

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* Adlı Romanında Mekânın Poetikası

The Poetics of Space in Ahmet Hamdi Tanpınar's Novel *Huzur*

MEHTAP ÇELİK YILMAZ* - DR. ÖĞR. ÜYESİ EMİNE GÖZDE ÖZGÜREL**

Öz

Bu çalışma, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanında yer alan mekânları, Gaston Bachelard'ın fenomenolojik mekân yaklaşımı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Fenomenolojik yaklaşım, mekânı kişinin yaşantısı, algısı ve duyguları üzerinden ele alır. Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı yapıtında mekânın insan zihni ve ruhu üzerindeki etkilerini imgeler aracılığıyla inceler. Bachelard'a göre ev, köşe, yuva, sandık ve manzara/tabiat gibi uzamlar hatıralar, duygular ve düş gücüyle şekillenir. Buna uygun olarak *Huzur* romanındaki mekânlar da kurgusal kişilerin iç dünyasıyla özdeşleşen, okura çok katmanlı bir okuma imkânı sunan imgesel yoğunluğa sahip yerlerdir. Kapalı mekânlar güven, sığınma, mahremiyet ve aidiyet duygularını inşa eder, geçmişle yüzleşme imkânı sunar. Açık mekânlar ise düşünme sürecini harekete geçirerek bireyin psikolojisinde genişlik sağlar. Dolayısıyla roman, Bachelard'ın ortaya koyduğu poetik mekân kavramları çerçevesinde bir incelemeye olanak tanır. Bu çalışmada mekân kavramının tarihsel süreç içerisindeki dönüşümüne değinildikten sonra ilgili kavramın Bachelard'ın fenomenolojisindeki yeri açıklanmış; roman belli başlı mekân anlayışları doğrultusunda incelenmiştir. *Huzur*'daki mekânların yalnızca olayların geçtiği birer dekor olmayıp kurgusal kişilerin psikolojisinin aydınlatılmasında işlev kazanan; onların kimlik oluşumlarını, duygusal durumlarını, hafıza ve aidiyet ilişkilerini yansıtan; çeşitli ön varsayımlarla yeniden üretilen ve böylece farklı biçimlerde temellük edilen uzamlara dönüştüğü görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Tanpınar, *Huzur*, mekân, poetika, Bachelard, mekânın poetikası

Abstract

This study aims to examine the spaces featured in Ahmet Hamdi Tanpınar's novel *Huzur* within the framework of Gaston Bachelard's phenomenological approach to space. The

* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi, E-posta: mehtapcelik095@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2162-3592

** Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: ozgurel@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6075-1517

Geliş/Arrival: 04.04.2026

Kabul/Accepted: 15.06.2026

Yayın/Published: 25.06.2026



This work is licensed under a CC
Attribution 4.0 International Licence.

© Söylem and Author(s)

Alıntılama/Cite as: Çelik Yılmaz, Mehtap ve Özgürel, Emine Gözde (2026). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* Adlı Romanında Mekânın Poetikası". *Söylem* 11(2): 1221-1241

Doi: 0.29110/soylemdergi.1923028

phenomenological approach considers space through the lens of a person's experiences, perceptions, and emotions. In his work *The Poetics of Space*, Bachelard examines the effects of space on the human mind and spirit through imagery. According to Bachelard, spaces such as the home, the corner, the nest, the chest, and the landscape/nature are shaped by memories, emotions, and the power of imagination. Accordingly, the spaces in the novel *Huzur* are places of intense imagery that merge with the inner worlds of the fictional characters, offering the reader a multi-layered reading experience. Indoor spaces foster feelings of security, refuge, privacy, and belonging, and provide an opportunity to confront the past. Open spaces, on the other hand, stimulate the process of imagination, creating a sense of expansiveness in the individual's psyche. Consequently, the novel allow for an examination within the framework of Bachelard's concepts of poetic space. This study first examines the historical evolution of the concept of space, then explains its place within Bachelard's phenomenology, and finally analyzes the novel in light of key conceptions of space. It has been observed that the spaces in *Huzur* are not merely backdrops against which events unfold, but rather serve to illuminate the psychology of the fictional characters; they reflect the characters' identity formation, emotional states, and their relationships with memory and belonging; and they are transformed into places that are reimagined through various assumptions and thus appropriated in different ways.

Keywords: Tanpınar, Huzur, space, poetics, Bachelard, the poetics of space

GİRİŞ

Birçok disiplin tarafından çeşitli biçimlerde anlamlandırılan mekân, insanın içinde bulunduğu, algıladığı ve anlam yüklediği bir varoluş alanıdır. İnsanı ve ona dair yaşantıları merkeze alan edebî eserlerde “yaşanan olayların sahnesi” (Çetişli, 2009, s. 70) olarak karşımıza çıkan mekân, tarihsel süreç içerisinde önemli bir dönüşüme uğramıştır. Mekâna dair yaklaşımlara bakıldığında, Platon'a kadar gelişen eski Yunan felsefinde filozofların mekânı doluluk ve boşluk kavramları üzerinden tartıştıkları görülmektedir. Platon, mekânı (khora) oluş ve bozuluşun gerçekleştiği yer olarak açıklar. Mutlak anlamdaki mekânı, geometrik yüzeylerle sınırlı olan maddenin yer kapladığı, ezelî ve evrensel bir kap olarak nitelendirir. Aristoteles ise hocası Platon'un bu görüşüne eleştirel yaklaşarak mekânı “kaplayan cismin hareketsiz sınırı” olarak tanımlar. Ayrıca boşluğu (kenon), “içinde hiçbir şeyin bulunmadığı yer” olarak tarif eder ve gerçeklikte bir karşılığı olmadığı için reddeder. Ona göre kavram mantığı açısından “yer” ya da “mekân” (pou), aynı zamanda “nerede” sorusuna bir cevap oluşturur. Mekân problemi, modern felsefenin öncü isimleri tarafından da ilgilenilen bir konu olur. Descartes'a göre maddenin temel niteliği uzamlı oluşu, yani yer kaplamasıdır. Bu nedenle ona göre mekân ile cisim birbirinden ayrı düşünülemez ve boşluk kavramından söz etmek mümkün değildir. Leibniz, mekânın hiçbir şekilde cevher sayılamayacağını savunur ve mekânı yalnızca bölünemeyen cevherlerin içinde yer aldığı ilişkiler düzeni olarak değerlendirir. Kant'a göre ise mekân, nesnel gerçekliğe sahip olmayan, bilen özünde deney öncesi bulunan bir sezgi ya da insanın fenomenleri görme biçimidir. Daha sonraki süreçte Newton'un mutlak ve değişmez mekân anlayışı modern bilime uzun süre hâkim olmuşsa

da izafiyet teorisiyle birlikte bu anlayış yerini, zaman ile mekânın birbirinden ayrılmaz biçimde düşünüldüğü dört boyutlu uzay-zaman kavrayışına bırakır (Kutluer, 2003, s. 550-552).

İnsanı her anlamda etkileyen, bir yandan onu sınırlandıran, diğer yandan ona sınırsız fırsatlar sunan, bir insanlık birikimi olarak mekânı yalnızca fiziki anlamıyla algılamak ve geometrik olarak tanımlamak, mekânın sahip olduğu zengin birikime sırt dönmek ve onu sahip olduğu derinlikten uzaklaştırarak sığlaştırmak anlamına gelir (Gülbetkin, 2017, s. 30). Bu düşünceye paralel olarak mekân kavramına olan yaklaşım, 20. yüzyılda matematiksel kabullerden uzaklaşarak insan deneyimini merkeze alan fenomenolojik bir boyut kazanır. Fenomenoloji, çağdaş Alman filozofu Edmund Husserl tarafından sistematik bir disiplin olarak kurulan, bilincin çok çeşitli formlarıyla dinî, estetik, ahlaki ve duysal her tür doğrudan deneyimi analiz eden ve betimleyen bir felsefe yaklaşımıdır (Cevizci, 2005, s. 699). Fenomenolojik mekân ise, “insanın dünyadaki varoluşunu kapsayan, insana dünyada bir yer sunarak ait olduğu yere referans veren yaşanan bir yer” (Özcan, 2003, s. 125) şeklinde tanımlanabilir. Husserl’le birlikte mekân, beden aracılığıyla yeniden keşfedilir. Husserl için en temel fenomenolojik veri, “yaşantılayan beden (leib)” (Casey, 2025, s. 389)’dir ve bu doğrultuda mekânı bilinç ile beden üzerinden ele alır. İnsanın mekânla kurduğu ilişkide kişisel deneyimi öne çıkaran Husserl, bedeni diğer nesnelerden farklı bir konuma yerleştirerek mekânı, beden hareket hâlindeki deneyimiyle ilişkilendirir. Mekân, her ne kadar homojen bir yapı olarak düşünülse de yaşayan ve hareket eden beden bu homojenliği parçalamaktadır. Bu nedenle beden, mekânsal ilişkilerin merkezinde yer alan bir bağlantı noktası hâline gelmektedir (Özbek, 2015, s. 2-3). Heidegger ise *Varlık ve Zaman* adlı yapıtında mekâna, bireyin “dünya-içinde-varolma” durumundan hareketle varoluşsal bir bakış getirir (Heidegger, 2006, s. 69). Mekânı yalnızca fiziksel bir koordinatlar bütünü değil, bireyin varoluşsal yöneliminin şekillendiği temel bir yapı olarak görür. Ona göre “Mekân, varlık için bir ‘ikamet etme’ (dwelling) pratiği olup, insanın mekânı deneyimleyerek kendini dünyada konumlandırmasını ifade eder” (Türkmen, 2025, s. 130). Maurice Merleau-Ponty de Husserl ile Heidegger’in mekân yaklaşımlarından hareketle kendi fenomenolojik bakış açısını geliştirir. Merleau-Ponty’nin mekân algısı, bedensel kavrayışta anlam bulan bir deneyimdir. Mekânı Kartezyen geleneğin öngördüğü gibi soyut, boş, dışsal ve nicel bir uzam olarak değil; somut, dolu, yaşayan ve yaşanan bir varoluş alanı olarak ele alır. Bu bağlamda mekân, anlamlar ve duygulanımlarla örülü yoğun bir topoğrafya ya da yaşantısal bir manzara olarak ortaya çıkar. Beden ise bu mekânı dolduran nesneler, anlamlar ve duygulanımlar bütünüyle sürekli bir etkileşim içinde bulunur; mekânla içkin bir ilişki kurarak onu deneyimler, algılar ve bu deneyim sürecinde onu yeniden kurar ve anlamlandırır (Alataş, 2020, s. 265). Mekâna fenomenolojik açıdan yaklaşan bir diğer isim Fransız filozof Gaston Bachelard’dır. Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı yapıtında, insan doğasının temel gücü olarak kabul ettiği imgelem aracılığıyla insanın içsel dünyasındaki mekân algısına ve yaşantısına derinlemesine bir bakış sağlar. Bachelard’ın fenomenolojik mekân yaklaşımı, mekânın ve eşyaların birey tarafından nasıl algılandığını göstermeyi amaçlamakla birlikte mekânı yalnızca insan ruhu üzerindeki etkisiyle sınırlamadan, onu bireyin hayal gücü, hatıraları ve duygusal deneyimleriyle kurulan bir yapı olarak anlamaya yöneliktir. Ona göre mekân yalnızca fiziksel bir çevre değildir; insanın anılarıyla dolu olan, hayal gücü tarafından yeniden kurulan yaşantısal bir varoluş alanıdır. Yani insan mekânı yaşar, düşler ve

yeniden üretir. Bu nedenle Bachelard'ın mekân incelemeleri, mekânın mimari, geometrik ya da coğrafi özelliklerinden çok, öznenin o mekânla kurduğu içsel ve poetik ilişkiyi merkeze alır. Mekânın nesnel yapısını açıklamak yerine insanın imgelem ve anılar aracılığıyla mekânı nasıl deneyimlediğini ve yeniden anlamlandırdığını fenomenolojik bir perspektifle çözümlemeye odaklanır. Bachelard, "Gerçekten de çok basit imgeleri, 'mutluluk mekânı'nın imgelerini" (1996, s. 26) inceleyerek araştırmalarını bu yönelim çerçevesi içinde mekânseverlik (topophilie) adıyla tanımlar. Sahip olunan, rakip güçlere karşı savunulan ve sevilen mekânların insana özgü değerini belirlediği çalışmasında, imgelemin kavradığı bu mekânı fiziksel ölçümlere kayıtsız kalmayan, içinde yaşanmış bir mekân olarak nitelendirir. Bu yaşanmışlık yalnızca olgusal olarak değil, imgelemin tüm ayrıcalıklarıyla yaşanmış bir mekândır ve Bachelard'a göre bu mekân insanı her zaman kendine çeker (1996, s. 26).

