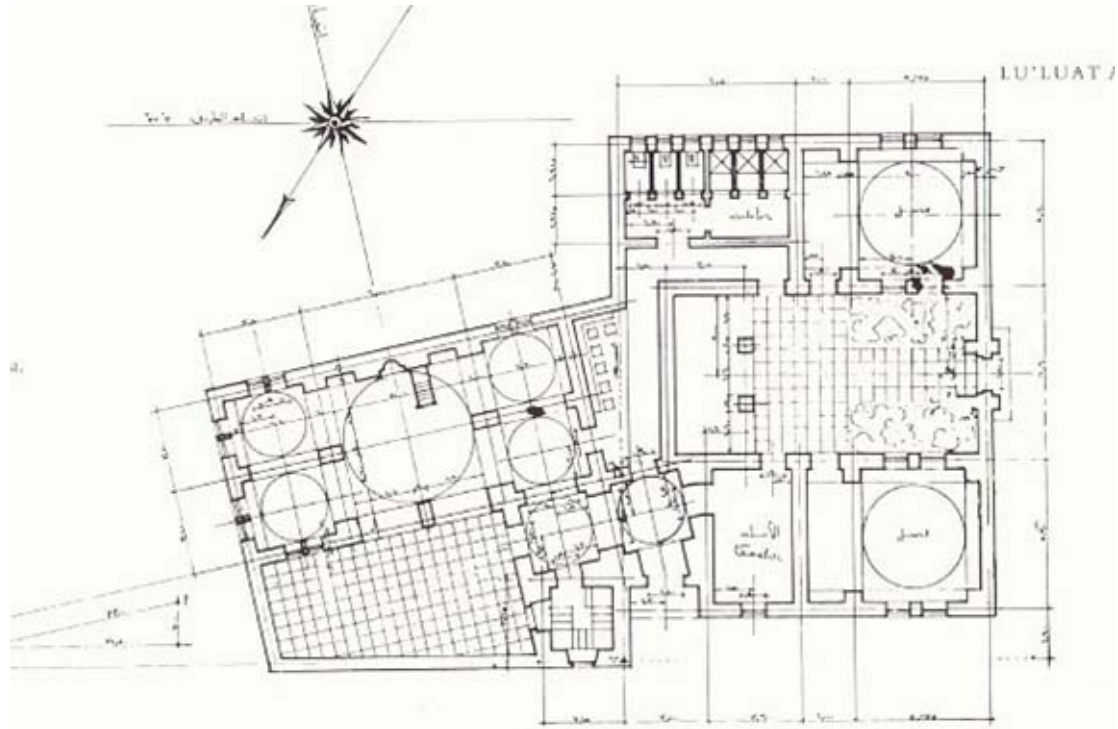
4. SONUÇ

Hassan Fathy aristokrat bir kökenden gelmektedir, Ülkesinin entelektüel ve sosyal elitinin bir üyesidir. İçinde bulunduğu ortam dolayısıyla, mimarlık pratiğini daha çok Mısır elitine yöneltmesi “Yoksullar İçin Mimarlık” söylemi olan bir mimarla çelişiyor gözükmemektedir. Ancak, O, bu çelişkiyi aslında “yoksullar için mimarlık” adı altında bir mimari anlayış kategorisinin olabileceğine inanmadığını söyleyerek ve asıl amacının “eğer varlıklı ve etkin kesim onun mimarisini yeğlerse yoksulların da özenip onun mimarisini beğenmesini sağlayabileceği olduğunu [6]” söyleyerek yanıtlamıştır.

Fathy'e yöneltilen bir başka eleştiri de “acayip, yabansı, rustik manzaralar, kubbeler, tonoz ve kemerler, avlular, kerpiç” kullanmasından ötürü “romantik olduğudur.” Bu eleştiri, O'nun tarihe olan bağlılığından kaynaklanmaktadır. Fathy, bu eleştiriyi şöyle yanıtlamıştır “İnsanlara estetik ve kültürü hatırlatınca romantik olduğumuzu söylüyorlar, bu, toplumumuzun bugünkü durumunu göstermektedir [9].” Jacques Berque, romantizmi “teknolojik değişimi telafi etmek için duygulardaki ve ifadelerdeki yoğunlaşma [9]” olarak tanımlamaktadır. Bu ifadeye göre romantik tarihsel görevi sosyal bir hastalığı temsil eden bireysel bir devrimciliktir. Bu olumlu anlamda Fathy'yi romantik olarak tanımlamak mümkündür. Ancak, Fathy'nin mekansal tezinin



Şekil 5. Yeni Gurna (1948)

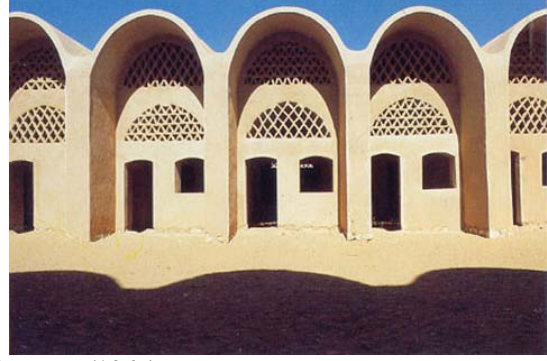


Şekil 6. Lu'luat Al-Sahra (1950)

yukarıdaki elemanların kullanımıyla sınırlı olmadığı düşünüldüğünde, bu eleştiri olumsuzlanmaktadır. Zira Fathy'nin tarihselciliği “görünen”in ötesindedir. Tanyeli, “tarihselciliği mimarlıkta görüntüden öteye giden bir yanda teknik bünyeye ilişkin öte yanda da onu var eden toplumun üretim ve yaşama biçimlerini ilgilendiren bir şey olduğunu [29]” vurgulamaktadır. Bu anlamda Fathy de “gündelik çıkarıcı gerçeklerle [29]” “tarihselci gibi görünen[29]” ürünler ortaya

koymanın ötesinde “tarihsel araç, yöntem ve yaklaşımlarla üretilmiş ürünler [29]” ortaya koymuştur. Bu anlamda Fathy mimarlığı “görüntü”nün ötesinde bir düzlemde durmaktadır.

Bu bağlamdaki eleştiri, Fathy'nin zaman faktörünü dikkate almaması şeklinde sürdürülmektedir. Bu eleştiri daha çok, mimarisinin “kerpiç” bileşeni üzerine yapılmaktadır. Ancak Fathy'nin kerpiç



Şekil 7.Yeni Bariz Köyü (1967)

kullanımı “arkaik” bir heves, ilkel bir yaşam tarzı için ilkel bir metodun seçimi değildir. Aksine, bu kullanıma rastlanabilmektedir.

Uygun malzemelerin bilimsel kullanımı, inşaat tutarının yaşanabilir mekanla ilişkisi ve optimum termal verimlilik açısından takdir edilmelidir [10]. Ancak O, yapının zamandan bağımsız olduğunda gerçek bir mimarlık değeri taşıyacağını, zamana bağımlı şeylerin “moda” türü geçici ve az değerli olduğunu söylemekteydi. Fathy'nin yöreselci tutumu da “mimarisinin kentsel alanlara yakışmayacağı, kentteki modern kent planlaması imajıyla uyuşmayacağı bir evden çok camii olarak algılanabilmesi [25]” yüzünden eleştirilmiştir. Ancak, her mimari eleştiride olduğu gibi Fathy'nin eleştirisi de mimarlık pratiğinin bağlamına bakarak yapılmalıdır. Bu anlamda yapının bağlamı kent dışı olduğu için eleştiri temelsiz görülmektedir. Sonuç olarak, O'nun “ekonomi-politiğe” karşı verdiği savaş oldukça önemlidir. Fathy'nin mimarlığı gücü elinde tutan kesimin tam karşısındadır, bu O'nun verdiği savaş daha da anlamlı kılacaktır, çünkü bir mimarın “gücü” karşısına alması yok etmeyi göze alması ile eş anlamlıdır. Özkan, Fathy'yi bu anlamda Fathy'nin de odasından heykelini ayırmadığı Don Quixote'a benzetmektedir.

KAYNAKLAR

1. Serageldin, J., "An Egyptian Appraisal" **Hassan Fathy**'de, A Mimar Book in the Series Architects in the Thirld World, Londra: Concept Media Ltd., s. 14-24, 1985.
2. Rastorfer, D., "The Man and His Work." in **Hassan Fathy**, A Mimar Book in the Series Architects in the Thirld World, Londra: Concept Media Ltd., s. 30, 1985.
3. Özkan, S., "Hassan Fathy'nin Çabası ve Mimarlığı Üzerine." İstanbul: Boyut Yayınları (Çağdaş Dünya Mimarları/5), s. 43-51, 2000.
4. Tanyeli, U. "Hasan Fethi ve Mimarlıkta Radikal Muhalefet." **Arredamento Dekorasyon**, s. 79-84, Ekim 1990.
5. Frampton, K., "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture Resistance." **Modern Architecture: A Critical Histori**'de. NY: Thames and Hudson, 1992, 6-30.
6. Özkan, S., "Hassan Fathy'nin Modernizme Karşıtlığı ve Sonrası", **Arredamento Mimarlık**, 100+56 (2003): 62-63.
7. Yücel, A., "Hasan Fethi ve Sedat Hakkı: İki Mizac İki Mimari", s. 85-89, **Arredamento Dekorasyon**, Ekim (1990).
8. Fathy, H., "Khan El Khalili Between Fatamid Cairo and the Cairo of 21 st and 22nd Century," **Architectural Monographs Hassan Fathy**, Londra, NY: Academy Editions, St. Martin's Pres, 1988. 125-136.
9. Steele, J., **Architectural Monographs Hassan Fathy**. Londra, NY: Academy Editions, St. Martin's Press, 1988, 25-146.
10. Richards, J. M., "The International Context" **Hassan Fathy**. A Mimar Book in the Series Architects in the Thirld World. Londra: Concept Media Ltd., 1985, 10-13.
11. Tafuri, M., **Architecture and Utopia-Design and Capitalist Development**, Massachussets: the MIT Press, 1976.
12. Fathy, H. "Düş ve Gerçek." **Hasan Fethi** de. İstanbul: Boyut Yayınları, 2000, 93-112.
13. Fathy. H., **Architecture for the poor; an experiment in rural Egypt** Chicago: University of Chicago Press, 1973.
14. "Mimarlık ve Toplumsal Sorumluluk ve Adanmışlık." Kavram giriş yazısı. **Arredamento Mimarlık** 100+56, s. 52, 2003.
15. Steele, J., "Obituary: Hassan Fathy." **Architectural Review**, v. 187, n. 1115, (9) 1990.
16. Aközer, E. "Popüler Gelenekle Bilim ve Felsefe Geleneği Arasında Mimarlık Mesleği.", **Arredamento Mimarlık**, s. 39-41, Ocak 2002.
17. Tanju, B., "Adolf Loos Üzerinden Bir Okuma: 'Modern' Mimarlık ve Gelenek", **Arredamento Mimarlık**, s. 46-48, Ocak 2002.
18. Fathy. H. "Hasan Fethi Konuşuyor.", **Arredamento Dekorasyon**, s. 89-91, Ekim 1990.
19. Çelik. Z., "Third World Architects.", **Design Book Review**, n. 19, s. 46-50, 1991.
20. Özkan, S., "Regionalism within Modernism, A Search for Culturally Appropriate Contemporary Architecture.", Yayınlanmamış makale taslağı, **Architecture and Behaviour**, 1992.

21. Fathy, H., "In His Words." **Hassan Fathy**'de., A Mimar Book in the Series Architects in the Thirld World. Londra: Concept Media Ltd.,s. 145-152, 1985.
22. "Kerpiç: Çamur Mimarlığı. Hasan Fethi ve Kerpiciin Yeniden Doğuşu", **Arredamento Mimarlık** 100+60, s. 98, 2003.
23. El-Wakil, A. W., "Introduction," **Architectural Monographs Hassan Fathy**'de, Londra. NY: Academy Editions. St. Martin's Press, s. 7-8, 1988.
24. Özen, H. "Yaşayan Mimari Gelenek Santa Fe Kenti Kerpiç Mirası", **Arredamento Mimarlık** 100+60, s. 104-111, 2003.
25. Budak, C. Der. "İki Evin Öyküsü." **Arredamento Mimarlık** 100+3, s. 76-78, 1998.
26. Gale, D., "An Architecture for the People: The Complete Works of Hassan Fathy." J. Steele, Kitap Özeti, **The Journal of Architecture**, n. 3, s. 173-175, 1998.
27. Fathy, H., "Toplum ve Mimarlık" **Arredamento Mimarlık** 100+56, s. 64-65, 2003.
28. "Chronology of Works 1937-84," **Hassan Fathy**'de. A Mimar Book in the Senes Architects in the Thirld World. Londra: Concept Media Ltd., 1985.
29. Tanyeli, U., "Tarihselciliğe Övgü", **Arredamento Mimarlık** 100+51, n. 7, 2002.