

-Araştırma Makalesi-

Nostaljik Bir Deneyim Olarak Modernlik: Mimaroğlu Belgeseli

* Arife Hümeýra Hüsmen

Özet

Bu çalışma, Marshall Berman'ın savunusu olan modernliğin bir deneyim ve süreç olduğu tezi üzerine kuruludur. Bir süreç olan modernliğin günümüzde de devam ettiği fakat belirli özelliklerinin dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Geç modernlik olarak anılan bu dönüşüm evresinde modernliğin etkileri hala görünürdür. Ancak teknolojik gelişmeler olumsuz etkilerini de göstermeye başlamış, modern hayat risk ve güvensizlik hissiyatları ile tanımlanır hale gelmiştir. Bu doğrultuda, modernlik deneyimi gibi geç modernliğin de birey üzerinde travmatik etkileri bulunduğu savunulabilir. Bu çalışma, modernlik deneyiminin elverişsiz sonuçlarından kaçış olarak şekillenen nostaljik imgeler üzerine bir tartışma alanı açma amacı taşımaktadır. Belirtilen amaç doğrultusunda Serdar Kökçeoğlu'nun Mimaroğlu belgeseli (2020) modernlik, geç modernlik ve nostalji kavramları ekseninde analiz edilmek için seçildi. Belgeselin belirtilen kavramları incelemek için seçilmesinin sebebi nostalji olgusuna getirdiği alternatif bakıştan kaynaklanıyor. Bu bakışı ortaya koyabilmek için Mimaroğlu belgeselinin biçim ve içerik olarak modernist yaklaşımları ortaya kondu. Şehir senfonisi film türüne ait bir estetiği benimsediği ve biyografisini ele aldığı isimlerin yaşamını modern kent imgeleri ile tanımladığı çıkarımına varıldı. Görünen modernist yüzeydeki nostaljik söylemi ortaya çıkarmak içinse belgeselin kurgusu ve modernlik deneyimine yaklaşımı incelendi. Biyografisi anlatılan Mimaroğlu çiftinin geç modern döneme ait bir yaşam sürdükleri görüldü. Güngör Mimaroğlu'nun röportajları vasıtasıyla aktarılan güncel durumda ise gençlik yıllarının yaşandığı bu modern döneme ve büyük kente özlem duyulduğu sonucuna varıldı. Modernist estetiğin aslında nostaljik bir modernlik deneyimini sunmak için kullanıldığı ortaya çıktı. Belgeselin modernist estetiğinin nostaljiye dönüştüğü sonucundan yola çıkılarak nostaljinin modernliğin kendisi haline gelebildiği görüldü. Nostaljinin alışageldik imgeleri olan ev, kırsal ve kolektif bir yaşam biçiminin geç modern dönemde dönüşüm geçirebildiği sonucuna varıldı.

Anahtar Sözcükler: Geç Modernlik, Mimaroğlu, Nostalji, Modernlik, Şehir Senfonileri

* Arş. Gör.; Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye

E-mail: humeyrahusmen@gmail.com

ORCID : 0000-0002-6582-1411

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1167399

Hüsmen, A.H., (2023). Nostaljik Bir Deneyim Olarak Modernlik: Mimaroğlu Belgeseli, SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1167399

Geliş Tarihi: 26.08.2022

Kabul Tarihi: 07.11.2022

-Research Article-

Modernity As A Nostalgic Experience: *Mimaroğlu* Documentary

* Arife Hümeýra Hüsmen

Abstract

*This study is based on Marshall Berman's thesis which defines modernity as an experience and a process. Modernity is a process that has been continuing, up until the contemporary day though specific features have been transformed. These transformations shape an era called late modernity during which the effects of modernity are still visible. However, technological developments have brought out negative repercussions and now modern life is labeled with risks and feelings of insecurity. Accordingly, like the experience of modernity, the experience of late modernity has its own traumatic effects. This study is focused on nostalgic images that are used to take refuge from the traumatic effects of modernity. For this purpose, Serdar Kökçeoğlu's documentary *Mimaroğlu* (2020) is chosen to be analyzed since the documentary has a unique point of view in terms of nostalgic aesthetics. During the analysis, modernist approaches that are seen in the *Mimaroğlu* documentary are revealed. It is concluded that the city symphony aesthetics is adopted and the biographies of İlhan and Güngör Mimaroğlu couple are presented with the images of the modern city. To reveal the nostalgic discourse behind this apparent modernist aesthetics, the editing style of the documentary and the discourses established around late modernity are examined. It is concluded that Güngör Mimaroğlu who lost her husband, yearns for a past that is defined by modern images and the modernist aesthetics adopted by the *Mimaroğlu* documentary, aims to present a nostalgic feeling. Based on the conclusion that the modernist aesthetics of the *Mimaroğlu* documentary transforms into nostalgia, it was concluded that in the late modern era; the feeling of home, rural and collective lifestyle, which are the usual images of nostalgia, can transform.*

Keywords: late modernity, *Mimaroğlu*, nostalgia, modernity, city symphonies

*Research Assistant, Ankara University, Faculty of Communication, Ankara, Turkey.

E-mail: humeyrahusmen@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6582-1411

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1167399

Hüsmen, A.H., (2023). Nostaljik Bir Deneyim Olarak Modernlik: *Mimaroğlu* Belgeseli, SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1167399

Received: 26.08.2022

Accepted: 07.11.2022

Extended Abstract

This study aims to demonstrate the changes that nostalgic images can undergo. For this purpose, concepts of modernity, late modernity, and nostalgia will be clarified and utilized to analyze the Mimaroglu (Kökçeoğlu, 2020) documentary.

Marshall Berman defines modernity as an experience. And we can describe modernity as an experience that has not been demised yet. Unlike postmodernist views, late modernists render seeing modern features in our current state possible. Scholars like Ulrich Beck (2019), Anthony Giddens (2019), and Zygmunt Bauman (2019) have written on late modernity to claim that although primary institutions are transforming, we are still living the repercussions of modernity. As Beck claims, technological developments that stem from modernity have now labeled with the risks and feelings of insecurity that obtrude on our lives. As stated by Bauman, there are no solid rules and pathways to follow in the late modern era. Feelings of risk, insecurity, and instability require people to take refuge in certain phenomena one of which as pointed out by Giddens is "pure relationships". Scholars of late modernity focus on the changing tendencies towards relationships and marriage.

Nostalgia is another instance that distracts people from the traumatic effects of modernity. Late modernity can be considered as a traumatic experience. Constant wars, unending feelings of anxiety, uncertainty, and distrust can cause trauma. While trying to escape this traumatic experience, people take refuge in a nostalgic past. However, it is pivotal to make pacifying effects of nostalgia visible. As Svetlana Boym (2009) states, nostalgia can be a restorative and reflective kind. Although reflective nostalgia is critical, we mostly encounter restorative nostalgia that builds upon unreal images of the past furnished with country life, a feeling of home, and communal living.

The Mimaroglu documentary manifests, that the classical images of restorative nostalgia built upon rurality have been altered being that we are now living in a late modern era and born in modernity itself. This change can be seen in the two leveled structure of the documentary. At the first level, the documentary can be associated with the city symphony phenomena which were popular during the 1920s and exploited metropolitan images to convey a sense of modernity. After 100 years later city symphony aesthetic lives on. Mimaroglu is consist of an 8 mm film stock that was shot by İlhan Mimaroglu whose life story is told in the documentary. These 8 mm images are mainly from New York. They evidence a flaneur, İlhan Mimaroglu, who both criticizes and enjoys modernity.

İlhan Mimaroglu was an electronic music composer. In the documentary, 8 mm films are edited on his electronic compositions. Thus, we can claim that in Mimaroglu documentary poetic feelings captured by city symphony films rendered into electronic music.

On the other hand, in Mimaroglu, rather than only serving modernity, city symphony aesthetics brings out a nostalgic feeling. Since 8 mm films are juxtaposed with present-day versions, they convey that modern city images are old and part of a nostalgic past. On the discursive level, these images are supported by feelings of late modernity. İlhan Mimaroglu criticizes the capitalist system and the modernity that brought it upon us, and we are told that Güngör Mimaroglu was an activist in her youth. However, these political stances are not successful, they only stay on the level of nostalgia. In the documentary, the experience of modernity is reduced to restorative nostalgia.

It restores the 1960s' New York, being an activist and feelings of anxiety as part of a nostalgic past. In the documentary, the Mimaroglu couple is shown as an example of Giddens's "pure relationship". They continue their lives in separate houses. Güngör Mimaroglu draws attention to the fact that they were not experiencing a traditional marriage with strict rules. Still, it is shown that the couple completes and supports each other in the chaos of modern life. From the interviews of Güngör Mimaroglu, whose husband has died, it can be deduced that she is yearning for a past that lived in complexities of modern experience with her husband. Thus, in the Mimaroglu documentary, nostalgic images do not restore a rural area, a collective way of living. At the end of the documentary, Güngör Mimaroglu is shown living in İstanbul, Moda, which is in its current state, still a more intimate place

compared to New York. But Güngör Mimaroglu is not satisfied with her life, and the memories that are remembered with happiness belong to the modern city, New York.

From the example of the Mimaroglu documentary, it can be inferred that conventional sceneries of nostalgia can change, and the past we yearn for becomes modernity itself. As Boym defines it, nostalgia is feeling at home, what is called home for modern people is modern experience itself.

Giriş

Berman'a göre modernlik katı olan her şeyin buharlaştığı bir dünyada yaşama deneyimidir. "İnsanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması demektir". Her ne kadar bu betimlemeler olumsuz çağrışımlar taşıyor olsa da modern bireyin evinde hissettiği bir deneyim alanını tanımlamak için de kullanılabilirler. Berman'a göre tüm elverişsiz yanlarıyla birlikte, modernlik deneyimini adeta bir kültürdür (2019, s. 460-461). Bu kültürün taşıyıcısı olan birey, modernliği bir süreç olarak görür, geçmiş deneyimleri güncel olanlar üzerine düşünmek ve geleceğe dair çıkarımlara varmak için kullanırsa modernliğin öznesi olduğunu da fark edecektir (Berman, 2019, s. 11-12). Berman modern düşünceden umudunu kesmemiştir. Fakat, modern deneyimin kolektif bir umut yaratmak için kullanılabileceğini savunan (2019, s. 461) Berman'ın modernite kavramına romantik bir bakış beslediği söylenebilir. Bu çalışma Berman'ın görüşlerinden yola çıkarak modernliği bireyin yaşam deneyiminin kendisi olarak ele alıyor. Fakat Berman'ın modernlik düşüncesinden kolektif umutlar yaratma girişiminin peşinden koşmak yerine modernliğin nostaljik bir alan haline gelerek eleştireliliğini kaybedebileceği düşüncesini tartışmaya açıyor.