Bachelard, içtenlik imgeleri üzerine yaptığı bu çalışmayı, evin poetikası sorununu ortaya koyarak gerçekleştirir ve "Nasıl oluyor da gizli odalar, ortadan kalkmış odalar, unutulmayan bir geçmiş barındıran barınaklar haline geliyor? Dinginlik kendine nerede ve nasıl ayrıcalıklı durumlar bulabiliyor? Geçici barınaklar ve rastlantısal sığınaklar, özel düşlerimizde kimi zaman nasıl nesnel hiçbir temeli olmayan değerler kazanıyor?" (1996, s. 27) sorularının cevabını arar.

Bachelard'a göre ev imgesi gerçek bir birleştirici ruhbilim ilkesine dayanır. Öz varlığımızın topoğrafyasına dönüşen ev imgesi, insan ruhunu çözümlemeye bir araçtır. Evin katmanlarının kazılarak açığa çıkarılması gibi insan da kendi içsel mekânlarında saklı olan anı, duygu ve imgeleri açığa çıkarabilir (1996, s. 27). Evin kimi yerlerinde/odalarında bulunan, nesnelerin evi olarak değerlendirilebilecek çekmeceler, kasalar/sandıklar ve dolaplar ise içerisinde bir dizi imgeyi taşır. Bachelard'a göre bu nesneler, kilit altına vurulmuş bir sürü ruh durumunu temsil eder ve bu ruh durumları, bir tür "gizli olanın estetiği"ni içerir (1996, s. 28). Evlerin içinde insanın büzüşüp kalmayı sevdiği küçük bölümler ile küçük köşeler bulunur ve insan, içinde biriken imge ve anıları bu köşelerde saklar. Bununla birlikte insan, tabiatın içinde ya da yalnızca tabiat imgesiyle bile hayal kuran bilincin içsel genişleme hareketinden doğan içtenlikli sonsuz büyüklük aracılığıyla kendisini sınırsız bir mekânsallık içinde deneyimleyebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanının mekânları da çok katmanlı bir okumaya açıktır, fiziksel özelliklerinin ötesinde bir takım imgelem değerler taşır. Romanın kapalı mekânlarından İhsan'ın evi ve evin içindeki kimi alanlar, romanın ana karakteri olan Mümtaz için yaşadığı kayıplardan sonra tutunabildiği, kendini var edebildiği ve yeni hayatını kurarken kişiliğinin de şekillendiği bir yer olur. İhsan'ın oğlu Ahmet için ise tüm bu yapıcı yönlerinin aksine aidiyet duygusu kuramadığı, bütünleşemediği, bir köşesine çekilerek yalnızlaştığı bir mekândır. Bununla birlikte Ahmet'in kardeşi Sabiha'nın varlığıyla anlam kazanan, canlılığını koruyan ve düşlemeye imkân tanıyan bir nitelik kazanır. Mümtaz'ın evi hem bir sığınaktır hem de mahremiyetin yaşandığı ve korunduğu, mutlu bir geleceğin düşünüldüğü huzur mekânıdır. Nuran'ın Kandillideki evi, Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşkı besleyen, bu aşkı canlı tutan ve düşleme yoluyla yeniden inşa edilen bir mekân olarak belirir. Nuran'ın sandığı ise içerisinde birtakım sırları taşır. Açılma imgesi yoluyla bilinçaltını açığa çıkaran ve geçmişle yüzleşmeyi sağlayan bir hafıza mekânıdır. Romanın açık mekânlarından olan Akdeniz'in suları ve Boğaz, Mümtaz ile Nuran'ın

içindeki imgeleri açığa çıkaran ve içsel bir büyüklüğe açılan düşleme mekânlarıdır. Bu yönüyle romanın mekânlarını, Bachelard'ın "ev", "evren", "kasalar/sandıklar", "köşe", "yuva" ve "içtenlikli sonsuz büyüklük" şeklinde nitelendirdiği poetik mekân kategorileri çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.

1. MEKÂNIN POETİKASI BAĞLAMINDA HUZUR ROMANI

Tanpınar'ın, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki İstanbul'u merkeze aldığı, otobiyografik özellik taşıyan (Moran, 2001, s. 270) romanı *Huzur*, 1949 yılında yayımlanır. Ahmet Oktay, Tanpınar'ın bu romanında Doğu-Batı sorunsalı üzerinde durduğunu ve romanın merkezî kişisi olan Mümtaz'ın, içerisinde olduğu bir bireşim arayışını anlattığını ifade eder (1993, s. 1259). Fethi Naci ise *Huzur*'u Türkçede okuduğu en güzel aşk romanı olarak nitelendirirken, yalnız bir erkeğin bir kadına olan tek bir aşkın değil, birbirini besleyen, geliştiren iki aşkın romanı olduğunu söyler. Mümtaz, Nuran'a olduğu kadar İstanbul'a ve Boğaz'a da âşıktır (2001, s. 72). Savaş ortamının buhranının, Doğu-Batı çatışmasının yanında içsel çatışmaların, hastalık ve ölümün, tabiatın, medeniyetin, sosyal meselelerin, musiki, sanat ve estetiğin iç içe verildiği roman, dört karakterin adlarına ayrılan dört bölümden oluşur. Berna Moran'ın "bir huzursuzluğun romanı" (1993, s. 269) olarak nitelendirdiği eserde yer alan bölümler sırasıyla "İhsan", "Nuran", "Suat" ve "Mümtaz"dır.

Vaka zamanının hemen hemen yirmi dört saat olduğu roman, bir ağustos sabahı başlar. İkinci Dünya Savaşı'nın ilan edilmesinden yaklaşık yirmi dört saat öncesidir. Dördüncü ve son bölümde, savaş ilan edildiği sırada, yirmi dört saat kadar sonra sonlanır. İkinci ve üçüncü bölümlerde geriye dönüş tekniği kullanılarak Mümtaz'ın yaşadığı son bir yıl anlatılır. Yine birinci ve dördüncü bölümlerde geriye dönüşler söz konusudur.

"İhsan" adını taşıyan birinci bölümde, olaylar ilk olarak Mümtaz'ın amcaoglu olan İhsan'ın evinde yaşanır. Bölüm, İhsan'ın hastalığının anlatımıyla başlar. Mümtaz, o ağustos sabahı İhsan'a hasta bakıcı bulmak üzere evden dışarı çıkar. Bu ilk dışarıya çıkışta geriye dönüşle Mümtaz'ın İstanbul'a, İhsan'ın evine gelene kadarki hayatı anlatılır. Mümtaz'ın çocukluğunun ilk yılları, tüm hayatını etkileyen işgal günleri, İhsan'ın Mümtaz'ın yetişmesi üzerindeki olumlu etkileri bu bölümde yer alır. İhsan'ın annesi, eşi Macide ve çocukları Ahmet ile Sabiha da yine birinci bölümde tanıtılır. Kiracıyı görmek üzere ikinci defa evden çıkışıyla ise Mümtaz'ın iç dünyası, ruh hâli, yaşadığı duygu yoğunluğu okura aktarılır. Mümtaz, dışarıya her iki çıkışında da İhsan'ın hastalığının yanında sevgilisiyle ayrılmış olmanın ve yaklaşan savaşın verdiği iç sıkıntısıyla dolaşır. Eminönü'nde yürüdüğü sırada, sevdiği kadın olan Nuran'ın iki genç kız arkadaşıyla karşılaşır. Bu iki genç kızdan Nuran ile eski kocasının barıştığını öğrendiğinde bölüm sonlanır. "Nuran" adını taşıyan ikinci bölüm, romanın en geniş kısmını oluşturur. Yaklaşık bir yıl öncesine gidilerek Mümtaz ile Nuran'ın yaşadıkları âdeta rüyaya benzeyen aşk, sanatın ve tabiatın iç içe geçtiği bir atmosferde işlenir. Mümtaz'ın hayatı, eski musikiyle büyüyen, Boğaz'da yetişen, güzel ve etkileyici bir kadın olan Nuran'la tanıştıktan sonra tamamıyla değişir. Mekân kullanımı açısından da zenginleşen bölümde Mümtaz ile Nuran'ın birliktelikleri, birbirlerine dair beklentileri, kurdukları düşler ve kaçınılmaz yüzleşmeleri, geniş bir çerçevede okura sunulur. Bölümün sonunda Mümtaz ile Nuran, çevrelerinden gördükleri müdahale nedeniyle ani bir şekilde evlenme kararı alırlar.

Üçüncü bölüm, “Suat” ismini taşır. Mümtaz’ın korkuları, kıskançlıkları, üzüntüleri ve şüpheleri bu bölümde aktarılır. Mümtaz ile Nuran’ın evlenmelerine az zaman kalmıştır ancak Suat’ın Nuran’a duyduğu karşılıksız aşk nedeniyle intihar etmesi, ilişkilerini derinden sarsar. Nuran, bu trajedinin ardından aşkı artık lüzumsuz ve gülünç bulur. Aralarında bir ölüm varken asla mutlu olamayacaklarını düşünerek Mümtaz’la olan birlikteliklerini sonlandırır. “Mümtaz” adını taşıyan romanın son bölümünde, Suat’ın intiharının tesiri altında kalan Mümtaz’ın, Suat’ın ruhuyla yaşadığı çatışma yer alır. Bölüm, ilk bölümün sonlandığı, Mümtaz’ın Nuran’ın kocasıyla arasının düzeldiği haberini aldığı andan başlar. Kirayı almak için evden çıkan Mümtaz, bu bölümde kirayı alıp eve döner. Birinci bölümdeki gibi bu bölümde de iki kez sokağa çıkar. İlki İhsan için doktor aramak, ikincisi de ilaç almak içindir. İhsan’ın durumunun ağırlaşması üzerine Mümtaz, o gece sabaha karşı İhsan için aldığı ilaç dolu şişelerle eve dönerken bir kriz geçirir. O an Suat’ın sanrısıyla karşılaşarak yere düşer ve her yeri kan içinde kalır. Doktoru bulup birlikte İhsan’ın evine gelirler. Mümtaz bir köşeye çekilmiştir. Radyo, evin sessizliği içinde, İkinci Dünya Savaşı’nın başladığını haber verir. Roman, bu şekilde, İhsan’ın evinde başladığı gibi yine İhsan’ın evinde sonlanır.

Romanda açık ve kapalı mekâna ilişkin betimlemelerin fiziksel dünyayı yansıtmaktan öte işlevleri olduğu görülmektedir. Bu bağlamda mekân, kişinin yaşantısını, aidiyet duygusunu, çeşitli ruh durumlarını, geleceğe ilişkin beklenti ve kaygılarını somutlayan özelliktedir. Bu yönüyle roman, Bachelard’ın fenomenolojik mekân anlayışından hareketle “mutluluk”, “içtenlik” ve “düşsel” mekân terimleri doğrultusunda değerlendirilebilecek kapalı ve açık mekânlar içerir. İncelenen kapalı mekânlar, İhsan’ın evi ve evdeki köşeler, Mümtaz’ın Emirgân’daki evi, Nuran’ın Kandilli’deki evi ve evdeki sandık; açık mekânlar ise Akdeniz ve Boğaziçi’dir.

1.1. “Ev” ve “Köşe” Ekseninde İhsan’ın Evi

Mümtaz’ın çocukluğunun, İstanbul’da İhsan’ın evinde geçirdiği mutlu dönemden önceki yılları kayıplarla doludur. Mümtaz Anadolu’da, S...’deki bir işgal gecesinde babasını kaybeder. S...’de yaşayan ailelerin çoğu, şehri daha önceden terk etmiştir. Mümtaz’ın babası da şehrin düşmesine yakın ailesiyle birlikte akşam vakti yola çıkmak üzere bir araç bulur ve her şeyi hazırlar. Yük arabasını bekledikleri sırada kapı çalar ve oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum, evin sahibi sanarak Mümtaz’ın babasını öldürür. Baba, komşuları tarafından evin bahçesinde bir ağacın dibine, alelacele bir mezar kazılarak gömülür. Bu sahne, Mümtaz’ın hiç unutamadığı bir an olarak zihnine kazınır. Şehre girildiği haberi geldiğinde Mümtaz, yaşananlara daha fazla dayanamayarak kısa süreli bir baygınlık geçirir, kendine geldiğinde annesiyle birlikte şehri terk eden yüzlerce insanın olduğu kabileye katılır. Mümtaz bu yolculuğu hiçbir zaman tam olarak hatırlayamaz. Cevapsız kalan birtakım sorular ve hafızasındaki geri gelmeyen kimi hayallerle geçen karmaşa dolu birkaç günün ardından, bir akşam vakti annesiyle akrabalarının yanına, Akdeniz’deki bir şehre gelirler. Annesi burada hastalanır ve Mümtaz annesini o hafta içinde kaybeder. Bu ani ölümle yaşamında dolduramadığı bir boşluk oluşan, artık hayatta bir başına kalan Mümtaz’ın yaşadığı bu kayıplar tüm hayatını etkiler. Mümtaz, bir ikindi vakti vapura bindirilerek İstanbul’daki akrabalarının yanına gönderilir. Bir bilinmezlik içerisinde İstanbul’a gelişiyle ikinci hayatı başlayan Mümtaz’ı, büyük yengesi ile amcasının oğlu İhsan karşılar. İhsan, o sırada Mısır’dan yeni

dönmiştir. Sağlığı Anadolu'ya gitmesine engel olduğu için İstanbul'da, gizli bir teşkilâtta görev yapar. Mümtaz'ın babası evde sık sık İhsan'dan söz ederek duyduğu sevgiyi dile getirmiş, Mümtaz'ın da büyüyünce ona benzemesini temenni etmiştir. Mümtaz, kendisinden yirmi üç yaş büyük olan İhsan'ı zihninde çeşitli tasarımlarla canlandırmış olsa da vapura onu karşılamaya geldiğinde gerçekliğin bu hazırlanmış yüzlerden çok daha sıcak ve samimi olduğunu fark eder. Sakat bir ayağı ve çiçekbozuğu olmasına rağmen gözleri gülen bu adam, Mümtaz'ı sevgiyle karşılar, ona öğütler verir ve karşılık beklemeden onunla arkadaşlık kurar. İşgal nedeniyle evini, toprağını terk etmek zorunda kalan, önce babasını ardından annesini kaybeden Mümtaz'ın yalnızlığı, İhsan'ın evine gelişinden kısa bir süre sonra son bulur.

İlk zamanlar büyük yengesinin ihtiyarlığının yanında İhsan'ın da Galatasaray'da hoca olması ve kalan zamanlarında evde okuma-yazmalarına devam etmesi, Mümtaz'ın okulu dışında günlerinin hemen hemen yalnız geçmesine, bu nedenle Şehzadebaşı'ndaki bu evin hayatına güç alışmasına sebep olur. "Etrafındaki her şeye kendi içindeki saadet duygusunu geçiren" (Tanpınar, 2000, s. 38) bir kadın olarak nitelendirilen Macide'nin İhsan'la evlenerek bu eve gelişi, hem evin hem Mümtaz'ın hayatını olumlu yönde değiştirir. Macide gelene kadar her şeye küskün ve dış dünyaya kapalı olan, her an başına bir felaket gelecekmiş gibi yaşayan Mümtaz, Macide geldikten sonra iyileşir; "yüzünü güneşe çevirir" (Tanpınar, 2000, s. 22). O zamanları, "Benim çocukluğumun bir kısmı bir bahar dalı altında geçti [.]” şeklinde ifade eder (Tanpınar, 2000, s. 22).

Evi bir "mutluluk mekânı" olarak ele alan Bachelard'a göre ev, her gün kök saldıığımız bir yeri imler: "Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim -sık sık yinelendiği gibi- ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur. Sözcüğü tüm anlamlarıyla kapsayan bir kozmos" (1996, s. 32). Macide'nin varlığı da bu evi Mümtaz için içtenlikle sevdiği bir yuvaya, bir evrene dönüştürür. Macide, "kadın şefkatine ve güzelliğin terbiyesine en muhtaç olduğu zamanda" (Tanpınar, 2000, s. 22) Mümtaz'ın hayatına girer. Mümtaz, kendisinden on iki yaş büyük olan Macide'yi bir arkadaş olarak görür ve onun sayesinde o güne kadar bir misafirmiş gibi hissettiği evi benimser, âdeta sahiplenir:

O zamana kadar kendisini misafir gibi gördüğü ev birdenbire onun oluvermişti. İnsanın sevdiği bir ev olunca kendisine mahsus bir hayatı da olur. O zamana kadar S...’deki son gecede kendisi için her şeyin bittiği, hayatın dışında çok hususî bir talihle, herkesten ayrı olarak yaşadığını sanan Mümtaz, birdenbire kendisini yeni bir hayatın içinde buldu. Etrafında bir hayat vardı ve o, bu hayatın bir parçasıydı (Tanpınar, 2005, s. 38).

İhsan'ın evi, Mümtaz için artık yalnızca bir barınak olmaktan çıkarak anlamlı, kişisel bir mekâna dönüşür. Böylece evle kurulan bu duygusal bağ, Mümtaz'ın dünyayla kurduğu ilişkiyi de dönüştürür. Mümtaz, artık o evin "öznesi" ya da "sahibi" olarak kendisini oraya ait hissetmeye başlar.

Bachelard'a göre köşe, bize varlığa özgü değerlerin ilkin, hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Varlığımızın güvenli ve yakın yeridir. Köşe, yarısı duvar, yarısı kapı olan bir tür yarı-hücredir. Köşesinde dinginlik içinde olma bilincinden, deyim yerindeyse ışınlı bir hareketsizlik yayılır. Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş olarak duyumsayan bedenimizin çevresinde düşsel bir oda oluşur (1996, s. 155). Ömer Sağlam (2024, s. 371-372)'ın da çalışmasında benzer yaklaşımla incelediği ve belirttiği gibi, evle kurduğu duygusal bağın yanında evdeki odalar, kitaplar ve özellikle bir köşesinde çalıştığı evin kütüphanesi, Mümtaz'ın gelişimine katkı sağlar.

Kendisini birdenbire yeni bir hayatın içinde bulan Mümtaz'ın bundan sonraki yaşamı ve kişiliği bu ortamda şekillenir:

Ona evin üst katında İhsan'ın odasının üstündeki odayı vermişlerdi. Onun yanındaki büyük oda sonraları bir köşesinde onun da çalıştığı kütüphane idi. Mümtaz ilk defa bu kadar kitapla bir yığın resim ve öteberi ile karşılaştığı zaman şaşırılmıştı. Sonra evin hayatına alışınca bu kütüphane onu çekmişti. İlk okumaları bu kütüphanenin tesadüfıyla olmuştu. Roman, hikâye, mânasını bir türlü kavrayamadığı şiir kitapları bu senenin asıl arkadaşlarıydı (Tanpınar, 2000, s. 37-38).

Köşe, bu anlamıyla yalnızca fiziksel bir mekân, bir çalışma alanı değil düşünsel, entelektüel ve ruhsal boyutları olan; âdeti bir düşünme, içe çekilme, okuma, kendisiyle kalma ve içsel gelişim alanıdır. Başlangıçta Mümtaz'ın bu mekânda yaşadığı şaşkınlık, onun bu “köşe”ye henüz alışmadığı şeklinde düşünülebilir. Ancak gün geçtikçe evin ahengine alışmasıyla birlikte kütüphane onu çekmeye başlar. Bu çekilme, Bachelard'ın köşeye attığı, köşenin çağırıcı, sığınmacı özelliğini imler. Kütüphane ve bu kütüphanenin bulunduğu odanın köşesi, Mümtaz'ın yalnızca okuma alışkanlığı kazandığı yer değil; aynı zamanda kişisel dönüşümünün başladığı, dünyasının şekillendiği ve Bachelard'ın deyişiyle “imgelem gücünün” beslendiği bir alandır. Mümtaz burada, odanın bir köşesinde kendisi için konulan masanın başına geçerek büyük bir Türk tarihi yazmak isteyen İhsan'ın araştırmalarına yardım etmek üzere saatlerce okur. Mümtaz'ın bu derin okumaları, Bachelard'ın sözünü ettiği, köşede yayılan hareketsizliğin yalnızca fiziksel bir durgunluk değil, düşünsel bir yoğunlaşma hâli olduğu görüşünü açıklar niteliktedir. Bachelard'a göre köşe, hayal gücünü uyandırır; insanın dünyadan bir süreliğine geri çekildiği, kendi iç sesini duyabileceği en basit sığınak biçimlerinden biridir. Onun önemli kavramlarından biri olan “düşleme” burada ortaya çıkar (1996, s. 154-155). Mümtaz bir yandan İhsan'ın kendisine açtığı yoldan yürürken diğer yandan kendi istidadı onu sanata ve şiire sürükler. Mümtaz'ın bu alanlara olan ilgisini ve yeteneği fark eden İhsan, ona Bâkî, Nef'î, Nedîm, Galib, Dede ve İtrî gibi şairleri aşılır. “Mademki okuyorsun, (...), bari en iyisini oku...” (Tanpınar, 2000. s. 40) diyerek Baudelaire'i de okuması için kendisine verir. Mümtaz, o günden sonra Baudelaire'i elinden bırakamaz. Yazar, romanda, “Bir şairin en büyük keşfi, kendi muharririni, iç âlemine doğru kendisine götürecektir olanları bulmaktır” (Tanpınar, 2000, s. 40) der. Mümtaz, yavaş yavaş Fransızları keşfetmeye başlar; de R gnier, Heredia, Mallarm , Nerval gibi şairleri de yine burada tanır ve sever. Böylece hem Doğu hem Batı sanatını tanıyan Mümtaz'ın şair kişiliğinin temelleri bu köşede atılmış olur. Sadece ev değil, evin en uç noktası dahi bir dünya ihtiva edebilecek –hem dünya içinde var olup hem de bir dünya olabilecek– durumdadır (Casey, 2025, s. 498). Dolayısıyla “kendini gerçekleştirme mekânı” (Deveci, 2021, s. 166) olarak da değerlendirilebilecek bu ev ve özellikle evin kütüphanesinin “köşe”si, Mümtaz'ın kimliğinin teşekkülünü sağlayan bir yuva niteliği taşır. Mümtaz'ın içinde bulunduğu köşe, üst kattaki odalar ve özellikle kütüphane, onun psikolojik ve entelektüel gelişimine katkı sağlayan bir içtenlik mekânı olarak nitelendirilebilir.

Mümtaz'ın aksine İhsan'ın oğlu Ahmet için ev, Bachelard'ın tanımıyla uzlaşmaz bir noktadır. Bachelard'a göre ev, insanın evrendeki ilk dünya deneyimidir; aynı zamanda ilk barınağı ve sığınağı olarak sıcaklık ve güvenlik duygularını taşır. Ahmet'e göre ise ev, insanın her gün kök saldığı, güven veren bir sığınak değil; bir yabancılaşma yeridir. Bunun nedeni, Ahmet'in doğumunun trajik bir olayı beraberinde getirmesidir. Macide, sekiz yıl önce, ikinci çocukları olan Ahmet'in doğumunun

riskli olabileceği ihtimali nedeniyle hastaneye yatırılır. Bir haziran sabahı, İhsan ve Macide'nin ilk çocukları Zeynep, annesini görmek için hastaneye giderken hızla gelen bir arabanın çarpmasıyla hayatını kaybeder. İhsan ve doktorlar, Macide'nin bu felaketi öğrenmemesi için ellerinden geleni yapsalar da Macide hasta bakıcılardan olayı öğrenir, yattığı yerden ölünün bulunduğu yere kadar sürünerek gider ve kızının cesedini gördükten sonra bir türlü kendine gelemmez: "Ağır bir humma ile günlerce yatmış, Ahmet'i bu humma içinde doğurmuştu" (Tanpınar, 2000, s. 16). Bu işte bir suçlu olmamasına rağmen yaşanan felaketten herkes çeşitli gerekçelerle kendisini sorumlu tutsa da kendini asıl suçlayan Ahmet'tir:

Vâkıa, Ahmet de sakindi. Fakat yaratılıştan öyle idi. O, kendisini kabahatli bulan adamdı. Billhassa, doğuşunun hazin tesadüflerini öğrendiği günden beri –kimden, nasıl? Bunu hiç biri bilmiyordu. Belki de komşulardan biri söylemişti;– daima köşesinde, daima evi yadırgar olmuştu. O kadar ki, biraz fazla şımartılmak istense, hatırımlı alıyorlar düşüncesine kapılıyor, gözlerine yaş birikiyordu. Bu, her yerde tesadüf edilen şeylerdendir. İnsanlar bazen doğuştan mahkûm olurlar, saz parçası kendiliğinden kırılırdı (Tanpınar, 2000, s. 14).

Ahmet, romanda çizilen karakteri bakımından sakin yapısını daha çok doğuştan getirmiş olsa da (Çetin, 2013, s. 160) yaşanan trajik olay ve içine doğduğu ortam, onun mekânla kurduğu ilişkiyi olumsuz yönde etkiler. Bachelard'a göre ev, insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar ve bunları sürekli kılar. Evin olmadığı bir olasılıkta insan dağılıp gider: "Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir. Üstünkörü metafiziklerin öğrettiği gibi insan 'dünyanın ortasına bırakılmadan önce' evin beşiğine yatırılır" (1996, s. 35). Bu noktada Ahmet'in evi daima yadırgaması, Bachelard'ın düşüncesinin aksine, onun kendi evine karşı aitik duygusu kuramadığını gösterir. Bu durum, onun daha çocukluk döneminde suçluluk duygusuyla büyüdüğünü düşündürür. Bachelard'ın evi hem içten hem dıştan gelen tehlikelere, kötülüklere karşı insanı koruyan, onun dağılmasına, kendini kaybetmesine izin vermeyen bir sığınak, bir yuva olarak tanımlamasına karşın Ahmet için ev yuva değil, âdeta bir kaderin dayatıldığı bir mekân olarak tanımlanabilir. Bu nedenle Ahmet, dünyaya geldiği andan itibaren kendi yazgısına mahkûm edilmiş bir karakter olarak konumlanır.

Ahmet'in daima köşesinde oluşu, Bachelard'ın köşe tanımıyla biçimsel düzeyde örtüşür. Bachelard, bir evde insanın sıkışıp büzüşmek istediği köşelerin, küçük mekânların varlığından söz etmekle birlikte bu fiziksel sıkışıp büzülmeyi bir yadsıma biçimi olarak niteler: "'Yaşanan' köşe, yaşamı yadsır, yaşamı kısıtlar, yaşamı gizler. Köşe, bu durumda, Evren'in yadsımasıdır." Yine Bachelard'a göre, "köşeye çekilen her ruhta bir sığınma figürü" bulunur (1996, s. 154-155). Ahmet'in köşeye çekilmesi, sessizliği, evin içinde bile bir yabancı gibi hissetmesi de köşeyi yalnızca fiziksel değil, tinsel bir geri çekilme alanı olarak kullanması anlamına gelir. Biraz fazla şımartılmak istendiğinde hatırımlı aldıkları düşüncesine kapılan, gözleri yaşaran Ahmet'in köşeye çekilerek sessizleşmesi, geçmişte yaşanan bu trajik olayla ve yaşadığı suçluluk duygusuyla baş başa kalması demektir. Bu durum, Bachelard'ın köşe tanımındaki yalnızlaşma ve köşenin yaşamı yadsıma, kısıtlama ve gizleme işlevlerini çağırıştırır. Ancak Bachelard'da köşe, bu yadsıma hâliyle birlikte düş kurma ve içsel yoğunlaşmayı mümkün kılan poetik bir sığınakken Ahmet'in köşeye çekilişi sonucu ortaya çıkan yadsıma, suçluluk ve travmanın bir dışavurumudur. Dolayısıyla burada köşe,

Bachelard'ın sözünü ettiği gibi düşlemsel bir sığınma mekânı olmaktan çok, varlığı daraltan ve bireyi suçluluk duygusuyla baş başa bırakan bir içe kapanma mekânına dönüşür.

Ahmet'in kız kardeşi Sabiha ise onun tam aksine evin masalıdır. İhsan, Macide'yi yaşadığı büyük sarsıntıdan kurtarabilmek için yeni bir çocuk sahibi olmanın onu iyileştireceğini düşünür. Bu düşünceyle dünyaya gelen Sabiha, doğumunun ardından yalnızca yarı deli sanılan annesinin akıl sağlığını geri kazandırıp onu hayata döndürmekle kalmaz, aynı zamanda bir felaketle kökünden sarsılmış olan evin ruhunu da yeniden canlandırır. Mümtaz, Sabiha'ya hem doğduğu günden beri bağlıdır hem de doğuşunun şartları düşünüldüğünde ona karşı minnettardır. Sabiha, pek az çocuğun başarabileceği bir şeyi yaparak kısa zamanda bir eve teselli ve sevinç getirmiştir. Bachelard, "ev düşü barındırır, düş kuranı korur; ev dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar" (1996, s. 34) diyerek evin düşsel ve koruyucu doğasına vurgu yapar. Bu bağlamda Sabiha'nın evin içerisinde gezinmesi, durmaksızın konuşması, masallar uydurması, şarkı söylemesi ve "İhsan Bey Adası"nı (Tanpınar, 2000, s. 10) neşesi ve şamatasıyla doldurması, evin canlı, üretken ve düşsel yanını temsil eder. Böylece Sabiha, Bachelard'ın sözünü ettiği biçimiyle, yaratıcı imgelemin açığa çıktığı, düşlerin beslendiği bir "ev" anlayışının somut karşılığı hâline gelir. Yine Sabiha'nın dışa dönüklüğü, Ahmet'in içe kapanıklığını görünür kılmış; evin merkezi oluşu ise Ahmet'in köşede konumlanmasına zemin hazırlamıştır.

1.2. Bir "Ev" – "Yuva" Olarak Mümtaz'ın Emirgân'daki Evi

Mümtaz'ın Emirgân'daki evi, romanın en dikkat çekici mekânlarından biridir. Mümtaz'ın bir mayıs sabahı ada vapurunda tanıştığı ve yaklaşık bir yıl süren rüya gibi bir aşk yaşamalarına rağmen evlilik arifesinde yollarını ayırdığı Nuran'la kurduğu gelecek hayallerine, birlikteliklerine ve ayrılmadan önceki son buluşmalarına bu ev tanıklık etmiştir. Bu yönüyle Mümtaz'ın evi tutkuların, bekleyişlerin ve düşlerin simgesidir.

Mümtaz'ın ruh dünyası, çocukluğunda yaşadığı kayıp ve yıkımın neden olduğu derin bir travma zemini üzerinde şekillenir. İşgal günlerinin ve babasının ölümünün yarattığı sarsıntı, onda açıklayamadığı bir suçluluk duygusuna dönüşür; içinde sanki büyük bir günah işlemiş duygusu olan Mümtaz, kendini kaynağını bilmediği bir suçun sorumlusu sayar. Bu suçluluk duygusu yıllarca devam ederek hayatının her aşamasında karşısına çıkar. Yaşadığı bu travmatik olaylar, ilk bayıldığında gördüğü hayal, top sesleri, kazma kürek gürültüsü, annesinin çığlıkları, babasının billur lambayı yakmaya çalıştığı sahneler şeklinde, rüyalarında bir leitmotif gibi dolaşır. Gündelik hayat, bu sıkıntılı hâli geçici olarak bastırır da en küçük ruhsal sarsıntıda geçmiş yeniden uyanır ve Mümtaz'ın iç dünyasını kuşatır. Nuran'la birlikteyken ise âdeta bambaşka, müspet bir dünyanın içine giren Mümtaz, Nuran'ın varlığıyla varlığını keşfeder; artık kendini kâinat kadar geniş ve sonsuz hisseder (Tanpınar, 2000, s. 130).

Dikkatleri üzerlerine çekmemek için buluştukları bu ev, Nuran'ın geldiği ilk gün seviştikleri, birbirlerine tutkuyla bağlandıkları bir mekândır. Mümtaz, bu beraberliğin ardından sandalla gezinti yapmayı teklif etse de Nuran bunun kendilerini teşhir etmeleri anlamına geleceğini düşünerek kabul etmez. Bununla birlikte bu evi her şeyiyle kendilerine ait, yeterince تنها ve korunaklı bir yer olarak görür. Bachelard, "içinde yaşanmış bir ev, cansız bir kutu değildir. İçinde oturulan mekân,

geometrik mekânın sınırlarını aşar” (1996, s. 72) diyerek mekânın yaşantı aracılığıyla dönüşümünü vurgular. Mümtaz ile Nuran arasında yaşanan derin ve mahrem yakınlık da bulundukları evi sıradan bir mekân olmaktan çıkarır; evin tüm unsurları bu aşkın tanığı hâline gelir ve mekân âdeta kutsal bir atmosfere bürünür: “Bütün duvarlar, bütün tavanlar, her döşeme parçası bir mukaddes ziyaretin takdisini almış gibiydi” (Tanpınar, 2000, s. 142). Nuran, daha ilk geldiği gün bu küçük evi sevdiğini söyler. Böylece Mümtaz, Nuran’ın güzelliklerinin yanında, bir kadının bir evi benimsemesinin hazzını da tadar. Bu bağlamda ev yalnızca bir buluşma noktası değildir, aynı zamanda Bachelard’ın ifadesiyle hem “beden” hem de “ruh” hâlini alır. İnsanı içeriden ve dışarıdan gelen tehlikelere karşı koruyan bir sığınak olma işlevini yerine getirir (1996, s. 35). Bachelard evi bir destek/gevşeme, bir içtenlik mekânı olarak görür. Dolayısıyla ev, bu içtenliği yoğunlaştırma ve koruma görevini üstlenir (1996, s. 73). Ev aynı zamanda güvenlik, sıcaklık ve mahremiyet duygularını barındırır. Bu doğrultuda buluşmalara, birlikteliklere imkân tanıyan Emirgân’daki ev, mahremiyetin yaşandığı ve korunduğu güvenli bir sığınak hâline gelir.

Mümtaz ve Nuran, İstanbul gezintilerine devam etmekle birlikte haftanın iki günü, sabahları bu evde buluşmaya başlarlar. Nuran’ın geldiği ilk gün nefes nefese çıktığı dik yokuş, sonraları onu yormamaya başlar. Nuran artık evin yoluna alışmıştır; çünkü bu yol tüm güçlüğüne rağmen yaşadığı huzursuzlukları arkasında bırakarak Mümtaz’a ulaşmak demektir. Mümtaz’ı tanıdığı günden beri, hayatı boyunca Emirgân’daki evde oturacaklarını düşünür. Bu nedenle geleceğe dair hayallerini hep bu ev üzerinden kurgular. Mümtaz da Nuran’ın bu heveslerini gördükçe evi satın almanın yollarını arar. Bachelard, ev hayalinin insanın içsel varlığının topoğrafyası hâlini aldığını belirtir (1996, s. 27) ve zihinde uyanan ideal ev imgesinin yaşanılan eve nazaran daha kusursuz, güven ve huzur telkin eden bir yaşam alanı olarak belirdiğini söyler. Bu hayalin, insanın geleceğe dair umutlarını ve eksiklerini tamamlama arzusunu yansıttığını ifade eder:

Kimi zaman geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir. Doğduğumuz eve karşıt olarak kafamızın içinde düşlenen ev imgesi doğar. Yaşamımızın geç döneminde, alt edilemez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapmadığımız şeyleri daha sonra yapacağımızı söyleriz. Ev inşa edilecektir. Bu düşlenen ev, basit bir mülk sahibi olma düşü, o zamana kadar kullanışlı, rahat, sağlıklı, sağlam, hatta başkalarının gözünde arzu edilir saydığımız niteliklerin yoğunlaştırılmış biçimi olabilir (1996, s. 83-84).

Bachelard’ın “mutluluk mekânı” tanımını karşılayan bu ev, Nuran için aynı zamanda “düşlenen ev imgesi”ni temsil eder. Dolayısıyla gelecekteki yaşamlarını tasarladığı; anıları, düşleri, umutları ve beklentileri barındıran bir yerdir. “Ömürlerinin cenneti” (Tanpınar, 2000, s. 175) olarak geçen yaz günlerinden birinde Nuran, akşama kadar Emirgân’da Mümtaz’la baş başa kalmayı tercih eder ve evin bahçesi için bir plan hazırlar. Evlendikten sonra bahçeye ekeceği çiçeklerin adlarını, renklerini düşünürken kendi zevkine göre seçtiği bu çiçekleri nerede konumlandıracağını da en ince ayrıntısına kadar yazıp çizer. Gülден sonra en sevdiği çiçekler meyve ağaçlarının çiçekleri olan Nuran’a göre bir bahçede badem, erik, şeftali ve elma mutlaka bulunmalıdır. Çünkü bu ağaçlarda açan çiçekler, geçici varlıklarına rağmen Nuran’ın zihninde yalnızca mevsimlik bir güzellik değildir; aynı zamanda insana bir düşleme ufku açar: “Ömürleri kısa ve beş gün için olsa bile, insanda bütün bir sene devam edecek hayaller uyandırabilirdi” (Tanpınar, 2000, s. 176). Nuran, bütün yaz boyunca Mümtaz’la yaşayacakları mutlu hayatın, Emirgân’da beraber geçirecekleri kışların düşünür kurar.

Emirgân'daki ev, bu yönüyle Bachelard'ın ifade ettiği, evin insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğu ve bu birleştirmedeki bağlayıcı ilkenin “düş kurma” olduğu (1996, s. 34) yönündeki görüşünü karşılar niteliktedir.

Bachelard'a göre mekân, yalnızca içinde yaşadığımız yer değil; geçmişimizi, anılarımızı ve bilinçdışımızı içinde saklayan, onları kalıcı hâle getiren bir hafıza alanıdır: “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar (...) Uzun yalnızlıklar sonunda somutlaşmış süre fosillerini mekânın içinde buluruz. Bilinçdışı oturur orada. Anılar devinimsizdir; herbiri, yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine” (1996, s. 36-37). Bir yıl süren rüya gibi bir aşkın sonunda Nuran'la yolları ayrılan Mümtaz'ın bu eve ilişkin düşleri, evin bahçesinin ve burada paylaştıkları anların ayrıntılarıyla doludur. Muhayyilesinde, bir zamanlar yaşadıkları saadetin her parçasının yanı sıra, Nuran'la yeniden bu evde bir araya gelebilme arzusu canlanır:

Bununla beraber görmediği, teniyle duymadığı, fakat içinde bir bıçak gibi çalışan, başka realiteler de vardı. Nuran'ın bir gün beraber seçtikleri beyaz geceliği içindeki tek zambak hâli, köşkün alçak duvarlarından taşan ağaç dalları, mehtaplı gecelerde âdeta canlanan o bodur incir ağacı, kapının önündeki genç çınar. Önünden geçtiği geceler, tekrar bir gün onunla oturmasını, bir sabah çayı içmesini o kadar özlediği, bazen örtüsünü kaldırmayı unuttukları için kendisine bu saadeti daha mümkün gösteren o küçük masa ve koltuklar... (Tanpınar, 2000, s. 380).

Nuran'ı sanki bir zambak gibi gösteren beyaz gecelik, köşk duvarlarından taşan ağaç dalları, bodur incir, kapının önündeki genç çınar, küçük masa ve koltuklar tek tek ele alındığında sıradan ev eşyaları ve ayrıntılar gibi görünse de Mümtaz'ın zihninde geçmiş mutluluğun bir manzarasını oluşturur; böylece aynı anda beliren ve birbirini tamamlayan bu nesneler, hatıra ve özlemi taşıyan imgesel unsurlar hâline gelir. Bu imgeler, geçmişte yaşanmış anları, özlemi ve geleceğe yönelik beklentileri düş kurma yoluyla tek bir odakta birleştirerek evi bir hatıra mekânına dönüştürür.

Bachelard'a göre ev “düşlemenin yeri” olmakla birlikte, kimi zaman da yeniden kavuşabilme isteğiyle “düşlenen” bir mekândır: “Eski eve, yuvaya döner gibi dönüyorsak, anılar düşlere dönüşmüş demektir, geçmişte kalan ev büyük bir imgeye, yitirilmiş içtenliklerin büyük imgesine dönüşmüş demektir” (1996, s. 120). Mümtaz ile Nuran'ın ayrılıklarının ardından İhsan hastalanmış; Mümtaz, İhsan'ın hastalandığından beri evine uğrayamaz olmuştur. Kiracıyı görmek için sokağa çıktığı gün, yaşadığı ayrılığın ardından çektiği ıstırapın ve içinde duyduğu huzursuzluğun etkisiyle, Nuran'la yaşadığı anıların sindiği, çiçeklerle dolu bahçesi, serin taşlığı ve Boğaz'a bakan balkonuyla bir zamanlar içtenliği ve huzuru barındıran evine geri dönmenin düşünüyü kurar:

Şimdi şu vapurlardan birine atlayabilse, Boğaz'a gidebilseydi. Bir ay vardı ki evinde yatmamıştı. Emirgân'ın arka taraflarında bu ev, eski medreselerin avlusunu andıran kapalı bahçesiyle, Kandilli'den Beykoz'a kadar bütün manzarayı kavrayan balkonuyla gözünde canlandı. Bahçe gündüz güneşle, arı ve böcek sesleriyle dolu olurdu. Birkaç meyve ağacı, bir ceviz, kapısının önündeki kestane, kenarlarda adını bilmediği bir yığın çiçek vardı; iç kapı, vaktiyle limonluk olan dar, camlı bir koridora açılırdı. Ondan sonra yazın o kadar serin olan taşlık gelirdi. Burada geniş orta masası, küçük içki dolabı, büyük bir sedir vardı. Merdiven genişti. Bazen iki yastık atarak Nuran'la orada otururlardı. Fakat genç kadın daha ziyade yukarı katı, büyük balkonu, Beykoz'a kadar bütün manzarayı kavrayan sofayı severdi. Dönmesi imkânsız olan günleri kendisinden uzaklaştırmağa çalıştı (Tanpınar, 2000, s. 69-70).

Bu noktada Mümtaz'ın evine dönme isteği, Bachelard'ın tanımladığı biçimiyle, geçmişte yaşanmış içtenliklerin yeniden kazanılamayacağını bilen bir bilincin düşsel geri dönüş çabasına

karşılık gelir. Böylece ev, yaşanan bir mekân olmaktan çok, düşte varlığını sürdüren bir imge hâlini alır.

1.3. Nuran'ın Kandilli'deki Evi ve Bir Mahfaza Olarak Nuran'ın Sandığı

Mümtaz ile Nuran tanıştıklarında Mümtaz yirmi altı yaşındadır, Galatasaray'da asistandır ve doktora tezini henüz bitirmiştir. Nuran ise kocası Fahir'den boşanmış, kızı Fatma ve annesiyle birlikte durgun bir hayat yaşamaktadır. Fahir ile birbirlerini sevseler de başından beri mutlu bir evlilikleri olmamıştır. Aynı evin içinde birer mahkûm gibi yaşamışlar, Fatma'nın doğumu bu kapalı ve neşesiz hayatı değiştirir gibi olsa da ev Fahir'i hep sıkışmış, Nuran'ın sessiz, sakin, kendi hâlindeki yaşamını daima yadırgatmıştır. Fahir'e göre Nuran, ruhen tembeldir fakat aslında Nuran, yedi yıldır içinde bulunduğu bu yarı uyku hâlinden Fahir'in kendisini uyandırmasını beklemiştir. Nihayetinde Fahir'in Romanyalı bir kadınla birlikte olduğunu öğrendiğinde kızıyla birlikte onu terk eder. O mayıs günü Mümtaz, hayatını tümüyle değiştirecek olan Nuran'ı bu şartlarda, böyle bir yalnızlıkta tanır (Tanpınar, 2000, s. 74).

Bu ilk karşılaşmanın ardından Mümtaz ve Nuran birkaç kez buluşur ve bir sandal gezisi yaparlar. Bu görüşmelerin sonucunda Mümtaz'ın evine gitmeye karar veren Nuran, bu kararını uygulamadan önce kendisiyle üç gün sürecek olan bir savaşa girer. İçinde duyduğu ve emin olduğu sevgi, kendisini Mümtaz'a doğru sürüklerken aynı zamanda bir yığın şey de Nuran'a karşı çıkmaktadır. Karşı çıkan şeylerden biri, üç gün boyunca peşini bırakmayan büyükannesinin hayalidir. Büyükannesi Nurhayat Hanım, gençliğinde büyük bir aşk yaşamış, bu aşk hem kendisini hem de sevdiklerini olumsuz etkilemiştir. Evli bir kadın olmasına rağmen toplum tarafından kabul görmeyecek bir davranışta bulunmuş, eşi Talat Bey'i terk ederek âşık olduğu Mısırlı binbaşıyla kaçmış ve nihayetinde etrafındaki herkesi bedbaht etmiştir. Nuran da boşanmış ve çocuk sahibi bir kadın olarak, kendisinden yaşça küçük ve hiç evlenmemiş olan Mümtaz'a âşık olmuştur. Çocukluğundan beri büyükannesine benzetilen Nuran, onun yaptığı gibi bir aşkın peşinden gitmekle bu aşkı yok saymak arasında kalır. Önceleri eski bir sandıkta bulduğu, büyükannesinin oldukça solmuş fotoğrafına baktığında, Nurhayat Hanım'ın âdeta kendisine bütün iç hayatını inkâr ettirmeye çalıştığını görür. Bu küçük ve soluk, sert ve yaldızı dökük fotoğrafın canlanarak, "ben (...), çok sevildim, onun için böyle perişan oldum. Sevdığım ve sevdiğim için bana muhtaç olanların hepsi bedbaht oldular. Kendi yakınında bu kadar canlı bir örnek varken, nasıl cesaret edebiliyorsun?.." (Tanpınar, 2000, s. 136) dediğini duyar.

Edebiyatta uzam ve zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade eden Mikhail Bakhtin, bu yaklaşımı "kronotop" kavramıyla açıklar (1996, s. 316). Geçmiş zamanın izlerini saklayan bir kronotop olarak da değerlendirilebilecek sandık (Önen, 127, 2024), yalnızca eşyaların muhafaza edildiği bir nesne değil; ailenin hafızasını, tarihini, sürekliliğini ve geçmişle kurduğu bağı somutlaştıran bir bellek mekânıdır. Bachelard'a göre dolaplar ve rafları, masa ve çekmeceleri gibi kasa/sandık ve onun çifte duvarı, gizli ruhsal yaşamın gerçek birer organıdır. Ona göre, bu nesneler olmasaydı insan, iç yaşamındaki içtenlik örneklerinden yoksun kalırdı. Bu nedenle Bachelard, bu nesnelerin karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ve insan için derin bir içtenlik barındırdığını düşünür (1996, s. 100). Nuran'ın açtığı eski sandık ve içerisinde bulduğu fotoğraf da onu başka bir

zamana, başka bir hikâyeye taşıyan bir imgeye dönüşür. Bachelard, kasaların/sandıkların içinde unutulmaz şeyler olduğunu, orada geçmiş, şimdi ve bir geleceğin yoğunlaştığını söyler. Böylelikle sandık, belleğimize giremeyecek kadar eskide kalmış şeylerin belleği hâline gelir (1996, s. 106). Sandık, Bachelard’a göre açılan bir nesnedir; kapandığında nesnelerin arasına dönerek dış mekândaki yerini alır. Ancak nihayetinde açılan bir nesnedir ve açıldığında artık diyalektikten söz edilemez: “Dışarısına bir çizgi çekilmiştir, orada her şey yeni, şaşırtıcı ve bilinmezdir. Dışarısı artık bir şey ifade etmez. Hatta, büyük bir çelişki olarak, oylumun boyutları da artık bir şey ifade etmez, çünkü içeride yeni bir boyut açılmıştır; bu, içtenlik boyutudur” (1996, s. 107). Bu doğrultuda sandık, yalnızca geçmiş barındıran bir nesne olmaktan çıkar; açılma imgesi etkinleştiğinde, insanın kendi iç dünyasına açılan bir kapıya dönüşür. Her ne kadar sandık geçmişte açılmış olsa da bu fotoğraf, söz konusu açılma imgesini şimdiye taşıyarak mahfazanın imgesel işlevini Nuran’ın iç dünyasında yeniden etkin kılar; Nuran dışarıdan, anda bulunduğu mekândan soyutlanarak sandıktan çıkan fotoğraf aracılığıyla içtenlik boyutuna geçer. Zaman ve mekân âdeta genişler, içinde yalnızca büyükannesinin sesini ve hayatını duymakla kalmaz; daha derinden, daha karışık bir ikinci ses duyar. Nuran’ın kalbine, uzviyetine hitap eden bu ikinci ses, damarlarındaki kanın sesidir:

Aşka ve ihtirasa her şeyi birden yakarak doludizgin giden Nurhayat Hanım’ın kanıyla, anne dedesi Talat Bey’in sevginin ocağında bir nezir gibi yanmağa hazır kanları, bu iki kana sonradan karışan babasının kanı, serhat boylarında, Balkanlar’da, Karadeniz kıyılarında, bin erkekçe tecrübe ile hazırlandıktan sonra, Kırım muharebesinde buraya, İstanbul’a düştüğü için birdenbire şaşırın, kibar ve incelmış hayata bütün hür çırpınışlarını feda eden, asırlık bir zevkin gönüllü esiri olan kanı, bütün bunlar acayip, çok acayip bir halita olmalıydı (Tanpınar, 2000, s. 136).

Bir tarafta atılışın, diğer tarafta yalnızca kabul etmenin, rızanın ve baş eğişin olduğu, Nuran’ın içinde değişik ağızlarla konuşan ikinci ses olan bu kanın sesini Nuran, kendisinde tehlikeli bir miras gibi yıllarca taşımış, onu uyutmaya ve yok saymaya çalışmıştır. Mümtaz’a ada vapurunda ikinci kez rastladığında aniden dizginleri elinden kaçırmış olan Nuran, sandığın görünürdeki sınırlarını geçerek kendi içine doğru derinleşmesi gibi, Bachelard’ın ifade ettiği, içeride yeni bir boyut olarak açılan içtenlik boyutunda, içindeki korkuyu duyumsayarak bu mirasın kendisinde uyandığını fark eder. Bir mahfaza olarak, açılma imgesini içeren eski sandıktan çıkan bu fotoğraf, bilinçaltının derinliklerinde yatan düşünceleri, anılar yığını, korkuları, bastırılmış duyguları ve sırları tek tek ortaya döker. Nuran’ın kendisiyle, aile geçmişiyle ve Mümtaz’a duyduğu sevgiyle yüzleşmesine ve hesaplaşmasına yol açar. Böylece eski sandığın içinden çıkan şey yalnızca bir nesne değil, Nuran’ın kendi iç dünyasının yankısı olur. Nuran, açılan bu içtenlik boyutunda, geçmişin sesiyle şimdi arasında yaşadığı çatışmanın sonunda, kimseye verecek bir hesabı olmadığı sonucuna vararak ertesi gün kendisini Mümtaz’ın yanında bulur. Bu bakımdan sandık, Bachelard’ın belirttiği üzere, saklama işlevinin ötesine geçerek bireyin bastırdığı geçmişi ve içsel mirasını görünür kılan, içtenlik boyutunu harekete geçiren imgesel bir iç mekân işlevi kazanır.

Nuran’ın Kandilli’deki evi ise Mümtaz için âdeta efsunlu, mucizelerle dolu bir mekândır. “Tıpkı acemaşiran bestenin son beytinde anlattığı cennet”e benzer (Tanpınar, 2000, s. 151). Mümtaz ilk kez bu eve davet edildiğinde, saadetlerin ve zevklerin en büyüğünü tadar. O günden sonra, hayatın öz kaynağı ve tüm gerçeklerin annesi olarak gördüğü Nuran’ın evini düşünmek, Mümtaz için ayrı bir haz hâline gelir. Mümtaz, yalnız kaldığı zamanlarda ya da Nuran dışarı çıkmayacağını

söylediği günlerde, Nuran'ı bu evde hayal etmeyi alışkanlık hâline getirir. Nuran'ın yaşadığı yeri görmekle sevgilisinin “hayat çerçevelerinden en mühimine” (Tanpınar, 2000, s. 161) sahip olduğunu düşünen Mümtaz, genç kadını artık zihninden uzaklaştıramaz. Yalnızlığını, Kandilli'deki evi ve Nuran'ın bu evin içindeki olası varoluş biçimlerini düşleyerek giderir:

Nuran'ı bahçedeki nar ağacının dibinde, kahvaltı masasında tasavvur etmek, yahut kendi eliyle düzelttiği çiçek tarhlarının arasında, saçları, başının üstüne bir iki firkete ile toplanmış, beyaz sabahlığı Pompei fresklerini andıran kıvrımlarla vücudunun inhinalarını kavramış geziniyor düşünmek, Mümtaz'ın yalnızlığını başka türlü dolduran hazlar oluyordu. Nuran şu anda odasının pancurlarını açması, ihtiyar dayısına kahve pişirmesi, annesinin ilâcını vermesi, bahçede iki eli şakağında kitap okuması, yahut çocukluğundan beri benimsediği küçük odada dedesinin bir hastalığında ziyaretine gelen Âli Paşa'nın oturduğu söylenen koltukta misafirlerine çay ikram etmesi, onlara duvarda İbrahim Bey'in vaktiyle Yıldız'daki on günlük mevkufiyetinin hatırası olarak yazdığı, Nailî'nin: 'Lutf u kerem-i hazret-i Mevlâ ile geçtik' mısraını göstermesi, vitrinde onun yaldız ve renk hokkasiyle, kıl uçlu kalemyle, ince fırçasıyla süslerini hazırladığı tabakları, çiçeklikleri, genç kadının kendi güzelliğine bir çocuk neşesinin tuhaflığını katmak için bulduğu tâbirle bütün o cam evânîyi göstermesi, Mümtaz'ın muhayyilesinde olmayacak derecede güzel ve eşsiz şeylerin arasına girmişti (Tanpınar, 2000, s. 161).

Ev, Mümtaz'ın Nuran'a dair sevgisini besleyen, onu canlı tutan ve Mümtaz'ı gündelik gerçekliğin dışına taşıyan bir düşsel mekân işlevi görür. Mümtaz'ın, Nuran'ı evin içinde çeşitli biçimlerde zihninde canlandırması, dışsal gerçekliğin bireyin iç dünyasında nasıl yeniden üretildiğini gösterir. Mekân, Mümtaz'ın zihninde Nuran'ın varlığıyla birleşerek yalnızca hatırlanan değil, düşleme yoluyla sürekli yeniden kurulan bir uzama dönüşür. Bachelard'ın *Düşlemenin Poetikasi*'nda ifade ettiği üzere düşlenen bir dünyaya doğru yola çıkıldığında her zaman başka bir yere, rahat bir yere yerleşilir ve bu dünyayı belirgin kılan temel unsur, üstüne bir mutluluk işareti koymaktır. İnsan, kozmik bir hayalde olduğu kadar kendi konutuna ilişkin bir hayalde de bir durmanın iyiliği içindedir (2012, s. 190). Dolayısıyla kozmik düşleme ile eve ilişkin düşleme, ruhta benzer bir dinlenme ve huzur duygusu uyandırır. Mümtaz da Kandilli'deki evi zihninde yeniden üretirken kendisine güvenli ve mutlu bir mikrokozmos inşa eder. Mümtaz'ın, evi “saadetlerin en büyüğü” ve bir “cennet” olarak nitelendirmesi ise Bachelard'ın sözünü ettiği mutluluk işaretinin belirgin bir yansımasıdır. Yalnız kaldığı anlarda gerçek yaşamındaki boşluğu bu düşsel mekânla dolduran Mümtaz, “düşlediği dünyaların doğrudan sahibi” (Bachelard, 2012, s. 170) hâline gelir. Evin efsunlu bir cennete benzetilmesi ve Nuran'ın evin içindeki varlığının idealize edilmesi, düşlemenin sevilen nesneyi kusursuzlaştırma gücünden kaynaklanır. Bachelard, “Bir tutkunun geleceğini yaşayan düşleme, tutkusunun nesnesini idealleştirir” (2012, s. 62) der. Mümtaz'ın tahayyülünde Nuran ve onun yaşadığı mekân da sıradan bir gerçeklik olmaktan çıkıp yüceltilen bir imgesel düzleme taşınır.

Bachelard'a göre ruh, durup dinleneceği yerleri akıp giden zamanın içinde değil, düşlemenin hayal ettiği evrenlerde bulur. Kozmik düşler, insanın dünyada, dünyanın mutluluğunda ikamet etmesine yardım eder (2012, s. 26). Mümtaz için Kandilli'deki ev, yalnızca Nuran'ın yaşadığı fiziksel bir mekân değil; ruhunun dinlendiği ve bahçe, nar ağacı, beyaz sabahlık, vitrin gibi imgeler etrafında bütün bir dünyanın yeniden kurulduğu düşsel bir mikrokozmostur. Mümtaz'ın bu evi yücelterek tahayyül edişi, basit bir hatırlamanın ötesindedir. Sevginin idealleştirme gücüyle maddi

varlığını aşan ev, Mümtaz'ın yalnızlık anlarındaki ruhsal durumunu dış dünyanın huzursuzluğundan koruyan büyülü bir sığınak hâline gelir.

1.4. “İçtenlikli Sonsuz Büyüklük”: Akdeniz ve Boğaz

Bachelard, çalışmasının “İçtenlikli Sonsuz Büyüklük” bölümünde, dışsal bir manzaranın nasıl içsel bir büyüklüğe açıldığı üzerinde durur. Geliştirdiği “içtenlikli büyüklük” ifadesi, insanın mekânla kurduğu ilişkiyi fiziksel olmanın yanı sıra psikolojik yönüyle de kavrar. Fenomenolojik düzeyde, imgelem yoluyla deneyimlenen içsel derinlik ön plana çıkar. Ona göre sonsuz büyüklük, düş kurma edimiyle sağlanan bir içsel genişliktir. Bu büyüklük dış dünyanın, özellikle doğanın insan bilincinde uyandırdığı imgesel yankılarla şekillenir; ancak kaynağını doğrudan manzaradan değil, bu manzaranın insanın iç dünyasında açtığı sonsuz düşünce ufkundan alır. Dolayısıyla “manzaranın kendisinden değil, engin düşüncelerin sonsuz derinliğinden gelmektedir” (Bachelard, 1996, s. 206). Böylece imgelem yoluyla mekânın fiziksel sınırları aşılar ve bilinçte bir sonsuzluk deneyimi yaşanır; büyüklük artık ölçülebilir bir alan değil, düş kuran bilincin genişleyebildiği kadar geniş bir uzamdır.

Tanpınar, 1928 yılından sonra bir “rüya estetiği” benimser. Onun şiirini ve nesirlerini birleştiren ve estetiğinin temeli olan bu “rüya”, hakiki rüyadan farklıdır: “Hakiki rüyaya, şairin kendi tabiriyle, ‘tesadüfler ve tuhafliklar’ hâkimdir. Hâlbuki onun ‘rüya hâli’ dediği şeyin kendisine has bir ‘nizam’ı vardır. Bu, uyanık iken görülen, şuurlu düşünce tarafından, muayyen bir gayeye göre sevk ve idare edilen bir rüyadır” (Kaplan, 2015, s. 91). Tanpınar’ın roman ve hikâyelerinde bu rüya hâline sık sık rastlanır. Yapıtlarındaki karakterler, “dış dünyaya doğrudan doğruya değil, rüyaya benzeyen bir ruh hâlinin arasından ve arkasından bakarlar” (Kaplan, 2015, s. 92). Huzur’un dış mekânlarından olan Akdeniz ve suları ile İstanbul’un Boğaz gezintilerinde de bu rüya hâlini görmek mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre, “Çok def’a manzara karşısındaki ruh hâletimiz (...) uyanık hâlde görülen bir rüyadır” (1977, s. 32). Roman kişilerinden Mümtaz ile Nuran da tabiatı ve suları izlerken yalnızca görünen manzaranın sınırları içinde kalmaz; düşleme yoluyla, Bachelard’ın sözünü ettiği “içtenlikli sonsuz büyüklüğe” açılan bir içsel mekâna geçerler. Bu bakışta manzara –tabiat ve deniz– artık dışsal bir nesne değil, bilincin derinliklerinde yankılanan, hatıraları, arzuları ve düşlemeyi harekete geçiren imgesel bir uzama dönüşür. Böylece Tanpınar’ın “nizamlı rüya”sı, mekânın fiziksel genişliğini aşarak Bachelard’ın görüşüyle uyumlu bir biçimde karakterlerin iç dünyasında sınırsız bir içsel büyüklük tecrübesi yaratır.

Akdeniz, S...’deki işgal gecesi babasını kaybeden Mümtaz’ın, birkaç günlük yolculuğun ardından annesiyle birlikte akrabalarının yanında kalmak üzere geldikleri yerdir. Mümtaz’ın burada geçirdiği çocukluk günleri, hayatında rastladığı kötü tesadüflere rağmen onun için güzel bir mevsime işaret eder. Sonraları kitaplardan öğrendiği bu coğrafyanın medeniyetinden, ikliminden daha o yaşta büyük bir zevk alır. S...’de işgalin neden olduğu yıkım, geldikleri A...’nın da günlük yaşamını derinden etkilemeye devam eder. Şehir sürekli değişen haberlerle çalkalanırken sokaklar hem korku hem geçici sevinçlerle dolup taşar. “Fakat bunlar elmas kadar parlak bir güneşin altında, (...) lezzetleri hep onunla büyüyen bir denizin karşısında, bayıltıcı portakal çiçeği, hanımeli, fül

kokuları arasında" (Tanpınar, 2000, s. 30) gerçekleşir. Akdeniz, böyle bir ortamda Mümtaz'a tüm güzelliklerini yaşatır.

Mümtaz günlerini çoğunlukla iskelede, deniz kenarında geçirir; denize kadar inen büyük kayalıkların üstünde oturur. Akşam saatlerinde ise gündüzleri sadece rüzgârın ve yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan yosunlu kayalar birdenbire canlanır ve "talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki aksiyile konuşan bir yığın hayali varlıklar" (Tanpınar, 2000, s. 31) olarak Mümtaz'ın etrafını sarar. Tabiat karşısında bir rüya hâli yaşayan Mümtaz, gövdesini küçücük hissederken düşleme aracılığıyla içinde genişleyen bir hayat idraki kazanır ve tüm benliğini saran, kökü çok derinlerde olan tuhaf korkunun rüzgârında dağılmaya çalışır. Burada, Mümtaz'ın tabiat karşısında bedenini küçülmüş hissederken bilincinin büyümesi ile Bachelard'ın dışsal büyüklüğün içsel bir genişleme duygusuna dönüştüğü düşüncesi arasında bir kesişme söz konusudur. Bachelard, düşleme edimi sırasında insanın zayıf varlığının bilincinde olsa da ani bir diyalektiğin etkisiyle büyüklüğün bilincine vardığını, böylelikle sonsuz büyüklük yaratan varlığının doğal etkinliğine kavuşmuş olduğunu; sonsuz büyüklüğün aslında içimizde olduğunu söyler (1996, s. 199-200). Bachelard'ın bu görüşü, insanın düşleme aracılığıyla kendi sınırlı varlığını aşarak içsel bir genişliğe ulaşması, dış dünyadaki büyüklüğü kendi bilincinde yeniden üretmesi anlamına gelir. Böylece büyüklük, artık dışsal bir ölçü olmaktan çıkar ve varlığın derinlerinde hissedilen içsel bir yoğunluğa dönüşür. Dış manzara, Mümtaz'ın içinde var olan düşleme eğilimini harekete geçiren bir uyarandır. Dolayısıyla sonsuzluk doğrudan tabiatın nesnel büyüklüğünde değil, Mümtaz'ın içindedir. Kayaların canlanması ve yalnızca insanın iç dünyasında yankı buldukları hâliyle konuşan hayallere dönüşmesi, Mümtaz'ın hayatı kavrayışının kendi içinde genişlediğini duyumsaması ve bu kavrayışla benliğini saran korkudan sıyrılmaya çalışması, Bachelard'ın ifade ettiği üzere, dışımızdaki manzaranın içtenlikli bir büyüklüğün açılmasına yardım etmesinden ileri gelir (1996, s. 206).

Mümtaz'ın içine girdiği bu dünya, düşleme ediminin imkân tanıdığı sonsuz bir içsel büyüklük alanıdır. Tabiat, bu saatlerde âdeta Mümtaz'a "ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oyuncağı oldun, gel, bana dön, terkibime karış, her şeyi unuttur, eşyanın rahat ve mesut uykusunu uyursun" (Tanpınar, 2000, s. 31) diye seslenerek onu düşlerinde kendisine çağırır. Bu yönüyle dış gerçekliğe ait olan tabiat, Mümtaz'ın iç dünyasında açılan bir düşleme mekânına dönüşür. Bachelard'a göre insanın içinde bulunan sonsuz büyüklük, yaşamın durdurduğu, tedbirliliğin askıya alındığı, buna karşın yalnızlık anlarında yeniden bulunan/ortaya çıkan bir tür varlık genişlemesiyle ilişkilidir. İnsan, hareketsiz kaldığı anda ötelerde bulunur ve sonsuz büyüklükte bir dünyada düş kurar. "Sonsuz büyüklük, hareketsiz insanın hareketidir; dingin düş kurmanın dinamik özelliklerinden biridir (Bachelard, 1996, s. 199)." Mümtaz da yalnız başına kayaların üstünde oturarak seyrettiği tabiat karşısında harekete geçen imgelem gücüyle, zihnine yerleşen işgalin ve savaşın izlerinden doğan korku ve endişelerin ötesine uzanan bir düş alanına girer. Böylece gündelik kaygılarının ve acılarının ötesinde, sonsuz büyüklüğün bulunduğu bir dünyanın eşğine yaklaşır; bu dünya, onu eşyanın rahat ve mutlu uykusuna çağıran bir düş ufku gibi belirir.

Bachelard, düş kurmanın farklı manzaralarla beslendiğini, insanın özünde var olan bir eğilimle büyüklüğü hayranlıkla izlediğini söyler. Büyüklüğün hayranlıkla izlenmesinin ise özel bir

ruh hâlini belirlediğini, düş kurmanın düşçüyü yakınındaki dünyanın dışına çekerek onu sonsuzluğun gölgesine taşıyan bir dünyanın önüne koyduğunu ifade eder (1996, s. 198). Mümtaz da uçurumun kenarında durulmuş suyu, sudaki ışık parçalarını izlerken, yerin altından ilerleyen ve gerileyen dalgaların gürültüsünün; sedef kabuğunda, balık pulunda, kaya çukurunda, ay ve yıldız aksinde uyuyan binlerce varlığın sesleri ile kenarları pul pul, akisleri renkli olan büyük davetlerin kendisini çağırdığını duyumsar. Suların ve sudaki varlıkların çağırdığı bu dünya, düşleme hâlinin açtığı içsel genişleme deneyimiyle kurulan bir dünyadır. Mümtaz, “bu karanlık aynada henüz başlangıçta olan ömrünün dost hayallerini, babasının altında yattığı ağacı, olduğu gibi bıraktığı mesut çocuk saatlerini, han odasında bakir tenine çok derin bir aşı gibi yapışan köylü kızını, büyük siyah gözlerini” (Tanpınar, 2000, s. 32) düşünür. Mümtaz’ın “henüz başlangıçta olduğu ömrünün dost hayallerini” düşünmesi, Bachelard’ın varoluşsal bir genişleme hâlini imleyen saf düşleme anlayışına denk düşer. Bundan farklı olarak babasının öldürüldüğü ve yaşadıkları yeri terk etmek zorunda kaldıkları işgal günlerine dönmesi, düşlemenin içine hatıranın da katıldığı bir ruh hâline işaret eder. Böylece Bachelard’ın ifadesiyle yakındaki nesneden kaçır, kaçtığı anda artık uzakta, ötede, bir öte mekândaki yerini almış olur (1996, s. 199). Akdeniz’in durulmuş suları, sudaki ışık parçaları ve suyun içerisinde yaşayan her bir canlı, Mümtaz’a oraya gelmeden önceki yaşantısını, S...’de mutlu başlayan ancak işgal nedeniyle alt üst olan, geri dönülemez bir biçimde değişen hayatını bir kez daha hatırlatır, yaşatır.

İnsanın içindeki sonsuz büyüklüğe açılan bir diğer mekân, Mümtaz ile Nuran’ın derin bir hayranlık duydukları Boğaz’dır. Boğaz ve onun suları, insanın düşleme eğilimini uyaran imgesel bir mekân niteliği taşır. Mümtaz’a göre Boğaz’da her şey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine indirir (Tanpınar, 2000, s. 115). Boğaz ve onun sabah suları, “fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde” (Tanpınar, 2000, s. 115) yüzdükleri garip ve içli yankıların diyarı hâlini alır. Böylece sularına vuran ışıyla, sesleriyle ve akisleriyle Boğaz, Mümtaz’ın bilincinde genişleyen bir iç dünya hâline gelir; dışın büyüklüğü, onun içsel sonsuzluk duygusuna dönüşür. Tanpınar’a göre, “(...) büyük manzaralar (...) uyandırdıkları sonsuzluk duygusuyla bizi ezerler. Açık havadan çok def’a yorgun ve harap, fakat daima büyük bir keşifle zengin döneriz” (1977, s. 36). Mümtaz da bu gezintilerden içsel olarak zenginleşmiş bir biçimde, yazarın deyimiyle “daima dolgun” (Tanpınar, 2000, s. 167) bir hâlde döner.

Mümtaz ve Nuran’ın sanat ve musikiye yönelik ortak estetik duyarlılıkları etrafında şekillenen aşkları, Mümtaz’da, “gerçekten bir rüya içinde yaşadığı” (Tanpınar, 2000, s. 205) duygusunu uyandırır. Bu rüya hâlinin izleri, derin bir hayranlık duydukları Boğaz’daki sandal ve kayık gezintilerinde yoğun bir biçimde hissedilir. Kanlıca koyunda gece vakti çıktıkları gezilerden birinde, etrafta hemen hemen kendilerinden başka kimse yoktur. Sakin sularda ay ve onun altın hayaller dünyası, sessizlik musikisi ve kendileri vardır. Âdeta masmavi bir dünyada olan Mümtaz ve Nuran, bir rüya hâli içinde Boğaz’ı ve onun sularını izler. İki sevgili, bu rüya hâlinde içsel bir sonsuzluğa açılır:

Masmavi bir dünya içinde idiler. Buğulu, şeffaf bir mavilik, sonra benek benek, yaprak yaprak dağılan, güneş oluklar hâlinde akan bir altın yağması. Yüzlerce görünmeyen ağzın üflediği ney nağmeleri ve onun etrafında bu musıkî ile beraber büyüyen, değişen, ilerleyen sessizlik. Geceyle sokak fenerleri, mehtaptan gayrı her ışık garip bir durgunluk kazanmıştı.

Öyle sessiz, sadece kendileri olarak suyun üstünde ve içinde sütunlarını, kemerlerini, altın saçaklardan kapılarını uzatıyorlardı. Bazen bu ışıklar daha inceliyor, gene altın yosunlar gibi birbirlerine karışıyorlardı. Ve ay hepsinin ortasında bozulmağa başlayan bir meyvenin çekirdeği gibi, olgunluğunun son anlarını yaşayan bu ihtişamı kendi etrafında topluyordu. Garip bir saltanattı bu. Herşey ona kendini açıyor, nizamını kabul ediyor ve bu nizam herşeyi içinden değiştiriyordu, hepsini birden büyük, esrarlı bir varlığın rüyası yapıyordu (Tanpınar, 2000, s. 186).

Boğaz artık coğrafi bir yer olmaktan ziyade ışık, renk ve ses imgeleri aracılığıyla düşsel bir atmosfer hâlini alır. Mavilik, altın ışıklar, ney nağmeleri ve su üzerindeki yansımalar bir araya gelerek imgesel bir mekân oluşturur. Ayın etrafında toplanan ışıklar ve yansımalar, Mümtaz ile Nuran'a garip bir saltanatın içerisinde yaşıyorlarmış hissi verir; etrafı sıradan bir gece görüntüsü olarak değil, âdeta büyük ve esrarlı bir varlığın rüyası gibi algılarlar. Böylece dışsal manzara, Mümtaz ve Nuran'ın iç dünyasında genişleyen düşsel ve estetik bir deneyime dönüşür.

Bachelard'a göre düşleme, insanın içsel mekân ve zaman algısını özgürleştirir. Düşüncelere dalmış insanı saran düş kurmalarda mekân sınırsızca yayılır (1996, s. 203). Bir başka akşam Kanlıca'da yaptıkları bu gezilerden biri, çıktıkları bir "yarı derûnî âlem yolculuğu"dur (Tanpınar, 2000, s. 206). "Suyun nefti bir atlas rengini aldığı" (Tanpınar, 2005, s. 206) bu gecede yalı diplerinden geçmek, Mümtaz ve Nuran'ın imgeleminde gölgenin, sırrın ve sükûnun içinden geçmek manasına gelir. Bu yarı derûnî âlem yolculuğunda üstünde bulundukları körfez aniden genişler; etraf bazen âdeta iri bir firuze içinde yaşıyorlarmış gibi sakın bir parıltıya dönüşür ve karanlık su, yıldızların uzattığı büyük mücevher salkımlarıyla dolar. İçinde bulundukları bu rüya hâli, Mümtaz için yalnızca o ana ait bir haz olmaktan çıkar. Sonsuz bir büyüklüğe açılan Mümtaz, o anda aynı zamanda sanatın büyüye yakın sırrını da bulmuş olur. Bachelard'ın ifadesiyle, "Ruh, bir nesnenin içinde kendine bir sonsuz büyüklük yuvası bulur" (1996, s. 205). Böylelikle Boğaz, Mümtaz ve Nuran'ın bilinçlerinde genişleyen bir iç dünya hâline gelir; dış dünyanın büyüklüğü, onların içsel derinliğinde yankı bulur. Bachelard'ın ifade ettiği gibi, dünyanın sonsuz büyüklüğü ile içtenlikli varlığın derinliği bir aradadır (1996, s. 204).

İçtenlikli sonsuz büyüklük, dış dünyanın uyandırdığı imgelerle ortaya çıkar; ancak asıl genişliğini düş kuran bilincin içinde bulur. Boğaz'ın gece durgunluğunda körfezin genişlemesi, etrafın iri bir firuze içinde yaşıyorlarmış gibi parlaması ve karanlık suyun yıldızların uzattığı büyük mücevher salkımlarıyla dolması gibi imgeler, dış gerçekliği yansıtmanın ötesinde, Mümtaz ve Nuran'ın iç dünyasında açılan genişliği temsil eder. Bu bağlamda Boğaz'da yaşanan bu rüya hâli, Bachelard'ın içtenlikli sonsuz büyüklük kavramıyla uyumlu biçimde, bireyin imgeleminde açılan sınırsız içsel genişliği ve düşleme aracılığıyla deneyimlenen enginlik duygusunu görünür kılar.

SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u, mekânın yalnızca fiziksel bir yer/alan olarak değil, bireyin iç dünyasını, ruhsal durumunu, düşlerini, kimliğini ve aidiyetini yansıtan bir unsur olarak işlendiği, kurgusu bakımından oldukça zengin bir romandır. Bu yönüyle, Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı yapıtında geliştirdiği fenomenolojik mekân anlayışıyla kesişim noktaları barındırmaktadır. Bachelard, mekânı insan ruhu üzerindeki etkisiyle sınırlı kalmadan, bireyin hayal gücü, hatıraları ve duygusal deneyimleriyle kurulan karşılıklı ilişki içinde ele alır; ev, köşe, yuva,

sandık ve içtenlikli sonsuz büyüklük gibi kavramlar üzerinden bu deneyimi inceler. Huzur romanının mekânlarının çok katmanlı bir yapıya sahip olması da mekânları bu türden bir yaklaşımla yorumlamaya olanak tanımıştır.

Bachelard, evi insanın her gün kök saldığı bir yer olarak nitelendirir. Evin insanın ilk evreni olduğunu, kişiyi hem içten hem dıştan gelen tehlikelere, kötülöklere karşı koruyan; onun dağılmasına, kendini kaybetmesine izin vermeyen bir sığınak, bir yuva niteliğı taşıdığını ifade eder. İhsan'ın evi, Bachelard'ın görüşüne uygun biçimde, Mümtaz için yalnızca bir barınak değil, kimliğini inşa ettiğı, aidiyet duygusu yaşadığı, psikolojik ve entelektüel gelişimine katkı sunan bir mekândır. İhsan'ın oğlu Ahmet için ise aynı mekân olumsuz niteliktedir, yabancılaşma duygusuna kaynaklık eder. Diğer yandan İhsan'ın kızı Sabiha'nın neşesi ve üretkenliğı, bu evin düşsel yanını temsil eder. Evin düşleri barındıran, düş kuranı koruyan ve dinginlik içinde düş kurulmasına olanak sağlayan bir mekân olduğı görüşünü somutlaştırır. Mümtaz'ın Emirgân'daki evi, aşkın ve mahremiyetin yaşandığı bir mekândır. Nuran için mutlu bir geleceğın hayalının kurulduğı "düşlenen gelecekteki ev imgesi"ni temsil eder. Mümtaz için ise yaşanan ayrılığın ardından yitirilmiş içtenliklerin büyük imgesine dönüşür.

Bachelard'a göre evdeki kapalı, küçük, içine bir şeyler saklanan her mekân, insanın iç dünyasındaki mahremiyeti temsil eder. Dolap ve onun rafları, çekmeceler ve sandıklar, insanın gizli kalmış ruhsal yaşamının birer yansıtıcısıdır. Kendi içine doğru derinleşen bu nesneler açıldığında dışarıya bir çizgi çekilir ve içeride içtenlik boyutu denilen yeni bir boyut açılır. Bilinçaltının derinliklerinde yatan düşünceleri, anılar yığını, korkuları ve sırları tek tek ortaya döken Nuran'ın sandığı, geçmişle ve aile mirasıyla hesaplaştığı, aynı zamanda kendisiyle yüzleştığı bir mahfaza işlevi görür. Nuran'ın Kandilli'deki evi ise Mümtaz'ın zihninde Nuran'ın varlığıyla birleşir ve basit bir hatırlamanın ötesine geçer; düşleme yoluyla sürekli yeniden kurulur. Böylece Mümtaz'ın kendisine inşa ettiğı güvenli ve mutlu bir mikrokozmos hâline gelir. Sevginin idealleştirme gücüyle maddi varlığını aşan ev, yalnızca Nuran'ın yaşadığı fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda Mümtaz'ı yalnızlık anlarında dış dünyanın huzursuzluğundan koruyan efsunlu bir sığınaktır.

Dışsal bir manzaranın nasıl içsel bir büyüklöğe açıldığı üzerinde duran Bachelard, bir "içtenlikli büyüklük" ifadesi geliştirir ve insanın mekânla kurduğı ilişkiyi fiziksel olmanın yanı sıra psikolojik yönüyle de kavrar. Ona göre sonsuz büyüklük, düş kurma edimiyle sağlanan bir içsel genişliktir. Bu büyüklük dış dünyanın, özellikle doğanın insan bilincinde uyandırdığı imgesel yankılardan doğar. Boğaz ve Akdeniz de Mümtaz'ın içtenlikli bir büyüklöğe açılmasına yardım eden açık mekânlardır. Bachelard'a göre insanın içinde bulunan sonsuz büyüklük, yalnızlık anlarında ortaya çıkan bir tür varlık genişlemesiyle ilişkilidir. İnsan, hareketsiz kaldığı anda ötelerde bulunur ve sonsuz büyüklükte bir dünyada düş kurar. Akdeniz, bu anlamda Mümtaz'a bir yandan bilmediğı, rahat ve mutlu olacağı bir başka dünyanın düşünüyü kurdurur. Diğer yandan bir öte mekânda konumlanmasına yol açarak hatıralarını yeniden yaşatır. Boğaz ise Mümtaz ve Nuran'ın akşam vakti yaptıkları sandal gezileriyle yarı derûnî bir âlem yolculuğuna çıktıkları yerdir. Fiziksel bir manzaranın ötesine geçen bu mekân, düşleme aracılığıyla içsel bir derinlik kazanır. Bu yönüyle Bachelard'ın içtenlikli sonsuz büyüklük kavramıyla uyumlu biçimde, bireyin bilinç ve imgeleminde açılan sınırsız içsel genişliğı görünür kılar. Huzur romanında yer alan söz konusu mekânlar yalnızca

anlatının yapısal birer ögesi değildir, aynı zamanda imgesel anlamlarla yüklüdür. Tanpınar'ın kurguladığı mekânlar zamana, hafızaya, aidiyete ve düşlere dair izler taşır. Dolayısıyla Bachelard'ın yapıtında fenomenolojik açıdan ele aldığı kavramları karşılayan, düşünsel ve duygusal derinliği yansıtan/açığa çıkaran işlevsel alanlardır.

KAYNAKÇA

- Alataş, Dilan (2020). "Merleau-Ponty: Mekânın Teni ve Deneyimin Ontolojisi". *Mekân Varyasyonları*. (Ed. Senem Kurtar). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bachelard, Gaston (2012). *Düşlemenin Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail (1996). *Karnaval'dan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Casey, Edward S. (2025). *Mekânın Kaderi Felsefi Bir Tarih* (Çev. Abdullah Başaran). İstanbul: Runik Kitap.
- Cevizci, Ahmet (2005). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çetin, Nurullah (2013). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çetişli, İsmail (2016). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Deveci, Mutlu (2021). "'Huzur' Romanında Kimlik ve Kimsesizlik Mekânları". *Romanda Mekân, Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*. (Ed. Ramazan Korkmaz-Veyssel Şahin). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gülbetekin, Murat (2017). *Mekânın Hafızası Yer Adları*. Ankara: Hitabevi Yayınları.
- Heidegger, Martin (2006). *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaplan, Mehmet (2015). *Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kutluer, İlhan (2003). "Mekân". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 28, 550-552.
- Moran, Berna (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, Fethi (1981). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Oktay, Ahmet (1993). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Önen, Elif Esra (2024). "Huzur'da Aşkın Kronotopları". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 12(32), 113-134.
- Özcan, Banu (2003). *Mekanın İçinde ve Dışında Olmanın Fenomenolojisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sağlam, Ömer (2024). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Mekân*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları