

## ***HATIRALARIN MASUMİYETİ:*** **İSTANBUL, BELLEK VE NOSTALJİ**

**Can Öktemer**

**Orhan Pamuk**'un 2008 yılında yazdığı *Masumiyet Müzesi* romanı, Kemal ve Füsun'un 1975 yılında başlayıp günümüze kadar uzanan aşklarına odaklanıyor. Nişantaşılı zengin bir aileden gelen Kemal'in uzak akrabası Füsun'a duyduğu aşk bir noktadan sonra saplantıya dönüşüyor ve Kemal, Füsun'u kendisine hatırlatacak objeleri, eşyaları topluyordu. İstanbul, aile, mekan, hafıza ve nostalji ekseninden ilerleyen romanın ilerleyen bölümlerinde, bu objeler Kemal'in aşkının somutlaşacağı *Masumiyet Müzesi*'nde sergileniyordu. **Orhan Pamuk**, 2012 yılında Çukurcuma semtinde satın alınan bir apartmanı "Masumiyet Müzesi"ne çevirmiş, romanda adı geçen objeleri ve 1970'li yılların İstanbul'una dair imgeleri, görselleri orada sergilemeye başlamıştı.

*Masumiyet Müzesi*'nin hikâye örgüsünün ana çatısı nostalji, kent ve hafıza eksenli ilerliyor; dolayısıyla metnin farklı disiplinlerle ya da başka mecralarla yeni okuma alanları açtığı söylenebilir.

İngiliz sinemacı **Grant Gee**'nin 2015 yılında romandan hareketle çektiği ve hem müzeyi hem de İstanbul'u merkeze alan *Hatıraların Masumiyeti* (Innocence of Memories) docu-draması bu bağlamda hafıza, müze ve kente dair bir anlatı kurmaya çalışıyor. Yönetmen bir taraftan film boyunca kamerasını İstanbul sokaklarında gezdirip bir daha asla gelmeyecek olan geçmişin izlerini ararken diğer taraftan da romanın izinde *müze*, *hatırlama* ve *aşk* ekseninde bir arayış içerisine giriyor.

Filmin hatırlamaya ve hafızaya bu denli eğilmesi, bunları sorgulaması şaşırtıcı olmaması gerek. Geçtiğimiz son 30 yılda bellek ve hatırlama meseleleri, başta sosyal bilimler olmak üzere edebiyattan sinemaya dek çok farklı alanlarda çalışılmaya başlamıştır. Modernliğin getirisi zamanın hızlanması, hafızanın

mekanları olan kentlerin tahrip edilmesi gibi hususlar kolektif belleğin nasıl korunacağına dair endişeleri beraberinde getirmişti. Zamanın hızlanması, kentlerin demografisinin, mekanlarının tahribi ve değerlerin değişimi, beraberinde, toplumlarda hem nostalji hissiyatının oluşmasına hem de şehirlere dair bir melankoliye sebep olmuştu. Bu bağlamda hem roman hem de filmin başta nostalji olmak üzere, bellek, hatırlama ve kentle yakın bir ilişkisi vardır. **Pamuk**'un romanında Kemal karakterinin Füsun'a duyduğu aşkı somutlaştıran Masumiyet Müzesi, orada sergilenen eşyalar ve hatıralardan dolayı bellek ve nostalji kavramlarıyla yakından ilişkilidir. *Hatıraların Masumiyeti* ise romanda geçen dönemden yaklaşık 30 yıl sonrasını anlatıyor. Film boyunca, şehrin hoyratça değişimi karşısında kaybolan kimliği ve kolektif bellek mekanlarının yitirilmesi sebebiyle nostalji duygusu filmde baskın geliyor. Hem romanda hem de filmde karşımıza çıkan nostalji ve bellek meselelerinden hareketle şu sorular sorulabilir: Kentin içerisinde çaresizce peşine düşülen nostaljinin kaynağı ne olabilir? Geçmişin tozlarından uyandırılmaya çalışılan tarih nasıl bir dönemi kapsamaktadır? Filmde İstanbul ve hatıralar ilişkisi nerede durmaktadır? Bu çalışmada *Hatıraların Masumiyeti* filminden hareketle, bellek, melankoli, nostalji ve kent üzerinden bir okuma yapacağım.

### İstanbul'un kayıp imgesi

*Hatıraların Masumiyeti* iki ayrı eksen üzerinde ilerliyor. Birincisi Füsun'un yakın arkadaşı Ayla'nın yıllar sonra İstanbul'a gelişi ve bize Füsun ve Kemal arasında yaşananları anlattığı, diğer taraftan da gençliğindeki İstanbul'u aramaya çalıştığı anlatı ekseni. Anlatının diğer hattı ise roman ve Masumiyet Müzesi üzerinde şekilleniyor. Film boyunca, hikâyeyi hem roman metni üzerinden hem de **Orhan Pamuk**'un anlattıkları üzerinden dinliyoruz. Yönetmen **Grant Gee**, bu iki anlatı ekseni üzerinden kentle kurulan bağı, melankoliyi ve kayıp zamanın izini sürmeye çalışıyor.

Filmin, hemen başlarında, kendisini Füsun'un eski arkadaşı olarak tanıtan Ayla 12 yıl aradan sonra geldiği kenti tanımakta zorluk çektiğini aktarır. Ayla'nın melankolik bir ses tonuyla aktardığı bu duruma paralel olarak **Grant Gee**'nin kadrajına, inşaat halindeki stadyumlar, gökdelenler, yüksek katlı apartmanlar eşlik eder. Böylelikle bir tarafta anılarda kalan İstanbul diğer tarafta her daim

inşaatın süregeldiği yeni bir kent imgesi vardır. Bu imgeler üzerine hikâyesini anlatmaya başlayan Ayla, şimdiki zamanın İstanbul'una adapte olmakta zorlanır. Dolayısıyla onun İstanbul'a duyduğu aidiyetin şimdiki değil geçmiş zamana dönük olduğunu söylemek mümkün.



Bununla beraber İstanbul'un her daim inşaat halinde ve yıkılıp yeniden yapılma süreci yeni değildir. Kentin radikal bir şekilde dönüşümünün izleri, 19. yüzyıla kadar uzanır örneğin. 19. yüzyıl kilit bir tarihtir, çünkü modernliğin, modern değerlerin başta kentler olmak üzere hayatın tamamının içerisine nüfuz ettiği bir dönemdir. Paris ve Berlin gibi eski krallık başkentleri, modern düşünce ve değerlere uygun olarak yıkılıp yeniden inşa edilirler. **Zeynep Çelik** de bu dönemde Osmanlı elitinin, batılı ve modern bir kent kurabilmek için ellerindeki kısıtlı imkanlarla İstanbul'u dönüştürmeye çalıştıklarını aktarır. (1998, s.2) Kentin dönüşümü sadece belirli bir plan doğrultusunda gerçekleşmez. O tarihlerde kenti esir alan büyük yangınlar da İstanbul'un simgelerinden ahşap evlerin yanmasına neden olur.

İstanbul'un ikinci radikal dönüşümü ise Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleşir. Yeni rejim, modernliğin getirisi olan *geçmiş unutarak ilerleme* ideasına dayanarak, imparatorluk bakiyesi geçmişi reddedip, modern Batılı değerlere sahip kentler inşa etmek ister. Bu istek bir bakıma 19. yüzyılda başlayan dönüşümün devamı gibidir. **Cânâ Bilsel** bu durumu şöyle açıklar: "Kente parça müdahaleler biçimindeki bu düzenlemeler, geç Osmanlı döneminde gerçekleştirilmiş olan kentsel operasyonlar ve düzenleme çalışmalarının devamı

niteliğindedir. Bu yönüyle bu çabalar **İlhan Tekeli**'nin 'utangaç modernite' olarak adlandırdığı evreye dahil edilebilir." (2011, s.139)

İstanbul'daki kentsel dönüşüm Cumhuriyetin ilerleyen dönemlerinde de hızla devam eder. Hızla dönüşen kent sadece siluet olarak farklılaşmaz; kent sakinlerinin yaşadıkları yerle bağlarının zayıflamasına da neden olur. **Feride Çiçekoğlu Şehrin İsyanı** kitabında, İstanbul'da yaşanan baş döndürücü inşaat ve kentsel dönüşümün sonrasında İstanbulluların, yaşadıkları kente giderek yabancılaştıklarını, mekanların insansız hale gelip, şehrin artık geri dönmeyecek bir şekilde bir karabasan halini aldığını aktarır. (2015, s.16) Yazar yine aynı kitabında, kent silüetlerine artık vinçlerin hâkim olduğunu ve 40 yıldır yaşadığı Fenerbahçe'de yaşanan kentsel dönüşümü şu şekilde aktarır:

40 yıl sonra şehri yeniden kuşatan "yıkarak yapma" günlerinde deprem ihtimali bahane edilerek yeniden yıkılıyor Fenerbahçe. "Kentsel yenileme" adı altında pazarlanan yeni inşaat furçasının deprem korkusunu pompalayarak adım adım bütün bir semti nasıl sardığına bu sefer yakından tanık oldum. Sabah yürüyüşlerinde daha önceleri maç ve yemek tarifi konuşmalarına kulak misafiri olurken, bunların yerini içinde metrekare, müteahhit, karot testi, deprem raporu olan cümleler almaya başladı (2015, s.22).

İstanbul'un eski kent sahiplerini bile yabancılaştıran kentsel dönüşüm ve inşaat hali, hiç şüphesiz Ayla için daha ağır duygusal hissiyata yol açacaktır. Bu bağlamda Ayla'nın görsel belleği ile şimdiki İstanbul imgesi arasında büyük bir fark vardır. Dolayısıyla kentin bu denli değişimi 12 yıl sonra İstanbul'a dönen Ayla'ya geri dönüşü olmayan bir nostalji ve melankoli hissi yaratmaktadır. Benzer şekilde film boyunca **Orhan Pamuk**'un aktardıkları ve müzenin hafıza mekanı olmasının haricinde objeler ve imgeler aracılığıyla insanlara yansıttığı hissiyatın da nostaljik ve melankolik olduğunu söyleyebiliriz.

*Nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem) kelimelerinden türeyen *nostalji*, **Svetlana Boym**'a göre, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. (2009, s.14) Filmin başlarında Ayla'nın "*İstanbul'a 2013 yılında geri döndüğümde şehrin tamamen değiştiğini gördüm... 12 yılın ardından döndüğüm şehirde kendimi en çok evimde hissettiğim yer Masumiyet Müzesi'ydü.*" cümlesi, filmdeki hâkim hissiyatın nostalji olduğunu bize hatırlatıyor. **Boym**'ın tarifini yaptığı gibi nostalji, esas olarak artık var olmayan bir eve duyulan özlemdir. Ayla'nın da kendisini en çok evindeymiş gibi hissettiği yerin, 1970'li yılların İstanbul'una dair

eşyaların, fotoğrafların sergilendiği bir müze olması şaşırtıcı değildir. Eski İstanbul artık yoktur. Nihayetinde gözün belleğinin alışık olduğu imgeler artık sadece anılarda, eşyalarda ve fotoğraflarda kalmıştır. **Boym**, nostaljinin esas olarak bir mekan özlemi olduğu kadar geçmişe duyulan bir hasret olduğunu da vurgulamaktadır. (2009, s.14)

**Grant Gee**'nin filmin görsel rejimini İstanbul gece görüntülerinden oluşan, insanların neredeyse hiç gözükmediği, kentin alışıldık imgelerinden ve hareketinden uzak bir şekilde inşa etmesi bu hissiyatı somutlaştırır. **Gee**'nin kamerası seyirciyi, loş sokak aydınlatmalı sokakların arasında, metruk evlerde, sıvası dökülmüş apartmanlarda, yanmış ahşap evlerin arasında, sokak köpekleriyle beraber gezdirir. Bu yıkık dökük, harabeye benzeyen apartmanlarda, sokaklarda gezinmek, aynı zamanda kayıp zamanın içinde hayaletlerle dolaşmak gibi görünmektedir. Yönetmenin hareketli kamerası İstanbul'da gece bir yürüyüşe çıkmış hissi yaratır.

Filmde **Orhan Pamuk** da, geceleri İstanbul'da yürümeyi çok sevdiğini ve yürüme deneyiminin insanda hem geçmişe hem geleceğe hem de şimdiye doğru ilerlemenin olduğunu aktarır. Bu tariften hareketle Ayla'nın da gece yürüyüşleri esnasında şimdiden kopup geçmiş bir zaman dilimine doğru ilerlediğini söyleyebiliriz. Çünkü bu yürüyüşler Ayla için, hem anıları canlandıran hem de eski İstanbul'a duyduğu nostaljik imgeleri bulabileceği bir topografya işlevi görmektedir. Dolayısıyla karakterin aidiyet arayışı şimdiye değil geçmiş zamana yöneliktir. Zaten Ayla da filmde de en çok bu sokakları gezmekten hoşlandığını, çünkü kentin en az değiştirilen yerlerinin bu arka sokaklar olduğunu vurgulamaktadır. **Svetlana Boym**, nostaljinin modern zaman ve ilerlemeye yönelik bir karşı çıkış olduğunu yazar. Bu doğrultuda Ayla'nın kaçışı bir anlamda **Boym**'un tarifleriyle uyumludur: "Daha geniş anlamda nostalji, modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır. Nostaljik kişiler tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürerek zamanı mekan gibi yeniden ziyaret etmek isterken, insanlığın başına bela olan zamanın geri çevrilmemezliğine boyun eğmeyi reddeder." (2009, s16)

Filmde kentsel zaman ve bakış şimdiye dair değil geçmişe yöneliktir. Bu doğrultuda şimdiki reddeden bakış geçmişe yönelmiştir ve geriye de nostalji kalmıştır. Ayla'nın şehrin içerisinde gördüğü anlar ve manzaralar bu anlamda melankoli duygusuyla eşleşebilir. **Umut Tümay Arslan**'ın ifadesiyle "Melankoli,

zamanı askıya alma ya da tersine çevirme çabasıyla mekansallaşır ve manzaralar üretir.” (2010, s.148) Yine **Svetlana Boym**’dan hareket edecek olursak, nostalji esas olarak modernliğin getirisi *ilerlemeye*, zamanın hoyratlığına karşı bir direnç görevi de görmektedir: “Yaşamın hızının arttığı ve tarihsel altüst oluşların yaşandığı bir çağda nostaljinin bir savunma mekanizması olarak kendini göstermesi kaçınılmazdır.” (2009, s.15) Şimdiki zamanın hoyratlığından geçmiş zaman masumiyetine, gençliğe kaçış da aynı zamanda bir melankoli unsurudur.



Lakin bu melankoli hissiyatı sadece kayıp zamanla ya da yitip giden şehirle alakalı değildir. Bizzat İstanbul’un birey üzerinde yarattığı bir durum olarak da okunabilir. **Umut Tümay Arslan**, *Mazi Kabrinin Hortlakları* kitabında İstanbul’u ve Yeşilçam’ı melankoli kavramı üzerinden okumaya çalışır. Yazar, Yeşilçam’daki İstanbul imgesinde manzaraya düşen bakışın kayıp ve melankoli duygusuyla açıklanabileceğini düşüncesindedir. (2010) **Arslan**’a göre Yeşilçam’daki İstanbul imgesine ve manzarasına yansıyan, biraz da adı konulmamış melankolik bir bakış söz konusudur. Dolayısıyla bir anlamda melankolinin kökleri de bu tarihsel inşa ve eksik bakıştan gelmektedir:

*Üç Arkadaş*, *Ah Güzel İstanbul* ve *Sevmek Zamanı*’nın İstanbul imgesi, kahramanların hikâyelerine eşlik etmenin ötesinde hikâyenin kurucu unsurudur. Göçüp gitmiş, bir uygarlığın kalıntıları üzerinde yükselen yeni hayat, bu geçiş döneminin bize bakan siyah-beyaz İstanbul’u gravür, resim, edebiyat, fotoğraf ve İstanbul üzerine yazılardan örülü metinlerarası ve tarihsel bir ağın içinde oluşmuştur ve bizi ulus hayaline bağlayan bir “biz” kurmaktadır (2010, s.150).

**Arslan**, İstanbul'a dair melankolik bakışın izlerine sadece sinemada değil, eski İstanbullu iki yazar olan **Ahmet Hamdi Tanpınar** ve **Abdülhak Şinasi Hisar**'ın metinlerinde de rastlar. **Umut Tümay Arslan** aynı zamanda bu iki eski İstanbullu yazarın, Osmanlı'nın çöküşüyle birlikte kentin içerisinde Cumhuriyet'le birlikte oluşan yeni değerler ve kent tahayyülünün, değişen sokak isimlerinin, imparatorluk bakiyesi mekanların, çeşmelerin yitilmesiyle birlikte kaybolan medeniyetin hüznünü taşıdıklarını aktarır. (2010, s.170) Dolayısıyla **Şinasi Hisar** ve **Tanpınar** için çocukluklarında kalan İstanbul, artık sadece anılarda yaşamaktadır; bu iki yazar da tıpkı filmdeki karakterler gibi şimdiki zamandan ziyade geçmişe dair bir çekilme yaşamaktadır. **Arslan**, şehrin bu kayıp ve eksik manzaralarını ayna metaforuyla açıklamaktadır. Yazar, İstanbul'un büyük tarihinin çöküşünün, çürümeye yüz tutmuş ahşap evlerin, çeşmelerin yazarlara asla geri gelmeyecek bir zamanı hatırlattığını saptar. Artık kentin etrafına sızan imge puslu ve dağınıktır. **Arslan**'ın ifadesiyle:

İstanbul sevgim kâbusun karşı ritmine yakalandığında, imgenin pürüzsüz yüzeyindeki söküğün, imgenin huzur veren sakinliğini bozan parazitin sesi, bütünüyle bana ait sandığım imgede onu başkaları tarafından ele geçirilebilir kılan başka hayatların, başka dünyaların sesi uğuldadığında, imge titreyerek bozulmaya başladığında zaman durur, bütün bu ses ve lekeler kaybolur, geçmişle yolculuk başlar. (...) İstanbul'un mazisinin bir akustik ayna gibi olarak tasavvur edilmesi, geçmişle geri dönme arzusundan çok, içinde yaşanan andan bir geri çekilmeyi, içe çekilmeyi anlatıyor bence. (2010, s.169)

Bu noktadan tekrar filme dönersek, geceleri şehrin ıssız sokaklarında az aydınlatmalı evlerden, yıkık dökük kaldırımlardan, yanmış ahşap evlerin arasından geçeriz. **Grant Gee** bu anlamda Simmelvari bir izlenimcilikle kentin içerisinde kamerasını dolaştırır. Bu tarifi biraz açacak olursak, **Georg Simmel** çalışmalarında, 19. yüzyılda yeniden inşa edilen modern Avrupa kentlerinde gelişen yeni kent kültürünü, kamusal alanda ortaya çıkan yabancı, yoksul gibi yeni toplumsal tipleri gözlemektedir. (2009) **Ulus Baker** de **Simmel**'in modern kent izlenimciliğini, **Baruch Spinoza** ve **Dziga Vertov** üzerinden okur. **Baker**'e göre **Spinoza**'nın hayata duygular üzerinden yaklaşımı, **Simmel**'in kent içerisinde dolaşırken gördükleri karşısındaki duygulanım biçimleriyle de değerlendirilebilir.

**Spinoza**'da fikirler nasıl birbirlerinden çıkıp sürekli birbirlerini takip ediyorlarsa, duygulanışlar nasıl bedenin şu ya da bu yerlerde, şu ya da bu biçimde olaylarla karşılaşmasının sonuçlarıyla- yani yürüyen insan, ölen insan bunların hepsi fikirdir eninde sonunda, aynı zamanda da duygulardır... Her fikre de elbette bir duygu tekabül edecektir. İnsanlar o kadar duygusuzca yürümezler sokakta... (2015, s.124)

Yönetmen, film boyunca kentin arka ve izbe sokaklarında kamerasını sürekli hareket halinde dolaştırırken, bizi sadece metruk binalarla karşılaştırmaz; taksicileri, kâğıt toplayıcıları da bize gösterir, onlarla konuşur. Tüm bu imgeler ve suretler zihnimize İstanbul'a dair melankolik imgelerin uyanmasına neden olabilir. Ayla'nın ve Kemal'in hissettiği duygunun da melankoli olduğunu söyleyebiliriz. Kayıp giden gençlik, zaman ve mekanlar karakterlerin şimdiye dahil olmasını engelleyip, onların, Masumiyet Müzesi'nin koruyuculuğuna sığınmalarına olanak sağlar bir anlamda. Tanıdık yüzlerden, mekanlardan uzakta şimdiki zamanın hoyratlığında ancak hayaletler onlara eşlik edebilir. Ayla da filmde boş sokakları gezerken şu cümleyi kuruyordu: *“Ben o boş sokakların melankolisini ve gittikçe sessizleşen anıların sessizliklerini hatırlıyorum. İşte o zaman dünyadaki her şey içe dönüyor. O saatlerde nesnelere ve sokaklar bize gerçekten oldukları yüzleriyle yüzlerini gösteriyor...”* Ayla'nın boş sokaklarda hissettiği duygu ya da “gerçek yüzleri ortaya çıkıyor” dediği durum *hayalet* imgesiyle açıklanabilir mi? **Nurdan Gürbilek**, **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın İstanbul imgesinde şimdiye sızan maziye “bugüne musallat olmuş inatçı bir hayalet olarak” tarif etmektedir. (Gürbilek'ten aktaran Arslan, 2010, s.167) Bu durum bir taraftan **Walter Benjamin**'in *Tarih Meleği* kavramıyla açıklanabilir. **Benjamin**'in Tarih Meleği'nin yüzü geçmişe, bedeni ise geleceğe doğru dönüktür. Melek geçmişte felaketleri görür ama kanatları da ileriye doğru gitmek ister. (Benjamin, 1992) Ayla'nın zamanın ilerlemesinde geçmişte gördükleri, İstanbul'un hoyratça değişen, değiştirilen geçmişi olabilir mi? 6-7 Eylül'ü, 1 Mayıs 1977'i o felaketler geçmişinde yerini almış mıdır?

Film buna dair bir ipucu vermiyor; lakin, kamera göz kentin içerisinden insansız sokaklarda dolaştıkça geçmişin yükü de bizimle beraber geziyor. Geleceğin giderek belirsiz bir hal alması ve şimdinin rahatsız ediciliği sebebiyle, geçmiş, sığınılacak, huzur bulunulacak bir alan haline dönüşmüştür. Peki, geçmiş geri gelmeyecek bir şekilde değiştiyse geçmiş inşa eden yüzlere, mekanlara ne olmuştur? Ayla'nın yaşadığı bu melankolik hissiyat bir tür içe çekilme, **Tanpınar**



ve **Şinasi Hisar**'ın İstanbul'un değişimi karşısında yaşadıkları duygusal durumla eşleşir. **Arslan**'ın *akustik ayna* imgesiyle açıkladığı ruh bu durumla paralellik taşımaktadır. Kendisinin tarifleriyle: “Akustik ayna anlatısının içinde ışıltılı, parıltılı, tamlık imasının yanı sıra, anlatının geri-dönüşlü olarak kurgulandığını gösteren ‘manzara’, ‘hüzün’, ‘hasret’ ve ‘hatıra’ kelimeleri de hep tekrar edilmektedir.” (2010, s.156)

Filmde **Orhan Pamuk**, Osmanlı-Cumhuriyet dönemi arasına sıkışmış İstanbul'a ait hâkim duygunun “hüzün” olduğunu vurgulamaktaydı. **Pamuk**, “hüzün” kavramını *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabında daha detaylı bir şekilde tartışır. Yazara göre, “hüzün” bütün İstanbul'u kaplayan bir duygu bütünlüğüdür ve kaynağı Osmanlı'nın yıkılışından, şehrin manzaralarına yansıyan hissiyattır (2012, s.144, 146). Yıkılmış İmparatorluktan kalan izlerin, çöken medeniyetin, kültürün, yoksulluğun, kaybın, kaderciliğin izleridir hüznün nedeni. (2012, s. 157)



Osmanlı bakiyesi mekanlar, saraylar, çeşmeler “şanlı” bir medeniyet övüntüsü değildir artık, zamanın hoyratlığında unutulmuş yerlerdir yazara göre. (2012, s.155) Dolayısıyla kentte manzaraya giren püstür, kirdir, eksikliğin yarattığı melodramdır. Bu doğrultuda **Orhan Pamuk**'un bu duyguyu en çok Yeşilçam filmlerinde bulması da şaşırtıcı değildir. En nihayetinde, Yeşilçam kadersizlerin, bedbahtların, her daim kaybedenlerin, yoksulların hikayelerinin anlatıldığı bir sinemadır. Hem filmin hem de romanın ağırlık noktasının İstanbul'un fakir semtlerinden biri olan Çukurcuma'da konumlanması anlamlıdır:

Bu anlamda hüzün, hayattaki eksikliğin, büyük kayıpların yalnızca sonucu gibi değil, daha önemlisi asıl nedeni gibi de sunulur. Çocukluğumun ve gençliğimin Türk filmlerinin kahramanları, tıpkı o yıllarda tanık olduğum, işittiğim pek çok gerçek hikâyenin kahramanı gibi, sanki doğuştan içlerinde taşıdıkları bu hüzün duygusu yüzünden sevgililerine, paraya, başarıya karşı istekli davranmazlardı: Hüzün İstanbulluyu hem tutuk yapar, hem de tutukluğuna mazeret olur (2012, s.160).

**Umut Tümay Arslan** da kentin giderek yoksullaşmasının, Osmanlı bakiyesi kültürün silikleşmesini, Doğu-Batı tahayyülü arasına sıkışmayı melankolik bir iç çekilme olarak değerlendirip, böylesine ağır bir duygu yükünün hafızayı tetikleyecek bir unsur olabileceği yorumunu yapar: “Adeta siyah-beyaz bir dokudan ibaret kalan şehir, siyah-beyaz bir hatıraya dönüşmüştür.” (2010, s.170) Şehir her geçen dönem kendi kimliğini, kültürünü kaybetmiştir. Üstelik zamanın hoyratlığına direnemeyen birey, geçip giden zamana, kentin değişimine, hatıraların silikleşmesine bir tepki olarak siyah-beyaz bir Türk filmine kaçış yapmıştır. En azından orada “hatıraların masumiyeti” korunabilecektir.

### Hatıralar ve kent

Hafıza çalışmaları geçtiğimiz son 30 yılda gerek akademi gerekse de sanat alanında üzerine en çok tartışılan konuların başında geliyor. Zamanın hızlanması, hafıza mekanlarının hızla yok olması, kolektif hafızada büyük gedikler açmıştır. İnsan belleğinin sınırlarının olması ve anılarının belirli bir kısmının silikleşmesi, hafıza ve unutmada sıkı bir ilişki olduğunu gösterir. Örneğin **Pierre Nora**, *Hafıza Mekanları* adlı ünlü yapıtında şöyle demektedir: “Bugün hala hafızamızla yaşıyor olsaydık mekanları ona adama ihtiyacı duymazdık.” (s. 18) Peki nasıl hatırlarız ya da anılarımızı çerçeve içerisine alırız?

**Jan Assman**'a göre iki bellek türü vardır; bunlar *iletişimsel* ve *kültürel* bellektir. (2015, s. 58, 60) İletişimsel bellek, kolektif hafızanın sözel olarak aktarımını kapsar; kültürel bellek ise ritüeller, mekanlar, anıtlar gibi unsurlar üzerinden gerçekleşmesini tarif eder. (2015, s.58, 60) Hafıza üzerine çalışmalarıyla bilinen **Maurice Halbwachs** ise hafızanın bireysel olamayacağını, en kişisel anıların bile hatırlanabilmesi için başkalarına ihtiyaç duyduğumuzu açıklar: “Bireysel hafıza tamamen izole ve kapalı değildir. Bir insan kendi geçmişini hatırlamak için

diğerlerinin hatıralarına başvurmaya sıkça ihtiyaç duyar. Kendisinin dışında var olan ve toplum tarafından onanmış referans noktalarına geri gider.” (2017, s.40) Özetle, **Halbwachs**, bireyin toplumdaki izole olmadığını ve kişisel bile görünen anıları hatırlayabilmek başka grup ve insanlara ihtiyacı olduğunu ifade etmektedir: “İnsanların belleklerini edindikleri yer normal olarak toplum içidir. Yine toplumla beraber hatırlar, anlar ve hatırladıklarını nereye konumlandıracaklarına karar verirler”. (Halbwachs’tan aktaran Olick, 2014, s.38) Bellek, hatırlama ve unutma, **Hatıraların Masumiyeti** filminin ana damarlarından birisidir. Film, bu noktada kişisel hafızayla kentin hafızasını, kentin hafızasıyla onların korunmaya çalıştığı müze üzerinden ele almakta. Bir tarafta Ayla’nın hatırlamaya çalıştığı kişisel hatıralar, diğer tarafta ise **Orhan Pamuk**, İstanbul ve Masumiyet Müzesi etrafında kümelenen hafıza biçimi.

Ayla, filmin başlarında Masumiyet Müzesi’ni gezerken, Füsün’un yıllar evvel onunla beraberken aldığı elbiseyi orada görür görmez hatırlar. Hatta elbiseyi nereden aldıklarını dahi hatırlar. Lakin Ayla, zaman içerisinde İstanbul’da dolaşmaya başladıkça şehrin tamamen değiştiğini ve anılarını sabitleyen birçok bellek mekanının yitimine şahit olur. Yukarıda belirtildiği üzere birey, hafızasının çerçevesini ancak başkalarının varlığıyla bulabilir. Şehrin tamamen değişip tanıdık yüzlerin silindiği bir yerde hatırlama edimi nasıl olabilir? Bununla beraber Ayla’nın hatırlamaya çalıştığı geçmiş sadece Ayla’ya özel bir anılar zinciri değil, aynı zamanda 1970’li yılların İstanbul’una dair kolektif bir hafızayı da imlemektedir. Hem roman hem de Masumiyet Müzesi, işte bu noktada filmde önemli bir bellek mekanı olarak karşımıza çıkar.

Müze kavramı modernlik fikriyle ortaya çıkmış ve özellikle ulus devletlerin kendi perspektifleriyle ortaya koydukları yeni tarih yazımının somutlaştığı mekanlardır. **Andreas Huysen**’in tanımıyla “müze modernleşmenin tahribatına uğramış şeyleri toplayan, yük olmaktan kurtaran ve muhafaza eden paradigmatik kurum olarak ortaya çıkmıştır.” (2006, s. 262) Bu doğrultuda müzede saklanan tarih esas olarak yitip gitmiş bir uygarlığın, medeniyetin ya da bir ulusun geçmişiştir. “Müzeler, arşivler, mezarlıklarla koleksiyonlar, bayramlar, yıldönümü, anlaşımlar, anıtlar, kutsal yerler, dernekler, bunlar bir başka çağın tanıkları, sonsuzluk hayalleridir.” (Nora, 2006, s.23) Müze fikrinin ya da müzelerin sakladığı tarih esas olarak ulusal hafızanın bir parçasıdır. Dolayısıyla büyük tarihî anlatıların sahnelendiği bir geçmiştir. Filmde **Orhan Pamuk**’un vurguladığı gibi,

Masumiyet Müzesi gibi kişisel müzeler ise bir kişi, hikâye veya objeler üzerinden bir *dönemi* resmetmektedir. İmgelerin, objelerin ve mekanların hatırlamaya yaran önemli bir işlevi söz konusudur. **Pierre Nora**'nın tarifıyla: “Süreklilik duygusunun kökü mekandadır. Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekanları var.” (2006, s. 17) Dolayısıyla Ayla'nın İstanbul sokaklarında kaybettiği gençliği ve 1970'li yılların İstanbul'u, Masumiyet Müzesi'nde korunmuş olur. Filmde de müzenin katlarını tek tek dolaşırken Ayla'nın Füsünla beraber aldıkları elbiseleri, eski İstanbul fotoğraflarını ya da görüntülerini görünce, gençlik gezmelerini kolaylıkla hatırlayabilmesini bu unsurlara bağlayabiliriz. Yine filmde Ayla'nın Masumiyet Müzesi'nde sergilenen başka objelere bakınca kendi anılarını çerçeveleyip bir kronolojiye sokabilmesi de burada tarif edilen tanıma uymaktadır. Dolayısıyla Ayla'nın kişisel tarihi bir noktadan şehrin ve dönemin tarihine karışmıştır. Artık onun hatıralarını ya da hikayesini dinlediğimiz vakit 1970'li yıllar İstanbul'una dair bir geçmişe sahip olmaktadır.



Keza Masumiyet Müzesi'nin de işlevi bu yöndedir. Filmde Ayla'nın belirttiği gibi müze “*zamanı mekana dönüştürmüştür.*” Filmde müze haricinde bellekle ilgili karşımıza çıkan bir başka detay da fotoğraf ve sinemanın bellekle olan ilişkisidir. **Jan Assman**'ın tarif ettiği iki bellek türünde yaygın olan sözel kültürdür. İnsanlar hafızalarını gelecek kuşaklara aktarırken sözel bir aktarım yolunu tercih ederler. Lakin burada tehlikeli olan unsur, tanıklık sayısı azalınca hafızanın da sınırlanmasıdır. (Assman, 2015, s.59) Peki geçmiş nasıl depolanıp

geleceğe kalacaktır? Bu noktada otantik olmayan bir hafıza aktarımına ihtiyaç vardır. Fotoğraf, müze ve sinema gibi mecralar hafızayı depolayacak bir bellek mekanı yaratabilmektedir. Örneğin, Ayla yine Masumiyet Müzesi'ni gezerken sergilenen **Ara Güler** fotoğraflarından bazılarını görünce bir dejavu yaşar. Gözlerine düşen siyah beyaz **Ara Güler** fotoğraflarına bakınca sanki kendi deneyimlediği bir anıyı görmüş gibi hisseder: “*Onun fotoğraflarıyla o kadar sık karşılaşmıştım ki, şehirle ilgili anılarımı onun kareleriyle karşılaştırır olmuştum.*” Filmde karşımıza çıkan **Ara Güler** de “*Şimdi fotoğraflarıma bakarsan anılarımı görebilirsin.*” der. **Güler**'in bu noktada bahsettiği durum, günümüzde anıların uçuculuğuna rağmen fotografik imgelerin, insanın otantik olmayan bir hafızası biçimine gelmesidir.

Fragmanlardan oluşan belleğin, anılarını sıraya sokması ve hatırlaması için fotoğraf gibi bir anı donduran imgeler önemli bir hatırlama edimi sunmaktadır. **Kracauer**, fotoğrafın mevcut olanı uzamsal ya da süreklilik olarak kaydettiğini söylemektedir. (2011, s.27) Dolayısıyla Ayla, **Ara Güler**'in fotoğraflarının barındırdığı geçmişe dair imgeler yoluyla hem kendi geçmişini hem de İstanbul'u hatırlayabilmiştir. Filmde buna benzer bir hatırlama edimi sinema üzerinden sağlanır. Ayla, Masumiyet Müzesi gezintisi esnasında “*Sanki hepimiz siyah-beyaz bir dünyanın içerisinde yaşıyoruz.*” cümlesini kurar. Bu cümleyi sinemayla da eşleyebilmek mümkün olabilir. Eski İstanbul artık sadece siyah-beyaz haliyle sadece filmlerde ve fotoğraflarda kalmıştır.

**David Morley** ve **Kevin Robins**, günümüzde zamanımızın bellek mekanlarının ağırlıklı olarak televizyon filmleri ve sinemadan oluştuğunu aktarmaktadır. (2011, s.129) Bu bağlamda Yeşilçam da eski, bozulmamış İstanbul imgesini kolektif hafızaya taşıyan önemli bir işlev görmektedir. (Arslan, s.143) **Hatıraların Masumiyeti**'nde de Yeşilçam imgesi önemli bir bellek mekanı olarak karşımıza çıkar. **Türkan Şoray**'ın yer aldığı sahneler Yeşilçam ve hafıza ilişkisine dair kıymetli bir ilişki kurar. Şehrin içerisinde **Türkan Şoray**'la birlikte gezintiye çıktığımız sahnelerde, **Türkan Şoray** her geçen sokakta, her geçen mekanda eski bir filmine dair anısına rastlar. Eski İstanbul'u bir nevi filmleri aracılığıyla hatırlar. Filmlerindeki her bir sokak, mekan, manzara onun anılarına giden bir yoldur. Benzer bir şekilde **Türkan Şoray**'ın filmleriyle kurduğu bellek biçimi bizim de kolektif hafızamızı şekillendirir. Özellikle eski İstanbul'u hiç deneyimlememiş bir kuşak onun filmleriyle o döneme dahil olabilmektedir.

**Türkan Şoray**'ın kişisel gibi görünen anıları ve filmleri bir yerde, İstanbul'un her yeni kuşağa aktarılan, otantik olmayan bir kolektif belleği işlevi görür.

Filmde bizzat kent de önemli bir bellek mekanı olarak karşımıza çıkar. Kentlerin içerisinde yer alan anıtlar, çeşmeler ya da başka kolektif bellek mekanları toplumun ortak hafızasını oluşturur. Filmde örneğin Gezi Parkı önemli bir tarihsel hafıza topografyası olarak karşımıza çıkar. **Grant Gee**, Gezi Parkı'nı bir taraftan 1977'deki kanlı 1 Mayıs'la seyirciye hatırlatır, diğer taraftan da mekanın, 2013'te parkın yıkılmasına karşı başlayan ve kısa sürede tüm Türkiye'yi saran Gezi Parkı direnişinin sembolü haline geldiğini ima eder. Yönetmen böylelikle, parkın kişisel anıların toplandığı bir bellek mekanı olduğu kadar Türkiye'nin yakın zaman politik tarihinde önemli bir tarihsel mekan olarak da işlev gördüğünü vurgular. Gezi Parkı haricinde, hem filmde hem de romanda vurgulandığı gibi, Kemal örneğin Füsün'dan ayrı kaldığı zamanlarda kentin sürekli kendisine ona hatırlattığını söyler. Kişisel hatıralar şehrin hatıralarına karışmıştır artık. Şehir ve kişisel bellek ilişkisine yönelik önemli bir vurgu da **Orhan Pamuk**'tan gelir: *“Benim gibi, bir şehirde 62 yıldır yaşıyorsanız; şehrin anıtları, binaları, manzaraları, ağaçları, gecesi, gündüzü, kedisi, köpeği, insanı, her şeyi... Aslında sizin hatıralarınıza gönderme yapan bir işarete dönüşür... Ama bu sokakların, binaların değişmesi, ahşap binaların yıkılması bizim hatıralarımıza giden işaretlerin yok olması anlamına gelir...”*

Yazının başında da vurgulandığı gibi, İstanbul farklı dönemlerde sıklıkla yeniden yıkılıp, inşa edilmiştir. Bu inşaat süreci yangın benzeri çevre felaketleri sebebiyle olabileceği gibi ideolojik ve ekonomik bir tahayyül doğrultusunda da gerçekleşmiştir. Dolayısıyla kentin belleğinin tarihsel olarak nereye ait olduğu ya da geleneklerin nasıl korunacağına dair bir kafa karışıklığı söz konusudur. Bu durum bireylerin belleklerinde tahribata yol açmıştır. Örneğin kolektif bir bellek mekanı olan sinemaların, mekanların, binaların kapanması yıkılması bellekte büyük bir tahribata yol açmıştır.

Geçmiş ele avuca sığmaz... Her türlü bire bir yenilenme projesi memnuniyetsizliğe ve şüpheye yol açar; tarihi düzleştirir, geçmişi bir öncü haline, tarihsel üslupların parçalarına indirger. Hafızanın izleri her yerde görülür: Yenilenmiş “eski taşlar” geçmişin hayaletleri ile şimdinin gereklilikleri arasındaki transit yerleri haline gelir. Dolayısıyla şehrin geçmişi tümüyle okunabilir değildir. (Boym, s.123)

Filmde de Ayla'nın kenti bıraktığı gibi bulamaması, kentin ona her daim yabancı gelmesi de İstanbul'un sürekli inşaat halinde, yıkılıp yeniden yapılmasıyla doğru orantılıdır. Benzer bir şekilde yine filmde karşımıza çıkan taksici de şehirde yol bulmakta zorlandığını, sokak adlarının sürekli değiştirilmesinin haritalamada sorun çıkardığını aktarır. Ayla'nın da kentin içerisinde kaybolması, yüzlerin, sokakların ona başka bir yer gibi görünmesi karşısında, geçmişini Masumiyet Müzesi'nde, **Ara Güler**'in fotoğraflarında, objelerde, kıyafetlerde ya da arka sokaklarda araması, onun anılarının canlanmasına neden olacak bir aparat görevi görür. Ayla'nın tanıdığı hiç kimse yoktur artık bu kentte. Sözel hafıza aktarımı sonlanmış. Anılar artık sadece fotoğraflarda ve filmlerde kalmıştır. Filmde Ayla'nın dediği gibi:

*Bu yerlerden biri yok olduğu anda geçmişinizden de bir parçanın öldüğü gerçeğiyle yüz yüze geliyorsunuz. Yeni yapılan bir bina, en sevdiğiniz boğaz manzarasını kapatıyor, bir anınıza veda ediyorsunuz. Bir dükkân boşaltıldığında, anılarınızı da beraberinde götürüyor. Bir ağaç kesilince başka bir yanınız ölüyor. Sonunda hepsi yok oluyor; ne zaman bina yapılsa ne zaman şehrin yolları değişse, anılarınızın da yok edildiğini hissediyorsunuz. Çünkü biliyorsanız artık onları kimse hatırlamayacak. Ama sonra yeni insanlar, yeni hikayeler ve yeni anılar, şehre dolmaya başlıyor. Yeni yapılan gökdelenler ve binalara baktığınızda şehrin her yeni nesille nasıl değiştiğini kendi gözlerinizle görüyorsunuz. Her yeni nesil şehri değiştiriyor. Değişen tek şey şehir ve anılarınız olmuyor. Orada yaşayan ve sokakta yaşayan insanların da değiştiğini görüyorsunuz. Şehrin ve onu dolduran insanların anıları da nesillerle birlikte gün geciktikçe değişiyor. Ben o boş sokakların melankolisini ve gittikçe silikleşen anıların seslerini hatırlıyorum.*

Kentin belleğinin bu denli değişmesi, hafıza mekanlarının hoyratça yıkımı hiç kuşku yok ki, sadece anılara vurulan bir darbe değil, aynı zamanda kentin kimliğine de zarar veren bir hal alıyor. Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi, nostalji ve melankoli hissiyatının bu denli yoğun olması kentin radikal değişimiyle doğru orantılı olarak görülebilir. İstanbul'a dair bakışın eksilmesi, gözün belleğinin yitimi, anıların kaybolmasına neden olmuştur. Eski İstanbul'a dair anıların artık sadece siyah beyaz fotoğraflarda ya da filmlerde kalmasının yaratmış olduğu bir hüznün belki de...

**Grant Gee**, filminde İstanbul'a dair görsel rejimini turistik imgeler yerine daha metruk alanlar üzerinden kurgulamış. Dolayısıyla film boyunca kentin loş

aydınlatmalı boş sokaklarında karşımıza çıkan hissiyat da melankoli oluyor. Yönetmen aynı zamanda bu noktadan hareketle tarih yazımına dair kıymetli bir alan açıyor. Büyük anlatılar, tarihin “insani” tarafını gözden kaçırabilmemize neden olabilir. Masumiyet Müzesi’nde sergilenen kişisel hatıralar, sokakta karşımıza çıkacak önemsiz gibi duran ahşap evler, çeşmeler de bize tarih kitaplarında yazılanlardan çok daha başka geçmiş sunabilme imkanı sağlayabilir.



### Peki hangi İstanbul nostaljisi?

Kentlerin tarihi, tıpkı resmi tarih yazımında da olduğu gibi seçmece bir tarihsel bakışla şekillenir. Osmanlı sonrası kent planlamasında pek dikkat edilmeyen, korunmayan, Osmanlı bakiyesi ahşap evler, çeşmeler, 1980’li yıllardaki kentsel dönüşümlerle kentin çehresinin tamamen değişmesi, silüetinin bozulması, sokak isimlerinin farklı ideolojilere göre şekillenmesi İstanbul’a dair kolektif hafızanın sürekliliğinin bozulmasına neden olmuştur. Kentin bu denli hızlı değişimi, farklı kuşaklarda farklı nostalji hissine yol açmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi erken Cumhuriyet döneminde **Tanpınar** gibi yazarlar, imparatorluk kalıntıları arasında başka bir İstanbul nostaljisi arar, Masumiyet Müzesi’nde ise 1970’lerin İstanbul’unun nostaljisidir bir bakıma. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise başka bir nostalji hissi patlak verir. **Esra Özyürek** *Modernlik Nostaljisi* kitabında, 1990’lı yıllar Türkiye’sinde, belirli bir kesimde, 1930’lar tek parti dönemi nostaljisinin



yükseldiğini belirtir: “Türkiye’de 1930’ları özleyen süküt-u hayale uğramış Kemalistlere kadar pek çok insan maziye özlüyor ve toplumun her kesiminden insanın ortak bir hedef için kenetlendiği saf ve temiz bir geçmiş tahayyül ediyor.” (s. 17). 1980’li ve 1990’lı yıllar aynı zamanda kentin dış göç alması, demografisinin değişmesi, Taksim’in silüetinin değişmesi, yine belirli bir kesim ekseninde azınlık nostaljisinin patlamasına neden olmuştur. Elbette burada azınlıklara yönelik nostalji patlaması eskiden azınlıklara yönelik ayrımcılıklar nedeniyle bir özür ya da hüznün değil, tam tersi olarak yaşam tarzı pratiği üzerinden yükselmiştir. (Bali, 2013, s.141) Bu, kentin etrafını saran Arabesk kültüre karşı Avrupalı bir yaşam tarzına sahip azınlıkların kaybına duyulan bir nostalji hissiyatıdır.

2000’li yıllarda ise yeni Osmanlıcılıkla beraber kente dair başka bir kurucu unsur devreye girmiştir. “Şanlı ecdat” vurgusuyla soyut bir alanda tezahür eden imparatorluk geçmişi uyandırılır. “Soyut bir alan” diyorum, çünkü Osmanlı bakiyesi mekanlar bu anlatıda kendilerine pek yer bulamamaktadırlar. Bu yazı yazılırken Bomonti Bira Fabrikası yıkıldı, Ayasofya müze olmaktan çıkıp camiye dönüştürüldü, Galata Kulesi’nin bir kısmı yanlış restorasyon kurbanı oldu.

Peki hangi İstanbul nostaljisi gerçekten kente ait? Ulusal anlatılar ya da tarih yazımı, dönemin ideolojisine göre yeniden yazılıp şekillenebilir. Tarih boyu iki büyük imparatorluğa başkentlik yapmış, sayısız yazarın, şairin hayranlıkla baktığı İstanbul’a baktığımızda hangi tarihi geçmişi görüyoruz? Tarihi parçalara bölerek ve kendimize uygun olan bir geçmişi seçerek bir anlatı kurmak geçmişle sorunlu bir ilişki kurmamıza neden oluyor. Benzer şekilde kentin tarihini bir daha geri gelmeyecekmişcesine değiştirerek geçmişle aidiyetimizi zedelemiyor muyuz?

**Svetlana Boym**, *Nostaljinin Geleceği*’nde bir Rus deyişinden bahseder: “Geçmiş gelecekte çok daha tahmin edilemez hale gelmiştir.” (2009, s.14) Bu söz pek tabii İstanbul’a da uyarlanabilir. İstanbul’un kayıp geçmişi gelecekte çok daha karmaşık bir haldedir. **Grant Gee**’nin filmi, bize bu hissiyatın bütünü yeniden hatırlatmaya ve düşündürmeye çağırıyor diyebiliriz. Film, bu doğrultuda hem kendi geleceğimize hem de sürekli değişen geçmişimize ait hakiki bir sorgulama imkânı ortaya koyuyor. Şehri romantize etmeden, oryantalist bir fanteziyle kenti kurgulamadan, anıların masumiyetiyle kentin hafızasını yan yana getiriyor. Bizlere, kentin ancak hatırladıkça yaşayan bir şeye dönüştüğünü hatırlatıyor.

## Kaynakça

- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek* (Çev.: A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baker U. (2015). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bali, R. (2013). *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (Çev.: A. Cemal). İstanbul: YKY Yayınları.
- Bilsel, F. C. (2011). "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul'u Modernleştirme Projesi ve Prost'un İstanbul Planlamasında Koruma-Modernleşme İkilemi". *Mekan ve Kültür* (Der.: B. Kılıçbay, E. O. İncirlioğlu), s. 139-149. İstanbul: TÜBİTAK.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (Çev.: F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, Z. (1998). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin İsyanı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyen Eşiği*. İstanbul: Metis Yayınları
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza* (Çev.: B. Barış). Ankara: Heretik.
- Huyssen, A. (2006). "Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze". *Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce* (Der: A. Artun), s. 259-297. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü* (Çev.: O. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları* (Çev: M.E. Özcan). Ankara: Dost Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). "Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür" (Çev.: M. Gündoğmuş). *Moment Dergi* 2, s. 175-211.
- Özyürek, E. (2008). *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset* (Çev.: F.B. Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Pamuk, O. (2012). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Robins, K. ve Morley, D. (2011). *Kimlik Mekanları/Küresel Medya Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırları* (Çev.: E. Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür* (Çev.: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları