



TÜRK

2025, Yıl/Year: 13, Sayı/Issue: 42, ISSN: 2147-8872

TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi

TURUK International Language, Literature and Folklore Researches Journal

Geliş Tarihi / *Date of Received*: 04.09.2025

Kabul Tarihi / *Date of Accepted*: 15.09.2025

Sayfa / *Page*: 195-211

Research Article / Araştırma Makalesi

Yazar / *Writer*:



Merve Şimşek

International Burch University, Department of Turkish Language and
Literature, Bosnie-Herzégovine, Yüksek Lisans Öğrencisi

merve.simsek@stu.ibu.edu.ba



Prof. Dr. İlyas Üstünyer

International Black Sea University, School of Education, Humanities and
Social Sciences, Tbilisi/Georgia

ilyas.ustunyer@ibsu.edu.ge

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HUZUR ROMANINDA ZAMAN VE MEKÂN
ESTETİĞİ ÇERÇEVESİNDE FRANSIZ İMGESİ***

Öz

Türk edebiyatının modernleşme süreci, Batı ile kurulan kültürel temaslar sonucunda biçimlenmiş; özellikle Fransız edebiyatı ve düşüncesi bu süreçte estetik ve felsefi katkılarıyla yön vermiştir. Tanzimat'tan itibaren şekillenen bu yönelim, Cumhuriyet döneminde farklı boyutlar kazanarak edebî bellekte kalıcı bir etki yaratmıştır. Tanpınar, Cumhuriyet dönemi edebiyatında modernleşme sorunlarını bireysel psikoloji ve kimlik inşasıyla birlikte değerlendiren başlıca yazarlardandır. Onun edebî dünyasında Fransız kültürü, yüzeysel bir öykünmeden ibaret olmayıp, düşünsel derinliği ve estetik boyutlarıyla bütüncül bir etkileşim alanı oluşturur. Nitekim *Huzur* romanında yer alan Fransız edebiyatı ve felsefesine dair göndermeler, bir beğeni göstergesinden çok daha fazlasıdır; bireyin iç dünyasında yaşadığı modernleşme sancılarını, toplumsal değişimlerin yarattığı kırılmaları ve kültürel belleğin dönüşümünü anlamaya imkân tanıyan entelektüel bir zemin sunar. Çalışmanın amacı, Tanpınar'ın zihninde Fransız imgesinin nasıl şekillendiğini ve bu imgenin zaman ile mekân estetiği çerçevesinde hangi işlevleri üstlendiğini ortaya koymaktır. İçerik analizi deseniyle gerçekleştirilen incelemede, romandaki doğrudan ve dolaylı Fransız

* Bu çalışma yüksek lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

imgeleri zaman ve bellek ile mekânın estetik kodları düzleminde incelenmiş ve Tanpınar'ın Fransız imgesini alımlayıp konumlayışında Henri Bergson'un süre anlayışı ile Marcel Proust'un istemsiz bellek kavrayışının öne çıktığı tespit edilmiştir. Mekânın estetik kodları kapsamında ise Tanpınar'ın Charles Baudelaire'in modern kent estetiğiyle paralellikler kurduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, Fransız imgesi, zaman ve bellek, estetik mekân

THE REPRESENTATION OF THE FRENCH IMAGE THROUGH THE AESTHETICS OF TIME AND SPACE IN AHMET HAMDI TANPINAR'S HUZUR

Abstract

The modernization of Turkish literature was shaped through cultural encounters with the West, particularly under the influence of French literature and philosophy, which made significant aesthetic and intellectual contributions. Originating during the Tanzimat period, this orientation gained new dimensions during the Republican era, leaving a lasting imprint on the literary memory. Tanpınar emerges as one of the foremost writers of the Republic who addresses the issues of modernization alongside individual psychology and identity construction. In his literary world, French culture is not a mere superficial imitation but a holistic field of interaction imbued with intellectual depth and aesthetic resonance. Indeed, the references to French literature and philosophy in *Huzur* transcend simple admiration—they provide an intellectual terrain that facilitates an understanding of the individual's inner crises of modernization, the ruptures induced by social change, and the transformation of cultural memory. This study aims to reveal how the French image is shaped in Tanpınar's mind and to examine its functions within the framework of temporal and spatial aesthetics. Employing a content analysis design, the study investigates both direct and indirect French images in the novel through the lens of aesthetic codes of time and memory and space. It finds that Henri Bergson's concept of duration and Marcel Proust's notion of involuntary memory prominently inform Tanpınar's reception and positioning of the French image. Regarding spatial aesthetics, Tanpınar is found to draw parallels with Charles Baudelaire's modern urban aesthetic.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, French image, time and memory, aesthetic space.

Giriş

Modernleşme süreci, Türk edebiyatının köklü temalarından biri olup Türk edebiyatının değişik devrelerinde derin izler bırakmış bir dönüşüm alanıdır. Modernleşmenin ele alındığı süreçlerde aydın kimliği, Doğu ile Batı arasında bir denge kurma çabasıyla şekillenmiş; edebiyat bu kültürel

kırılmaların aynası olmuştur. Tanzimat’tan itibaren Batı kültürü, özellikle de Fransız etkisi, düşünce, dil, sanat ve yaşam biçimi aracılığıyla Türk edebiyat metinlerine yansımıştır (Berkes, 1998). Şinasi, Namık Kemal ve Recaizade Mahmut Ekrem ile başlayan bu eğilim, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî kuşaklarında güçlü bir estetik okul kimliğine bürünmüştür. Bu dönemde Fransız edebiyatı, bireyin iç dünyasını ve toplumsal konumunu ifade etmede güçlü bir kaynak hâline gelmiştir. Cumhuriyet döneminde ise bu eğilim Ahmet Hamdi Tanpınar’ın (1901-1962) eserlerine yeni estetik ve düşünsel boyutlar kazandırmıştır. Yahya Kemal geleneği de bu iç dinamiğin kültürel eksenini beslemiştir. Yahya Kemal’in 1903–1912 yılları arasındaki Paris deneyimi, Batı şiiri ve düşüncesini geniş bir çerçevede tanımasını sağlamış; bu birikim Tanpınar’ın estetik yönelimlerinde kalıcı bir rehberlik oluşturmuştur (Demiryürek, 2020). Aynı deneyimi daha sonra Tanpınar da yaşamıştır. Paris yıllarının sağladığı birikim, Tanpınar’a aktardığı değerlerin temelini teşkil etmiştir. Koç (2011)’a göre Tanpınar Parisli yazarların izinden yürür:

Paris, Tanpınar’ın yazarlık macerasını besleyen ve üstad kabul ettiği dört ünlü ismin yaşadığı şehirdir. Bu isimler: Baudelaire, Hugo, Mallarme ve Valery’dir. Paris’e gitme arzusunun arka planında bu isimlerin yaşadığı ve onları yeni ilhamlarla zenginleştiren mekânı görme arzusu da yatar. Paris günlerinde meşhurların evlerini dolaşır, Paris manzaralarının-eserlerine yansıyan şekli dolayısıyla- onlara neler düşündürdüğü üzerinde durur. Zaman zaman onu Parisli üstadların ayak izlerinin peşinde görürüz (s. 128)

Tanpınar, hocası Yahya Kemal’in kendisi üzerindeki etkisini bizzat vurgular. Bu etkinin şiirlerindeki “mükemmeliyet fikri ile dil güzelliği” olduğunu ve Yahya Kemal’in kendilerine “dil kapısını” açtığını belirtir (Kaplan, 2013: 48). İnci (2009) ise Tanpınar’ın modernleşme anlayışını bu mirasın devamı olarak görür; bu anlayışta bireysel arayış ile hoca-talebe geleneğinden gelen kültürel terbiyenin iç içe geçtiğini vurgular. Böylelikle Tanpınar’ın Fransız edebiyatına yönelişi, kişisel okuma serüveni ile entelektüel çevrenin sürekliliğinin sonucu olarak görülebilir. Bu süreçte Kerman (2007), Tanpınar’ın içinde bulunduğu aydın çevresini Doğu ile Batı, gelenek ile modernlik arasında salınan zihinsel gerilim taşıyıcısı olarak nitelendirir. Bu çevre Fransız edebiyatını estetik bir model olduğu kadar bir medeniyet meselesi olarak da görmüştür. Tanpınar ise geçmişe özlem duyan ancak geleceği de tahayyül eden bir bilinçle yazmış, Fransız modernitesini kendi kültürel hafızasıyla diyaloga sokmaya çalışmıştır. Dolayısıyla romanlarında Fransız imgesi ne tamamen idealize edilir ne de bütünüyle reddedilir; aksine, zihinsel ve kültürel gerilimlerin düğüm noktasına işaret eder.

Bu tarihsel arka plan içerisinde Tanpınar’ın konumu dikkat çekicidir. Onun estetik ve düşünsel şemasında Fransız edebiyatı ile felsefesinin belirgin izleri vardır. Özellikle Fransız şiiriyle kurduğu derin bağ, Tanpınar’ın edebî yönelimlerini anlamak açısından önemlidir. Nitekim Tanpınar’ın, “Paul Valéry’nin her mısrasının içimde bir nabız gibi attığını söylemesi” bu bağı en açık biçimde ortaya koyar (akt. Uçman 2008: 67).

Şahin (2020), Tanpınar’ın poetikasında Baudelaire’in modern şehir tahayyülü, Bergson’un *süre* anlayışı ve Proust’un bellek modeli arasında kurulan etkileşime dikkat çeker. Eskin (2014) ise Bergsoncu zamanın kronolojik çizgiyi aşan bir süreklilik olduğunu, Tanpınar’ın bu sürekliliği anlatıda ritmik bir yapıyla örgülediğini belirtir. Okay (1999), Proustçu hatırlamanın gündelik ayrıntıyı geçmişti tetikleyen imgeler hâline dönüştürdüğünü, hatırlama eyleminin olay örgüsünden bağımsız bir kurucu enerjiye dönüştüğünü savunur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (2022) romanı, bu birikimin roman ölçeğinde sınındığı başlıca örnektir. Roman, Fransız kültürünü ulaşılması arzulanan bir ideal olarak yansıtır; öte yandan bu kültür toplumsal düzeyde çatışma yaratan bir alan olarak da ele alınır. Türk edebiyatı araştırmacılarına göre Tanpınar'ın şiir ve roman anlayışı, 19. yüzyıl Fransız edebiyatının güçlü etkilerini taşır; Valéry, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine ve Rimbaud gibi şairlerden sıkça söz edilir ve “roman anlayışında özellikle Marcel Proust'un etkisi göze çarpar” (Şahin 2020: 161). Bu etki yalnızca Batı'ya öykünme arzusunun dışavurumu değildir; Tanzimat'tan itibaren şekillenen modernleşme sürecinin edebi bellekteki yankısı olarak da değerlendirilebilir. Roman, II. Dünya Savaşı eşliğinde bir günü merkezine alır; ancak zaman, kahramanların bilincinde yapılan geri dönüşlerle genişler. Perin'e (2008) göre bu romandaki zaman kullanım tekniği Fransız edebiyatından alınmıştır:

Bir adamın yirmi dört saatlik bir zamanına üç yüz seksen sayfalık bir roman sığar mı? Demeyiniz. Bazen bir günde, hattâ bir saatte insan bütün bir maziye, bütün bir ömrü yaşar. Marcel Proust'un Bergson'un zaman mefhumundan ilham alarak, bitmek tükenmek bilmeyen o nefis tedailer silsilesiyle yazdığı on dört cildi okuyanlar, - Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerinde olduğu gibi - *Huzur*'da da bu tekniğin yeni, fakat daha başka bir örneğini bulacaklardır. İnsan oğlu, zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamaya çalışan bir bıçare idi. Onun içinde kaybolacağı, geniş ve biteviye akan nehrinde her şeyle beraber akacağı yerde, onu dışardan seyre çalışıyordu... Zamanın nehrinde her şeyle beraber akmak! Ne mutlu buna muvaffak olanlara. Roman dört bölümden ibaret. Her bölüm mühim şahıslardan birinin adını taşıyor: İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz. Fakat, hikâyenin mihveri Mümtaz'dır. O kâh aktördür, kâh bir seyirci. Tıpkı Stendhal'in içinden konuşan kahramanları gibi, İstanbul'un pitoresk semtlerinde dolaşırken, kafasında, ruhunda, kalbinde yılları aşan hadiseler tekrar cereyan eder, düşünceler doğar ve kaybolur ve biz de onunla beraber bütün bunları yaşarız (s. 46)

Daha somut bir ifadeyle *Huzur*, Bergson'dan ilham alan bir zaman kurgusuna sahiptir. Romanda zaman mekanik bir ilerlemeden çok bilinç zemininde iç içe geçen bir *süre* olarak sunulur. Mengi'ye (2024) göre romanın kurgusu Proustvari bir zaman tekniğine yakındır; tek bir günde geçen olay, bilinç akışına dayanan geri dönüşlerle geniş bir geçmişi dolaşır. Tanpınar, müzikal metaforlar ve kesintisiz iç monolog kullanarak zamanı biçimlendirirken Bergson'un *bölünemeyen yaşanan zaman* anlayışını pratiğe döker. Benzer biçimde mekân tasvirlerinde de Fransız estetiğinin izleri takip edilebilir.

Mekân estetiği de aynı derinliği taşır. Tanpınar için mekân basit bir arka plan olmaktan öteye geçer; o, mekânı anıları uyandıran ve insanın iç dünyasıyla diyalog kuran bir atmosfer hâline dönüştürür. İstanbul'un semtleri, iskeleleri ve iç mekânları, renk, ses ve koku çağrışımlarıyla dokunan duyuşsal bir alan yaratır. Burada imge, duyuların algısını kültürel belleğe bağlayan bir köprü gibi iş görür. Tanpınar, Fransız sembolistlere dayanan estetik çizgisinden hareketle imgenin çok katmanlı yapısını metin içinde işler; her algı katmanını roman dünyasında ayrı bir anlam derinliği oluşturur.” Böylece -Fransız imgesi- dış dünyayı gösteren bir yabancılik olmaktan çıkar, iç dünyanın ritmine karışan bir eşik hâline gelir.

Tanpınar'ın imgeleri genellikle zaman ve mekân kavramlarıyla derin bir bağ içindedir. Zamanı somut bir an veya saat olarak değil imgeler aracılığıyla hissettiren Tanpınar, böylece Bergsoncu süre

anlayışını estetik düzleme taşır. Böylelikle imge, görsel veya betimleyici bir araç olmanın ötesine geçerek zamanın kesintisiz akışına estetik bir form kazandırmanın yolunu açar. Şahin'e (2012) göre Tanpınar'ın metinlerinde imgeler sadece estetik öğeler olmaktan çıkar; aksine, düşüncüyü biçimlendiren aslı bir yapıya dönüşür. Tanpınar'ın imgesel dili, klasik bir şeyi doğrudan göstermek yerine okuyucuda çağrışımlar uyandırarak çok katmanlı anlamlar yaratmayı hedefler. İmgeyi şiirden ödünç alarak düzyazıya taşıması bu noktada belirleyicidir. Metinlerindeki metaforik yoğunluk, anlamın doğrudan değil, dolaylı ve sezgisel yollarla kurulmasını sağlar.

Tanpınar'ın kültürel kodlarında biriken Fransız izlenimleri, roman boyunca örülen imgelerle somutlaşır. Bu imgelere Paris'in gece hayatı, Avrupa'dan gelen melodiler veya Batılı modernlikle çatışan geleneksel motifler dahil edilebilir. Sonuç olarak *Huzur*'da Fransız estetik kodları ve imgeler zaman algısını psikolojik düzeyde yoğunlaştırır; mekân ise bireysel hafıza ve hayallerle yüklü sembolik bir boyut kazanır. Bu incelemede, söz konusu perspektiften hareketle *Huzur* romanındaki zaman ve mekân tasarımı odaklanılacaktır. Fransız imgesinin nasıl inşa edildiği, hangi kültürel temellere dayandırıldığı ve bireysel ile toplumsal düzlemde ne tür anlamlar taşıdığı incelenecektir.

1.YÖNTEM

1.1.Araştırmanın Deseni

İnceleme, Nitel Araştırma yaklaşımıyla durum çalışması deseni temelinde yürütülmüştür. Durum çalışması, belirli bir olgunun (bu noktada "Fransız imgesi") derinlemesine ve bağlamsal olarak incelenmesine olanak tanır (Yıldırım & Şimşek, 2021).

1.2.Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında yer alan Fransız imgesinin mekân ile zaman ve bellek dolayımındaki belirleyicilik düzeylerini yorumlayıcı perspektifle tespit etmektir.

1.3.Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın roman, deneme, şiir ve edebi eleştiri alanlarındaki tüm yazılı üretimi oluşturmaktadır. Tanpınar'ın edebî külliyatı hem bireysel bilinç hem de kültürel dönüşüm süreçlerini yansıtan zengin bir anlam katmanına sahiptir. Ancak bu geniş evrenden, araştırmanın amacı ve kapsamı doğrultusunda amaçlı bir örneklem seçilmiştir. Bu nedenle, olasılığa dayanmayan örnekleme yöntemlerinden biri olan yargısal (amaçlı) örnekleme tekniği tercih edilmiştir. Yargısal örnekleme, araştırmacının sahip olduğu teorik bilgi ve araştırma konusu hakkındaki uzmanlığı doğrultusunda, incelenmeye en uygun örnekleri bilinçli biçimde seçmesine imkân tanıyan bir olasılığa dayanmayan örnekleme yöntemidir (Balcı, 2013). Bu kapsamda, Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı örneklem olarak belirlenmiştir. Bu eser, Tanpınar'ın Fransız kültürüne yapılan göndermelerin en yoğun ve katmanlı biçimde işlendiği anlatıları arasında yer almakta; bireyin iç dünyasından toplumsal yapıya, estetik anlayıştan modernleşme krizine kadar pek çok tema Fransız imgesi aracılığıyla biçimlendiği dikkatleri çekmektedir.

1.4.Verilerin Toplanması

Veri toplama aracı olarak doküman analizi kullanılmış; roman sistematik biçimde taranarak - tematik başlıkla ilintili- Fransız kültürüne dair doğrudan ve dolaylı göndermeler belirlenmiştir. Karakterlerin diyalogları, mekân tasvirleri, düşünsel atıfları ve estetik referansları bağlam içinde değerlendirilmiştir.

1.5.Bulguların Analizi

Verilerin çözümlenmesinde içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. Bu doğrultuda elde edilen veriler, iki ana tematik başlık altında sınıflandırılmıştır. İlk olarak, Baudelaire'in duyumsal şehir anlatımından izler taşıyan mekân tasvirlerinin, estetik bir bütünlük içinde nasıl biçimlendiği analiz edilmiştir. İkinci olarak, Tanpınar'ın zaman ve hafıza anlayışında Bergson'un süre kavramı ile Marcel Proust'un etkisinin nasıl yer bulduğu ve geçmişin yeniden kurgulanışıyla bu anlayışın nasıl birleştiği değerlendirilmiştir. Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki Fransız imgesi, yalnızca metinsel göndermeler değil, aynı zamanda estetik ve düşünsel işlevleriyle birlikte ele alınmıştır.

2.BULGULAR

2.1.Huzur'da Fransız İmgesinin Çözümlenmesi

2.1.1.Mekânın Estetik Kodları

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında mekân kurgusu, yoğun bir duyusal atmosferle örülür ve Fransız modernizminin estetik kodlarıyla zenginleşir. Tanpınar, İstanbul'un sokaklarını, ev içlerini ve manzaralarını sıradan bir dekor olmaktan çıkarıp adeta bir sanat galerisine, bir konser salonuna veya bir şiir satırına dönüştürür. Roman boyunca Charles Baudelaire'in şiirlerinden Henri Bergson'un felsefesine, Marcel Proust'un bellek kavramından Fransız empresyonist ressamların tablolarına uzanan geniş bir kültürel yelpaze, İstanbul'un mekânlarına siner. Böylece Tanpınar, Doğu ile Batı estetiğini aynı potada eriterek şehrin dokusunu hem geçmişle geleceği buluşturan bir hatıra mekânı hem de modern duyarlılıkların tecrübe alanı hâline getirir. Bu çok katmanlı estetik, “geçmiş ve şimdiki zamanın birbirini tamamladığı bir bütünlük yaratır; tabiat ve dış mekân da bu iki zamanı birleştirerek kültürün devamlılığına katkı sunar” (Sezen 2016:285). Tanpınar'ın günlüklerini yayına hazırlayan Enginün ve Kerman, yazarın zaman ve mekân anlayışını özlü biçimde açıklar. Onlar, Tanpınar'ın “yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek” şeklinde tarif ettiği estetik zaman duygusunun, “başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman” olduğunu vurgularlar (Enginün ve Kerman 2008: 23).

Romanın başlarında Tanpınar, mekânın bu çok katmanlı estetiğini küçük bir oda sahnesinde sezdirir. İhsan Bey, himaye ettiği genç Mümtaz'ı ziyaret ettiği bir gün yanında Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* (Kötülük Çiçekleri) kitabını getirir. “...onunla gece sabahlara kadar kahve kahve dolaştıkları zamanda, Mümtaz'la l'Invitation¹'u, tabiat sonnesini, l'Irremédiable²'i boğuk sesiyle okur” (Tanpınar 2022: 44). İhsan'ın kısık ama tok sesi, odanın akustiği ve Baudelaire'in şiirlerinin Fransızca başlıkları, o anki mekânı şiirin dünyasına dönüştürür. Okuma eylemi boyunca oda, fiziksel bir mekân olmaktan çıkar; Baudelaire'in tahayyül ettiği duyusal evrene açılan bir sahneye evrilir. Tanpınar bu sahnede yabancı dize, ses tonu, kitap kokusu ve loş ışığı bir araya getirerek Baudelaire'in

¹ Davet

² Telafisiz

duyular arası estetik anlayışına yakın bir mekân tasavvuru kurgulamıştır. İlerleyen bölümlerde Mümtaz, Boğaz kıyılarında akşam ışığında dolaşırken veya bir sandalda süzülürken İstanbul’u zaman zaman bu ideal mekân tasavvurunun filtresinden görür; şehir, Baudelaire’in davet ettiği düşsel ülkedeki huzur ve ihtişam karışımını andıran bir hâl alır. Okuma seansında paylaşılan *L’Irremédiable* ise mekâna karanlık ve melankolik bir ton kazandırır; yaklaşan savaş tehdidi, şehirde hissedilen tedirginlik ve Mümtaz’ın iç dünyasındaki kırılmalı, Baudelaire’in bu şiirindeki onarılmazlık duygusuyla rezonans kurarak odanın hissiyatına yerleşir (Anar 2020: 408). Üstelik Tanpınar, bu okuma anını Bergsoncu anlamda bir süre (durée) olarak kurgular. Tek seferlik bir an gibi görünen bu deneyim, şimdiki zamanın içine yayılmış, devamlılığı olan bir zamansal katmana dönüşür. Daha sonra romanın farklı bölümlerinde Mümtaz’ın Beyazıt Meydanı’nda güvercinleri izlerken ya da Nuran’la Boğaz’da gezerken aniden hatırladığı dizeler, tam da o odada duyulan Baudelaire mısralarıdır. Burada Proust’un gayri iradi hafıza (mémoire involontaire) üzerine geliştirdiği düşünceyi hatırlatan bir yön hissedilebilir. Mekân, bu anlamda yalnızca olayların geçtiği bir fon değil; geçmişten devralınan duyguların ve hatıraların yeniden inşa edildiği bir hafıza alanıdır; tıpkı bir “paleontoloğun kemik parçalarından bir dinozoru kurabilmesi” gibi hatıraların yeniden kurgulanmasını sağlar (Schacter 2017: 68). Yani odadaki okuma deneyimi, ilerleyen bölümlerde kentin algısına sızarak tekrar tekrar geri çağırılır; bir iç mekân sahnesi, bütün şehre yayılan bir estetik algı filtresi hâline gelir. Netice itibarıyla Tanpınar, İstanbul’un mekânını Baudelaire’in duyumsal şehir dilini kullanarak inşa eder. İç mekândaki yoğun duyusal tecrübe, zamanla dış mekân tasvirlerinin de ruhunu belirler.

Tanpınar’ın mekân estetiğine dair oluşturduğu bu duyarlık, romanın devamında İstanbul’un gündelik manzaralarına da yansır. Mümtaz, şehrin kalabalığı içinde yürürken bile karşısındaki sahneyi bir sanat eserine dönüştürecek bakış açılarına sahiptir. Nitekim romanın ilk bölümünde, Beyazıt Meydanı’nda dolaşan Mümtaz, meydanadaki güvercinleri seyrederken bunu zihninde bir tablo olarak yeniden kurgular. Seyrettiği güvercin sürüsü, onun gözünde, Fransız ressam Raoul Dufy’nin tablolarındaki uçsuz bucaksız deniz görüntülerine benzetilir: “Bu telaşsız, istihnâli, yorgun bir geliştire... bir Dufy fırçasının o her teferruatı ayrı ayrı ve müstakil form olarak sayan denizleri gibi küçük bir rüya sürüsü toplanmıştı” (Tanpınar 2022: 48). “Sadece mavi küçük dalgaları, iç içe, halka halka çizgilerle birbirinden ayrılmış, primitif tablo denizi yavaşça...” (Tanpınar 2022: 49). Burada Mümtaz, gündelik bir şehir sahnesini Dufy’nin resim estetiği ile yoğurarak yorumlar. Dufy’nin deniz manzaralarında her bir fırça darbesi ayrı bir formu, bağımsız bir unsuru belirginleştirirken bütün bu unsurlar uzaktan bakıldığında bir harmoni oluşturur (Anar 2020: 181). Mümtaz da güvercinleri böyle parçalı ama uyumlu bir estetik kompozisyon olarak görür. Mümtaz’ın bakışında sıradan bir kuş sürüsü, Dufy’nin tablolarındaki dalgaların estetik ritmiyle örtüşen bir imgeye dönüşür. Ressamın eserlerinde her fırça darbesi tek başına bir ayrıntıyı görünür kılarken, uzaktan bakıldığında bu parçalar uyumlu bir bütünlük sergiler. Benzer biçimde Mümtaz da güvercinlerin hareketini, parçalı ama dengeli bir kompozisyon gibi algılar. Bu yaratıcı yorum, Tanpınar’ın gündelik mekânı sıradan bir fon olmaktan çıkarak estetik bir düzleme taşıma biçimini gösterir. Güvercin kanatlarının çıkardığı ses, hareketin ritmi ve havadaki ışığın puslu dokusu birlikte çok duyulu bir atmosfer kurar; tıpkı Baudelaire’in duyumsal şehir tasavvurunda olduğu gibi işitsel, görsel ve devinimsel öğeler birbirine karışır. Bergson’un süre kavramıyla baktığımız zaman, Mümtaz’ın o anda gördüğü güvercin görüntüsü, geçmişten damıttığı sanatkârane izlenimlerle birleşerek zihninde genişleyen bir süreklilik

yaratmıştır. Bu açıdan, Proust'un gayri iradi hafıza örneklerinde olduğu gibi, gündelik bir manzara bellekte sanatsal çağrışımlarla birleşir ve sıradan bir gözlem, kalıcı bir duygu-anıya dönüşür. Bu yoğunlaşma, *Huzur*'da zaman olgusunu olay örgüsünün önüne geçirir. Tanpınar, Bergson'un kendi içinde kesintisiz ilerleyen ve bir birlik oluşturan zaman anlayışının "üç boyutunun" birbirine tercih edilemeyeceği fikrini kişi dünyalarında somutlaştırır; bu yüzden romanın odağı doğrudan zamanın kendisine kayar (Tanrıtanır ve Tütak 2015: 36). Çevreden gelen görsel ve işitsel izlenimler Mümtaz'ın içsel imgeleriyle birleşir; akıp giden zaman, sanat aracılığıyla anlam yüklenmiş bir ana dönüşür. Dolayısıyla Tanpınar, bu Beyazıt sahnesinde İstanbul'un bir meydanını Fransız resim estetiğinin perspektifiyle yeniden kurar. Dufy'nin tablosu romanda sadece bir benzetme unsuru değil, mekânı algılama biçimini dönüştüren bir imge işlevi görür; Tanpınar, şehir mekânını Fransız sanatının diliyle anlamlandırır.

Tahir Alangu "Tanpınar'ın Eserleri Üzerine Düşünceler" adlı yazısında İstanbul'un romanda tuttuğu yeri şöyle açıklar:

Eserinin en canlı ve başarılı yerleri, Mümtaz'ın, içinde düşlerini yaşadığı İstanbul manzaralarının tasvir edildiği yerlerdir. [...] Sonra Çekmece'de balıkçılar ve kır kahvelerini anlatırken, Mümtaz'ın gözünden hayatı ve çevreyi bir resim gibi aldığını görüyoruz. Oadaki çevre, gerçekçi romanda görüldüğü gibi insanı tamamlayan ve niteleyen bir roman unsuru değil, bizi rüyadan rüyaya götüren bir araçtır. [...] İstanbul'un bir kronikçisi, İstanbul'da eski zamanın donup kaldığı ve biriktiği köşelerin tasvircisi olup çıkıyor. (Alangu 1965: 155-156)

Bu estetik kokan çevre algısı, Baudelaire'in flâneur'ünün Paris'te dolaşırken kurduğu düşsel şehir diliyle akrabadır; Mümtaz'ın Beyazıt'ta güvercinleri Dufy'nin denizleri gibi seyretmesi yahut Boğaz'ı Bonnard'ın yumuşak ışıklarıyla düşünmesi, İstanbul'u bir hatıra ve hayal galerisine dönüştürür.

Tanpınar'ın mekân kurgusu, Doğu ile Batı'nın estetik referanslarını buluşturarak ilerler (Kamal, 2018). Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşk derinleştikçe, İstanbul manzaraları hem kendi kültürel geçmişimizin imgeleriyle hem de Batı resminin estetik idealleriyle birlikte algılanır. Nuran'la birlikte Boğaziçi'nde geçirilen bir an, Tanpınar'ın betimlemesiyle çift katmanlı bir estetik deneyime dönüşür. Anlatıcı, Mümtaz'ın Boğaz'a bakarken iç dünyasını şu cümleyle ifade eder: "Şu dakikada iyi bir Bonnard'ın karşısında bulunsaydı yahut Beylerbeyi Sarayı'nın üst katından denize baksa..." (Tanpınar 2022: 63). Bu betimleme, Mümtaz'ın içinde bulunduğu anı iki farklı estetik gözle değerlendirdiğini gösterir. Mümtaz, gördüğü manzarayı Bonnard'ın resimlerindeki yumuşak ışık geçişleri ve pastel renk armonileriyle düşünür. Diğer yanda ise Osmanlı mirasının bir mekânı olan Beylerbeyi Sarayı'nın penceresinden görülebilecek tarihî Boğaz manzarası vardır; yani Mümtaz'ın zihninde yaşanan an, aynı zamanda geçmişe ait bir İstanbul silüetinin anısını canlandırır. Tanpınar böylece tek bir mekân görüntüsünde Batı'nın modern resim estetiği ile Doğu'nun tarihsel mekân estetiğini buluşturur. Emil'e göre bu tarz estetik yaklaşımlar, yazarın sanatçı duyarlılığının bir sonucu olarak mekânı sıradan bir coğrafi alan olmaktan çıkarıp, edebî eserde farklı bir varlık sahası olarak algılamasından kaynaklanır (Emil 2010: 113-114). Bergson'un süre kavramıyla ilişkilendirirsek, Mümtaz'ın bakışı sadece o ana ait kalmaz; geçmiş ile bugünün üst üste bindiği bir zaman katmanına açılır. Beylerbeyi Sarayı ise geçmiş İstanbul'un görkemini hatırlatan tarihsel bir çerçeve sunar. Mümtaz'ın estetik algısında bu iki katman eşzamanlı olarak mevcuttur. Tanpınar burada kullanılan

Fransız imgesini (Bonnard), İstanbul manzarasını Batılı bir gözle görmenin aracı olarak görür; ancak Tanpınar bu bakışı tek yönlü hayranlık düzeyinde bırakmaz. Kendi medeniyetine ait mekân vizyonunu da bu bakışa dâhil ederek melez bir estetik ufuk yaratır. Mümtaz ile Nuran'ın Boğaziçi'nde paylaştığı bu romantik an, böylelikle sadece duygusal bir manzara olmanın ötesine geçer; Doğu ile Batı'nın estetik kodlarını iç içe barındıran bir medeniyet tablosu hâlini alır.

Tanpınar'ın romanında, mekân her zaman tarihsel derinliğiyle görünmez; kimi zaman yüzeyde parlayan modernlik göstergesi olarak karşımıza çıkar. Mümtaz ve Nuran'ın duyarlı İstanbul algısının yanı sıra, Batılı hayat tarzına öykünen karakterler de mekân üzerinden tanımlanır. Örneğin yan karakterlerden Emma, Batılılaşmış zengin çevrelerin temsilcisidir ve hayallerini bile Fransızca kelimeler süsler. Bir sohbet esnasında Emma, kendince ideal bir yaşam fikrini dile getirir: “Ondan sonra hususi bir yatla ve o kadar *distingué* insanlar içinde bir Akdeniz seyahati yapmak” (Tanpınar 2022: 105). Tek bir cümleyle Emma, Avrupalılarla birlikte özel bir yatla Akdeniz turu yapmanın hayalini kurar. *Distingué* kelimesi, Fransızcadan Türkçeye özel nitelikli, seçkin şeklinde çevrilebilir. Tanpınar'ın Fransızca *distingué* kelimesini Türkçeleştirmeden metne dâhil etmesi önemlidir; bu tercih, Emma'nın zihnindeki Batılı seçkinlik algısını bozulmadan iletir. Mekân, Emma'nın düşünde, bir Akdeniz yatı etrafında şekillenen sınıfsal bir gösteriş alanıdır. Baudelaire'in Paris tasvirlerindeki gibi, fiziksel coğrafya toplumsal ve estetik bir kimliğin göstergesine dönüşür. Bu sahnede mekân, coğrafi arka plan olmaktan öteye geçer; toplumsal konumun ve seçkin yaşam tarzının göstergesi hâline gelir. Emma için ideal mekân, içinde lüks, tüketim ve seçkinlik barındıran, yüzeyde ışıltılı bir modernlik sunan bir dekor gibidir. Bu yönüyle, onun hayalindeki Akdeniz, tarihî ve kültürel bağlamlarından arınarak, Baudelaire'in geçici ve kırılğan mekân anlayışına yaklaşır. Yatın güvertesinde hayal edilen ortam; kokular, sesler ve dokularla örülmüş sahnevari bir dekor olarak sunulur. Tanpınar, bu kurguyla modern hayatın sadece bir fon olmadığını, aynı zamanda bir gösteri olduğunu ima eder. Bu, Mihail Bahtin'in Kronotop kavramının topos (mekân) kısmına tekabül eden bir durumdur. Emma'nın hayalindeki yat, hareketli bir salon gibi, sosyetenin kendini sergilediği bir sahneye benzer. Mekân koku, ses ve dokularla örülen bir sahne dekoru hâlini alır. Bu tablo, Mümtaz ile Nuran'ın yaşadığı derinlikli mekân deneyimleriyle belirgin bir karşıtlık oluşturur. Onlar için İstanbul'un mekânı belleğin ve duygunun sürekliliğini barındırırken, Emma için yalnızca tüketilecek ve sergilenecek bir fon gibidir. Böylelikle Fransız kültüründen devşirilen imgeler, Tanpınar'ın romanında hem cazibe kaynağı hem de eleştiri aracıdır. Emma'nın hayali Tanpınar'ın mekân estetiği içinde derinliği olmayan, yapay bir modernlik tasavvurunu temsil eder.

Tanpınar, *Huzur*'da kimi sahneleri yalnızca betimleme düzeyinde bırakmaz; mekânı doğrudan estetik tartışmaların kurulduğu bir alan hâline getirir. Mümtaz ile Nuran'ın paylaştığı bir ev içi sahnede, Batılı sanatın Doğu imgesine dair bakışı ile yerli bir öznenin buna tepkisi karşı karşıya gelir. Sakin bir öğleden sonra, pencerenin süzdüğü yumuşak ışık altında Nuran kanepede otururken Mümtaz onun güzelliğine bakmaktadır. Bu sırada Mümtaz'ın zihninde beliren sanat tarihî imgeyi, doğrudan sevgilisine söyler: “Yani bir odalık gibi, değil mi? Hani şu Matisse'inkiler cinsinden...” (Tanpınar 2022: 136). Nuran ise hafif bir gülümsemeyle bu benzetmeyi geri çevirir: “Hayır, istemiyorum” (Tanpınar 2022: 136). Bu kısa diyalog, anı tabloya benzeterek başlatır; fakat Nuran'ın tepkisiyle bu tablo kırılır. Mümtaz'ın kısa süreli zihinsel imgesi, Nuran'ı Matisse'in odalık tasvirlerini anımsatacak biçimde şekillendirir; bu imge, Batı modernist resminin Doğu'yu nesneleştiren

geleneğinin Türk evinde geçici bir yankısını oluşturur. “Ben Nuran’ım, 1937 senesinde yaşıyorum” (Tanpınar 2022:136). Ancak Nuran’ın bu cümleyle başlayan itirazıyla ortaya koyduğu tavır, bu yabancı imgeyi dağıtır. Nuran’ın bu kısa yanıtı, sahnenin seyrini değiştirir. Artık oda, Batılı bir ressamın egzotik fantezisini yansıtan bir sahne değil; iki öznenin karşılıklı diyalog kurduğu, kendilerini var ettiği özgür bir alandır. Burada mekânın kuruluşu yalnızca fiziksel unsurlarla değildir. Karakterlerin jestleri ve sözleri de mekânın estetik boyutunu belirler. Baudelaire’in modern estetiğinde vurguladığı *ânın* içindeki güzellik ve gerilim burada da kendini gösterir. Mümtaz’ın kısa süreli benzetmesiyle kurulan resimsel mekân, Nuran’ın müdahalesiyle yerini gerçek zamanlı ve eşitlikçi bir mekâna bırakır. Böylece Tanpınar, Doğu ile Batı arasındaki estetik diyalogu karakterlerin etkileşimine yansıtarak mekânın anlamını çok boyutlu kılar.

Tanpınar’ın mekân estetiğine dair göndermeleri birbirini izleyen sahnelerle çeşitlenir. Bu kez Fransız empresyonizminin duyarlılığı öne çıkar. Akşamüstü loşluğunda Mümtaz ve Nuran aynı odadadır; konuşmalar suskunluğa dönüşürken, ışığın Nuran’ın üzerine düşüşü Mümtaz’ın zihninde sanat tarihiyle ilgili çağrışımları tetikler. Bu esnada anlatıcı, Mümtaz’ın iç gözlemini şu cümleyle aktarır: “Sevgilisinin, gündelik hayatın her safhasında, duruşu, kıyafeti, aşta değişen çehresi ile sanatın ölmez aynasına kendinden evvel geçenleri ona adeta hayranlık ve sahip olma lezzetlerini bir kat daha ve belki de ıstıraplı bir şekilde hatırlatan bir yığın çehresi vardı. Renoir’in *Okuyan Kadın*’ı bunlardan biriydi” (Tanpınar 2022: 188). Bu pasajdaki Nuran’ın oturuşu, yüzüne düşen ışık ve kitabı tutuş biçimi, Mümtaz’ın zihninde bir tablo çağrışımı uyandırır. Artık bulundukları oda, Renoir’in çizdiği bir iç mekânın estetik niteliklerine bürünmüştür. Mümtaz’ın duyduğu hayranlık, sevdiğine sahip olma arzusu ve bunun getirdiği ince hüznün, bu resimsi sahnenin duygusal çerçevesini çizer. Renoir’in tablolarına özgü dağınık ve sıcak ışık, ten ve kumaş dokusunu eriten yumuşak fırça darbeleri ve ev içi mahremiyeti vurgulayan kompozisyon anlayışı, Mümtaz’ın Nuran’a bakışına nüfuz eder (Anar 2020: 551). Nuran’ın oturuşu yüzüne düşen ışık ve kitabı tutuş biçimi, Mümtaz’ın zihninde bir tablo çağrışımı yapar. Tanpınar, daha önce Matisse göndermesiyle yaratılan egzotik-nesneleştirici bakış açısından bilinçli bir şekilde uzaklaşır. *Okuyan Kadın* motifi, odanın estetik atmosferine entelektüel bir aura katar; mekân artık sadece güzel bir görüntünün değil, aynı zamanda derinlikli bir zihinsel dünyanın taşıyıcısıdır. Bu sahnede estetik mekân iki düzeyde kurulmuştur. Fiziksel olarak ışığın ve renklerin empresyonist etkisi, öznellik düzeyinde ise Nuran’ın entelektüel duruşu. Tanpınar’ın sanatın ölmez aynası ifadesi de bu çift yönlü anlamı pekiştirir: tabloya benzeyen bu an, hem ölümsüzlük kazanır hem de geçiciliğiyle hüznü uyandırır. Yaşanan an, tablonun kalıcılığı sayesinde yüceltilir ve ölümsüzlük kazanır. Görüyoruz ki Tanpınar, Renoir’in estetik dilini roman mekânını inşa eden bir araca dönüştürür. Sonuç olarak Tanpınar, Renoir’in resim anlayışını romanın mekân algısına dahil eder; Mümtaz’ın bakışı, Fransız empresyonizminin estetik çevresiyle biçimlenir.

Doğa seslerinin işleniş de Tanpınar’ın mekân estetiğinde aynı duyular arası etkiyi üretir. Mekân yalnızca gözle değil, işitme ve hissetme yoluyla da inşa edilir. Bu bağlamda Fransız müziğine yapılan göndermeler özellikle dikkat çekicidir. Mümtaz ile Nuran’ın yaz akşamı bir bahçeli evde geçirdikleri sahne bunun tipik bir örneğidir. Etraflarında esen rüzgâr, çiçek kokuları ve sessizlik ortamı duysal bir fon oluşturur. Bu atmosferde Nuran’ın belleğinde bir melodi uyanır: Claude Debussy’nin *Nocturne* (Gece Müziği) adlı eseri. Anlatıcı, Nuran’ın hafızasında uyanan bu anıyı şöyle betimler: “Debussy’nin musikisinden hatırladığı kadın sesleri yabani, beyaz güller gibi hafızasından

dağılıyordu” (Tanpınar 2022: 257). Bu ifade, geçmişte dinlenen bir melodinin bellekte beyaz güllerin açışı gibi yeniden canlanmasını betimler. Tanpınar, mekânı yalnızca fiziki özellikleriyle değil, müziğin ve belleğin etkisiyle de duygusal bir boyuta taşır. Debussy’nin ezgileri, mekânı zaman katmanları arasında bir bağa dönüştürür; geçmiş duygular bugünün içine taşınır. Bergson’un süre kavramı yine devrededir. Nuran, *Nocturne*’ün melodisini hatırlarken aslında geçmişteki bir aşk anını veya duygu durumunu yeniden yaşamaya başlar; her nota, bellekte saklı bir hissi bugüne çağırır. Bu yönüyle müzik, Mümtaz ve Nuran’ın aşkının zamansallığını kuran bir hatırlama biçimine dönüşür. Proust’un irade dışı bellek kavramıyla da bu sahneyi açıklamak mümkündür; Nuran’ın zihninde Debussy’nin parçasının canlanması, bilinçli bir hatırlama sonucu değildir. Sessiz gece, bahçedeki kokular ve duygual atmosfer, geçmişteki melodiye bilinç dışı şekilde hatırlatır. Böylece müzik, hafızada beyaz güller gibi açarak eski anıları şimdiki âna taşır. Sonuçta Tanpınar, doğanın seslerini ve müziğin hatırasını birleştirerek mekânı hem işitsel hem de duygusal bir deneyim alanı haline getirir.

Romanın sonlarına doğru Tanpınar, mekân estetiğini bu kez edebî göndermelerle çeşitlendirir ve Fransız tiyatrosuna yönelir. Entelektüel karakterlerin bir araya geldiği bir sohbet meclisinde (kahvehane veya ev salonu ortamı), tartışma hararetlenip söz dönemin yeni fikirlerine gelince, karakterlerden biri adeta bir tirat sonu edasıyla sözünü bitirir. Anlatıcı bu durumu canlı bir benzetmeyle aktarır: “Bu son kelimeyi Molière’den bir Vefik Paşa tercümesi temsil eder gibi şişkin bir eda ile göğsünü kabartarak söylemişti.” (Tanpınar 2022: 388). Bu cümle, gündelik bir tartışmanın birdenbire tiyatral bir sahneye dönüşmesini sağlar. Koltuklar, masa düzeni ve kahve fincanları bile bu benzetmeyle bir sahne dekorunun parçaları gibi algılanır. Tanpınar, bu sahnede iç mekânı sadece eşyaların diziliminden ibaret görmez; jestler, ses tonları ve kültürel göndermelerle mekânın estetiğini kurar. Konuşmacının göğsünü kabartıp sesini yükselterek lafını bitirmesi, günlük bir salonu bir tiyatro sahnesine çevirmeye yeter. Bu sahnede Fransız tiyatrosunun Osmanlı kültürüyle kesişimi görünür hale gelir; Molière’in adı Vefik Paşa’nın uyarlamaları aracılığıyla gündelik dile sızar. Böylelikle mekânın estetiği, sadece mimari unsurlardan değil, oyundan, performansdan ve kültürel etkileşimden de beslenir. Tanpınar, bu teatral jestleri hafif ironik bir dille aktarır; modern İstanbul’un aydın çevrelerini, fikirlerini bile sahneye koyan kişiler olarak resmeder. Bu yaklaşım, Baudelaire’in modern hayatı bir sahneye benzeten estetik anlayışıyla paralellik taşır: görünüşler, jestler ve tonlamalar estetik unsurlar haline gelir. Nitekim *Huzur*’da mekân, mimari ya da coğrafi bir zemin olmaktan çıkar; performansın, kültürel melezliğin ve sınıfsal gösterişin sahnesi hâline gelir. Sonuçta Tanpınar, edebiyat, resim ve müzikle harmanladığı mekân estetiğini tiyatro aracılığıyla da zenginleştirir. İstanbul, Fransız modernizminin etkilerini barındıran çok katmanlı bir estetik deneyim alanına dönüşür; okur, şehrin içinde gezerken her sahnede yeni bir sanat yapıtıyla karşılaşır gibi hisseder.

2.1.2.Zaman ve Bellek

Tanpınar’ın *Huzur* romanında zaman ve bellek, Fransız edebiyatı ve felsefesinin izleriyle zenginleşmiş bir biçimde işlenir. Yazar, Bergson’un süre fikrini ve Proust’un istemsiz bellek kavramını, bireysel hatıralarla toplumsal geçmiş arasındaki ilişkiyi açımlayan edebi sahnelerle dönüştürür. Romanın başkışisi Mümtaz’ın deneyimleri üzerinden, geçmişin şimdiki âna sızdığı Bergsoncu süre anlayışı ve Proust’un gayri iradi hafıza (mémoire involontaire) adını verdiği olgu anlatıda sahneleştirilir. Bu yaklaşım, Emil’in tespitiyle de uyumludur, Tanpınar bir yanıla “kayıp

geçmiş arayan Proustvari bir zamanın” peşindedir (Emil 2010: 119-120); kimi zaman tek başına, kimi zaman Nuran’la birlikte İstanbul’un tarihi/doğal güzelliklerinde Türk–Müslüman İstanbul’un mâzîsinden yeni mânalar devşirir. Bu sahnelerde Fransız figürler ve motifler, hatırlama eylemini tetikleyen estetik araçlar olarak karşımıza çıkar; böylece Tanpınar, gündelik olayları ve kişisel hatıraları evrensel bir kültürel bellek zeminiyle buluşturur. Zafer Demir’in analizine göre Tanpınar, Bergson’un süre (durée) kavramına benzer bir “ân” (an) fikrini şiirlerine taşır. “Bu dizelerde zaman, sonsuz bir akış, ‘yekpâre ve parçalanamaz bir bütün’ olarak varlık kazanmaktadır” (Demir 2019: 19).

Romanın ilk bölümlerindeki bir sahnede, Mümtaz ile Nuran’ın Adalar vapurunda tanıştıkları an incelikli bir Fransız imgesiyle derinleşir. Mümtaz, vapurun sallantısı ve kendi tedirginliğini gizlemek için gülümseyerek şöyle der: “Hiç olmazsa deniz kazalarından kurtulmakta birinciyim” (Tanpınar 2022: 84). Bu espri tonu, yüzeyde sıradan bir mizah gibi görünse de kahramanın iç dünyasındaki kırılganlığı örtmeye yarayan bir maskedir. Bu sahnenin arka planında deniz, yalnızca bir coğrafi unsur olarak kalmaz; Mümtaz’ın içsel dalgalanmalarını yansıtan metaforik bir alan işlevi üstlenir. Nitekim deniz, Fransız şiirinin özellikle Charles Baudelaire’in dizelerinde sıkça görüldüğü gibi hem cazibeyi hem de tehlikeyi içinde barındıran ikili bir simgedir. Mümtaz’ın yaptığı bu küçük şaka, bilinçaltındaki korkuların su yüzüne vurduğu anlardan biridir ve dolaylı bir Fransız imgesi barındırır. Tanpınar’ın deniz tasviri, Charles Baudelaire’in (1857) *L’Homme et la mer* (İnsan ve deniz) gibi şiirlerinde görülen estetik duyarlılıkla örtüşür. Dolayısıyla gündelik bir karşılaşmanın içerisine sızan bu Fransız şiirsel atmosfer, romanın derin zaman ve bellek katmanlarına ince bir gönderme yapar.

Tanpınar, benzer biçimde, bireysel hafızayı harekete geçiren nesneler vasıtasıyla da Fransız imgesini devreye sokar. Mümtaz ile yaşadığı aşkın yoğunluğu içinde Nuran, geçmişine ait bir hatırayla yüzleşir. Eski bir sandıkta bulup sakladığı, anneannesine ait dagarotip fotoğraf, Nuran’ın zihninde aniden canlanır. Romanda bu an şu cümleyle betimlenir: “Bu üç günde büyük annesinin hayali onu hiç bırakmamıştı... çok soluk dagarotip resmin sahibi...” (Tanpınar 2022: 145). Tanpınar’ın seçtiği bu eski fotoğraf, basit bir obje olmaktan öteye geçer. Bu fotoğraf Nuran için, sadece aile büyüklerinden kalma bir hatıra değil; kadınların kuşaklar boyu taşıdığı acıların ve kırılganlıkların da sembolüdür. Bu soluk görüntü, Madeleine’ini tadan Proust karakterlerini hatırlatırcasına, Nuran’ın hafızasında beklenmedik bir çağrışımı tetikler ve geçmişi tüm canlılığıyla şimdiki âna taşır. Böylece dagarotip, iki yönlü bir işleve sahip olur. Bir yandan aile hatıralarını bugüne taşıyan somut bir nesne, öte yandan Fransız kültüründen gelen bir icat aracılığıyla belleğin estetik boyutunu görünür kılan bir simgedir. Louis-Jacques-Mande Daguerre’in (1787-1851) geliştirdiği dagarotip tekniği, modern insanın geçmişle kurduğu görsel bağın başlangıcıdır (Anar 2020: 157). Bu yönüyle Fransız modernitesinin izini taşır. Tanpınar, bu sahne aracılığıyla bireysel aşk hikâyesini tarihsel süreklilik ve kuşaklararası bellek boyutuna taşır.

Tanpınar’ın romanında Fransız imgeleri, sadece bireysel aşk ve hatırlama sahnelerinde değil, entelektüel ve kültürel diyalog anlarında da belirginleşir. Mümtaz ile Nuran’ın yeniden bir araya geldikleri ilerleyen bölümlerde, gündelik sohbetleri tarih ve fikir üzerine derin bir tartışmaya evrilir. Kandilli’deki sükûnet sırasında Mümtaz aniden, doğu ve batı medeniyetlerinin büyük dönüm noktalarını yan yana getiren şu sözleri dile getirir: “Fatih, yirmi bir yaşında İstanbul’u fethetmiş. Descartes da yirmi dört yaşında felsefesini yapar. İstanbul bir kere fethedilir. *Usul Üzerinde Konuşma*

da bir kere yazılır.” (Tanpınar 2022: 133). Bu cümleler, Osmanlı’nın tarihsel zaferi ile Fransız düşüncesinin temel eserlerinden birini aynı anda anarak Mümtaz’ın zihninde iki ayrı dünyanın birleştiğini gösterir bir imge işlevi görür. Böylelikle Tanpınar, Fransız felsefesini ve tarihini, İstanbul’un fethi gibi kolektif bellekte silinmez bir yere sahip tarihî bir olay, Descartes’ın modern felsefenin kurucu metnini yazmasıyla eş değerde tutulur. Mümtaz, doğu-batı karşıtlığını bir an için zihninde askıya alır; her iki kültürel hadiseyi de medeniyetin yönünü tayin eden geri dönüşsüz eşikler olarak değerlendirir (Anar 2020: 169). Bergsoncu süre açısından bu iki olay, yalnızca tarihî birer an değil; belleğin sürekli yeniden kurguladığı, zamanı bölerek tarihin akışını belirleyen eşiklerdir. Nuran’la geçirilen bu düşünsel kesitte Descartes, felsefeci kimliğinden ziyade Fransız kültürünün bellekte taşıdığı sembolik değerle öne çıkar; Mümtaz’ın kültürel bilincine yerleşerek roman karakterlerinin hatırlama ve anlam arayışı sürecinin bir ögesi hâline gelir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Tanpınar, Fransız etkisini bu kez daha örtük biçimde, yaklaşan savaşın gölgesinde beliren toplumsal kaygılarla ilişkilendirir. II. Dünya Savaşı’nın gölgesinde İstanbul’da yaşanan tedirginlik, Mümtaz ve arkadaşlarının bulunduğu Küllük kahvehanesinde dile gelir. Bu endişeli sohbet sırasında Orhan, dalgın bir anında bir halk türküsünü mırıldanmaya başlar. Mümtaz da arkadaşıyla birlikte türkünün dizelerini tekrarlar: “Gide gide iki duvar arası, kimi kurşun, kimi bıçak yarası...” (Tanpınar 2022: 371). Bu yanık türkü, Mümtaz’ın zihninde anında bir köprü kurar ve onu kendi çocukluk anılarına götürür; babasıyla birlikte I. Dünya Savaşı yıllarında tren istasyonlarında asker uğurlarken duyduğu aynı ezgi, belleğinde yeniden canlanır (Anar 2020: 256). Bireysel hatıra ile toplumsal tarih bu anda iç içe geçer; geçmiş, şimdinin içine sızarak yeniden yaşanır. Orhan’ın dilinden dökülen türkünün sözleri, Mümtaz için zamanı kat eden bir hafıza köprüsü işlevi görür. Bergson’un süre anlayışıyla düşünüldüğünde, geçmişin bir anı kaybolmaz; şimdiki bilince eklenerek varlığını sürdürür. Türkünün içinde geçen kurşun ve bıçak yarası imgeleri, savaşın acılarını hem toplumsal hem bireysel düzlemde Mümtaz’ın hafızasına kazır. Bu noktada doğrudan bir Fransız figüründen söz edilmese de Tanpınar’ın belleği ele alış tarzı Proust’un yöntemini hatırlatır. Yazar, ulusal bir ezginin uyandırdığı duyguları evrensel bir bellek estetiğiyle işler; böylece yerel bir tema, Fransız edebiyatının açtığı düşünsel ufukla bütünleşir.

Tanpınar, modernleşme sancıları ve kültürel değişim temalarını işlerken de Fransız edebiyatından referanslar kullanır. Romanın başlarında Mümtaz, İstanbul sokaklarında dolaşırken kendi iç sorgulamalarına dalar ve toplumun geçirdiği dönüşümü düşünür. Eski ile yeninin iç içe geçtiği bu düşünsel sahnede, geleneksel metinlerle modern eserlerin yer değiştirmesini şu sözlerle özetler: “Bu polis romanları hülâsalarının bu Jules Verne’lerin, *Bin bir Gecelerin*, *Tütünâme*’lerin, Hayatülhayvan’ların ve Künzü’l-havâs’ların yerini alabilmesi için bütün bir cemaat yüz sene bunalmış, didinmiş, doğum sancıları çekmişti.” (Tanpınar 2022: 51). Mümtaz, çocukluğunda dinlediği masalları ve geleneksel hikâyeleri hatırlarken, onların yerini alan yeni edebiyat türünü Fransız yazar Jules Verne’in bilimkurgu ve macera romanlarını vurgular. Bu değişim, bireysel bir nostaljinin ötesinde, toplumsal belleğin dönüşümüne işaret eder. Tanpınar bu köklü değişimi doğum sancıları metaforuyla ifade ederek, bir kültürün yeni bir çağa geçişinin zorlu ama kaçınılmaz olduğunu belirtir.

Bu noktada Fransız imgesi Jules Verne, modern bireyin hafızasında bir dönüm noktası olarak belirir. Bergson’un süre kavramı açısından bakıldığında, bu tür dönüşümler yalnızca kronolojik bir

değişim değil; toplumsal bilincin biriktirdiği tecrübelerin devamlılığıdır. Proust'un bellekte yeniden canlanan geçmiş anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, masallar bütünüyle silinmez; yeni türlerin içinde farklı biçimlerde yaşamaya devam eder. Böylece Tanpınar, Jules Verne imgesini hem bireysel bir hafıza katmanı hem de kültürel dönüşümün simgesel unsuru hâline getirir. Tüm bu örnekler, Tanpınar'ın *Huzur* romanında Fransız imgelerini bilinçli bir poetik strateji olarak kullandığını göstermektedir. Yazar, Baudelaire'den Descartes'a, Proust'tan Mallarmé'ye uzanan geniş bir yelpazedeki Fransız fikir ve sanat mirasını, roman kişilerinin tecrübe dünyasına dahil eder. Bu sayede kişisel aşk hikâyesi veya sıradan bir şehir manzarası bile kolektif ve kültürel bir çağrışımlar alanına dönüşür.

Tanpınar, kültürel bellek ve zaman temasını mekân tasviriyle birleştirirken de Fransız unsurlarından yararlanır. Bunun dikkat çekici bir örneği, Sahaflar Çarşısı'nda Mümtaz'ın gözlemlerinde ortaya çıkar. Tozlu raflarda ve vitrinlerde yan yana duran kitaplar, kültürel belleğin eklektik yapısını gözler önüne serer: ağır bir cilt olan Mommsen'in *Roma Tarihi*, Fransız yayınevi Payot'nun bastığı kitaplarla, onların yanında ise Karakin Efendi'nin balıkçılık risalesiyle aynı karede yer alır Mümtaz, vitrin camı ardındaki bu manzaranın dağınıklığını ve çok katmanlılığını seyrederken adeta zamanın farklı katmanlarını aynı anda deneyimlemektedir. Bu izlenimini, roman metninde şu sözlerle sabitler: "Kahve falı ile Mommsen'in Roma hayali, Payot edisyonunun artıklarıyla Karakin Efendi'nin balıkçılık kitabı (...) birbirine karışıyordu." (Tanpınar 2022: 51). Bu cümlede yan yana anılan nesneler, geçmişin ve şimdinin eşzamanlı varlığına işaret eder. Bergson'un *durée* anlayışına uygun olarak, zaman burada kronolojik bir çizgi değil, geçmiş ile şimdinin iç içe geçtiği akışkan bir sürekliliktir. Farklı çağlara ve kültürlerle ait kitapların aynı rafta buluşması, Proust'un belleğin çağrışım gücüyle -şimdi-de yeniden beliren geçmiş fikrini andırır. Sahaf dükkânındaki bu tablo, toplumun modernleşme yolunda yaşadığı eklektik birikimi ve kültürel kırılmayı görünür kılar. Fransız imgesi bu sahnede dolaylı bir rol oynar. Payot yayınevinin eski baskıları, Fransız yayıncılığının Osmanlı-Türk modernleşmesindeki etkisini temsil etmektedir. Batı kültürünün sistematik bilgi birikimi, bu kitaplar aracılığıyla yerel kültür ortamına sızmıştır. Tanpınar, bu kaotik birikimi bir kültürel bellek mekânına dönüştürerek zamanın üst üste binen katmanlardan oluştuğunu edebî biçimde gösterir.

Aynı sahaf ziyaretinin devamında, Tanpınar Fransız edebiyatından doğrudan bir alıntıyı Mümtaz'ın hatırasına yerleştirir. Tozlu ve dağınık kitap raflarının önünde duran Mümtaz, hiç farkında olmadan zihninde bir dize belirir: "Meçhul bir felaketten buraya düşmüş..." (Tanpınar 2022: 51). Fransız sembolist şiirin temsilcisi Stéphane Mallarmé'ye ait bu mısra, roman kurgusu içinde Mümtaz'ın o andaki psikolojik atmosferini dile getirecek şekilde yorumlanır. Yıkıntıyı andıran sahaf dükkânının görüntüsü ile Mallarmé'nin bu melankolik dizesi Mümtaz'ın bilincinde örtüşür. İşte bu anda Tanpınar, Proust'un istem gayri ihtiyari hafıza dışı bellek kavramının bire bir örneğini sunar. Gözlemlenen bir manzara, farkında olunmadan daha önce okunan bir şiiri çağrıştırır ve geçmişteki estetik bir deneyim şimdiki ana taşınır. Fransız imgesinin ustalıklı kullanımı, romanda geçmişin estetik bir biçimde şimdide yeniden doğmasına imkân tanır. Samsakçı'nın ifadesiyle, Tanpınar "sonsuzluğun peşinde" bir sanatkâr olarak yekpâre bir zaman ülküsünü arar; dışsal/kronolojik zamanın hızından rahatsızlık duyar ve bazı anların, eşyaların, duyguların "donmasını, billûrlaşmasını" ister (Samsakçı 2011: 185-186). Bergson'un vurguladığı gibi geçmiş ile şimdi

arasında aslında keskin bir kopukluk yoktur; Mallarmé'nin dizeleri (geçmiş) ile sahafların tozlu manzarası (şimdi) arasında bilinçdışı bir süreklilik kurulmuştur. Bu sahnede Fransız imgesi doğrudan Mallarmé'nin şahsında ortaya çıkar; onun şiiri, Mümtaz'ın gördüğü sıradan manzarayı anlamlandıran estetik bir araca dönüşür. Tanpınar böylece günlük hayattaki basit bir gözlemi, Fransız sembolist Bergson'un niceliksel ölçülere indirgenemeyen süre anlayışıyla ve Proust'un duyular yoluyla tetiklenen ani hatırlama modeliyle örtüşür. Fransız imgesinin ustalıklı kullanımı, romanda geçmişin estetik bir biçimde şimdide yeniden doğmasına imkân tanır. Sonuç olarak, Tanpınar *Huzur*'da zamanı hem yaşanan somut anların birikimi hem de kültürel hafızanın yeniden yorumu olarak, çok katmanlı ve zengin bir olgu şeklinde kurgular.

Sonuç

Araştırma problemi çerçevesinde, Fransız imgesinin edebî gönderme veya yüzeysel kültürel etkileşim olmadığı; aksine, modern Türk edebiyatında aydın kimliği, zaman algısı, mekân estetiği ve bellek kurgusu üzerinde belirleyici bir unsur olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tanpınar'ın muhayyilesinde Fransız imgesi, estetik beğenilerin ürünü olmamakla; düşünsel bir yönelim ve kültürel konumlanma biçimidir. Zaman, mekân ve hafıza kavramlarının işlenişinde Fransız felsefi ve edebî kodları belirleyici olmuş; Bergson'un süre anlayışı, Proust'un bellek kurgusu, Baudelaire'in şehir estetiği Tanpınar'ın karakter ve mekân kurgusunda temel dayanaklar olarak öne çıkmıştır.

Söz konusu bulguların alan yazınına değişik katkılar yapacağı düşünülmektedir. Tanpınar'ın Fransız kültürüyle ilişkisi, şimdiye kadar çoğunlukla yüzeysel göndermeler bağlamında incelenmişken, bu makalede Tanpınar'da -Huzur romanı dolayımında- Fransız imgesi zaman-bellek, mekân-estetik ve entelektüel kimlik eksenlerinde sistemli biçimde ele alınmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşımın bulguları Tanpınar'ın eserlerinin karşılaştırmalı edebiyat perspektifiyle okunmasına imkân veren bir çerçeve sunması beklenebilir.

Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki Fransız imgelerinin, bireysel kimlikten toplumsal modernleşmeye uzanan çok katmanlı bir temsil alanı oluşturduğu açıktır. Bu imgelerin, Türk modernleşmesinin entelektüel süreçlerini anlamak için yetkin paradigmlar sunmaktadır.

Kaynaklar

- Alangu, Tahir (1965). "Tanpınar'ın Eserleri Üzerine Düşünceler." *Yeditepe*, c. 1, no. 5.
- Anar, Turgay (2020). *Huzur Atlası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanını Okuma Atlası*. 1. basım, Kapı Yayınları
- Balcı, Adnan (2013). *Sosyal Bilimlerde Araştırma: Yöntem, Teknik ve İlkeler*. 9. Basım, Pegem Akademi.
- Baudelaire, Charles (1857). *Les Fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- Berkes, Niyazi (2017). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. 38. basım, Yapı Kredi Yayınları.

- Demir, Zafer (2019). “Bergson Felsefesinin Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirlerinde Zaman.” *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, c. 3, ss. 1–20.
- Demiryürek, Meral (2020). “Masadaki Mektuplar: Yahya Kemal Paris’te Yaşıyor.” *HİKMET – Akademik Edebiyat Dergisi*, Prof. Dr. M. Orhan Okay Özel Sayısı, sayı 6, ss. 371–389.
- Emil, Birol (2010). “Huzur’un İstanbul’u.” *Ahmet Hamdi Tanpınar*, haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (2008)der. *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa*. 2. basım, Dergâh Yayınları.
- Eskin, Şerif (2014). *Zaman ve Hafızanın Kıyısında: Tanpınar’ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. Dergâh Yayınları.
- Kamal, Aysel (2018). *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Yapıtlarında Ben İdrakinin Bileşeni ve Antitezi Olarak Yabancılar*. Yayınlanmamış doktora tezi, danışman Prof. Dr. İlyas Üstünyer, International Black Sea University, Tiflis.
- Kaplan, Mehmet (2013). *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Zeynep (2007). *Tanpınar’ın Mektupları*. 4. gözden geçirilmiş basım, Dergâh Yayınları.
- Koç, Murat (2011). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Kültür ve Sanat Dünyasında Paris.” *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, no. 25, ss. 127–150.
- Mengi, Nesrin (2024). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Huzur Romanında Zaman Kurgusu.” *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, cilt 9, sayı 2, ss. 1174–1184.
- Okay, Orhan (1999). *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*. Dergâh Yayınları.
- Öztürk, Kadriye (2007). *Henri Bergson’da Süre*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Perin, Çağlar (2008). Bölüm: *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, Abdullah Uçman ve Handan İnci (derleyen.), 3F Yayınları.
- Samsakçı, Mehmet (2011). “Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında Ahmed Hamdi Tanpınar’da Türk Mimarisi.” *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, no. 3, ss. 179–220.
- Schacter, L. Daniel (2017). *Belleğin İzinde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sezen, Hülya (2016). “Tanpınar’da Proust İzleri.” *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, no. 61, ss. 285–289.
- Şahin, İbrahim (2012). *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*. Kapı Yayınları.
- Şahin, İbrahim (2020). “Tanpınar’ın Nerval’ine Dair.” *Türkbilig / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, cilt 20, sayı 40, Aralık, ss. 161–180.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2022), *Huzur*. Dergâh Yayınları,
- Tanrıtanır, Bülent Cercis ve Burcu Tütak (2015). “Henri Bergson’un Süre Felsefesinin William Faulkner ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Yansımaları.” *The Journal of Academic Social Science Studies: International Journal of Social Science*, no. 40, ss. 33–44

- Uçman, Abdullah (2006). “Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar.” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, sayı 7, Mayıs, ss. 479–510.
- Uçman, Abdullah ve Handan İnci (2008) der. *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*. 3F Yayınları.
- Yıldırım, Ali ve Hasan Şimşek (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. 12. basım, Seçkin Yayıncılık.