Nostalji, geçmişe ait zaman ve mekânları inşa ederken içinde bulunulan güncel duruma aktif bakışı kısıtlama ihtimalini içinde barındırır. Nostaljinin eleştireliliğine her zaman kuşku duyulur (Atia ve Davies, 2010, 181). Bununla birlikte nostalji, bir form olarak karşımıza çıktığı kültürel alanlarda modernliğin travmatik yapısından kaçışı da sağlar. Nostalji, modernlikle birlikte günlük kullanımda yaygınlaşan bir kavram ve kapsayıcı bir hissiyat haline gelmiştir. Çünkü modern teknolojilerin refah toplumunu şekillendirdiği bir dünyada bireyler bu teknolojilerin risk dolu yapısını da deneyimlemekte, güvensizlik duygusu ile yaşamaktadır. Modernlik sürecinin bir parçası olarak görülen geç modernlik dönemi de geçmişe özlem duyularak inşa edilen ütopyik biçimler doğurabilir. Nostaljinin, bir avuntu biçimine geldiği 20. yüzyıl bağlamında Davis'in belirttiği üzere tüketim unsuru olarak kullanıldığını da söyleyebiliriz. Nostalji markete entegre halde, endüstriyel bir piyasa ürününe de dönüşmüştür. Medyanın her alanında, kamusal figürlerde, modern mekânlarımızda, yaşam biçimimizde, teknolojik aletlerimizde, tanıdık yüzlerde ve karakterlerde nostaljik hissiyat tetiklenir (1979, s. 118-122). Özellikle medyadaki manipüle edici illüzyona dayalı yapısı sebebiyle nostalji, eleştirilen ve içinden yapıcı potansiyeller bulundurmadığı savunulan bir hissiyat olarak karşımızda durur. Fredric Jameson gibi isimler tarafından postmodernizm ile ilişkilendirilmiş, bir kültürel ürün olarak film estetiği ile bağdaştırılmış ve pastiş biçiminde kendini gösterdiği savunulmuştur. Pastiche geçmişin ulaşılamayan yanlarını toplamaya çalışan bir eylem olarak görülür (1991, 19-21). Bununla birlikte nostaljiyi sıkıştığı pasif alandan çıkarma girişimleri de göze çarpar. Hem kültürel ürünler hem de bireysel düşünce düzleminde nostaljinin eleştirel bir alan olabileceği savunulur (Boym, 2009; Pickering ve Keightley, 2006; Atia & Davis, 2010; Davis, 1979).

Bu doğrultuda, ilerleyen bölümlerde, modernlik düşüncesinin kısa bir tanımı yapılarak geç modernliğin bu tanım içinde durduğu yere değinilecek. Bir süreç olarak modernlik deneyiminde keskin bir kırılma yaratmadan çağdaş modernlik biçimimizi elen alan bir anlayış olarak geç modernlik yaklaşımı tanımlanacak. Geç modernliğin risk ve güvensizlik üzerine kurulu yapısı göz önünde bulundurulduğunda modernliği bir travma olarak tanımlamak da

kolaylaşıyor. Günümüzün çağdaş bireyinin yaşadığı ve hatta içine doğduğu bir deneyim olarak modernlik travma ve nostalji kavramları ile ilişkilendirilebilir. Bir travma olarak modernlikten kaçış için birey tarafından geliştirilen savunma mekanizmalarından biri de nostalji.

Nostalji ideal ve eleştirelilikten yoksun bir geçmiş inşa etmek için kullanılabileceği gibi geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmayı sağlayan, eleştirel bir boyut da kazanabilmekte (Boym, 2009). İdeal geçmişin genellikle ev, kırsal ve kolektif bir yaşam gibi öğeler ile eşleştirildiğini görüyoruz. Belirli kalıplar etrafında sunulan ideal nostaljik geçmiş, bireyi pasif bir alan içine sokma tehlikesini de barındırıyor. Bu çalışma modernlik bağlamında kurulan, kırsalla, kolektif bir geçmişle ilişkilendirilen nostaljik kalıpların alabileceği alternatif bir biçimi göstermeyi amaçlıyor. *Mimaroğlu* (Serdar Kökçeoğlu, 2020) belgeseli modernist bir estetikle kurulmuş, 1920'lerin şehir senfonilerini benzetilebilecek bir film yapısına sahip, biyografisini ele aldığı kişilerin modern yaşamlarını aktaran bir yapımdır. Kırsal, kolektif yaşam ve benzeri nostaljik öğeler bulunmamasına rağmen *Mimaroğlu* belgeseli nostaljik bir hissiyata sahip. Bu durum, geç modernlik döneminde yaşayan, modernliğin içine doğmuş bireylerin nostalji imgelerinin de değişebileceğini gösteriyor. *Mimaroğlu* belgeselinde sunulan modern deneyimin, geç modernlik döneminde yaşayan bireyin nostaljik alanı haline geldiği görülebilir. Bu savı görünür kılmak için ilerleyen bölümlerde bir deneyim olarak geç modernlik ve geç modernlik döneminde yaşanan ilişki biçimleri ele alınacak. Bu literatürün ardından nostaljinin çağımızda durduğu yer betimlenerek, belirtilen kavramlar çerçevesinde *Mimaroğlu* belgeselinin hem biçim hem içerik olarak analizi yapılacaktır. Belgeselin modernist estetiği ve yüzeydeki modernlik eleştirisi ele alındıktan sonra filmin geç modernlik ile bağlantısı kurulacak ve nostalji kavramının görünür olduğu alanlar ele alınacaktır. Klasik modernist estetiğin ve modernlik eleştirisinin adeta nostaljik birer imge haline aldığı savunusu ortaya konmaya çalışılacaktır. Nostalji gibi pasifleştirici yanı olan bir kavramın alabileceği farklı biçimleri görmek önemli.

Modernlikten Geç Modernliğe

Modernliğin "ne" olduğuna dair tanımlamalar üç kategori içinde değerlendirilebilir. Bunlar; bir proje olarak modernite, yaşam biçimi olarak modernite ve tarihsel bir döneme denk gelen modernite olarak tanımlanır (Osborne, 1992, s. 66). Bir proje olarak modernite 18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesinde temel bulur. Aydınlanma tasavvuru ile, bilime verilen değer öne çıkmış, bilim vasıtası ile doğa üzerinde hakimiyet kurulmuş, rasyonalite; sosyal örgütlenmeden düşünme biçimlerine kadar yaşamın her alanına nüfuz etmiş ve geçmişten kopma arzusu ile ilerleme yüceltilmiştir (Harvey, 2006, 25-26). Bir proje olarak modernite yaşam biçimini de etkilemiş ve "modern birey" olma yolunda atılacak adımları da tetiklemiştir. Modernite daha net tarihler etrafında tanımlanmaya çalışıldığında, bir kültür olarak da karşımıza çıkar.

Berman, moderniteyi üç tarihsel döneme ayırır. İlk modernlik evresi 16. ve 18. yüzyıl arasında konumlandırılabilir. Modern düşüncenin sebep olduğu dönüşümler toplumun belirli bir kesiminde hissedilmeye başlamış olsa da bu dönüşümleri tanımlama girişimleri henüz başarılı olamamıştır. İkinci evre 1789 Fransız Devrimi ile başlatılabilir. Modern kamunun doğuşu ile modernlik deneyiminin hissiyatı da kökleşmeye başlamaktadır. 20. yüzyıla tekabül eden üçüncü evrede ise modernleşme genel geçer bir hissiyat haline almış ve adeta bir kültür haline gelmiştir. Fakat "katı" modernlik düşüncesi de parçalanmaya başlamış ve bireylerin anlam arayışına cevap niteliği taşımaktan uzaklaşmıştır (2019, s. 29-30). Artık, postmodernizm ve geç modernlik tartışmalarının kendini gösterdiği bir dönemdeyiz.

Görüldüğü üzere, Aydınlanma fikrinin ilerlemeci vaatleri modern düşüncenin ve yaşam biçiminin tetikleyicisi olarak ele alınabilir. Fakat, yüzyıllar içinde Aydınlanmanın vaatleri

kendi karşıtlarını yaratmış ve insan aklının totaliter rejimine zemin oluşturmuştur. Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanma eleştirisi modernitenin içinde barındırdığı bu çelişkileri gösterir. Aydınlanmanın, kendi aklına güvenen özgür bir özne yaratma girişimleri; saf bilgiye, ölçmeye, hesaplamalara, rakamlara ve kuşkuya yer bırakmadığı iddia edilebilecek deneylere itimat etme ile neticelenir. Sonuç, aklın doğayı tahakküm altına alma yolunda kullanılan bir araç haline gelmesidir. Aydınlanma düşüncesi, anlama çabası ile yola çıktığı varoluşa hükmetmeye ve bu uğurda dünyayı kontrolü altına almaya doğru diyalektik bir biçim alır (2014, s. 19-67).

Klasik modernite, Aydınlanmanın umut vaat eden ilerlemeci ilkeleriyle şekillenmiştir. Adorno ve Horkheimer'in düşünme biçimindeki değişimleri betimlediği eleştirinin gözle görülür sosyo-politik sonuçları da vardır. 20. yüzyılın siyasi gelişmeleri modernliğin içinde barındırdığı umutları ve beraberinde gelen iyimserliği sekteye uğratar. Yaşanan iki dünya savaşı ve bu savaşların sonucu olan toplu ölümler, rasyonaliteye dayandırılan gelişmeler tarafından körüklenmiştir (Harvey, 2006, s. 26). Aydınlanma düşüncesinin rasyonalizme dayanan kökenlerinin doğurabileceği sonuçlar ve eleştirel bir bakış ancak klasik modernlik geride bırakıldıktan sonra ele alınabilir hale gelmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernlik, geçirdiği belirli değişimler bağlamında ele alınmaya başlanmıştır.

Connor'un betimlediği üzere, postmodernizm, modernlik sonrası bir dönemde yaşadığımızı iddia ederek Batı toplumlarının karakteristik biçim ve kültüründe dönüşümlerin yaşandığı düşüncesini ortaya koyar. 70'lerden itibaren, tüketim toplumuna yeni bakışlar geliştirildi, Büyük anlatılar eleştirildi, mimari ve edebiyat gibi alanlarda farklı yaklaşımlar ortaya kondu ve bir literatür şekillendirildi (2004, s. 1-2). "Post" öneki modernlik düşüncesinin aşıldığı ve farklı bir döneme girildiği söylemini desteklerken, bu tarz keskin bir kopuştan bahsetmekten geri duran isimler de bulunuyordu. Modernlik deneyiminin devam ettiği, sadece deneyimi betimleyen özelliklerin değişim içinde olduğu fikri "geç modern" bir dönemde yaşadığımız düşüncesi ile desteklenmekte. Bu çalışma da bir deneyim olarak modernliğin hala geçerli olduğu düşüncesinden yola çıktığı için postmodernizm tartışmalarının keskin ayrımı yerine geç modernliğin süreklilik ve içkinlik üzerine kurulu yaklaşımları benimsenmekte. Bir sonraki bölümde, öne çıkan geç modernlik kuramcıları bağlamında bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacak.

Geç Modernlik

Heaphy, 90'lardan itibaren modernlik üzerine düşüncülerin tekrar gün yüzüne çıktığını belirtir. Ulrich Beck ve Anthony Giddens'ı bu düşüncüler üzerinde etkili iki isim olarak ele almaktadır. Literatürde; düşününsel, geç, ileri, ikinci, global gibi sıfatlarla tamamlanan yeni bir modernlik biçimi yer bulur. Daha çok "risk toplumu" ya da "geç modernlik" olarak tanımlanan bu yaklaşım çağdaş modernlik deneyimini, geçmişteki klasik modernlik biçimlerinin dönüşümü üzerinden ele alınır. Geç modernlik yaklaşımının savunusu, modernliğin kesintiye uğramadığı; globalleşme, geleneksel yapılardan uzaklaşma ve bireyselleşme gibi olgular sebebiyle modernliğin kurumlarının değiştiği yönündedir. 21. yüzyılda siyasi ve sosyal yaşam yani modern toplumun yapısı farklı biçimler almıştır (Heaphy, 2007, s. 69-70). Fakat, Heaphy'nin de belirttiği gibi farklılaşmalar postmodernizmin savunduğu kadar keskin değildir. Geç modernlik üzerine düşüncüler modernliği bir süreç olarak ele alır ve dönüşen toplumsal yapıları, sürecin kendi içindeki devamlılığının bir sonucu olarak görür (Heaphy, 2007, s. 74). Geç modernlik anlayışı klasik modernliğin izlerinin hala okunabildiği bir alan sunar.

İlk olarak, Ulrich Beck'in 1986 yılında ortaya koyduğu "risk toplumu" kavramından bahsedebiliriz. Beck'e göre modernliğin ilk aşamalarında gelişim ve ilerleme olarak ortaya konan yenilikler artık yan etkileri ile öne çıkan riskler halini almıştır. Beck, bu risk dönemini

ikinci modernlik olarak tanımlar. Bilime duyulan güven düşüşe geçmiş ve toplumlar modernliğin getirdiği risklere karşı takındıkları tavırlar ile tanımlanır hale gelmiştir (2019). Giddens'in da kuşku ve risk gibi kavramlarla tanımladığı geç modernite dönemi zaman ve mekân bağlamında gerçekleşen değişimlere tanıklık eder. Küreselleşme ve evrenselleşme gibi olgular sebebi ile modernitenin köklü yapısı dönüşüme uğramaktadır (2019, 13-14)

Modernliğe benzer bir yaklaşım Bauman tarafından da benimsenir. Bauman'a göre "akışkan modernite" olarak tanımlanabilecek bir dönemin içindeyiz. Bauman, sınırlara ait akışkanlık kelimesini modernliğin yeni evresini tanımlamak için kullanır. Modernite kendinden önceki geleneksel düşünüş ve yaşayış biçimlerini buharlaştırmış olsa da kendi katı kurallarını inşa etmekten geri durmamış ve buharlaştırdıklarından kalan boşluğu doldurmuştu. Akışkan yakıştırmaları modernitenin katılıklarının da ortadan kalktığı bir dönemi betimlemek için kullanılır. Klasik modernitenin durmadan yeniden üretimi ve ilerlemeyi talep eden yaklaşımının yerini belirsizliğin hakim olduğu bir modernlik biçimi almıştır (2019, s. 25-30). Düzene bağlı bir yapıdan güç alan klasik modernitenin kural koyucu ilkeleri hızla değişime uğramaktadır. Bireyin toplum ile ilişkisi de bu akışkanlıktan payını alır. Klasik modernite bireye belirli bir konum sunar ve toplumsal yaşamın sınırlarını belirlerken, akışkan modernite bireye milyonların bulunduğu evrensel bir karşılaştırma ölçeği sunar, artık farklı toplumsal konumlar ve ihtimaller arasında salınılmaktadır (2019, s. 31).

Geç modernlik döneminde; zaman ve mekân arasındaki ilişki değişmiş, hız adeta bir ölçü birimi haline gelmiş, iktidar biçimleri dönüşmüş ve bireylerin katılımcı failer olduğu yeni iktidar formları ortaya çıkmıştır. Katı modernliğin güven verici kuralları artık yoktur. Hareketlilik, belirsizlik ve bunların getirdiği güvensizlik duygusu bireysel ve toplumsal yaşama hakimdir. Kolektif biçimler de çözülmekte, "gittikçe daha çok hareketli, kaygan, değişken, uçucu ve belirsiz hale gelen yeni iktidarın hafifliği ve akışkanlığı" bu çözümlenin sebepleri olarak görülebilmektedir. Bireyler arasındaki bağların zayıflaması güvensizlik hissiyatının yayılımını da hızlandırmaktadır (Bauman, 2019, s. 31- 39).

Bauman'ın bireysel kimlik üzerine ortaya koyduğu düşünceler de önemlidir. Akışkan modernitede "öz-inşa" yani birey olma durumu önceden belirlenmiş bir doğrultuda ilerlememektedir. Birey, kuralları sıkı biçimde örülmüş bir toplumsal yaşamın parçası olmadığı için, sahip olacağı deneyimler ve geçireceği dönüşümler yani yaşamının alabileceği doğrultu hakkında fikir sahibi değildir (2019, s. 31). Klasik modernitenin kurulu düzeni olmadığı için her birey kendi yolunu kendi çizmek durumundadır. Giddens ise geç modernite dönemini özellikle bireysel-kimlik inşası üzerinden ele alır. Modern kurumların değişen yapısının birey üzerinde etkiler bıraktığını belirtirken yeni bireysel kimlikleri bunun bir sonucu olarak sunar. Yıkıcı savaş ihtimalleri, ekolojik değişimler, ekonomik krizler bireyleri sürekli bir risk alanında hissettirir. Küreselleşme ile kitle iletişim araçlarının bireyleri daha ulaşılabilir hale getirmesi sebebiyle bu etkiler herkese yayılır hale gelmiştir. Yeni teknolojiler bireyleri yakına getirebildiği gibi parçalanmalara da sebebiyet vermektedir (2019, 11-17).

Geç modern dönemin belirsiz yapısı bireyin hayatta kalabilmek için hayata farklı tutunma biçimleri aramasına sebep olmaktadır. Üç yazar da birey ve toplum arasında köprü görevi gören bir olgu üzerine düşüncelerini sunarlar: ilişki biçimleri. Risk ve güvensizlik bağlamında ortaya çıkan bir ilişki biçiminden söz eden Giddens bunu "saf ilişki" olarak tanımlar. Aile, toplumsal yükümlülük, gelenekler gibi zorunlu bağlarla kurulan ilişkilerle ilgisi olmayan, karşılıklı beklenti ve alacaklar üzerine kurulu bir ilişki biçimi boy gösterir. Bu ilişkilerde güven kendini karşısındakine açarak sağlanır. Gözetim altında tutulması gereken bir ilişki biçimidir bu, bağlılık temeldir. "Saf ilişki" geç modernliğin güvensiz dünyası karşısında bir savunma mekanizması olarak tanımlanır (2019, s. 17- 19). Saf ilişki karşılıklı ihtiyaçlar sürdürdükçe devam eder. Geleneksel kurallar ve görev yerine, aşk, mutluluk ya da cinsel tatmin

gibi sebeplerle birlikte olunur. Bu ilişkiler, kendini tanıma sürecinin, kimlik inşasının bir parçasıdır. Bireyin ulaşabileceği fazla seçenek sebebi ile ilişkilerin uzun sürme, ebedi olma oranları da düşüştür (2019, s. 17-19).

Beck de Giddens ile benzer bir düşüncededir. Riskin bilincindeki birey geleneğin etkisini daha az hisseder. Çeşitli seçeneklere ulaşma imkanı olduğu için, seçenekler arasından risk analizi de yapılması gerekmektedir. Klasik modernlik ve öncesi dönemlerde aile biçimi daha geleneksel bir yapıdadır ve geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ile uyumludur. Geç modernlikte ise patriarkal aile biçimi cinsiyet eşitliği ve bireysellik tarafından yıkıma uğratılmıştır. Bu durum “müzakereye dayalı” ailenin doğmasına sebep olmuştur. Bu aile biçimi daha eşitlikçidir fakat istikrarlı bir yapısı yoktur (Beck, 2019, s. 129-135).

Giddens yeni aile biçiminin üzerine kurulu olduğu “saf ilişkiyi” içinde bulunulan güvensizlik çağında sığınacak bir liman olarak ele alır. Fakat Giddens’in ilişkiyi metalaşan insan etkileşiminden bir çıkış yolu, savunma mekanizması olarak ele alışı Bauman tarafından bu ilişkilerin katılımcıları dışında kalan bireyler ekseninde ele alınır. Bauman’a göre saf ilişkiler herkes için çıkış yolu olmayabilir. Özellikle bu ilişkiden doğan çocuklar gibi üçüncü kişiler ilişkinin olumsuzluğunu yaşayan taraftır. Saf ilişkilerin de sebep olabileceği acılar ve üzüntüler bulunur, sevgisizlik ile sonuçlanan etkileri olabilir. Bauman, “dükkân dükkân dolaşıp fiyat araştırması yapma” olarak tanımlanabilecek bu ilişkilerin olduğu kimlik özelliklerinin de işlevsel olmayabileceğini bir nimet olurken lanet haline de gelebileceğini belirtir. Fırsatların çokluğu ve aşırılığı yıkımlara da sebep olabilir. Bireyin kimliğini oluşturma yükümlülüğünün kendi omuzlarında olması kendi kimliğini oluşturma sürecindeki iki insan özelinde düşünülünce çatışmalara da sebebiyet veren bir alan haline gelebilir. Çünkü geç modernlikte yaşam bu rekabetler üzerine kuruludur (2019, s. 139-141).

Travma, Modernlik, Nostalji

Geç modernlik dönemi, risk ve güvensizlik kelimeleri ile tanımlanmakta. Olumsuz imlemelerle betimlenen modern yaşamdan kaçmak için farklı alanlar oluşturulmaya çalışılması ve savunma mekanizmalarının geliştirilmesi de bu bağlamda, anlaşılabilir hale geliyor. Giddens “saf ilişki”yi benzer bir örnek olarak sunmaktaydı. Modernlik düşüncesi ile birlikte anılan daha kapsayıcı bir kavramdan da bahsedebiliriz: nostalji. Nostalji, geç modernite öncesinde de söz konusudur. Modern yaşamın sunduğu imkanların olumsuz sonuçlarından kaçarak sığınacak bir liman olarak kendini gösterir. Modernliğin tanımlayıcıları olan rasyonalizm, makineleşme, endüstriyelleşme, kentleşme ve bireyselleşme gibi dönüşümlerin karşısına nostalji; kırsal ve geçmişte kalmış kolektif bir yaşam biçimini koyar. Rousseau’nun da belirttiği üzere nostalji kavramı 19. yüzyıldan itibaren değişime uğramış ve modernlik kavramı ile yan yana anılır olmuştur. Eski nostalji kavramı medikal bir durumdur, mekân değişikliğinden kaynaklanır, asker ve denizci hastalığı olarak görülmüştür. Yeni nostalji kavramına ise depresyonun travma ile ilişkilendirildiği bir dönemde ihtiyaç duyulmuştur. Yaralı bir hafızanın ürünüdür, doğrusal bir zaman yerine psikolojik zamanda tekerrür eder. Mekândan bağımsız olarak herhangi bir travmatik durum bireyde, yeni anlamıyla nostaljik hissiyatların doğmasına sebep olabilir (Rousseau, 2011, s. 272). Travma olgusunun yoğun biçimde kullanılır hale geldiği literatürde yeni nostalji için özlem duyulan fiziksel bir ev gerekmez. Artık mekânsal bir sürgünden değil, zihinsel bir sürgünden bahsedilmektedir (Rousseau, 2011, s. 273-276).

Modernliğin insan zihnini sürgün kıldırdığı alan Adorno ve Horkheimer’in eleştirisi içinde olduğu totaliter sisteme tekabül eder. Araçsallaştırılmış akıl kurulu düzeni devam ettirme amacı içinde, bireyi organik bağlardan koparmıştır (2014). Bu bağlamda, modernliğin kendisi başlı başına bir travma olarak ele alınabilir. Kaplan ve Wang’ın belirttiği gibi, modern gelişmeler sebebiyle yaşanan ve yaşanacağı şimdiden görülebilen felaketler birer travmatik

olay olarak betimlenebilirken, modernliğin hızlı bir biçimde ürettiği; “bilim, teknoloji, ekonomik büyüme, emperyalist merkezlerden dünyanın kolonyalleştirilmesi” ve kendine hizmet eden manipüle edici bir medya çağı içinde yaşıyor olmamız modern deneyimin kendisinin başlı başına bir travma olarak tanımlanmasını gerektirir (2008, s. 2-3). Travma bireysel bir olgu olmaktan çıkıp modernliğin tarihsel ve sosyal etkilerinin bir sonucu olarak görülebildiğinde, modern bireyin kolektif deneyimi olarak da tanımlanabilir (Kaplan ve Wang, 2008, s. 6-8).

Nostalji, travmadan kaçış alanı sağlayan bir olgu ise modernliğin travmalarından kaçan bireyin nostaljik bir geçmişe sığınması da anlaşılabilir bir durumdur. Nostalji kavramına modernlik çerçevesinde yüklenen yeni anlamlar Svetlana Boym tarafından betimlenir. Boym’a göre içinde yaşadığımız modern çağ ileriye dönük fantezilerimiz ve teknolojiyi merkeze aldığımız hayranlıklarımız kadar nostaljiye düşkünlüğümüzle de tanımlanabilir. Nostalji, geleceğe iyimser bir bakışın kaybolması, geçmişe yönelik bir ütopyik bakış, “kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret”tir. “Suçlardan arınarak eve dönmek” (2009, s. 14-15) olarak tanımlanabilir. Bu aldatıcı ve manipüle edici biçim Boym tarafından “yeniden kurucu nostalji” olarak tanımlanır. Bununla birlikte Boym’un asıl dikkat çekmek istediği nostalji anlayışı “düşüncel nostalji”dir. Kavram, nostaljinin saf bir kaçış alanı olarak tanımlanarak eleştirel yaklaşımlar tarafından kusurlu bulunmasına alternatif bir bakış açısı getirmek için ele alınır. Boym’a göre nostaljik bir geçmişe bakış, geleceğe yönelik yapıcı düşünceler şekillendirmede kullanılabilir. “Nostalji tarihi bize modern tarihe yalnızca yenilik ve teknolojik ilerleme bulmak için değil, aynı zamanda gerçeğe dönüşmemiş olasılıklar, öngörülemeyen dönemeçler ve kavşaklar bulmak için de bakma olanağı sunar”. Bireysel ve kolektif arasında bir bağ kurmayı sağlayan düşünsel nostalji, geçmişin yanlışları üzerine durup düşünülecek bir alan açar. Bireyin “nostaljik hikâyenin sorumluluğunu alma”sı ve yüzleşmeler gerçekleştirmesi ile sonuçlanır. Artık, ütopyik bir nostaljik geçmişin kurbanı olmaktan çıkmıştır (2009, s. 17-20).

Nostalji modernliğin baş döndürücü etkilerine bir tepki olarak doğabilir. Çağdaş yaşamın parçalı yapısından duyduğu memnuniyetsizlik bireyi, geçmişle hiç kurulamayacak ütopyik bir bağın hayaline götürür (Pickering ve Keightley, 2006, s. 922-924). Bu durumun bir savunma mekanizması olduğu fark edilemezse Boym’un düşünsel nostalji alanına da girilemez. İdeal ama gerçekçi olmayan bir geçmiş inşa edilir ve eleştirel düşünceden yoksun kalınır. Modernlik deneyimi bir süreç ve geç modernlik de bu sürecin bir parçası ise nostalji ile bağlantısı da benzer biçimde kurulabilir. Geç modernlik dönemini tanımlayan temel hissiyatların risk ve güvensizlik olduğu düşünülürse birey üzerindeki travmatik etkileri de görülebilir.

Kaçış alanı olarak nostalji, geç modernlik döneminde de işlevini sürdürür. Burada, eldeki çalışmanın ortaya sermeye çalıştığı temel iddia ile karşı karşıyayız. Klasik modernlik deneyimi; eve, kırsala ait öğelerle tanımlanabilen makineleşme ve endüstriyelleşme öncesi bir yaşama ve kolektif bir geçmişe dair nostaljik imgeler canlandırıyor ise geç modernlik olarak tanımlanan çağdaş deneyimimiz nasıl bir nostaljik bakış şekillendiriyor? Eğer modernlik deneyimimizin süreç içinde dönüştüğünden bahsediyorsak, nostaljik imgelerimiz için de bu dönüşüm geçerli mi? İlerleyen bölümde bu soruları cevaplamak için uygun alanı sunduğu düşünülen *Mimaroğlu* belgeseli ele alınarak klasik modernlik ile geç modernlik arasındaki geçişte nostaljinin alabileceği farklı biçimler gösterilmeye çalışılacak.

Modernist Estetik: Mimaroğlu Belgeselinde Modernlik Deneyimi

İlerleyen bölümlerde, bir travma olarak modernlik ve modernliğin travmasından kaçış biçimi olan nostaljinin dönüşüm geçirebileceği iddiasını desteklemek için *Mimaroğlu* belgeselinden yararlanılacak. *Mimaroğlu* belgeseli, modernlik ve nostalji arasındaki bağa farklı

bir bakış açısı getirdiği düşüncesi ile analize tabi tutulacak. Bu düşüncüyü görünür kılmak için belgesel iki düzeyde analiz edilecek. İlk olarak *Mimaroğlu* belgeselinin yüzeyde görünen modernist estetiği ve sunduğu modernlik deneyimi ele alınacak. İkinci düzeyde ise sunulan modernlik deneyiminin altında yatan alternatif bakış açısı nostalji kavramı çerçevesinde geç modernlik deneyimine bağlanacak.

İlhan Mimaroğlu, 1950'lerde İstanbul'dan ayrılarak göç ettiği New York'ta yaşamını sürdürmüş bir isimdir. Elektronik müziğe yaptığı katkılarla öne çıkmakla birlikte fotoğraf ve sinema ile de uğraşmıştır. Müzikoloji başta olmak üzere farklı alanlarda kitapları da bulunmaktadır. *Mimaroğlu* belgeseli sanatçının bu çok yönlü ilgi alanlarından beslenerek ortaya konmuştur. İlhan Mimaroğlu tarafından çekilen görüntüler, bestelenen eserler ve yürüttüğü radyo programları belgeselin temel görsel-işitsel malzemesini oluşturur. Biyografik bir belgesel olan *Mimaroğlu*, İlhan Mimaroğlu'nun "hayat arkadaşı" olarak tanımlanan Güngör Mimaroğlu ile örülü yaşam hikâyesini konu edinir.

Belgesel, İlhan Mimaroğlu'nun "Müzik sinematografik bir olaydır. Kulağı gözetin sinema. Elektronik müzik için bu özellikle böyle. Bir elektronik yapıtın değişmezliği açısından. Tıpkı bir film gibi" sözleri ile açılır. Elektronik müzik bu sözlerden önce duyulmaya başlanmıştır, izleyici filmin ve sunulan alternatif müziklerin deneysel ambiyansına sokulur. Karşılaşılan ilk görüntü ise kentin büyük binalarına aittir. Başlangıç saniyelerinde, belgeselin ana karakterleri olarak tanımlanabilecek üç öge de görünürdür: İlhan Mimaroğlu, kent, elektronik müzik. Belgesel üç bölümden oluşur. İlk bölümde İlhan ve Güngör Mimaroğlu çiftinin New York'a geliş hikâyelerine odaklanılır. İkinci bölüm yakınlarının söylemleri vasıtası ile İlhan Mimaroğlu'nun sanatçı kimliğini inşa etme girişimidir. Üçüncü bölümde ise Güngör Mimaroğlu'nun eski evliliğinden olan oğlu Rüstem Batum görünür. Bu bölümde Mimaroğlu çiftinin ilişkilerine alternatif bir bakış sunulur. Belirtilen bakış açısı nostalji ve modernlik kavramları arasındaki ilişkiyi de farklı bir bağlamdan ele almayı olanaklı kılar.

Mimaroğlu belgeselini oluşturan görseller de üç farklı kategori altında toplanabilir: İlhan Mimaroğlu'nun 8 mm film formatındaki çekimleri, 8 mm çekimlerin ve Mimaroğlu çiftinin yaşamlarının geçtiği mekânların güncel görünüşleri, son olarak ise Güngör Mimaroğlu'nun yaşlılık dönemi ile Rüstem Batum'un belgesel için özel olarak çekilmiş görüntüleri. Güngör Mimaroğlu ve Rüstem Batum çekimleri nostaljinin hissedilmeye başlandığı son bölümde seyirciye sunulur. Fakat, ilk iki bölümde 8 mm şehir görüntüleri yoğunluktadır. Bu bağlamda, belgeselin ilk iki bölümünde "şehir senfonisi" kategorisine sokulabilecek bir estetiğin görünür olduğunu iddia edebiliriz.

Şehir senfonileri, 1920'lerde görülmeye başlanmış ve 1940'lara kadar iki savaş arası dönemde zirvesini yaşamış bir film janrıdır (Jacobs, Kinik & Hielscher, 2019, s. 14). Kendine has estetiğini modern şehirden ilham alarak inşa eden şehir senfonileri avangart ve kurmaca dışı metinlerdir. Şehir senfonilerinde metaforlar kullanılır ve sonuç olarak soyut anlamlar çıkarılabilir. Ritmik bir estetik ile modern şehre ait imgeleri sunmak esastır. 1900'lerin başında şehirlerin yoğun göç aldığı ve büyük kentlerin tam anlamıyla şekillenmeye başladığı bir dönemde şehir senfonileri bu kent imgesini anlatsının merkezine koyar. Şehir modernliğin simgesi olarak vurgulanır. Belirtilen yıllarda, modern bir araç olarak sinemanın da henüz başlangıç yıllarında olduğu düşünülürse şehir senfonileri, aracın dilini keşfetme ve geliştirme çabası olarak da okunabilir. Fakat şehir senfonilerinin kendine has modernist estetiği diğer filmlerden ayrılan özellikleridir. Bu modernist estetik modern yaşamın hissiyatını seyircisine aktarmayı amaçlar (Jacobs, Kinik & Hielscher, 2019, s. 3-14).

Şehir senfonilerinin dilini geliştirmede en önemli etkenin kurgu olduğunu söyleyebiliriz. Kurgu vasıtası ile modern şehre ait görüntüler adeta bir "senfoni" oluşturacak biçimde inşa edilir. "Kareler müzik notaları gibi" kullanılır. Sonuç, sinemanın erken

döneminde öne çıkan seyahat amaçlı şehir görüntülerinden farklı, daha şiirsel bir tonun yakalanmasıdır. Şehir senfonileri sayesinde, “alışlagelmişin dışında perspektifler, eğri açılar, hızlı ve ritmik montaj, özel efektler ve sanatsal imgeler” modern kenti tanımlayan sinematik dil haline gelmiştir. Bir şehrin örüntülerini, karmaşasını, mimarisini, teknoloji ile ilişkisini, makineleşmiş yapısını ve kolektif insan topluluklarını, müzikal bir hissiyat içinde aksettirmeye çalışan şehir senfonileri, deneysel belgeseller olarak da tanımlanabilir. Jacobs, Kinik ve Hielscher kendine has özellikler ile tanımlanabilen şehir senfonilerinin tam anlamıyla bir janr olduğu iddiasındadır. Ve bu janrın etkilerinin on yıllar sonra hala sinemada görülebildiğini belirtirler (2019, s. 3-14). *Mimaroglu* belgeseli de benzer estetik kaygılar içinde şehir senfonisinin türsel özelliklerini yansıtan bir örnek olarak ele alınabilir.

İlhan Mimaroglu'nun elektronik müzik besteleri *Mimaroglu* belgeselinin ses tasarımının temelini oluşturur. Yönetmen Serdar Kökçeoğlu'nun belirttiği üzere öncelikli olarak belgeselin ses altyapısı oluşturulmuş ve sesler üzerine görüntüler giydirilmiştir (Kökçeoğlu, 2021). Görüntü kurgusundan önce ses tasarımının gelmesi *Mimaroglu* belgeselinin kelimenin tam anlamı ile müzikal bir hissiyatı öne çıkarmayı amaçladığını gösterir. Fakat, *Mimaroglu* belgeselinde film kareleri artık senfoni notalarını değil, elektronik müzik bestesinin katmanlarını çağrıştırmaktadır. Kökçeoğlu'nun vurguladığı gibi analog müzik yapımının teknik açıdan film kurgusuna yakın olduğu düşünülünce (Kökçeoğlu, 2019) belgeseldeki görüntülerin elektronik seslerin yansıması olduğunu söylemek de yanlış olmaz.

Şehir senfonilerindeki ritmik yapının amacı modern kent deneyimini bir hissiyat olarak estetiğe dökmektir. *Mimaroglu* belgeselinde de benzer bir amaç güdülerek elektronik müziğin tamamlayıcısı olarak kent görüntüleri kullanılır. İlhan Mimaroglu'nun kullandığı atonal sesler ve deneysel sentezlemeler, 8 mm ile çekilmiş şehir görüntülerini düzenlemek için kullanılmıştır. Elektronik beste modern şehrin imgelerini ritmik bir forma sokar. *Mimaroglu* belgeseli şehir senfonilerini örnekleyen modernist bir biçime sahiptir. Yürüyen merdivenler, kaldırımlardaki yayalar, şehir ve trafik ışıkları, kalabalık caddeler, metro istasyonları ve benzeri modern şehre ait birçok yansıma belgeselin görüntü kuşağını oluşturur. Fakat *Mimaroglu* belgeselinde kullanılan görüntüler senfonik bir düzen yerine elektronik müziğin deneysel yapısına sahiptir. Çünkü belgeseldeki 8 mm şehir görüntüleri İlhan Mimaroglu tarafından gündelik yaşamı içinde çekilmiştir.

Belgeselde bilgilendirme niteliğinde izleyiciye sunulan “Elektronik müzik bestecisi ve prodüktör İlhan Mimaroglu, hayatı boyunca yaşadığı kentlerin sokaklarını çekti” cümlesi İlhan Mimaroglu'nu flaneur olarak tanımlamaya uygun zemini oluşturur. Modernist estetik kendi içinde bir yaratıcılık alanı olduğu gibi aynı zamanda modern bir hissiyatı da yansıtır. *Mimaroglu* belgeselinin elektronik müzik ve kent görüntüleri ile inşa edilmiş modernist estetiği de biyografisi sunulan İlhan Mimaroglu'nun deneyimini sunma amacındadır. İlhan Mimaroglu soğuk ve içine kapanık, kendi dünyasında yaşayan avangart bir sanat adamı olarak tanımlanır. Bu içine kapanık sanat adamı ömrü boyunca eşi Güngör Mimaroglu karelerde yer almak suretiyle içinde yaşadığı kentleri fotoğraflamış ve filme çekmiştir. İlhan Mimaroglu eleştirisi içinde olduğu kenti ve insanlarını kendi bakış açısıyla arşivlemiştir. Görüntülerin odaklandığı sıra dışı ayrıntılardan da anlaşılacağı üzere bu arşivleme dürtüsü eleştirinin yanında, parçası olunan modern deneyimi öne çıkarma ihtiyacını da içinde barındırır.

Bu bağlamda İlhan Mimaroglu klasik modern döneme ait bir kavram olan flaneur ile bağdaştırılabilir. Baudelaire, flaneur'ü “kent gezgini” olarak tanımlar. Büyük şehrin köşelerinde dolaşan ve bu sırada modern hayatın izlerini deneyimleyen flaneur kalabalıkların adamıdır. Tanımları arasında “aylaklık” da bulunan flaneur bu aylaklığı bir kazanım uğruna yapar. Modern sokağın deneyimi onun düşünme alanıdır. Flaneur, Baudelaire tarafından

modern yaşamın rasyonelliğine kafa tutan bir avare olarak betimlenir (2017, s. 34-35). 19. yüzyıl Paris'inin bir figürü olan flaneur sokaklarda avare avare dolaşarak modern hayatın düzenlenmiş yaşam biçimine kafa tutsa da varlığı modernliğin deneyimine ihtiyaç duyar. Mimaroglu'nun da gezdiği sokakları adeta bir flaneur edası ile kaydettiği söylenebilir. Görüntülerin odaklandığı modern öğeler İlhan Mimaroglu'nu, deneyimlediği kent yaşamının ayrıntılarına kapılan bir "avare" olarak tanımlamayı kolaylaştırır. Güngör Mimaroglu'nun da belirttiği üzere kendisinden daha erken yaşta emekli olan İlhan Mimaroglu, fazlası ile boş zamana sahip olmuştur ve sokakta fotoğraf çekmeye başlar. Bu fotoğraflar kent yaşamının mekanik yapısını ortaya serdiği gibi, kentin insanının mikro deneyimlerine de odaklanır.

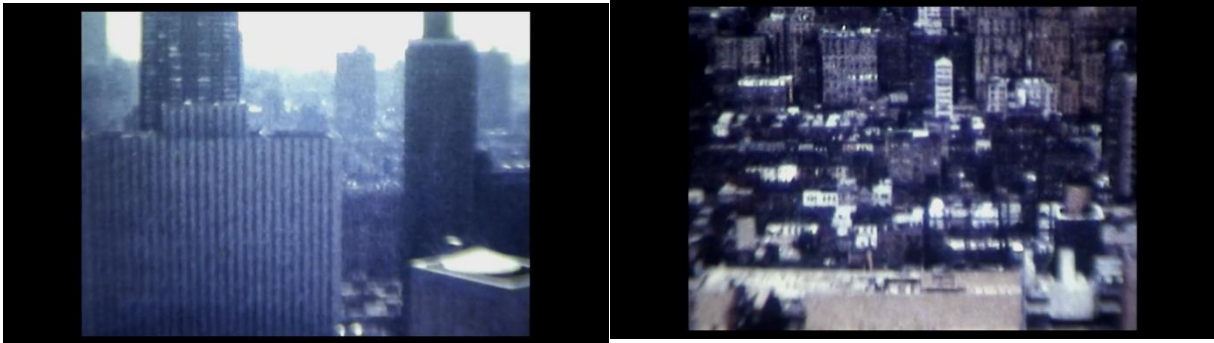
Sokak sanatı gibi kentin alternatif yüzünü gösteren unsurlar, İlhan Mimaroglu'nun ilgi alanının bir parçasıdır. Kent yaşamını temsil eden 8 mm görüntüler yoğunluklu olarak New York şehrine aittir. Şehir senfonilerinden alındığı iddia edilebilecek, kent yaşamının görünen yüzüne ait öğeler İlhan Mimaroglu'nun 8 mm film çekimleri ve fotoğraflarında görülebilir. Sonuç, şehir senfonilerine benzer biçimde, kentin zaman-mekân hissiyatının izleyiciye aktarılmasıdır. Yani *Mimaroglu* belgeselinin ilk bakışta sıra dışı gelen estetiğinin yüz yıl önceki bir janr olan şehir senfonilerini andırıldığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte şehrin ayrıntılarına dair imgeler; neon ışıklar, reklam panoları, vitrinler, cansız mankenler, güvenlik kameraları, kent yaşamının kapitalizmle bağlantılı yüzünü eleştirir bir biçimde de sunulmaktadır. 1960'ların New York'unda bir flaneur olarak betimlenebilecek İlhan Mimaroglu eleştirel bir bakış içinde olduğu kentin ayrıntıları arasında dolaşarak kendini kaybetmekten de geri duramaz. Alışılmışın dışında açılar, şehrin hızını ortaya seren görüntüler ve bu hızlı akışın dışındaki ayrıntılara odaklanılarak kentin yavaşlatıldığı anlar elektronik müzik bağlamında alternatif bir New York deneyimi sunar.

Vertov, bir şehir senfonisi örneği olan *Kameralı Adam* (1929) filminin yansıttığı hissiyatı tanımlarken şu cümleleri kullanır: "Caddeler ve tramvaylar üst üste biniyor. Binalar ve otobüsler. Bacaklar ve gülen yüzler. Eller ve ağızlar. Omuzlar ve gözler" (2007, s. 312). Bu cümleler İlhan Mimaroglu'nun elektronik müzik üzerine kurgulanmış 8 mm görüntüleri için de geçerli olabilir. Temsil ettiği şehri modernist bir sanat eseri formuna dönüştüren (Jacobs, Kinik & Hielscher, 2019, s. 6) şehir senfonilerinin estetik biçimi *Mimaroglu* belgeselinde de görünürdür. Nichols'un belirttiği üzere senfoni janrı modernist teknikler ile belgesel türünü harmanlayan avangart bir yapıya sahiptir (2001, s. 591-592). *Mimaroglu* belgeseli de benzer özellikler taşıyan bir şehir senfonisi olarak betimlenebilir. Belgeselin avangart niteliği İlhan Mimaroglu'nun 1960'ların deneysel eserlerini örneklediren elektronik besteleri ile desteklenirken, bir flaneur edasıyla yaşadığı kentin sokaklarında çektiği 8 mm görüntülerin estetik biçimi de görsel olarak deneysel hissiyata katkıda bulunur.

Geç Modernliğin Yansımaları: Mimaroglu Belgeselinde Nostaljik Bir Alan Olarak Modernlik

Mimaroglu belgeseli kullanılan modernist estetik ve sunulan modernlik deneyimi bağlamında okumaya uygun bir yapım olarak karşımızda duruyor. Fakat belgeselin tartışma alanı olarak açtığı imkanlar bununla sınırlı değil. Alternatif bir okuma; travma, nostalji ve geç modernlik kavramları bağlamında şekillenebilir. *Mimaroglu* belgeseli, nostaljik bir estetik ile başlar. Güngör Mimaroglu'nun öne çıktığı görüntüler çiftin gençlik yıllarına aittir. Güngör Mimaroglu; tren istasyonunda bekler, heykel önünde poz verir, metronun yürüyen merdivenlerinde durur, şehrin hengamesi içinde dolaşır ve uçaktan iner. Bu görüntülerde Güngör Mimaroglu ismi odakta olsa da arka plan yine kent yaşamının izlerini taşımaktadır. Kente ait imgelerin konumu pelikül film estetiğinin uyandırdığı "geçmiş" hissiyatı ile belirlenir. Bu hissiyatı yoğunlaştırmak için kurguda efektler de kullanılmıştır.

Pelikül film ve güncel dijital görüntüler art arda konmaya başlandığında ise, *Mimaroğlu* belgeselindeki geçmiş nostaljik bir hal alır. Bu çerçevede, basitçe modernist bir estetikten bahsetmenin ötesine geçerek, nostaljik alanın açabileceği imkanlar üzerine düşünebiliriz. Davis'in de belirttiği gibi nostalji sadece geçmişe odaklanmaz, geçmişin güncel durum ile yan yana konması ile ortaya çıkan bir bakıştır. Geçmiş ve güncel olan öyle bir düzende yan yana getirilir ki geçmiş nostaljik bir alan haline gelir (1979, s. 13). İlk olarak, Mimaroğlu çiftinin yaşadığı Manhattan adası geniş açıdan izleyiciye sunulur, şehrin arka sokaklarına ait ayrıntı planlar gösterilir. Ardından gelen Manhattan görüntüsü ise geçmişe aittir. Fakat iki görüntü arasında benzerlikler dikkat çekicidir. 1960'larda büyük şehir silüetine çoktan bürünmüş bir bölge olarak Manhattan imgesi modernlik deneyimi ile bezelidir. Eski ve yeni görüntüler üretildikleri teknolojinin bir sonucu olarak estetik açıdan farklı hazlar sunmaktadır. Eski kent görüntülerini nostaljik bir alana sokmak bu sayede kolaylaştırır.



Görsel 1: *Manhattan'ın İlhan Mimaroğlu tarafından çekilmiş 8 mm görüntüleri*



Görsel 2: *Manhattan'ın güncel görüntüleri*

Eski film ve dijital görüntünün kurduğu tezatlık İlhan Mimaroğlu'nun müzik stüdyosu çekimleri için de geçerlidir. Columbia Princeton Elektronik Müzik Merkezi'ndeki stüdyonun aktif olarak kullanıldığı dönemdeki biçimi, stüdyonun güncel görüntüleri ile birlikte izleyiciye sunulur. Stüdyo artık kullanılabilecek durumda değildir. Yeni görüntüler, toz içinde hırpalanmış bir stüdyo ortamı sunmaktadır. Nostaljik hissiyat yoğunlaştırılmaya devam edilir. Bir zamanlar yenilikçi ve deneysel olarak anılan elektronik müziğin çıkış noktalarından biri olan Princeton stüdyosu eskimiş ve bir hatıra niteliği taşır hale gelmiştir. Bu çerçevede, *Mimaroğlu* belgeselinin kurgu açısından şehir senfonilerinden farklılaştığı alanların olduğunu

belirtebiliriz. Belgesel, biyografik bir yapım olduğu için kente ve modern deneyime ait görüntüler güncel çekimlerle iç içe geçirilmiştir.



Görsel 3: Elektronik müzik stüdyosu, eski ve yeni görüntüler

Mimaroğlu belgeselinde, modernist estetik, nostaljik bir hissiyatla harmanlanmış olmakla birlikte belgeselin barındırdığı söylemler de modernlik deneyimini nostaljik bir alana çekmeyi teşvik eder. Belgeselin ikinci bölümünde İlhan Mimaroğlu etrafında, avangart bir sanatçı miti inşa edilir. Kimse tarafından anlaşılammış bir müzik bestecisi imajı çizilerek, elektronik müzik gibi alternatif bir türü seçmesi geleneğe kafa tutuş olarak tanımlanır (Evin İlyasoğlu) ve uykusunda bile yaratım içinde olmak isteyen 24 saat sanatını düşünen bir besteci olduğu vurgulanır (Balkan Naci İslimyeli). Aile dostlarından olan Serra Akkaya, İlhan Mimaroğlu'nun kendini yalnız, anlaşılammış, üzgün ve küskün hissettiğini belirtirken; İlhan Mimaroğlu'nun radyo programı kayıtlarında da benzer söylemler bulunur. Radyo programlarına son verirken yaptığı kayıta kimsenin kendini dinlemediğini, nadiren dinleyen biriyle karşılaşsa da bu dinleyicilerin kendini anlamayan kişiler olduğunu söyler. Programını kapatış cümlesi durduğu konumu özetler niteliktedir: "dinlemediğiniz için teşekkürler". Bu söylemler avangart sanatçı imgesinin oluşturulmasında inşa edici öğeler olarak kullanılmıştır.

İlhan Mimaroğlu'nun kurduğu plak şirketi Finnadar da bu söylemin bir parçasıdır. Finnadar bağlamında İlhan Mimaroğlu'nun kendi içinde çelişkili bir insan olduğunu belirten isimler de bulunur. Atlantic Records gibi büyük bir müzik yapım şirketinin parçası olması Finnadar'ın ve İlhan Mimaroğlu'nun eleştirisi içinde olduğu sisteme eklenmiş olduğunu gösterir (Yunus Tuncel). Kerem Görsev'e göre ise İlhan Mimaroğlu'nun çelişkili sanat hayatı bindiği özel jetler, katıldığı büyük toplantılar ve Avrupa gezilerinde kendini gösterir. Avangart sanatçının eleştirisi içinde olduğu alandan kaçamaması modern deneyimin çelişkili yapısının bir sonucudur. İlhan Mimaroğlu'nun elektronik müzik bestelerinin aldığı yol da bu çelişki ile bezelidir. 1950'lerde alternatif hatta politik sanat ürünlerinden biri olan elektronik müzik zaman içinde dijitalleşen her ortam gibi genel kullanıma açılmıştır. Erken yaşlarında, elektronik müziğin yenilikçi yapısından ilham alan İlhan Mimaroğlu Davit Toop'un sözleriyle, yaşlandıkça geleneksel bir tavır içine girmiş ve çağının teknolojilerini yakalamayı reddetmiştir. Teknolojik gelişmeler sonucunda elektronik müziğin girdiği yeni yollar İlhan Mimaroğlu tarafından desteklenmemiş ve besteci "modern yaklaşımın" belirli bir dönemde kısılı kaldığı için çalışmalarını sonlandırmıştır. Atlantic Records ve Finnadar bağlantısı İlhan Mimaroğlu'nun sunduğu radyo programında kapitalist sistem eleştirisi yaptığı bir alandır. Her ne kadar Atlantic Records gibi bir şirket altında yer olsa da Finnadar plaklarının satışı zaman içinde durmuş ve şirket kapatılmak zorunda kalmıştır. İlhan Mimaroğlu, "bu bir hizmetse şayet kime hizmet ettiğimizi bilmiyoruz" sözleri ile "sistem" içinde kendi yaratıcı alanına yer bulamadığını da belli eder. Fakat kendisinin sistemin yeni gerekliliklerini takip etmeyi reddettiği de görülmektedir.

İlhan Mimaroglu etrafında kurulan avangart sanatçı imgesi okunmaya devam edildiğinde geç modernliğin risk toplumunda yaşayan bir birey olmasının etkileri de görünürdür:

Biz çağdaş bir toplumda yaşamıyoruz, bunlar anakronik zamanlar, geçmiş dönemlerin kalıntıları gibi yaşıyoruz, böyle düşünüyor, böyle hissediyor, böyle hareket ediyoruz. Ama şimdi, ilk kez, elimize çağdaş olmak için bir fırsat geçti. Şimdi nükleer felaketin gölgesi altındayız. Ve ilk defa çağdaş olma şansımız var: yaşama biçimimizle değil, ölme biçimimizle.

sözleri İlhan Mimaroglu'nun modern insanın çelişkilerinin farkında olduğunu gösterir. Modern birey her anı teknolojik gelişmelerle çevrili bir deneyimi benimsemekte zorlanmakta ve geçmişin alışkanlıklarını devam ettirdiği bir kültürde ısrarcı görünmektedir. Bu ısrar modern deneyimin risklerle çevrili yapısına bir karşı duruş olarak okunabilecekken, İlhan Mimaroglu'nun sözleri modernlik deneyimden kaçış olmadığını da vurgular. 1970'lerin New York'unda risklerin ve tedirginliklerin en belirginlerinden biri, nükleer felaket ihtimalini bireylerin zihninde canlı tutan soğuk savaştır.

Modernliğin getirdiği yeniliklerle birlikte riskli bir yaşam biçimi de sunması, çıkış yolu olmayan bir travma olarak deneyimlendiği anlamına gelir. *Mimaroglu* belgeseli boyunca bu travmanın görünür olduğu alanlar bulunur. Güngör Mimaroglu'nun katıldığı öğrenci hareketleri ve tutuklanmaları, "kanlı şiddetli olaylar", dönemin solcu düşünce biçimleri, İlhan Mimaroglu'nun politik parçaları ve söylemleri hem modernlik deneyimine karşı üretilmiştir hem de bu deneyimin yansımalarıdır. İçinden çıkılamayan bir deneyim ve bu deneyimin travmaları arasında hayatta kalmak için iki ismin de çift olarak birbirlerine bağlandıkları görülür. Risk toplumunun özelliklerinden biri olan çiftler arası yeni ilişki biçimleri İlhan ve Güngör Mimaroglu'nun etrafında oluşturulan bir söylemi destekler. Bu söylem geç modernlik etrafında okunmaya oldukça müsaittir. Geç modernlik döneminin bireyi tanımlayan güvensizlik hissiyatı, dışlanmışlık ve bireysel bir yaşama tutunma çabaları çiftin yaşayış biçimini şekillendirmiştir. Modern yaşamın keşmekeşi içinde birbirlerinin ayakta kalmasını sağlayan bir çift olarak Giddens'ın saf ilişkisini örneklerler. Geleneksel bir aile yapısı oluşturmaktan uzaktırlar. Çift, birbirlerine sevgi ile bağlıdır bu sebeple geleneksel gereklilikleri yerine getirip getirmediği önemli değildir. Kendi çevreleri de yaşadıkları evlilik biçimini sorgulamaz. Zaten Güngör Mimaroglu evlenip Amerika'ya gitmeden önce geleneksel bir eş olamayacağı bilgisini vermiş ve İlhan Mimaroglu'nun bu tarz bir evlilik istemediğinin garantisini almıştır. Çiftin ayrı evlerde yaşadığından bahsedilir, İlhan Mimaroglu Columbia Üniversitesi'ndeki stüdyosuna yakın bir evde gecelerini sonlandırmaktadır. Ancak ayrı mekânlarda yaşamaları bir çift olmalarına ve birbirlerini tamamlamalarına engel teşkil etmez.

Julie Mardin, çiftin birbirleri ile ilişkisini şu sözlerle özetler: "Güngör de bir anlamda onu insanlarla kaynaştıran sihirli bir arabirim gibiydi. Güngör'ün onu bütün açılışlara etkinliklere tutup götürdüğünü hatırlıyorum. Dolayısıyla o İlhan'ın dünyaya ve topluma açılan kapısı gibiydi". İlhan Mimaroglu ise salonun ucunda siyah kıyafetleri ile durarak uzaktan insanları gözleyen biri olarak tanımlanır. İlhan Mimaroglu, insanlarla vakit geçirmeyi seven sosyal bir kişilik değildir. İçinde bulunduğu sanat camiasına Güngör Mimaroglu'nun şen şakrak kişiliği sayesinde katılım sağlar. Güngör Mimaroglu'nun istekleri de İlhan Mimaroglu tarafından desteklenir. 1960'larda yeni toplumsal hareketlere katılım sağlayıp hapishanelerden onu almak zorunda kalmasını sorun etmez, eşinin görüşlerini destekler. Mimaroglu çifti çerçevesinde belgeselde, Ayşegül Durakoğlu'nun "birbirlerini olduğu gibi kabul etmişlerdi" sözünü destekleyen bir söylem sunulur. Yine Durakoğlu'nun sözleriyle "ikisi tamamen zıt kişilikler"dir "fakat beraber olduklarında o zıtlıkları görmezsiniz".

Fakat belgesel çiftin evliliklerine farklı bir bakış açısı getirmekten de geri durmaz. Bu bakış açısı Rüstem Batum'un hikâyeye dahil olması ile şekillenir. Güngör Mimaroglu'nun eski evliliğinden olan oğlu Rüstem Batum'un söylemleri, Bauman'ın saf ilişki eleştirisini akıllara getirir. Rüstem Batum küçük yaşta annesi Güngör Mimaroglu tarafından babasına bırakılmıştır. Güngör Mimaroglu Amerika'ya taşınmış ve oğlunu yılda bir kez gördüğü bir anne oğul ilişkisine girmiştir. Bu şekilde Rüstem Batum'un Güngör Mimaroglu'nun anneliğini sorguladığını ve İlhan Mimaroglu'nun hiçbir biçimde baba olmaya yaklaşmadığını belirttiğini röportajlarda görürüz. Bauman'ın saf ilişkinin bireysellik üzerine kurulu yapısının çiftin dışında kalan bireyleri olumsuz etkileyebileceğine yönelik söylemi Rüstem Batum tarafından örneklendirilir. Bu noktada belgeselin ilk iki bölümü boyunca İlhan Mimaroglu üzerinden kurulan avangart sanatçı ve Mimaroglu çifti imgeleri sorgulanmaya başlar. Fakat bu imgeler tam anlamı ile yıkılmaz çünkü Rüstem Batum büyüdükçe İlhan Mimaroglu'na benzetilir hale geldiği söylemi devreye girer. Rüstem Batum da kalabalıklarla ve uzun süredir tanışık olduğu arkadaşları ile vakit geçirmektense bireysel alanında kalmayı tercih eden bir yetişkin olmuştur. Modern yaşamın ve kalabalıkların, yaratıcı bireyi kendini soyutlamaya ittiği düşüncesi İlhan Mimaroglu'nun avangart sanatçı imgesini destekler bir hal alır.

İlhan Mimaroglu avangart bir sanatçı olarak tanımlanıp etrafındaki aura bu bağlamda inşa edilirken Güngör Mimaroglu özgür ruhlu kadın imajı ile 1970'lerin politik alanında boy göstermiş ve dışarıdan geldiği şehri çok iyi benimseyerek adeta bir "New Yorker" olmuş bir isim olarak şekillendirilir. Biri içine kapanık avangart sanatçı, diğeri dışa dönük şen şakrak politik kadın imajları çiftin etrafındaki söylemi şekillendirir. Fakat modernlik ve geç modernlik bağlamında okunabilen bu söylem geçmişe yönelik olarak kurulmaktadır.

Mimaroglu çiftinin modernlik deneyimi ile tanımlanabilen geçmişi modern şehre ait görüntülerle bezelidir ve şehir senfonisi estetiği üzerine kurulmuştur. Fakat *Mimaroglu* belgeselinde şehir senfonilerinin modernist estetiği klasik anlamda bir modern kent imgesi sunmaz. Hem biçim hem de içerik olarak geçmişe işaret etmektedir. Geçmişle karşılaştırma olarak sunulan güncel durum ise geç modernlik bağlamında okunmaya uygundur. Geç modern dönemde karşımıza çıkan saf ilişkiyi örneklendiren Mimaroglu çifti, belgeselin üçüncü bölümünde tam anlamı ile nostaljiden bahsedilmesine olanak sağlar. Güngör Mimaroglu'nun yaşlılık döneminde yapılan röportajlar ilk iki bölümde sunulmuş olan modern kent deneyimini geçmiş bir hatıra haline getirir. Güngör Mimaroglu'nun kurduğu, "İki insan bir gibiydik" cümlesi modernist estetiği geçmişi yad eden bir üsluba dönüştürür. Fakat modernlik deneyiminin görüldüğü bu geçmiş eleştirel bir biçim almayı başaramaz. Dönemin politik atmosferi, çiftin ve İlhan Mimaroglu'nun etrafında kurulan söylemleri şekillendiren nostaljik bir unsur olarak kalır. Bağlamına oturtulamayan politik bakış belirli bir modernlik hissiyatını yeniden canlandırmak ve izleyiciye sunmak için kullanılır. Bu sebeple, *Mimaroglu* belgeselindeki modernlik deneyimi eleştirden uzak, yeniden inşa edici nostaljik bir alan olarak kalır.



Görsel 4: Yaşlılığını geçirdiği Moda'daki evinin balkonunda Güngör Mimaroğlu

Mimaroğlu çifti modern yaşam içinde birbirini bulmuş şanslı bir ikili olarak sunulur. Üçüncü bölümdeki yaşlı ve yalnız Güngör Mimaroğlu imgesi bu sunuş ile birleştiğinde modern şehir görüntüleri de nostaljik imgeler haline alır. Nostaljik imgenin yapısı değişmiştir. Geç modern dönemin risk ve güvensizlik hissiyatı ekseninde şekillenen travmatik yapısı, modernliğin kendisini nostaljik bir alan olarak sunar. Kaçılıp gidilmek istenen ve ütopyik biçimde yeniden inşa edilen alan, modernliğin bir alt evresine tekabül eder, klasik modernist bir estetik ile kurulur. *Mimaroğlu* belgeseline ilk bakışta; 1960'ların ve 1970'lerin New York'u, tüketim kültürü ve politik yapısı eleştiriliyormuş gibi durmaktadır. Fakat Mimaroğlu çiftinin biyografisiyle birleşen modern kent New York, gençlik yıllarının yaşandığı bir atmosfer kurmaya yarar. Bu bağlamda; çiftin söylem ve eylemlerini yansıtan modernlik eleştirileri, yenilikçi yaklaşımlar, çağın isyan hareketi içinde bulunmak ve politik bir duruşa sahip olmak tebessümle hatırlanır, nostaljik bir alan haline gelir.

Berman'ın ele aldığı gibi modernlik deneyiminin uzun bir süreç olması geçmiş dönemlere bakmayı da gerektirmektedir. Güncel modernlik deneyimine eleştirel bir alandan yaklaşım yapıcı bir hale getirebilmek için geçmişle hesaplaşmalar aktif rol oynayacaktır. Berman'ın bu çalışmanın dayanağı olan savına dönersek, modern bireyin deneyimi haline gelen modern imgeler bir anlamda evde hissedilen alanlar olarak da ele alınabilir (2019, s. 460-463). Fakat *Mimaroğlu* belgeselinde görülen, modernliğin geçmiş bir evresine bakış Boym'un yeniden inşa edici nostalji tanımı çerçevesindeki eleştirel alana giremez. Boym'un nostaljiyi "ideal evi yeniden inşa etme vaadi" olarak tanımladığı düşüncesinden yola çıkıldığında bu ideal evin neresi olacağı sorusunun cevabı (2009, s. 17) *Mimaroğlu* belgeselinde New York şehridir. 1960 ve 1970'lerin New York kent yaşamına ait unsurlar nostaljik imgeler haline alır. Nostaljik geçmiş artık kırsal bir alan ve kolektif bir yaşam biçimi değildir. Modern deneyimin içine doğan birey için kaçıp gidilmek istenen alan doğa ya da müşterek bir toplumsallık biçimi yerine yine bireysel bir yaşamın hakim olduğu fakat bu bireyselliğin bir hayat arkadaşı ile desteklediği modernliğin bir alt evresine ait hissiyatlardır. Büyük binaların, kentlerin, isimsiz kalabalıkların, metroların kısacası şehir senfonisi janrına ait öğelerin desteklediği imgelerle bezeli bir metropoliten şehir algısı da bu hissiyatları destekler.

Üçüncü bölümde, Güngör Mimaroğlu'nun New York'un keşmekeşine kıyasla daha sakin ve kendi halinde olan İstanbul'un Moda semtinde yaşlılığını geçirdiğini görürüz. Güngör Mimaroğlu'nun Moda'daki evinde balkondan dışarı baktığında aradığını bulamadığını gösteren sözleri şu şekildedir: "Gece gelip burada sabahleyin balkona çıksaydım, burası benim doğup büyüdüğüm yer diyemezdim, şimdi nerde kim oturuyor hiç bilmiyorum". Güngör Mimaroğlu kendisine New York'un mu İstanbul'un mu daha yakın olduğunu görmek için İlhan Mimaroğlu vefat ettikten sonra Moda'ya geri dönmüştür. Fakat röportajdaki söylemlerinden Moda'ya dair bir yakınlık hissettiği sonucu çıkarılmaz. Güngör Mimaroğlu "iki insan bir gibiydik, o yok artık, öyle bir şey yok, onunla beraber ama tek yaşıyorum" sözleriyle andığı İlhan Mimaroğlu'nu özlemektedir. Fakat Güngör

Mimaroğlu'nun geçmişine dair nostaljik imgeler İlhan Mimaroğlu üzerinden kurulduğu kadar 1960 ve 1970'lerin New York şehrinin atmosferinden de destek almaktadır. İlhan Mimaroğlu ile yaşanan bireysel deneyimler kadar modern kente ait unsurlar da özlemle anılan ideal nostaljik alını inşa edici bir rol üstlenir.

Üçüncü bölümde New York imgesi İstanbul ile karşılaştırmalı olarak sunulur. İstanbul; baloncuları, gökdelenlerin henüz siluete eklenmediği boğaz manzarası, bireylerin giyim kuşamları, New York'un büyük camekânlarına kıyasla sıcak bir ortam sunduğu söylenebilecek küçük market alanları ile daha samimi bir şehir portresi çizer. Hem İstanbullu birey için daha tanıdık hem de kolektif bir geçmiş imgesinin izlerini hala taşıyan ayrıntılara sahiptir. Fakat bu ayrıntılar yerine Güngör Mimaroğlu'nun anılarını New York'un modern yansımaları süsler. İstanbul'un daha tanıdık olsa da ait hissedilen yer olamaması modernlik deneyiminin artık bireyi tanımlar hale geldiği yönünde bir okumayı da olanaklı kılar. "Nostalji bir mekân özlemidir, ama aslında farklı bir zamana duyulan hasrettir" (Boym, s. 16). Zaman ve mekân olarak bu hasretin geç modernlik deneyiminde değişime uğradığı ve modernliğin kendisi haline geldiği *Mimaroğlu* belgeselinin açtığı nostaljik alanda görülebilir.



Görsel 5: İstanbul ve Manhattan karşılaştırması

Sonuç

İlhan ve Güngör Mimaroğlu çiftinin hikâyesi modernist bir estetik ekseninde kurulur ve şehir senfonilerine ait bir janrı örneklerken, belgeselin nostaljik bir söylemi desteklediği de görülebiliyor. *Mimaroğlu* belgeseli, modernliği bir deneyim olarak okumak için uygun alanı sağlamakta. Bir sanatçının hayatının şehir imgeleri üzerinden okunabiliyor olması ve bunun anlatıda boşluklar yaratmaması aslında modernliğin kaçınılmaz bir deneyim olduğu gerçeğini de desteklemekte. İçinde bulunduğumuz geç modern dönemde ise modernist estetiğin dönüşerek nostaljik bir alan haline gelmesi şaşırtıcı değil. Şehir senfonileri estetik olarak modernliği yansıtmaya amacı ile şekillendirilmişti. Fakat, üzerlerinden geçen yüz yıl gibi bir süre sonrasında nostaljik bir deneyimi sunmak için kullanılabilir hale gelmiş durumdadır. Bir deneyim olarak modernlik hayatımıza entegre olmaya devam ettikçe modernliğin geçmiş evrelerine ait imgeler de nostaljik bakışımızın bir parçası olmaya devam edecek.

Mimaroğlu belgeseli, nostaljik imgenin dönüşüm geçirdiğini ortaya koymak için kullanılmış olsa da bu sonucun çok daha genel bir çıkarım için yol gösterici olması gerekli. Nostaljik estetiğin yapısı, tanımı ve zaman mekân tasavvurları genişlemiş olsa da önemli olan nostaljinin eleştirelilik bağlamında nerede durduğunu görebilmek. Modernlik eleştirisi yapıyormuş gibi görünen, modernliğin kendi imgeleri ile bezeli bir alan dahi nostaljik biçimde sunulma potansiyeline sahip. Kendi yaşam deneyimlerimiz de pekâlâ geç modernlikle tanımlanabilir nitelikte. Modern birey, her an tedirginlik, geleceğe dair güvensizlik, savaş ihtimalleri, kaygı gibi birçok olumsuz duygu içinde yaşamını sürdürüyor. Modernliğin olumsuz duygularından kaçarken yeni inşa ettiğimiz nostaljik alanların yine modernliğin

kendisine dönebilme ihtimalini göz önünde bulundurmalıyız. Nostalji, modern kentin tam zıttı olarak kırsal ve kolektivite gibi kavramlara tekabül ettiğinde manipüle edici etkisi de net biçimde görülmeye müsaitti. Fakat, modernlik eleştirisi gibi düşünümsel olması beklenen bir alanda da pasif bir nostalji biçiminin kendini gösterebileceği ihtimali de göz önünde bulundurulmalı. Modernlik bir deneyim olarak ele alındığında politik duruşların da fetişleştirilmeye müsait olduğu görülebiliyor. Modernliğin kendisinin nostaljik bir alan haline gelebileceği ihtimali nostalji kavramımızı genişletmemiz gerektiğini gösteriyor.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Teşekkür

Bu metin Doç. Dr. Eren Yüksel'in doktora düzeyinde verdiği derste şekillendirilmiştir. Kendisine teşekkürlerimi sunarım

Kaynakça

Adorno, T. ve Horkheimer M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çev. N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabcacı Yayınları.

Atia, N. ve Davies, J. (2010). Nostalgia and the Shapes of History. *Memory Studies*, 3(3): 181-186.

Bauman, Z. (2019). *Akışkan Modernite* (Çev. S. Çavuş). İstanbul: Can Yayınları.

Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Beck, U. (2019). *Risk Toplumu: Bir Başka Modernliğe Doğru* (Çev. K. Özdoğan ve B. Doğan). İstanbul: İthaki Yayınları.

Berman, M. (2019). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (Çev. F. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.

Connor, S. (2004). Introduction. S. Connor (Ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism* (s. 1-19). UK: Cambridge University Press.

Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press.

Giddens, A. (2019). *Modernite ve Bireysel-Kimlik* (Çev. Ü. Tatlıcan). Ankara: Say Yayınları.

Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Heaphy, B. (2007). *Late Modernity and Social Change: Reconstructing Social and Personal Life*. London; New York: Routledge.

Jacobs, S., Kinik, A. & Hielscher, A. (2019). Introduction: The City Symphony Phenomenon 1920-40. S. Jacobs, A. Kinik, A. Hielscher (Ed.), *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art and Urban Modernity Between the Wars* (s. 3-42). New York: Routledge.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Kaplan, E. A. ve Wang, B. (2008). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. A. Kaplan ve B. Wang (Ed.), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (s. 1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.

Kökçeoğlu, S. (Yönetmen). (2020). *Mimaroğlu* [Film]. Türkiye/A.B.D. : Heimatlos Films, Lita House of Production.

Kökçeoğlu, S. (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=HPjLsUfFRA8> (Erişim Tarihi: 9 Haziran 2021).

Kökçeoğlu, S. (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=rfHNqznhzEs> (Erişim Tarihi: 9 Haziran 2021).

Nichols, B. (2001). Film and the Modernist Avant-garde. *Critical Inquiry*, 27 (4), 580-610.

Osborne, P. (1992). Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological, Category. *New Left Review* 192, Mart-Nisan, 65-82.

Pickering, M. ve Keightley, E. (2006). The Modalities of Nostalgia. *Current Sociology*, 54(6): 919-941.

Rousseau, G. (2011). Modernism's Nostalgics, Nostalgia's Modernity. J. Parker ve T. Mathews (Ed.), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and The Modern* (s. 263-281). Oxford: Oxford University Press.

Vertov, D. (2007). *Sine-Göz* (Çev. A. Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.